

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

ANA DE ABREU ALTBERG

**A ARQUITETURA DA MÁSCARA
DE JOHN HEJDUK**

São Paulo
2022

ANA DE ABREU ALTBERG

A ARQUITETURA DA MÁSCARA DE JOHN HEJDUK

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Arquitetura.

Área de Concentração: Projeto de
Arquitetura

Orientador: Francisco Spadoni

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade da
autora e anuência do orientador. A versão original, em formato digital, ficará
arquivada na Biblioteca da Faculdade.

São Paulo, 08 de dezembro de 2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

anaaaltberg@usp.br

anaaaltberg@gmail.com

Catálogo na Publicação - Serviço Técnico de Biblioteca

Altberg, Ana

A Arquitetura da Máscara de John Hejduk / Ana Altberg;
orientador Francisco Spadoni. - São Paulo, 2022.
182.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de
concentração: Projeto da Arquitetura.

1. Máscara. 2. Narrativa. 3. Ficção. 4. Resgate. I.
Spadoni, Francisco, orient. II. Título.

Agradeço, em especial,

ao Francisco Spadoni pelo apoio e abertura para o desenvolvimento deste trabalho;
ao Agnaldo Farias e ao Igor Guatelli pelos estimulantes apontamentos na qualificação;
aos pesquisadores brasileiros que estudaram John Hejduk antes de mim, cujos trabalhos facilitaram meu percurso; à Fernanda Britto pelas conversas no ônibus e as que se seguiram, e pelos preciosos livros emprestados; à Stephanie Marques e ao João Pedro Pina pelas leituras cuidadosas; à Luiza Lemmertz, Catarina Duncan e Bruno Siniscalchi pelas conversas;

à querida família Farkas: Solange, Pedro, Má, Têê, Nina e Bolinha, que sempre fizeram com que eu me sentisse em casa na infinita São Paulo; à Luiza Franco e ao Francesco Perrotta-Bosch pelas noites de lámen; e aos que estão sempre perto e me apoiando: Julia de Abreu, Marco Altberg, Maria Altberg, Mariana Camargo, Ana Ferrara, Gleide Cambria, Livia Saraiva, Ana Luiza Abreu, e Cesar Jordão.

Altberg, Ana

A Arquitetura da Máscara de John Hejduk

Dissertação de Mestrado - 2022

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

RESUMO

Na década de 1970, o arquiteto nova-iorquino John Hejduk (1929-2000) começa a elaborar suas Máscaras, série de projetos aqui interpretada como um método e uma bifurcação disciplinar na arquitetura do século XX. Para se libertar de protocolos racionalistas e da ideia de uma “função social” que atribui uma positividade inerente à prática da arquitetura, Hejduk opera uma mineração histórica resgatando uma série de procedimentos e aspectos simbólicos da disciplina que teriam sido gradualmente abandonados na modernidade. Em busca de uma outra *arché*, Hejduk faz de suas Máscaras um programa-narrativo, irrigado por disciplinas complementares, como a pintura, a literatura, o cinema; e por 46 anos de experiência didática, marcada por mais de três décadas de ensino na Escola de Arquitetura da Cooper Union. Esta pesquisa traça relações entre a primeira fase de sua carreira, associada ao grupo *Five Architects* e a segunda fase, “pessimista,” associada às Máscaras, observando como o arquiteto faz colapsar o espaço de suas *casas-paredes* nas faces de suas Máscaras. Há um contínuo processo de disjunção linguística nos diferentes momentos de sua obra, que começa pelos elementos primários da arquitetura e se estende para a esquematização e o esvaziamento de tipologias históricas por meio de seus *Objetos/Sujeitos*. Enquanto as Máscaras articulam argumentos satíricos e enigmáticos, conjugando textos e desenhos, esta pesquisa busca identificar seus procedimentos e estabelecer um índice de atores e personagens de seu elenco, na ingênua expectativa de clarificar o *modus operandi* de seu criador.

Palavras-chave

Máscara. Narrativa. Ficção. Resgate. Disjunção.

Altberg, Ana

The Architecture of the Mask of John Hejduk

Masters Dissertation - 2022

Architecture and Urbanism School - University of São Paulo

ABSTRACT

In the 1970s, the New Yorker architect John Hejduk (1929-2000) began to develop his *Masques*, a series of projects interpreted in this research as both a method and a disciplinary bifurcation in 20th century architecture. To free himself from rationalist protocols and from the idea of a “social function” that attributes an inherent positivity to the practice of architecture, Hejduk operates a historical mining, recovering a series of procedures and symbolic aspects of the discipline that were gradually abandoned in modernity. In search of another *arché*, Hejduk turns his *Masques* into a narrative programme, irrigated by complementary disciplines, such as painting, literature, cinema and 46 years of pedagogical experience in over three decades of teaching at Cooper Union's School of Architecture. This research traces relationships between the first phase of his career, associated with the *Five Architects* group, and the second, the “pessimistic” phase, associated with the *Masques*, observing how the architect collapses the space of his *wall-houses* into the faces of his *Masques*. There is a continuous process of linguistic disjunction in the different phases of his work, which begins with the primary elements of architecture and extends to the schematization and emptying out of historical typologies through his *Objects/Subjects*. The *Masques* articulate satirical and enigmatic arguments, combining texts and drawings. This research seeks to identify its procedures and establish an index of actors and characters in its cast, in the naive expectation of clarifying its creator's *modus operandi*.

Keywords

Mask. Narrative. Fiction. Rescue. Disjunction.

SUMÁRIO

I. Uma bifurcação	8
I.a. Um de cinco em busca de uma linguagem	21
I.c. Cinzas do pensamento	44
II. Um outro ethos	57
II.a. Ajustando as origens	71
II.b. Perda, resgate, disjunção e ficção	86
III. Os emblemas das Máscaras	120
III.a. Máscara / Mascarada	124
III.b. Objetos / Sujeitos	136
III.c. Atores / Personagens	153
Exemplares	159
Referências bibliográficas	174



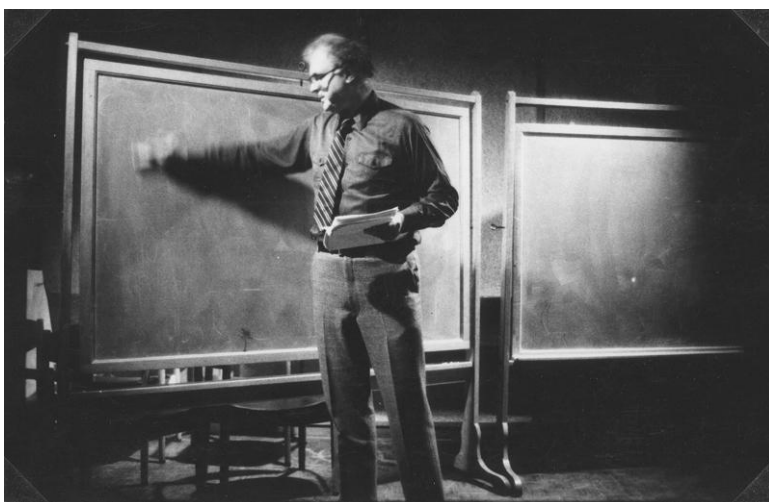
John Hejduk e boneca
foto Jose Pelaez, s.d.

I. Uma bifurcação

John Hejduk, com suas Máscaras, propõe uma bifurcação na rota da História da Arquitetura Ocidental. Ao desviar da direção usual, o arquiteto abre uma estrada de liberdade e experimentação na companhia de alunos e colaboradores. Essa estrada é tão fértil e tão pouco familiar que parece adentrar em presente paralelo, simultâneo e ramificado, como acontece no *Jardins dos Caminhos Bifurcados* de Jorge Luis Borges. O pensamento visual do arquiteto estabelece um modelo de tempos em redes possíveis, acumulativas e combinatórias. O tipo de prática especulativa, autogerada, conduzida por Hejduk é uma grande contribuição para o repertório disciplinar da arquitetura. Sua busca por uma *arché* anterior à modernidade nos permite duvidar do atual estado das coisas e nos libera de um espaço de resignação. O desvio traz a hipótese de que o que está estabelecido talvez seja tão frágil quanto o que não está, de que o vigente é circunstancial, resultado da soma das arbitrariedades históricas e suas derivações — incidentes assimilados pela linguagem. Incidentes aceitos e calcificados. Práticas *hejdukianas* constroem alianças com ideias adormecidas, estranham convenções rotineiras, balançam os cursos do presente e inserem algo nele, como aqueles sonhos que são o princípio de epifanias.

Décadas adiante, quando a mais exemplar arquitetura do século XX for recebida como história, John Hejduk será, sem dúvidas, lembrado como o arquiteto que se recusou a participar, que abandonou essa prática em nome da poética. (OCKMAN, 1997, p. 4)

A obra do arquiteto nova-iorquino John Hejduk (1929-2000) está entrelaçada a quase meio século de experiência didática, marcada por mais de três décadas de ensino na Escola de Arquitetura da Universidade Cooper Union de Nova Iorque. Antes disso, entre 1954 e 1956, Hejduk foi professor na Universidade do Texas, onde fez parte de um grupo apelidado “Texas Rangers.” Colin Rowe e Robert Zlotzky também participaram do time de jovens professores conhecidos pela elaboração de uma grade disciplinar inovadora, com ênfase na interseção entre arquitetura e as artes neoplásticas — o que seguiu sendo a tônica da didática de Hejduk. Convidado para estruturar uma formação completa em arquitetura na Cooper Union em 1965, onde foi aluno durante a graduação, Hejduk desenvolve uma pedagogia marcada pela exploração da espacialidade de vanguardas modernas, com especial foco no Cubismo. Este projeto disciplinar foi apresentado no *Education of an Architect: A Point of View*, no MoMA (Museu de Arte Moderna) de Nova Iorque em 1971, uma singular exposição que contava com trabalhos desenvolvidos por 54 alunos da escola de arquitetura. No ano seguinte, trabalhos do próprio arquiteto foram expostos no mesmo museu em *Five Architects* (1972), mostra que buscava apresentar uma escola nova-iorquina emergente, por meio da obra de cinco jovens arquitetos — Charles Gwathmey, John Hejduk, Michael Graves, Peter Eisenman e Richard Meier.



John Hejduk professor
autor desconhecido, s.d.



Texas Rangers, 1954-1955
Princeton University School of Architecture

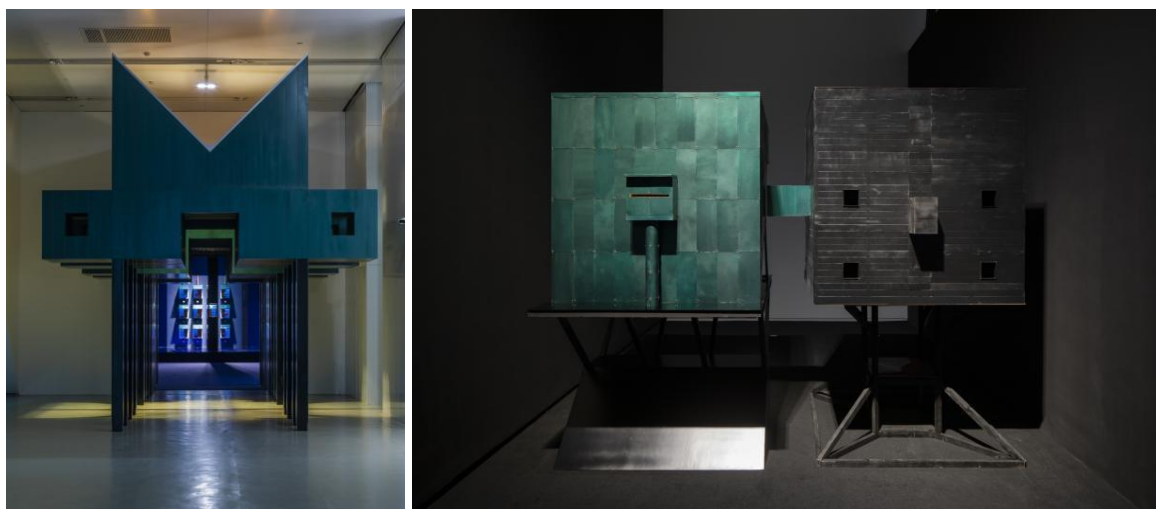
A primeira parte desta pesquisa investiga o caminho que John Hejduk percorreu para chegar aos projetos de Máscaras, desenvolvidos a partir da década de 1970, quando sua arquitetura transborda formatos disciplinares, comunicando-se também por meio de poemas, roteiros e narrativas fictícias. Hejduk não hierarquizava desenhos técnicos, maquetes, obras construídas, croquis ou poesias, são todas estruturas de um universo imaginário que erode convenções como a função, o uso, o cliente, o terreno, e sobretudo a positividade associada ao projeto de arquitetura. A ideia de que a arquitetura está a serviço do “bem” e é um meio para o progresso social é posta em xeque por Hejduk, que deixa para trás a centralidade do programa arquitetônico,¹ segundo Michael Sorkin. Ao demover as predeterminações espaço-funcionais, Hejduk desestabiliza a própria ideia de projeto e volta as atenções para a linguagem. Essa estratégia acaba por revogar uma série de crenças e utopias associadas à arquitetura, como por exemplo a chamada “função social” do projeto. A associação entre o potencial transformador da arquitetura e o programa de um projeto, por meio de sua função, está na base da formação disciplinar e permeia o discurso de arquitetos até os dias de hoje — embora a capacidade de agir na efetiva resolução da maior parte dos problemas colocados esteja longe das pranchetas. Mesmo rompendo com uma série de protocolos arquitetônicos, Hejduk insiste em permanecer neste campo, ele sempre foi rigoroso quanto à viabilidade construtiva de seus projetos, sempre esteve em diálogo com a história da disciplina, e manteve-se no seio da universidade.

Eu não faço nenhuma separação. Um poema é um poema. Um edifício é um edifício. Arquitetura é arquitetura. Música é música. Quero dizer, todos são estrutura. São estruturas. (HEJDUK, 1992)

¹ SORKIN, Michael. *Exquisite Corpse: Writing on Buildings*. Nova Iorque: Verso, 1991. Livre tradução da autora.

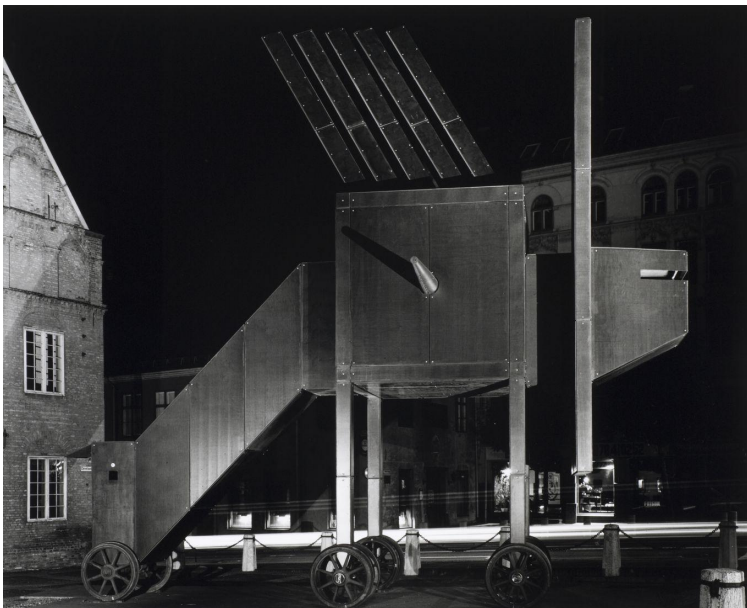
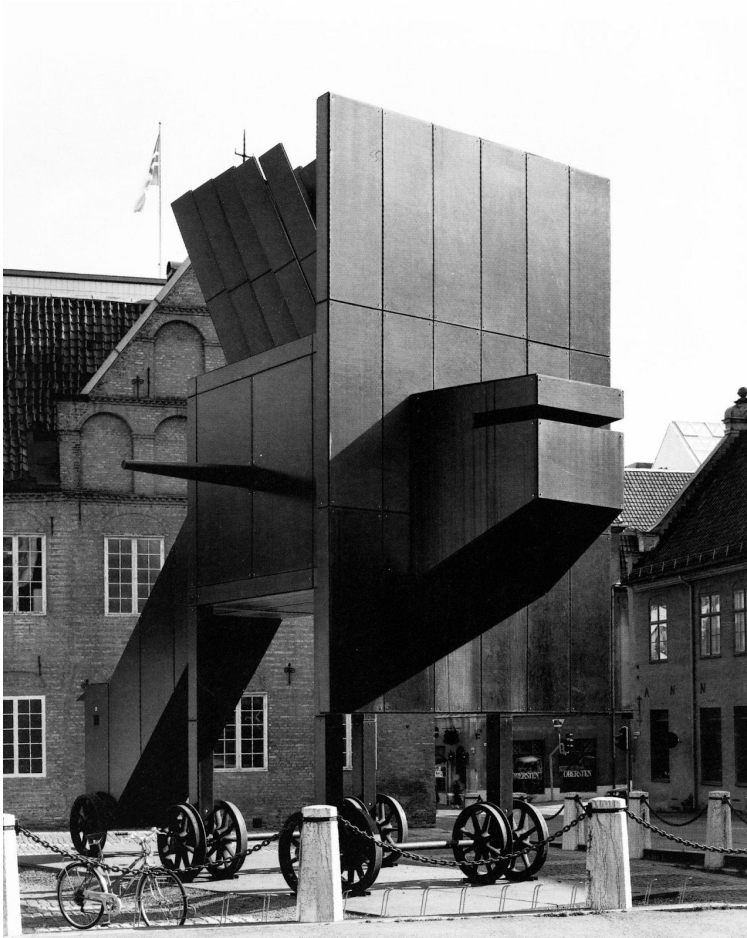
A partir da década de 1970, os projetos *Cemetery for The Ashes of Thought* e *The Thirteen Watchtowers of Cannaregio*, elaborados para Veneza marcam o ponto de virada para a segunda fase de sua carreira, chamada pelo autor de “fase pessimista,” quando começa a projetar suas Máscaras. Pelo menos vinte dessas estruturas foram construídas durante a vida de Hejduk, que costumava chamá-las de “objetos-sujeitos” ou “trupe de personagens.” Outras seguem sendo construídas por diversas iniciativas após sua morte: a exposição *John Hejduk: Shanghai Masque* esteve em cartaz no museu Power Station of Art em Xangai entre novembro de 2021 e fevereiro de 2022; e a *Widow’s House* ficou em cartaz entre Março e Maio de 2022 na Royal Academy of Artes em Londres — em ambos os casos as Máscaras foram reconstruídas em escala 1:1 por estudantes de universidades locais. No último ano de 2021, a XVII Bienal de Arquitetura de Veneza apresentou o *Unfolding Pavilion*, pavilhão multinacional baseado no projeto de Hejduk para a cidade, *House for the Inhabitant Who Refused to Participate*.

Geralmente as Máscaras são estruturas altas, com pilares biomórficos, como pernas que sustentam a parte superior de um corpo. Esses projetos frequentemente remetem à escala de uma caixa d’água elevada, mas podem aparecer como uma cadeira, como um desenho, um poema, o plano para um bairro ou uma fazenda. Segundo os autores de *The World as an Architectural Project*, Hashim Sarkis, Roi Salgueiro, Gabriel Kozlowski, assim como Aldo Rossi, Hejduk buscou recalibrar a arquitetura pós-moderna à escala do mundo, apresentando um sistema territorial alternativo em sua rede de objetos/sujeitos.

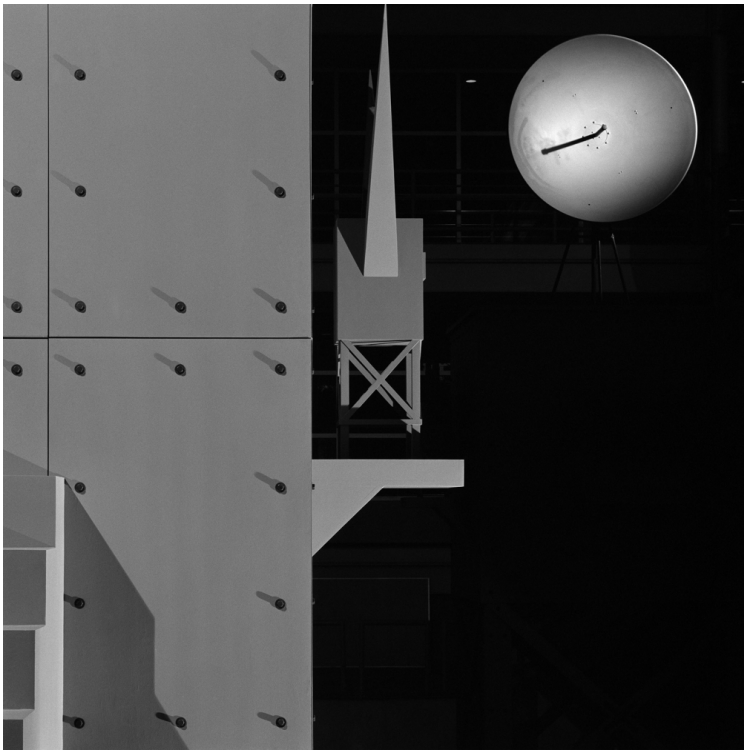
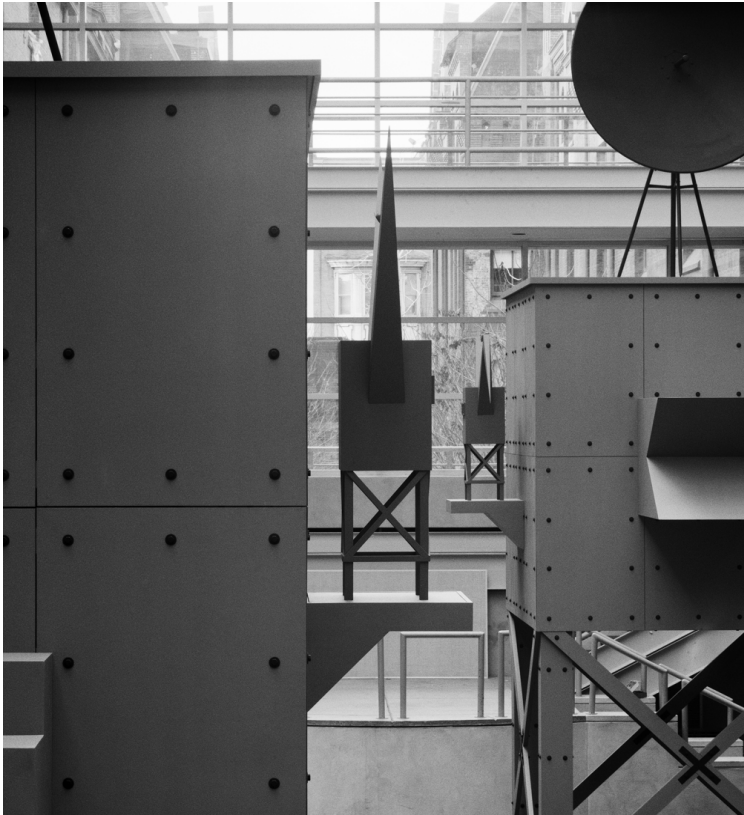


John Hejduk: Shanghai Masque 2021-2022 - Power Station of Art

Vivemos tempos nômade.(HEJDUK, 1992)



Security Oslo, 1989 - fotos H el ene Binet



Riga Project, 1987 - fotos H el ene Binet



Memorial Jan Palach, 1990 - fotos H el ene Binet

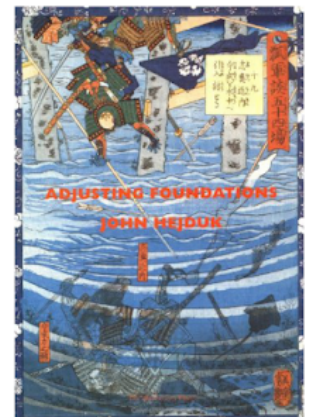
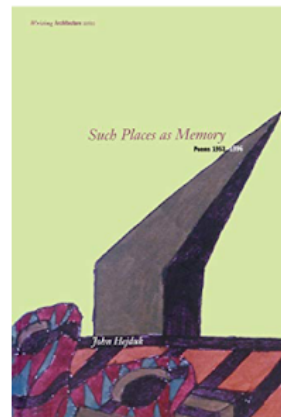
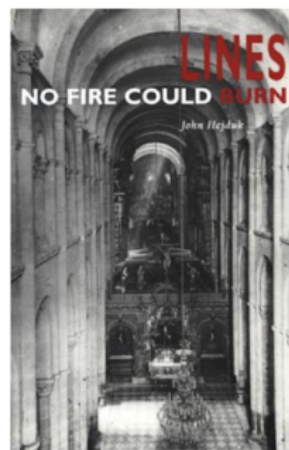
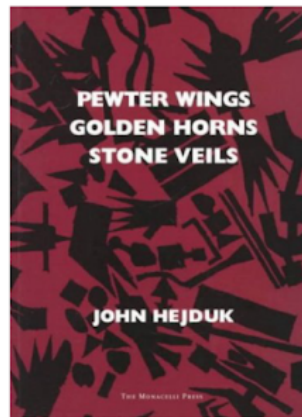
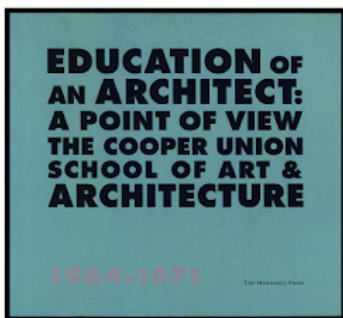
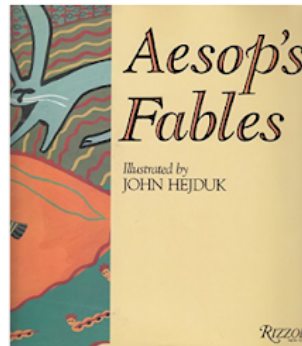
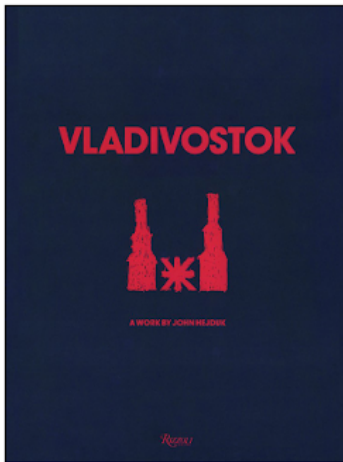
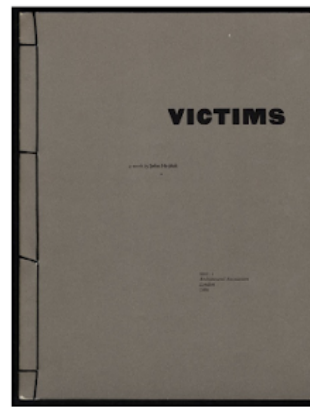
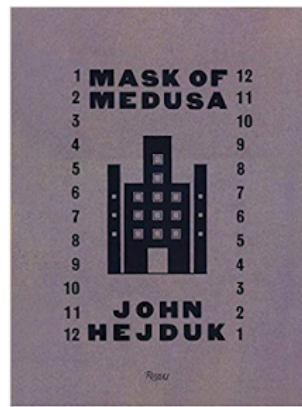
As Máscaras são objetos/sujeitos viajantes que visitam diversas cidades: Vladivostok, Riga, Berlim, Nova York, Veneza, Londres, Praga, Oslo, Atlanta, Groningen, Buenos Aires, Filadélfia. Esses trabalhos denominadas como *Vítimas*, *Testemunhas Silenciosas*, *Juiz*, *Viúva dos Mortos*, *Desaparecidos*, *Exilados*, *Acusado*, *Casa do Habitante que se Recusou a Participar*, *Casa do Suicida*, *Casa da Mãe do Suicida*, *Igreja do Anjo Morto*, *Quarto Daqueles que Olharam para o Outro Lado*, eram para Hejduk, uma nova abordagem ao espaço e aos habitantes de uma cidade, uma abordagem pluralística, não-totalizante. Alguns desses projetos são programados ao longo do tempo, a *Máscara de Berlim* (1981), por exemplo, é constituída por 67 estruturas que funcionariam por 60 anos, em duas fases de 30, ao lado da antiga sede nazista da Gestapo. O memorial para Jan Palach em Praga é a única Máscara permanente — uma dupla intitulada *Casa do Suicida* e *Casa da Mãe do Suicida*, construída em 1991 em tributo ao dissidente tcheco, cujo suicídio reforçou protestos contra a ditadura comunista no país.

Hejduk teve duas obras residenciais construídas, *Berlin Tower* (1988) e *Wall House 2*, ou *Bye House* (1973) — projeto feito para os Estados Unidos, porém construído na Holanda em 2001; além do projeto de renovação da Cooper Union Foundation (1974), obra de readequação de um importante edifício histórico. Apesar de defender que arquitetura é uma arte que pode ser comunicada em qualquer formato, que mesmo um desenho no papel é uma realidade arquitetônica, Hejduk demonstrava uma certa frustração de ter construído tão pouco nos Estados Unidos, relata seu colega Carmi Bi.² Em compensação, sua produção de pensamento sedimentou um solo bastante próspero, pois Hejduk lançou mais de 20 publicações, organizou e participou de diversas exposições pelo mundo, sendo uma figura de destaque na cena nova-iorquina frequentemente noticiada em colunas culturais.³ Hoje, ex-alunos e colegas revisitam sua obra, como o professor Kevin J. Story, da Universidade do Texas, que lançou *The Complexities of John Hejduk 's Work: Exorcising Outlines, Apparitions and Angels* (2021), livro que é fruto de mais de 10 anos de pesquisa.

Acredito nos livros e na palavra escrita, logo, fabrico obras na esperança de que fiquem gravadas em livros. (...) Acredito que registrar é dar um testemunho. (HEJDUK, 1998)

² BI, Carmi. *John Hejduk; Eager to Build*. Carta ao jornal The New York Times, publicada em 30 de julho de 2000, na ocasião da morte do arquiteto. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2000/07/30/arts/l-john-hejduk-eager-to-build-400440.html>>

³ Numa busca pelo nome do arquiteto na plataforma do jornal The New York Times é possível encontrar o anúncio de pelo menos 117 programações relacionadas ao arquiteto, e até anunciando sua participação em seminários ou eventos, comprovando sua relevância na cena nova-iorquina.



capas publicações de John Hejduk (e colaboradores)

Victims (1986), *Aesop's Fables* (1991), *Such Places as Memory: Poems 1953-1996* (1998), *Lines: No Fire Could Burn* (1999), *Architectures In Love* (1995), *Education of an architect: A Point of View* (1971), *Pewter Wings, Golden Horns, Stone Veils: Wedding in a Dark Plum Room* (1997), *Adjusting Foundations* (1995), *Vladivostok: A Trilogy Paperback* (1989), *Mask of Medusa* (1985), *John Hejduk: Theater Masque, Berlin Masque, Lancaster/Hanover Masque, Devil's Bridge* (1983), *Five Architects* (1975).

As publicações têm um papel crucial na compreensão do legado do arquiteto, como uma auto curadoria, um guia para leitura de sua obra. *Mask of Medusa* (1985) é a principal publicação do arquiteto, uma espécie de obra completa e autobiográfica, antecipada pelo artista em vida. Neste livro, Hejduk busca inscrever uma leitura definitiva para sua obra, compondo um volumoso material em fonte primária. Seu acervo foi adquirido pelo CCA (Center of Canadian Architecture), e há itens pontuais de sua obra espalhados em outras coleções, como a Drawing Matter na Inglaterra e o MoMA de Nova Iorque. Mas é apenas por meio das publicações que seus projetos ganham contornos mais acessíveis, a maior parte deles individualmente tem caráter fragmentado. A estrutura de pensamento das Máscaras de Hejduk é costurada na inter-relação entre seus projetos, numa complexa rede composta por sujeitos e objetos que assumem diferentes papéis a cada projeto, figuras de aspecto contraditoriamente simples.

DW: Há um paradoxo aqui. O trabalho parece simples, de fato, talvez até nãive à primeira vista. Isto sempre me intrigou. Quando eu olho para a Bye House, se eu olho suas partes, ela me parece muito nãive: é uma janela, é uma escada, é uma forma anexada, é uma forma curvilínea em seu contorno. É tudo muito simples, nenhuma tentativa de nebulosidade na manipulação de formas, e ainda há algo sobre a coisa se juntando a um todo que ...

JH: ... tem uma alteridade. Sim ... isso é problema da sociedade quando eles intuem isso. [...]

DW: Isso é o que sempre me deixou perplexo no seu trabalho. É franco; visto como partes, parece ingênuo, banal, frontal, óbvio, simples, direto, mas quando penso em juntá-las e encará-las por um tempo, não são nada dessas coisas. Algo está acontecendo dentro da minha cabeça. Com a pintura de Mondrian, tudo acontece na tela. É muito europeu. As únicas grandes exceções a isso seriam o impressionismo, onde a mistura óptica ocorre na retina do observador, e o surrealismo, onde a mistura associativa ocorre no subconsciente da memória.

JH: Você está lidando não apenas com o meu trabalho, mas com um fenômeno americano, com o qual concordo substancialmente.
(WALL; HEJDUK, 1985)

Hejduk costumava desenhar suas Máscaras com geometrias primárias, soluções tectônicas simples, de aparência vernacular. Seus elementos zoomórficos chegam a incluir cabelos, olhos, bicos, pernas, braços e tentáculos. Suas formas remetem a tipologias como torres, teatros, periscópios, cárceres, túneis e labirintos. Raramente há referências a humanos nesses projetos, que de preferência são povoados por figuras autômatos, parafernália industriais com feições animais; figuras mitológicas, medusas, anjos, *daemons*, sujeitos liminares. “As máscaras participam de tradições folclóricas,

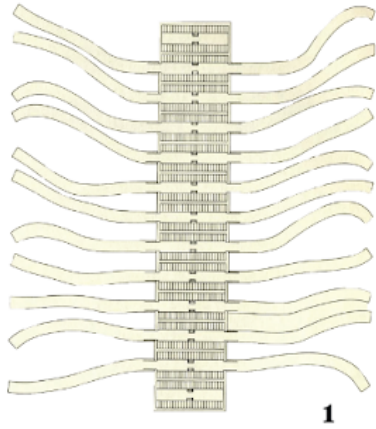
carnavalescas, estranhamente tomadas por um clima de melancolia e estaticidade”⁴ comenta Hays, que vê nelas o encontro de atividades rotineiras, como artesanato e comércio, com a trágica luta pela vida e pela morte.

Corpos fabulosos, errantes, incomensuráveis, anunciam que algo está prestes a acontecer, que um novo mundo pode ser feito. Mas ainda não. Temos que esperar, pois ainda não acabamos de destruir o mundo anterior. Ainda precisamos recortá-lo em quadrados, triângulos, círculos; e remontá-lo com cabelos, bicos, funis, olhos encapuzados. (HAYS, 1996, p. 13)



Abandoned Chapel: Housing for the Homeless, Bovisa, 1982
John Hejduk Fonds CCA

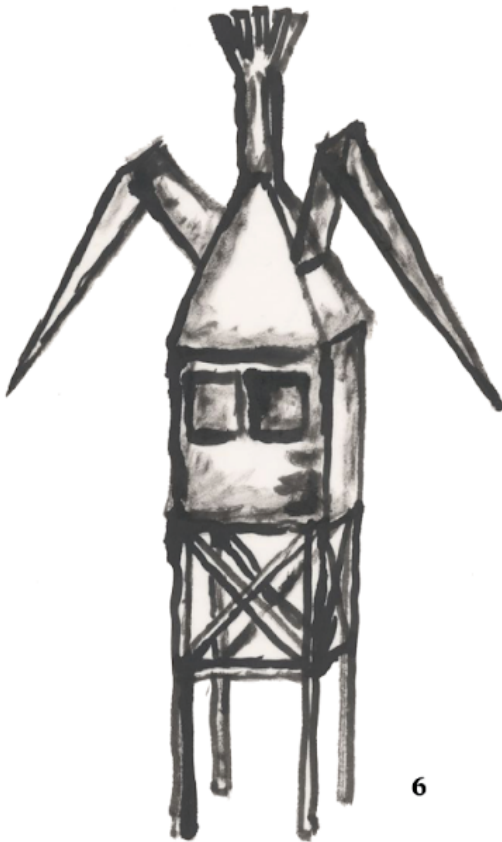
⁴ HAYS, Michael. Op. cit. 1996. p.13. Livre tradução da autora.



1



2



6



3



4



5

elementos biomórficos - projetos John Hejduk

- 1. Victims I, 1986
- 2. The Lancaster / Hanover Masque, 1992
- 3. The Lancaster / Hanover Masque, 1992
- 4. Victims II, 1993
- 5. Bovisa, 1982
- 6. Bovisa, 1982

Fonte:
John Hejduk Fonds, CCA (Canadian Center for architecture)

A arquitetura das Máscaras de John Hejduk espanta pela simplicidade, elaborada em meio aos complicados “pós” debates na interface entre arquitetura e filosofia — “pós-moderno”, “pós-estruturalista”, “pós-verdade”, “pós-história”, pós-crítica” — propostos por colegas e críticos, como Peter Eisenman. A recente publicação de Story sobre a obra de Hejduk tem como mote a ideia de “exorcismo” para analisar seu processo de desenho, termo emprestado do próprio arquiteto. Dos experimentos formais até as enigmáticas Máscaras, seus projetos parecem engendrar uma contínua depuração da tradição arquitetônica, uma digestão de séculos de história, que vai esmiuçando, lapidando, discernindo partes de um repertório acumulado pela humanidade. Diferente da tábula rasa, a prática de exorcismo demanda uma imersão no objeto de análise para aprender com ele. Esse método culmina na arquitetura da Máscara, que em vez despir-se dos resíduos indesejados, os carrega numa nova indumentária. A Máscara é composta por elementos coletados de faces anteriores, reorganizados e digeridos. O resultado é o rastro ou a sombra da acumulação de origens muitas vezes insondáveis.

Ele [Hejduk] via o termo “exorcizar” como um meio de absorver completamente uma determinada obra de arquitetura, conceito arquitetônico, artista, arquiteto, obra de literatura ou movimento artístico, como “exorcizar Le Corbusier” ou “exorcizar o Cubismo”. Seu processo de “exorcizar” sustentaria a base de suas ideias. Seus exorcismos resultariam em novos paradigmas de pensamento engendrando a alteridade comumente associada à obra de John Hejduk. Ele usaria seu processo de exorcismo para se livrar de preconceitos que pudessem influenciar o resultado de suas investigações. Pode-se dizer que, ao “exorcizar seus demônios arquitetônicos”, ele se colocou em um caminho de autodescoberta para redefinir a natureza da arte e da representação arquitetônica. (STORY, 2021, p.15)

Mas Hejduk via a história da arquitetura como algo a ser adquirido para depois ser superado. Ele compararia seus encontros com antigos mestres a uma série de exorcismos: A Itália, por exemplo, nas Texas Houses — «livrar-se do aspecto classicista, experimentando-no»; ou Le Corbusier- «Gostei dos sistemas isométricos em trabalho [na série Diamond House], mas não gostei do fato de que me lembram Le Corbusier. Então tive que me livrar disso, resolvendo, exorcizando as imagens. Corbusier, e então Mondrian de certa forma, então eu enfrentei os cubistas... cuidei de Gris e Leger nas Wall Houses... em retrospecto, sempre foi uma eliminação das histórias, mas tive que conhecer a história para dispensá-la» (OCKMAN, 1997, p.5)

Quais são as escolhas agora? As opções são continuar na abstração, derivações sobre o tema... isso ainda é minerável. Mostrei como era minerável, com todas aquelas casas, as Wall Houses; toda a história é minerável. (HEJDUK, 1985, p.129)

O exorcismo de Hejduk implica em um processo de imersão que resulta simultaneamente na compreensão prática e na libertação de certas ideias, o que o arquiteto propunha a si mesmo e a seus alunos. Enquanto a primeira fase de sua obra ocupou-se de “exorcizar” uma poética da linguagem moderna, as Máscaras remetem frequentemente à antiguidade europeia, passando pela mitologia grega e pelas tipologias medievais. Numa conversa com o poeta David Shapiro, seu colaborador em diversos trabalhos, Hejduk conta que suas Máscaras remontam à tradição teatral das *Mummary Masques*, trupes que se apresentavam fantasiadas em teatros e festividades na Inglaterra desde os tempos medievais. Para Hejduk, o arquiteto londrino Inigo Jones (1573-1652) teria vivido o ápice da carreira ao realizar projetos de *Masques* — termo naquela época associado ao que hoje seria o ofício da direção de arte, cujo escopo engloba todo aspecto visual de um espetáculo, incluindo figurino e cenografia. Hejduk observava como o arquiteto britânico mobilizava um cosmos ilusório, da parte visível ao público às operações mecânicas do *backstage*, criando “todo um sistema de pensamento”.⁵

Não consigo construir um edifício sem construir junto um novo repertório de personagens, de histórias, de linguagens, é tudo simultâneo. Não é só o edifício per se, é o edificar de mundos. (HEJDUK, 2009, p.75)



A Daughter of Niger, Lady masquer, A Statue Transformed, Star. Masques de Inigo Jones - The Devonshire Collections, Chatsworth, s.d.

O que Hejduk atribui a Jones é justamente o que ele próprio busca elaborar ao longo de sua vida: um outro sistema de pensamento para a arquitetura. Hejduk fabrica seu próprio mundo: uma estrutura formal governada por uma lógica interna consistente. Seu sistema de pensamento não é construído por teorias, pois Hejduk reconhecia nesse formato “uma tendência ao reducionismo, à regulação e à repetição,”⁶ segundo Stan Allen, seu ex-aluno. Sua busca intelectual é desdobrada por sucessivas e sistemáticas séries de projetos,

⁵ HEJDUK, John. 1985. Op. cit. Livre tradução da autora. p. 75

⁶ ALLEN, Stan. *Nothing but architecture*. In: HAYS, K. Michael (Ed.) *Hejduk's chronotope*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1996.

resultando na Máscara. Esta dissertação se propõe justamente a entender a consistência e a técnica deste artifício projetual, entendendo a Máscara não apenas como um programa, como definida por seu autor, mas sobretudo como um método. Método com o qual o arquiteto formula questões para a arquitetura por meio de um idioma próprio. Seu criador gesticula um vocabulário projetual numa cartilha de possibilidades léxicas composta por imagens familiares. Em sua revisão de fundamentos, Hejduk não apagou o passado, tampouco incluiu tudo que havia, caindo em nostalgias historicistas. Com o método exorcista, o arquiteto cria uma aliança com momentos passados, comunga com a história da arquitetura e seleciona algumas linhas para manter quase apagadas, como um rastro do caminho percorrido.

A bifurcação trilhada por Hejduk desvia de dogmas positivistas, de soberanias científicas ou técnicas que restrinjam a potência poética e existencial da arquitetura. A *arché* da modernidade da qual ele buscava se desvencilhar poderia residir no século XIX ou ser anterior ao século XIV, pré-renascimento. Hejduk resgata um campo ampliado para a arquitetura antes que esta prática tivesse sido estrangida pela razão. Ele evoca um período em que construir era algo orgânico à sociedade, era integrado a rituais populares e exercia um poder simbólico que superava justificativas racionais, quando toda uma comunidade se unia em torno de uma construção. Hejduk não busca restaurar um modo pregresso, mas resgatar possibilidades para apresentar um contraponto à produção contemporânea. Em sua contínua ruminação de resíduos modernos e antigos, as Máscaras aparecem como seres errantes em territórios fictícios e atemporais.

Mas antes de refletir sobre o que seria esse espaço limítrofe das Máscaras, é preciso acompanhar o trajeto percorrido pelo arquiteto, buscar entender seu ambiente intelectual e os principais marcos em sua trajetória. Desde já, faço *mea-culpa* por esquematizar informações sobre a vida e obra de John Hejduk, admitindo os riscos dessa empreitada. *Mea-culpa* por suprimir ou distorcer temporalidades para dar ritmo e sentido à história; e por eventualmente operar na lógica da causalidade, enquanto prefiro acreditar que fenômenos artísticos nunca são efeitos de motivos únicos, mas conformam “um vórtice na consciência do mundo”⁷ para o qual conspira toda uma gama de causalidades convergentes. Para comentar a instigante obra aberta de John Hejduk, foi necessário decupar alguns eventos e destacá-los no espaço desta dissertação. Aqui faço uso da leitura usual que divide a obra de Hejduk entre a primeira e segunda fase, com o cuidado de não as opor, mas buscando identificar em que sentido existe uma continuidade.

⁷ Aqui me aproprio das palavras de Carlo Emilio Gadda em seu livro *Quer pasciacciaco brutto de via Merulana*. In: CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.119.

I.a. Um de cinco em busca de uma linguagem

Duas importantes exposições envolvendo John Hejduk ocorreram no MoMA de Nova Iorque em anos consecutivos: *Education of an Architect: A point of view* (1971) e *Five Architects* (1972). Na primeira, foram expostos os trabalhos de 54 estudantes da Escola de Arquitetura da Cooper Union, dirigida pelo arquiteto; na segunda seus projetos apareceram ao lado de 4 outros arquitetos de Nova Iorque. No conjunto das duas mostras, fica evidente a coesão entre seu projeto didático e seu projeto autoral.

O conceito da estrutura curricular na Cooper Union é duplo. Em primeiro lugar, os anos formativos são dedicados a uma série de exercícios, de âmbito severamente limitado, que canalizam o desenvolvimento do futuro arquiteto para explorações aprofundadas em problemas fundamentais para a estrutura e a manipulação do espaço. Em segundo lugar, os exercícios são baseados nas descobertas visuais do cubismo e do neoplasticismo, nas próprias descobertas de Le Corbusier e outros mestres pioneiros de Paris que construíram sua linguagem plástica e espacial. A linguagem era então tão revolucionária como é hoje, e sua promessa ainda não foi cumprida. (FRANZEN, 1971, p.6)

“Faça uma construção na intenção de Juan Gris.” O problema de 'Juan Gris' é simplesmente declarado como essa citação — nem mais — nem menos. (...) Para aqueles que escolhem este problema, é feita uma análise muito minuciosa das ideias geradoras nas pinturas de Juan Gris e da obra dos cubistas — Picasso, Braque e Leger. (...) A busca é mais do que uma análise histórica — pois o aluno fabrica um trabalho. (HEJDUK, 1971, p.163)

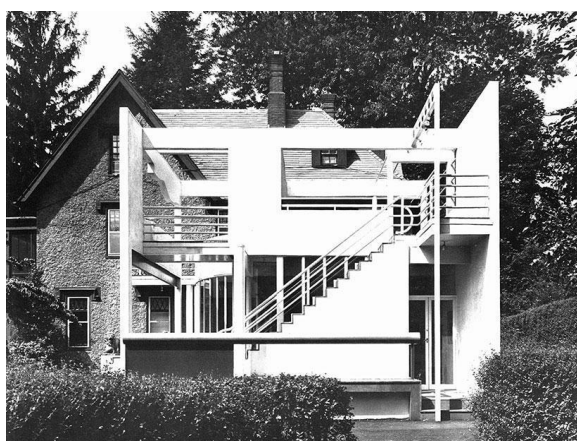
O objetivo do curso é fundamentar o conceito de relatividade dentro de um campo fixo de operações – neste caso, bidimensional. Ao observar este campo, fisicamente desimpedido e indiferenciado de qualquer forma, certas energias surgem no tempo que transformam este espaço real em um espaço virtual. (...) As energias de tensão, compressão e cisão — assim como as energias concomitantes do ilusionismo projetivo e recessivo — são qualidades de campo a serem estudadas. Para que isso ocorra, o campo deve ser visto como hermeticamente limitado por bordas tensas e distinto de seu entorno físico. É um campo autossustentável repleto de padrões de energia que moldam e são moldados por qualquer estímulo figurativo. (...) Em um sentido mais profundo, eles podem ser vistos como paradigmas para operações maiores que incluem arquitetura e também o planejamento. (SLUTZKY, 1971, p.47)

Neste período, o trabalho de Hejduk era sinônimo de sua pedagogia. Ele e outros docentes, como o pintor Robert Slutzky, estimulavam alunos a pensarem os problemas espaciais que inquietavam suas práticas, especialmente influenciadas pelas vanguardas modernas do início do século XX. O catálogo da exposição de alunos da Cooper Union,

elaborado pelo MoMA de Nova Iorque, ressalta que aqueles trabalhos eram traduções reveladoras para a compreensão de modelos espaciais corbusianos, resultantes de uma pesquisa histórica não-verbal conduzida por professores. O Cubismo, o Neo-plasticismo, o Dadaísmo e o Construtivismo formavam o conjunto que era objeto do método exorcista de Hejduk naquele momento.

A exposição de graduandos numa instituição com a relevância do MoMA de Nova Iorque é um evento que demonstra tanto a densidade do ensino de uma Escola de Arquitetura idealizada por Hejduk, quanto a relevância de dinâmicas espaciais das vanguardas modernas que ainda não haviam sido assimiladas por uma cultura arquitetônica. E talvez não tenham sido totalmente até hoje, quando já estão mais distantes do foco do debate disciplinar. Como essa mostra é resultado de um projeto didático desenvolvido de modo concomitante e simbiótico à sua própria obra, o conteúdo de seu catálogo será aqui intercalado com colocações sobre o contexto no qual surgiu o grupo de cinco arquitetos de Nova Iorque.

Novamente surge uma consciência sobre a prática de arquitetura. (MEIER, 1973)



Da esquerda para direita: *Architecture's '5' Make Their Ideas Felt* - The New York Times Archives, 1973; Benacerraf House, Michael Graves, 1968 - Michael Graves Architecture & Design

Em 1969, Arthur Drexler, então curador de arquitetura do MoMA de Nova Iorque, organizou uma série de encontros entre os cinco jovens arquitetos Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, no âmbito do CASE (Conference of Architects for the Study of the Environment), onde os cinco são convidados para expor e debater seus trabalhos recentes. Assim surge o título *Five Architects*, que após o encontro

deu origem a uma exposição e uma publicação de mesmo nome, lançada em 1972, com textos de Arthur Drexler, Colin Rowe e Kenneth Frampton. Drexler considerou que esses arquitetos, com práticas independentes entre si, formariam uma espécie de escola nova-iorquina.

A publicação de um catálogo em 1972 que ilustra o trabalho de cada membro do grupo não só estabeleceu a reputação de Hejduk internacionalmente, mas também revelou a extensão de sua influência sobre seus colegas — apesar de ele ser o único dos Cinco não representado por qualquer coisa construída. (OCKMAN, 1997, p.6)

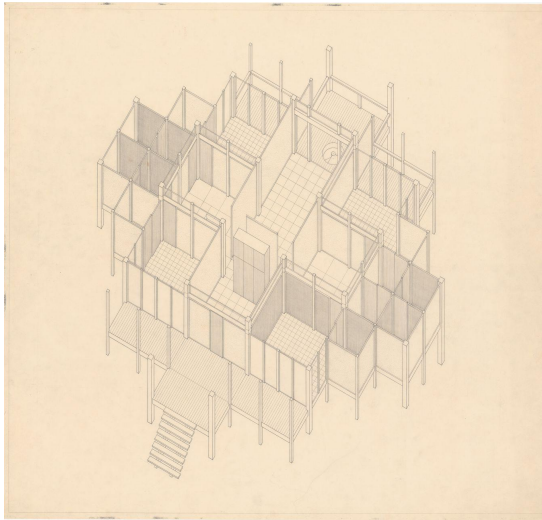
O trabalho da Cooper Union estava bastante alinhado com as características atribuídas aos *Five Architects*. Ockman argumenta que a pesquisa especulativa de Hejduk, em curso desde seu período de docência no Texas, teria influenciado a obra dos outros quatro colegas que viriam a formar o grupo dos cinco. Em 1973, ano seguinte ao lançamento do livro *Five Architects*, o jornalista Paul Goldberger apresenta os arquitetos, que tinham entre 35 e 44 anos, como uma escola formal purista, influenciada por Le Corbusier.⁸ O lastro histórico da pesquisa desses profissionais manifesta-se numa erudição sintética, em oposição às práticas pós-modernas marcadas pelo excesso de comunicatividade. Goldberger apresenta essa nova escola como um contraponto à escola representada por Robert Venturi e conta que seu surgimento aqueceu as discussões no meio arquitetônico. O jornalista destaca o contraste entre “o luxo da forma pura” e a valorização do vernacular/popular por parte do arquiteto que buscou aprender com estabelecimentos comerciais de beira de estrada em Las Vegas.



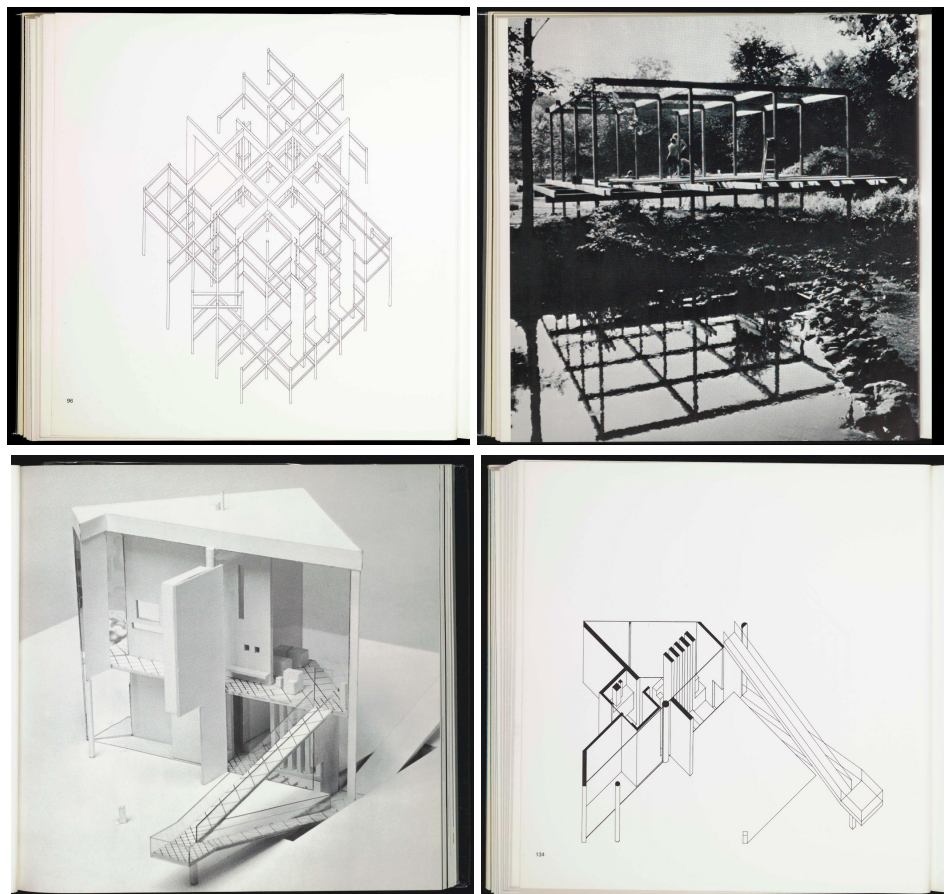
Da esquerda para direita:
The Gwathmey house, Charles Gwathmey, 1966 - foto Fred R. Conrad/The New York Times;
The Hanselmann house, Michael Graves, 1967 - Michael Graves Architecture & Design

⁸ GOLDBERGER, Paul. 1973. Op. cit.

No contexto da atual situação da arquitetura, dividida por um lado em gestos retóricos em áreas de relevância social; e por outro lado em um movimento anti-arquitetura que faz uso de imagens neo-comerciais do suposto mundo real; o trabalho da Cooper Union pode ser descrito como algo fora de série. (FRANZEN, 1971, p. 6)



Axonometric for Texas House 1
John Hejduk Fonds CCA, 1954-1963



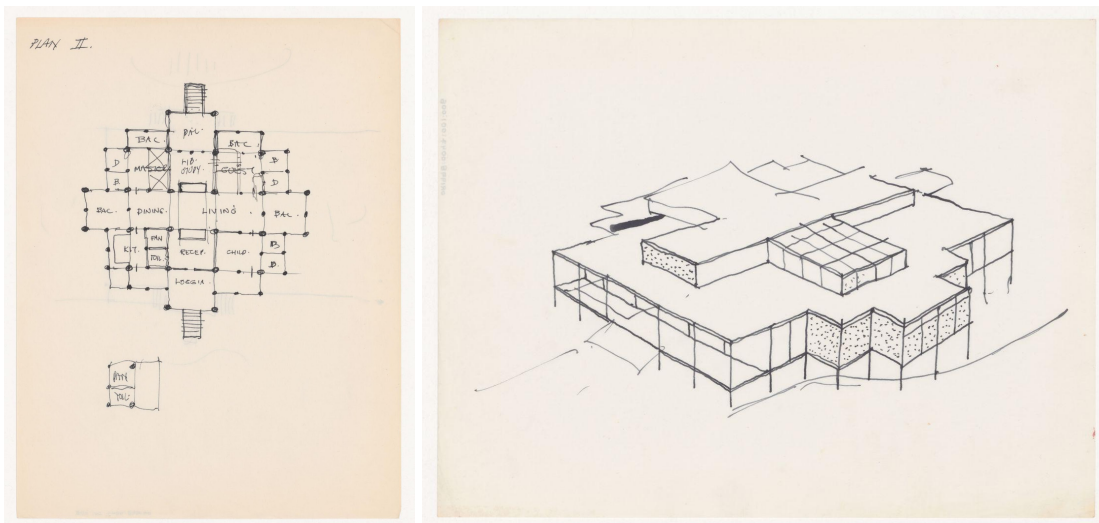
projetos de alunos da Escola de Arquitetura da Cooper Union
páginas *Education of an architect: a point of view MoMA Catalogue, 1971*

John Hejduk, ao ser entrevistado para a matéria, diz que aquela disputa entre escolas até tornava a cidade de Nova Iorque mais habitável, ao ganhar ares de uma cidade pequena. Hejduk veio a mais tarde confidenciar no *Mask of Medusa* que ele nunca se identificou com aquele grupo de cinco e que a ideia de lançar a publicação foi uma invenção do Eisenman, apresentado na matéria como o *think tank* do grupo, e constantemente classificado como arquiteto-empresário ou marqueteiro. Goldberger comenta que dos cinco arquitetos, dois deles (Hejduk e Eisenman) quase não praticavam arquitetura, “preferindo passar mais tempo escrevendo e lecionando,” oposição entre pesquisa e prática tão rejeitada por Hejduk. Porém, naquele momento Hejduk estava objetivamente envolvido com a “prática” no projeto de renovação da Cooper Union Foundation, um importante edifício que tinha mais de um século e apresentava sérios problemas estruturais.

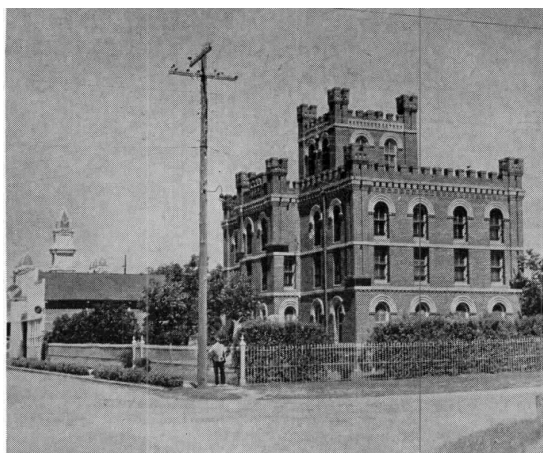
É importante observar que neste período, John Hejduk já havia publicado o ensaio *Lockhart, Texas* na *Architectural Record* (1957), em colaboração com Colin Rowe, fruto de uma viagem que os dois fizeram para estudar a inteligência de arquiteturas “ordinárias” e tipologias replicadas em pequenas cidades. O texto antecede a série *Texas House*, cuja planta é claramente inspirada no desenho da prisão de Lockhart exposta no ensaio. Essa experiência também parece ter exercido influência na obra do arquiteto no que diz respeito à relação entre signos e significantes representados por tipologias arquitetônicas, posteriormente perceptíveis nas Máscaras. Esse artigo especula sobre o “Master of Lockhart,” o mestre de obras que idealizou todos aqueles ícones urbanos; e atesta que, dentre os cinco arquitetos, pelo menos um já manifestava interesse pela arquitetura vernacular, a arquitetura pertencente ao mundo dos não-arquitetos.

Hejduk considera o período vivido no Texas sua segunda formação como arquiteto. Foi quando começou a desenvolver sua primeira série de casas hipotéticas, engajado em exorcizar o classicismo italiano e compreender a simetria das plantas palladianas. Ockman aponta que foi ali que Hejduk começou a desenvolver seu método sintético para a criação de um vocabulário não-estilístico. Também ali que Hejduk descobriu o prazer e a potência na elaboração de projetos autogerados. Ockman afirma que seria incorreto considerar que essa tendência ao isolamento e aos projetos auto iniciados são sinais de um autodidata, pois Hejduk tinha uma vasta erudição sobre a arquitetura do século XX, toda sua especulação girava em torno do que havia acumulado.

A primeira Texas Houses, meticulosamente desenhada à lápis no sufocante calor das noites de Austin, instilou uma paixão duradoura pelos rigores e prazeres do projeto autogerado. (OCKMAN, 1997, p.4)



Sketch plan with annotations for Texas House 1; Sketch axonometric for Texas House 1
John Hejduk Fonds CCA, 1954-1963



Prisão de Lockhart - foto John Hejduk
Architectural Record Archives, 1957

Segundo o arquiteto Stan Allen, a publicação *Five Architects* teria “achatado”⁹ a interpretação da obra do arquiteto, ao agrupá-la junto aos outros quatro, ocultando suas peculiaridades. Hejduk vinha de um engajamento de décadas com a docência, processo inseparável de sua obra, onde exercia de maneira colaborativa sua busca por liberdade e autonomia disciplinar. Sua experiência pedagógica o aproximava de figuras como Slutzky, Rowe, e Eisenman que também contribuiu na produção da exposição de alunos da Cooper Union no MoMA. Hoje, em retrospecto, é fácil apontar como as escolhas dos cinco arquitetos já indicavam os rumos que cada um tomava. Peter Eisenman demonstrava

⁹ CORREIA, MARINA. *Volume em miniatura: John Hejduk e Venezia*. Tese de doutorado FAUUSP, 2018. p.71.

ambições teóricas e desde 1967 dirigia o IAUS (Institute for Architecture and Urban Studies) — organização de grande relevância na cena da arquitetura das penúltimas décadas do século XX. Quanto a Richard Meier e Charles Gwathmey, a citada matéria do New York Times acerta apontando o quanto suas linguagens foram rapidamente incorporadas por um mercado de luxo. No início da década de 1970, a revisão da casa modernista já estava impressa nos balneários nobres de Long Island e The Hamptons, onde era possível identificar projetos desses arquitetos ou que imitavam seus estilos. Segundo Goldberger, ao longo de sua carreira de importantes comissões, Meier teria aplicado a mesma “elegância moderna corporativa” a projetos de diferentes escalas — residências privadas, museus e complexos comerciais. Já Gwathmey e Graves teriam partido para estilos historicistas menos comprometidos com a pesquisa formal de base moderna associada aos *Five Architects*.

Entre esses parênteses mortais, Hejduk foi um dos 'New York Five', um grupo solto de arquitetos neo-modernos que ganhou importância nos anos 1960 e no começo dos anos 1970, famosos por reintroduzirem o formalismo em seus discursos e construírem algumas casas para pessoas ricas em partes ricas da América. Logo depois, Hejduk tomou seu próprio e inimitável rumo, que, ao que tudo indica, sempre foi o seu jeito preferido. (BASAR, 2015)

Em 1996, o mesmo Goldberger escreve numa matéria¹⁰ sobre o evento celebratório do vigésimo terceiro aniversário da publicação *Five Architects*, ao qual quatro dos cinco arquitetos compareceram e Hejduk faltou. Para o jornalista, esse pequeno livro que levou seus nomes à fama foi um marco para o início do *high-end architectural marketing* (*marketing* topo de linha na arquitetura), empresariado pelo esforço de Eisenman. Ele comenta que enquanto Eisenman esforçava-se para manter o debate da arquitetura ativo, assumindo por vezes o papel de polemizador, John Hejduk teria cultivado a imagem de um *outsider* e feito do ambiente da Cooper Union um tipo de monastério, isolado das demandas do mercado da construção civil.

Naquela época não havia muitos trabalhos profissionais e era difícil encontrar empregos para estudantes de arquitetura... A escola era tudo. Parecia um santuário - quase monástico - protegendo e praticando uma arte desertada para um tempo em que possa ser novamente necessária. Numa época de cinismo, as visões de Hejduk deviam parecer irremediavelmente inocentes. (STORY, 2021, p.10)

¹⁰ GOLDBERGER, Paul. *Architecture View; A little book that led five men to fame*. New York Times, 1996. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/02/11/books/architecture-view-a-little-book-that-led-five-men-to-fame.html?searchResultPosition=25>

Apesar das divergências identificadas retrospectivamente na produção dos cinco arquitetos, suas convergências revelam importantes inquietações para o meio da arquitetura, bastante associadas à noção de autonomia debatida por diferentes grupos daquela época. Enquanto a escola italiana “neorracionalista” representada por Aldo Rossi debatia a autonomia da arquitetura do ponto de vista da história da cidade e suas tipologias, a escola nova-iorquina pensava a autonomia por meio dos procedimentos de desenho e geração da forma. Os projetos dos *Five Architects* manifestam uma imersão dentro de um regime gráfico-espacial próprio à disciplina da arquitetura e às artes visuais, aspecto visível no nível de abstração desses trabalhos e na simbiose entre suas ideias e formatos então inovadores.

Na introdução da publicação *Five Architects* (1975), Drexler argumenta que historicamente esses arquitetos davam continuidade ao que Richard Neutra, Walter Gropius e Marcel Breuer buscaram fazer em suas primeiras casas: desenvolver um vocabulário formal didático por meio de pequenos projetos, porém “neste caso, sem as restrições doutrinárias do Funcionalismo alemão”.¹¹ Manfredo Tafuri (1980) também ressalta o aspecto linguístico dos cinco arquitetos que “podem ser considerados como emblema de uma inquietação generalizada”,¹² tendo em comum “a busca desesperada por uma língua”. O italiano atribui esta busca ao contexto da crise econômica de Nova Iorque, como se a estagnação da construção civil levasse os jovens arquitetos a uma prática mais introspectiva, especulativa. Para ele, os *Five Architects* representam uma experiência do limite e seus excessos, reduzindo a arquitetura a uma segunda linguagem, no limite da frivolidade. Sob sua perspectiva, isto seria algum tipo de traição aos ideais modernistas, constituindo uma arquitetura sem função social.

(...) as experimentações teóricas — o prazer que resulta da leitura — das obras de Hejduk é totalmente intelectual. Gozo dos sutis jogos mentais que sujeitam o absoluto das formas (desenhadas ou construídas, nesse caso isto é indiferente): fica claro que não há nenhum valor ‘social’ nisso. É demasiado fácil concluir que estas arquiteturas perpetuam uma ‘traição’ frente aos ideais éticos do Movimento Moderno. Antes, elas registram o estado de espírito de quem se sente traído, revelam até o fundo a condição a que se vê reduzido quem, não obstante, quer fazer Arquitetura.
(TAFURI, 1980, p. 528)

Penso que Tafuri é um homem que deve ser observado.
(HEJDUK, 1985, p. 135)

¹¹ DREXLER, Arthur. In: FIVE ARCHITECTS. EISENMAN, Peter; GRAVES, Michael; GWATHMEY, Charles; HEJDUK, John, MEIER, Richard; ROWE, Colin; FRAMPTON, Kenneth. *FIVE ARCHITECTS*. Oxford: Oxford University Press, 1975. p.1

¹² TAFURI, Manfredo. *La esfera y el labirinto*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980, pg. 524. In: VELLOSO, Rita Lucena. *John Hejduk: sobre o que jamais estará num desenho qualquer*. Arqtextos, São Paulo, ano 03, n.035.03, Vitruvius, abr. 2013

Eram tempos selvagens, política e socialmente. As pessoas estavam pensando no Vietnã, nas campanhas para que eleitores negros votassem. Ninguém estava preocupado em debater forma, que era justamente sobre o que achávamos que a arquitetura deveria ser. (EISENMAN, 1996)

É importante lembrar dos acontecimentos concomitantes à produção dos Five Architects, que o afetavam como cidadãos de um mundo globalizado. Profundas transformações ocorrem durante os anos 1960: a transição de uma economia industrial fordista para uma economia pós-industrial, associada a tecnologias da informação; a insurgência de movimentos civis, dos estudantes, de causas identitárias, de raça e gênero; a implementação das ditaduras na América Latina; a chegada do homem à lua; tudo isso poucas décadas após a II Guerra Mundial e em meio a uma nova guerra, a absurda Guerra do Vietnã. No campo da arquitetura, como observa Jonas Delacave, em sua dissertação sobre o ensino de arquitetura na Cooper Union, é importante lembrar “dos efeitos catastróficos” do projeto social da arquitetura moderna; e da perda quase simultânea de seus maiores ícones, mestres para aquela geração. Aquele era um momento de reação à crise de referências na própria arquitetura, quando pode-se observar diversas buscas por novos parâmetros para sua produção.

Imbricado nesse processo mais amplo, a arquitetura via-se em uma profunda crise que estava associada, também ao reconhecimento dos resultados catastróficos que as ambições sociais do movimento moderno haviam gerado. Simultaneamente, faleciam os mestres mais influentes da arquitetura nos Estados Unidos, como Frank Lloyd Wright (1959), Le Corbusier (1965), Walter Gropius (1969), Mies van der Rohe (1969) e Richard Neutra (1970). Nesse contexto, e de distintos modos, diferentes personagens buscavam situar o campo disciplinar da arquitetura, perguntando-se sobre os problemas da história, tradição, significado, cultura, função social e métodos de operação, por exemplo. Em 1966, eram publicados os muito influentes *Contradição e Complexidade em Arquitetura*, de Robert Venturi, e *A Arquitetura da Cidade*, de Aldo Rossi. Ainda que de modos diversos, os dois buscavam alternativas aos dogmas do movimento moderno, com novas referências e sistemas de valores. Ao mesmo tempo, eram desenvolvidas abordagens arquitetônicas radicais por coletivos e indivíduos marcados pelos movimentos de contestação e contracultura, como Archigram, Archizoom, AntFarm, UFO, Group 9999, Strum, e Situacionistas, para citar alguns. (DELACAVE, 2015)

Ao questionar a função social desses projetos, Manfredo Tafuri parece ainda imerso num *ethos* moderno, que vincula arquitetura a progresso — algo que estava sendo recusado ou revisado por arquitetos contemporâneos, cujos projetos ganhavam aspectos mais críticos, retóricos, e menos ideológicos. A crítica de Tafuri está ligada à ideia de “positividade” inerente ao projeto de arquitetura, que viria a ser negada por Hejduk em suas Máscaras. Mais tarde, em *Mask of Medusa*, Hejduk conta que costumava responder às críticas proferidas contra ele por meio de projetos, e assim dedicou o *Cemitério para as*

Cinzas do Pensamento a Tafuri, a quem associava um tipo de pensamento perigoso.¹³ Hejduk via resquícios totalitários na ideia de utopia e muitos de seus projetos alegorizam uma oposição a esse tipo de ideologia.

A utopia moderna reivindicou a ideia de arquitetura como um meio para a revolução social, como se a disciplina fosse capaz de protagonizar um novo projeto de sociedade, composta por homens universais. Esta crença desenvolvimentista, progressista e homogeneizante pautou a arquitetura moderna em sua busca por alinhar a linguagem formal às demandas econômicas do mundo industrial. Essa narrativa que coloca a casa como uma máquina,¹⁴ e o homem como subunidade padrão, foi sofrendo um desencanto forçado no desenrolar da história de um sangrento século XX e chegou desgastada à década de 1970. Entretanto, os *Five Architects* especulavam com um vocabulário de origem moderna dissociado de qualquer campanha civilizatória.

A teoria oficial insistia que a arquitetura moderna era absolutamente despida de conteúdo iconográfico, uma resposta formal a demandas funcionais, um inevitável resultado das circunstâncias do século XX, como observa Colin Rowe. Para ele, a necessidade pelo conteúdo simbólico havia sido substituída pelo espetáculo de uma arquitetura autoproclamada “científica” e neutra, mas, na verdade, carregada de desejos e ideologias. Enquanto o arquiteto moderno assumia um papel messiânico, a arquitetura era a imagem-símbolo de um novo mundo, do progresso e da salvação. Rowe argumenta que se, historicamente, a arquitetura moderna foi um derivado do socialismo, germinando das mesmas raízes que o marxismo, essas visões de mundo profundamente europeias jamais qualificariam uma produção americana. Ele acrescenta: na década de 1930, quando a arquitetura moderna adentrava o continente norte-americano, ela era apresentada apenas como uma abordagem diferente ao edifício, uma nova ambiência para um capitalismo ilustrado. O mote revolucionário nunca teria estado presente na arquitetura moderna norte-americana.

No pós I Guerra Mundial na Europa, a promessa combinada de Arquitetura ou Revolução poderia parecer muito real (...); mas, nos Estados Unidos, a presunção de que apenas a Arquitetura poderia transformar a 'Revolução do mal' na 'Revolução do bem'; ou que apenas um recurso wagneriano ao desenho total poderia evitar uma catástrofe social nunca seriam minimamente plausíveis. Para os EUA, a revolução já tinha acontecido em 1776, e encontrava-se lá o início de uma ordem social que não seria substituída por eventos posteriores. (ROWE, 1972, p. 3-4)

¹³ HEJDUK, John. 1984. Op. cit.

¹⁴ Como Le Corbusier promulga em seu livro-manifesto *Vers une architecture*, publicado pela primeira vez em 1923: “La maison est une machine à habiter.”



Kaufmann House, Richard Neutra, 1947
foto Slim Aarons, 1970

Deslocados da direta genealogia da tradição europeia, os *Five Architects*, especulavam com a herança de uma linguagem moderna em meio à “conjuntura de fragmentação da cultura disciplinar”.¹⁵ Ao mesmo tempo que assimilavam no âmbito social as diversas camadas de um contexto “selvagem.” Para críticos como Tahl Kaminer e Kenneth Frampton, a partir dos anos 1960, alguns arquitetos “preferiram negar seu engajamento em um ambiente social radicalmente transformado, em que não sabiam — ou queriam — operar.”¹⁶ Os *Five Architects*, como aponta Drexler, encontram uma rota de fuga na contramão do Brutalismo, em busca de uma poética racional dos anos 1930 que foi interrompida pela II Guerra Mundial. Ele identifica nos projetos apresentados na ocasião do CASE, propriedades formais que derivam principalmente da arquitetura de Le Corbusier (dos anos 1920-1930); produções de Giuseppe Terragni que explora a ambiguidade da relação entre parede e coluna; e de Louis Kahn no uso das diagonais.

Kenneth Frampton, em seu texto *Frontality vs. Rotation*¹⁷, também publicado em *Five Architects*, identifica operações espaciais em torno da frontalidade e da rotação no trabalho dos cinco. Frampton aponta para uma inflação da escala doméstica; e a apresentação de projetos sem figuras humanas. Frampton comenta que nos desenhos sem legendas de Hejduk, fica impossível entender o que seria o programa, qual seria seu tamanho, onde estaria situado. Ele percebe uma influência de Frank Lloyd Wright na falta de clareza ou de hierarquia entre planos e no prolongamento das formas. Por fim, ele chama atenção para o caráter biomórfico de projetos onde a circulação horizontal funcionaria como uma espinha dorsal, à qual massas acopladas confundem seu centro gravitacional.

¹⁵ FRAMPTON, Kenneth. In: EISENMAN, Peter etc. 1972. p.40. Livre tradução da autora.

¹⁶ DELACAVE, Jonas. Op. 2015. cit. p. 15.

¹⁷FRAMPTON, Kenneth. In: EISENMAN, Peter etc. 1972. Op. cit. p.9 (livre tradução da autora)



Casa del Fascio, Giuseppe Terragni, 1932-36
wikimedia commons, autor desconhecido, s.d.



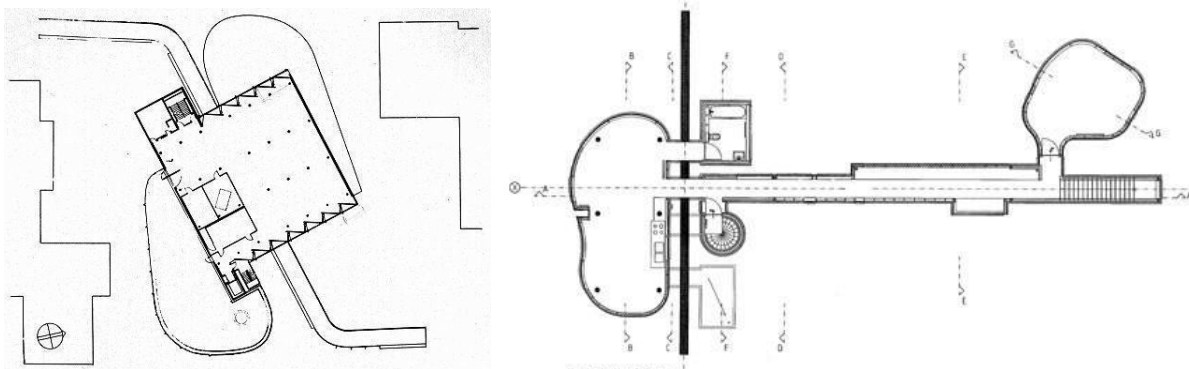
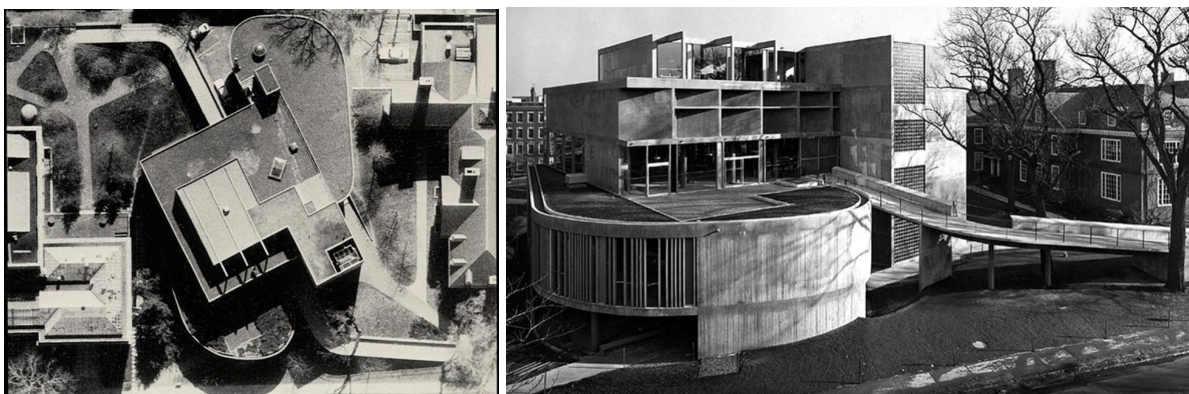
Erdman Hall Dormitories, Louis Kahn, 1960-1965
fotos Arne Maasik, 2016

Hejduk disse em diversas ocasiões que era especialmente influenciado pela obra de Le Corbusier e que a experiência com a Maison La Roche (1925) foi definidora para a criação de suas Máscaras, como será comentado mais adiante. É possível perceber a semelhança entre os projetos Carpenter Center (Le Corbusier, 1963) e a série de *Wall Houses*, assim como entre o projeto Mill Owners Building (Le Corbusier, 1954) e a série *Diamond Houses*. No caso das *Wall Houses*, Hejduk parece sintetizar algumas estratégias corbusianas, o que Marina Correia identifica como uma eliminação da ambiguidade do *Carpenter Center*, ao excluir as sobreposições entre volumes e interpenetração com seu entorno.¹⁸ Enquanto Le Corbusier cria um bloco retangular, Hejduk comprime o volume ao plano do muro, ao qual são acopladas massas que lembram órgãos animais. Hejduk parece aplicar aos projetos de Le Corbusier seu método exorcista destrinchando e eliminando os elementos que o pioneiro modernista foi sobrepondo e tornando complexo ao longo de sua

¹⁸ CORREIA, Marina. Op. cit. p.237.

carreira. No decorrer da obra do pioneiro modernista, seu purismo formal, as formas claras no espaço, vai se transformando numa sobreposição nebulosa de volumes. Em um dos mais radicais exemplos, a Capela Ronchamp (1955), operações entre massas orgânicas tornam-se opacas ao interlocutor, não há correspondência clara entre a geração de fachadas e volumes, o exterior não é um guia para o interior.

Desnecessário dizer que quando a pessoa isola um elemento arquitetônico, seja uma linha ou uma parede, ela está atrás de confusão.
(INGRAHAM, 1991, p. 24)



Imagens acima: vista aérea e foto Carpenter Center for the Visual Arts, Le Corbusier, 1963 - Carpenter Center for the Visual Arts, s.d. Imagens abaixo: planta Carpenter Center; planta Wall House 2, John Hejduk - ArchDaily

As operações formais de Hejduk, no início de sua carreira, parecem resgatar de maneira radical a leitura purista da forma, o arquiteto explode seus volumes, separa seus elementos, num método que lembra o recurso da “axonométrica explodida,” forma de representação muito popular entre escritórios de arquitetura hoje, que busca clarificar os elementos que compõem um edifício separando-os, como peças de um manual mecânico a serem encaixadas. Hejduk destrincha o projeto *corbusiano* didaticamente em elementos: parede, fachada, volume, circulação, áreas de permanência. Em teoria, essa separação dissolveria a ambiguidade entre eles, pois não haveria sobreposições, mas Hejduk leva alguns elementos ao limite, fazendo com que simples significantes arquitetônicos, como a parede, passem a ser problematizados por seus interlocutores.



De cima para baixo:
Wall House 2 - Groninger Museum, s.d.
Wall House 2 - foto Liao Yusheng, s.d.

I.b. O momento de passagem

A *Wall House* de Hejduk é a versão do arquiteto do sonho cubista, de uma nova ordem tornando-se realidade, com todas suas contradições, tendências totalizantes e ambições de construir mundos. (HAYS, 2009, p.6)

Desde seus primeiros projetos publicados, a obra de Hejduk pode ser observada como uma grande experimentação em torno da parede. A necessidade de voltar a atenção para elementos primários da arquitetura traduz-se numa reflexão sobre os fundamentos dessa disciplina alicerçada na transformação e organização da matéria. Dentre as origens rememoradas pela disciplina da arquitetura, a *arché* de Hejduk parece mais próxima aos templos do que às cabanas, mais próxima dos elementos verticais que sustentam uma cobertura do que da arquitetura têxtil da malha envoltória, da arquitetura-pele analisada por Gottfried Semper. A parede, elemento originalmente estrutural, foi o primeiro a desaparecer da arquitetura moderna, com o advento da planta livre, como demonstra Colin Rowe, ao comparar a Villa Savoye de Le Corbusier à Villa Rotunda de Andrea Palladio, cujas plantas assemelham-se, porém a mais recente não tem paredes¹⁹. Rowe estende sua análise comparativa a outros projetos dos arquitetos, demonstrando uma aproximação de suas estratégias projetuais rigorosamente pautadas por regras matemáticas, do ponto de vista da proporção geométrica, apontando como o projeto corbusiano aderiu a regras clássicas, mesmo que libertando-se das divisórias estruturais.

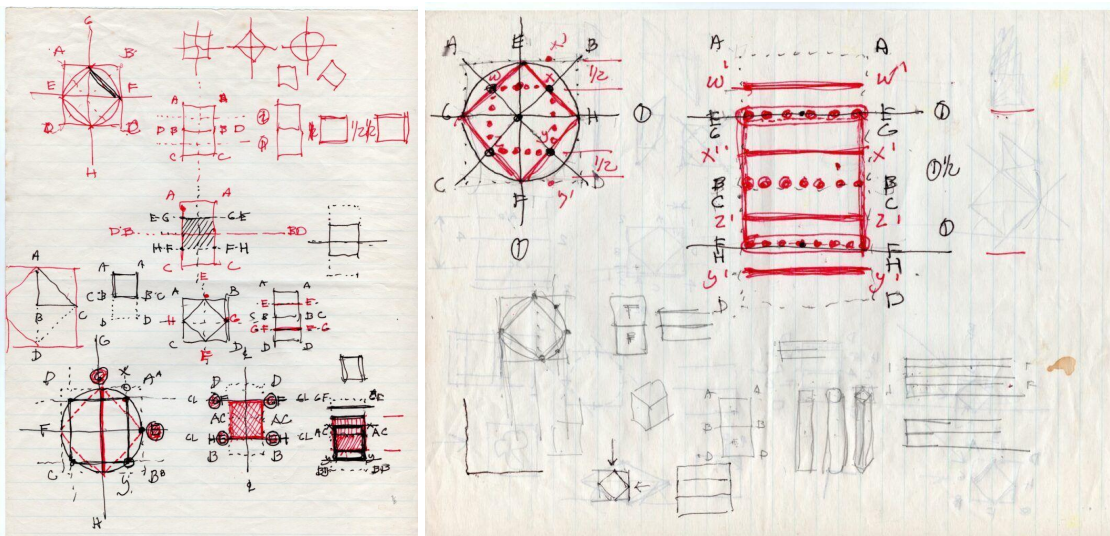
De tempos em tempos, alguns arquitetos retornam aos elementos básicos da disciplina, como um modo de resetar e reorganizar o debate. Na XIV Bienal de Arquitetura de Veneza em 2014, o curador Rem Koolhaas, por meio de sua agência de pesquisa AMO, organizou a mostra *Fundamentals* que propunha uma revisão do último século de arquitetura, tendo como marco o centenário da *Maison Dom-ino* de Le Corbusier (1914). O pavilhão principal da mostra, que fica sempre por conta do curador principal, promoveu a exposição *Elements of Architecture*, que tinha como objeto de pesquisa o piso, a parede, o telhado, a cobertura, a porta, a janela, a fachada, a varanda, o corredor, a lareira, o banheiro, a escada, a escada-rolante, o elevador e a rampa. Nesta mostra, Koolhaas busca fazer uma genealogia desses elementos, apresentando suas primeiras aparições e como foram transformados ao longo dos tempos. Ao se abordar sobre o elemento Parede, o arquiteto holandês demonstra como seu uso, ou desuso, é um importante indicador da organização dos espaços sociais ao longo da história humana.

¹⁹ ROWE, Colin. *The mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier compared*. THE ARCHITECTURAL REVIEW, 1947.

Vista em *time-lapse*, a história dos planos arquitetônicos do mundo seria a história das mudanças nas formas de civilização, à medida que novas segmentações de espaços são exigidas por novas formas de sociedade. A célula única, com ocupantes amontoados em espaços compartilhados, dá lugar a configurações cada vez mais complexas de caixas (...) então a demanda por espaço aberto, flexibilidade e fluxo equivale a uma declaração de guerra contra a parede... (KOOLHAAS, 2014)

Wall, parede em inglês, também significa muro, elemento que costuma ser mais segregador e construtivamente robusto do que a parede como simples divisória entre ambientes internos. Hejduk mira a parede/muro com seu método exorcista, explorando a tensão entre o dentro e o fora, entre o público e o privado, por meio da materialização desse elemento-fronteira. Sua investigação passa pela espacialidade cubista, pela transitoriedade espacial e outros aspectos que levaram o arquiteto a desenvolver formatos de representação até então inéditos.

Não lembro exatamente o que causou a discussão à mesa com Hejduk, mas ele começou a desenhar, me explicando e mapeando o seu entendimento sobre o espaço da axonometria em 90 graus. Ele desenhou uns diagramas enigmáticos e falou sobre o que seria um cubo elástico, que pode ser esticado e desdobrado. Ele se preocupava com as faces traseiras invisíveis que colapsam sobre as faces frontais visíveis. Ele mapeou todos os pontos no diagrama, demonstrando a simultaneidade de frente e verso — o que para ele implicava uma espécie de espaço profundo presente na superfície comprimida do desenho. Ele queria visualizá-lo pela lateral, que explicitaria o alongamento e a dobra, ativando sua diagonal. (ALLEN, 2019)



Projection sketches, John Hejduk e Stan Allen, 1981
Drawing Matter

Para Stan Allen, os recursos gráficos elaborados por Hejduk são uma chave para entender o tipo de espacialidade que o arquiteto vai desenvolver, num processo onde a proximidade entre sistema de projeção e a ideia arquitetônica são imprescindíveis. Em seu texto *John Hejduk's axonometric degree zero*, Allen aponta o quanto a invenção da axonométrica em 90 graus, ou zero grau, seria uma experiência fundante dos projetos que Hejduk desenvolveria a seguir. É na série *Diamond Houses* onde Hejduk apresenta esse formato de desenho pela primeira vez. Assim como na axonométrica militar, neste tipo de desenho as dimensões do objeto estão em verdadeira grandeza, mas neste caso ele permanece posicionado com os mesmos ângulos dos desenhos técnicos de planta baixa e fachadas. Isto faz com que a fachada e a cobertura sejam vistas frontalmente, paralelas ao limite do canvas e não rotacionadas a 45 ou 60 graus, com uma frontalidade que reforça o aspecto pictórico do desenho. As fachadas laterais “colapsam ao nada”,²⁰ pois por regra desse ângulo, o que não está de frente é suprimido do desenho. Allen comenta que essa representação chapada, não-perspectivada, causa estranhamento por haver nela algo de ingênuo ou infantil que parece vir de outro lugar que não dos cânones ocidentais de representação.²¹ Apesar do rigor em relação às proporções, esses desenhos lembram uma cultura pré-albertiana, quando o advento da perspectiva não fazia parte do repertório notacional de nossa cultura.

Enquanto Hejduk explorava a frontalidade das axonométricas (0 ou 90 graus), Peter Eisenman explorava o automatismo das axonométricas militares (45 graus). Suas especulações são desdobradas em projetos como a Casa X (1975), cuja concepção traz a sobreposição de um desenho sobre outro, simulando uma circunstância não intencional, arbitrária. Eisenman explorava a arbitrariedade de processos que pretendiam excluir o sujeito, como se esses formatos fossem capazes de romper tanto com o ponto de vista do observador quanto com o controle do autor sobre seu resultado. O historiador Sean Keller observa que a partir da década de 1960, influenciados pelo desenvolvimento da computação e das teorias pós-estruturalistas, Eisenman e outros arquitetos advogaram por uma arquitetura que se afastaria do domínio de um sujeito individual sob a influência de processos e ferramentas externas.²² Esse processo geraria o que Keller chama de *Automatic Architecture* (Arquitetura Automática), cujas técnicas e métodos seriam muito mais consequentes do que uma mera definição estilística. Essa tendência foi desdobrada no que hoje entende-se pela prática da arquitetura paramétrica, algo que é definido por um

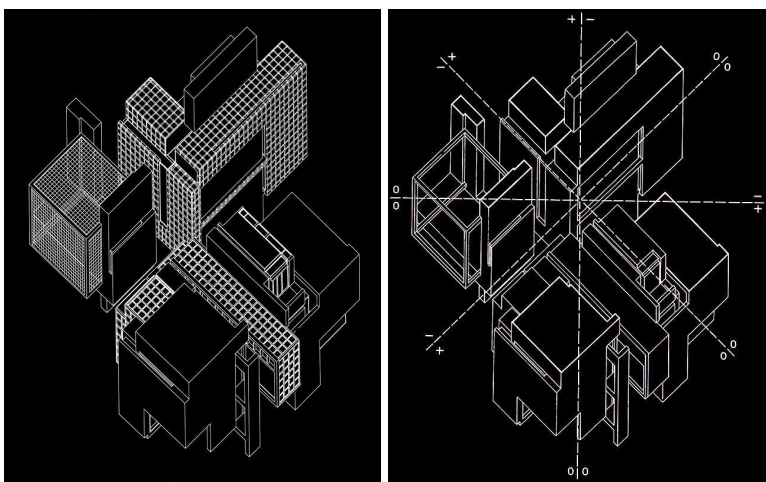
²⁰ALLEN, Stan. *John Hejduk's axonometric degree zero*. 2019. Disponível em: <https://drawingmatter.org/john-hejduks-axonometric-degree-zero/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

²¹ ALLEN, Stan. Op. cit. 2019.

²² KELLER, Sean. *Automatic architecture, motivating form after Modernism*. The University of Chicago Press. Chicago, 2018.

conjunto de ferramentas computacionais, independente do aspecto visual que um edifício pode ter, o que endossa a hipótese de Keller que não se trata de um estilo.

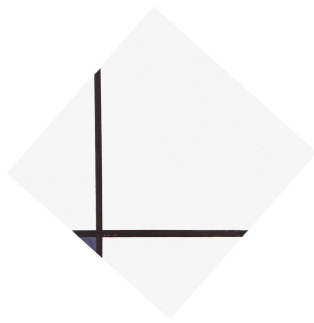
De todo modo, mais uma vez, vê-se que Hejduk bifurcou para outro lado. Enquanto as experimentações de Eisenman, entre outros, apontam para avanços das tecnologias de informação e para um *modus operandi* contemporâneo, a frontalidade das axonométricas 90 graus de Hejduk lançam-no para procedimentos passados. Isto é, sua atenção à frontalidade será desdobrada numa arquitetura cada vez mais figurativa, chegando em suas Máscaras, como veremos a seguir.



House X - Peter Eisenman, 1975
Eisenman architects

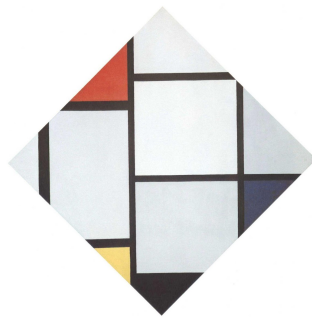
Em 1967, Hejduk exibiu os projetos *Diamond House A*, *Diamond House B* e *Diamond House C* na *Architectural League* de Nova Iorque, acompanhado de pinturas de Robert Slutzky. A exposição é fruto de um diálogo entre os dois colegas de docência, estimulados pelos aspectos de superfície e profundidade observados nas pinturas *Diamond*²³ de Mondrian. Nas *Diamond Houses*, Hejduk subverte o formato da axonométrica de 90 graus, uma vez que paredes internas são rotacionadas 45 graus em relação ao volume geral, aponta Allen. Esta operação cria uma ilha perspectivada em contraste com as fachadas, gerando uma coexistência entre representações bidimensional e tridimensional no mesmo desenho. Para ele, as *Diamond Houses* teriam transposto a questão do envelope pictórico para a arquitetura, ao gerar um descompasso entre canvas e *grid* interior semelhante ao que Mondrian fazia — operação que implicaria num campo espacial infinito.

²³ Pinturas realizadas pelo artista entre 1921 e 1925, adquiridas pela National Gallery, Londres.



4. *Composition with Blue*, painting on canvas, 1924, Museum of Art, U.S. Culture Collection.

12



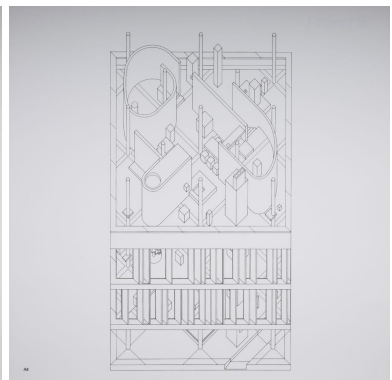
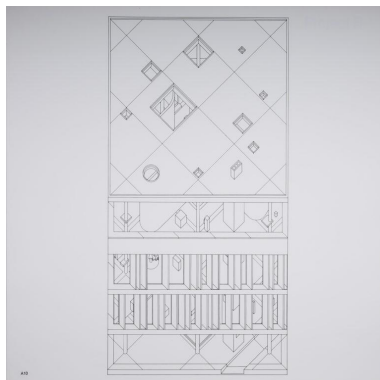
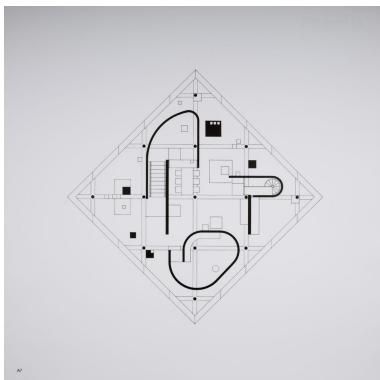
5. *Diamond Painting in Red, Yellow and Blue*, painting on canvas, National Gallery of Art, Washington, Gift of Herbert and Nancy Rothchild, 1975.

13



7. *Victory Boogie Woogie*, painting on canvas, Collection of Mr. and Mrs. Bruce Tamm.

15



De cima para baixo: *Composition with Blue*(1924); *Diamond Painting in Red, Yellow and Blue* (1921-1925); *Victory Boogie-woogie*(1942-1944), Piet Mondrian - National Gallery of Art; Fotos modelo Diamond House, John Hejduk, 1969 - Drawing Matter; Planta e axonométricas 90 graus Diamond House,1969 - John Hejduk Fonds CCA.



Mill Owners Building, Le Corbusier, 1954
foto Athul Prasad, 2019

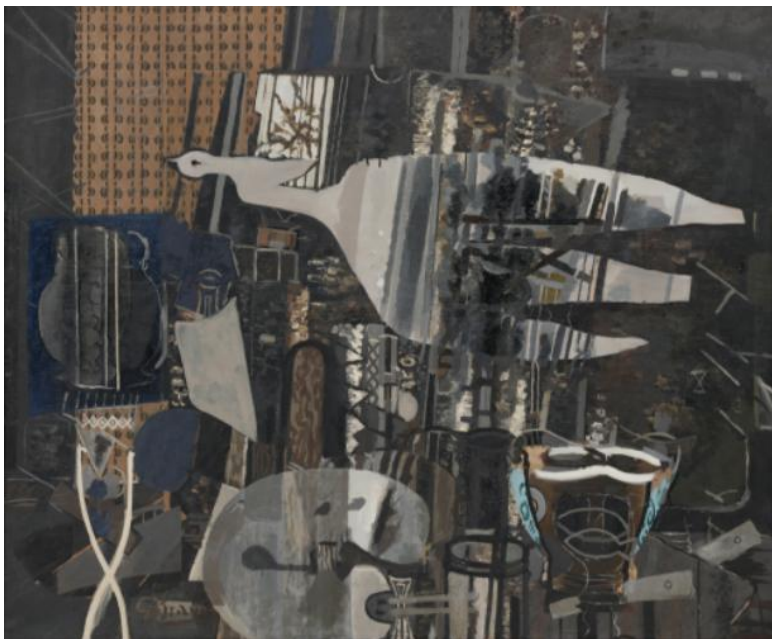
Os projetos de casas de Hejduk são essencialmente relacionados às experimentações pictóricas das vanguardas do início do século XX. Para Allen, o mecanismo da axonométrica de 90 graus produz uma espacialidade próxima àquelas criadas nas pinturas de Fernand Léger, Amédée Ozenfant e Le Corbusier, onde as figuras de aspecto *naïve* seriam “estranhamente chapadas”²⁴ sobre a página. Para Hays, as *Wall Houses* do arquiteto promoveriam um processo semelhante ao que vemos na pintura *Studio III* (1949) de Georges Braque, a ambiguidade entre o pássaro e a parede nesse quadro teria um paralelo com as paredes do arquiteto. Vemos uma parede virando pássaro e um pássaro virando parede.

O cubismo e o futurismo arrancaram a percepção visual da fixidez do bucólico e do ideal, que haviam sido a província para a Academia, para a cidade grande e seus ritmos. As formas são desenvolvidas para incorporar a simultaneidade de eventos, as sobreposições de segmentos de tempo e lugar sobre outra característica do novo ritmo de vida. Foram dadas sugestões de sistemas compartilhados igualmente pela mente e pela realidade objetiva. (ROSENBERG, 1971, p. 10)

A ideia de compressão e frontalidade é frequentemente associada à obra de John Hejduk, o que implica num movimento em direção às superfícies desenhadas. Para Allen, a isométrica em 90 graus geraria uma frontalidade muito própria da pintura e sugeriria uma compreensão da transparência onde a superfície e a profundidade estariam simultaneamente presentes. Neste formato, Hejduk teria encontrado justamente a forma de ambiguidade espacial que tanto procurava, fechando um circuito de suas experimentações formais, diz Allen. Para Hejduk, o que chamava de “projeções isométricas” (corrigido por

²⁴ ALLEN, Stan. 2019. Op.cit.

Allen como “axonométricas”) completaria uma lacuna das relações formais cubistas entre as projeções pictóricas e arquitetônicas. Enquanto Rowe e Slutzky identificam na *promenade architecturale* corbusiana a dialética entre a realidade física e a ilusão do espaço raso”²⁵; Allen vê um outro tipo de transparência em Hejduk, onde “o tempo é mais comprido do que dilatado”.²⁶ Hejduk parece comprimir a profundidade espacial na parede, tornando-a um campo pictórico, um evento que contém informações e ganha dimensões metafísicas.



The Studio V, Georges Braque, 1949-1950
MoMA Collection (Museum of Modern Art of New York)

Os problemas gráficos colocados pela projeção da planimetria do diamante sugeriram um novo sistema de representação ortométrica, em que o naturalismo tridimensional foi abandonado por uma frontalidade pictórica e paradoxal. Isso acabou levando Hejduk a uma extensa meditação sobre a relação entre parede/plano/superfície e volume, entre duas e três dimensões, a princípio como uma questão puramente formal e composicional, que se transforma, eventualmente, numa reflexão filosófica sobre a natureza da ilusão e da realidade arquitetônicas.
(OCKMAN, 1997, p.6)

Na edição da revista japonesa *A+U* dedicada a Hejduk, o historiador Michael Hays publicou o ensaio *Wall as Event*, uma reflexão sobre a parede *hejdukiana*. Ele reconhecia nessas paredes/planos um processo homólogo tanto à projeção da perspectiva renascentista de Leon Battista Alberti e seu aparato da visão, quanto ao espaço

²⁵ ROWE, C.; SLUTZKY, R. Transparency: Literal and Phenomenal. *Perspecta*, v. 8, p. 45–54, 1963. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1566901>

²⁶ ALLEN, Stan. 2019. Op. Cit.

"anti-albertiano" da tela cubista, onde os pontos de fuga nunca estão presentes. Para o autor, *Wall Houses* e *Diamond Houses* seriam espaços ilusórios, cujas paredes seriam "um portal inabitável entre o dentro e o fora, entre a frente e o verso, entre o aqui e o ali"²⁷, também, entre a pintura e a arquitetura, como vimos acima. Nesses elementos o arquiteto manipulava axiomas clássicos e modernos, jogando entre opacidade e transparência e entre profundidade e superfície. Ele conta que Hejduk chamava esse espaço virtual especulativo de "momento da hipotenusa" ou o "momento de passagem", o momento de maior repouso e de maior tensão, um espaço instável onde seria possível especular futuros e manter indefinições.

Olhando em retrocesso, é tentador afirmar que o esgotamento de um circuito especulativo formal teria como desfecho o desvio para um caminho textual, para além do desenho. Um arquiteto que conquista o paradoxo de fazer com que teóricos leiam suas paredes como portais, pode querer mais o quê? Por mais metafórica e abstrata que seja a linguagem dos críticos, há uma inversão de premissas básicas que cada elemento representa — fechamento *versus* abertura. Excessos de ensimesmamento e subversão dos significantes arquitetônicos parecem ter levado Hejduk a cruzar a fronteira disciplinar, transbordando para outros campos, trazendo o verbo ao jogo.

A segunda *Wall House*, projetada em 1972-74 para um cliente e terreno reais, mas nunca realizada, apresentava um semblante monstruoso, embora encantador, para o mundo, posando como uma criatura senciente na paisagem. Nesses projetos, o plano da parede tornou-se literalmente uma máscara. (OCKMAN, 1997)



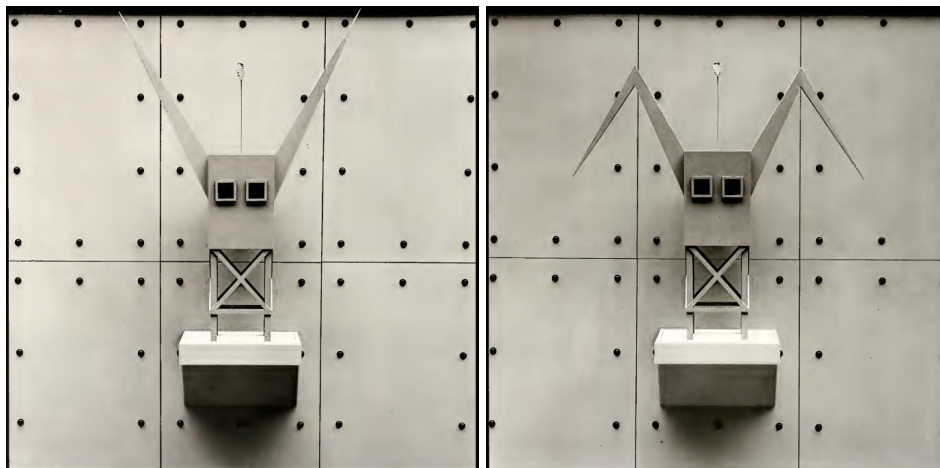
Elevation for Wall House 3; Sketch site plan for Wall House;
John Hejduk Fonds CCA, 1968-1974

²⁷ HAYS, Michael. 2009. Op. cit. p.6

Quando Hejduk começa a desenvolver suas Máscaras, há uma relação menos clara entre objeto e forma de representação, porém é importante observar como esta “especulação metafísica sobre o colapso do espaço”²⁸ da primeira fase do arquiteto já gesta os embriões de suas Máscaras. Segundo Ockman, a série de *Wall Houses*, o desdobramento mais radical da obra inicial de Hejduk, anuncia o fim de uma busca por autonomia formal, onde Hejduk libertaria algo de dionisíaco e infantil de sua personalidade, deixando o racionalismo de lado, em busca de uma imagética metafórica e teatral.

Em *Mask of Medusa*, Hejduk afirma que não vê ruptura em sua obra, mas uma transformação contínua onde a transição se daria entre o otimismo e o pessimismo, a partir dos projetos realizados para Veneza. Ele identifica uma “virada política” entre seus primeiros trabalhos e seu primeiro projeto urbano — o *Cemitério para as Cinzas do Pensamento*. As diferenças entre a primeira e a segunda fase de sua carreira são bastante evidentes, mas é interessante perceber em que sentido há continuidade em seu pensamento. A produção de ambiguidades, dicotomias e simultaneidades permanece. O colapso das faces ocultas sobre as visíveis no cubo elástico sonhado por Hejduk também se mantém. Por menos óbvio que pareça, suas paredes e suas máscaras estão intimamente articuladas. A tensão dessas paredes-portais enuncia a Máscara, que assim como o muro, cinde e abre um espaço, ocultando uma face e sobrepondo nela outro plano de realidade.

A profundidade deve ser escondida. Onde? Na superfície.
(HOFMMANSTHAL, 1922 In: COLOMINA, 1996)



Riga Project, John Hejduk
fotos Hélène Binet 1987

²⁸ ALLEN, Stan. 2019. Op.cit.

I.c. Cinzas do pensamento

Desde 1974, Veneza inquieta a natureza do meu trabalho. É um fórum para meus pensamentos íntimos. Pensamentos que têm a ver com a Europa e a América; com abstração e historicismo; o individual e o coletivo; liberdade e totalitarismo; com as cores preto, branco, cinza; o silêncio e a fala; o literal e o ambíguo; a narrativa e a poesia; o observador e o observado. Estou em dívida com a Itália e com a cidade de Veneza por terem estimulado minhas investigações. Suspeito que nos últimos quatro anos minha arquitetura mudou da “Arquitetura do Otimismo” para o que chamo de “Arquitetura do Pessimismo”. (HEJDUK, 1985)

Entre 1974 e 1979, Hejduk produz uma série de projetos urbanos para Veneza, nos quais pela primeira vez insere narrativas fictícias: *Cemetery for the Ashes of Thought*, *New Town for the New Orthodox*, *The Thirteen Watchtowers of Cannaregio* e *The House for the Inhabitant Who Refused to Participate*. Para J. Kevin Story, o *Cemitério para as Cinzas do Pensamento*²⁹ seria a experiência pivô na construção de pensamento do arquiteto, resultando no que argumenta ser sua primeira Máscara: *As Treze Torres de observação para Cannaregio*, projeto exposto em *10 Immagini per Venezia* (1979). Não há um consenso entre críticos sobre qual projeto seria sua primeira Máscara, pois o autor não deixa linhas claras sobre o que classifica uma Máscara, tampouco intitula todos os projetos desta maneira. Entretanto, é consenso que o contato com a Europa, sobretudo a Itália, durante a década de 1970, por meio de visitas, exposições, seminários, e principalmente o encontro com Aldo Rossi, configuram um momento de inflexão em sua obra.

Os demônios da *Cidade Análoga* estavam sussurrando para ele. Ele imaginou libertar tudo aquilo que Rossi havia suprimido. (HAYS, 2010, p.102)

Em 1973, Hejduk viajou a Zurique e conheceu Rossi na universidade ETH (Eidgenössische Technische Hochschule), onde o italiano lecionava. Nesta ocasião, teve contato com os desenhos da *Cidade Análoga*, desenvolvidos a partir de 1969, o que foi um marco na transição para a segunda fase de sua obra. Para Laís Bronstein, Hejduk percebeu como a pesquisa tipológica de Rossi transpõe “o abismo entre a pesquisa objetiva/ciência urbana, exposta em *Arquitetura da Cidade*, e a operação figurativa através do recurso à analogia” (2020).³⁰ Ela pontua que ali, Hejduk “observa como Rossi transforma um mecanismo interpretativo de compreensão da cidade em um mecanismo operativo, de projeto”³¹ sugerindo que existe uma relação entre o salto subjetivo realizado por meio da analogia por Rossi e o salto realizado por meio da alegoria por Hejduk. Segundo Bronstein,

²⁹ Em tradução livre da autora.

³⁰ Laís Bronstein em depoimento em entrevista concedida à autora em 30/01/2020. Ver em: <<http://www.entre-entre.com/>>

³¹ Ibidem.

Hejduk queria povoar aquelas *Cidades Análogas* assim como quis transpor as pinturas cubistas para o campo da arquitetura. O historiador Michael Hays endossa esse argumento ao considerar o *Cemitério para as Cinzas do Pensamento* um desdobramento da *Cidade Análoga* de Rossi. Para ele, o maior legado do encontro entre os dois arquitetos se deu por suas discrepâncias.³²

Story observa como desde a elaboração do ensaio *Lockhart, Texas*, elaborado com Colin Rowe em 1957, Hejduk já estava atento aos aspectos narrativos e simbólicos da arquitetura e do espaço urbano. Nesse ensaio, os autores analisam como a configuração urbana, estabelecida por tipologias de uma arquitetura “ordinária” e provinciana, comunica de maneira eficaz um sistema de hierarquia e poder. E como isso se dá especialmente no contexto árido do sudoeste norte-americano, onde os objetos arquitetônicos aparecem desimpedidos, sob a paisagem de cidades pouco arborizadas. A dupla observa como essas iconografias tipológicas — a prisão, o palácio da justiça, a igreja — por si só contam histórias, transmitem valores e exercem influências nada triviais sobre seus habitantes. A partir do encontro com Veneza, Hejduk volta a demonstrar especial interesse sobre a relação entre poder e arquitetura, antes ensaiada em forma de texto, depois implementada em projetos.

Mas, em um sentido mais amplo, Lockhart é a encarnação da noção de Hejduk da “Masque” Arquitetônica. (...) A arquitetura é social e politicamente orientada. (...) O centro do quadrado também é político e, como tal, define a ideia de ordem em vez da exigência geométrica de um sistema de ordenação. As relações hierárquicas da construção física dos elementos do programa de Lockhart tornam-se assimetricamente colocadas, uma vez fora do imediatismo e proximidade com o quadrado central. Hejduk reconheceu dentro da estrutura sócio-política de Lockhart que a cidade poderia ser definida como representante de um utopismo idílico e mítico. Um modelo urbano que está repleto de complexidades políticas e conflito social, preenchido com os tons de uma hierarquia social tão ambígua, rica, simples e pragmática quanto a cidade medieval. (STORY, 2021, p.77)

Story também argumenta que o ensaio sobre a cidade texana já incorporava a própria noção da *Architectural Masque* de Hejduk. O uso da palavra francesa “Masque,” em vez da inglesa “Mask,” remete à ideia de “Mascarada,” ressaltando o caráter performático de determinadas situações ou urbanidades, texanas ou medievais. A partir da década de 1970, Hejduk volta sua atenção para tipologias medievais e renascentistas, por elementos de exceção como torres, *piazas* e *campos*. Story afirma que, desde aquele momento, Hejduk percebia uma organicidade entre a forma do poder e a materialização do espaço. Essa potência projetual, existente na disposição entre arquitetura e poder, parece ter sido incubada durante quase duas décadas entre o texto escrito com Rowe e os projetos de

³² CORREIA, Marina. Op. cit. p.89

Hejduk para Veneza. Nisso estaria a transposição alegórica sugerida por Laís Bronstein, o que era observação torna-se uma ferramenta de desenho, um idioma operativo.

Após uma viagem à Zurique onde encontra Rossi em 1973, Hejduk passa 5 anos elaborando seu projeto *Cemetery for The Ashes of Thought* (1974-1979), em paralelo a outras propostas para a cidade. Nesses projetos, Hejduk passa a manipular programas como uma ferramenta narrativa. A situação construída pela performance de um conjunto de objetos arquitetônicos passa a prevalecer sobre qualquer outro aspecto. O *Cemitério* se apossa de um importante edifício da cidade, o Molino Stucky, manipulando a feição cromática de suas fachadas e seus arredores. As relações visuais são narradas pelo autor, que isola uma casa do outro lado da lagoa de modo que seu habitante viva numa solitária contemplação do *Cemitério*. A casa é uma referência às *Wall Houses*, e depois aparece novamente na *Berlin Masque* (1981) um projeto reaparece no outro como atores que entram e saem de cena em diferentes espetáculos.

O exterior do *Molino Stucky* é pintado de preto. O interior do *Molino Stucky* é pintado de branco. Os longos e estendidos muros do *Cemitério para as Cinzas do Pensamento* são pretos de um lado e brancos do outro. (...) Nos muros há buracos quadrados com trinta centímetros no nível dos olhos. Dentro de cada buraco quadrado de trinta centímetros, é colocado um cubo transparente contendo cinzas. Sob cada buraco na parede, há uma pequena placa de bronze indicando o título, e apenas o título de uma obra, como “Em busca do tempo perdido,” “Os Moedeiros Falsos,” “Inferno,” “Paraíso Perdido”, “MobyDick” etc. No interior das paredes do *Molino Stucky* estão pequenas placas com os nomes dos autores das obras: Proust, Gide, Dante, Milton, Melville, etc. (HEJDUK, 1985, p. 80)

Em 1978, Hejduk é convidado para participar do *Seminário Internazionale di Progettazione Architettonica* em Veneza, ao lado dos arquitetos Aldo Rossi, Bernhard Hoesli, Carlo Aymonino Gianugo Polesello, Luciano Semerani, Peter Eisenman, Rafael Moneo, Raimund Abraham e Valeriano Pastor. O ateliê de projeto *Venezia: la sua presenza e la sua negazione* foi criado para o desenvolvimento de propostas para a região de Cannaregio, onde os arquitetos foram convidados a criar “mediações modernas ainda que pela ausência espetacular do novo”³³ numa paisagem histórica sem evidências do surgimento do moderno. Assim como no encontro promovido pelo MoMA, o seminário promovido pela IUAV (Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza) deu origem a uma mostra e uma publicação com o mesmo nome: *10 Immagini per Venezia*, de curadoria de Francesco Dal Co. Foi quando Hejduk projetou as *Treze Torres de Observação para Cannaregio*.

É possível identificar uma série de tendências comuns entre os projetos apresentados, sendo muitos deles manifestações alegóricas de posicionamentos arquitetônicos. Correia observa uma natureza auto impositiva; a criação de regras para “um

³³ CORREIA, Marina. Op.cit. 119.

jogo de exclusão”, uma vez que os arquitetos projetaram seus próprios parâmetros de intervenção, na forma de muros, canais, malhas (*grids*) e fronteiras que balizam suas proposições urbanas. Dal Co reconhece uma atitude de transgressão ao tecido urbano veneziano nesses projetos, revelando o fetiche de “uma forma mistificada do poder do projeto”.³⁴ Para Correia, essa qualidade de fetiche resultaria de procedimentos auto reflexivos, pois a maioria dos projetos não aborda apenas Cannaregio ou Veneza, mas coloca-se como um veículo para propostas metodológicas. Se os arquitetos fizeram desta exposição uma plataforma-manifesto para se posicionar em relação à arquitetura de sua época, o que suas intervenções radicais querem comunicar?



De cima para baixo: Bolshaya Tulskaia, Rússia, Voskresensky, Babado, Smirnova, 1970-1986 -foto BACU; Quarter Kilometer, Israel, Avraham Yaski e Amnon Alexandroni, 1958 -foto Stefano Perego; Pedregulho, Afonso Eduardo Reidy, 1947 -cortesia Nabil Bonduki para Archdaily

É interessante observar que na década de 1970 muitos arquitetos investem em projetos com ares totalitários que conformam elementos contínuos na escala da cidade. A dupla, elemento contínuo e *grid* é bastante presente neste período, configurando um

³⁴ DAL CO, Francesco (ed.); AYMONINO, Carlos; ABRAHAM, Raymund; EISENMAN, Peter; HEJDUK, John; HOESLI, Bernhard; MONEO, Rafael; PASTOR, Valeriano; POLESELLO, Gianudo; ROSSI, Aldo; SEMERANO, Luciani. 10 Immagini per Venezia: Mostra dei progetti per Cannaregio Ovest: Venezia Ala Napoleonica, 1 aprile -30 aprile. Roma: Officina Edizioni. 1980.

termômetro a respeito da relação entre arquitetura e contexto nos debates da Europa e dos Estados Unidos naquele momento. Pois ambos os elementos não dialogam com as especificidades do terreno e apresentam-se mais como soluções universais. A estratégia de projetar elementos contínuos em escala territorial foi um recurso bastante explorado por vanguardas modernas enquanto solução infraestrutural para as cidades, como forma de condensar e integrar fluxos, escalas e programas, o que foi especialmente explorado por Le Corbusier. Projetos como o *Plano urbano para o Rio de Janeiro* (1929), *Plano urbano para São Paulo* (1929), *Plano Obus para Algiers* (1931) manifestam essa ambição extrema; depois reajustada para escalas mais plausíveis em projetos sociais como o *Unité d'Habitation* (1947-1953), construído em Marselha na França. Enquanto os arquitetos convidados por Dal Co e outros grupos associados à contracultura arquitetônica apropriam-se desse recurso em tom crítico ou especulativo; outras práticas no mesmo período faziam uso dessa estratégia com ambições de resolução de problemas ou demandas sociais, como Corbusier havia almejado. Os elementos contínuos como solução habitacional em grande escala contaminam diferentes pontos do globo em empreitadas a partir da década de 1960, seja para reconstruir regiões destruídas pela II Guerra como é o caso do Japão,³⁵ ou para dar conta de novas demandas habitacionais em grande escala como é o caso da União Soviética ou do recém formado estado de Israel.³⁶ Os longos conjuntos habitacionais, retificados ou serpenteados, podem ser vistos em alguns países europeus como Inglaterra, França e Alemanha; e também são reproduzidos no Brasil em projetos como o *Conjunto Residencial Marquês de São Vicente* (1952) e o *Conjunto Residencial Pedregulho* (1947-1958), ambos projetados por Affonso Eduardo Reidy no Rio de Janeiro. Essa vertente de uma arquitetura em escala territorial estaria associada ao que se entende por arquitetura brutalista ou metabolista, tendências que buscaram atender à “função social” da arquitetura que críticos como Kenneth Frampton reivindicavam como algo urgente naquele momento, que não deveria ser negligenciado pelas novas gerações.

A radicalidade de uma arquitetura-muro (elemento contínuo) transformada em elemento segregador ou de uma arquitetura-*grid* que se desdobra pelo território sem atentar qualquer obstáculo são temas, ou recursos, recorrentes em projetos críticos-fictícios dos anos 1970. Exemplos disto são os projetos *Exodus* (1972) e *Delirious New York* (1978) de Rem Koolhaas; e projetos de grupos italianos como *Monumento Continuo* (1969) e *The First City, from the Twelve Ideal Cities* (1971) do Superstudio; e *No-Stop City* (1969) do Archizoom. O coletivo Superstudio fazia especial uso do *grid* enquanto recurso gráfico que avançava pelas cidades, da escala do globo à escala do corpo, em utensílios domésticos e

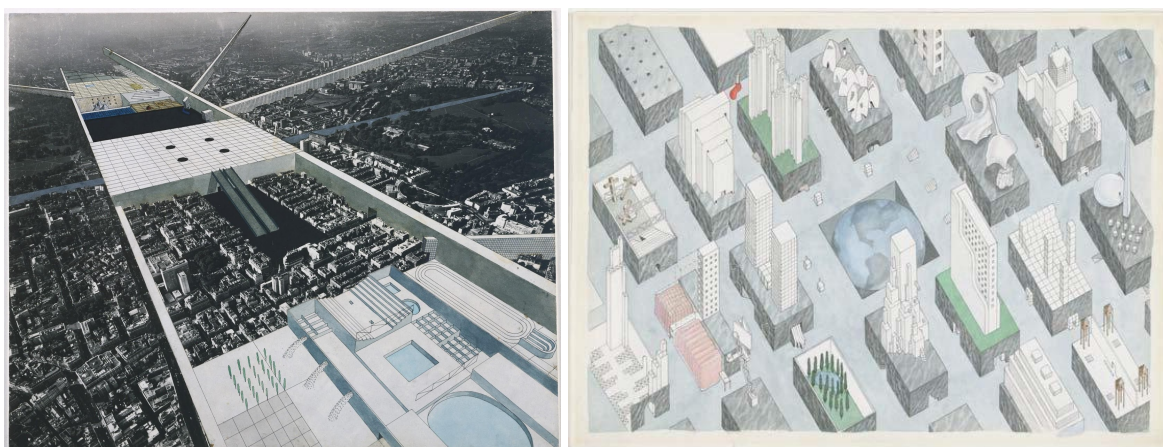
³⁵ Sobre esse tema, ver a publicação *Project Japan. Metabolism Talks* (2011) de Rem Koolhaas e Hans Ulrich Obrist.

³⁶ Sobre este tema, ver publicação *Object of Zionism: The Architecture of Israel* (2019) de Zvi Efrat.

vestimentas. Enquanto *Exodus* é inspirado no muro de Berlim e especula sobre a anomalia de vidas paralelas apartadas por uma fronteira imposta; em *Delirious New York*, Rem Koolhaas explora os significados da malha geométrica de Manhattan como o recurso ideal para a prosperidade de uma cidade moderna capitalista por meio das quadras individuais e autônomas. Cada bloco forma seu próprio modelo-sátira da expansão e acumulação flexível na era pós-industrial. Enquanto o muro aparta impondo barreiras; o *grid* é usado há séculos como malha urbana reguladora, mecanismo de ordenação que manifesta a face controladora do desenho. O *grid* representa a abstração, o plano infinito, a ordenação, a universalização, a projeção e a reprodução autônomas. O *grid* aproxima-se do elemento contínuo na medida em que configura um desenho totalizante, homogeneizante, alheio às especificidades locais. Ambos elementos estão em consonância com as noções de autonomia disciplinar elaboradas naquele período. Essas ideias e recursos projetuais seguem sendo explorados pela arquitetura contemporânea, especialmente presentes na obra do italiano Pier Vittorio Aureli e sua ideia de uma Arquitetura Absoluta.³⁷

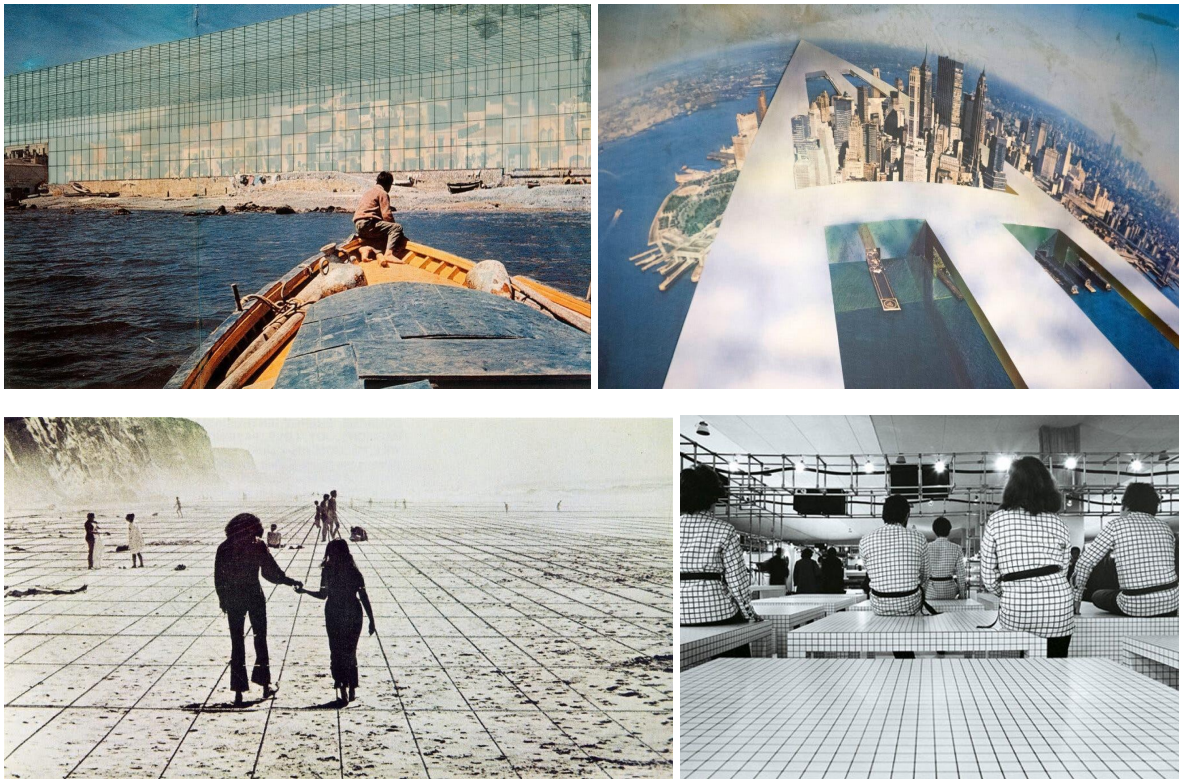
É a previsão mais corajosa da civilização ocidental: ela divide uma terra desocupada, descreve uma população hipotética, situa edifícios fantasmagóricos, abriga atividades inexistentes. (...) A retícula é, acima de tudo, uma especulação conceitual. (KOOLHAAS, 1978)

O *grid* — como a lei urbana da democracia — igualmente conflituoso; comporta em si sua própria transgressão, seu próprio limite ou exceção. Ao contrário da forma que é comumente concebido, o *grid* não é infinitamente extensível... As rupturas no plano de um *grid* não são resistências... são intrínsecos e não transgressões ao *grid*. (COPJEC, 1991, p.140)



Da esquerda para direita: *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Strip* - Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis, 1972; *The City of the Captive Globe Project*, Rem Koolhaas, 1972 - fontes MoMA Collection.

³⁷ A respeito disso ver publicações de Pier Vittorio Aureli *The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism* (2008) e *The Possibility of an Absolute Architecture* (2011).



Da esquerda para direita: três imagens projeto Monumento Contínuo, Superstudio, 1969-1970 - fontes Archivio Toraldo di Francia; Quaderna, Superstudio, 1969, foto Zanotta.

Os projetos de Peter Eisenman e Rafael Moneo para *10 Immagini per Venezia* evocam, na forma de *grid*, a *Proposta para um Hospital em Veneza* (1965), projeto de Le Corbusier nunca construído. Enquanto o primeiro arquiteto dialoga com o *Hospital* por meio de escavações, o segundo opera na abertura de novos canais. Em ambos, o projeto *corbusiano* atua como um fantasma fértil, sua ausência é o próprio partido projetual. Essas estratégias provocam um atrito espaço-temporal que Yves Alain Bois define como “um discurso sobre a memória e a anti-memória, sobre desterritorialização, deslocamento, a ausência, e a reinvenção de uma história.”³⁸ Para Dal Co, esses projetos, de modo geral, comunicam solidão, incerteza e nostalgia, por vezes de maneira grotesca.³⁹ Ele também observa que alguns projetos, com qualidades teatrais, possuem “determinações programáticas críticas e fantásticas”.⁴⁰ Os projetos para Cannaregio manifestam uma intenção de transpor convenções e limites disciplinares, tanto nos recursos gráficos, na simultaneidade de escalas, sobreposição de sistemas de representação, processos de colagem; quanto em procedimentos conceituais, nos títulos dos projetos que carregam a arquitetura de desejos e sentimentos. A proposta de Raimund Abraham traz títulos como *Casa della Esperanza*, *Casa della Nascita*, *Case del Non Ritorno*, *Torre della Sapienza*,

³⁸ BOIS, Yves Alan. In: CORREIA, Marina. Op. cit. p. 133.

³⁹ CORREIA, Marina. Op. cit. p. 122.

⁴⁰ Ibidem. p.148.

*Muro dei Viaggi Perduti*⁴¹ atribuindo valores, destinos, direcionando a recepção do público. A discursividade especialmente presente nos projetos de Hejduk e Abraham chegam com uma carga de pessimismo: são intervenções agressivas ao contexto, muro ou paredões de edifícios que fragmentam a cidade e apartam seus habitantes, na proposição de programas punitivos.

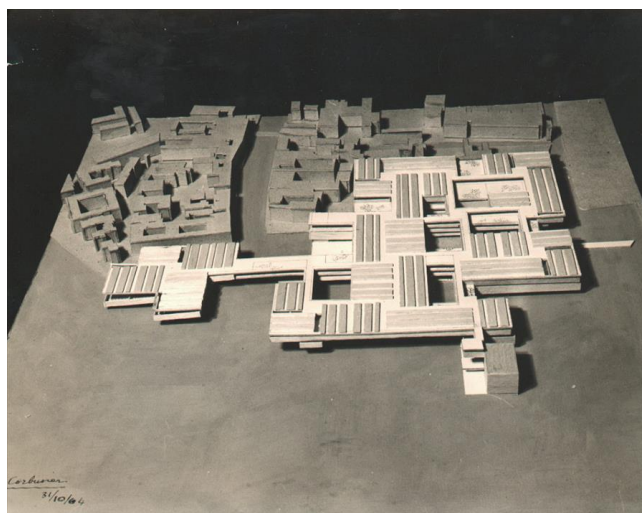


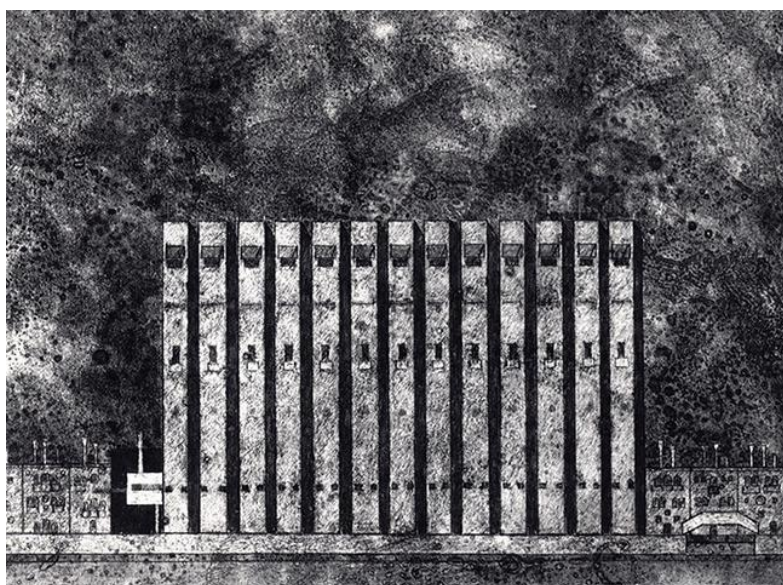
foto maquete Hospital em Veneza, Le Corbusier, 1964
fonte Fondation Le Corbusier

A dupla de projetos para Veneza, *Cemitério para as Cinzas do Pensamento* (1974) e *Treze Torres de Observação para Cannaregio* (1978), que inclui *A Casa para o Habitante que se Recusou a Participar*, marca a transição da obra de Hejduk para um método de programa narrativo. Apesar das imagens disruptivas, da radicalidade, do intertexto e da ficção rondarem as pranchetas europeias e norte-americanas naquele momento, essas similaridades parecem superficiais ao olharmos as Máscaras que Hejduk elabora após Veneza. Sua produção ganha consistência como um método autêntico que vai distanciar-lo de possíveis comparações. Sua obra caminha em outra direção. Antes, complexas formulações sobre a profundidade e transitoriedade do espaço cubista; agora, volumes com contornos claros, pouca transparência, de geometria simples, porém, fundamentados em operações projetuais opacas. Seus projetos nunca privilegiaram premissas básicas como a função ou o terreno, mas a partir de Veneza há uma ruptura programática mais radical, suas narrativas “des-neutralizam” o programa arquitetônico. A funcionalidade é abandonada em um roteiro com determinações punitivas que explora a irracionalidade do desejo humano. Em *Treze Torres de Observação para Cannaregio*, um roteiro anima os objetos arquitetônicos em dinâmicas rotativas.

⁴¹ Em português *Casa da Esperança, Casa do Nascimento, Casa do Não-Retorno, Torre da Sabedoria e Muro da Viagem Perdida*.

Treze torres posicionadas em uma fileira a quatro pés de distância. Cada torre mede 16' x 16' x 96' de altura. Elas são construídas de alvenaria de concreto armado e um acabamento de cimento-estruque. As cores externas são basicamente um rosa veneziano, verde, cinza e branco. As portas e persianas são feitas em ripas de madeira; as peças de metal são cinzas. (...) A cidade de Veneza seleciona treze homens, um para morar em cada torre, numa residência vitalícia. Um homem vive em uma torre e somente a ele é permitido habitar e entrar nesta torre. Um décimo quarto homem é selecionado para habitar a pequena casa localizada no campo.

Cada um dos treze homens da torre promete não revelar sua coloração interior. A mesa de 16' x 3' é colocada na frente da casa do campo e então cada dia é movida e colocada na frente da torre seguinte; quando um ciclo é completado, outro ciclo é posto em movimento. (HEJDUK, 1985, p. 82)



The Thirteen Watchtowers of Cannaregio, John Hejduk, 1974-1979
fonte *Mask of Medusa: Works 1947-1983*

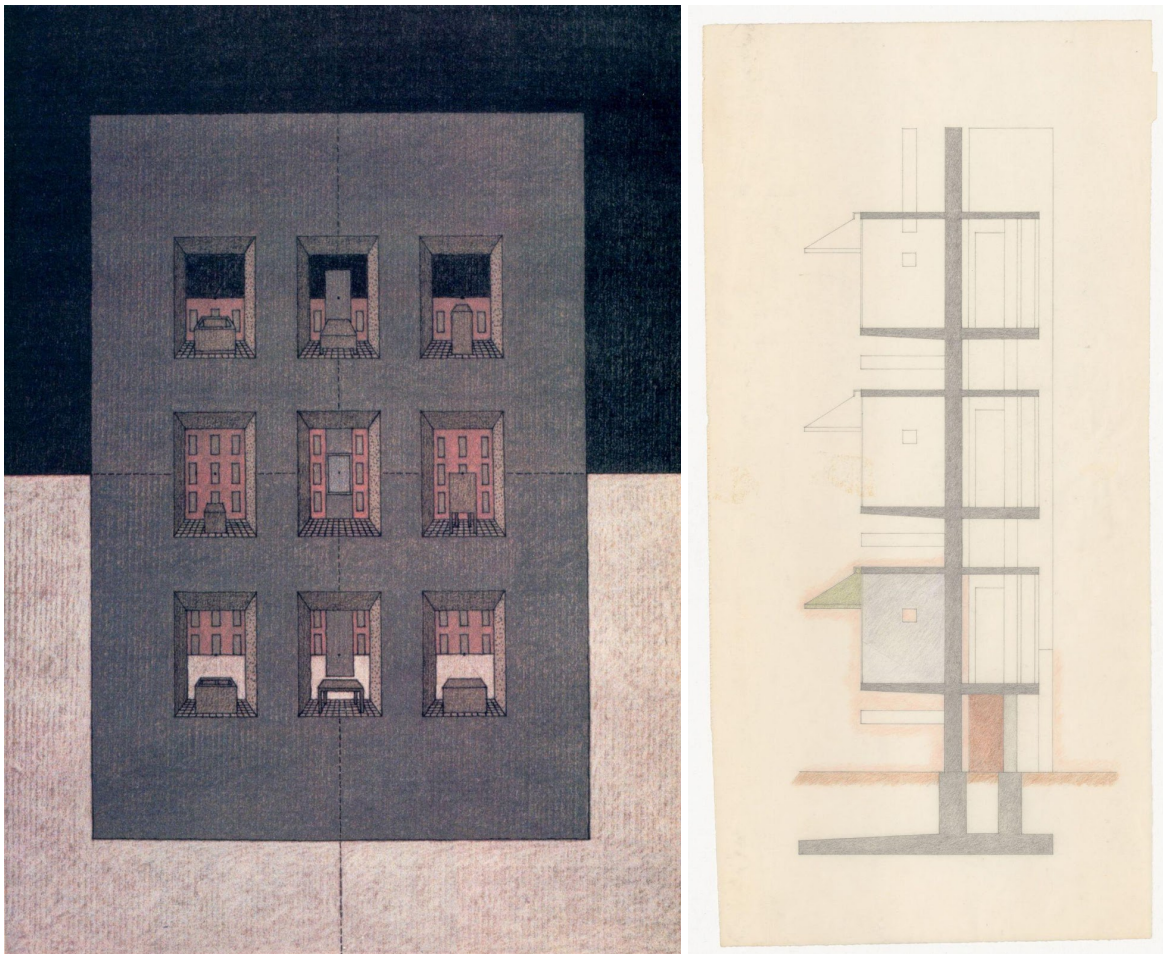
Hejduk intercala informações mundanas, como a coloração de paredes internas à condenação de cidadãos ao isolamento vitalício, enviados para um cárcere nas alturas. Com a mesma intensidade esquemática, narra-se que a “as peças de metal são cinzas” e que um “décimo quarto cidadão é selecionado para habitar a pequena casa localizada no campo,” aguardando sua condenação. Enquanto Hejduk usa termos como “*somewhere*” (em algum lugar) deixando a implantação indefinida, ele faz questão de definir as relações visuais e inserir detalhes como um espelho numa determinada parede de modo a refletir um morador, acrescentado ao isolamento uma exposição compulsória.

A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha.
(FOUCAULT, 1999, p. 166)

O observador ou o vigia tem uma posição dual. Ele pode também agir como um cuidador. (HEJDUK, 1985, p. 140)

A casa do habitante solitário é composta por 12 unidades separadas. (...)
A própria parede é a 13a unidade.

Unidade 1 contém uma pia de cozinha
Unidade 2 contém um fogão de cozinha
Unidade 3 contém uma mesa de jantar e cadeira
Unidade 4 contém uma geladeira
Unidade 5 contém uma cama
Unidade 6 contém uma mesa de estudo e cadeira
Unidade 7 é vazia
unidade 8 contém uma poltrona
Unidade 9 contém uma pia de banheiro
Unidade 10 contém uma banheira
Unidade 11 contém um chuveiro
Unidade 12 contém um vaso sanitário.
(HEJDUK, 1985)



Sketches for The House for the Inhabitant who Refused to Participate
John Hejduk Fonds CCA, 1974-1979

A *Waiting House* fica no campo e também remete às *Wall Houses* na inflação dos espaços circulatorios; na presença de um muro sobre o qual blocos são acoplados; na circulação estendida; estratégias que trariam “consciência às ações cotidianas”, segundo Correia.⁴² O muro-fachada da *Waiting House* constitui uma décima terceira unidade, além dos doze cômodos destacados. Sob um ponto de vista racional, a distância entre os ambientes seria ilógica por dobrar a quantidade de material usado, uma vez que nenhuma alvenaria é compartilhada, mas claro que esse não é o critério do projetista. Além de isolado do convívio social, o habitante *que se recusou a participar* é submetido a uma rotina onde atividades não podem coexistir. Dormir, sentar-se, tomar banho, lavar o rosto, repousar na banheira, e até lavar a louça e usar o fogão são ações apartadas. Um ambiente para cada ação. O habitante torna-se um evento fundido à arquitetura. A cada ação, um espetáculo de *voyeurismo* para os transeuntes. Hejduk reproduz um gesto de cisão quando coloca dois balcões lado a lado nos edifícios residenciais das Torres de Berlim. O que poderia ser compartilhado é forçosamente apartado, em Veneza no nível individual, em Berlim na relação com o próximo.

A arquitetura pode ser observada tanto à distância quanto internamente (num *close-up*); podemos ser internamente ingeridos por ela, nos tornar parte de seu interior. (HEJDUK, 1985, p.69)

Consequências arquitetônicas. Esses projetos possuem seus moradores, reduzidos a tristes partes moventes da realidade arquitetônica. Para as testemunhas curiosas: “Existe apenas um risco para o observador oculto: outro cidadão pode liberar a porta basculante na torre e conseqüentemente enclausurar o cidadão observador dentro da torre”.⁴³ *Treze Torres* é um programa retórico que corporifica traços de violência, arbitrariedade e cerceamento das liberdades individuais. Enquanto no projeto *Cemitério para as Cinzas do Pensamento*, Hejduk cria um memorial com o enterro metafórico de grandes pensadores, em *Treze Torres*, ele reivindica a arquitetura como ferramenta de poder e opressão. Nesses projetos, Hejduk aciona uma dimensão do ofício de um arquiteto demiurgo, explorando o poder mistificado do projeto, como sugeriu Dal Co. Para Georges Luis Fernández-Galliano, a arquitetura seria “como uma expressão da geometria autoritária que sustenta o pensamento e a sociedade”.⁴⁴ A própria ideia de projeto implicaria numa vontade de controle bem refletida na precisão das ferramentas de desenho. Como John Dewey observa, diferente do pintor, do escritor, do escultor, o arquiteto não pode facilmente refazer seus projetos

⁴² CORREIA, Marina. Op. cit. 205.

⁴³ HEJDUK, John. Op. cit. 1985 p.82-83. Livre tradução da autora.

⁴⁴ FERNÁNDEZ-GALLIANO, Luis. *Formas de lo informe. Arte y arquitectura bajo el signo de Bataille*. In: *Architecture Viva*. Madri: n.50, 1996, p. 25.

construídos: "Os arquitetos são obrigados a completar sua ideia antes que ocorra a transferência da mesma para um objeto completo de percepção".⁴⁵

A partir dos projetos de Máscaras, Hejduk vai explorar uma série de tipologias e iconografias medievais, circenses e industriais. Na antiguidade, encontra arquétipos arquitetônicos relacionados à dualidade, densidade, tensão e opacidade, condensadas pelas propriedades da pedra. Hejduk se direciona para uma cultura vernacular e ancestral, rememora o monge-arquiteto medieval que intuía a visão da obra construída.⁴⁶ Hejduk, que indagou quem seria o mestre de *Lockhart*, responsável por todos aqueles ícones de poder, passa a performar o papel desse mestre, incorporando diferentes estilos e programas na construção de um universo próprio.

Escolas, Hospitais. Luz do sol em todos os lugares. Fronteiras se abrem. A privacidade era algo menor. Sem quartos. Sem cozinhas. Espaço aberto. Não há necessidade de privacidade, esta era uma visão utópica, iluminada e otimista do futuro. Não havia um contrapeso cultural como tínhamos na Idade Média, onde existiam os programas de pessimismo para abalar os programas de otimismo. Agora estamos entrando em uma arquitetura de pessimismo. Eu não tomo isso como uma condição negativa. É simplesmente um estado psíquico necessário. Tem que haver um equilíbrio, um balanceamento para que ambas as linhas voltem a correr paralelamente de forma produtiva, como na Idade Média, onde a simultaneidade de condições provocará certos argumentos antes impossíveis.
(HEJDUK, 1985, p.68)

As *Cinzas do Pensamento* marcam um estado psíquico coerente com seu tempo. Aveso a dogmas e utopias, o pessimismo de Hejduk significa realismo em um mundo dilacerado após duas guerras mundiais e outras perpetuadas. Se os arquitetos dominam métodos projetivos que geralmente trazem ideias completas ao papel, Hejduk trazia em sua alegoria paradoxos para a arquitetura. O pessimismo é uma atitude defensiva para manter-se à espreita e não cair em armadilhas, sofrendo decepções às quais otimistas estão fadados. A arquitetura de Hejduk é um mecanismo argumentativo de revelação, aceleração e simulação de problemas individuais e coletivos. As situações criadas são experimentadas em maior ou menor grau diariamente nas mais diversas sociedades.

Na introdução de *10 Immagini per Venezia*, Dal Co faz duras críticas à produção de arquitetura contemporânea daquele período, denunciando que uma "elegante pirueta crítica"⁴⁷ teria apagado questões fundamentais, que a arquitetura moderna não foi capaz de resolver, para abrir caminho ao florescimento do pós-moderno. Neste contexto, Peter

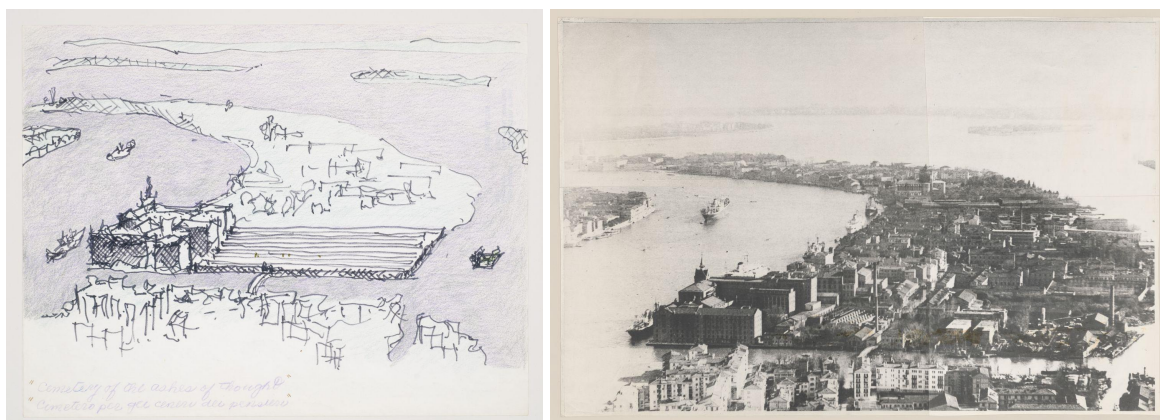
⁴⁵ DEWEY, John. *Experiência e natureza; Lógica: a teoria da investigação; A arte como experiência; Vida e educação; Teoria da vida moral*. São Paulo: Abril Cultural, 1990. p.101.

⁴⁶ TAFURI, Manfredo. 1980. Op. cit. p.240.

⁴⁷ DAL CO, Francesco (ed.); AYMONINO, Carlos; ABRAHAM, Raimund; EISENMAN, Peter; HEJDUK, John; HOESLI, Bernhard; MONEO, Rafael; PASTOR, Valeriano; POLESELLO, Gianugo; ROSSI, Aldo; SEMERANI, Luciano. *10 Immagini per Venezia: mostra dei progetti per Cannaregio*. Roma: Officina Edizioni, 1980.

Eisenman leva adiante um ambicioso projeto teórico, buscando transpor um debate filosófico para seu campo disciplinar. Fundando o IAUS que capitaneou uma produção crítica e teórica entre os anos 1967 e 1983, apresentando uma nova geração de pensadores para a arquitetura contemporânea, como Rem Koolhaas. Eisenman buscou materializar suas teorias em projetos de arquitetura, se lançando em uma transposição arriscada.

Hejduk seguiu um caminho não-teórico em busca da criação de seus próprios métodos, exorcizando seus objetos/pensadores/cânones/movimentos enquanto projetista. A diferença entre os dois colegas é comentada por Hejduk numa entrevista do *Mask of Medusa*: numa exposição de suas Máscaras, Eisenman questiona o estatuto de arquitetura daqueles projetos. Hejduk, que nunca abriu mão da arquitetura como campo de conhecimento, viu nisto uma afronta e uma limitação da compreensão de seu colega que achava que para entrar numa obra era necessário fazê-lo de forma literal.⁴⁸ Farto do efeito negativo que a arquitetura de sua época causava ao espírito, Hejduk propõe uma moratória no ambiente construído.⁴⁹ Após enterrar as *Cinzas do Pensamento* em robustos edifícios de pedras; Hejduk abre caminho para sua novidade. A arquitetura das Máscaras chega ativa e animada em um universo com fundamentos devidamente ajustados, ao gosto de seu criador.



Perspective for Cemetery for the Ashes of Thought, 1974-1979; Aerial view of Venice, Italy
(from the project file "Cemetery for the Ashes of Thought") - John Hejduk Fonds CCA

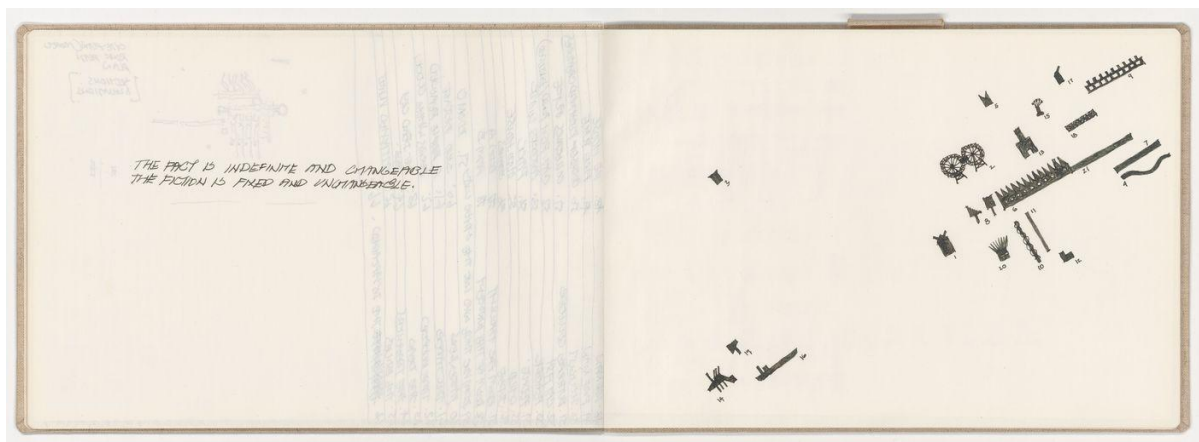
⁴⁸ HEJDUK, John. 1985. Op. cit. p.75.

⁴⁹ Ibidem. p.129.

II. Um outro *ethos*

O fato é indefinido e mutável
A ficção é fixa e imutável (HEJDUK, 1984)

Hejduk nos mostra que a história é um campo em expansão, auto generativo, de infinita fertilidade. Sua arquitetura nômade move-se retroativamente, coletando, validando, revisando elementos do passado, conectando-os com outros termos no presente. Enquanto cigarras libertam suas cascas para cantar em outros pontos, e abismados observamos a relação entre crescimento e abandono, no outro *ethos* a casca eventualmente volta a ser ocupada. O esqueleto não perde utilidade, pois não é nada além de estrutura. Não há registro de evolução, mas de alternância. Seres intermediários permanecem como cascas vazias, peças ganham significado conforme a configuração do todo. Questionado sobre o que seria “o todo” em sua obra, afinal, Hejduk responderia que se considera uma simples mosca que observa o legado dos grandes mestres da arquitetura e “preenche suas lacunas”,⁵⁰ faz o que não fizeram, mas poderiam ter feito. Justo uma mosca que vive de metamorfoses, seu estado é fugidio, seus enunciados tornam-se armadilhas ao passo que, após a morte dos mestres, cria as regras de seu próprio jogo.



Sketches for Victims I, 1984 - John Hejduk Fonds CCA

Segundo a ideia de bifurcação, este capítulo cerca o que seria um outro *ethos* na arquitetura de Hejduk — o destino de seu desvio, para onde convergem intenções e experiências acumuladas. O termo *ethos* esboça um conjunto de costumes, regras, valores, comportamentos, e uma ética proposta pelo arquiteto em suas Máscaras. Sua abrangência visa apontar um *modus operandi*, um método severo, elíptico e incremental, um

⁵⁰ HEJDUK, John. Op. cit. 1985. p.131.

método-constelação onde Hejduk se delonga de meados de 1970 até sua morte em 2000. Certas interpretações sobre esse *ethos* perseguido pelo arquiteto serão abordadas; tal qual algumas elaborações sobre aspectos milenares e contemporâneos da arquitetura que contribuam para pensar como a prática de Hejduk chega aos dias de hoje. Numa navegação não linear pela história da disciplina, especulo neste capítulo sobre as outras bases garimpadas pelo arquiteto a fim de ancorar sua prática; assim como busco situá-la no debate do contexto linguístico da arquitetura pós-moderna, rapidamente transformado depois da década de 1960. Após a produção dos *Five Architects*, Hejduk se debruça em seu próprio idioma, isolando-se de um ecletismo pós-moderno e de esforços denominados desconstrutivistas, expostos em *Deconstructivist Architecture* no MoMA de Nova Iorque em 1988. Ele desdenha estes termos “inventados pelo MoMA” no anseio de enquadrar a contemporaneidade, mas o debate associado a esses movimentos, derivado da filosofia pós-estruturalista, penetra irreversivelmente no vocabulário das artes e da arquitetura, e acaba sendo usado por muitos críticos como uma chave para leitura de sua obra.

Para demarcar esse *outro ethos*, o historiador Michael Hays se apropria da ideia de *cronotopo*, conceituada pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin a partir de 1937, no ensaio *Formas de tempo e o cronotopo no romance*. Composto pelas palavras gregas *chronos* (tempo) e *topos* (lugar), o termo refere-se à unidade espaço-temporal que cada gênero literário conforma — há o cronotopo da estrada, do castelo, do salão, da cidade de província, do limiar. Para Hays, essa “ideologia formativa” designaria o conjunto de elementos que determinam o sentimento fenomenológico de uma obra de arte, “o mundo produzido pelo trabalho, que, deve-se enfatizar, é um mundo muito diferente daquele onde o trabalho é produzido”.⁵¹ Bakhtin analisa como os artifícios da escrita literária faz com que leitores embarquem numa unidade imaginária repleta de distorções e compressões temporais — recursos que, anos depois, pensadores como Roland Barthes e Hayden White viriam a atribuir também às narrativas históricas. Para Barthes, o historiador une segmentos temporais, muitas vezes distantes entre si, interpretando causalidade entre fatos e eventos, no intuito de dar ritmo e sentido à história.⁵²

O filósofo Paul A. Roth observa que a veracidade dos fatos históricos não exclui suas nuances, nem a polifonia de seus participantes, dificultando a possibilidade de aproximar a narrativa histórica de algum tipo de ciência natural. Para ilustrar o raciocínio, ele cita o filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, onde a mesma história é apresentada por pontos de vista discrepantes que impossibilitam uma noção precisa da verdade mesmo que os fatos

⁵¹ HAYS, Michael. Op. cit. 1996. p. 10. Livre tradução da autora.

⁵² BARTHES, Roland; DUIST, Lionel. *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. New Literary History, Vol. 6, N.2. 1975.

mantenham-se os mesmos.⁵³ A percepção desses autores sobre como o formato e a natureza da narrativa aproxima os campos da história e da literatura, respectivamente, associados às ideias de verdade e de ficção. Ao atenuar essa fronteira, eles demonstram que a história é uma matéria instável, em boa parte imprecisa, e sua transmissão é condicionada a manipulações narrativas que também criam sua própria unidade espaço-temporal. Se Hejduk considera o fato “indefinido e mutável” enquanto a ficção seria “fixa e imutável”, vale questionar como suas Máscaras se inserem no campo dos fatos e das ficções, e em que medida poderiam ser consideradas cronotopos. Valeria questionar também o quanto as ficções permanecem fixas ao longo do tempo, se cronotopos realmente são estabilizados pelo controle do autor, isolados do mundo externo; ou se são estruturas de pensamento permeáveis que interagem com forças do mundo onde se posicionam. No campo da arquitetura, as Máscaras de Hejduk podem apenas conformar cronotopos abertos, planos porosos sobre superfícies-cidades existentes. Esse duo amalgamado — máscara e rosto —, sempre estabelece um terceiro elemento.

No cronotopo, o relógio gira diferente, e o espaço torna-se “carregado e responsivo aos movimentos do tempo, do enredo da história” Hays salienta. A instrumentalização temporal da narrativa, seja histórica, literária ou cinematográfica, faz com que espectadores estejam em alerta para decifrar os sinais e antecipar o que acontecerá por meio dos índices liberados. O crítico literário Michael Holquist explica que “mesmo a forma mais elementar de cronotopo, a aventura abstrata, está sujeita a condições intertextuais e históricas que transformam qualquer apropriação das suas características repetíveis numa elocução.”⁵⁴ Cada cronotopo é uma continuação de uma tradição literária, na medida que interage com sua memória.

Barthes considera que a construção da narrativa literária é “um sistema puro: não há unidades desperdiçadas, e nunca poderia haver, não importa quão longos, soltos ou tênues sejam os fios que conectem os níveis da história”.⁵⁵ No caso das literaturas orais, ele lembra que há uma série de códigos e protocolos de apresentação, onde sabe-se que “o autor não é aquele que inventa as histórias mais bonitas, e sim aquele que alcança a maior maestria sobre os códigos compartilhados com sua audiência”.⁵⁶ Tão difícil quanto conceber tais literaturas sem seus signos de narrativa codificados, como o clássico “era uma vez,” seria conceber a disciplina da arquitetura sem seu repertório de convenções. Cada projeto de arquitetura interage com uma acumulação de signos e significados visuais dentro de uma

⁵³ ROTH, Paul A. *Narrative Explanations: The case of History, History and Theory*. Vol. 27, N.1. Nova Jersey: Blackwell Publishing, 1988, p.1 (tradução livre da autora)

⁵⁴ HOLQUIST, Michael. *The Dialogue of History and Poetics, Dialogism*, 1990.

⁵⁵ BARTHES, Roland; DUIST, Lionel. *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. New Literary History, Vol.6, N.2, On Narrative and Narratives. Baltimore: John Hopkins University Press, 1975, p. 243

⁵⁶ BARTHES, Roland. Op. cit. 1975. p. 264. Livre tradução da autora.

determinada estrutura linguística, e o debate sobre tais estruturas estava muito vivo no contexto da criação das Máscaras de John Hejduk.

Significado e desintegração. Para a arquiteta Mary McLeod era disto que se tratava o debate pós-moderno e desconstrutivista na década de 1980. As Máscaras de Hejduk incorporavam os dois lados desse debate recusando uma escolha dialética. Uma profunda consciência histórica deste momento, enraizada em tempos pré-históricos, confluía para seus objetos. Havia neles uma dinâmica instável entre o que podemos chamar de atores (signos / formas) e personagens (significados / programas ou funções). Hays sugere que poderíamos nomeá-las alternativamente como “cadeias significantes,” pois esses cronotopos dissolveriam antigas distinções conceituais em novas matrizes de associação. Essas disjunções dos conceitos entre signos e significados, somadas à desvinculação de um recorte convencional de terreno e programa, fazem com que a obra de Hejduk seja frequentemente associada à ideia de desterritorialização, como proposta por Deleuze e Guattari. A desterritorialização supõe a ideia de um dentro e de um fora, um embate entre energias abstratas. O aspecto intertextual da obra de Hejduk faz com que seus projetos sempre estejam em diálogo com algo, muitas vezes pela contraposição. Se antes Hejduk estava preocupado em combater resquícios da utopia modernista; depois ele lidava com os excessos de referências do *junkspace* pós-moderno; com o hiper individualismo e o esvaziamento do pensamento social no campo arquitetônico. Suas Máscaras emergiram no auge das políticas neoliberais representadas por Ronald Reagan e Margaret Thatcher. Se na década de 1960, arquitetos tinham poucas oportunidades de construir por conta da recessão, na década de 1980 um *boom* na construção civil fez com o pós-modernismo virasse rapidamente o novo estilo corporativo, conta McLeod. Enquanto comissões públicas praticamente desapareceram, o setor privado proliferou condomínios e torres residenciais de luxo, resorts, *shopping centers*, desenhados por arquitetos sedentos por construir. Se Hejduk conjurou pelo enterro das *Cinzas do Pensamento* utópico, depois testemunhou sua imediata atomização.

Eles estão atribuindo seus problemas à sociedade. E, você sabe, não existe tal coisa como sociedade. Há homens e mulheres individuais e há famílias. Nenhum governo pode fazer nada exceto por meio das pessoas, e as pessoas devem cuidar de si mesmas primeiro. (TATCHER, 1987)

Em sua saga, Hejduk vai se munindo de valores e recursos dispersos no passado e oferece ao presente seus cavalos de Tróia. Somol compara as Máscaras à construção que de dia é celebrada como uma escultura, e à noite revela-se um aparato bélico.⁵⁷ A comparação com dispositivos de combate corrobora alguns enunciados de Hejduk, que dizia

⁵⁷ SOMOL, Robert. *One or Several Masters?* In: HAYS, Michael. Op. cit. 1996. p.15

confrontar uma “patologia de frente”⁵⁸ e buscar abordagem respeitosa à cidade e seus habitantes. Em sua teoria da arquitetura, Vitruvius elencava três departamentos: “a arte de construir, a fabricação de peças do tempo [relógios] e a construção de máquinas”.⁵⁹ Somol aponta que o último se referia tradicionalmente ao maquinário bélico, e compara as Máscaras de Hejduk à ideia de Máquinas de Guerra, elaborada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que diz respeito a dinâmicas de articulação não-hegemônicas no território, a uma energia conceitual definida enquanto exterioridade ao Estado. Para Somol, a estratégia *hejdukiana* de distribuir objetos no espaço, em vez de dividir o mesmo, estabelece uma “ciência menor” em contraponto à “ciência real” da geometria, nos termos da dupla de filósofos, e reformula a relação entre número e sujeito. Nesse “espaço liso,” o número se torna o próprio sujeito: “o número é o habitante móvel, o movente é o espaço liso, em oposição à geometria imóvel do espaço repartido”⁶⁰ como explicam Deleuze e Guattari. Nessa lógica, a Máquina de Guerra opera uma contagem autônoma, que os filósofos denominam como “numeração do número”.

É necessário para a comunidade agrícola saber que sempre existe um acusado habitando a Casa da Prisão. Cada membro da comunidade agrícola recebe um número. Quando é necessário reabastecer a Casa da Prisão vazia, a Roleta vertical é descoberta e rodada pelo Carpinteiro. Um número aparece e o titular desse número é colocado no Cubo Interno [a prisão]. A Roleta então é recoberta com um novo pano (...).(HEJDUK, 1982)



The Collapse of Time -foto H el ene Binet,1986

⁵⁸ HEJDUK, John. In: SHAPIRO, David. *Conversation: John Hejduk or the architect who drew angels*. A + U-Architecture and Urbanism. T oquio: a+u Publishing Co, 2009.

⁵⁹ VITRUVIUS. *Ten Books on Architecture*. London: Harvard University Press, 2006. 320 p. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/20239-h.htm>. Acesso em: 03 jan. 2022.

⁶⁰ DELEUZE e GUATTARI IN: SOMOL, Robert. Op. cit. 1996. 115. Livre tradu o da autora.



The Collapse of Time -foto Hélène Binet,1986

A desterritorialização da numeração espontânea remete à automatização dos processos informáticos, à aleatoriedade dos jogos, à loteria, à roleta russa, processos que uma vez disparados tornam-se incontroláveis. Deleuze e Guattari associam a velocidade desse processo ao afeto que atravessa “o corpo como flechas, são armas de guerra”⁶¹ que provocam o devir-animal do guerreiro. Para além da camada iconográfica mais evidente, dos programas punitivistas, da presença severa da lei desde o tribunal de *Lockhart, Texas*; a violência das Máscaras também poderia estar implicada na despersonalização de seus sujeitos. Seus signos são invadidos por outros significados, seus corpos são esvaziados de essência. Como o homem contemporâneo, essas cascas precisam performar diversos papéis, são atravessadas por estímulos incessantes, pela violência, pelos fluxos macroeconômicos, por infraestruturas de comunicação. A aceleração e intensificação desses processos provoca ansiedade e transtornos dissociativos que implicam na sensação de distanciamento do próprio corpo. Para Shumon Basar, este sentimento de cisão seria a condição definidora da vida na segunda metade do século XX. Sentimento que ele percebe traduzido nas unidades residenciais das Torres de Berlim, projetadas por Hejduk. “Você é parte e está à parte da coisa”.⁶²

⁶¹DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: volume 5*. São Paulo: Editora 34, 1997. p.18

⁶²BASAR, Shumon. Op. cit. 2015. Livre tradução da autora.



Berlin Tower - fotos H el ene Binet, 1988

Separados por cerca de 40 cm, agora temos cada um uma varanda... Por que dois, voc e deve perguntar (examinando esses orbes quadrados flutuantes em busca de potencial erótico). "  para que ela possa sentar l  em paz e ele possa sentar aqui em sua própria paz. Eles passam as coisas um para o outro, manteiga, café, uma cópia de capa dura de Robbe-Grillet's Jealousy, mas mant m sua soberania." ... Você vai achar isso um modelo triste de união... ou algo de libertador e verdadeiro. (BASAR, 2015)

Hejduk: Será possível para duas pessoas... homem/mulher, homem/homem, mulher/mulher, criança/adulto viver juntas? Isso   uma das perguntas. Mas também tem a resposta: o centro esvaziado, não existe um centro.   periférico.   uma casa muito estranha.

Wall: Você está respondendo   pergunta "  possível existir uma real forma de comunica o e complementa o entre duas pessoas?"

Hejduk: Eu diria que há uma possibilidade..., Mas não   provável.

Wall: Esse posicionamento   muito pessimista.

Hejduk: Sim, e talvez nem existam duas pessoas. (HEJDUK; WALL, 1985)

Enquanto o Estado estabelece um conjunto de regras e assegura ao sujeito uma estrutura social por meio de sua adequa o, a Máquina de Guerra   o "vetor de desterritorializa o"⁶³ fundamentalmente não-civilizatória, desinteressada no progresso. O Estado, representado pelo espaço estriado, traça estratégias para a captura da Máquina de Guerra, representada pelo espaço liso, e eventualmente aprende com suas táticas. Deleuze e Guattari comparam essas dinâmicas espaciais, respectivamente, aos jogos de xadrez e

⁶³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Op. cit. 1997. p. 56

go. Enquanto o xadrez atribui um papel e uma habilidade para cada peça estabelecendo relações hierárquicas no campo de batalha, as peças de go são idênticas, anônimas, e tem sua função determinada pela circunstância espacial onde estão inseridas. No xadrez, peças ocupam os quadrados, no go ocupam as interseções das linhas, como “soldados equilibristas.” O espaço é moldado pelas peças do go, formam-se padrões de ocupação intitulados liberdade, escada e olho. Os espaços vazios contam pontos, o respiro é necessário ao movimento. Peças no tabuleiro podem ser consideradas um grupo vivo ou morto, de acordo com suas possibilidades. O objetivo do jogo é sequestrar as pedras opositoras e manter o máximo de espaço livre entre suas peças. Não existe uma linha de partida, ou um alvo principal, como o rei no xadrez, mas uma dinâmica de ocupação do território, um jogo vencido pelo constrangimento de um coletivo pelo outro. A comparação do go com a Máquina de Guerra, do espaço liso, e por consequência com as Máscaras de Hejdruk, passa pela indeterminação e pela horizontalidade de seus atores, pela dissociação entre objeto e função. Para os filósofos, as peças de go são aparatos coletivos não objetificáveis, sem propriedades intrínsecas, apenas com propriedades situacionais.

Como regra geral, à medida que o tempo e os outros trabalhos de defesa permitirem, é preciso destruir as escadas do térreo de todas as casas do mesmo quarteirão, exceto uma, no ponto menos exposto da rua.
(BLANQUI, 2010)



Da esquerda para direita: *The Collapse of Time* -foto Hélène Binet, 1986; e foto *The Collapse of Time Diary Constructions*, 1986

A oposição entre Estado e Máquina de Guerra gera conflitos que são fundamentais para a arquitetura, uma vez que as cidades são frequentemente palco de guerras assimétricas. Transportados para o espaço, o jogo de go se aproximaria de uma guerrilha

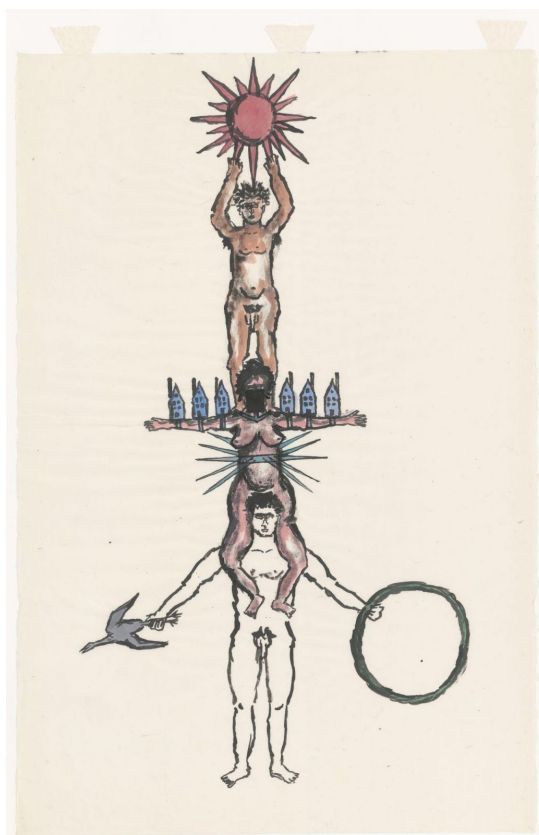
urbana, enquanto o xadrez de uma guerra entre Estados, com normas e atores claramente posicionados. Deleuze e Guattari apontam que as estratégias relatadas por Auguste Blanqui em *Maintenant il faut des armes* (1860), sobre os conflitos durante as Revoluções da Comuna de Paris nos anos de 1830 e 1848, seriam ensinamentos sobre como “alisar o espaço estriado”. Blanqui, que além de escritor foi membro da insurreição parisiense, ensina a subverter a funcionalidade do espaço público e privado para dificultar a ocupação das tropas de Versailles. Exemplos são a remoção das escadas das casas e a utilização de seu vão como base de tiros contra soldados que as invadissem e criar aberturas entre as casas para formar circulações alternativas, fora da vigilância das ruas. Nesses processos, a cidade torna-se uma matéria maleável que pode ser reconfigurada de acordo com a necessidade dos insurgentes. No caso parisiense, a captura da Máquina de Guerra (das comunas) pelo Estado é atribuída às reformas urbanas, quando Napoleão III e seu Barão Haussmann retificam a cidade numa malha controlável com a criação de grandes avenidas, e finalmente massacram as comunas em 1871.

Diversos são os exemplos onde o Estado aprende com a Máquina de Guerra. Além do caso parisiense, os editores da revista *Funambulist* lembram que a experiência francesa na Guerra de Independência Argelina (1954-1962) também demandou do Estado francês um esforço de compreensão de como a Máquina de Guerra manipulava seus opositores em tecidos labirínticos, e mesmo após sua captura não conseguiu conter a resistência, tendo que finalmente aceitar a independência do país.⁶⁴ Eyal Weizman, diretor da agência Forensic Architecture, aponta que há uma grande produção de conhecimento militar classificada, sigilosa, da qual participam todos os tipos de especialistas. Ele conta que militares estudam teorias urbanas, como o Situacionismo, para pensar em como se movimentar em cidades e suspender seu funcionamento normal. Na guerra entre Israel e Palestina em 2002, o general israelense Aviv Kochavi criou a teoria da "geometria invertida"⁶⁵ para cercar o campo de refugiados de Nablus no West Bank. Weizman relata que a estratégia do exército israelense consistia em evitar o espaço público das ruas para se deslocar por meio de buracos entre as construções, e assim surpreender os potenciais combatentes palestinos. Essa técnica é bastante similar àquela narrada por Blanqui, porém nesse caso é o Estado atuando como a Máquina de Guerra, fora dos protocolos, revogando a ideia de propriedade pública e privada. Weizman observa que nessas zonas de exceção, as cicatrizes da guerra foram interiorizadas na escala doméstica, privada, distante dos olhos da comunidade internacional e das imagens de satélite.

⁶⁴ The Funambulist. Op. cit. 2003.

⁶⁵ Ibidem.

Em vez de se submeter à autoridade das fronteiras espaciais convencionais e da lógica, o movimento tornou-se constitutivo do espaço. A progressão tridimensional através de paredes, tetos, pisos, de qualquer obstáculo urbano, causou um curto-circuito, reinterpreto e recompôs a sintaxe arquitetônica e urbana. (WEIZMAN, 2007)



The City Planner, Bovisa
John Hejduk Fonds CCA, 1982

O conceito de arquitetura forense criado pela agência britânica Forensic Architecture fundada em 2010 ganha espaço como um método de ativismo e expande a compreensão disciplinar. A abordagem forense parte do princípio que se a arquitetura é intrincada na lógica da violência militar e social, como tal, pode ser instrumentalizada para seu combate, pelo uso de seu criativo aparato técnico. Conformando uma nova frente de ativismo social, arquitetos forenses produzem evidências contra crimes em conflitos territoriais, realizando investigações para o terceiro setor, por vezes indo à cômte apresentar suas conclusões. Essas investigações baseiam-se na mineração de dados, na reconstrução espacial de eventos pelo cruzamento de diferentes tecnologias, em colaboração com comunidades impactadas e outros especialistas, como arqueólogos e advogados. Para Weizman, a arquitetura construída não pode mais oferecer alternativas à terra e ao capital, pois ela é

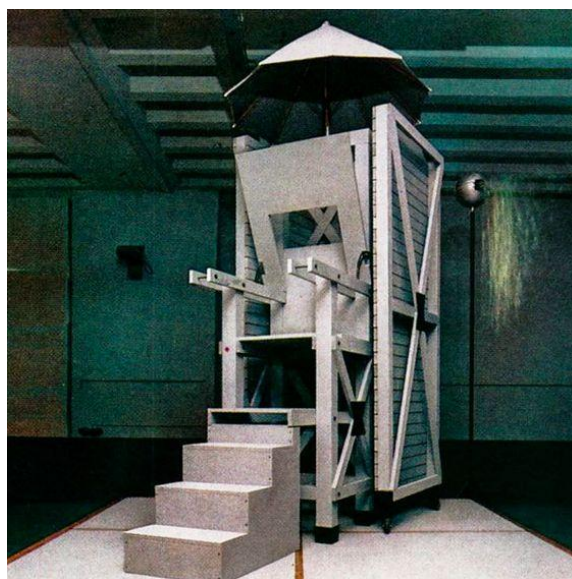
parte do problema.⁶⁶ O método forense, portanto, age em recusa ao mercado de construção, e se insere em um universo argumentativo, onde participa da guerra de narrativas elaborando sua própria versão dos fatos.

Wall: Algumas das Máscaras promove felicidade?

Hejduk: Felicidade? Por que não?

Wall: Na *England House*, as pessoas confiam umas nas outras através de confessionários, olhando-se através de máscaras, encarando obrigatoriamente para direções diferentes. Parece não ser uma sensação de felicidade, mas uma sensação de...

Hejduk: Sim, mas o ponto é que é justamente isso que estão fazendo na nossa sociedade hoje. (HEJDUK; WALL, 1985)



Devil's Chair, John Hejduk
autor desconhecido, 1985

O espaço é testemunha silenciosa da violência que abriga. Pisos, paredes, fachadas, guardam seus segredos, suas inscrições, mas também podem ser agentes dessa violência, cooperando enquanto conjunto urbano. Uma parede que impede a passagem, escurece o espaço público, um túnel que facilita fluxos, uma grade que aprisiona. Ou o excesso de luminosidade que serve para vigiar. Weizman explica que a arquitetura participa ativamente tanto das dinâmicas da violência rápida quanto da lenta. A violência rápida está relacionada à forma como o conhecimento arquitetônico é diretamente empregado em estratégias de destruição, bombardeio, invasões, tomadas de território em zonas de conflito. Já a violência lenta estaria no modo como arquitetos projetam o ambiente construído, “nos crimes

⁶⁶ WEIZMAN, Eyal. In: ALTBURG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel. *8 Reações para o Depois*. Rio de Janeiro, Rio Books, 2019. p. 118.

cometidos nas pranchetas, nos crimes das linhas”.⁶⁷ Essa violência se desdobra no tempo, na maneira como habitantes e comunidades são constrangidos, confinados, sitiados, tem suas economias ou fluxos limitados por projetos de arquitetura e urbanismo. A violência lenta interessa muito à obra de Hejduk, pelo caráter formativo, performático e muitas vezes sutil da arquitetura.

Em cada caso, o tribunal é tanto foco visual quanto garantia social (...) portanto, uma experiência puramente arquitetônica de suas praças nunca é possível. Dentro desses recintos, o observador nunca pode distinguir sua resposta estética de sua reação como animal social. (HEJDUK; ROWE, 1957)

Seria preciso fazer uma “história dos espaços” — que seria ao mesmo tempo uma “história dos poderes” (FOUCAULT, 1975, p. 212)

Décadas antes da interseção entre arquitetura e violência, instrumentalmente proposta pela metodologia forense, e mesmo antes do paradigmático *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão* de Michel Foucault (1975), Hejduk e Rowe estavam atentos ao poder da violência lenta exercida pela arquitetura e pelo urbanismo. Eles notaram como na cidade de Lockhart o habitante sempre estaria sob uma espécie de garantia visual da ordem, ou como o Estado asseguraria o lugar do sujeito no contrato social via sua submissão. Projetos de arquitetura são dispositivos de controle dos corpos, de enquadramento comportamental, a parede baliza seus movimentos e demarca a propriedade privada. Desde a antiguidade, arquitetos fizeram uso desse domínio, manipulando com maestria a arte de criar espaços e signos de poder, por meio da persuasão e da opressão. Essas características ficam mais evidentes em estilos como o Barroco ou Gótico; ou em tipologias como o panóptico, cárcere, a igreja, o tribunal. Além das fábricas, escolas, hospitais, quartéis, que não deveriam nos surpreender por parecerem todos com prisões, tal qual observa Foucault.⁶⁸ Hejduk explora a força da violência estrutural e elementar da arquitetura em projetos como *The Thirteen Watchtowers of Cannaregio* e *New England House* (1981). Neste último, explora a alienação entre esposa e marido, desenhando uma casa que impossibilita o encontro do casal, fazendo de paredes, escadas, mobiliários dispositivos para garantir a eterna separação. Mas a violência lenta pode ser sutil, e na maior parte das vezes provém da atmosfera criada pela própria imagem da cidade.

A ação ou o efeito de um projeto de arquitetura nem sempre condiz com sua narrativa e com suas intenções declaradas. A arquiteta Keller Easterling aponta como é crucial que arquitetos sejam capazes de diferenciar ação e discurso na arquitetura para

⁶⁷ WEIZMAN, Eyal. In: ALTBURG, Ana; etc. Op. 2019. cit. p. 114.

⁶⁸FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. 20ª ed. São Paulo: Vozes, 1999. p.184.

ganhar maior domínio e clareza sobre as consequências de seus projetos. Ela aponta como há muita sobreposição entre desejos, como a sociedade é frequentemente polarizada pela retórica, mas não efetivamente pelo conteúdo das políticas.⁶⁹ Levando em conta a positividade associada ao projeto de arquitetura, é muito fácil que os seus praticantes ou seu público alvo sejam ludibriados por seu enredo. Em outras disciplinas, como o teatro, é muito óbvio que a informação seja transmitida pela ação:

Existe aquilo que você está dizendo e existe aquilo que você está fazendo. A fala pode ser 'eu te amo,' mas você está esfaqueando o seu marido. Ou está dizendo 'eu te amo,' e o que você está representando é 'eu quero que você vá embora'. (EASTERLING, 2019, p. 242)

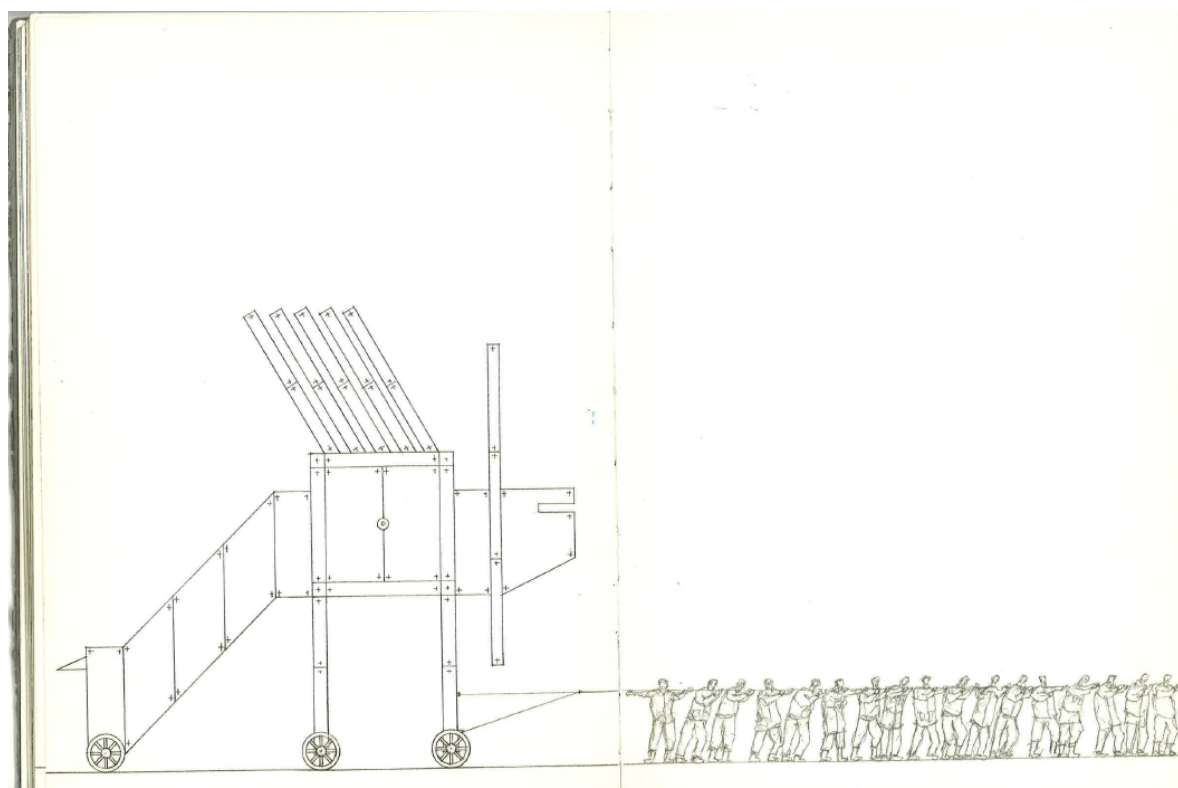
Easterling propõe uma arquitetura menos nominativa, que desnaturalize a ideia de que coisas sejam sinônimos de seus nomes e que coisas moventes sejam sinônimos de seus verbos, porque nesses hábitos mentais residem uma série de armadilhas. Projetos muitas vezes não estão alinhados com seus discursos ou intenções enunciadas. Como defenderia o filósofo da comunicação Marshall McLuhan, o meio é a mensagem, esse meio (ou o formato) também é conteúdo. Easterling defende que arquitetos projetem *formas ativas*, para além do objeto e suas atividades, ampliando o escopo do projeto, alcançando a maneira como esse objeto percorre a cultura, como ativa químicas e engatilha processos espaciais. Para isto, arquitetos precisariam dialogar com outras disciplinas que hoje definem os protocolos de urbanização, apesar de não dominarem as variantes espaciais. Manipular as consequências arquitetônicas passaria por entender as disposições do espaço urbano, a multiplicidade de seus atores, a coreografia entre espaços, a cooperação e o conflito entre forças que atuam sobre eles.

O 'conteúdo' de um meio é como o succulento pedaço de carne que o ladrão carrega para distrair o cão de guarda da mente...Os efeitos da tecnologia não ocorrem no nível de opiniões ou conceitos, mas alteram as relações de sentido, ou padrões de percepção, de maneira constante e sem qualquer resistência. (MCLUHAN, 1994)

Numa metáfora que aqui associo aos tópicos abordados anteriormente — índices de comunicação, literatura oral, lógica militar, máquina de guerra, forma ativa — Robert Somol sugere que as Máscaras de Hejduk fariam uma espécie de “urbanismo-sopa de pedras”. Um conto popular europeu começa com a chegada de dois soldados famintos em uma pequena cidade cuja população era muito pobre. Avarentos por sua própria miséria, os moradores recusaram-se a alimentar os soldados, que então anunciam que farão uma sopa de pedras em praça pública e solicitam apenas de um caldeirão cheio de água emprestado. A receita

⁶⁹ EASTERLING, Keller. In: ALTBURG, Ana; etc. Op. 2019. cit. p.244.

inusitada intriga os moradores, que aos poucos vão, um a um, oferecendo “ingredientes adicionais” até que se forme uma sopa bastante completa, com batatas, cebola, cenoura, carne, sal, pimenta, ervas, e ao final da noite todos se deliciam. Nesse conto, convidados e anfitriões têm seus papéis invertidos, e a receita com pedras serve apenas como uma plataforma para atração, ou subversão. Sozinhas, as pedras não formariam nenhuma sopa. Somol sugere que Hejduk, por sua vez, oferece a receita de pedras, nas palavras e nas formas — iscas que seriam um “index mudo para sua inadequação, se observadas em abstrato”.⁷⁰ A disposição e a disponibilidade dos demais ingredientes como contexto, história, eventos, sujeitos e objetos de cada local que determinariam o êxito de seus projetos. Como na fábula, a ideia de receita, ou manual de instruções, é uma chave para a sintaxe do coletivo objetos/sujeitos de Hejduk, pois seu emaranhado indexical estaria mais para um *software*, um protocolo de interações, do que para um objeto de arquitetura.



Security sendo puxado por moradores da cidade
página *The Collapse of Time Diary Constructions*, 1986

⁷⁰ SOMOL, Robert. In: HAYS, Op. cit. 1996.p. 116



Perspective for Chapel,
Adjusting Foundations, 1994
John Hejduk Fonds CCA

II.a. Ajustando as origens

E se a origem da arquitetura não for o abrigo, mas a linguagem? A primeira arquitetura não seria a casa, mas o templo; a primeira cidade não se densificaria pelos excedentes agrícolas, mas pela fé. As primeiras estruturas seriam edificadas ao culto, inscrições na paisagem, plataformas de comunicação com o sagrado. As primeiras arquiteturas, oferendas aos deuses, cujos espaços seriam povoados antes pelo imaginário, por símbolos, por entidades não-humanas. Enfim, a arquitetura pré-histórica seria alicerçada por impulsos ritualísticos e comunicativos, antes de qualquer demanda funcional. Estimulada por evidências arqueológicas, essa outra genealogia rompe com pressupostos evolucionistas, mostrando uma ocupação do território que caminha em zigue-zague. A arquitetura da Máscara celebra a ancestralidade dessa arte nômade de construir, buscando sua *arché* em um passado elástico. Seus sujeitos/objetos exploram sentidos políticos e sociais históricos, porém latentes na arquitetura contemporânea. Eles conjuram silenciosamente a re-ampliação desse campo atrofiado desde que as ciências positivas se tornaram narrativa única para a existência humana.

Se sua arquitetura opera uma bifurcação histórica, poderia-se supor que Hejduk escolheu um ponto de partida para se desprender da via principal e iniciar uma narrativa secundária. Mas sua obra é apresentada em fragmentos, em um tempo ramificado e sobreposto, pois são múltiplos passados que lhe interessam. Figuras díspares aparecem embaralhadas em um caleidoscópio de referências: mitologia grega, medievalismo, surrealismo, arquiteturas vernaculares, alegorias carnavalescas, estruturas circenses, parafernalias pós-industriais. Sua estratégia de “exorcizar” movimentos artísticos é uma curadoria do passado, alimentada por um gabinete de curiosidades mental cujo repertório é pontualmente incorporado em cada novo objeto. Um inventário de personagens é composto por apetrechos de outros tempos, de outras práticas. Sua arquitetura faz pensar como seria o presente se o passado fosse distinto, ecoando sempre algum tipo de hipótese. Assim como Oswald de Andrade ironiza, no poema *Erro de Português* (1927), que infelizmente o colonizador aportou em terras brasileiras num dia de “bruta chuva” e por consequência “vestiu o índio,” para concluir: “Que pena! Fosse uma manhã de sol/ O índio tinha despido o português” Hejduk brinca com um pretérito inverossímil. Ele reajusta as fundações para sua prática, age nas raízes funcionalistas que teriam empalidecido o espírito, por demais exposto às luzes. No lugar de um futuro límpido, ele aprecia um passado mitológico, carregado de simbolismos e segredos. Sua bifurcação insiste em outra versão do que a arquitetura poderia ser. Uma condição liminar, uma eterna ruminação, sempre a penúltima apresentação, prestes a se esgotar, mas ainda não.

No volume *What's Wrong with the primitive hut?* da revista *San Rocco*, seus editores nos convidam a “olhar para um passado distante e discutir o quanto a arquitetura contemporânea ainda é prisioneira de teorias liberais sobre o homem primitivo”.⁷¹ Eles questionam a lógica utilitarista com que o abade Marc-Antoine Laugier, em seu *Essai sur l'architecture* (1753), explica como a primeira construção teria sido impulsionada pela necessidade de abrigo contra as intempéries, e observam nesta versão um alinhamento com a teoria da origem e das trocas econômicas exposta por Adam Smith, em a *Riqueza das Nações* (1776). Os editores questionam a “monótona” versão de um homem primitivo que vivia em isolamento, sem companheiros, sem linguagem, “sem mentiras”, e apontam que as suposições do abade francês teriam como consequência lógica o funcionalismo, uma arquitetura onde o pragmatismo viria antes do ritualístico. A narrativa de Vitruvius (Livro II, 27 a.C.) é apontada como uma alternativa ao utilitarismo e ao individualismo inerentes à versão de Laugier. O arquiteto romano oferece uma ideia de arquitetura complexa desde sua origem, na qual o coletivo vem antes do privado, a cidade antes da casa, onde o sujeito social é quem constrói, sendo a arquitetura uma tecnologia de memória. Considerando os

⁷¹ SAN ROCCO. *What's wrong with the primitive hut?* #8 2013. p.8

recursos humanos empenhados desde os primeiros empilhamentos de pedras, desde os primeiros levantamentos de toras, é plausível pensar que construir sempre foi e sempre será uma ação coletiva, e por assim dizer, a tradução e comunicação material de uma determinada visão de mundo.

Os achados arqueológicos das últimas décadas endossam a hipótese de que a arquitetura, em sua origem, é uma ação coletiva e ritualística. Descoberto em 1994, no sudoeste da Turquia, Göbekli Tepe é considerado o mais antigo registro de construções arquitetônicas permanentes, com cerca de 11,5 mil anos. O sítio é composto por uma série de edificações circulares no topo de uma colina, construídas em pedra calcária extraída de sua base. O interior desses espaços contém pilares em forma de T com mais de 5 metros de altura, denotando que houve um dia uma cobertura sobre esses espaços. Atualmente, quatro desses conjuntos circulares foram escavados, mas análises de georadar indicam que ainda há pelo menos dezesseis deles abaixo da terra,⁷² somando, no mínimo, um complexo com 20 espaços coletivos.

Klaus Schmidt, arqueólogo alemão que encontrou essas ruínas, acreditava que o sítio não era um assentamento habitacional, mas uma espécie de templo cerimonial sagrado, um “complexo de culto à morte” que atraía peregrinos de toda Mesopotâmia. Para ele, pequenos bandos nômades, motivados por suas crenças, de tempos em tempos uniam forças para executar a empreitada, em etapas, “realizar grandes festas e depois se dispersar novamente”⁷³ Pesquisas mais recentes, após a morte do arqueólogo, demonstraram que há uma série de outras estruturas no subsolo, adjacentes aos círculos maiores, incluindo cisternas e ambientes menores, que explicariam como a necessária a mão de obra de centenas de pessoas poderia se fixar e estocar mantimentos durante os períodos de construção. Entretanto, a investigação desse sítio espera pelos avanços das tecnologias de escavação para que seja possível seguir sem danificar as evidências, mantendo os fatos sobre o que seria (até hoje) a primeira arquitetura em aberto, e reversíveis.

A descoberta de Göbekli Tepe, datando do período Paleolítico, o último da Idade da Pedra, demandou a revisão de crenças estabelecidas sobre a história humana que afetam especialmente as teorias sobre a origem da arquitetura. Antes, acreditava-se que rituais complexos e religiões organizadas só surgiram a partir da Revolução Neolítica, quando o sedentarismo, a agricultura e a pecuária possibilitariam “um excedente de comida” e assim esses homens pré-históricos finalmente “poderiam dedicar seus recursos extras a rituais e monumentos.”⁷⁴ Mas essa tese tornou-se insustentável, pelo menos enquanto narrativa

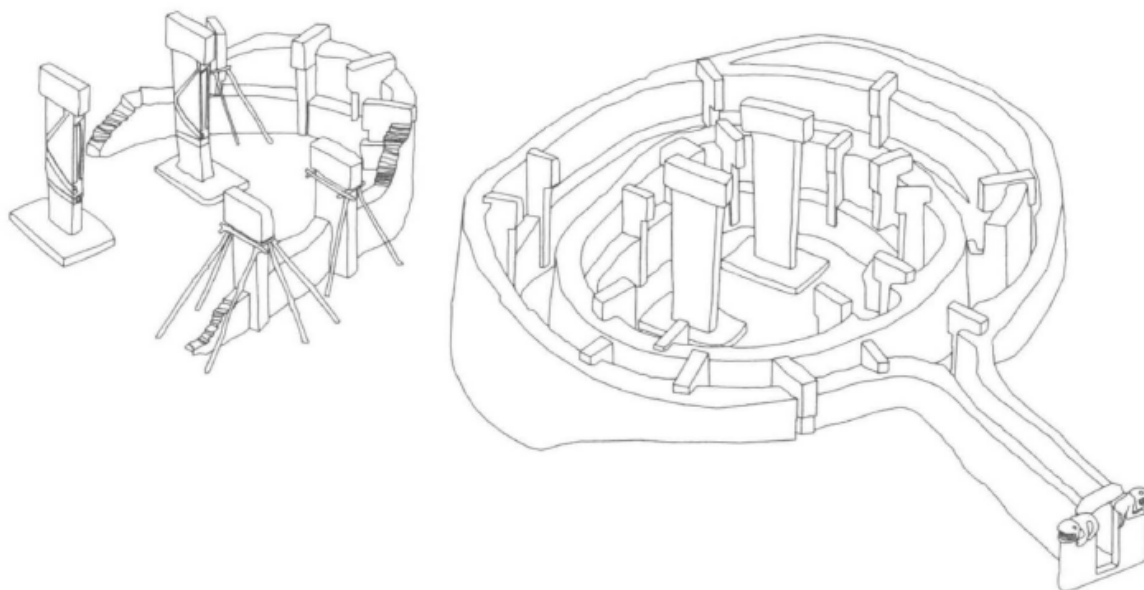
⁷² *O mistério da construção mais antiga da história que mudou ideias sobre origem das civilizações*, matéria BBC News Brasil, por Andrew Curry, publicada em 6 de novembro de 2021. Ver em <<https://www.bbc.com/portuguese/vert-tra-58722411>>

⁷³ BBC News Brasil, 2021. Op. cit.

⁷⁴ *Ibidem*.

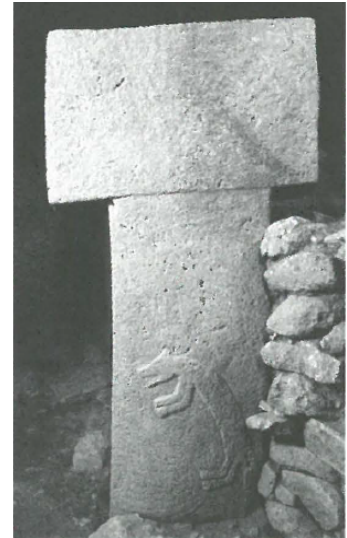
exclusiva. A ideia de que o homem primitivo só desenvolveria liturgias complexas a partir de bases estáveis, da segurança do “excedente econômico,” denota uma aposta em um rigoroso pragmatismo desses sujeitos. Por que acreditar que o homem pré-histórico tomaria decisões seguras e sensatas em relação aos seus recursos, enquanto os homens modernos seguem sistematicamente irracionais, esgotando-nos a ponto de ameaçar a sobrevivência coletiva? A complexidade técnica e a escala de Göbekli Tepe denotam que houve ali uma sociedade altamente organizada antes do sedentarismo, levando a crer que outras construções similares existiram naquele mesmo período.⁷⁵ Göbekli Tepe indica justamente o oposto do que se imaginava em teorias evolucionistas: rituais e a organização social teriam vindo antes dos assentamentos e da agricultura, e até mesmo impulsionado seu surgimento. Os homens primitivos teriam melhorado suas habilidades técnicas sobretudo pelo desejo associado à fé, ao sagrado, ao ritual.

Os homens se reuniram em torno de um evento, mais provavelmente em círculo... O espaço social da roda humana se fecha e se abre de tempos em tempos, tornando-se cada vez mais intenso e nítido até que, finalmente, é formalizado como um ritual. (BRNIC, 2013, p. 38)



desenhos escavações Gobekli Tepe - National Geographic, 2011

⁷⁵ SCHMIDT, *Sie bauten die ersten Tempel*. In: BRNIC, Ivica. *Was the primitive hut actually a temple? The impact of archeological excavations on the architectural theory of the primitive hut*. In: SAN ROCCO. *What's wrong with the primitive hut?* #8 2013. p. 35.



Pilar Göbekli Tepe
National Geographic, 2017

Nesta nova genealogia, a cabana primitiva é substituída pelo templo, os homens se organizam antes da residência fixa, em torno de um evento. Em seu texto *Was the primitive hut actually a temple?*, o arquiteto Ivica Brnic analisa como as novas descobertas arqueológicas, sobretudo associadas ao complexo de Göbekli Tepe, trazem fatos relevantes para a compreensão de que a essência da arquitetura vai muito além da funcionalidade. Enquanto Semper sugere que o primeiro gesto tectônico teria sido o nó, Brnic segue as concepções *vitruvianas* e entende que teria sido a primeira roda em torno de uma fogueira, e tudo que aconteceria em volta dela. Ou que seria a primeira pedra posicionada para indicar um percurso, informar um mortuário. Ele lembra que muito antes da escrita, os homens povoavam seu entorno com signos, informações que nos chegam hoje por meio da arqueologia, ampliando a compreensão de que a primeira arquitetura passaria por inscrições na paisagem. Esses signos compartilhados ganhavam aspectos simbólicos, formando um tecido de conexão social costurado no território. Muitas dessas comunicações pré-históricas estenderam-se por milênios, como nos mostra Werner Herzog na *Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2011). Naquela caverna, pinturas inacabadas foram completadas por outros sujeitos 5 mil anos depois. No complexo de Göbekli Tepe, comunidades de caçadores-coletores também comunicavam-se por meio de imagens de animais, os pilares são decorados com gravuras em relevo onde vê-se figuras de raposas, touros, leões, patos, serpentes e humanos — narrativas visuais “muito importantes para manter os grupos unidos e criar uma identidade compartilhada”.⁷⁶ É bem provável que, como os homens da Caverna

⁷⁶ BBC News Brasil, 2021. Op. cit.

Chauvet filmada por Herzog, alguns desses escultores não tenham se conhecido em vida. Arqueólogos identificam aspectos antropomórficos em alguns desses pilares, como mãos ou trajes humanos, como se essa construção fosse por sua vez animada por sujeitos gigantes edificadas em torno de um círculo.

Nada é real. Nada é certo. É difícil determinar se essas criaturas estão se dividindo em seus próprios doppelgangers e se realmente se encontram ou se é apenas seu próprio reflexo num espelho imaginado? Somos hoje os crocodilos que olham pra trás o abismo do tempo quando vemos as pinturas da caverna de Chauvet? (HERZOG, 2010)



frame *The Cave of Forgotten Dreams*
Werner Herzog, 2010

Se hoje, arqueólogos consideram Göbekli Tepe o “ponto zero no tempo” da civilização moderna, é importante lembrar que a chave desta investigação é associada à primeira arquitetura permanente, a uma sociedade que caminhou rumo à sedentarização. Uma outra linhagem arquitetônica, associada à cabana e às construções temporárias, fica fora dessa contagem por não deixar rastros visíveis a olhos nus. Essa linhagem segue como um paradigma alternativo do Sul Global, como é o exemplo da arquitetura indígena, possivelmente contemporânea ao complexo cerimonial construído pelos ancestrais dos sumérios, pois estima-se que a espécie humana já estava relativamente espalhada pelo globo naquele período. Apesar dessas arquiteturas não deixarem rastros por serem feitas com materiais que se decompõem mais rapidamente, novas investigações têm possibilitado uma série de descobertas sobre uma interação milenar do homem com a paisagem. Exemplos são a terra-preta; os geoglifos; o mapeamento da idade da massa florestal revelando cidades desaparecidas na Amazônia. Hoje sabe-se que essa região era uma terra cultivada pelo exercício agrícola há pelo menos 4,5 mil anos.⁷⁷ A terra-preta presente na

⁷⁷ *Cientistas descobrem indícios de que Amazônia tinha agricultura há 4,5 mil anos.* BBC News Brasil, por Edison Veiga. Publicado em 23 de julho de 2018. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44929482>.

região indica que parte do solo amazônico é fruto de técnicas para potencializar sua fertilidade, o que implica numa influência humana sobre parte desse bioma, contrariando a ideia de floresta virgem, intocada.

Nos seus estudos, Warren Dean estabelece uma direta relação entre as levadas humanas que foram atravessando os Andes, o Cerrado, a Caatinga, a Mata Atlântica; e os diferentes estágios de tecnologias que esses povos desenvolveram para estabilizar o tipo de civilização que portugueses e espanhóis encontraram neste continente. Eles chegaram surpresos com aquele Éden que viam, naturalmente porque acreditavam que Deus tinha criado um jardim e botado algumas pessoas para cuidar. Mas estamos convictos de que fomos nós que criamos os jardins da Terra. Deus veio depois, passear no jardim. (KRENAK, 2019, p. 40)

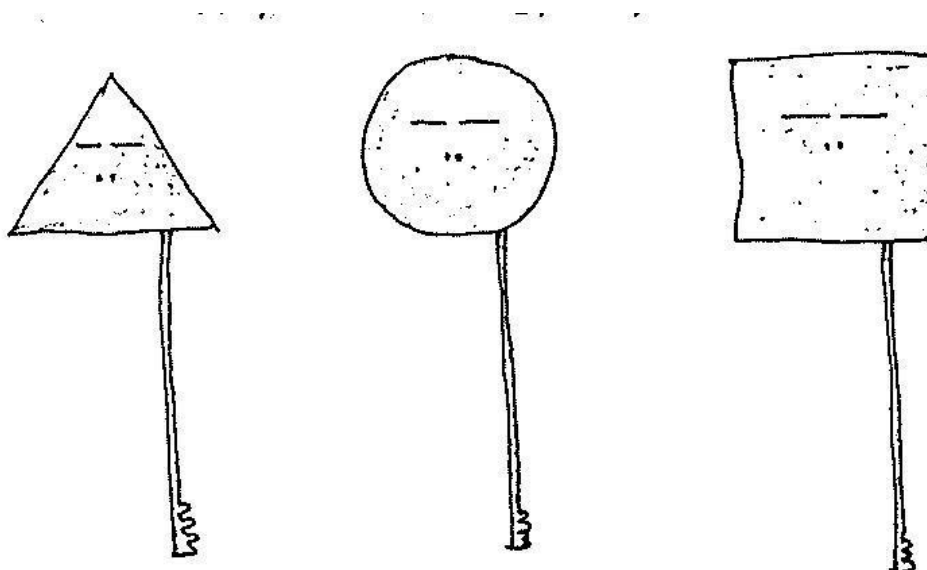


Geoglifo - Agência Acre, 2015

Ailton Krenak, escritor e ativista indígena, argumenta que é muito potente difundir a ideia de que esses lugares avistados enquanto “ato bruto”, florestas, cerrados, mata atlântica, não são natureza da forma que viajantes descreviam em suas expedições, como um Éden. Essas florestas não seriam intocadas, mas pelo contrário, seriam fruto da interação humana de mais de cinco mil anos. Arcos, círculos, triângulos, trapézios, linhas continuadas em forma de platôs e terraços, hoje recobertos por florestas, são índices de povos e culturas que imaginaram esses territórios, não seria isso arquitetura ou planejamento urbano? Esses dados sobre um passado (até agora) mais recente do que o de Göbekli Tepe são levantados apenas para reafirmar que a contabilidade dos fatos e a escrita da história da arquitetura é tão instável quanto instrumentalizada. Se a primeira arquitetura é hoje identificada naquele complexo cerimonial, pode ser não apenas porque seu material erode mais lentamente do que outras histórias que viraram pó ou estão soterradas; mas também porque a pergunta sobre a primeira arquitetura é recortada. Há uma especificidade geográfica, construtiva, há uma determinada escala. Outras abordagens hoje sugerem que formações arbóreas, marcando o rastro de aldeias, também poderiam ser um patrimônio arquitetônico, como sugere o arquiteto Paulo Tavares.⁷⁸ Tantas outras arquiteturas existiriam

⁷⁸ Alusão a estudos desenvolvidos pelo arquiteto Paulo Tavares que reivindica um conjunto de árvores que demarca antigas ocupações de populações indígenas Xavante como um patrimônio arquitetônico por meio de petição no IPHAN. Ver <<https://www.paulotavares.net/treesvinespalms-text>>. 2018.

se essa lente conceitual fosse regulada. Se na revista veneziana, os editores questionam como a narrativa sobre a primeira arquitetura é contaminada por uma visão liberal, sua concepção do que seria a primeira arquitetura pode ser criticada por seu recorte conceitual de linhagem essencialmente indo-europeia.



Da esquerda para direita: exposição *Picasso Sculptures* MoMA - foto Pablo Enriquez, 2016; desenho Berlin Masque, John Hejduk, 1981 - John Hejduk Fonds CCA

Adrian Forty, professor de arquitetura na universidade de Bartlett, analisa a presença e o uso da ideia de primitivo ao longo da história da arquitetura em seu texto *Primitive: The Word and the Concept*.⁷⁹ Ele argumenta, que em oposição à tradição artística europeia, o primitivo não é evocado para desestabilizar o *status quo*, o gosto das elites ou as tendências vigentes, mas é evocado enquanto a própria essência da arquitetura. Por um lado, a arte europeia teria se desenvolvido sem um contato direto com culturas originárias, que seriam exploradas por movimentos de vanguarda, seja a máscara africana por Picasso ou a imagética tribal por surrealistas. Por outro, a arquitetura sempre teria tido a possibilidade de observar construções vernaculares e identificar ali seu aspecto primitivo, primário. Historicamente, a arquitetura primitiva não seria entendida como algo remoto, proveniente de uma sociedade “exótica”, objeto de fascínio para antropólogos; mas seria algo que sempre esteve à mão, sempre foi a *arché* escondida em qualquer construção, sua base. Seria de se estranhar um arquiteto desinteressado pelo primitivo porque, de algum modo, denotaria um desinteresse pela arquitetura como um todo. Forty constata que é justamente pelo aspecto fundante associado à ideia de primitivo na arquitetura, que o termo não foi motivo de aspas e correções políticas nas últimas décadas, diferente do que ocorreu em outros campos de debate onde nota-se um caráter desqualificador ou fetichizante associado à palavra.⁸⁰

A origem da arquitetura seria uma ideia absolutamente especulativa e mítica, argumenta Forty. Ele demonstra como nos diferentes períodos, a busca pela arquitetura original, seja por Vitruvius, Quatremère de Quincy, Gottfried Semper, Siegfried Giedion ou Le Corbusier, supõe uma condição primitiva em termos ideais, algo que nunca existiu. Brnic observa que a *arché* fica sempre mais à vontade com uma “imprecisão declarada do que em uma clareza muito banal”⁸¹ e que seria importante não a empurrar para uma causalidade fictícia, ignorando sua natureza indefinida. Os mais diversos pensadores engajaram-se nesse debate, como o escritor Goethe, que criticou o aspecto autocentrado da cabana de Laugier, cuja imaginação alcançaria apenas seu próprio repertório de referências, cujo estímulo poderia ter saído de uma vinícola em seu quintal. Para Forty, essa busca revela antes um desejo por unidade estética, por autenticidade de valores humanos. A primeira arquitetura seria um ideal e não um achado arqueológico, mas ainda assim muitos buscam exemplos para justificar suas hipóteses, que logo colapsam, pois vestígios reais jamais estariam à altura de ideais. Semper igualou arquitetura à linguagem, e localizou sua *arché* na cabana caribenha. Para Le Corbusier, altares escavados em desertos, e depois cabanas

⁷⁹ FORTY, Adrian. *Primitive - The Word and the Concept*. In: ODGERS, Jo; SAMUEL, Flore; SHARR, Adam. *Primitive - Original matters in architecture*. Routledge, Nova Iorque, 2006.

⁸⁰ Forty aponta que uma relevante exceção a essa regra seria o texto “Ornamento e Crime” (1913), de Adolf Loos. Nele, Loos cita o “primitivismo” da cultura Papua da Nova Guiné, com conotações pejorativas e racistas.

⁸¹ BRNIC, Ivica. Op. cit. p.43.

de pescadores na França serviram. Para o arquiteto modernista, não eram os homens primitivos, mas sim seus recursos, pois o pensamento seria uma constante, traduzido pela linguagem da geometria.⁸²

Também é errado pensar que a sua cabana foi a primeira...todas essas ideias nadam na atmosfera de seu próprio sistema. (GOETHE, 1980, p. 160)



Imagens bucrânios Çatal-Hüyük
foto Jason Quinlan, s.d.

⁸² FORTY, Adrian. Op. cit. 2006. p.8.



Espelhos obsidianos Çatal-Hüyük
foto Jason Quinlan, s.d.

Para o historiador Joseph Rykwert, autor de *On Adam's House in Paradise* (1972), a ideia de cabana primitiva proporcionaria um ponto de referência para especular sobre a própria essência da construção, “especulações intensificadas quando se sente a necessidade de uma renovação da arquitetura”.⁸³ Forty ressalta que mesmo Claude Levi-Strauss alertava a inexistência de um “homem natural” que precederia a sociedade ou estaria fora dela, e que a ideia de primitivo seria puramente um ideal, um instrumento para pensar a sociedade, jamais devendo ser confundido com um estágio real, histórico ou presente.⁸⁴ Rykwert demonstra como a busca pelo original se desdobrou em exercícios de reconstrução, citando como exemplo as cabanas judaicas *sukkah*, construções temporárias que celebram um estado original desse povo, em comunhão com a natureza. Há sempre qualquer coisa de fictícia na ideia de primitivo, assim como qualquer coisa de espelho ou até mesmo de abismo, na definição de si por um outro ou um passado remoto, seja idealizado ou desqualificado.

No *Tratado de nomadologia: a máquina de guerra (Mil Platôs - Vol.5)*, Deleuze e Guattari defendem a insustentabilidade de um postulado evolucionista no que diz respeito às formas de organização social no território. Tal postulado traçaria uma linha progressiva entre “coletores - caçadores - criadores - agricultores - industriais” entre “nômades - seminômades - sedentários” entre “autarquia dispersa de grupos locais - aldeias e pequenos burgos - cidades - Estados”.⁸⁵ Nessa linearidade, o primeiro sempre possui um grau de desenvolvimento inferior ao último, como se houvesse uma predeterminação evolutiva da espécie humana. Este paradigma é traduzido em um senso comum que hierarquiza sociedades de acordo com um único viés civilizatório, onde desenvolvimento é sinônimo de Estado. Assim, compreende-se que as sociedades sem Estado seriam sociedades

⁸³ RYKWERT, Joseph. *On Adam's House in Paradise*, New York: Museum of Modern Art, 1972, p. 183.

⁸⁴ FORTY, Adrian. Op. cit. 2006. p.8.

⁸⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Op. cit. 1997. p.128.

primitivas, menos evoluídas, ou em curso de uma evolução que anularia sua própria formação identitária. Esta hipótese gera uma série de problemas e violências perpetradas até hoje, visto que não apenas antigamente impérios conviviam com sociedades “primitivas segmentárias”,⁸⁶ mas ainda hoje sociedades com Estado convivem com aquelas sem Estado, ou contra o Estado.

Em contraposição à hipótese evolucionista, Deleuze e Guattari apoiam-se nas teses do antropólogo Pierre Clastres de que essas sociedades primitivas teriam desenvolvido uma série de mecanismos, ainda que inconscientemente, para conjurar contra a formação de um aparelho estatal. Essas sociedades não teriam fracassado na formação de um Estado, mas teriam escapado dele, intuindo sua possibilidade e tornando sua cristalização impossível, por meio de uma série de “mecanismos de antecipação-conjuração.” Para eles, essas “coletividades podem ser transumantes, semi-sedentárias ou nômades, sem que isso faça delas estados preparatórios do Estado, que, aliás, já se encontra ali, alhures ou ao lado.”⁸⁷ Os filósofos sugerem a existência de um Estado imemorial, um *Urstaat* fantasma, que já existe enquanto energia, que ronda as outras formas de organização social. Assim, ao surgir, rapidamente se consolida, porque já nasce velho, nasce pronto. Esse *Urstaat* não seria consequência de forças produtivas, mas viria sob a forma de um “corte irreduzível,” uma cisão entre o dentro e o fora. Para eles, a história se desdobraria em um movimento em zigue-zague, no lugar de uma evolução linear. Poderiam ser as cidades que criaram a agricultura, os sedentários que abandonaram ocupações quase urbanas para pôr-se a nomadizar. Esse movimento randômico definiria sociedades nômades em um ponto, Estados ou máquinas de guerra em outro. Seguindo a interpretação de Somol da Máscara de Hejduk enquanto máquina de guerra, Hejduk poderia ser configurado como um “pensador privado”⁸⁸ que, nos termos de Deleuze e Guattari, fariam aparições descontínuas através da história, em oposição ao “professor público” alinhado com o pensamento do Estado. O termo é contraditório, alertam os filósofos, pois “privado” remete à interioridade, tratando-se na verdade de um pensamento do fora. No caso de Hejduk, no seio da tradição e da formação arquitetônica, aparece um espectro nômade, uma arquitetura do contra pensamento.

As derradeiras razões para supor um desenvolvimento progressivo se anulam. É como as sementes num saco: tudo começa por uma mistura ao acaso. A revolução estatal urbana pode ser paleolítica e não neolítica, como acreditava Childe. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.49)

⁸⁶ Aqui reproduzo o termo dos autores, referente ao contexto indo-europeu, ciente da problemática em torno do uso do termo "primitivo". Os autores referem-se a sociedades pré-históricas, sociedades sem Estado.

⁸⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Op.cit. p.129.

⁸⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Op.cit. 1997. p.49.

O sítio arqueológico de Çatal-Hüyük, na Anatólia, também na Turquia, é um conjunto edificado que chegou a abrigar até 8 mil habitantes no local mais antigo onde se tem registros da metalurgia, datando de 6,7 mil a.C. Descoberto pelo arqueólogo britânico James Mellaart em 1958, essa janela de quase 9 mil anos de história é uma importante chave para compreensão da transição de pequenos povoados para aglomerações urbanas, e para a origem da agricultura e pecuária de pequeno porte. Amparados por teorias da escritora Jane Jacobs, Deleuze e Guattari fazem uso dessa evidência para justificar sua hipótese do movimento em zigue-zague, de que a cidade teria surgido antes do campo, e não o campo criado progressivamente na cidade. Seria a aglomeração urbana, o estoque de sementes selvagens e a criação de animais relativamente pacíficos que possibilitariam a manipulação de hibridações e seleções de onde saíram a agricultura e a pecuária de pequeno porte. Não há comprovação de nenhuma área de cultivo nas redondezas de Çatalhüyük, as sementes encontradas só poderiam ter sido cultivadas em áreas secas que ficariam a pelo menos 12 quilômetros de distância.⁸⁹ Mas sabe-se que lá havia cidade. Em seu livro *The Economy of the Cities* (1970), Jacobs defendeu a origem urbana da agricultura, elaborando um conto fictício sobre uma cidade modelo chamada *Nova Obsidiana*, em referência ao nome das lavas que serviam para fazer as ferramentas de Çatalhüyük. Sua tese foi severamente criticada por diversos especialistas na época, por seu caráter especulativo e não científico. Tanto Deleuze e Guattari quanto Jacobs desenvolveram essas ideias décadas antes da descoberta de Göbekli Tepe, complexo pelo menos 2 mil anos mais antigo que Çatalhüyük. A reviravolta desencadeada pelos novos fatos teriam apenas fortalecido suas convicções, especialmente no caso de Jacobs, cuja defesa era de que apenas uma determinada dose de aglomeração humana produziria o dinamismo e o conhecimento necessários para posteriores inovações, com seu lema *Cities First!*

Ian Hodder, arqueólogo britânico hoje responsável pelas escavações de Çatalhüyük, é adepto das teorias de Jacques Cauvin de que a Revolução Neolítica teria sido precedida por importantes mudanças na psicologia do homem pré-histórico, uma Revolução dos Símbolos.⁹⁰ Para Hodder, a densidade de representações antropomórficas e de animais selvagens nos sítios arqueológicos a partir do período Neolítico, sobretudo em espaços de moradia, indicaria uma tentativa de superar o medo da natureza selvagem e da própria mortalidade por meio da assimilação de seus símbolos. Ele supõe que a introdução dessa imagética seria uma forma de amenizar o impacto interno dessas ameaças, e só através dessa assimilação psicológica seria possível domesticar o mundo exterior. Hodder é

⁸⁹ *The Seeds of Civilization. Why did humans first turn from nomadic wandering to villages and togetherness? The answer may lie in a 9,500-year-old settlement in central Turkey.* Matéria de Michael Balter, Smithsonian Magazine. Maio de 2005. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/history/the-seeds-of-civilization-78015429/>

⁹⁰ A esse respeito, ver livro *Nascimento das Divindades. Nascimento da Agricultura* (1999) de Jacques Cauvin.

contrário a correntes evolucionistas que seguem defendendo uma transição do campo à cidade, para ele, o ponto de virada seria justamente a formação de aglomerações, unidas principalmente em torno de crenças coletivas, e não da subsistência.

As máscaras estão lá. Nos mobiliários, enquanto espelhos. (HEJDUK, 1985)

Enquanto Göbekli Tepe é considerado um espaço de culto, Çatalhöyük é considerado um grande conglomerado habitacional, com unidades similares, onde nenhuma poderia ser destacada por seu tamanho ou uso diferenciado como espaço cerimonial coletivo. Nesta proto-cidade, não havia separação entre sagrado e profano, o templo foi fundido à casa. Atividades domésticas são permeadas por amuletos, estatuetas de deidades femininas; paredes e lareiras de barro revestidas em gesso são adornadas com figuras reincidentes; abaixo das plataformas-dormitório jazem os parentes mortos. A casa não bastaria, aquelas unidades eram espaços entre o céu e a terra, seu interior era animado por bucrânios que performam mobiliários e divisórias. Influenciado pela *Teoria Ator-Rede*, desenvolvida por Bruno Latour, entre outros, sob a perspectiva das novas tecnologias de comunicação no final do século XX, Hodder defende a ideia de um irreversível *Emaranhado Humano-Coisas*.⁹¹ Assim como Latour atribui agência a atores não-humanos, objetos, estradas ou instituições, Hodder acredita que os objetos tiveram um papel ativo e transcendental em Çatalhöyük, e que a interdependência entre os homens e suas coisas é definidora para o desenvolvimento social. A perspectiva da *Teoria Ator-Rede* abre uma série de reflexões para o campo da arquitetura e revela-se especialmente interessante para pensar a obra de John Hejduk pelo aspecto vivente de seus objetos. Nesta corrente teórica, o ator seria definido pelo papel que desempenha, pela repercussão sobre sua rede.

As especulações sobre os papéis dos objetos em Çatalhöyük são elaboradas por exercícios de arqueologia “pós-processual”, corrente desenvolvida por Hodder. A equipe de escavações é estimulada a interpretar a *psyché* da população que habitava o local e trabalhar com possíveis cenários para conduzir suas buscas. Nesta corrente, a arqueologia não é considerada uma ciência neutra, mas uma prática engajada e entrelaçada aos debates contemporâneos. Enquanto nuances do passado seguem insondáveis, evidências arqueológicas seguem disputadas em maior ou menor medida, de acordo com sua repercussão sobre as redes contemporâneas. Em sítios historicamente conflituosos, como Jerusalém, os achados são ofuscados por polêmicas, como se fatos milenares pudessem definir o futuro ou a legitimidade de um lado da guerra. Enquanto na arqueologia, é crucial discernir desejos presentes para estabelecer uma comunicação sóbria com evidências passadas; na arquitetura essa recepção é mediada por uma mitologia nutrida sobre a

⁹¹ HODDER, I. *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Wiley-Blackwell: John Wiley and Sons Inc., 2016.

própria prática, como mostra Forty. Independente das ficções envolvidas, mensagens de uma história cada vez mais distante chegam-nos hoje, em maior velocidade e nitidez, da floresta, do fundo da terra, do fundo do mar. Há mutualismo no amplo ecossistema da narrativa humana, mitologias dão pistas sobre a história e vice-versa. Navios descobertos no fundo do Mar Negro endossam hipóteses dos grandes dilúvios associados ao fim da era glacial, narrados no mito da criação babilônica, na Epopéia Mesopotâmica e na saga bíblica de Noé.⁹² Essas imagens do passado simultaneamente empilham fatos históricos e criam valores mitológicos. Diante de uma temporalidade de comunicação abissal, a arquitetura vai incubando e nutrindo o valor da indefinição, pois a sobrevivência de uma prática agarrada à matéria deve acompanhar a mudança dos tempos. O pensamento gerador da arquitetura não oferece substância, mas podemos ver através de suas reminiscências, da ruína que amolece a obra. Podemos testemunhar a planta de uma casa apenas quando ela perde sua cobertura.



simulações 3d de achados arqueológicos no Mar Negro
blaseamap.com, Smithsonian magazine

⁹² BBC Travel. *The sea of 60 ghostly wrecked ships*. Matéria publicada por Matthew Ponsford em 22 outubro 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/travel/article/20191021-the-sea-of-60-ghostly-wrecked-ships>

II.b. Perda, resgate, disjunção e ficção

As meras ciências de fatos criam meros homens de fato... Na miséria da nossa vida - ouve-se dizer -, esta ciência tem nada a dizer. Ela exclui de princípio exatamente aqueles problemas que são prementes para o homem, o qual, em nossos tempos atormentados, sente-se nas mãos do destino; os problemas do sentido ou do não-sentido da existência humana em sua totalidade. (ARGAN, 1992, p. 507)

A transição para a modernidade, na segunda metade do século XIX, empobrece a vida do homem ao estabelecer uma visão de mundo exclusivamente determinada pelas ciências positivas, argumenta Argan. O pragmatismo passa a reger o universo dos homens, silenciando problemas primordiais para a experiência de uma “humanidade autêntica”, como o sentido e a origem da vida. Se as ciências positivas foram fundamentais para a sobrevivência da espécie; foram as narrativas religiosas que deram (e ainda dão) contorno e ritmo a muitos coletivos. Por mais assustadores que pareçam os mitos de criação e seus apocalipses, a revogação de narrativas fundantes desampara o sujeito moderno, solto no mundo, sem uma finalidade maior. Arquiteturas e objetos perdem transcendência, deixam de comunicar histórias entre o céu e a terra. Matérias vivas que funcionam como mecanismos de transporte e transe viram meras curiosidades estéticas, objetos coletados, descontextualizados, expostos em museus de coisas mortas. O emaranhado do homem e suas coisas perde seus símbolos e rituais sagrados. A insuficiência de um sistema cultural fundado na racionalidade das ciências convocaria sua complementação pela imaginação e pela fantasia por meio das artes, argumenta Argan. Essa cisão entre visões de mundo vai perdurar. Apesar da imensurável contribuição artística de suas vanguardas, o discurso da arquitetura moderna envereda para o lado da lógica. Décadas depois, os pós-modernos reagem à austeridade de uma arquitetura que teria abandonado a comunicação com o sujeito e suas especificidades em nome de uma linguagem universal.

É como ver uma máscara africana só por ser bonita. É como pegar o banco do pajé e pendurar na parede – esse banco é uma nave para ele sentar e voar e, ao pregar na parede, ele não voa mais. (KRENAK, 2019)

Na década de 1960, o “estilo internacional” já estava espalhado por edifícios corporativos ao redor do globo e não mais representava qualquer crítica à burguesia ou algum projeto de transformação social. Segundo a arquiteta Mary McLeod, a essa altura, o estilo moderno mais refletia a “implacável racionalização e rotinização do mundo dos negócios”⁹³. Sua linguagem abstrata tornou-se sinônimo da descaracterização de centros

⁹³ McLeod, Mary. *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism*. Assemblage. No. 8. Feb., 1989. Cambridge, The MIT Press. 1989. p.36.

históricos e supressão da diversidade cultural. Nas metrópoles globalizadas, moravam os meros homens de fato, correndo da cama à baia corporativa em edifícios espelhados. Diversos grupos reagem à crise da arquitetura moderna. Alguns dão continuidade à sua linguagem incorporando aspectos locais, no que Kenneth Frampton defendeu como Regionalismo Crítico. Outros, como Charles Moore e Robert Venturi, rompem com os dogmas modernistas, ativando um universo de referências dos estilos históricos e da cultura popular. Uma série de projetos urbanos repensam a escala do pedestre em busca de um senso comunidade perdido.

Vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens; os 'media' todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-as numa fantasmagoria de jogos de espelhos (...) Grande parte dessa nuvem de imagens se dissolve imediatamente como nos sonhos que não deixam traços na memória; o que não se dissolve é uma sensação de estranheza e mal-estar. (CALVINO, 1995, p. 73)

No texto *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism* (1989), Mary McLeod analisa como, sobretudo nos Estados Unidos, a arquitetura pós-moderna teve sua raiz crítica rapidamente revertida em desengajamento social, com a emergência de políticas neoliberais. A retomada econômica dos anos 1980 gerou um *boom* na construção civil fazendo com que o pós-modernismo rapidamente prosperasse como o novo estilo corporativo. Enquanto a administração Reagan cortava 90% dos fundos para habitação social,⁹⁴ o setor privado proliferava condomínios e torres residenciais de luxo, *resorts*, *shopping centers*, assinados por arquitetos sedentos por construir. O esvaziamento dos investimentos sociais ocorreu paralelamente à comodificação da arquitetura enquanto imagem-objeto de consumo. McLeod afirma que, como um conjunto, tanto arquitetos pós-modernos quanto desconstrutivistas teriam assumido um papel de resignação e alheamento à realidade sócio-política. Pensadores associados à esquerda, como Kenneth Frampton, alertavam o quanto essa ruptura entre forma, imagem e instituições sociais era nociva, e o quanto o racionalismo permanecia fundamental para a resolução de problemas estruturais nas desiguais cidades do capitalismo avançado. Há uma simetria entre o engajamento da ambição social moderna e o desengajamento do ceticismo pós-moderno. McLeod aponta para a contradição deste movimento cujas formas apelam para as massas, ao mesmo tempo que se isenta de qualquer responsabilidade social e política com essa mesma população.

No final dos anos 1980, críticos apontam a emergência de um movimento apresentado na exposição *Deconstructivist Architecture* (1988), no MoMA de Nova Iorque, com curadoria de Philip Johnson e Mark Wigley. A mostra agrupa trabalhos de Coop

⁹⁴ McLeod, Mary. Op. cit. p.29.

Himmelblau, Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind e Bernard Tschumi; introduzidas nas primeiras salas, por algumas obras de construtivistas russos da coleção do museu como Kazimir Malevich e El Lissitzky. Uma corrente internacional foi identificada no trabalho de sete arquitetos que davam continuidade às experimentações estruturais iniciadas pelo Construtivismo russo na década de 1920. As explorações eram levadas ao extremo pelo novo grupo, substituindo seu equilíbrio por desarmonia, fratura e mistério, segundo os curadores. Para Johnson, esses arquitetos reconheciam a imperfeição do mundo moderno e procuravam explorar “os prazeres do desconforto”.⁹⁵ Enquanto a primeira geração pós-moderna criticava os arquitetos modernistas por sua abstração e inacessibilidade, os desconstrutivistas celebravam a impossibilidade da comunicação e da consolidação de significados. McLeod observa que apesar desses grupos se relacionarem com a linguagem de maneiras opostas, ambos se mantinham no mesmo território do debate, na dialética entre o significado e sua dissolução. Essas produções tangenciam o desenvolvimento dos projetos de Máscaras de John Hejduk, a partir da década de 1970, elucidando aspectos de sua arquitetura pessimista e sua complexa relação com a linguagem.

Além de terem em comum o arquiteto Peter Eisenman, há algumas similaridades entre os *Five Architects* e os *desconstrutivistas*: ambos são mais uma confluência de produções afins do que movimentos com regras consensuais; ambos derivam de pesquisas de vanguardas modernas, inspirados pelas artes plásticas e tensionam as possibilidades representacionais da arquitetura. Neste aspecto, há uma evidente influência dos desenhos dos *Five Architects* sobre os desenhos desconstrutivistas. Ambos são criticados por teóricos de esquerda por seu desengajamento social e ensimesmamento numa linguagem arquitetônica — o que é especialmente curioso no caso mais tardio que deriva do construtivismo soviético, cujos envolvidos eram profundamente engajados nas transformações sociopolíticas. Dos sete arquitetos considerados desconstrutivistas, apenas Eisenman e Tschumi não rejeitam o termo e explicitam interesse pelo pós-estruturalismo e pela filosofia de Derrida⁹⁶, à qual o grupo é associado pelos curadores da exposição. McLeod aponta que apesar de sua retórica criticar a citação histórica efetuada por pós-modernos, os desconstrutivistas também encontram no passado suas fontes formais, em um passado mais recente, associado à era das máquinas e aos avanços tecnológicos. Foi nessa linguagem “pós-humana” que esse grupo encontrou sua forma de iconoclastia.

Os debates pós-estruturalistas que estimularam arquitetos no contexto pós-moderno partiam de uma análise da linguagem literária, a palavra e seu sentido, o enunciado e sua

⁹⁵ Press release *Deconstructivist Architecture*, MoMa, março de 1989. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1813>>

⁹⁶McLeod, Mary. Op. cit. 1989. p.46

forma, a possibilidade de autoria. Traduzidos para a arquitetura, campo que opera principalmente por meios não-verbais, esses termos colocam em questão o que seria próprio da linguagem arquitetônica e quais seriam seus artifícios de comunicação. Com o desencanto das pretensões sociais do funcionalismo; qual alternativa política a arquitetura teria enquanto linguagem? Na dialética em torno da comunicação pós-moderna ou de sua desintegração desconstrutivista, a pergunta sobre a legibilidade da forma arquitetônica ganha relevância. Afinal, qual seria a precisão da linguagem formal na criação de significados, como esses significados são transmitidos e compreendidos? Como signos construídos e perpetuados ao longo de milênios conteriam significados? Por mais que o aspecto comunicativo seja colocado em pauta, edifícios jamais funcionarão como palavras ou textos. E ainda, os signos históricos dos quais esses arquitetos se apropriavam agora circulavam em um outro contexto. Se a comodificação da arquitetura enquanto imagem aponta para a importância de seus signos culturais, é necessário lembrar que esses signos não são consensuais, precisos, nem possuem um manual de compreensão como as palavras são organizadas em dicionários. A recepção da arquitetura acontece de maneira distraída na maior parte do tempo, na vivência da cidade e de seus edifícios, com o corpo em trânsito, ou com o corpo digerido pela arquitetura, como diria Hejduk.

Robert Venturi e Charles Jencks defendem que o teor comunicativo da arquitetura é uma ferramenta política e que a forma pode transmitir posicionamentos críticos. Para Jencks, o arquiteto pode desenhar edifícios dissidentes que expressem complexidades, faltas, ironias e críticas específicas.⁹⁷ Venturi acredita que a crítica comunicada por edifícios sempre será indireta, a partir da combinação não convencional de significantes em seus contextos. McLeod questiona a possibilidade de uma comunicação direta e unívoca na arquitetura, pois ela acredita que seus signos sempre terão significados mutáveis e ambíguos, apresentando uma superfície dupla para interpretações políticas. A autora analisa o quanto a teoria literária pós-estruturalista transposta para o campo da arquitetura encontra uma série de entraves e perde sua potência política, seja pela natureza disciplinar não-verbal ou por questões estruturais e políticas da prática da arquitetura. Enquanto o pós-estruturalismo teria trazido grandes contribuições críticas, relacionadas ao racismo e ao sexismo, esse aspecto ético não penetrou uma disciplina majoritariamente dominada por homens brancos da classe média. Ela também acredita que a intertextualidade, explorada no pós-estruturalismo, não encontrou campo fértil nessas arquiteturas, mas antes ficou constrangida por metáforas e analogias exploradas por Eisenman ou Tschumi, em suas respectivas ideias de palimpsesto e sobreposições, por exemplo.

⁹⁷ McLeod, Mary. Op. cit. 1989. p.35

Seriam posicionamentos radicais os meios mais adequados para abrigar pessoas cujas vidas já são repletas das rupturas e frustrações que a arquitetura desconstrutivista celebra? Os recursos escassos para habitação popular não seriam gastos mais adequadamente em creches, instalações esportivas e unidades habitacionais do que em acrobacias estruturais? (MCLEOD, 1989, p. 53)

Outro aspecto falho dos arquitetos desconstrutivistas, segundo McLeod, seria sua retórica não-autoral, associada à ideia de morte do autor, manifestada nas teorias dos franceses Roland Barthes, Michel Foucault e Jacques Derrida. Alguns desses arquitetos, como Eisenman e Tschumi, incorporam aspectos de automatismo, arbitrariedade e acaso às suas obras para alcançar um estado processual onde seria a linguagem que fala e não o autor. Esses mecanismos também parecem traduções metafóricas, recursos de analogia conceitual entre campos. McLeod questiona a relevância desse posicionamento em uma disciplina onde o autor já é um mediador de forças externas bastante concretas, diferente da literatura ou da arte, e sugere que isso parece mais um truque para recusar as responsabilidades implicadas em um projeto de arquitetura, algo que no fim funciona como uma livre aceitação do *status-quo*. Neste sentido, ela acusa sujeitos bem definidos, ao mesmo tempo defensores de uma retórica não-autoral, de tirar vantagem de sua posição para inibir outras vozes, que poderiam desafiar a ideologia de um grupo seletivo de homens brancos. “Ironicamente, a retórica da morte do autor parece não diminuir o espírito de autopromoção, *hype* e mercantilização que se tornou tão essencial para a disseminação do pós-modernismo”⁹⁸ ela conclui.

No panorama traçado por McLeod sobre o estado da arquitetura norte-americana no final da década de 1980, vemos uma prática absorvida por ciclos de apropriação do capital sem nenhuma resistência, resultando em uma estética dissociada de processos políticos e sociais. Em oposição ao agenciamento dos arquitetos modernos, o que segue como reflexo desse processo até hoje seria uma arquitetura pautada por demandas do mercado, com pouca influência sobre o planejamento urbano. Da ambição do projeto moderno à impotência da resignação. Para a autora, a comodificação da arquitetura, seu consumo enquanto imagem, empobrece dimensões materiais associadas à sua produção, programa, financiamento e poder político. Wigley, Eisenman e Tschumi defendem que a arquitetura desafiaria o *status quo* de seu interior, usando conceitos como desintegração, descentralização e deslocamento. Enquanto eles argumentavam que estratégias formais seriam suficientes para minar todo um aparato de códigos de percepção do humanismo ocidental; McLeod alerta que seria um equívoco supor que a forma poderia manter-se crítica ou afirmativa independente dos processos socioeconômicos nos quais está inserida. A vida de uma obra não é determinada pela intenção do autor, ela perdura para além de seu

⁹⁸ McLeod, Mary. Op. cit. 1989. p.53. Livre tradução da autora.

contexto inicial, portanto seria importante avaliar como esses signos navegam, se acumulam e perduram na cultura. E até mesmo antever o que comunicarão enquanto ruínas ou como se transformarão em caso de obsolescência do programa original. Como sugere Easterling, arquitetos devem olhar para além do objeto projetado, observando também sua repercussão enquanto um meio de informação, um fenômeno cultural. Se os pós-modernos perceberam a importância do signo cultural, McLeod acredita que nenhum desses movimentos buscou construir uma heterogeneidade social, negligenciando tópicos como gênero, raça, ecologia e desigualdade. E que o nível de resignação apresentado por essas práticas poderia ser justificado pela natureza de suas próprias críticas ao movimento moderno, como se ao liberar a forma de um projeto social, caíssem no outro lado de um mesmo *ethos* dicotômico e moralista que obscurece a complexidade da relação entre forma e política.

A produção de Hejduk é permeada pelas mesmas inquietações que abalavam os arquitetos modernos e os desconstrutivistas, às quais ele respondia de outro modo. Suas Máscaras, incubadas desde *Lockhart, Texas*, exploram sentidos severos e atemporais na relação entre forma e política. Frente à desintegração da linguagem, ele cria sua própria taxonomia de signos arquitetônicos; fundindo o resgate de sentidos históricos à desintegração, ao esvaziamento de significados. Esses movimentos não são dialéticos na obra de Hejduk, pois ele opera na lógica da acumulação e simultaneidade. A autoria em Hejduk é complexa, pois passa pela multiplicidade.

O arquiteto Detlef Mertins aponta que as figuras de Hejduk parecem autômatas autopropulsoras, pois performam seus papéis independente de uma audiência, como a guilhotina da *Torre Pública de Punição*, de seu projeto *Vladivostok* (1983-1989), lançada em um ritmo regular ao longo do dia, mesmo que a cidade não execute ninguém.⁹⁹ Há algo de místico em torno de sua figura poética e sua obra à primeira vista parece uma escrita automática, ao modo surrealista, mas ao mesmo tempo há uma precisão por meio de padrões e regras internas. As Máscaras disparam sua língua, seu repertório de índices e signos compartilhados esvaziados de sentido, sem uma ordem clara, em um processo de liberação com algo dionisíaco. Ao mesmo tempo que sua obra tem um caráter autobiográfico, como aponta sua ex-aluna Peggy Deamer,¹⁰⁰ parece que o movimento de sua engrenagem e a apropriação de signos ordinários fazem com que o autor desapareça em sua própria criação. A reclusão de Hejduk em um projeto pedagógico, enquanto o contexto da construção civil era movimentado, denota um desajuste em relação ao *modus operandi* de seu tempo, e é nesse contexto que ele propõe uma moratória no ambiente construído, alegando seu efeito negativo sobre o espírito.

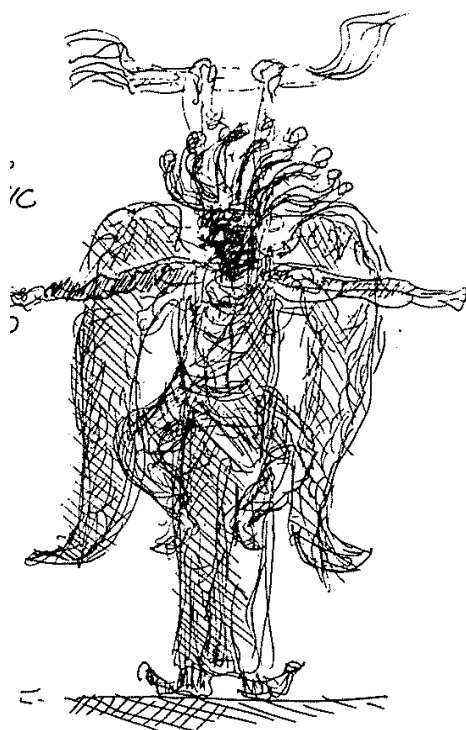
⁹⁹ MERTINS, Detlef. *The Shells of Architectural Thought*. In: HAYS, Michael. Op. cit. 1996. p.26

¹⁰⁰ DEAMER, Peggy. *Me, Myself, and I*. In: HAYS, Op. cit. 1996.

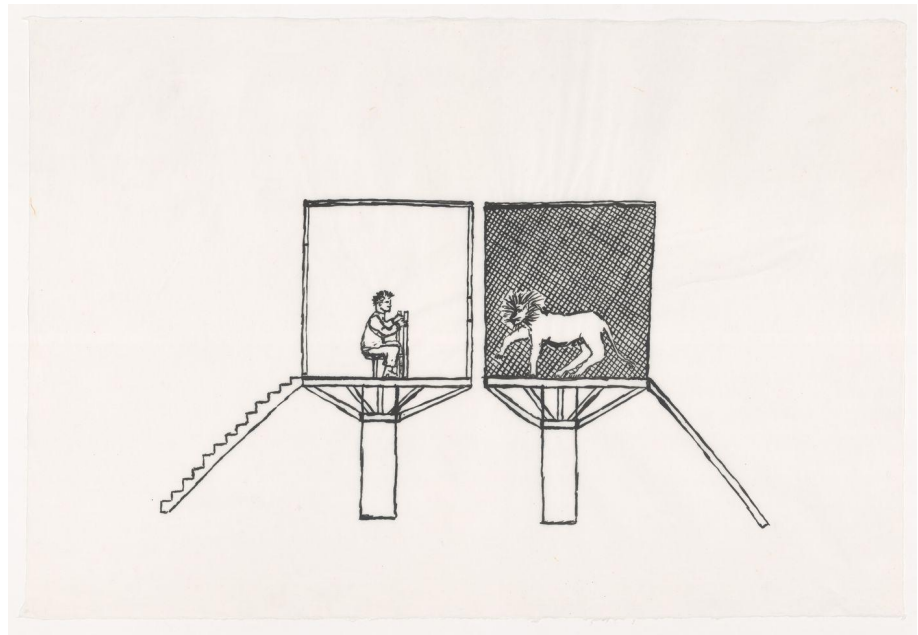
O que Joan Ockman define como uma atitude de recusa à prática da arquitetura contemporânea em nome da poética, Robert Somol vê como um escape às imposições neoliberais. Para Somol, em um contexto de fusão entre o liberalismo e o discurso da arquitetura moderna pós-guerra, esse escape consistiria em “enxertar o medieval com o surrealismo para resgatar procedimentos e paradigmas históricos de vanguarda que foram desvalorizados, se não obliterados, dentro dos cânones do alto modernismo.”¹⁰¹ Quando Hejduk propõe sua moratória, ele recorre a tempos medievos, ao contrapeso que programas “negativos” a uma “uma condição psíquica necessária” para combater a utopia moderna. Argan evoca uma “humanidade autêntica,” contra a “miséria dos homens de fato,” enquanto Hejduk apresenta as Máscaras como um programa autêntico para enfrentar uma patologia de frente, na maneira como a arquitetura trata a cidade e seus habitantes. Os dois defendem a autenticidade como contraposição ao esvaziamento da experiência de vida moderna, ou do capitalismo avançado, onde os homens seriam pautados pela sobrevivência e adequação ao sistema econômico. Fica claro que consideram as narrativas sobre a existência humana em torno de sua espiritualidade algo fundamental, tema que Hejduk transporta para seus projetos de arquitetura. Para o arquiteto, uma verdadeira arquitetura constituiria uma aura, algo sentido pelo peso, pelo ar, pelo som de um ambiente. Se os arquitetos pós-modernos usavam signos para alcançar suas referências históricas, Hejduk anunciava suas referências de maneira menos evidente, menos transparente. Anotações, poemas, desenhos, títulos envolvendo figuras mitológicas eram intercalados por projetos que não transmitiam uma relação evidente com essas figuras ou temáticas. A postura não racionalista, a ausência de justificativas explanatórias para sua poética deixa a leitura aberta para as mais diversas especulações críticas sobre sua associação com o medievalismo, surrealismo, mitologia grega. Talvez ele quisesse que fosse assim, como suas Máscaras que são construídas e detalhadas por outras pessoas pelo mundo.

¹⁰¹ SOMOL, Robert. In: HAYS, Michael. Op. cit. 1996. p.113.

As máscaras têm a ver com uma busca por programas novos, autênticos; procuro programas que sejam “autênticos”. A máscara é algo novo. É metálica. É como a poesia, tem uma aura metálica em volta dela. (...) O que está se movendo aqui é um surrealismo medieval. (HEJDUK, 1985, p. 129)



Berlin Masque, John Hejduk
Mask of Medusa, 1985



The Angel Undertaker e House of the Zoologist, Bovisa, 1982
John Hejduk Fonds CCA

Na esteira da leitura medieval que Hejduk atribuiu a si próprio, alguns críticos tentaram formular esse aspecto em sua obra, frequentemente recorrendo às pistas deixadas no ensaio *Lockhart, Texas*, o que reforça a relevância da colaboração entre Hejduk e Rowe. Haveria uma influência medieval nos seguintes aspectos da obra de Hejduk: a coletividade do ato de construir, a dissolução ou o anonimato da autoria, intuição do monge construtor, a atemporalidade de construções, referências tipológicas e iconográficas, a geometria nômade, o aspecto relacional entre os objetos, o aspecto labiríntico e descentralizado da

cidade medieval, a noção de uma cidade que constitui um corpo, um todo orgânico. Esses aspectos seriam resgatados de modo processual, o que é muito diferente do que se via no historicismo estilístico pós-moderno. Em sua busca por autenticidade, Hejduk elenca certos recursos do passado, um determinado *modus operandi*, um determinado papel social do arquiteto, a fim de restaurar paradigmas apagados. Em sua busca por uma autenticidade perdida, Hejduk não fazia alusões transparentes ou literais de seus objetivos, suas imagens não podem ser caracterizadas como metáforas ou signos culturais a serem consumidos como imagem. As referências de Hejduk estão bem além da superfície.

... os corpos coletivos têm sempre franjas ou minorias que reconstituem equivalentes de máquina de guerra, sob formas por vezes muito inesperadas, em agenciamentos determinados tais como construir pontes, construir catedrais, ou então emitir juízos, ou compor música, instaurar uma ciência, uma técnica...(DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 34)

Se se eu não conseguir construir as *Masques*, farei então desenhos para que qualquer um possa construí-las daqui a trinta anos.
(HEJDUK, 1985, p. 129)



Workshop Invitaciones 1999-2001
fonte Fores y Prats, s.d.

De maneira não programada, a obra de Hejduk virou um veículo para o surgimento de corpos coletivos. Diferente das obras do Estado, que produzem equipamentos para funcionar, os corpos coletivos constroem socialmente e geram a possibilidade de experimentação no canteiro. Ele conta que a partir de um momento, passou a receber solicitações de pessoas que gostariam de construir suas Máscaras em diversas cidades do mundo. Ele percebia nesses mutirões, ou no que hoje chama-se de autoconstrução, um desejo de participação na “construção da coisa”. Por vezes, a partir de um simples croqui feito pelo arquiteto, alguns indivíduos animavam-se a desenhar, pensar a escala, os detalhes daquelas figuras, para depois construí-las em comunidade. Esse processo ainda está em fluxo, vide as exposições de Máscaras que vem aparecendo nos últimos anos. Por um lado, esse desdobramento só é possível pela escala e pela acessibilidade técnica desses projetos, em grande parte articulados por encaixes e junções em madeira, métodos amplamente difundidos em uma cultura global de carpintaria. Por outro lado, é notável que Hejduk produziu algum tipo de isca que funciona por meio de saltos temporais, e por algum motivo até hoje atrai grupos a reproduzirem marcas e símbolos que seduzem pela estranheza e simplicidade.

A perpetuação dessas construções, por menor que seja sua quantidade e temporalidade, denota uma existência e uma autoria expandidas, obras continuadas entre si e autônomas de seu autor. Como se fossem mensagens incubadas para as próximas gerações. Os novos idealizadores preenchem as lacunas das obras de Hejduk, fazendo algo que ele próprio dizia fazer em relação aos grandes mestres modernos. Numa escala micro, Hejduk estaria se inserindo num modo de fazer dos corpos coletivos das catedrais medievais identificados por Deleuze e Guattari, ou pelos construtores nômades de templos pré-históricos como Göbleki Tepe, onde uma visão da obra era perpetuada por séculos, em conjunto. Se a construção se tornou altamente especializada com os aparatos industriais dos últimos séculos, Hejduk via nessas solicitações um resgate da sociabilidade desaparecida da arquitetura e da construção. Ele percebia na agência desses grupos uma estranha celebração da arte de construir que fazia com que seus objetos/sujeitos caíssem em domínio público.¹⁰²

¹⁰² HEJDUK, John; SHAPIRO, John. Op. cit. 2009. p. 75-76.

As imagens pertencem a uma gramática já existente, a gramática, por exemplo, dos cortes em “V” (incisão dupla): o “V” das asas dos anjos, o “V” dos telhados invertidos, o “V” dos troncos das árvores... (INGRAHAM, 1996, p. 138)

O *Folly for a Flyover* só existiu por algumas semanas, mas agora aquele local não é considerado perigoso como era antes. Acredito que existe muito poder na ficção, na mitologia, na narrativa, e em como um espaço pode ser reimaginado por meio de movimentos muito simples. Aquela estrutura foi apenas uma maneira simbólica de vivificar a imaginação. Precisávamos de alguma coisa física para dar àquele espaço um sentido de importância. Dar uma imagem às pessoas. (HALL, 2016)



Folly for a Flyover, Assemble Studio - fotos Assemble Studio, 2011

Há uma dualidade, ou uma contradição, entre autoria individual e construção coletiva na obra de Hejduk. Ao mesmo tempo que as Máscaras foram e ainda são espontaneamente construídas e detalhadas, escapando ao controle autoral, essas construções seguem as linhas de um projeto, de uma imagem intuída por um indivíduo. Enquanto, hoje, coletivos engajados na democratização da prática arquitetônica questionam a ideia de autoria, buscando diluir a autoridade e o monopólio do desenho arquitetônico sobre a coisa construída; outros exploram o potencial de agenciamento do projeto e da imagem como narrativa, como foi o caso do coletivo britânico Assemble em seu projeto *Folly for a Flyover*.¹⁰³ Esse projeto do Assemble é interessante para pensar alguns aspectos relevantes da obra de Hejduk, como: a construção coletiva pode se dar através de um projeto definido; como o figurativo, a apropriação de signos populares e familiares, constitui uma forma eficaz de comunicação; e, por fim, como uma narrativa iconográfica pode alterar a percepção de um espaço, de um modo direcionado que dificilmente uma forma abstrata seria capaz. O grupo londrino construiu uma casa de configuração tipicamente inglesa embaixo de um viaduto em Londres, sob a premissa fictícia de um morador que teria se recusado a sair dali, enquanto todas as demais casas foram demolidas. Restou um único telhado cercado por viadutos, construídos um pouco abaixo de seu topo. Com a “casinha” inglesa, o *Folly for a Flyover* evoca a imagem globalmente reconhecida do contraste entre o processo de urbanização e o tecido urbano existente, frequentemente marcado por políticas de remoções. A discrepância entre escalas da cidade histórica e a da especulação imobiliária é visível em boa parte das metrópoles contemporâneas, inclusive em Londres. Além de realizar essa crítica indireta ao ofício urbanístico, pode-se supor que a ficção do morador que se recusou a participar da modernização foi usada pelo grupo para confrontar o medo do espaço público e das diferenças, alimentado pela crescente privatização do solo urbano. Estrategicamente, o grupo evoca um signo primário da arquitetura, a imagem da casa — a microescala doméstica, familiar — para colidir com a austeridade das vias expressas e do fluxo territorial, da escala macro e opressora. Os interlocutores do projeto poderiam nem conhecer a ficção por trás do projeto, mas a iconográfica “casinha” constitui em si uma narrativa não-verbal.

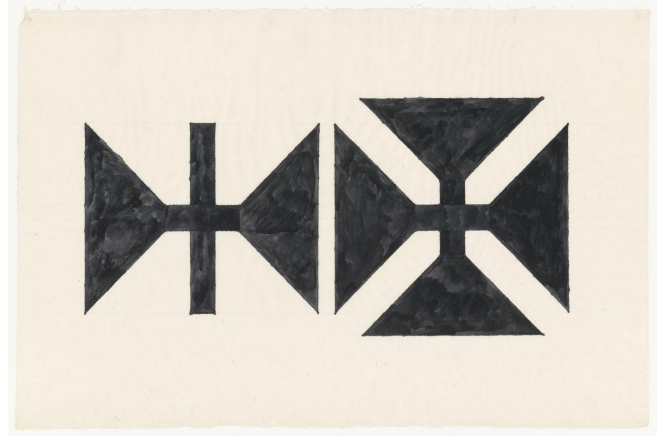
Essa personalidade rapidamente toma forma, uma figura desconhecida, mas não indefinida, um mestre construtor, um Mestre de *Lockhart*, ao qual equipam os atributos que julgam que deve possuir — uma integridade não subversiva, uma capacidade inata, gostos descomplicados e definidos, uma compreensão da necessidade. (...), mas teimosamente, esse personagem idealmente anônimo, quase medieval, bem instruído, recusa-se a tomar forma. O Mestre de *Lockhart* resiste à formulação, como um mito. De fato, houve um ou vários Mestres? (HEJDUK, ROWE, 1957, p. 205)

¹⁰³ Projeto realizado em 2011 em Londres. *Folly for a Flyover* significa "Loucura por um Viaduto".

No que Deleuze e Guattari chamam de “literatura menor” não existe a possibilidade de um enunciado que pertença a um determinado mestre ou autor, pois qualquer conteúdo seria indissociável de um enunciado comum. Neste sentido, Somol aponta que Hejduk encontrou uma maneira de escapar do julgamento do formalismo e partiu para a elaboração de argumentações urbanas. A apropriação de iconografias familiares é um mecanismo bastante presente na obra de Hejduk, onde padrões como a roda gigante, o labirinto, as torres são palavras recorrentes para suas construções argumentativas. O uso de arquiteturas vernaculares sem um diferencial de “*design*” em seus desenhos, apresentados quase diagramaticamente, trazem uma dimensão de algo não projetado, algo anônimo, ordinário. O uso dessas imagens de um repertório histórico dá um caráter de edição à sua obra, que manipula os significados em um argumento. Como o mestre de *Lockhart*, o arquiteto fica simultaneamente anônimo com o uso de tipologias padrão (igreja, prisão, tribunal); e onipresente na criação de seu *cronotopo* particular.

Neste ensaio, Hejduk e Rowe especulavam sobre quem teria construído tantos ícones de poder de uma arquitetura vernacular que demonstrava um impressionante domínio de seu papel como ferramenta de controle social, como corpo urbano, e até mesmo como modelo de teoria urbana. Os autores questionavam a relevância da pergunta sobre essas autorias, comparando o “eterno problema da arte primitiva” ao “eterno problema da personalidade” que seria um fenômeno recente na arquitetura. O que seria um mestre sem autoria? Essas questões remetem aos recursos pré-capitalistas elaborados por Hejduk, segundo Somol. Se na arquitetura medieval, havia uma ideia de corpo coletivo, como apontam Deleuze e Guattari, havia também a figura do monge mestre de obras, como aponta Manfredo Tafuri, ao analisar a separação entre projeto em construção decorrente do capitalismo.¹⁰⁴

¹⁰⁴TAFURI, Manfredo. Op. cit. 1980. p.240.



*Museum of Apocryphal Vision, Bovisa,
John Hejduk - CCA fonds, 1982*

Existe todo um ritual. Eu acredito no sagrado, e acredito em rituais.
(HEJDUK, 2009)

Segundo registros existentes sobre as construções de catedrais medievais, a “arte da construção era cultivada pela irmandade dos monastérios”¹⁰⁵ fraternidades viajantes. Correia aponta para um manuscrito de Erwin von Steinbach de 1270¹⁰⁶ que lista uma série de postulados para as atividades construtivas da igreja. Noto que alguns deles revelam-se esclarecedores para pensar os procedimentos e paradigmas medievais recuperados pela obra de Hejduk, que segundo Somol seriam enxertados por uma dose de surrealismo. O manuscrito postula que o cliente e o mestre de obras estavam concentrados na mesma figura: Hejduk que criava suas demandas, seus projetos auto iniciados libertavam o arquiteto do “atendimento ao cliente.” Outro postulado era que a educação deveria acontecer no canteiro: o aspecto pedagógico não-verbal permeia a vida de Hejduk, que estimulava seus alunos a compreenderem a história por meio de exercícios de projeto. A arquitetura era uma ciência oculta dos irmãos — o discurso cifrado de Hejduk aponta para a preservação de suas intenções ou motivos. Essa atitude não explanatória sugere que certas coisas não devem ser ditas, talvez por serem preciosas demais. Ou talvez por não participarem do universo dos sentidos compreendidos pela razão, o que faz entender a postura não teórica do arquiteto, que não parte de dogmas ou modelos prévios, mas cria enquanto espera.

Outro postulado manuscrito determina que o trabalho de obra era parte da fé católica, trazendo uma dimensão sagrado ao ato de construir: Hejduk acreditava no sagrado e nos rituais, trazendo essa dimensão para seu discurso e para seus desenhos. Ele defendia que concernem aos arquitetos os mistérios do espaço e da forma, aliando-se ao domínio da

¹⁰⁵ TAFURI, Manfredo. Op. cit. 1980. p.240.

¹⁰⁶ CORREIA, Marina. Op. cit. p. 76

intuição e da iluminação atribuída ao monge construtor medieval. Como defendido no manuscrito do século XIII, o mestre de obras era retentor de um poder oculto, era um veículo para a realização de uma arquitetura. O projeto viria como uma visão antecipada do que deve tornar-se realidade em uma empreitada movida pela fé. A ideia de uma arte oculta que é gestada e perpetuada por um grupo de monges nômades faz pensar no clima de limiar e conjuração da trupe de objetos/sujeitos de Hejduk, no silêncio dessas arquiteturas ruminantes.

Deleuze e Guattari associam a figura do arquiteto e do engenheiro ao paradigma da ciência régia, em oposição à ciência nômade, atribuída ao construtor medieval. A ciência régia estaria ligada ao controle disciplinar, ao planejamento, à ordenação, à sedentarização e ao espaço estriado, não abarcando a espontaneidade. A arquitetura estaria no domínio das disciplinas da segurança e da fixidez, não podendo se permitir os riscos do imprevisto, pois seria parte das garantias do Estado no contrato social. A geometria régia da arquitetura funcionaria segundo modelos ideais, em uma relação estática entre forma e matéria; enquanto a ciência nômade pensaria uma relação dinâmica entre material e forças.¹⁰⁷ Para os filósofos, essa geometria nômade desenvolvida por confrarias não partia de modelos, mas invocaria uma “lógica operatória do movimento”, que permite ao “iniciado” traçar, depois cortar os volumes em profundidade no espaço, e fazer com que “o traço produza a cifra”. A geometria nômade não seria representacional, as boas formas não organizavam sua matéria, mas era a matéria que impulsionava as boas formas. Entretanto, essas ciências são indissociáveis, como o círculo, essência fixa ideal, e o redondo, essência vaga e fluida. Para eles, as essências vagas participariam da corporeidade das coisas, talvez implicariam até em um espírito de corpo. Enquanto o Estado reproduziria círculos, somente a máquina de guerra poderia produzir redondos. A ideia de incorporação (*embodiment*) é atribuída aos sujeitos/objetos de Hejduk, que estariam mais para o redondo do que para o círculo, cuja arquitetura estaria mais para uma máquina de guerra e uma ciência nômade do que para o Estado e a ciência régia.

Robert Somol defende que até hoje, em diferentes aspectos, a cidade funciona como um campo de batalha entre os paradigmas da cidade medieval e da cidade liberal, e que a compreensão dessas diferenças seria crucial para entender o conflito entre a prática e a teoria que Hejduk buscou conciliar em sua arquitetura. Somol afirma que não haveria uma ideia de autonomia entre a cidade medieval e seus cidadãos, entre direito à propriedade e soberania urbana, entre liberdade e segurança, entre a coleção de indivíduos e a cidade como um todo construído.¹⁰⁸ Enquanto o liberalismo teria uma visão de mundo baseada na articulação entre contradições complexas, mediadas por uma neutralidade instrumental da

¹⁰⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Op. cit. 1997. p.30.

¹⁰⁸ SOMOL, Robert. In: HAYS, Op. cit. 1996. p.111-112.

lei; as práticas medievais eram baseadas em associações que operavam na mediação entre indivíduos e a própria lei, sob forma do Estado, gerando um atrito mais direto. Essas associações intermediárias eram corporações como igrejas, fraternidades, guildas de indivíduos ou profissionais com interesses comuns, como seriam os sindicatos hoje em dia. Os corpos coletivos são frequentemente combatidos na cidade liberal por apresentarem uma franja de resistência e proteção dos indivíduos contra um Estado fundido ao capital.

Somol aponta que na cidade medieval, havia um movimento constante de substituição de jurisdições, uma perpétua performance e reterritorialização de regras estabelecidas entre indivíduos e Estado. Já na cidade liberal, uma mão invisível neutralizaria diferenças, respeitando direitos privados e a soberania econômica em um sonho de “liberação final via estrutura da lei”¹⁰⁹ O autor acredita que as Máscaras de Hejduk operam um processo de expurgação da psicologia liberal, etapa que seria fundamental para que a arquitetura e a cidade, ou qualquer prática artística, recuperem seu sentido político. Ele aponta que, buscando combater a maneira como o modernismo tornou-se seguro para o capitalismo liberal desde a década de 1930, Hejduk revisita “formas mistas pré-liberais”.¹¹⁰

Lockhart, Texas constitui uma referência para o pensamento sobre subjetividade e corporeidade. Para Somol, o tema político-jurídico inicialmente articulado nesse ensaio, seria desdobrado nas práticas de Hejduk e Rowe ao longo de mais de trinta anos no que considera práticas geminadas que conformam um relevante debate sobre a visão liberal-legal da cidade e do modernismo. Somol aponta que, não por acaso, esse ensaio já veio alinhado com a pergunta sobre a unicidade ou multiplicidade da subjetividade, colocada na observação das identidades dos edifícios de Lockhart e sua performance enquanto conjunto. Essa pergunta vai além do princípio de autoridade, da violência lenta com a qual essas arquiteturas absorvem os corpos. Para a dupla, essas edificações das pequenas cidades americanas seriam como improvisações sem pensamento, como a encarnação de uma consciência popular na arquitetura, conformando juntas os “olhos dos dias presentes.” Hejduk e Rowe dizem que a cidade é dedicada a uma ideia, uma ideia de grande poder, uma ideia que gira em torno do tribunal. “Llano, Lampasas, Gainesville, Belton, Georgetown, Lockhart, e outras são todas iguais a tantas *bastides* medievais francesas”¹¹¹, seriam todas emblemas de teorias políticas.

Em seus projetos urbanos, Hejduk identifica e faz uso de diversas formas de domesticação e imposição da arquitetura sobre o espaço, dando caráter sacrificial, militar e punitivo para elementos classicistas como colunas. Detlef Mertins defende que as Máscaras de Hejduk constroem um retrato análogo à cidade contemporânea, revelando seu aspecto

¹⁰⁹ SOMOL, Robert. In: HAYS, Op. cit. 1996. p.112

¹¹⁰ SOMOL, Robert. In: HAYS, Michael. Op. cit. 1996. p.110

¹¹¹ HEJDUK, John; ROWE, Colin. Op. cit. p.203. Livre tradução da autora.

mais arcaico, primitivo e visceral — a violência institucional da modernidade. O catálogo de tipologias das Máscaras seriam uma busca por essa violência originária da modernidade, refletindo uma grande melancolia quanto às suas instituições que governam o cotidiano — ministérios, museus, cemitérios, delegacias, tribunais, que ganham corpo e forma por meio da arquitetura.¹¹²

No texto *The shells of architectural Thought*, publicado na coletânea *Hejduk's Chronotope* (1996), o arquiteto Detlef Mertins traça uma genealogia para o pensamento visual do arquiteto, revelando que por trás da aura de mistérios, hibridações e linguagem cifrada, é possível conectar sua obra a uma série de dispositivos formais pré-modernos. Para Mertins, Hejduk resgataria a representação na arquitetura, disciplina sob os efeitos de dois séculos de uma pesquisa anti-mimética que almejava a transparência entre forma e expressão. Hejduk revisitaria a problemática relação entre arquitetura moderna e mimese, que “desde o colapso da representação classicista no século XVIII”¹¹³ teria assombrado a disciplina e confundido seu papel social. Essa percepção de Mertins esclarece o debate pós-moderno que girava em torno da possibilidade ou não de comunicação dos signos arquitetônicos, e o que seria a comunicação ou seu papel social após a transfiguração dos símbolos históricos. Mertins conta que no final do século XIX, uma série de pensadores neo-kantianos como Konrad Fiedler, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin e Theodor Lipps, entre outros, encontraram convergência para suas ideias na teoria da empatia. Essa linha de pensamento seria um desdobramento de uma série de correntes alemãs como o romantismo, a hermenêutica, a estética formalista, a psicologia, que teria embasado o movimento Jugendstil, e influenciado a produção da Bauhaus e de artistas como Johannes Itten, Wassily Kandinsky e Paul Klee. A teoria da empatia tinha premissas não representacionais, como a ideia de uma interpenetração entre forma e conteúdo, que segundo Mertins pavimentaria os caminhos para a ideia da natureza interna dos edifícios, que é implícita no funcionalismo e na abstração moderna.

Sempre projetamos um estado corpóreo conforme o nosso.
(WOLFFLIN, 1996, p.36)

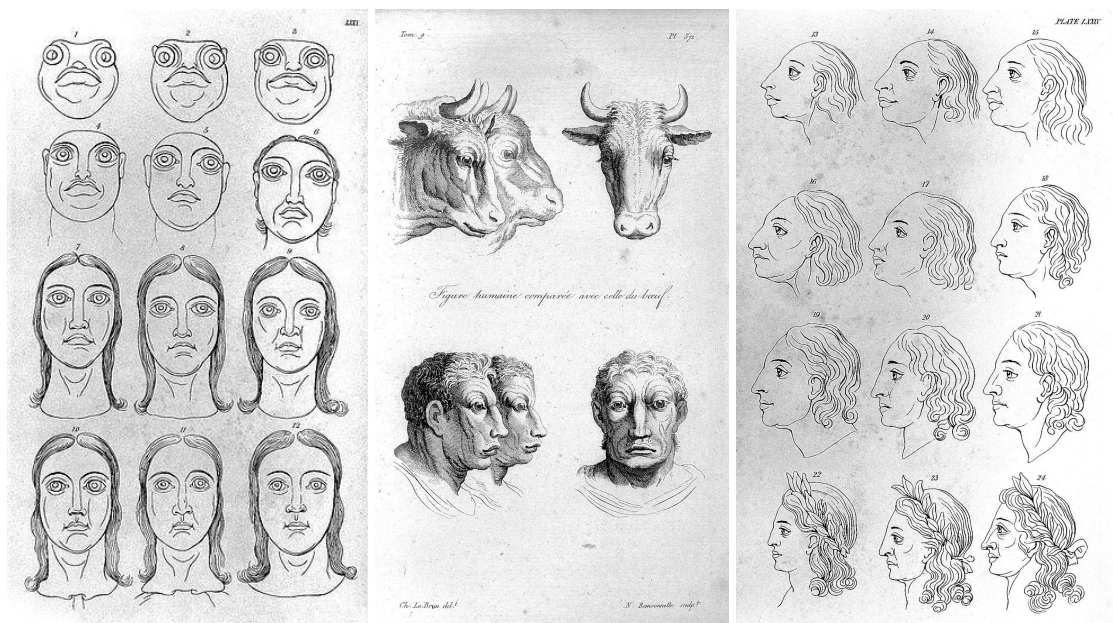
Empatia significa que quando pego um objeto... experimento uma espécie de atividade atribuída ao objeto. (LIPPS, 1996, p. 42)

Wölfflin defendia que a expressividade das formas existia por meio de uma projeção direta e imediata dos sentimentos humanos para os objetos arquitetônicos. “Uma casa alta com janelas estreitas e verticais era interpretada como ‘antipática,’ muito dura e ocupada,

¹¹² MERTINS, Detlef. In: HAYS, Michael. Op. cit. 1996. p.29

¹¹³ Ibidem. p.28

uma casa baixa e horizontal com janelas compridas parecia ‘quase confortável demais’¹¹⁴ e assim por diante. Os pensadores da empatia acreditavam em uma reciprocidade entre objeto e sujeito; em algo que borbulhava para fora da alma humana em direção ao objeto; que qualquer atividade seria uma objetificação do eu; que a forma é uma entidade formada pelo *self* e gestada pelos olhos do observador.



estudos Johann Kaspar Lavater, séc XVIII - wikicommons, s.d.

Esse “formalismo psicologizado” buscava restaurar a unidade entre o objeto e o sujeito, interrompida pela consciência de si que a humanidade adquiriu com o Iluminismo, como argumentava o filósofo alemão Robert Vischer. Essa transferência direta entre sujeitos e objetos implicaria na crença de um sistema natural que operasse fora das convenções dos signos culturais, o que que viria a ser contestado por pensadores como Ernst Gombrich na década de 1950, mas ainda assim essas ideias revelam-se cruciais para o posicionamento da obra de Hejduk. Guardadas as diferenças entre as formas do Jugendstil e as figuras de Hejduk, Mertins defende que a obra do nova-iorquino pertence ao legado de experiência formal pré-moderna diretamente influenciado pela teoria da empatia. O aspecto da corporeidade e a atribuição de sentimentos ou fisionomias humanas à arquitetura são notáveis na obra de Hejduk.

Mertins também discorre sobre o apelo sensorial, o estado de devaneio, o entrelaçamento entre forma, narrativa e programa é “cuidadosamente indeterminado e

¹¹⁴ MERTINS, Detlef. In: HAYS, Michael. Op. cit. p.44

ambíguo"¹¹⁵ na obra de Hejduk, assim como eram nas formas de expressão do início do século XX, como o Jugendstil e o Surrealismo.

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a ideia de uma enciclopédia aberta, adjetivo que certamente contradiz o substantivo enciclopédia, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltíplice. (CALVINO, 1995, p. 131)

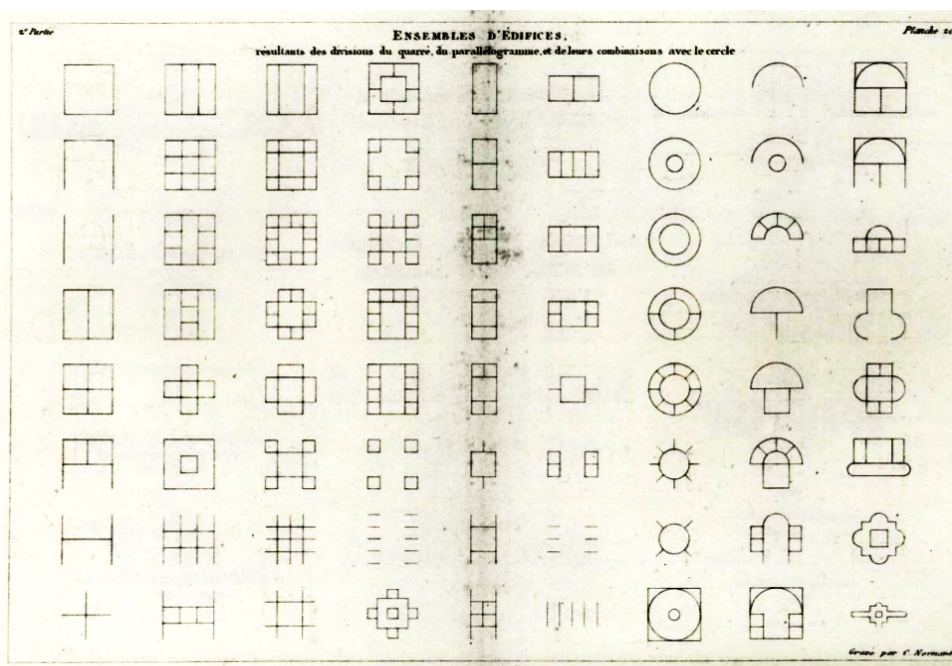
Os seguintes projetos imitam os procedimentos da enciclopédia ilustrada: apresentam as peças em ordem textual, explicam seu conteúdo com descrições assépticas e as retratam em catálogos com as informações técnicas necessárias. E, no entanto, em vez de sistematizar o conhecimento global que a enciclopédia representa, as Masques subvertem qualquer forma de categorização. Como nas obras de Jorge Luis Borges ou Italo Calvino, que o arquiteto cita, as taxonomias refletem multiplicidades sem ordem, organização ou validade universal particulares. Em suas Masques, Hejduk usa a mesma palavra para denotar coisas diferentes e, inversamente, palavras diferentes para coisas idênticas. (SARKIS; SALGUEIRO; KOZLOWSKI, 2020, p. 435)

Outro aspecto da obra de Hejduk que Mertins vincula a procedimentos pré-modernos é a catalogação de sujeitos/objetos. Esse procedimento remete à taxonomia, área da biologia responsável por identificar, nomear e classificar os seres vivos. Arquitetos como Claude-Nicolas Ledoux, Jean-Nicolas-Louis Durand e Peter Behrens, respectivamente nos séculos XVIII e XIX, dedicavam-se a práticas de catalogação, inspirados na biologia, em busca de modelos para suas arquiteturas, arquétipos, “símbolos naturais” auto reflexivos e ideais. Mertins aponta como as silhuetas das figuras de Hejduk e suas metamorfoses aproximam-se dos estudos fisionômicos de Johann Kaspar Lavater, também empreitados no século XVIII. Ledoux, por exemplo, estudou a fisionomia de criminosos para desenvolver sua prisão em Aix-en-Provence. Hoje fica evidente que associar uma fisionomia à uma personalidade, como se os criminosos tivessem um tipo de rosto, seria um precedente perigosamente racista, e suponho que esses recursos visuais tenham fomentado algumas violências supremacistas observadas no desenrolar do século XX. Malgrado as implicações políticas no que tange os seres humanos, esse tipo de estudo remete à ideia de caráter (*character*) na arquitetura, compartilhada pelos pensadores da empatia. Esse termo bastante popular na língua inglesa era bastante usado por Hejduk, comumente atrelado à ideia de aura em seu discurso. A ideia de caráter arquitetônico também está presente na obra de Ledoux, na busca por modelos ideais, que uma vez encontrados, estabeleceriam uma clara comunicação sobre a função do edifício, um significado inerente à forma, como aponta Forty.¹¹⁶ A partir da crença em uma lei interna aos meios arquitetônicos, pode-se construir

¹¹⁵ MERTINS, Detlef. Op. cit. 1996. p.41

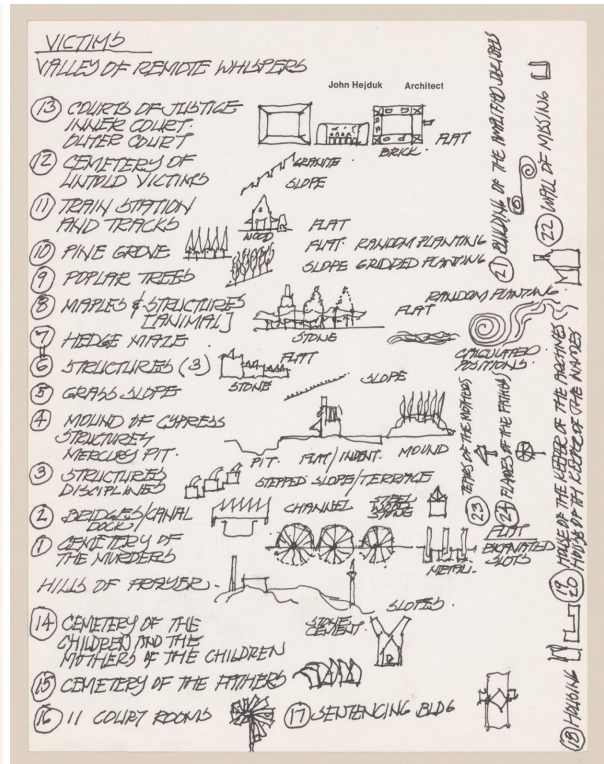
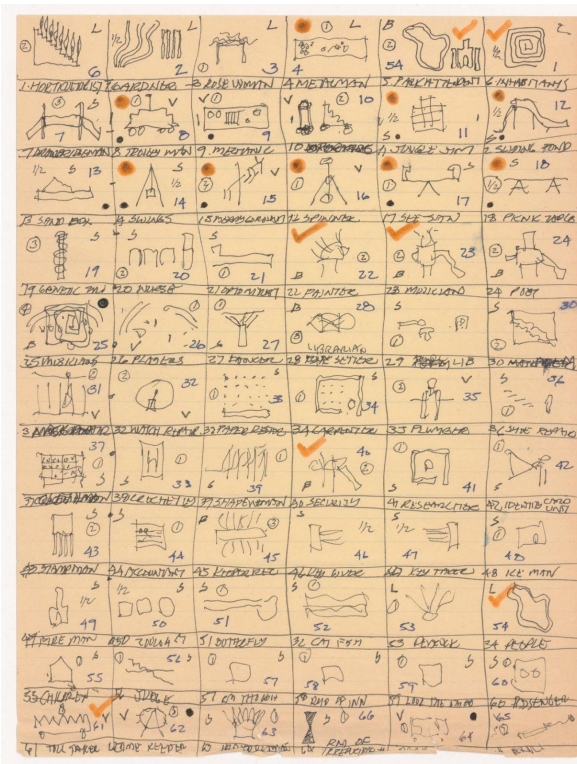
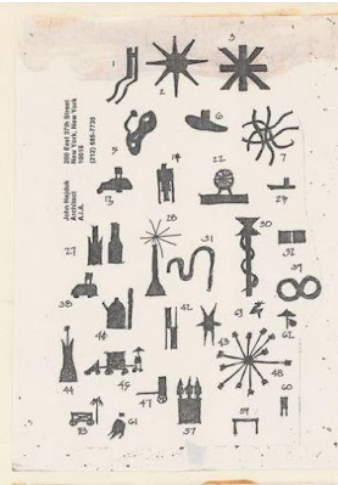
¹¹⁶ FORTY, Adrian. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Thames & Hudson. 2004.

uma genealogia da arquitetura que remonta às ordens gregas e vai até o funcionalismo moderno, da qual Hejduk fica excluído. Mas é justamente na convenção das esquematizações visuais, que Hejduk confronta a estrutura clássica, operando uma disjunção entre seus signos e significados. Essas ideias, hoje superadas, de que a forma segue a função ou de que há um arquétipo ideal para cada programa, nos conduzem de volta às perguntas sobre a origem da arquitetura. Quatremère de Quincy, atento à impossibilidade do encontro com o que buscava, apontava que a essência da arquitetura (ou dos programas) era uma “ficção necessária que supre seu lugar”¹¹⁷ Talvez porque os arquitetos também precisem acreditar em alguma coisa, em uma ficção com ares de ciência. A insistência de Hejduk em uma prática de catalogação paradoxal — cujos códigos (nomes) são desterritorializados — aponta para a fragilidade e instabilidade dos signos arquitetônicos, para a impossibilidade de reterem seus significados. Suas estruturas são vazantes, seus inventários quantificam sem informar.



Esquema formal, 1805 - Jean-Nicolas-Louis Durand

¹¹⁷ MERTINS, Detlef. In: HAYS, Michael. Op. cit. 1996. p.29.



De cima para baixo: desenhos Victims 1986; Bovisa 1982; The Lancaster/Hanover Masque, 1992; Victims I, 1986 - John Hejduk Fonds CCA

Se Hejduk faz uso de sistemas clássicos de catalogação para dissociar signos e significados, é interessante observar como o arquiteto sistematiza sua própria obra. *Mask of Medusa* é um caso emblemático por constituir uma espécie de panorama de seu trabalho. De partida, Hejduk substitui o sumário pelo que chama de *crossover*, termo que poderia ser traduzido como de cruzamento no português — indicando um atravessamento entre seus trabalhos, no lugar da progressão cronológica. O sumário-cruzamento aparece após cerca de um terço do livro, na 158ª de 463 páginas, e não no começo como seria de se esperar.

Esse índice separa textos (*texts*) e pranchas (*plates*), respectivamente antes e depois dele, numerados separadamente nas laterais do título de cada trabalho. *Aesop's Fables*, no topo da lista, tem seu texto na página 26, enquanto seus desenhos aparecem nas páginas 162 e 163.

CROSS-OVER			
TEXT	TITLES	PLATES	FRAME 3 1963-1967
	FRAME 1 1947-1954		
26	<i>Aesop's Fables</i>	162, 163	<i>Diamond Projects</i>
26, 27	<i>Biological Research Center</i>	170	<i>Diamond House A</i> 244, 245
26-28, 35	<i>Cathedral</i>	193	<i>Diamond House B</i> 246-248
26, 27	<i>Cemetery for War Dead</i>	168, 169	<i>Diamond Museum C</i> 249-251
26, 27	<i>Chapel 1</i>	164	<i>Dutch Grey</i>
26-28	<i>Chapel 2</i>	167	<i>Fellows, Jay, Excerpt from The Falling Distance</i>
26, 27	<i>Church Complex 3</i>	176, 177	<i>Sparse vs Dense</i>
26, 27	<i>County Fair</i>	172-175	<i>Wall, Don, Interview</i>
26	<i>Danish School Complex</i>	184, 185	
26-28	<i>Foot Bridge</i>	165	FRAME 4 1968-1974
29	<i>Gifts, Andrié, Excerpt from The Immortalist</i>		<i>1/2 House A</i> 258, 259, 265
28	<i>Italian Sketches</i>	188-192, 352	<i>1/2 House B</i> 260
26, 27	<i>Oil Refinery Administration Complex</i>	187	<i>1/2 House C</i> 263
29	<i>Roman Black</i>		<i>1/2 House D</i> 266, 267
26, 27	<i>Shopping Center</i>	186	<i>1/2 House</i> 268-271
26, 27	<i>Ski Lodge</i>	166	<i>1/2 House</i> 272, 273
26, 27	<i>Zoological Park</i>	178-183	<i>Amalgam House</i> 262
	FRAME 2 1954-1963		<i>Atmosphere in Drawing</i>
34	<i>Airplane Hangar</i>	208, 209	<i>Bernstein House</i> 280-282, 284
	<i>Apartment House</i>	204, 205	<i>Centralized Relief Upon a Tabletop</i>
33, 34, 50	<i>Dag Hammarskjöld Memorial</i>	212-213	<i>Cooper Union Foundation Building Renovation</i> 310-325
	<i>Economy House 1</i>	199	<i>Cube Problem</i>
	<i>Economy House 2</i>	210	<i>Element House</i> 290, 291
34	<i>Factory</i>	206, 207	<i>Extension House</i> 276, 277
	<i>Ihaca House</i>	202, 203	<i>Fabrications</i> 285, 287
44	<i>Landscape of Texas</i>	68, 69	<i>Flatness of Depth</i> 312, 313
32	<i>Museum 1</i>	218	<i>Good Neighbor House/Two Family House</i> 288, 289
32	<i>Museum 2</i>	220, 221	<i>Grandfather Wall House</i> 254, 255
37, 38, 70, 129, 132	<i>Nine Square Problem</i>	214-217	<i>Gum House</i> 274, 275
32, 60	<i>Piano Homes</i>		<i>La Roche</i>
39	<i>Robbe-Grillet on Kafka</i>	198	<i>Madame d'Honnorsville</i>
	<i>Row Houses</i>		<i>Oswald, Franc, Excerpt from the Introduction to the catalogue for an Exhibition at the Fondation Le Corbusier</i>
45	<i>Stravinsky, Igor, Excerpt from Poetics of Music in the Form of Six Lessons</i>	200, 201	<i>Out of Time and Into Space</i>
	<i>Studio</i>		<i>Pommer, Richard, Excerpt from Structures for the Imagination</i>
28, 32, 34-36, 39, 41, 50, 52, 53, 59, 70, 128, 129, 130, 132	<i>Texas Homes</i>	222, 223	<i>Proust, Marcel, Excerpt from Swann's Way</i> 278, 279
36, 40, 42	<i>Texas House 1</i>	224, 225	<i>Red-Yellow Houses</i> 256, 257
36, 40, 42	<i>Texas House 2</i>	218, 226, 227	<i>Space Shuttle House</i>
32, 36, 42	<i>Texas House 3</i>	228, 229	<i>Wall Houses</i>
36, 42	<i>Texas House 4</i>	230, 231	<i>Wall House 1</i> 292-297
36, 40, 41, 43	<i>Texas House 5</i>	232, 233	<i>Wall House 2 (Bye House)</i> 298-305
36, 43	<i>Texas House 6</i>	219, 234-237	<i>Wall House 3</i> 308, 309
36, 43	<i>Texas House 7</i>		<i>Wall House Sketches</i> 261, 306, 307
35, 36	<i>Wall, Don, Interview</i>		<i>Wall, Don, Interview</i>

sumário-cruzamento, John Hejduk - *Mask of Medusa*, 1985

Em uma primeira análise, parece que o cruzamento divide o livro em duas partes, textos e desenhos seriam separados mantendo uma equidistância entre si, mas essa lógica é subvertida por exceções pontuais, como os desenhos da *Berlin Masque* que aparecem desde a página 125, ou diagramas do *9-square grid* que aparecem na página 37, antes do cruzamento. Separar textos e imagens é uma estratégia editorial comum para otimizar a impressão dos livros, mas as exceções, as interrupções cronológicas de obras recentes no meio de antigas, somadas à estranha posição do sumário-cruzamento, fazem pensar que há alguma provocação além.

São nossas mentes que especulam sobre o futuro da arquitetura, sabendo no fundo que há uma hélice espiralando no espaço, movendo-se de uma escuridão para outra escuridão. (HEJDUK, 1985, p.95)

... fazer uma casa com um centro vazio. Provocar um passado em termos contemporâneos, aparecer como uma lembrança, como um eco liberado do passado, mas surge um novo inquieto. (HEJDUK, 1985, p. 123)

A sobreposição de temporalidades na obra de Hejduk, não ocorre apenas na hibridação entre referências e procedimentos históricos, mas também na reincidência de seus próprios projetos uns sobre os outros. Como em um roteiro cinematográfico, um diálogo aparentemente banal é uma pista para uma cena posterior de grande importância, um personagem ou uma informação secundária abrem caminhos para *spin-offs*.¹¹⁸ As derivações de Hejduk são sujeitos/objetos que passam por metamorfoses sutis a cada aparição. Eles se fundem com suas referências, como o pássaro da pintura de Georges Braques preso à silhueta de uma *Wall House* na capa da publicação *Sanctuaries: The Last Works of John Hejduk* (HAYS, 2003). O futuro desses projetos incide em seu passado, como o grande muro das *Wall Houses* que se revela na hipotenusa da *Diamond House*; ou nas Máscaras que são compressões de suas casas; enquanto *Lockhart, Texas* cultiva em silêncio os conceitos que serão colocados em prática décadas depois nos seus sujeitos/objetos. Seria *Lockhart, Texas* o memorial antecipado de todas as Máscaras? Uma chamada-conjuração para seus sujeitos/objetos, para sua trupe porvir? Estariam seus sujeitos/objetos escondidos nas fachadas daquelas pequenas cidades, rondando as expedições do arquiteto desde seu primeiro desenho?

A opinião de que era necessário "reformular em nós o sentido de categoria de causa", qual havíamos aprendido com os filósofos, de Aristóteles a Emmanuel Kant, e substituir a causa pelas causas, era para ele uma opinião central e persistente: quase uma fixação...(GADDA, 1982, p. 119)

As especulações contra evolucionistas da causalidade às avessas, de Deleuze e Guattari, são um estímulo interessante para pensar a obra de Hejduk, não apenas na contraposição a correntes positivistas, mas sobretudo em sua interpenetração temporal. Para eles, é a causalidade às avessas — observada nos campos da física e da biologia — que romperia com a ideia de evolução, de dialéticas defasadas, testemunhando tanto a ação do futuro sobre o presente quanto do presente sobre o passado. Eles sugerem que no espaço liso da máquina de guerra, “a flecha já não vai de um ponto a outro, mas será

¹¹⁸ Termo usado no meio cinematográfico e televisivo, quando uma obra é derivada de outra, comumente contando a história passada de um de seus personagens, como é o caso da série *Better Call Saul* (2015) que tem como protagonista um coadjuvante da série *Breaking Bad* (2008).

recolhida num ponto qualquer, para ser relançada a um ponto qualquer”¹¹⁹ Passado, presente e futuro interagem e se afetam.

Leda Maria Martins desenvolve a ideia de tempo espiralar, na observação de práticas das culturas de matriz africana no Brasil, aproximando-se do tempo rizomático dos filósofos franceses. Um dos *oriki* conta que “Exu matou um pássaro ontem, com a pedra que arremessou hoje” é um emblema para essa outra temporalidade, onde ocorrências e intenções se cruzam. Martins observa como a cosmovisão de comunidades africanas estabelecidas na América coloca em um mesmo circuito espaço-temporal ancestralidade e morte, eventos concomitantes ressignificados na performance do corpo e da oralidade.¹²⁰ Isabelle Stengers aponta para a relevância do pensamento sobre um tempo rizomático como uma alternativa para a noção de progresso, pois essa concepção conectaria práticas heterogêneas, diluindo a lógica unívoca da evolução hierárquica.¹²¹ Ela chama a atenção para como os conceitos de rizoma ou de *assemblage* de Deleuze e Guattari seriam chaves para o fortalecimento de multiplicidades, uma vez que qualquer ação passa a ser inserida em uma rede, práticas *bridge-makers*, construtoras de pontes. A ideia de *historiografia subversiva* da escritora e ativista Bell Hooks propõe a conexão entre práticas de oposição do passado e formas de resistência do presente, onde o resgate de procedimentos passados poderia confrontar limites restritivos do presente. Apesar de Hejduk não ter um alinhamento com a ambição política dos movimentos sociais, mas muito pelo contrário, ser avesso a discursos revolucionários, as Máscaras revelam-se um potente dispositivo para a relação com a história da arquitetura, das cidades e de suas encruzilhadas contemporâneas.

Hejduk: A obra *As Borrachas* de Robbe-Grillet, influenciou profundamente minha concepção arquitetônica. Há um detetive fictício, um detetive real, e algo entre eles (...) Alguém escreve uma história sobre um detetive que saiu do escritório numa certa manhã para encontrar um criminoso e solucionar um assassinato; logo depois, você lê no jornal sobre um detetive que saiu do escritório para solucionar um crime; depois um detetive de carne e osso saiu do escritório naquela manhã. Há três partes. Isso é uma condição arquitetônica.

Wall: Você está ciente dessas três partes o tempo todo? Ficção, semi ficção e fato?

Hejduk: Sim, isso é intrínseco a tudo. (HEJDUK, 1985, p. 134)

¹¹⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI Feliz. Op. cit. 1980. p.49-50.

¹²⁰ MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Cobogó, São Paulo. 2021.

¹²¹ STENGERS, Isabelle. *Reclaiming Animism*. e-flux journal, Issue #36, Julho de 2012. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>



desenhos John Hejduk - Mask of Medusa, 1985

Repetidas vezes, Hejduk comenta que a literatura impregnou sua obra, sobretudo a partir das Máscaras. Ele diz que a literatura é mais ecumênica do que a arquitetura, e por isso ele encontra mais afinidade com os escritores e sente-se conectado à obra deles.¹²² O arquiteto católico usa esse termo que diz respeito à conciliação entre as diferentes igrejas cristãs, ou entre diferentes crenças religiosas, mas também podemos pensar que o ecumenismo de Hejduk passa pela conciliação entre os diferentes tempos históricos. Uma vez que seu fascínio pelo que já existiu resulta numa arquitetura que se deixa contaminar por aspectos passados e futuros. Se Deleuze e Guattari buscam comprovações científicas de suas especulações sobre o tempo, essa temporalidade circular é livremente explorada na literatura e na ficção de modo geral, onde as amarras da noção de verdade cedem.

A obra de Hejduk é impregnada pelo rastro do que passou ou está por vir. Essa ideia de sobreposição temporal e simultaneidade está muito presente na obra de escritores como Rainer Maria Rilke, Jorge Luis Borges, Italo Calvino e Alain Robbe-Grillet, cujas obras Hejduk apreciava e citava em diversas ocasiões. No que Calvino considera o “ensaio mais vertiginoso sobre o tempo” o conto *O jardim dos caminhos que se bifurcam* (1941), de Borges, apresenta em poucas páginas uma história de espionagem que se confunde com um romance chinês construído na forma de um labirinto. Nesta temporalidade, todas as coisas acontecem precisamente no mesmo presente, homens que são amigos ou irmãos em

¹²² HEJDUK, John. Op. cit. 1985. p. 128.

um plano são inimigos são assassinos e vítimas noutro plano. Neste conto, há a ideia de planos distintos dentro da própria narração, como no livro de Robbe-Grillet onde Hejduk identifica os três planos de ficção, semi ficção e fatos. Em ambas histórias, relatam-se notícias no jornal sobre o que se passou, por vezes premeditando fatos. Um tempo abre-se dentro de outro, como as camadas de uma boneca russa. O personagem de Borges conta que seu *jardim de caminhos que se bifurcam* é uma enorme charada cujo tema é o tempo, e como em toda charada, seu *objeto* jamais deve ser mencionado, portanto a palavra “tempo” nunca será usada no romance labiríntico relatado dentro do conto. O que faz pensar qual seria a palavra não mencionada nas Máscaras de Hejduk.

(...) um desconhecido chama à sua porta; Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'sui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Às vezes, os caminhos desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro meu amigo. (...) Não existimos na maioria desses tempos; nalguns existe o senhor e não eu. Noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois. Neste, que um acaso favorável me surpreende, o senhor chegou a minha casa; noutro, o senhor ao atravessar o jardim, encontrou-me morto; noutro, digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma. (BORGES, 2007)

Hejduk projetava “labirintos sem paredes”¹²³ afirma Hays, no que diz respeito à estrutura em rede dos projetos do arquiteto e a forma como se entrecruzam. Quando Hejduk sugere que seus projetos presentes incidem no passado, sabemos que a temporalidade de seu *cronotopo* é influenciada pela literatura, pelo tempo dos mitos, de ficções, de epistemologias que trabalham com a noção de ocorrências circulares. Se os contos de Borges adotam frequentemente “forma exterior de algum gênero da literatura popular, formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em estruturas míticas”¹²⁴ como aponta Calvino, é possível associar as obras de Hejduk a manipulações audiovisuais considerando seu aspecto iconográfico. A manipulação de suas narrativas remete a estratégias de subversão da estrutura de roteiros cinematográficos que criam um curto-circuito cognitivo ou uma bifurcação temporal nos eventos, tanto do ponto de vista de seus signos quanto de sua cronologia. No cinema, a substituição de atores para o mesmo personagem é um artifício de descontinuidade e desterritorialização utilizado em filmes como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Esse Obscuro Objeto do Desejo* (Luís Buñuel, 1977), *Tenda dos milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977), *A Estrada Perdida* (David Lynch, 1997) e *Amores Expressos* (Wong Kar-Wai, 1994). Nesses exemplos, a abrupta substituição remove um signo visual (ator ou atriz) de sua função (personagem),

¹²³ HAYS, Michael. Hanover/Lancaster Masque. Montreal: Center for Canadian Architecture, 1992. p.84.

¹²⁴ CALVINO, Italo. Op.cit. 1995. p.133.

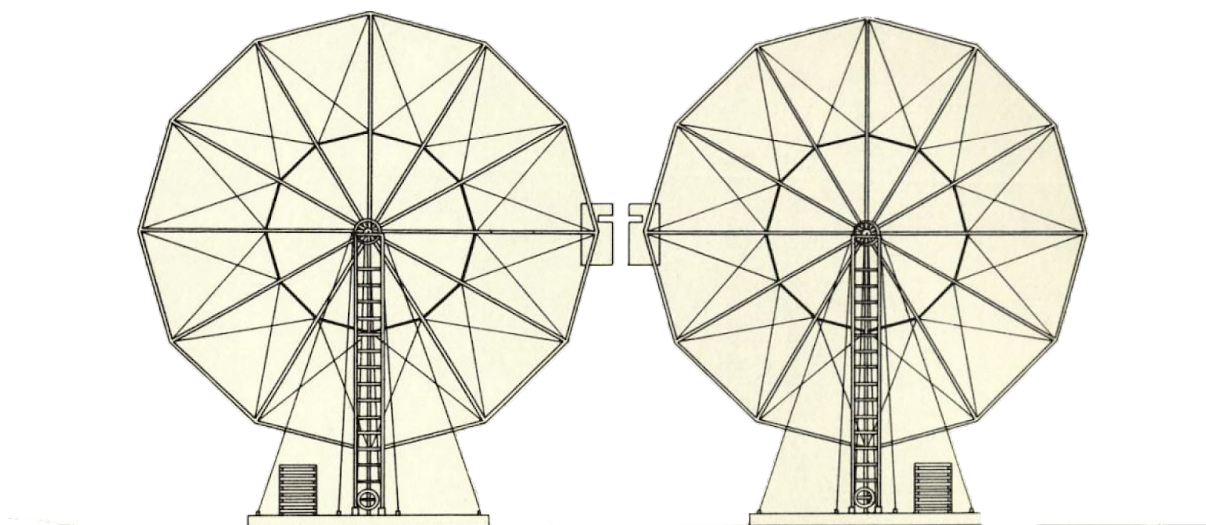
rompendo a unidade a qual o espectador estava familiarizado, causando uma reterritorialização forçada. A nova unidade será sempre perturbadora, fazendo lembrar que o ator (signo) não é o mesmo que o personagem (significado). Também há exemplos do inverso, um mesmo ator interpretando mais de uma personagem, como é o caso da série *Twin Peaks* (David Lynch, 1990), onde a atriz Sheryl Lee que interpreta a figura central Laura Palmer reaparece no papel de sua prima, sendo muito difícil dissociar esses significados (personagens) diferentes do mesmo signo (atriz).

Outro recurso de descontinuidade bastante experimentado no cinema e na literatura são as especulações em torno da não linearidade temporal, que supõe uma convivência entre tempos ou algum mecanismo de ponte entre passado, presente e futuro. Essas estruturas narrativas costumam ser associadas às imagens da Fita de Möbius, superfície não-orientável, ou da *Ouroboros*, serpente ou do dragão que morde a própria cauda formando um circuito fechado em si — iconografias associadas a impérios da antiguidade. Os gêneros *Sci-Fi* e *Hard Fantasy* exploram a ideia de uma viagem no tempo, ação que costuma envolver o risco de alguma interferência intertemporal. Exemplos disto são os livros *A Máquina do Tempo*, de H.G. Wells (1895), *Matadouro 5*, de Kurt Vonnegut (1969); e mais recentemente, as séries como *Lost* (2004), *Dark* (2017) e *Game of Thrones* (2011). Nesta última, um revelador episódio¹²⁵ mostra como o traumático evento da morte de um personagem incidiu sobre seu passado causando a perda de sua capacidade de comunicação, mantendo-o eternamente preso a uma única fala. Um mesmo personagem estabelece contato consigo mesmo em diferentes fases de sua vida, enquanto adolescente e adulto, causando um nó mental no espectador. Esse tipo de gancho estabelecido desde o início da série, ou do livro que a originou, mostra como o formato fictício demanda uma constante revisão e interação entre passado (começo) e futuro (fim) para um resultado coeso. Pois os eventos da ficção sempre têm finalidades e são distorcidos por causalidades diretas, como aponta Barthes.¹²⁶

¹²⁵ Referência ao episódio XX da série *Game of Thrones*, quando se entende que a única palavra que o personagem Hodor diz, inicialmente acredita-se que é somente seu nome, na realidade é a frase “*Hold the door*” ouvida em um episódio traumático. In: Episódio 5 Temporada 6.

¹²⁶ BARTHES, Roland. Op. cit. 1975.

Uma de minhas persistências recorrentes é que o tempo presente não pode ser visto. (HEJDUK, 1986, p. 61)



Time Keeper - Ferris Wheel Clock, Victims, 1986 - CCA John Hejduk Fonds

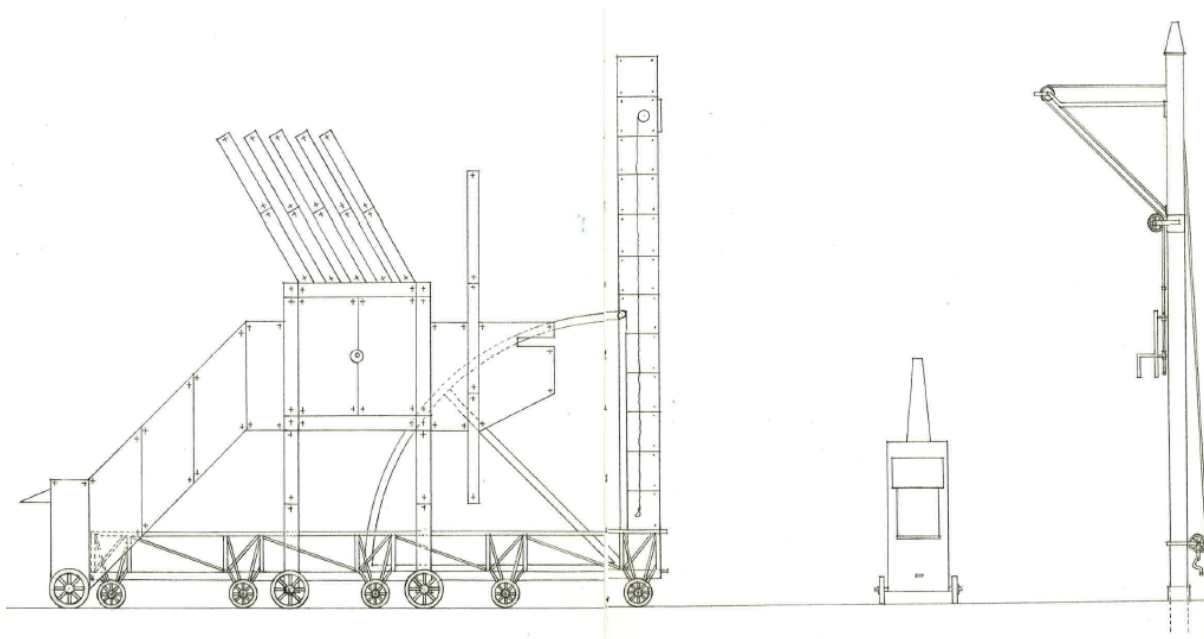
Em sua erudição e curiosidade expandida para outros campos de conhecimento, Hejduk parece ter absorvido (ou exorcizado) a inteligência de procedimentos fictícios da literatura, do teatro, do cinema, do folclore carnavalesco, transportando-os à sua arquitetura. Em meio à crise que dividia a arquitetura entre a comunicação e desintegração, Hejduk encontrou uma saída alegórica, na contramão de enunciados unívocos, teóricos, com pretensões de verdade ou transparência. Como a Fita de Möebius, as Máscaras de Hejduk em conjunto criam uma superfície não-orientável que faz o leitor transitar por um *loop* infinito, no labirinto de seu sumário-cruzamento. A manipulação temporal e narrativa não é especialmente familiar ao universo da arquitetura, mas isso não quer dizer que não exista. Quando um arquiteto escreve um memorial sobre sua obra já construída, abre-se campo para a ficção. A reflexão posterior à concepção do objeto a é uma inversão temporal, é uma reconstrução, uma gestação após o parto do recém-nascido. Essa projeção retroativa pode encontrar uma coesão intuitiva, ou pode cair no conflito da artificialidade entre discurso e ação. Neste sentido, Keller Easterling sugere um exercício quase psicanalítico de enxergar a mensagem por trás das palavras — como se as palavras não passassem de mascaradas. Contudo, superfícies escorregadias à parte, a problematização da linguagem e da narrativa na arquitetura convocam atenção para uma construção que sempre caminhou em paralelo à edificação da matéria física, a elaboração narrativa.

Sendo assim, a reflexão sobre outros pactos espaço-temporais é nutritiva para o campo da arquitetura porque, como Quatremère de Quincy apontava, sempre haverá algo de mítico na origem de qualquer projeto. Os arquitetos lançam suas matérias no futuro como sementes para cultivar seus *cronotopos*, suas visões de mundo. Esse fator x, algo fictício, algo simbólico, algo transcendental, supre algo de essencial para a continuidade desta prática compartilhada.

Bergman tinha um elenco de personagens que sempre estava nos seus filmes maravilhosos. Algumas vezes eles apareciam no filme, outras vezes não. Havia uma rede de pessoas e histórias entre seus personagens. Tenho na arquitetura uma rede semelhante em andamento. Apenas espero, e quando alguém pede, digo: "tudo bem, vamos usar essa peça, aqui está" e assim as pessoas as constroem. (HEJDUK, 1985, p. 131)

Após o colapso do espaço promovido por suas *casas-paredes*, Hejduk cria uma alegoria para catapultar o tempo em seu projeto *The Collapse of Time*, construído em 1986, ao lado da Architectural Association em Londres. Desta vez, seu Cavalo de Tróia vem na forma de um relógio-aparato-bélico. Essa Máscara ergue o tempo *elevacional*, inclina o tempo *axonométrico*, e deita o tempo *perspectivado*, em seu leito para um sono profundo. A estrutura enumera as horas de baixo para cima, de um a treze. O espaço do doze é coberto por um quadrado em branco. O carro alegórico vem acompanhado de um mastro que deve ser oferecido pela cidade, com uma cadeira no topo. Um homem deve escalar o mastro e se sentar nesta cadeira que vai levar um dia para chegar ao chão. Ele vai aos poucos sendo abaixado por um sistema de roldanas, conforme as três posições do tempo. Entre ele e o relógio, uma mulher em uma cabine sobre rodas lê um poema sobre o sono de Adão. Após vinte e quatro horas, a leitura ininterrupta do poema, o movimento de descida do relógio e da cadeira chegam ao fim. O casal finalmente se encara, a mulher entre o homem e o tempo, de frente para o homem e de costas para o relógio, o homem olha o tempo deitado mediado pela mulher. A estrutura deve ser carregada pelos cidadãos de Londres até próxima cidade, e por fim deve chegar e permanecer em Veneza, fundação de seu *cronotopo*. Repentinamente vemos um novo personagem nos desenhos, é o Sujeito/Objeto *Security*, sub-Máscara proveniente do projeto *Victims* (1984). Hejduk conta que elencou *Security* para Londres porque ela foi excluída da exposição no museu Martin-Gropius-Bau em Berlim, em 1984, onde construiu as estruturas *Studio for the painter*, e *Studio for the musician*. *Security*, que estava em espera, entra em cena para acompanhar seu relógio nas próximas cidades que vai visitar, como uma escolta. Depois esse personagem volta a aparecer em Oslo, desta vez de fato construído no espaço público, em 1987. Na introdução deste diário de construção, David Shapiro sugere que a arquitetura, como arte temporal por excelência, deve ser apresentada por meio de filmes em vez de maquetes. Se fizermos o exercício de

acompanhar o raciocínio visual das cenas do diário de construção do *The Collapse of Time*, como o *storyboard* de um filme, duas imagens chamariam atenção pela descontinuidade, as imagens onde *Security* aparece no mesmo lugar do relógio-catapulta, e nunca vemos os dois juntos, fazendo pensar que são um só. Apesar do texto explicar, os desenhos criam um atrito entre dois atores, como o pequeno abismo cognitivo no qual alguns cineastas nos jogam ao trocar repentinamente o ator de um personagem.



desenho John Hejduk - *The Collapse of Time Diary Constructions*, 1986

No mesmo diário do projeto *The Collapse of Time*, Hejduk dedica à sua esposa Gloria seu entendimento do espaço da mulher, “o espaço embrionário da pós-imagem e da pré-imagem”. Ele conta que lhe parece que o espaço da arquitetura deve ser reconstituído enquanto “mulher-feminino”¹²⁷ Em outra ocasião, disse que suas Máscaras são um método “biológico, andrógino, sempre em busca do feminino”¹²⁸ uma busca implacável. Quando Hejduk evoca o espaço da mulher, do homem, e sobretudo a ideia de andrógino e “mulher-feminino” ele não parece se referir a qualquer debate de gênero ou representatividade na arquitetura, mas parece se vincular a ideias platônicas sobre uma unidade perdida. Nos diálogos de *O Banquete* de Platão, cada convidado expõe sua versão sobre a origem do *Eros*, que é defendida por Aristófanes pelo mito do andrógino. Ele conta que os primeiros seres humanos tinham três gêneros: o macho duplo, a fêmea dupla e o

¹²⁷ HEJDUK, John. *The Collapse of Time - Diary Constructions*. Architectural Association, Londres. 1986. p.31.

¹²⁸ HEJDUK, John. In: SHKAPICH, Kim. Op. cit. P. 75

andrógino que tinha os dois sexos. Eram humanos superiores, mais potentes por serem duplos, com dois órgãos genitais, duas cabeças, quatro pernas e quatro braços. Mas desafiaram os deuses e foram severamente punidos, mutilados, partidos ao meio, cada um tornou-se dois seres eternamente incompletos. “Com a natureza dividida em duas, cada uma das partes saudosa, unia-se à outra, aos abraços, ardentes por se confundirem num único ser”¹²⁹ *Eros* surge neste momento enquanto desejo de aliviar as dores pela metade perdida, totalidade que jamais será restaurada.

Quando Hejduk fala sobre sua ideia de mulher, ele frequentemente faz associações à fecundidade e ao potencial de geração de vida. No diário de seu relógio, Hejduk escreve um poema onde reflete sobre o espaço de Adão e Eva. Ele diz que dentro do homem, havia a mulher que era sua estrutura, seu suporte, o volume que desenhava sua pele. Mas quando Deus a liberou, a morte rapidamente chegou, prevenindo o colapso. Em seguida, Hejduk lamenta a morte da lendária Zenóbia, rainha que desafiou o império romano e ergueu os monumentos que hoje vemos em Palmira, na Síria, em parte destroçados pela recente guerra. Hejduk diz que a horrível morte da rainha guerreira que “fixa o sujeito no objeto” e fixa o tempo rígido. A mulher que desafiou os homens teria tido seu sujeito objetificado, segundo o arquiteto, congelando o relógio. Seria este o tempo *homem-masculino* cuja unidade Hejduk busca restituir com uma egrégora de entidades femininas, ou como uma arquitetura andrógina? Ele diz que seu projeto *New England House* é o mais perto que conseguiu chegar do feminino, desse duplo ameaçador e complexo.

Há qualquer coisa de fatal nessas histórias, como o olhar da Medusa que o autor tanto evoca. A mulher para Hejduk representa qualquer coisa que foi suprimida, qualquer coisa perseguida, como as bruxas executadas nos julgamentos de Salem, episódio marcante do passado colonial de New England. Nesse e em outros aspectos da obra de Hejduk, o texto *Reclaiming Animism*, da filósofa Isabelle Stengers, é interessante para a reflexão. Ela lembra que para resgatar qualquer coisa dessa potência da bruxaria, ou do que se queira reanimar de um passado, as bruxas contemporâneas alertam que, antes de tudo, é preciso resgatar a capacidade de sentir o cheiro de queimado. É preciso fazer o exercício de abrir nossos sentidos para sentir tudo aquilo que foi socialmente erradicado do passado e entender os motivos. Exercício que Hejduk parece fazer dentro da prática arquitetônica ao exorcizar e simultaneamente deixar-se contaminar pelo passado.

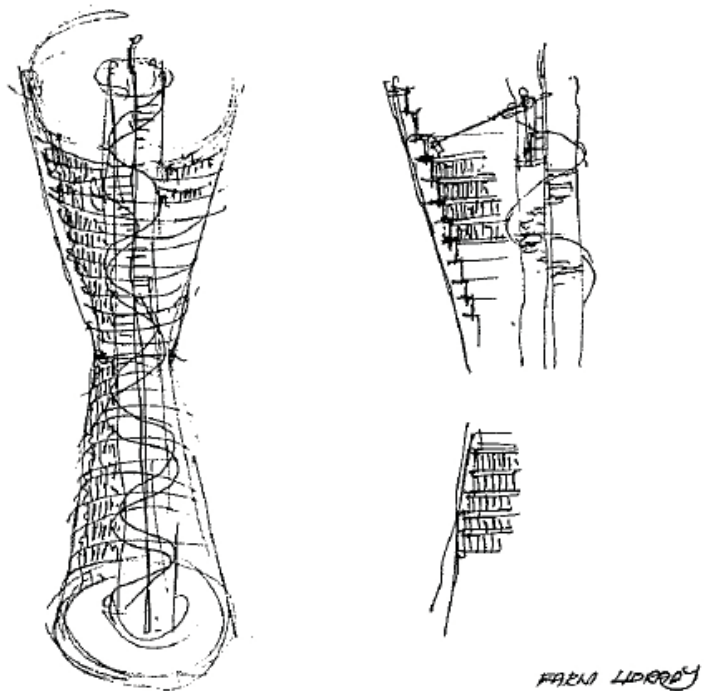
¹²⁹ PLATÃO. *O Banquete*. [Tradução Donald Schüler] Coleção L&PM Pocket. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012. p.65.

A questão não é nos perguntarmos se devemos “aceitar” a Deusa que as bruxas contemporâneas invocam em seus rituais. Se dissermos: “Mas a sua Deusa é apenas uma ficção”, sem dúvida elas sorririam e perguntariam se somos daquelas pessoas que acreditam que a ficção não tem poder. (STENGERS, 2012)

“O relógio é um gabinete para a morte”¹³⁰ diz o poeta Shapiro, objeto que seria menos significativo como uma medição do que como um modelo do universo. Ele lembra que tradicionalmente os relógios eram construídos pelos mesmos artesãos que faziam os caixões. A arquitetura sempre está catapultando o tempo, trabalhando na predeterminação do meio, contaminando o futuro com suas visões, colocando a história como uma condição sem saída. Hejduk opera um movimento rizomático, conectando-se com pontos muito específicos de períodos diversos. Se o pacto do espaço-tempo de Hejduk não é linear, o cordão umbilical que dá vida à sua obra não aprisiona. Há algo que vai embora, mas há algo que fica e nutre uma nova possibilidade. Em *Mask of Medusa*, Hejduk insere uma passagem do livro *As Cidades Invisíveis de Calvino* junto a seu projeto *Berlin Masque* (1981). Ele comenta que ficou surpreso que a competição internacional abria a chamada de projetos com essa passagem do italiano, e isto fez com que refletisse profundamente sobre o programa da arquitetura como uma possibilidade de renovação. O contexto é Berlim após a II Guerra, após um dos episódios mais avassaladores da história humana. Uma cidade que precisa ressignificar seus espaços diante de uma memória perturbadora, que precisa de tempo e espaços vagos para respirar. Na passagem, Calvino fala de um mesmo endereço onde sucedem-se diferentes cidades, sempre com o nome de *Maurília*. Quando o italiano sugere que a essência da *Maurília* original, provinciana e pacata, habita apenas nos cartões postais de onde há hoje uma metrópole, os devaneios de *Lockhart, Texas*, abrem precedentes para perguntar para onde teria ido a energia dessa antiga cidade. Teria a antiga *Maurília* se deslocado para os subúrbios de um país estrangeiro, como as *bastides* francesas encarnadas nas pequenas cidades texanas? Constituiriam as cidades existentes arquétipos para as cidades futuras, não como círculos ideais, mas entidades redondas? Hejduk não para de estranhar as *cascas de pensamentos* que permanecem, mas nem por isso ele deixa de visitá-las, como os visitantes de *Maurília*, que contemplam a graça sobreposta da mesma cidade que, no entanto, é outra.

¹³⁰ SHAPIRO, David. *The clock deletion: Time and John Hejduk's architecture*. In: HEJDUK, John. *The Collapse of Time - Diary Constructions*. Architectural Association, Londres. 1986. p.7.

Evitem dizer que, algumas vezes, cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado, mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília. (CALVINO, 1972, p. 30-31)



Farm Library, The Lancaster/Hanover Masque, 1992
John Hejduk Fonds CCA

III. Os emblemas das Máscaras

(...) sempre preferi os emblemas que reúnem figuras incôngruas e enigmáticas, como os rébus. Tais a borboleta e o caranguejo que ilustram a 'Festina lente' na coleção de emblemas do século XV de Paolo Giovo: duas formas animais, ambas bizarras e simétricas, que estabelecem entre si uma harmonia inesperada (CALVINO, 1995, p. 65).

Os emblemas designam figuras simbólicas e ideias abstratas na conjugação de imagens e textos. Os Emblemas tem humor e poesia, são incisivos, satíricos, e por vezes mordazes. Essa modalidade do pensamento visual tem procedimentos aparentados aos das alegorias, dos aforismos e dos *assemblages*. Alegorias estabelecem sentidos análogos com múltiplos significados; aforismos são sintéticos, fragmentais e se relacionam com algo externo; *assemblages* unem elementos de naturezas heterogêneas e incôngruas, como a borboleta e o caranguejo de Festina Lente — oximoro latino que diz “apressa-te lentamente”. O *Emblematum liber* (1531) de Andrea Alciato compila 212 emblemas clássicos sempre compostos por um mote, uma imagem e um epigrama. Os três são associados de maneira não hierárquica, um elemento ativa um aspecto do outro e por vezes o repete. Imagem e epigrama são espelhados conceitualmente, representando a mesma ideia por linguagens diferentes.¹³¹ Um emblema nunca se resolve na superfície da imagem, pois evoca ideias e conceitos mais amplos. Adiciono esse formato na mineração histórica de Hejduk, como mais um procedimento resgatado. Cada Objeto/Sujeito configura um emblema, gesticulando seus motes sobre punitivismo, solidão, morte e transcendência. Como os emblemas, as Máscaras são incrementais e enigmáticas, pois sua síntese envolve uma série de ocultamentos.

Em *Seis Propostas para o Próximo Milênio* (1988), Calvino reflete sobre o que considera valores a serem preservados para a literatura do século XXI. Suas propostas, colocadas como tendências observadas, participam assumidamente do desejo do que gostaria de ver realizar-se e consolidar-se no século vindouro. Essas tendências por vezes tratam de livros escritos no século XIX, numa perspectiva temporal elástica. Há um paralelo entre o método do italiano e o de Hejduk, ambos garimpam a tradição histórica como solo fértil. A quinta proposta desenvolvida por Calvino, “Multiplicidade”, é especialmente relevante para esta dissertação, pois aponta para muitas tendências que Hejduk apresenta em seus projetos, e se relaciona com a noção de emblema, nas palavras de Calvino. O emblema é instrumental para uma tendência literária que deseja dar conta do todo, e assume assim aspectos enciclopédicos, múltiplos, porém inacabados, resultando em obras abertas. Escritores como Carlo Emilio Gadda, Marcel Proust, Robert Musil, Paul Valéry, Jorge Luis

¹³¹In: HANSEN, João Adolfo. *Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas*. In: *Revista Chilena de Literatura*, Número 85, novembro de 2013. p. 43-73.

Borges, nos mais diversos formatos, manifestariam essa tendência que Calvino apresenta numa apologia ao “romance como grande rede”.

Diferentemente da literatura medieval que tendia para obras capazes de exprimir a integração do saber humano numa ordem e numa forma de densidade estável (...) os livros modernos que mais admiramos nascem de uma confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade de linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial. (CALVINO, 1995, p. 131)

Calvino sugere que há uma epistemologia implícita à obra de Gadda, que desenrola um emaranhado infinito, numa profunda exploração de qualquer tópico abordado, incluindo a própria semântica de seu texto. Se em Gadda, cada objeto mínimo seria visto como “o centro de uma rede de relações de que o escritor não consegue se esquivar”¹³² Calvino observa que a obra de Proust “vai se adensando e dilatando em seu interior por força de seu próprio sistema vital”.¹³³ Esse tipo de obra que deseja dar conta de tudo, como também é o caso da escrita de Musil em sua opinião, permanece inconclusa por vocação, pois nunca consegue definir seus contornos. Calvino observa que, por vezes, o mundo dilata-se a tal ponto que se torna inapreensível, e para Proust o conhecimento passaria justamente por esse sofrimento.

Ele associa essa tendência literária ao momento que a ciência desconfiaria de explicações gerais e abordaria apenas as soluções setoriais, como se a literatura reagisse à desarticulação do conhecimento buscando “tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo”.¹³⁴ Para Calvino, o conhecimento da multiplicidade é um fio que ata obras do que se chama de modernismo e pós-modernismo, no que vê uma *assemblage* de métodos, uma produção centrífuga de linguagens. O modelo de escrita em rede resulta também no que o italiano considera a regra da “escrita breve”, textos acumulativos que concentram uma grande densidade de informações e formatos. Mesmo quando os romances são extensos, a escrita breve se confirmaria em cada parte separada do texto, estruturado de maneira modular e combinatória, o que denota também um aspecto de jogo.

A ideia de multiplicidade de Calvino carrega uma série de aspectos comuns com o método das Máscaras de Hejduk. Se os escritores produzem grandes romances em rede, a Máscara seria um grande projeto em rede, e com tendências literárias. As Máscaras também manifestam uma força centrífuga que produz figuras múltiplas e não harmoniosas,

¹³² CALVINO, Italo. Op. cit. 1995. p.122.

¹³³ CALVINO, Italo. Op. cit. 1995. p.126.

¹³⁴ CALVINO, Italo. Op. cit. 1995. p.134.

como os emblemas. Pelo aspecto descentralizante desse movimento, os projetos de Hejduk também acabam inapreensíveis (não por acaso, talvez até agora você se pergunte o que é a Máscara), como as obras literárias inacabadas. Aproximando-se do formato da alegoria, do aforismo ou do *assemblage*, não há possibilidade da comunicação ou interpretação unívoca. Há um aspecto de jogo nessa literatura, ou arquitetura, estruturada de maneira modular e combinatória, que talvez explique que a obra é inacabada justamente para oferecer seus peões aos movimentos do leitor/jogador. Afinal, Calvino propõe o formato de um “hiper-romance”, dando o exemplo de um livro com dez inícios diferentes que funcionaria como uma “máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis como as cartas de um baralho de tarô.”¹³⁵

Hejduk conta que suas Máscaras são trabalhos inspirados nas *Mummy Masques* medievais que “não tinham história, ação, crise ou fim”.¹³⁶ Mas tinham atores e personagens. Os Sujeitos/Objetos de Hejduk poderiam ser essas cartas de tarô de Calvino, signos com múltiplos significados possíveis. Uma mesma carta como o Diabo, 15º arcano maior do tarô de Marselha, pode representar o poder, a riqueza, ou os excessos, o descontrole, o vício e a luxúria. Há regras, mas o significado não é fixo, é relacional. A maneira como as Máscaras dispõem de seus atores em cena, definindo papéis, mas não a história ou a ação que seguirá aproxima-se da lógica do jogo, cujas regras estabelecem uma série de cenários possíveis. Tais cenários serão realizados a partir das ações individuais, de cada participante, como na ideia de “situação construída” do artista Tino Sehgal. Sua coreografia passa por estudos e cálculos para prever a tendência ou o resultado espacial de jogos realizados por um grupo repetidamente. Um dos jogos da obra *these associations* (“essas associações”, em tradução livre da autora) estabelece que cada um dos participantes escolha outros dois e se mantenha posicionado de maneira a formar um triângulo equilátero com eles.¹³⁷ Para sustentar distâncias idênticas e formar um triângulo com outras duas pessoas que têm o mesmo objetivo em relação às outras, será necessário correr exaustivamente. Um grupo de pelo menos trinta pessoas fazendo isso resulta em um círculo de pessoas correndo cada vez mais rapidamente em torno de um centro vazio. Nesse trabalho, as suas posições individuais são determinadas por vínculos claros entre participantes, por mais que essas regras sejam desconhecidas do público.

¹³⁵ CALVINO, Italo. Op. cit. 1995. p. 135.

¹³⁶ HEJDUK, John. Op. cit. 1985. p.137. Livre tradução da autora.

¹³⁷ De acordo com experiência da autora que participou da obra em questão no Rio de Janeiro em 2014, exposta no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil).

Eu estabeleci um repertório de objetos/sujeitos, e essa trupe me acompanha em cada cidade, em cada lugar, de cidades onde estive a cidades que nunca visitei. O elenco se apresenta para uma cidade e seus habitantes. Alguns dos objetos são construídos e permanecem nas cidades; outros são construídos por um período, depois são desfeitos e desaparecem; alguns são construídos, desmontados, e movem-se para outra cidade onde são reconstruídos. Acredito que esse método/prática é uma nova forma de abordagem à arquitetura de uma cidade, e de respeitar propriamente seus habitantes. Ela confronta uma patologia de frente. (HEJDUK apud SHAPIRO, 2009)

Por vezes Hejduk estabelece comandos claros para seus personagens ou para suas arquiteturas. Um habitante sorteado e aleatoriamente preso, uma guilhotina que se move ininterruptamente mesmo que não haja cabeças a cortar, uma casa onde marido e mulher não se encontram. Outra vezes, não anuncia suas regras ou propósitos, mas os padrões visuais indicam que seu sistema tem regras implícitas. Esses são seus programas arquitetônicos, ou sua denúncia ao paradigma autoritário dos programas, onde podemos ver que a ausência de história não implica necessariamente na ausência de conflito. Calvino comenta que frequentemente há determinação de regras ou parâmetros para a estrutura combinatória ou modular dos romances analisados em sua proposta de Multiplicidade. James Joyce, por exemplo, elabora “tábuas de correspondências entre os capítulos do Ulisses (1920) e as partes do corpo humano, as artes, as cores, os símbolos”.¹³⁸ Outro caso seria o romance *La vie mode d'emploi* de Georges Perec (1978) que cria um *puzzle* para seu enredo onde “o modelo é o corte de um prédio tipicamente parisiense, onde se desenrola toda a ação, um capítulo para cada quarto, cinco andares de apartamentos”.¹³⁹ Este modelo funcionaria como um tabuleiro de xadrez onde o escritor move-se entre ambientes como uma peça de cavalo, de modo que possa ocupar todas as casas do sistema criado. Calvino nos provoca a pensar sobre as relações entre regras e liberdade, trazendo uma citação do escritor Raymond Queneau sobre a prática da escrita automática, estimulada por vanguardas surrealistas. Hejduk também conviveu com a defesa do automatismo e do acaso enquanto procedimentos arquitetônicos, mas a fabricação de suas Máscaras e a conjugação imagem-texto passa por uma vigilante fabricação.

Outra ideia bastante falsa que atualmente vem sendo aceita é a equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e liberação, entre acaso, automatismo e liberdade. Ora, essa inspiração que consiste em obedecer cegamente a todo impulso é na verdade uma escravidão. O clássico que escreve sua tragédia observando certo número de regras que conhece é mais livre do que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora. (QUENEAU apud CALVINO, 1995, p. 131)

¹³⁸ CALVINO, Italo. Op. cit. 1995. p. 131.

¹³⁹ Ibidem. p. 136.

III.a. Máscara / Mascarada

Ao longo deste texto em português, o único termo Máscara foi usado na maior parte do tempo como simplificação da tradução do vocabulário de Hejduk, em referência à série de projetos iniciada no final da década de 1970. Mas é importante observar que o arquiteto usa duas denominações em seus projetos, *Mask* em inglês e *Masque* em francês. Conforme Hejduk diferencia em uma publicação da revista *Artforum*, o termo em inglês refere-se sobretudo ao objeto máscara que é sobreposto ao rosto ou às máscaras cultuadas por diferentes culturas. E o termo em francês refere-se à mascarada, ao baile de máscaras com música e dança, ou a um espetáculo de trupes fantasiadas, como as *Mummery Masques*. Entretanto, as duas definições, extraídas de um dicionário, são compostas por vários tópicos, sempre vinculados a datas específicas. Em alguns casos essas concepções dão à *Masque*, por exemplo, a conotação do objeto máscara que cobre o rosto, pois a palavra francesa também tem esse significado, diluindo a diferença entre os conceitos. Hejduk parece desfrutar da instabilidade dos sentidos e suas mudanças ao longo dos séculos, em vez de querer associar seus projetos a qualquer ideia fixa. Ainda assim, este capítulo insiste na busca por sistematizar a obra do arquiteto, seguindo seus procedimentos de catalogação paradoxal. Ele está mais para um prelúdio de apontamentos possíveis do que para um epílogo de conclusões e desfechos. A ideia é aqui apontar para uma série de temas que a obra de Hejduk abrange, que agora percebo como chaves para futuros desdobramentos desta pesquisa, como a ideia de sujeito, objeto, ator, personagem, e, sobretudo, animismo na arquitetura.

Mask (máscara), sb.² 1534. [-Fr. masque-It. maschera, perh. - Árabe. maskara bufão, f. ridicularização de sakira.] **1. a.** Uma cobertura, geralmente de veludo ou seda (com aberturas para os olhos), usada para esconder o rosto em bailes, mascaradas, etc. **b.** Uma tela de arame, gaze, etc. usada no rosto para proteção 1591. **c.** Antiguidade. A figura oca de uma cabeça humana usada por antigos atores gregos e romanos, 1705. **d.** Uma semelhança do rosto de uma pessoa em argila, cera, etc. feito do molde do próprio rosto. Também *morte-m.* 1780. **e.** Uma representação grotesca de um rosto usado em ocasiões festivas e outras, para produzir um efeito humorístico ou aterrorizante 1837. **2. fig. a.** Um manto, disfarce, pretensão 1577. **b.** Algo que cobre ou esconde da vista 1752. **3.** Uma pessoa mascarada 1580. **4.** Em usos técnicos (veja abaixo) 1731.

Masque (máscara). 1514. [origem. a mesma da palavra MASK sb.²; agora diferenciado.] **1.** Um baile de máscaras, baile de máscaras. [Assim em Fr.] agora raro **2.** Uma forma de entretenimento histriônico amador, originalmente consistindo em dançar e atuar em um show mudo, os artistas sendo mascarados; depois incluindo diálogo e canção 1562. Também transf. e fig. **3.** Uma composição dramática para este tipo de entretenimento 1605. † **4.** Um conjunto de máscaras-1625. **4.a.** Arquitetura., etc. Uma cabeça ou face (grotesca) em pedra, utilizada em painéis, pedras angulares de arcos,

etc.; também, em metal em um escudo. Além disso, uma espécie de mísula cuja sombra é como o perfil de um homem. 1731. **c.** Fortificação. Uma tela para proteger os homens que trabalham, para esconder uma bateria, etc.; também, um reduto casamatado servindo de contra guarda ao caponeiro. **e.** Fotografia. Um pedaço de papel opaco usado para cobrir qualquer parte de um negativo, slide de lanterna ou impressão que se deseja obscurecer ou sombrear 1876. (OXFORD ENGLISH DICTIONARY apud HEJDUK, 1980)¹⁴⁰

Um levantamento do acervo digital de Hejduk do CCA e das publicações *Victims* (1986), *The Collapse of Time* (1986), *Riga project* (1987) *Lancaster/Hanover Masque* (1992)¹⁴¹ aponta que dentre 24 projetos realizados entre 1979-1993 apenas seis levam *Masque* ou *Mask* em seus títulos. *Masque* foi aplicado a projetos de arquitetura e *Mask* ao seu livro autobiográfico, incluído aqui como um projeto. Dentre os trabalhos com título de *Masque*, as escalas variam de uma residência unifamiliar bipartida (*New England Masque*) à escala urbana (*Hanover / Lancaster Masque*, por exemplo). Porém, os demais 18 projetos que não levam essas palavras nos títulos também participam da lógica da Máscara, não apenas pelo recorte temporal, mas também por suas características comuns, como o uso de narrativas e a inserção de Sujeitos/Objetos aparentados. Os últimos projetos realizados por Hejduk, como as publicações *Soundings* (1993), *Adjusting Foundations* (1995) e *Sanctuaries* (2003) que compila as últimas obras do arquiteto, não estão nessa seleção porque entendo que não constituem programas arquitetônicos nos moldes propostos nas Máscaras. Neles, Hejduk parece dar mais atenção para figuras humanas, anjos e suas narrativas, de forma mais lírica e poética, enquanto são menos voltadas para programas. É importante lembrar que esses projetos não representam a obra completa das Máscaras do arquiteto, mas são uma amostragem exemplar. As 24 Máscaras em questão são: *The Silent Witnesses* (1980), *Theater Masque* (1983), *The Lancaster/ Hanover Masque* (1992), *Berlin Masque* (1981), *New England Masque* (1984), *House of the Painter* (1984), *House of the Musician* (1984), *Security* (1984), *Eros* (1986), *The Collapse of time* (1986) *Victims I* (1986), *Riga* (1987), *Lake Baikal* (1985), *Berlin Tower* (1987), *Bovisa* (1982), *Vladivostok* (1991), *Berlin Night* (1989), *House for a Poet* (1991), *Victims II* (1993), *Architectures in Love* (1994), *Mask of Medusa* (1985), *The Devil's Bridge* (1992), *Medusa* (1979-1983), *Retreat Masque* (1979-1983).¹⁴²

Qualquer tentativa de sistematizar os projetos de Hejduk leva às armadilhas de sua abordagem espiralar. Muitos de seus projetos partem de *spin-offs*, são reincidências, ou derivações de um elemento em um projeto específico, o que também faz com que haja

¹⁴⁰ HEJDUK, John. *Masque*. Artigo publicado na *Artforum* em dezembro de 1980. Ver em: <<https://www.artforum.com/print/198010/masque-38938>>

¹⁴¹ Essa seleção é fruto do conteúdo encontrado na internet, em bibliotecas ou em volumes impressos que me foram disponibilizados no Brasil. Noto que boa parte das publicações do arquiteto estão esgotadas e tornaram-se artigos raros. Portanto, o levantamento não abarca toda obra do arquiteto.

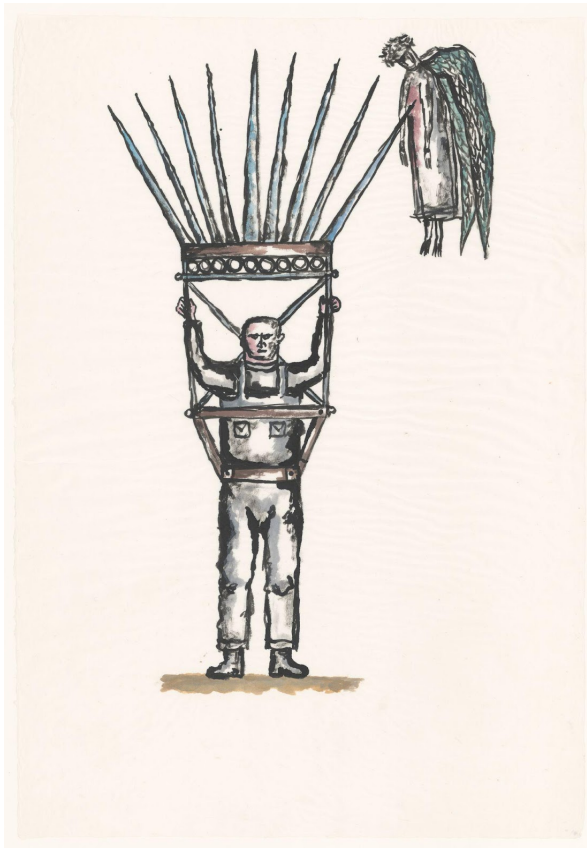
¹⁴² Muitos projetos de Hejduk foram realizados ao longo de vários anos, optei nesta lista por indicar apenas o ano de sua conclusão/publicação, e os que aparecem como um período entre anos são projetos apresentados no *Mask of Medusa* dentro do recorte indicado, porém não consegui identificar o ano preciso de sua realização ou conclusão.

fragmentos de alguns de seus projetos pelo mundo, construídos de maneira efêmera para uma exposição, ou pela iniciativa de um grupo qualquer. O memorial para Jan Palach construído em Praga em 1991, intitulado *House of the Suicide* e *House of the Mother of the Suicide*, seria um exemplo de *spin-off*: o primeiro registro encontrado desta forma (ator) foi no projeto *Victims* (1986) para Berlim, apresentado como o Sujeito/Objeto *The Dead – The Dead Cry* (Os Mortos – O Pranto dos Mortos)¹⁴³. Depois essa forma foi reproduzida em *Bovisa* (1986) com o título de *Record Keeper of Hallucinations*; a seguir, construída em Atlanta pelos alunos da universidade George Tech em 1990, já intitulada *House of the Suicide*; novamente apresentada em *Hanover/Lancaster Masque* (1992), com o mesmo nome; e novamente construída em 2017 em frente à sede da Cooper Union, já apresentada como o memorial para Jan Palach.

Em *Bovisa*, também vemos indícios dessa estrutura no ator do personagem Angel Catcher — Objeto/Sujeito fabricado e exposto em 1991, no FRAC Centre, em Orléans na França. Cada uma dessas derivações parte de um arquétipo que esses atores representam? Cada nova aparição seria um novo projeto ou todas fariam parte de um mesmo projeto? Independente da resposta, a catalogação dos projetos de Hejduk é uma missão desafiadora, pois um único item/projeto contém vários outros. Se olharmos seus projetos mais antigos à luz de suas derivações, veremos um *míse-e-abîme*, um jogo entre máscaras e sub-máscaras que lança um emblema dentro do outro.

¹⁴³ Em tradução livre da autora.

A queda de um anjo é um evento infeliz e difícil de observar. (HEJDUK, s.d)



The Angel Catcher e Autopsy, Bovisa, 1982 - John Hejduk Fonds CCA

Em pelo menos dois projetos de Hejduk, há personagens intitulados também como Máscaras. Em *Berlin Masque* (1981), um glossário de *Elementos-Estruturas*, definição anterior aos *Sujeitos/Objetos*, tem o componente 15 intitulado de *Masque* (Mascarada) e o 16 de *Mask Taker* (O Coletor de Máscaras). Em *Victims* (1986), o Sujeito/Objeto 31 é intitulado *Mask Repairman – Mask Shop* (Restaurador de Máscaras – A Loja de Máscaras). Ambos projetos têm escala urbana e foram projetados para a cidade de Berlim. A definição do elemento-estrutura 15 (intitulada *Masque*) no *Berlin Masque* é apresentado de maneira bastante vaga e poética, por meio de vários desenhos diferentes. A longa descrição aborda uma multiplicidade de elementos, deixando claro que se trata da concepção do projeto como um todo; e trazendo o termo *sub-Masque* quando Hejduk fala de elementos individuais. Ele fala sobre a inspiração das escolas de equitação da Áustria e suas tesouras estruturais dos telhados, que são articuladas por elementos metálicos que “parecem estrelas”. Depois conclui que assim como foi necessário para Veneza, “cidade altamente racional do século XV”, criar suas mascaradas e máscaras a fim de funcionar, parecia que era necessário “criar nossas *Masques* (Programas???) para nossos tempos.”¹⁴⁴

Pelas interrogações, é possível notar que o arquiteto ainda estava concebendo a ideia da Máscara enquanto programa, não sem dúvidas. Quando ele opõe o programa da *Masque* ao racionalismo renascentista, trazendo como referência a festa do Carnaval de Veneza e seus bailes de máscaras, sua fala alinha-se à ideia de Argan que a arte ou a fantasia seriam sistemas complementares e necessários às ciências positivas, para suprir algum tipo de narrativa perdida. Em contraponto ao programa da *Masque* nesse mesmo projeto, Hejduk apresenta a estrutura elemento 24, o *Arbitration Hall, sub-Masque* envolvida com o jurídico, enquanto a *Masque* seria um “ritual silencioso”, ressaltando a dança e o silêncio deste programa inventado pelo arquiteto. Esse ritual silencioso diz algo sobre a não justificação desse programa, sobre o enigma que o arquiteto manterá do ponto de vista teórico. Além disso, no mesmo projeto, *Berlin Masque*, o elemento-estrutura 16 é o *Mask Taker* (Coletor de Máscaras), onde fica claro mais uma vez que *Mask* trata-se do objeto enquanto *Masque* contempla o todo. O *Mask Taker*, apresentado por um único desenho de uma cabine vertical sobre rodas, é responsável pela manutenção da *Masque* (Mascarada). Similar a esse personagem, no projeto *Victims* (1986), Hejduk apresenta o Sujeito/Objeto *Mask Repairman – Mask Shop*, também responsável pela manutenção e coleta das máscaras. Esse elemento é composto por duas longas paredes que formam um corredor entre si, e uma estrutura sobre rodas que parece fazer um trajeto linear limitado ao espaço vazio entre as paredes. Essas duas paredes contêm em seu interior estantes para

¹⁴⁴ HEJDUK, John. Op. cit. 1985. p.152.

armazenamento dos seguintes tipos de máscaras: “1. Máscara de Olhos. 2. Máscara de Olhos e Nariz. 3. Máscara de Rosto Inteiro.”¹⁴⁵

Para a arbitragem das diferenças. Esta sala pode ser considerada o contraponto à Máscara, uma envolvida com o judiciário e outra com um ritual silencioso. (HEJDUK, 1985, p. 148)

Ele [Restaurador de Máscaras] coleta e guarda máscaras descartadas. Seu principal interesse está no espaço criado entre a superfície externa do rosto e a superfície interna da máscara. (HEJDUK, 1986, p.36)

Ele [Coletor de Máscaras] é responsável pela manutenção da Masque [Mascarada]. (HEJDUK, 1985, p.141)

A descrição do *Restaurador de Máscaras* aponta que seu interesse principal é no “espaço criado entre a superfície exterior do rosto e a superfície interior da máscara”. O que parece uma pista importante sobre o que o arquiteto entende por máscara e o que o move nessa direção. O espaço entre o rosto e a máscara é um espaço de atrito, que só existe pelas pequenas diferenças entre ambas superfícies, quando uma não adere perfeitamente à outra. Esse espaço quase inexistente marca a diferença entre duas naturezas, que são vistas de fora como uma terceira unidade, o rosto mascarado. Esse espaço-sombra, inacessível entre o rosto e a máscara, lembra as laterais colapsadas das axonométricas *Diamond Houses*, são ocultadas pela perspectiva do arquiteto, mas pela lógica do formato sabemos que estão lá. Hejduk demonstra fascínio pelo que não pode ser visto ou medido, como os órgãos internos que carregamos por toda uma vida. O perfeito funcionamento do corpo humano seria como um ritual silencioso, imperceptível, ritmado pelas sutis pulsações e respirações. Desde as *Wall Houses*, Hejduk tensiona a interioridade de seus projetos, de diferentes maneiras. Se nas casas, ele joga com a ideia de colapso do espaço, nas Máscaras, o espaço é isolado em um abismo interior.

Proteger o interior da penetração física, visual e psíquica é uma condição estrutural da Máscara. (MERTINS, 1996, p. 40)

Quando acordados, não percebemos o interior do nosso corpo. Quando observamos desenhos anatômicos, modelos etc., parecemos voyeurs. É fascinante e até faz sentido, mas nunca conseguimos fazer uma conexão direta com nossos órgãos internos. Durante a maior parte de nossas vidas, nossa própria internalidade, isto é, nossa matéria física que têm peso dentro do corpo, não tem para nós, de fato, peso nenhum. A dor interna é uma dor, talvez conectada a algum órgão, mas é uma dor que não revela a forma ou o peso desse órgão. No fim das contas, nosso interior não tem peso algum para nós, é tão leve quanto o pensamento que não tem substância. (HEJDUK apud SHAPIRO, ANO, p.78)

¹⁴⁵HEJDUK, John. *Victims*. 1986. p.36 Livre tradução da autora.

Para além dos resgates históricos das *Mummy Masques*, que pouco esclarecem o que Hejduk estava fazendo no final do século XX, é importante contextualizar a ideia de máscara e suas implicações para a modernidade. Segundo a arquiteta Beatriz Colomina, a máscara era um tema muito comum na Viena do fim do século XIX, habitat cultural de figuras precursoras da arquitetura moderna, como o arquiteto Adolf Loos. Ela observa que naquele momento os filósofos já estavam pensando o sistema de diferenças da linguagem, as noções de significado e significante para o qual usam a metáfora da tela — que a autora associa às fachadas daquele período. O dramaturgo Karl Kraus, figura próxima a Adolf Loos, problematiza a capacidade de comunicação da linguagem, suspeitando dos jornais impressos e da noção de “fatos”.¹⁴⁶ Essas questões endossam a conexão entre a arquitetura de Hejduk e o momento pré-moderno de países germânicos, que incluiria Jugendstil e o movimento Secessionista, apontados por Detlef Mertins. A suspeição da linguagem segue presente no final do século XX, debatida com maior evidência na obra dos chamados desconstrutivistas, mas também presente nos projetos das Máscaras. Como Hejduk se dizia uma “simples mosca”, podemos também entender que seu movimento passa por ziguezaguear diferentes períodos e coletar problemas, que surgem hibridizados, fragmentados, em sua arquitetura.

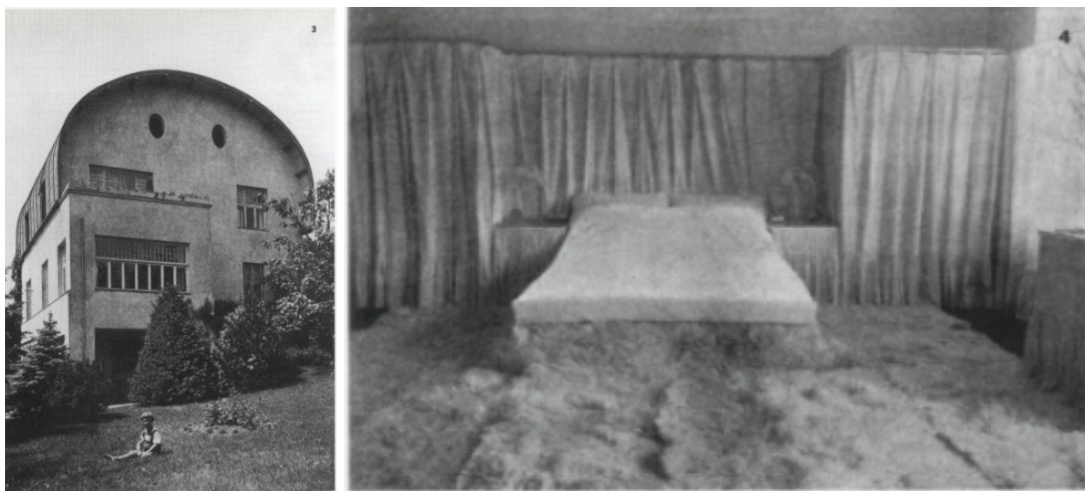
Eu sonho, por exemplo, que ainda não tenho consciência de quantos rostos diferentes existem. Há uma quantidade de pessoas, mas há uma ainda maior de rostos, pois cada pessoa tem vários. (RILKE, 1910, p. 15)

Para Colomina, a noção de máscara, associada ao debate filosófico da linguagem, teria penetrado intensamente na lógica da arquitetura daquele período, sobretudo na construção das fachadas. Se a Viena secessionista fazia seu uso de modo ostensivamente decorativo, Adolf Loos acreditava que a casa não devia comunicar nada para seu exterior. As fachadas teriam tornado-se telas, com uma face interna e outra externa que se relacionam de modo arbitrário. A tela seria o mecanismo de diferença, a interface entre sistemas interdependentes que convivem, mas não se comunicam, pois falam línguas diferentes. Essa fachada-máscara seria o índice de uma ruptura. Enquanto a fachada é austera, o quarto íntimo do casal emana erotismo, revestido com materiais felpudos, carpetes e cortinas. Ela sugere que as fachadas de Loos seriam máscaras, cuja inscrição misteriosa avisa que "existe mais em mim". Essa ideia apresenta um contraponto à ideia de transparência entre interior e exterior, e a conseqüente legibilidade da forma que segue a função. É intrigante pensar em que sentido esse aspecto da máscara da arquitetura de Loos, um importante precursor da arquitetura moderna, teria influenciado pioneiros

¹⁴⁶COLOMINA, Beatriz. Op. cit. 1996. p.23-26

modernos como Le Corbusier. Pois as ideias que circulavam naquele período em Viena como a problematização da linguagem, as primeiras teorias de Freud, o estudo dos sonhos e a concepção de um subconsciente são todas questões muito distintas daquelas expostas no discurso racionalista da arquitetura moderna.

(...) o silêncio prescrito por Loos era apenas um reconhecimento da esquizofrenia da vida metropolitana: o interior não tem nada a dizer ao exterior porque o nosso ser íntimo divorciou-se do nosso ser social. (COLOMINA, 1996, p.32)



Fachada House Horner, 1912 - *Rukschcio and Schachel*, Adolf Loos;
Quarto de Lina Loos, Adolf Loos, 1903 - *Kunst*

Em seu texto *Ornamento e Crime* (1913), Loos opõe a uniformização do terno do homem moderno ao excesso de adereços do homem primitivo, exemplificado depreciativamente pelo povo Papua da Nova Guiné. O filósofo Hubert Damisch estabelece uma análise análoga, defendendo que enquanto as máscaras em sociedades primitivas seriam índices da identidade social de seu portador, o homem moderno usaria a máscara para esconder qualquer diferença, comenta Colomina. E lembra que Ulrich, personagem de *O Homem sem qualidades* (1930), de Robert Musil, dizia que "um civil tem pelo menos nove personalidades: a profissional, a nacional, a cívica, a de classe, a geográfica, a sexual, a consciente, a inconsciente e talvez até uma privada"¹⁴⁷. Para ela, foi a máscara que possibilitou a "identidade individualizada" do homem moderno, apontando para uma ideia de máscara como mecanismo comportamental desdobrado na moda e na arquitetura. Ela comenta que a máscara estava presente nas teorias freudianas, como uma resposta moral responsável por distúrbios psíquicos, sobretudo em mulheres. Essa máscara da sexualidade

¹⁴⁷ COLOMINA, Beatriz. Op. cit. 1996. p. 23. Livre tradução da autora.

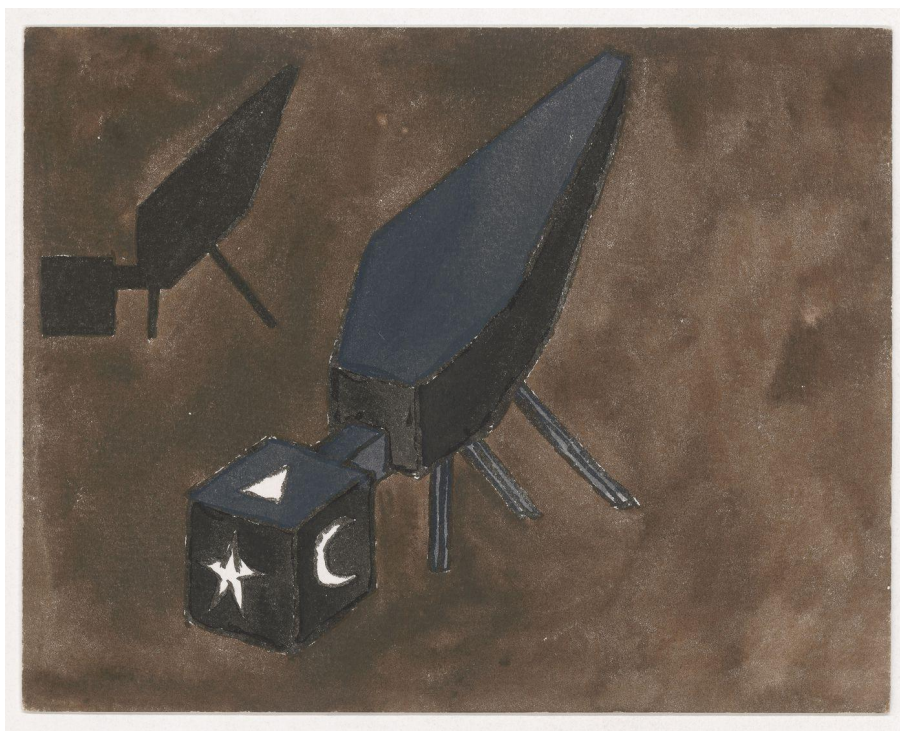
moral seria catalisadora, em vez de encobridora de distúrbios interiores, ela produziria o que pretendia esconder, Colomina conclui. Essa concepção é interessante para pensar o espaço que a máscara constitui, a tela, o espaço da diferença, o espaço do atrito entre máscara e rosto que interessa a Hejduk. Seria esse espaço-sombra que o arquiteto dilata em seus projetos?

Hejduk conta que sua experiência na *Maison La Roche* (1925), projetada por Le Corbusier e Pierre Jeanneret, foi um ponto de virada em sua obra, justamente porque ali percebeu um lado obscuro do modernista que destoava do racionalismo. Ele diz que ali teve uma experiência com o oculto e ficou impactado pela morbidez daquele espaço. O rótulo “sala de jantar” seria insuficiente porque na verdade aquela mesa de refeições estava mais para uma “maca mortuária”¹⁴⁸. A casa emanava frieza e severidade, haveria ali qualquer coisa de fúnebre. Seu aspecto monumental e contemplativo não convidava ao usufruto humano. Essas impressões levam à fala de Loos de que casas não eram formas de arte, mas apenas uma pequena parte da arquitetura deveria ser considerada arte, “o monumento funerário e o monumento comemorativo”.¹⁴⁹ A ruptura com representações historicistas estabelecida na obra de Adolf Loos é um aspecto crucial para a arquitetura moderna, porém há um lado mais profundo sobre isso do que a pretensa neutralidade das fachadas. Há nesse procedimento fachada-máscara o reforço de alguma cisão observada sob diversas maneiras no sujeito moderno, na linguagem, no homem com seu meio, no público com o privado. Há um caráter defensivo e uma pretensa frieza, um controle das emoções, um muro da não empatia, da não contaminação. Essa barreira contraditoriamente marca a noção de liberdade do sujeito moderno. Um sujeito menos animado por seu entorno, menos à mercê de forças superiores, um sujeito sob controle. Há nessa transição, qualquer coisa que esse sujeito precisou matar ou isolar. Qualquer coisa que voltaria sob outras formas, que assombraria, como recalques, emoções suprimidas, transtornos.

¹⁴⁸ HEJDUK, John. Op. cit. 1985. p.127.

¹⁴⁹ LOOS, Adolf. *Arquitectura*, 1910. p. 229. In: SCHACHEL, Roland (org.). *Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos*. Trad. de Lourdes Cirlot e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. Versão em espanhol do original em alemão.

Mas perigo não é um assunto fácil na arquitetura.
(INGRAHAM, 1996, p. 129)



Berlin Night depicting Medical School for Autopsy
John Hejduk Fonds CCA, 1989

O crítico de arte Hal Foster, em seu livro *Prosthetic Gods* (2004), desenvolve uma análise sobre a obra de Adolf Loos, considerando suas ideias fundantes para o ego do arquiteto moderno. As obsessões puristas de Loos partiriam de uma ansiedade de diferenciar e estruturar as coisas, que buscando contrapor-se ao primitivo, acabaria por mergulhar nele,¹⁵⁰ Foster argumenta. Para o crítico, a ênfase das oposições nas teorias de Loos, seja entre arte e arquitetura ou entre interior e exterior, teria uma raiz psicológica da “indistinção do sujeito”¹⁵¹, o que pautaria a arquitetura moderna de forma geral. Foster acredita que essas divisões implicariam numa divisão do *self*. Enquanto uma ideia de limpeza, ou “clarificação”, dos campos de conhecimento motivaram pensadores como Loos, Krauss e Wittgenstein em Viena; surrealistas como Salvador Dalí criticavam a “estética da castração chamada de moderna” e defendia o Art Nouveau como uma estética da “solidificação de desejos”¹⁵². Apesar desses embates, o círculo de surrealistas parisienses interessou-se pela obra de Loos, a ponto de ter sido convidado a fazer a casa do artista Tristan Tzara em Montmartre, talvez por perceberem que havia ali uma conflituosa

¹⁵⁰ FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge, MIT Press. 2006. p.10.

¹⁵¹ FOSTER, Hal. Op. cit. 2006. p. 62.

¹⁵² FOSTER, Hal. Op. cit. 2006. p. 65.

ambivalência entre razão exterior e desejos subversivos interiores, sugere Foster. Se Loos protege a vida privada da esfera pública com sua fachada-máscara, Hejduk protege o interior da arquitetura de qualquer vida. Mertins comenta que diferente das estratégias surrealistas ou simbolistas, onde o inconsciente seria um espaço para produtividade; na *Casa do Suicida* o espaço interior revela-se um refúgio do sujeito contra as externalidades. Um sujeito cuja “mente é representada por um bloco antropomorfizado com uma única porta”¹⁵³.

Helène, você está conseguindo com seu trabalho me levar de volta para os meus sonhos mais antigos.¹⁵⁴ (HEJDUK, s.d)

(...) o sentido do hoje que é igualmente feito com acumulações do passado e com a vertigem o vácuo; a contínua simultaneidade de ironia e angústia; em suma, a maneira pela qual a busca de um projeto estrutural e o imponderável da poesia se tornam uma só coisa. (CALVINO, 1988, p. 135)

A arquiteta Catherine Ingraham também analisa a obra de Hejduk em relação à psicanálise, e suas implicações para as noções de sujeito e objeto. Ela observa que se a obra de Hejduk tem uma atmosfera de sonho, e por isso muitos a associam ao surrealismo, ela seria apresentada nos termos de um livro ilustrado. Nos estudos de Freud, o conteúdo dos sonhos seriam imagens altamente condensadas, cujo trabalho da psicanálise seria descomprimir por meio de palavras. Nestes termos, ela sugere que os analisados seriam “executores de significantes” que buscariam costurar as lacunas entre imagem e palavra, entre sonho e significado. Mas as Máscaras de Hejduk fariam uma operação reversa, reescrevendo a experiência subjetiva enquanto alegoria — “uma descrição narrativa de um tema sob o disfarce de outro sugestivamente semelhante”¹⁵⁵. Hejduk comprimiria a palavra numa poesia criptografada, que sua imagem elabora e interpreta, jogando seu interlocutor num redemoinho impossível. Ela explica, impossível porque não estamos lidando com material de sonho, mas material que parece sonho; e porque não é possível pensar na psicanálise de palavras criptografadas pelo próprio sujeito. Mas por outro lado, Ingraham indica que o conceito de “lacuna”, de Lacan, seria instrumental para pensar a obra de Hejduk, pois é na sombra que o pensador situa seu significante — a palavra-imagem cuja característica primária seria a lacuna.

¹⁵³ MERTINS, Detlef. Op. cit. 1996. p. 46.

¹⁵⁴ Hélène Binet comenta esta frase de Hejduk em sua conferência *Composing Space*, Harvard GSD Talk. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=YkpeFr87wOo>>. Livre tradução da autora.

¹⁵⁵ INGRAHAM, Catherine. *Errand, detour, and the wilderness urbanism of John Hejduk*. In: Hejduk's Chronotope. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 136.

O Jardim dos Anjos é cercado em três lados por paredes de três metros de altura. O quarto lado tem uma abertura que leva a corredores serpenteados de metal. O jardim tem um grid de árvores. As árvores são plantadas para servir como poleiros de anjos. Quando um anjo pousa em uma árvore, suas asas batem em um movimento harmônico, criando um leve vento. O ar então fica com cheiro de amêndoas. (HEJDUK, 1989, p. 36)

Catherine usa como exemplo a descrição sobre o *Jardim dos Anjos*, do projeto *Vladivostok* (1989) de Hejduk. Apesar do texto trazer uma atmosfera de sonho, ele é acompanhado de um desenho que amarra alguns pontos nodais e traz informações complementares sobre as relações espaciais. O jardim fica numa cidade cujos prédios têm telhados invertidos em “V”, fica perto de uma prisão e há uma linha de trem nas proximidades... Ela observa que o vocabulário imagético é reconhecível de uma maneira que as palavras não são, há uma complementação entre eles. Como nos emblemas clássicos. Ainda que um jogo articule conteúdos distintos, Ingraham argumenta que essa equação suprimiria a lacuna entre imagem e palavra, ao ponto do projeto se transformar em um sonho de controle e onipotência do autor. Ela argumenta que nas Máscaras, “o resíduo da ‘lacuna’ conflitante entre sujeito e objeto arquitetônico foi obliterado”¹⁵⁶, ameaçando justamente seu destinatário, o “sujeito democrático” compreendido por uma identidade e um lugar. Para Ingraham, o risco e a sedução dos projetos de Hejduk convergem para o mesmo ponto: a redução de um sujeito para uma arquitetura já reduzida. O que nos levaria para um dos mais selvagens “sonhos americanos”, a transformação dos sujeitos em seus objetos, pessoas que se equivalem ao seu meio, sejam suas malhas urbanas, seus carros ou suas arquiteturas. Esses seres indistintos e consumíveis observados por Ingraham indicariam o avesso indissociável das clarificações que Loos almejava. Colomina observa que enquanto a arquitetura era tradicionalmente definida enquanto “um objeto, delimitado, uma entidade unificada e estabelecida em oposição ao sujeito”¹⁵⁷; na modernidade, o objeto amplia suas fronteiras entre dentro e fora, problematizando seu próprio estatuto de objeto e conseqüentemente a noção de um sujeito independente dele. Se a psicanálise nos confronta com os limites da universalização do sujeito, formulando um inconsciente inacessível; observamos uma subjetividade individual conflituosa e solitária na construção do sujeito imaginado pela arquitetura moderna. Essa subjetividade errante que ora pode ser expressada entre as quatro paredes de Loos, ora nos limites do que se entende por obra de arte, tem caráter central na fabricação dos seres limítrofes das Máscaras de Hejduk.

¹⁵⁶ INGRAHAM, Catherine. Op. cit. 1996. p. 141. Livre tradução da autora.

¹⁵⁷ COLOMINA, Beatriz. Op. cit., p.14

III.b. Objetos / Sujeitos

Uma casa sabe quem a ama. Uma casa carrega seu próprio peso, e também tristezas dentro dela. Os mistérios de uma casa são os mistérios da nossa mente. Nos movemos de quarto a quarto e só habitamos o presente. Quartos abandonados são como pensamentos abandonados, lembramos que existem quando retornamos a eles. Quando você olha para a parede você está dentro dela. Ela te olha de volta. Podemos ser internamente ingeridos pela arquitetura, nos tornar parte de seu interior. O sangue da casa são as pessoas que se movimentam dentro dela, mesmo que paradas. A respiração de uma casa são as vozes dentro dela. O bocejo de uma casa vem do excesso de som de seus habitantes. A casa nunca esquece o som dos seus primeiros ocupantes. Uma casa é vista chorando quando derrama suas águas de chuva. O mobiliário de uma casa é a testemunha silenciosa do homem. Os pensamentos de uma casa privada deveriam ser mantidos em segredo. As casas são como bonecas de *papier-marché*, seus olhos se fecham quando deitadas e abrem-se quando se levantam. Os deuses têm inveja da casa porque ela não pode voar.¹⁵⁸

Essas manifestações de Hejduk demonstram uma relação simbiótica entre corpo humano e arquitetura. A arquitetura é animada por aparências, sentimentos, funções fisiológicas dos homens e de outros animais. O homem, por sua vez, é absorvido, digerido, incorporado por uma arquitetura vivente. As funções humanas são compartilhadas com uma arquitetura que chega a possuir seus habitantes, como prisioneiros. Seu sangue circula pelos ambientes, suas vozes são um rumor de um sujeito maior que os comporta, seus rostos são estampados nas fachadas, como uma abstração, um arquétipo de um rosto geral. Cabelos crescem nesses corpos, que por vezes também tem asas ou bicos. Algo se move nessa arquitetura, que pretende ser outra coisa. Hejduk conta, perplexo, em tom de boato, que a maquete da Maison La Roche foi transportada no inverno e ficou encharcada pela chuva, insinuando que por isso a casa teria tornado-se eternamente fria. Como um feitiço lançado sobre uma boneca, réplica do sujeito original. Pode parecer uma anedota fantasiosa, mas Hejduk acreditava na força dos rituais e desenhava estruturas para anjos, produção intensificada nos anos prévios à sua morte. Ele era católico, do Bronx, mas para além da cultura judaico-cristã, seu repertório acumulativo era permeado por outras referências, inclusive aspectos culturais que atribuem *anīma* (alma ou vida em latim) a seres não-humanos e “inanimados”.

¹⁵⁸ Citações variadas de John Hejduk das publicações *Such Places as Memory: Poems 1953-1996*. (MIT Press, 1998), e *Mask of Medusa* (1985). Livre tradução da autora.

Eu não existo antes e depois participo de *assemblages*. Na verdade, minha existência é minha própria participação em *assemblages*...(STENGERS, 2012)

A ideia de animismo, conforme ressignificada pela filósofa Isabelle Stengers em seu texto *Reclaiming Animism*¹⁵⁹ (*Resgatando o Animismo*) é preciosa para os apontamentos finais desta dissertação. A partir de seu texto, é possível estabelecer pontes com as ideias de perda e resgate de procedimentos na obra de Hejduk; com as máquinas de guerra e os *assemblages* (agenciamentos) pensados por Deleuze e Guattari; com a Teoria da Empatia nos debates artísticos no final do século XIX; com a noção de aura na arquitetura de Hejduk; com as noções de sujeito e objeto; entre outros. Stengers apropria-se do termo animismo, criticando seu aspecto colonial que generaliza e rotula formas de vida muito diversas; e ao mesmo tempo evidencia o potencial contemporâneo e ecológico de visões de mundo que incluem outras subjetividades. O princípio básico do animismo é a crença numa pluralidade de almas, espíritos e consciências, ela explica. E sugere que a partir de uma perspectiva animista, a ideia de progresso poderia ser substituída pelo ritmo do que Deleuze e Guattari chamavam de rizoma, algo que conecta práticas e naturezas heterogêneas, sem que uma forma de vida seja privilegiada em detrimento de outra. Animismo é o nome que elege para uma arte rizomática, que honre a criação de pontes, onde nenhum modelo ou regra seja tomado por exemplo.

O termo animismo foi cunhado no século XIX pelo antropólogo britânico Edward Burnett Taylor, para classificar o que seria um conjunto de crenças e práticas pré-religiosas. Sob sua perspectiva evolucionista, o animismo seria uma fase primitiva, seguida pelo politeísmo, e depois pelo monoteísmo, que ele considera uma estrutura religiosa mais evoluída.¹⁶⁰ Os pensadores evolucionistas acreditavam que os diferentes grupos humanos convergiam para as práticas monoteístas, assim como as sociedades tenderiam para a formação de um Estado, pré-determinações biológicas que não se sustentam pelos fatos. Contrapondo essa visão, Stengers sugere que a ideia de animismo deveria ser instrumental para que a humanidade recupere sua capacidade de empatia, de ser em conjunto. Resgate que ela exemplifica com a capacidade de sentir “o odor das bruxas queimadas”, referindo-se ao contexto norte-americano onde mulheres eram perseguidas e executadas por suas práticas espirituais. Stengers defende com este exemplo, que não apenas as herdeiras dessas práticas deveriam desenvolver essa habilidade, mas todos que estão presentes em um determinado território. O que no contexto brasileiro poderia ser transposto, por exemplo, pela capacidade de sentir o *banzo*, palavra de origem conga que se refere à tristeza

¹⁵⁹ STENGERS, Isabelle. *Reclaiming Animism*. e-flux journal. Issue #36. July 2012. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>>. Livre tradução da autora.

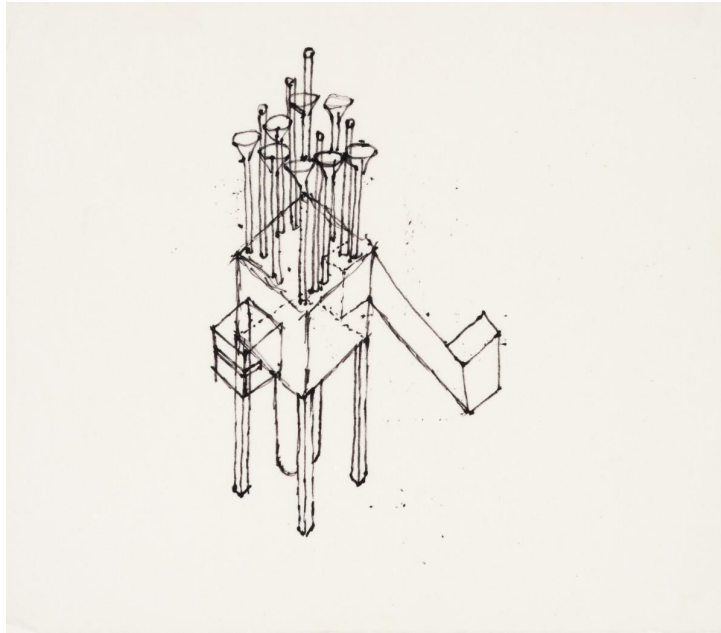
¹⁶⁰ GILMORE, George William. *Animism or Thought Currents of Primitive Peoples*. Boston, Marshall Jones company, 1919.

ancestral compartilhada por descendentes de africanos escravizados, relativa à saudade de uma casa da qual foram forçosamente removidos. Stengers defende que seria fundamental ativar esse lamento a fim de buscar uma cura conjunta. A este respeito, Hejduk comenta que seu projeto *Widow's House* (*Casa da Viúva*, 1982), era um “espaço para lamentação”¹⁶¹, pois sua estrutura faz referência (ou reverência, nos termos de Stengers) às antigas “passarelas de viúvas”, um elemento das casas de New England construído sobre os telhados para as esposas dos marinheiros pudessem observar o mar na espera que seus maridos voltassem. Muitas vezes não voltavam e ali se tornava um espaço de espera, antecipação e luto.



Imagens de “passarelas de viúvas” - fotos Arthur Griffin, 1903; Martha's Vineyard Museum, s.d.; Martha's Vineyard Museum, 1890

¹⁶¹ HEJDUK, John. In: RATTENBYRY. *The fantastical world of John Hejduk and the 'Widow's House.'* Publicado em 18 de março de 2022. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/hejduk-ra-magazine>.



Widow's House, The Lancaster/Hanover Masque, 1992
John Hejduk Fonds CCA

... o eu, eu! ... o mais sórdido de todos os pronomes! ... Os pronomes! São os piolhos do pensamento. Quando o pensamento tem piolhos, ele se coça como todos que têm piolhos... e nas unhas, então... vai encontrar de novo os pronomes: os pronomes pessoais.(CALVINO, 1995, p. 124)

Stengers sugere uma noção de animismo conflituosa, optando por manter-se na turbulência da própria inconciliação. Por um lado, o conceito antropológico é invalidado pela autora por seu aspecto colonial que ela prefere não debater, considerando uma categorização equivocada. Por outro lado, o conceito é defendido como uma forma potente de estar no mundo. Legítimo ou não, o conceito de animismo enquanto tronco epistemológico e estrutura de organização social não seria uma opção individual, mas uma construção complexa que passa pela própria noção de pessoa. Para pensar as noções de sujeito e objeto na arquitetura de Hejduk, seria necessário pensar essas noções na arquitetura moderna, à qual ele reagia. E para abordar essa noção, seria necessário um estudo aprofundado nos campos da psicologia e da antropologia, pois a própria noção de pessoa¹⁶² é uma construção conceitual que varia radicalmente de acordo com as comunidades observadas. A noção de pessoa em determinadas culturas não é ancorada em um único indivíduo, mas num aspecto geracional, numa linhagem espiritual, em elementos que vão além da identificação com o corpo físico. A noção de pessoa em Hejduk vem de

¹⁶² A respeito da noção de pessoa, ler: Goldman, M. (1996). *Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa*. *Revista De Antropologia*, 39 (1), 83-109. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1996.111620>

uma linhagem indo-europeia, desdobrada na cultura judaico-cristã, com a qual sua prática arquitetônica dialoga, por mais que se deixe contaminar por momentos anteriores, como a mitologia grega. Ainda que a complexidade do estudo da noção de pessoa, sujeito ou objeto, passem por campos de conhecimento fora do domínio desta pesquisa, esses temas aparecem aqui como instigadores. Detenho-me em apontar como esses aspectos aparecem do ponto de vista relacional, das superfícies e materiais que serão abordados como estímulos para pensar trabalhos de arquitetura ou das artes visuais.

É essencial que o arquiteto crie um trabalho que provoque sentimentos, sentidos, e em última instância, provoque a própria vida. Ou mais precisamente, dê vida, àquilo que parece à primeira vista um material inanimado.(HEJDUK, 1985, p. 41)

Como elaborado por Detlef Mertins, haveria na arquitetura de Hejduk uma raiz em práticas influenciadas pela noção de empatia nas artes, como debatida no final do século XIX, que atribuía sentimentos ou emoções intrínsecas aos objetos artísticos ou arquitetônicos. Adrian Forty comenta que o uso do termo *character* (caráter) era muito presente na retórica arquitetônica no final do século XVIII, e especialmente importante para a prática de Ledoux na busca por tipologias ideais. Somol observa que esse termo viria a desaparecer quando o modernismo foi canonizado na década de 1930. E lembra que para arquitetos, como Sir John Soane, *character* seria a expressão subjetiva de um edifício, localizada em elementos ou detalhes específicos como o telhado, a chaminé, uma varanda. Forty argumenta que a especulação sobre *character* teria desencadeado “experimentos formais que buscavam eliminar o uso de convenções ou signos aplicados em favor da expressão direta da natureza interna de um edifício”¹⁶³. Essa noção de natureza interna da arquitetura, como mostrou Mertins, está diretamente ligada ao surgimento do funcionalismo, e à ideia de verdade dos materiais. Enquanto no funcionalismo, esses discursos eram amparados por argumentos técnicos, em meio à produção industrial em massa. Nas retóricas anteriores havia alguma sugestão de uma vida ou verdade inerentes aos objetos, anterior ao fenômeno de interpretação subjetiva. Neste aspecto, é interessante refletir sobre a famosa colocação do arquiteto Louis Khan que diz que até um tijolo deseja ser alguma coisa. Khan, uma figura influente para a geração dos *Five Architects*, buscou uma *arché* para sua prática associada à espiritualidade. Assim como Hejduk fez depois dele. Quando Khan fala sobre o desejo dos materiais, há a ideia de uma verdade latente, que promove uma comunicação entre sujeito (arquiteto) e objeto (tijolo).

¹⁶³ FORTY, Adrian. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Londres, Thames & Hudson. 2004. p. 32. Livre tradução da autora.

Parece-me que a arquitetura é irradiada pelo edifício e não o reveste, que é mais um aroma do que uma cortina; parte integrante dela e não uma casca.(LE CORBUSIER, 1926, p. 138)

Ouvir um som é ver o seu espaço.¹⁶⁴ (KAHN, s.d)

Quando olho para um trabalho de arquitetura, minha primeira pergunta é “Será que esse edifício emite um tom?” Parece banal, mas as grandes catedrais têm tom. A casa La Roche-Jeanneret de Le Corbusier tem tom. Parece ser uma casa, mas basta mudar os nomes dos quartos e ela se torna uma igreja. (HEJDUK, 1992, p. 82)

Essas ideias nos levam às frequentes falas de Hejduk sobre a aura da arquitetura. Para o arquiteto, aura seria criar um espírito, materializar a espiritualidade. Aura teria a ver com o som ouvido, mas sobretudo com o som que não é ouvido, com as ondas sonoras interrompidas no interior de uma arquitetura. A aura seria uma atmosfera que apenas os melhores arquitetos teriam sido capazes de capturar. Essas ideias ecoam novamente os pensamentos de Khan sobre a relação entre som e espaço. Allen observa na arquitetura de Hejduk uma operação onde a teoria não seria algo parasitário ao projeto, mas um domínio da própria arquitetura. Hejduk buscaria envelopar e cercar outros campos de conhecimentos na aura da arquitetura, ele argumenta,¹⁶⁵ e sugere que a aura resultaria de um fenômeno de compressão e densidade informativa. O projeto emanaria essa compressão, remetendo à ideia de Le Corbusier de que a arquitetura seria algo irradiado de um edifício. Laís Bronstein lembra que Hejduk falava que o traçado arquitetônico é como um raio-x que penetra internamente sobre os corpos, e que ao chegar em Berlim pós-guerra, ele sentiu a aura de todas as estruturas que desapareceram. Para entender os sentidos que Hejduk expressava por meio da aura, ela recomenda a leitura dos textos de Rainer Maria Rilke, que o arquiteto tanto admirava.¹⁶⁶ Em suas Cartas a um jovem poeta (1929), Rilke sugere que a criação humana é impregnada de um rastro de tudo que há, tudo que houve e tudo que está por vir, o que dialoga com a ideia de densidade e irradiação na produção artística. Em todas essas ideias, a aura participaria de um fenômeno compartilhado entre sujeito e arquitetura.

“A ideia de ser criador, de gerar, de moldar” não é nada sem sua grande e perpétua confirmação da vida (...) Seu gozo não é tão indescritivelmente belo e rico senão porque está cheio de reminiscências herdadas da geração e de parte de milhões de seres. Numa ideia criadora revivem mil noites de amor esquecidas que a encham de altivez e altitude.
(RILKE, 1929, p. 39-40)

¹⁶⁴ KAHN, Louis I. In: MoMA. *In the Realm of Architecture*. Publicado em 14 de junho de 1992. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/371>

¹⁶⁵ ALLEN, Stan. Op. cit. 1996.

¹⁶⁶ Depoimento em entrevista concedida à autora no dia 30 de janeiro de 2020. Disponível em: <http://www.entre-entre.com/Entrevistas?Entrevistald=43>

A noção de aura, como formulada pelo filósofo Walter Benjamin, é citada em diferentes textos críticos sobre os projetos de Hejduk. Benjamin observava uma destruição da aura das coisas no processo de reprodutibilidade das imagens no começo do século XX. Essa destruição seria movida pelo desejo das massas de tirar todas as coisas de suas cascas, querer tudo bisbilhotar, tudo trazer para perto de si, tudo consumir num senso de igualdade universal entre as coisas. Hays comenta que esse processo de consumo participaria de uma tentativa burguesa de construir um *self* em meio à desterritorialização da vida material, processo associado à perda e à individualidade que seriam questões centrais na obra de Hejduk.¹⁶⁷ Para o arquiteto Larry I. Mitnick, a unicidade e efemeridade das Máscaras de Hejduk seriam uma tentativa de preservar suas auras, nos termos benjaminianos, onde o que importa é sua existência e não o fato de serem vistas.¹⁶⁸ É como se cada Máscara participasse de um ritual único de fabricação que só pode ser presenciado na hora e no local marcados. Michael Hays também reflete sobre a ideia de aura na obra de Hejduk, desde suas *Wall Houses*, associada ao olhar e ao diálogo entre sujeito e objeto, que ativaria uma memória involuntária, como sugerido por Benjamin. Assim como Allen, Hays relaciona a densidade de informações com a aura, apontando para a concentração de possibilidades latentes que há nos planos das paredes de Hejduk. Para Hays, essas paredes seriam uma memória física que sedimentaria diferentes linguagens arquitetônicas — o que se aproxima do caráter centrífugo da multiplicidade de Calvino. Hays argumenta que a figuratividade e a verticalidade dessas paredes faz com que o sujeito seja produzido pela arquitetura no momento do encontro, num processo de identificação.¹⁶⁹ Essas paredes olhariam de volta para o sujeito, em um fenômeno de visão recíproca da presença da aura, como formulado por Benjamin.

Mas olhar para alguém carrega a expectativa implícita de que nosso olhar será retribuído pelo objeto de nosso olhar... A experiência da aura repousa na transposição de uma resposta comum nas relações humanas às relações entre o objeto inanimado ou natural e a pessoa... Perceber a aura de um objeto para o qual olhamos significa investir nele a capacidade de nos olhar de volta. (BENJAMIN, 1977, p. 188)

Meton Gadeiha, colaborador de Hejduk, comenta que ao andar entre os objetos/sujeitos do *Riga Project*, ele tinha uma sensação de que "olhando essas estruturas nós temos certeza que dentro delas tem uma parte da gente"¹⁷⁰. Ao deparar-se com estruturas antropomórficas, o homem precisa de poucos signos para se reconhecer, uma vaga sinalização da posição de dois olhos, um traço para um nariz, uma abertura qualquer

¹⁶⁷ HAYS, Michael. Op. cit. 1996. p.150. Livre tradução da autora.

¹⁶⁸ MITNICK, Larry I. IN: HEJDUK, John. *Riga Project*. Philadelphia, The University of Artsp. 1987. p. 24

¹⁶⁹ HAYS, Michael. Op. cit. 2009. p. 8.

¹⁷⁰ HEJDUK, John. *The Riga Project*. Philadelphia: University of the Arts, 1987.

para uma boca. A própria ideia de máscara implica em algum olhar, atribui *anima* à arquitetura. Ao observar as mesmas estruturas de *Riga Project*, Mitnick comenta que o conteúdo daquele trabalho estava associado ao posicionamento do símbolo, presente enquanto uma evocação.¹⁷¹ Para ele, Hejduk buscaria uma presença fenomenológica das origens e da presença do mito no mundo, afirmando um *homo-symbolicus* por essência. Ele também associa a aura na obra de Hejduk à restauração do símbolo e seu caráter múltiplice, constantemente reinterpretado pela a existência humana, conformando uma “janela para o mundo”. Hal Foster, por sua vez, também associa as noções de símbolo e aura, por meio do poema *Correspondences* (1857) de Charles Baudelaire. O poeta francês em escreveu que “o homem percorre uma floresta de símbolos / Que o olham através de seus olhares familiares./ Como ecos longínquos”¹⁷². Os símbolos da poesia de Baudelaire buscariam uma unidade profunda e escura, talvez na mesma janela temporal que conecta a obra de Hejduk àqueles sítios arqueológicos onde bucrânios performavam mobiliários.

Quando os homens morrem, eles entram para a história.
Quando as estátuas morrem, elas entram para a arte.
Essa botânica da morte é o que chamamos de cultura.
(MARKER; RESNAIS, 1953)

Em sua mineração histórica, Hejduk encontra uma problematização das noções de sujeito e objeto na arquitetura, da qual vai apropriar-se conceitualmente e evidenciar no aspecto antropomórfico de seus projetos. Na divisão moderna entre sujeito e objeto, ou entre o sujeito e seu meio, haveria uma ruptura interna no próprio sujeito, e também uma ruptura entre o sujeito e o coletivo de sujeitos. Para Stengers, o animismo seria uma arma contra a “insistente e venenosa paixão por desmembrar e desmistificar”¹⁷³ uma forma de lembrar que não estamos sozinhos no mundo enquanto humanos. A filósofa argumenta que a Ciência, com “C” maiúsculo, poderia ser descrita como uma conquista na tradução tudo que existe para um conhecimento objetivo e racional — fenômeno que ela identifica como devastador para nossas relações subjetivas, com os outros e consigo mesmo. Nessas distinções, haveria uma clara barreira entre homem e natureza, onde a natureza estaria disponível à explicação científica, enquanto o simbólico abrangeria todo o resto. Stengers propõe uma cura da própria separação da qual seríamos herdeiros. Se nosso meio cultural foi construído sobre essa fenda, Stengers propõe uma “arte da atenção imanente”, que passa pela afirmação de palavras como magia e animismo. Ou, anjos, medusas, demônios, rituais, espírito, aura e todo vocabulário usado por Hejduk.

¹⁷¹ MITNICK, Larry I. In: HEJDUK, John. Op. cit. 1987. p.24

¹⁷² BAUDELAIRE, Charle. In: FOSTER, Hal. 2006. p. 358. Livre tradução da autora.

¹⁷³ STENGERS, Isabelle. Op. cit. 2012. Livre tradução da autora.

Máscara de besta.
Máscara de homem
Máscara que participa de um e do outro
Máscara de casa
Máscara de rosto
Pierrô das flores
Arlequim da floresta
Essas máscaras lutam contra a morte
Eles revelam o que querem esconder
(MARKER; RESNAIS, 1953)



frames *Les Statues meurent aussi*, 1953 - mubi

A apropriação da máscara na obra de Hejduk, seja como método, como palavra ou como imagem, remete ao objeto máscara presente em diversas sociedades com função ritualística. Que tipo de afirmação, resgate, ou reativação Hejduk buscava com esse recurso transcendente em seus contextos originais? O curta metragem *Les statues meurent aussi* (*As estátuas também morrem*, 1953), de Alan Resnais e Chris Marker, traz uma investigação sobre a relação das máscaras africanas com suas sociedades de origem, em contraponto à perspectiva ocidental da arte. O filme, censurado na França por oito anos, partia da pergunta “Por que a arte africana está no Museu do Homem enquanto a arte grega ou egípcia estão no Louvre?”¹⁷⁴, denunciando não apenas a objetificação depreciativa do que chamam de “coisas negras”, mas também o contexto colonial de coleta desses objetos que são vivos em suas culturas e tornam-se peças mortas nos museus. O narrador afirma que a “arte negra” é aquilo que olhamos como se a razão de ser fosse o simples prazer que nos proporciona. Sendo nos museus, a sua vez de morrer, “classificada, etiquetada, conservada pelo vidro de uma vitrine de alguma coleção que entrou na história da arte, no paraíso de formas, onde se estabelecem as mais misteriosas relações”¹⁷⁵, referindo à simultaneidade de aspectos estéticos entre culturas que nunca mantiveram contato. Os autores especulam, exibindo peças de diferentes povos africanos que datam desde o século XI, sobre a ausência da noção de sujeito ou de arte, e sobre como aqueles objetos participavam da vida e da morte daqueles povos. Eles observam a indistinção entre o que seriam objetos úteis e inúteis, pois nada ali é objeto de arte, mas tudo é objeto de culto, de culto ao mundo. Um mundo onde o homem afirmaria seu reinado sobre as coisas, por vezes imprimindo a marca de seu rosto. Onde a estátua não seria o Deus, mas a oração. Onde “a morte não pode nada contra a força vital compartilhada entre cada ser e seu duplo”¹⁷⁶.

Que culto presidiu esta pequena república da noite?
Nada sabemos.
(MARKER; RESNAIS, 1953)

Como esperado, há qualquer deslumbramento com o desconhecido, ou com a ideia de “exótico” neste curta-metragem realizado por europeus na década de 1950. Nada se sabe dessas “repúblicas da noite” por causa de uma erradicação colonial, então especula-se, e romantiza-se, como é possível perceber no decorrer do filme. O pensador Edward Said chamou de Orientalismo essa ideia de um outro em oposição ao ocidental. Um o outro que, impedido de representar a si próprio, aparece como uma ideia sem qualquer

¹⁷⁴ De acordo com plataforma de cinema Mubi. Disponível em: <https://mubi.com/pt/films/statues-also-die>

¹⁷⁵ MARKER, Chris; RESNAIS, Alan. Op. cit. 1953. 19:48 min. Livre tradução da autora.

¹⁷⁶ MARKER, Chris; RESNAIS, Alan. Op. cit. 1953. 17:14 min.

correspondência com a realidade¹⁷⁷. Logo, Said sugere que essas representações diriam muito mais a respeito da cultura (ocidental) que representa do que daquela que é representada. Dito isto, não seria apropriado aqui debater o significado cultural ou espiritual da máscara nas diversas culturas, mas identificá-las como participantes ativas de uma determinada tendência, apresentada nos mais diversos povos (do oriente e ocidente) desdobrada em um pensamento visual com o qual Hejduk dialoga. Pois a ideia de duplo, de objetos animados ou incorporados com qualidades humanas são transposições que dizem respeito aos sentidos dos *Objetos/Sujeitos* de sua arquitetura.

Outro conceito complexo, assim como a ideia de animismo proposta por Stengers que associa à arquitetura de Hejduk, seria a ideia de *embodiment* (encarnação ou incorporação) que alguns autores associam aos projetos do arquiteto. No seminal *Lockhart, Texas*, Hejduk e Rowe já pensaram a “incorporação de uma consciência popular” numa arquitetura que se apresentava como “os olhos dos dias presentes”¹⁷⁸. Hays sugere uma “visão incorporada”¹⁷⁹ dos planos das *Wall-Houses* que se elevam junto ao sujeito; e também fala sobre uma “privacidade desincorporada”¹⁸⁰ do indivíduo que Hejduk aborda em seus projetos. Correia indica uma “encarnação” arquitetônica de cada etapa da vida do habitante em *Treze Torres para Cannaregio*¹⁸¹. A palavra *embodiment* também aparece em outros textos sobre o arquiteto, endossando o quanto sua obra desloca as posições de sujeito e objeto a ponto de fazer com que seja constantemente pensada em termos de vida e corpo. A ideia de incorporação, neste caso, andaria lado a lado com a ideia de animismo, pois também sugere vida ou alma no que seriam objetos arquitetônicos inanimados. É importante notar que na língua portuguesa, as possíveis traduções de *embodiement*, incorporação e encarnação, são palavras com cunho religioso, tornando o debate especialmente sensível. Se os diretores franceses idealizavam como as relações entre sujeitos e objetos eram concebidas entre determinados povos africanos; é importante lembrar que podemos observar diversos aspectos do que seriam fronteiras mais fluidas entre almas, corpos, objetos, e o meio ambiente nas mais diversas culturas, inclusive europeia.

¹⁷⁷ SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹⁷⁸ HEJDUK, John; ROWE, Colin. Op. cit. 1957. p. 202.

¹⁷⁹ HAYS, Michael. Op. cit. 2009.

¹⁸⁰ HAYS, Michael. Op. cit. 1996. p. 150. Livre tradução da autora.

¹⁸¹ CORREIA, Marina. Op. cit. ano? p. 195.

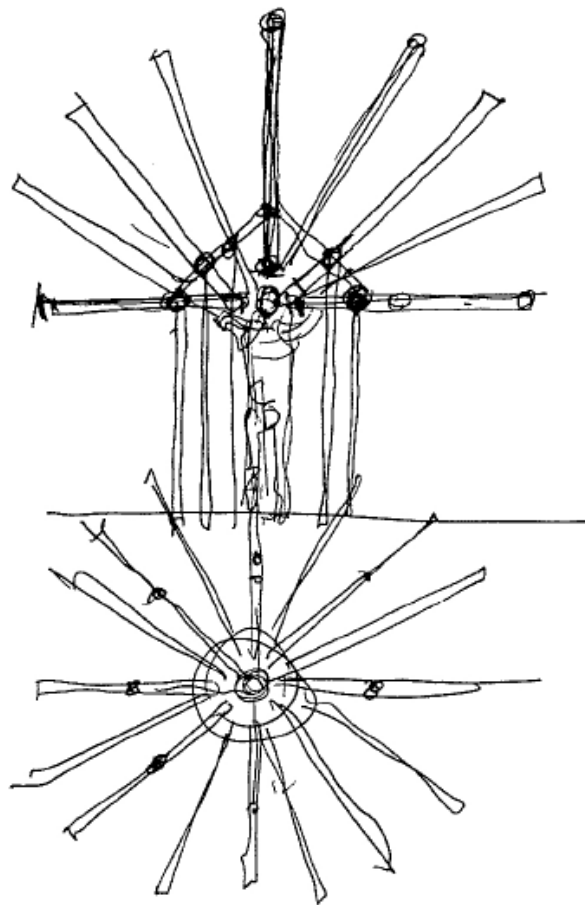
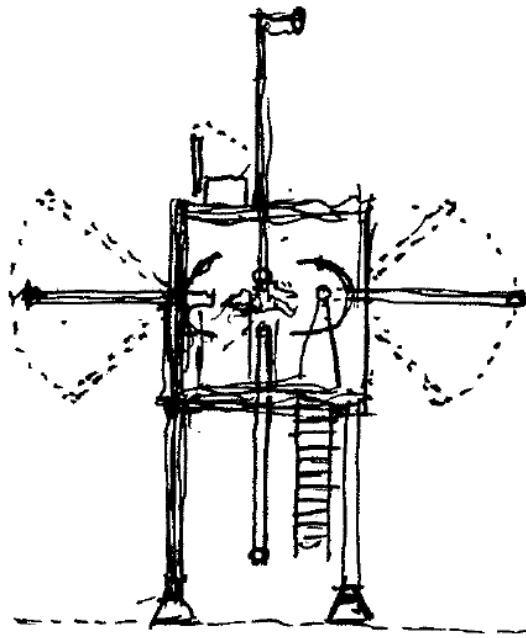
Sob o céu do Lago Baikal, anjos ensaiam os estados de tornarem-se outras coisas enquanto alguns de nós no chão talvez nos preocupemos demais em resolver quem já somos. (HAYS, 1996, p. 12)



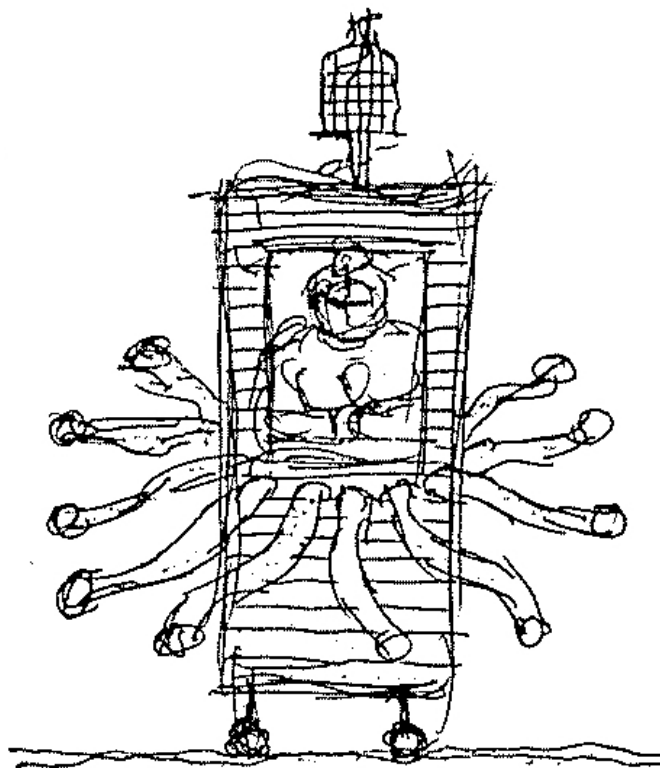
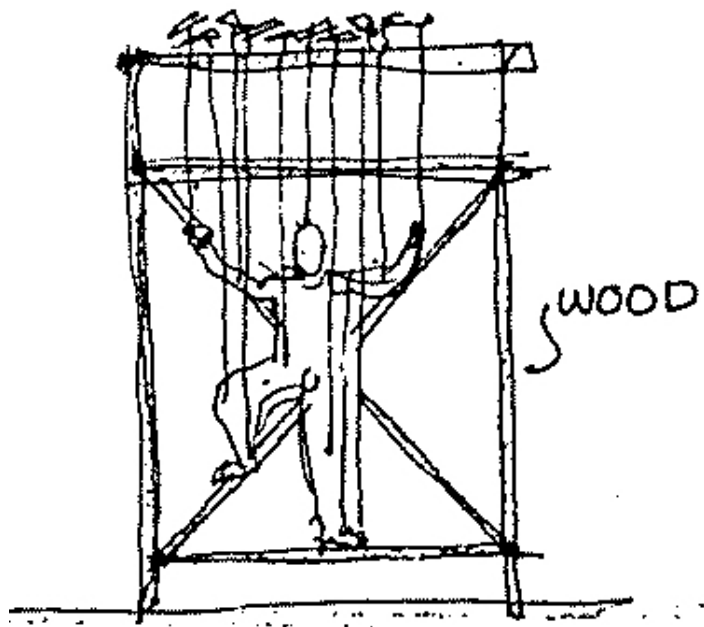
frame *Human Mask*, 2014 - Pierre Huyghe

Na mitologia greco-romana, há registros de pedras falantes, estátuas que ganham vida, uma mina que se torna um cavalo, um rio com feição humana, uma mulher transformada em aranha, assim como árvores ou animais incorporados por deuses. Em culturas ameríndias há uma relação fluida entre corpo, objetos e território. Em culturas de matriz africana também há traduções entre orixás e elementos naturais; ou entre indivíduos e seus assentamentos sagrados. Na cultura judaico-cristã, que faria maior sentido observar por Hejduk ser católico, parece que essa relação se apresenta de outra forma. Nos poucos exemplos aqui observados, os deslocamentos entre sujeitos e seus espíritos seriam exceções problemáticas, prontamente remediadas por impedimentos, como o “exorcismo”, termo que Hejduk desloca para seu processo criativo. Nota-se que o exorcismo é sempre uma experiência assustadora no imaginário da tradição católica. Na lenda judaica do Golem, um boneco de argila ganha vida e torna-se incontrolável; diversas histórias também contam sobre os *dybbuks*, espíritos errantes que se refugiam em corpos de pessoas, de maneira violenta. Talvez a obra de Hejduk seja contaminada por uma reflexão sobre sua própria identidade religiosa¹⁸², que fica mais visível com seus últimos desenhos de anjos e por vezes da figura do Cristo crucificado. Apesar dos exemplos acima pertencerem a códigos sociais muito diversos, e não serem analisados em suas especificidades, juntos evidenciam a rigidez dos limites individuais do sujeito moderno. Estruturas duais, corpos compartilhados por mais de um sujeito, ou que são veículos para forças além do sujeito parecem rondar a obra de Hejduk.

¹⁸² Sobre este aspecto religioso, Catherine Ingraham desenvolve uma reflexão sobre as Máscaras e a ocupação colonial do território norteamericano movido por ideais cristãos. INGRAHAM, Catherine. Op. cit. 1996.



desenhos Lancaster/Hanover Masque, 1992; Berlin Masque, 1981
Mask of Medusa, John Hejduk, 1985



desenhos Berlin Masque, 1981 - Mask of Medusa, John Hejduk, 1985;

Mas como a ideia de incorporação, ou encarnação, poderia ser transposta para a arquitetura? O que seria a arquitetura antes de ser incorporada? Não seria a arquitetura por princípio pensada para animar-se por seus ocupantes, encarnados ou não? Sobre *Lancaster/Hanover Farm*, Michael Sorkin diz que a real face da Máscara mostra a arquitetura como uma matriz morta que precisa ser animada.¹⁸³ Contraditoriamente, para salvar a arquitetura da “botânica da morte”, Hejduk isolou seu uso. Sua arquitetura não seria vivificada pelas funções às quais serve, mas pela lacuna entre programa e arquitetura. Essa separação que abriria espaço para o indeterminado, o espaço entre o rosto e a máscara, a lacuna entre imagem e palavra. Outra contradição que emerge em sua arquitetura é entre a vivificação e seu aspecto autômato. Há nos seus projetos frequentes figuras que remetem a robôs, maquinários e parafernália industriais com feições humanas ou animais. Como seres vivos, as máquinas movem-se, porém por comandos externos, compulsoriamente, sem controle de si. Podemos pensar que a automatia seria o avesso do animismo ou do *embodiment*. E especular sobre um homem-máquina, desencarnado, esvaziado, do qual só sobra uma casca sem aura, sem alma.



página *La Poupée*, 1936 - Hans Bellmer

¹⁸³ BERGH, Wim van Den. *The Lancaster/Hanover Masque*. **Cca**, [N.I.], v. 1, p. 1-104, 1992. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/events/34395/the-lancasterhanover-masque>.

O animal-máquina seria uma face distópica da arquitetura de Hejduk, onde subjetividades são desencarnadas nas arcaicas cidades modernas. Cidades onde a condição humana não seria autêntica, tampouco digna. O homem máquina, presente desde a Ilíada¹⁸⁴, como armas de guerra produzidas por Hefesto, hoje circula entre labirintos-panópticos de grandes cidades monitoradas. Seu misto de impotência e violência involuntária erode qualquer crença na liberdade individual e no livre arbítrio. Crenças tão caras para o sujeito moderno. Hejduk estava atento às contradições do livre arbítrio, como fica claro em conversa com Don Wall, ao comentar que fica apavorado com as ideias do psicólogo Burrhus Frederic Skinner sobre como a vida humana seria controlada e manipulada no futuro.¹⁸⁵ Hoje, neurocientistas endossam a ideia de humanos autômatos, com menos gerência do que acreditam sobre suas próprias decisões ou pensamentos, como argumenta Sam Harris.¹⁸⁶ Neste sentido, Stengers endossa que a liberdade e a racionalidade que tanto nos orgulhariam, hoje são vistos como meras crenças pela neurociência; enquanto antropólogos como Philippe Descola afirmam que o “naturalismo”, e sua concepção de ciência, seria apenas mais um dentre os tantos outros esquemas cognitivos para organizar o mundo à sua volta, sendo outro deles o animismo. A filósofa, por sua vez, questiona como essas duas visões de mundo (antropológica e neurocientífica) se relacionam, jogando-nos numa espiral retórica sobre o que viria antes.

Como primeiro passo para a recuperação, proponho que a experiência de escrever (não de registrar) seja marcada pelo mesmo tipo de indeterminação crucial da dança da lua. (STENGERS, 2012)

... quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvores no outono, a pedra, o cimento, o plástico...
(CALVINO, 1988, p. 138)

Levando às ideias de automatia e animismo, é certo que a obra de Hejduk “abre seus poros” para a experiência da arquitetura e tudo que há por trás dela. Com seu exorcismo, o arquiteto elaborou uma pedagogia que promove o aprendizado por meio da imersão em determinadas crenças e paradigmas, substituindo juízos teóricos pelo exercício de colocar-se naquele lugar, buscando entender o mundo a partir daquela posição. Há qualquer solidariedade nessa integração com o objeto de estudo. Há uma aliança empática com o passado que se associa ao sentido de resgate proposto por Stengers. Um resgate que

¹⁸⁴ Passagem no canto XVIII (versos 375-377) da Ilíada conta que Tétis vai visitar a morada de Hefesto para que ele construa novas armas, máquinas com feições humanas, para seu filho Aquiles lutar na Guerra de Tróia.

¹⁸⁵ HEJDUK, John. Op. cit. 1985. p. 132.

¹⁸⁶ O neurocientista norte-americano Sam Harris debate temas a esse respeito em seu podcast *Making Sense*, assim como em suas diversas publicações.

passaria por honrar a experiência, não como uma experiência possuída, mas como uma experiência que possui, que anima o sujeito coletivo.

A prática de exorcismo *hejdukiana* poderia ser uma ativadora desse processo, uma vez que não passa pelo escrutínio ou pela desmistificação de coisas anteriores que a filósofa denuncia. Outra prática ativadora e regeneradora da cisão do sujeito, sugere Stengers, seria uma indeterminação na escrita que resista a soluções binárias. Calvino chama algo próximo disso de texto múltiplice, “que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo”, modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “dialógico”, “polifônico” ou “carnavalesco”¹⁸⁷. Somol comenta que a questão de uma “subjetividade unificada ou múltipla”¹⁸⁸ já aparecia em *Lockhart, Texas*, alinhada ao tema político-legal articulado naquela paisagem. Décadas depois, Hejduk mergulha vertiginosamente nesse tema com suas Máscaras, onde objetos/sujeitos abrem-se uns dentro dos outros. Suprimindo o programa e seu tradicional usuário, Hejduk parece esperar que algo se anime numa relação espelhada entre um sujeito e uma arquitetura que o reproduz.

¹⁸⁷ CALVINO, Italo. Op. cit. 1995. p.132.

¹⁸⁸ SOMOL, Robert. Op. cit. 1996. p. 107. Livre tradução da autora.

III.c. Atores / Personagens

Um povo ambulante de revezadores, no lugar de uma cidade modelo. (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 50)

Hejduk diz que sua trupe de *Objetos/Sujeitos* é o repertório de um teatro viajante. “Eles vêm para a cidade, fazem o que tem que fazer, depois partem para o próximo lugar”¹⁸⁹. Depois das máscaras rituais, as máscaras teatrais, que para alguns, não deixariam de ser rituais. Apesar do vocabulário quase religioso do arquiteto, suas Máscaras não se tratam de crenças, mas de um jogo de representações, próximo ao teatro. A espiritualidade entraria em cena como um tema a ser recuperado. Ingraham diz que as Máscaras seriam povoadas pelos anjos caídos de um urbanismo protestante, anjos que hoje são fazendeiros, vendedores, operários do estado democrático, mas ainda carregam suas coroas da divindade passada.¹⁹⁰ Para ela, a inserção indiscriminada dos mesmos personagens em diferentes cidades seria a evidência de uma sensibilidade selvagem, de um senso errante de liberdade. A forma como os *Objetos/Sujeitos* se distribui oportunisticamente no espaço remete aos bandos marginais de *Mil Platôs*, grupos descentralizados que são frutos de metamorfoses da máquina de guerra. A metamorfose seria própria do ofício do ator que tem seu corpo como plataforma para subjetividades cambiantes, natureza que Hejduk também inocula em sua trupe arquitetônica.

Conquistar as energias da intoxicação para a revolução - este é o projeto sobre o qual o surrealismo circula em todos os seus livros e empreendimentos. (BENJAMIN apud MERTINS, 1996, p.47)

Na conclusão desta pesquisa, um levantamento será apresentado para ilustrar os atores e personagens que constituem a trupe teatral atuante nas Máscaras de Hejduk. Foi possível observar a consolidação de mais de vinte figuras que aparecem em diferentes projetos, atores que interpretam algumas vezes os mesmos personagens e outras vezes mudam de papel. Me refiro à consolidação desses atores no sentido de que pode-se afirmar que esses são as mesmas figuras, enquanto outras compartilham um repertório de elementos comuns, porém são demais cambiantes para serem identificadas como um mesmo ator. Mertins aponta que essa dissociação entre signo (ator) e significado (personagem) convocaria o espectador a construir pontes, ao mesmo tempo que a lacuna reforçaria a falta de sentido e da arbitrariedade dos signos¹⁹¹. Neste contexto, a ideia de

¹⁸⁹Depoimento de John Hejduk em matéria de coluna de jornal. *Art People*. New York Times, por Douglas C. McGill, publicado em 25 de março de 1988. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1988/03/25/arts/art-people.html?searchResultPosition=16>. Livre tradução da autora.

¹⁹⁰ INGRAHAM, Catherine. Op. cit. Livre tradução da autora.

¹⁹¹ MERTINS, Detlef. Op. cit. 1996.

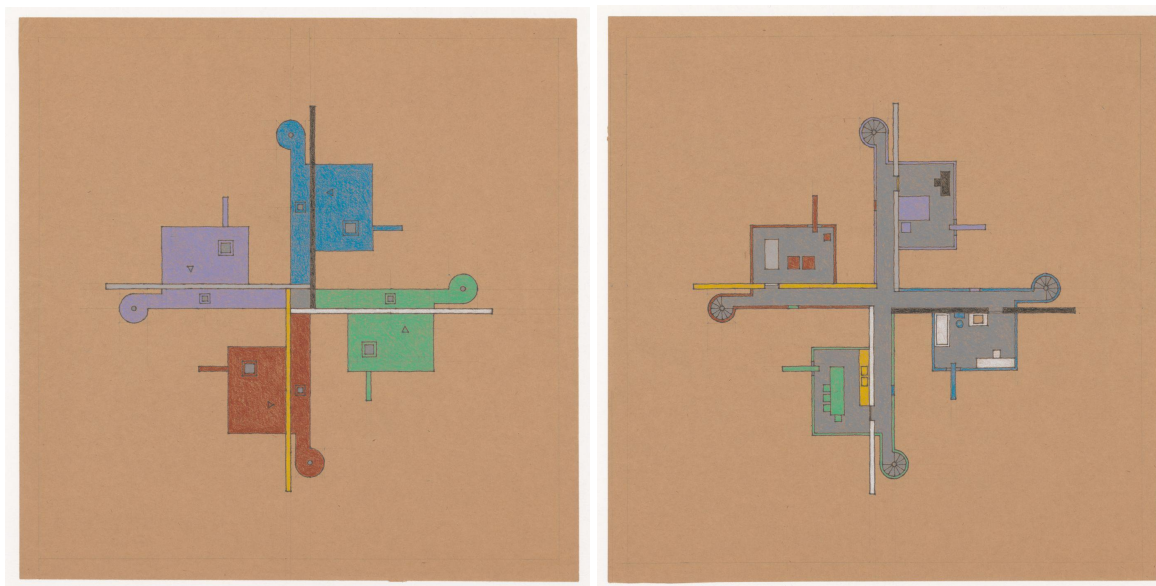
embodiment poderia ser atribuída à performance de estruturas (atores) que passam por metamorfoses internas, que se desdobram ou aliam-se a mudanças externas. Como um corte de cabelo, um figurino com determinado estilo, mudanças na postura corporal, e nas expressões faciais a cada papel. Salvo raras exceções, como o Teatro Oficina liderado por Zé Celso, o vocabulário dos grupos teatrais não costuma passar por aspectos ritualísticos associados à ideia de incorporação, comenta a atriz Luiza Lemmertz¹⁹². Pois seria fundamental o ator permanecer consciente e com domínio sobre seu corpo, que seria compartilhado com o personagem, como defendia o diretor de teatro Antunes Filho. Para ele, o estado de consciência do ator seria comparável ao do titereiro que divide seu corpo e suas ações com seu títere, o boneco que manipula, conforme relata Luiza. Ela diz que considera necessário existir uma unidade entre ator e personagem, chegando num equilíbrio entre vulnerabilidade e controle por parte do ator. Visto que o teatro como um todo passaria pelo pacto da “fé cênica” do ator consigo mesmo, dos atores entre si, e dos atores com a audiência, um acordo implícito sobre as regras da ficção possibilita o embarque nesse cronotopo.

A ideia de incorporação no teatro poderia ser associada aos arquétipos, tanto dos personagens clássicos que se repetem em determinadas tradições teatrais, como de um repertório comum de comportamentos e sentimentos humanos. Quando encarnados nos atores individuais, esses arquétipos transformam-se num terceiro e único elemento. O processo de transposição do arquétipo para o ator passaria por uma deformação, como a ideia de círculo que vira a coisa redonda. O terceiro elemento seria a união entre o ator e o personagem, ou entre o rosto e a máscara. Mas, se tentarmos aplicar essa ideia do personagem arquetípico à obra de Hejduk, perceberemos que não funcionaria porque sua operação é inversa: seus atores seriam mais arquetípicos do que seus personagens, que ganham nomes bastante circunstanciais. Tampouco seria uma regra geral a associação de arquétipos para os atores. Enquanto alguns têm tipologias bem marcadas, como a roda gigante ou o labirinto, outros são hibridações, instáveis e identificáveis. Talvez o método exorcista tenha dominado a obra de Hejduk, fazendo com que além dos movimentos arquitetônicos, ele também exorcize suas influências de teatro, pintura, psicologia, e qualquer conteúdo encontrado em sua mineração histórica. O que resultaria sempre em alguma subversão ou deformação de sua referência, como observado por Ingraham na relação entre imagem sonhada e palavra no processo psicanalítico. A relação entre Hejduk e cada uma dessas áreas poderia ser uma pesquisa à parte, pois sua obra abre janelas sobre os mais variados assuntos.

¹⁹² A atriz Luiza Lemmertz foi integrante das companhias teatrais dos dois diretores, Zé Celso e Antunes Filho. Registro aqui meu agradecimento pela conversa e reflexões compartilhadas no dia 4 de maio de 2022.

Além das pequenas nuances entre atores que parecem os mesmos, há quase sempre alguma indeterminação nesses projetos, seja no desenho nem sempre detalhado ou na descrição que deixa questões em aberto. No projeto *Berlin Masque*, o elemento-estrutura 22, intitulado *Neighborhood Physician (Físico do Bairro)*, é desenhado como um embasamento sobre o qual há elementos biomórficos tentaculares que captam a luz natural, resultando numa iluminação zenital. Hejduk anota na descrição que a base desse objeto não está definida, mas não por isso deixa de colocá-lo no mundo.

Hejduk encontrou sua forma de desburocratizar o fazer arquitetônico, que costuma ter a necessidade de apresentar soluções fechadas e muito detalhadas. Com essa liberdade, foi possível disparar mais projetos no mundo, operar com força centrífuga. Há nisso, também, algum tipo de convocação para apropriação, para complementação e experimentação em cima das indefinições. Como a maior parte de seus projetos não foi construído, e naquele contexto (felizmente) não havia *renderings*, pode-se dizer que a aura desses *objetos/sujeitos* manteve-se preservada, ainda é um mistério a aparência que teriam. Quando algum grupo solto decide construir um projeto de Hejduk, sua “face real” é sempre uma surpresa. Como não seriam lindas suas torres de vento, com longos pilares construídos em blocos de vidro, sobre os quais balançam cabelos em tiras de couro? E como seria emblemática sua *North East South West House* (1979)?



North East South West House, 1974-1979 - John Hejduk Fonds CCA

Detlef Mertins comenta que “apesar de sua inclinação para o pós-moderno, sua adoção da alegoria e da teatralidade”¹⁹³, Hejduk teria permanecido preso a um modelo de produção artística baseado na absorção e reflexão individual. Em um lamento implícito à sua crítica, Detlef sugere que Hejduk teria resistido a desdobrar seu material exorcizado no “teatro contemporâneo da vida cotidiana onde poderia interagir com outros sistemas de mediação” no espaço físico, que seria o local real e possível para algum tipo de transformação da arquitetura. Sem dúvida, todos admiradores da obra de Hejduk desejariam ver suas estruturas construídas. E como já foi comentado, o próprio arquiteto ressentia-se de ter construído tão pouco. Então seria necessário saber quais eram suas reais oportunidades de construir naquele momento para entender se haveria qualquer hesitação, ou “resistência” ou se ele lidava com impossibilidades práticas, como a falta de financiadores de seus projetos, como tantos arquitetos. Ou, mais provável, a explicação residiria num misto de inúmeros fatores, sendo um deles a grande dedicação acadêmica, e outro, que a vida é finita e uma pessoa não pode tudo fazer. Uma resposta talvez mais animadora seria que da forma como aconteceu, Hejduk deixou muitas receitas prescritas, e com espaço para improvisação, o que as torna bem mais divertidas. Assim como seu elenco é colocado em cena em um roteiro de regras e comandos, porém sem história; seus projetos estão prescritos, porém inacabados. E seu autor espera que sejam construídos, proliferados, ativados, tornem-se contagiosos.

① WIND TOWER

TO INDICATE THE DIRECTION AND PRESENCE OF THE WIND.

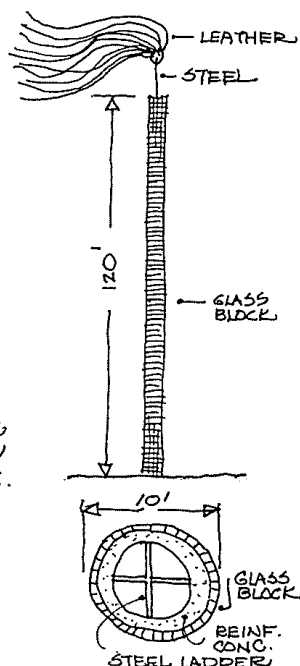
HEIGHT: 120'

WIDTH: 10'

STRUCTURE: REINFORCED CONCRETE WITH GLASS BLOCK FACING.

STEEL INTERIOR LADDER.
STEEL SUPPORT FOR THIN LEATHER TAILS AND STREAMERS.

LOCATION: AT THE TRIANGULAR INTERSECTION OF STRESEMANN STRASSE AND WILHELMSTRASSE.

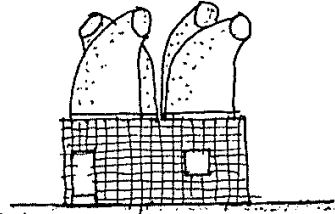


Berlin Masque, 1981 - Mask of Medusa, John Hejduk, 1985

¹⁹³ MERTINS, Detlef. Op. cit. 1996. p. 47. Livre tradução da autora.

(13) NEIGHBORHOOD PHYSICIAN

PHYSICIAN-DISPENSARY FACILITY. THE NEIGHBORHOOD PHYSICIAN OR THE SO-CALLED GENERAL PHYSICIAN RECENTLY HAS BEEN PLACED ON THE ENDANGERED SPECIES LIST. HIS FORETOLD FUTURE DISAPPEARANCE HAS CAUSED SOME ALARM. IT SEEMS APPROPRIATE THAT HIS POSITION BE REINSTATED. WILLIAM CARLOS WILLIAMS WAS A NEIGHBORHOOD PHYSICIAN PARTICULARLY CONCERNED WITH BIRTHS.



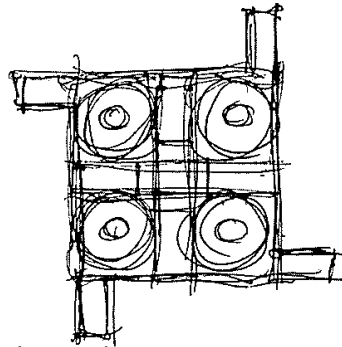
FOUR STEEL CONICAL FUNNELS PLACED OVER FOUR CELLS MOVE UPON A 360° DEGREE ARC. THE CONES ARE PAINTED WHITE. THEY LET IN NO SUN LIGHT (DIRECTLY)...INDIRECT LIGHT IS SOUGHT AFTER. EACH CONE HOUERS OVER A SINGULAR CELL.

THERE ARE FOUR CELLS TO THE FACILITY.

1. RECEPTION
2. DOCTOR'S OFFICE (PHYSICIAN)
3. EXAMINATION ROOM
4. DRUG DISPENSARY

THE WORKERS INCLUDE

1. THE PHYSICIAN
2. THE RECEPTIONIST
3. THE DRUGGIST
4. THE NURSE



BELOW THE STEEL CONICAL LIGHT CATCHERS THE CONSTRUCTION IS STILL TO BE REFINED.

STUCCO OR BLOCK HAS BEEN CONSIDERED ALONG WITH WHITE PORCELAIN PANELS ON STEEL OR EVEN WHITE CERAMIC TILE ON A CONCRETE SHELL.

ENTRY RAMP IS TO BE THOUGHT ABOUT.

LOCATION: STREBEMANNSTRASSE

Calvino diz que haveria na literatura uma obra que corresponde ao que em filosofia seria o pensamento não-sistemático, “que procede por aforismos, por relâmpagos punctiformes e descontínuos”¹⁹⁴, uma filosofia com a habilidade de ser portátil. Essa filosofia que Deleuze e Guattari chamam de contra pensamento, que aparece de tempos em tempos e conecta-se imprevisivelmente com a história, está associada à sua figura conceitual do nômade que “sabe esperar e tem paciência infinita”¹⁹⁵. Um nômade que opera entre velocidade e imobilidade, que tem a pausa como processo. À velocidade, os filósofos associam a ideia dos afetos, que “atravessam o corpo como flechas, são armas de guerra”¹⁹⁶, um afeto que é inerente à metamorfose do devir-animal, devir-mulher, um afeto que desterritorializa.

Voltando à pausa, é difícil pensar sob esse ponto de vista nos dias presentes, onde a produtividade e publicidade entrou nas veias do próprio sujeito, cuja subjetividade também é anunciada e colocada no mundo como resultado. Talvez precisemos aprender com os arqueólogos, que deixam as próximas escavações para gerações mais preparadas no futuro. Mas seria interessante pensar no método de Hejduk como pausa, que espera que outras pessoas resgatem seus projetos, sem saber quando, onde ou por quê. Deleuze e Guattari dizem que o contra pensamento dá testemunha de uma solidão profunda, mas uma solidão extremamente povoada, “uma solidão que se enlaça a um povo por vir, que invoca e espera esse povo, que só existe graças a ele, mesmo se ele ainda falta...”¹⁹⁷. Para eles, todo pensamento constitui uma tribo. O que parece escassez, torna-se abundância. Talvez com seu desvio, que não percorreu sozinho, Hejduk tenha encontrado saltos temporais que o salvaram de um território infernal. Como sugerido por Ingraham, talvez o desvio ensine que a lealdade à estrada precise ser maior do que a lealdade à casa. Ou à pátria, ao contemporâneo, aos contemporâneos. E, enquanto isso, o povo de Hejduk chega aos poucos.

¹⁹⁴ CALVINO, Italo. Op. cit. 1995. p.132.

¹⁹⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Op. cit. 1980. p. 55

¹⁹⁶ Ibidem. p. 18.

¹⁹⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Op. cit. 1980. p. 49.

Exemplares

Apresento neste anexo um inventário em aberto de *Atores / Personagens* observados nos projetos das Máscaras de John Hejduk. A partir de um levantamento no acervo digital do arquiteto — John Hejduk Fonds, CCA (Canadian Center for architecture) —; e de suas publicações *Victims* (1986), *The Collapse of Time* (1986), *Riga project* (1987), *Lancaster/Hanover Masque* (1992); foi possível identificar dezenas de figuras (atores) recorrentes, dos quais doze serão apresentados nas próximas páginas, acompanhados dos nomes de seus personagens. Por vezes, esses atores apareceram nos mesmos projetos com pequenas diferenças entre cada desenho, como se a cada cena mudassem de figurino, de cabelo, de forma física, ou como se envelhecessem com o passar do tempo — visto que boa parte desses projetos foi desenvolvida ao longo de anos. Também foi possível observar que alguns desses projetos apresentam diferentes índices de personagens, dentre os quais a numeração de um mesmo elemento (ator) muda, o que indica que o arquiteto aumentava e revisava os participantes de seu elenco, reajustando seus papéis. Por fim, concluo esta dissertação com um levantamento que ilustra esse procedimento de seu projeto-romance em rede, método-máscara, e lembro que esta é uma amostragem exemplar de um inventário a ser continuado.

Montagens de imagens a seguir a partir das seguintes fontes:

John Hejduk Fonds, CCA (Canadian Center for architecture)

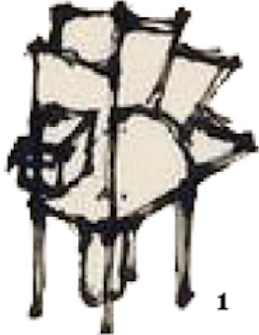
Victims (1986)

The Collapse of Time (1986)

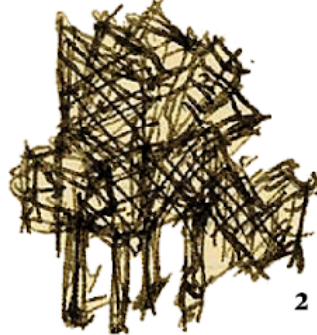
Riga project (1987)

Lancaster/Hanover Masque (1992)

Aparições - Ator A



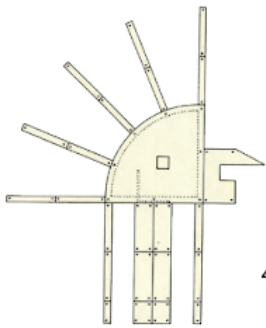
1



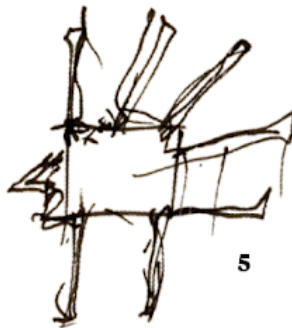
2



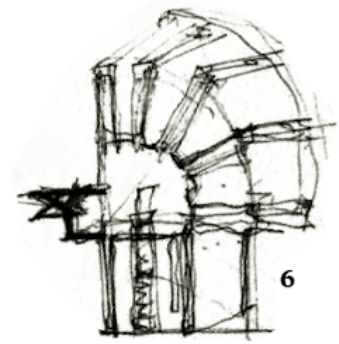
3



4



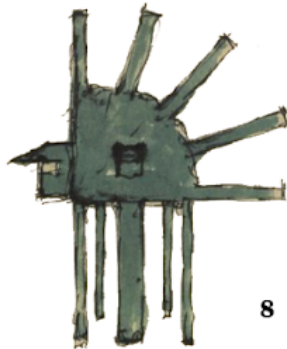
5



6



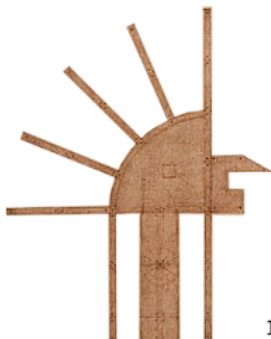
7



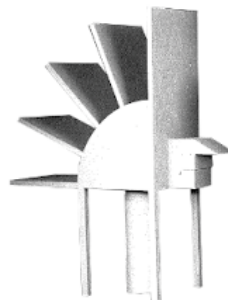
8



9



10

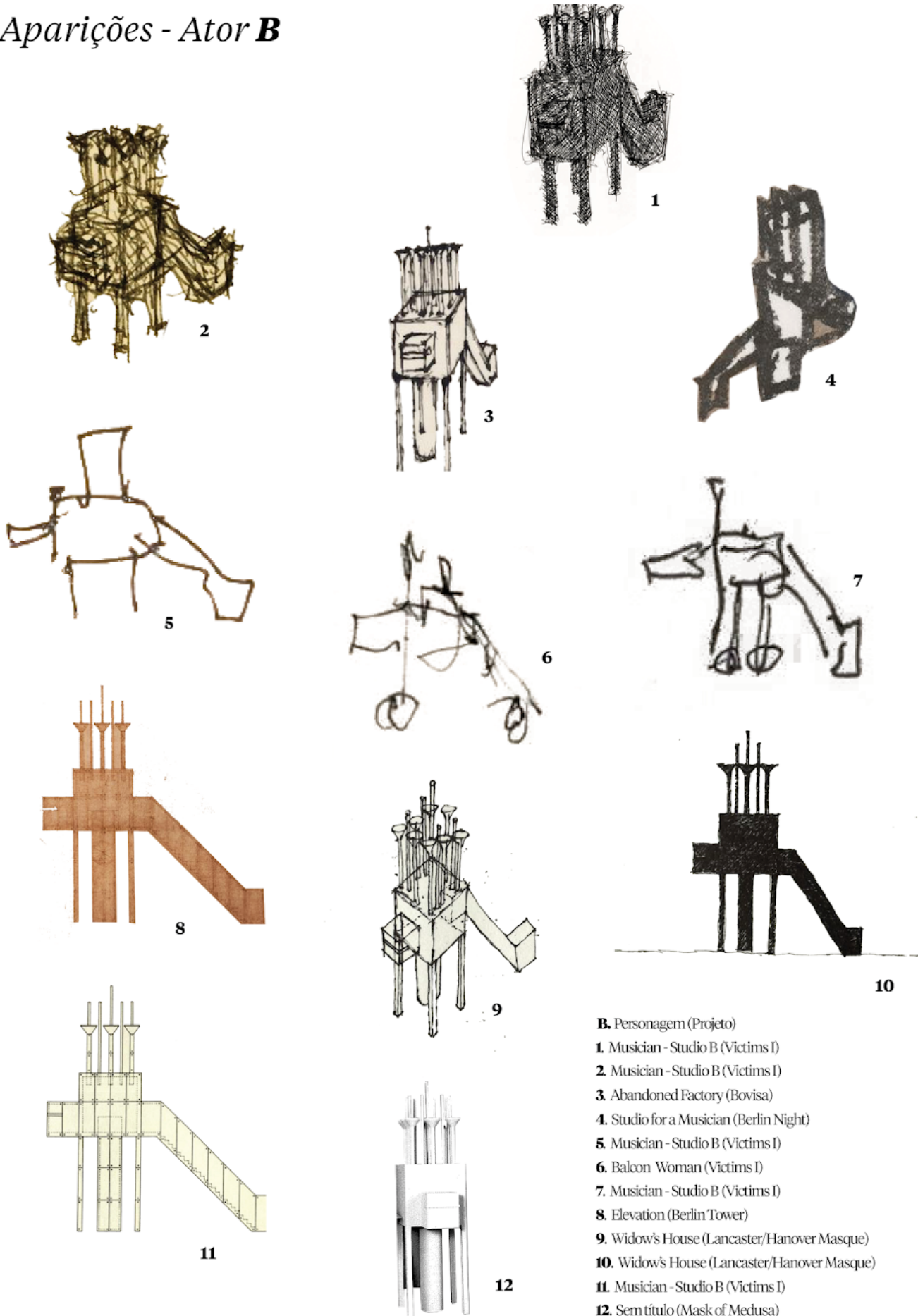


11

A. Personagem (Projeto)

1. Abandoned Factory (Bovisa)
2. Painter - Studio A (Victims I)
3. Painter - Studio A (Victims I)
4. Painter - Studio A (Victims I)
5. Old Farmer's House (Lancaster/Hanover Masque)
6. Old Farmer's House (Lancaster/Hanover Masque)
7. Old Farmer's House (Lancaster/Hanover Masque)
8. Old Farmer's House (Lancaster/Hanover Masque)
9. Studio for a Painter (Berlin Night)
10. Elevation (Berlim Tower)
11. Sem título (Mask of Medusa)

Aparições - Ator **B**



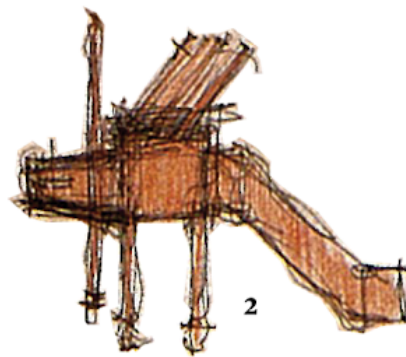
B. Personagem (Projeto)

- 1. Musician - Studio B (Victims I)
- 2. Musician - Studio B (Victims I)
- 3. Abandoned Factory (Bovisa)
- 4. Studio for a Musician (Berlin Night)
- 5. Musician - Studio B (Victims I)
- 6. Balcon Woman (Victims I)
- 7. Musician - Studio B (Victims I)
- 8. Elevation (Berlin Tower)
- 9. Widow's House (Lancaster/Hanover Masque)
- 10. Widow's House (Lancaster/Hanover Masque)
- 11. Musician - Studio B (Victims I)
- 12. Sem titulo (Mask of Medusa)

Aparições - Ator **C**



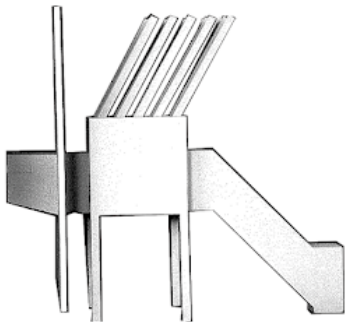
1



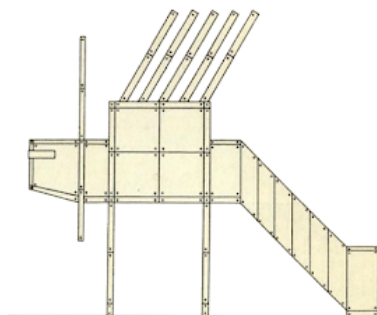
2



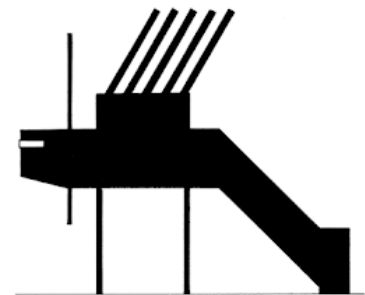
3



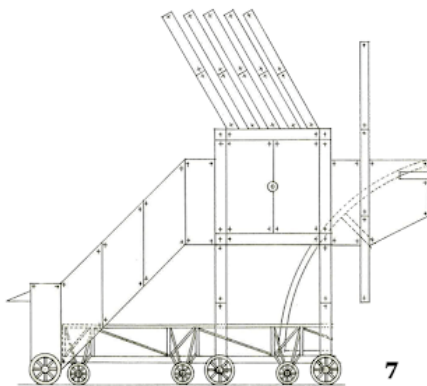
4



5



6

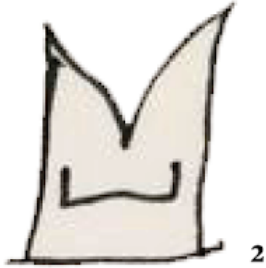


7

C. Personagem (Projeto)

1. Security - Structure (Victims I)
2. Sem título (Berlin Sketchbook)
3. Security - Structure (Victims I)
4. Sem título (Mask of Medusa)
5. Security - Structure (Victims I)
6. Sem título (Mask of Medusa)
7. Security (The Collapse of Time)

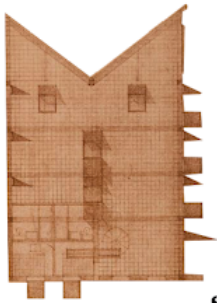
Aparições - Ator **D**



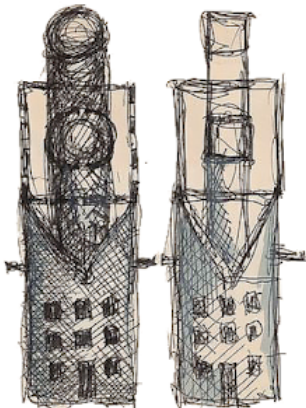
2



5



8



11



1



3



6



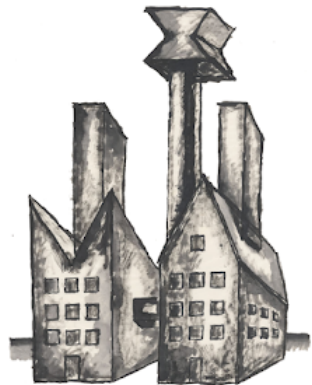
9



4



7



10

D. Personagem (Projeto)

1. Workshop II (Victims I)

2. Workshop II (Victims I)

3. Workshop II (Victims I)

4. Workshop II (Victims I)

5. Sem título (Riga Project)

6. Chapel of The Dead Angel (Bovisa)

7. Security (Bovisa)

8. Elevation (Berlin Tower)

9. Senate / Council (Bovisa)

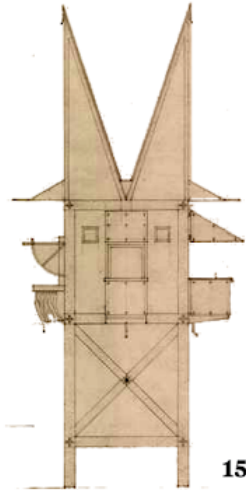
10. Senate / Council (Bovisa)

11. Sem título (Vladivostok)

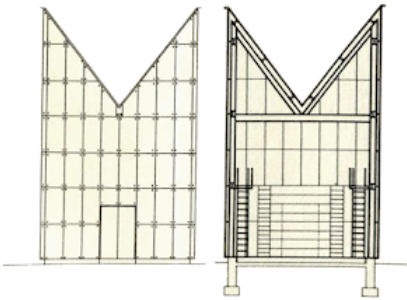
Aparições - Ator D



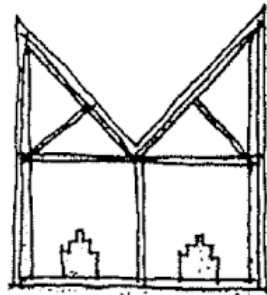
12



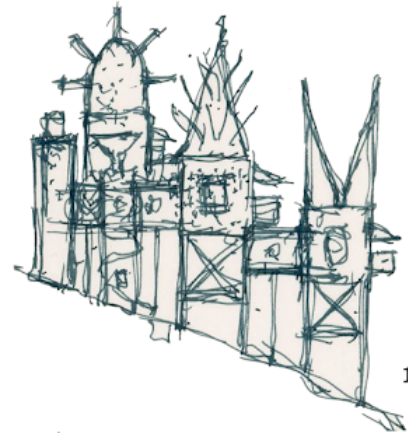
15



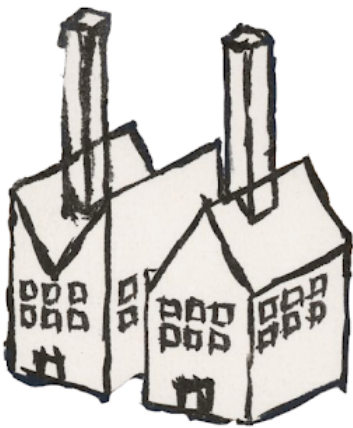
13



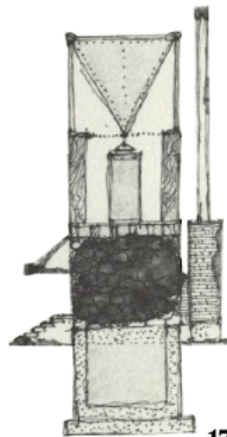
14



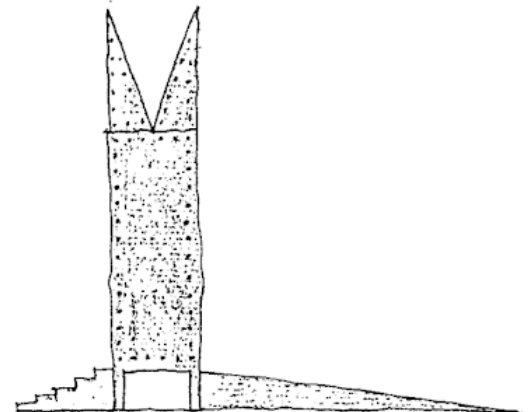
18



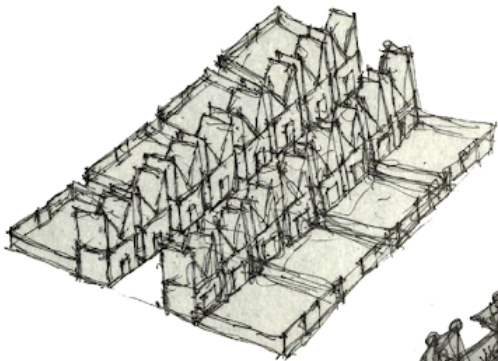
16



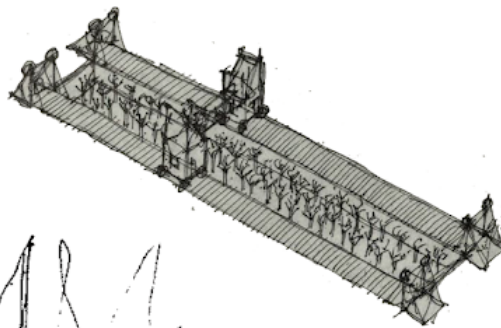
17



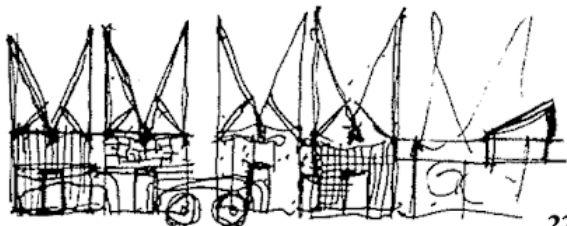
21



19



20



22

- D. Personagem (Projeto)
- 12. Mythical animals (Berlin Masque)
- 13. Book Market (Berlin Masque)
- 14. Child - Playhouse (Victims I)
- 15. House for a Poet (House for a Poet)
- 16. Ministry of Development (Berlin Night)
- 17. Master Builder's House (Lancaster/Hanover Masque)
- 18. House for a Poet (House for a Poet)
- 19. Carpenter's, Mason's Glazier's, Fabricator's, Repairman's, Quiropractor's, Butcher's and Baler's Place (Hanover/Lancaster Masque)
- 20. Cross-over House (Lancaster/Hanover Masque)
- 21. Conciliator (Berlin Masque)
- 22. Farm for Mater's Community (Hanover/Lancaster Masque)

Aparições - Ator **E**



1



2



3



4



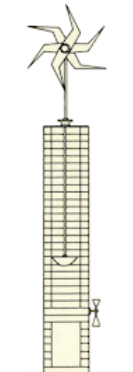
5



6



7



8



9

E. Personagem (Projeto)

1. Reaper's House (Lancaster/Hanover Masque)
2. Elevation (Berlin Tower)
3. Clock (Bovisa)
4. Communication Centre (Bovisa)
5. Communication Centre (Bovisa)
6. Reaper's House (Lancaster/Hanover Masque)
7. Weather's Station (Lancaster/Hanover Masque)
8. Clock (Victims I)
9. Reaper's House (Lancaster/Hanover Masque)

Aparições - Ator **F**



1



2



3



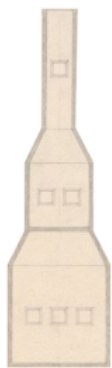
4



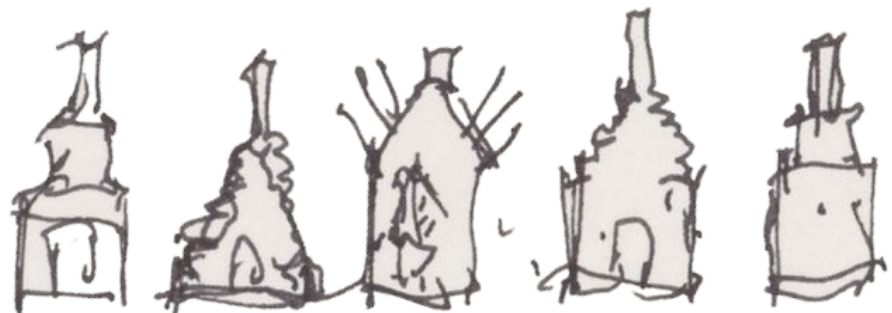
5



6



7



8

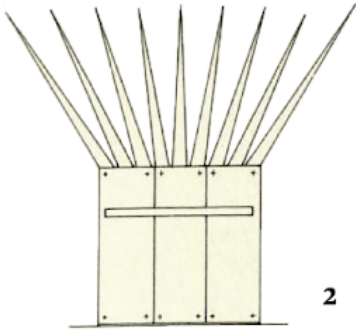
F. Personagem (Projeto)

1. Department of Justice (Berlin Night)
2. Tower for the Protection of Memories (Berlin Night)
3. Department of Justice (Berlin Night)
4. Sem título (Berlin Night)
5. Department of Civil Justice, Department of Justice, and Department of Criminal Justice (Berlin Night)
6. Three City Departments (Berlin Night)
7. Botanical Complex (Santiago de Compostela)
8. Sem título (Victims II)

Aparições - Ator **G**



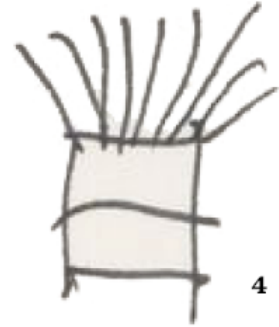
1



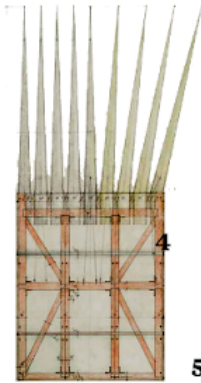
2



3



4



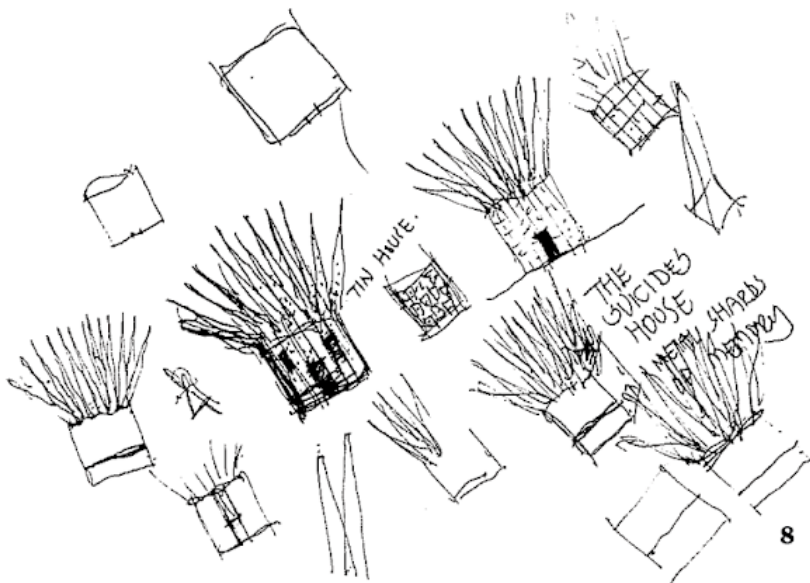
5



6



7



8

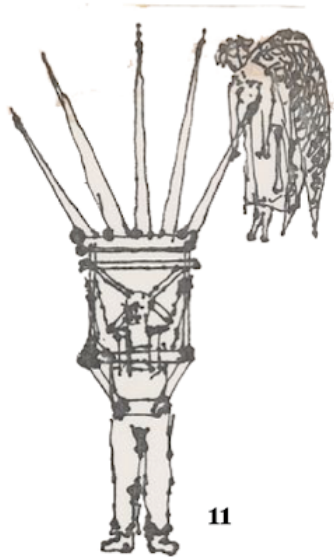


9

G. Personagem (Projeto)

1. Sem título (Lancaster/Hanover Masque)
2. The Dead - The Dead Cry (Victims I)
3. Sem título (Victims I)
4. Time Keeper (Victims I)
5. House of the Suicide (Lancaster/Hanover Masque)
6. Sem título (Victims I)
7. The Dead (Victims I)
8. The Suicide's House (Lancaster/Hanover Masque)
9. Sem título (Berlin Night)

Aparições - Ator **G**



11



10



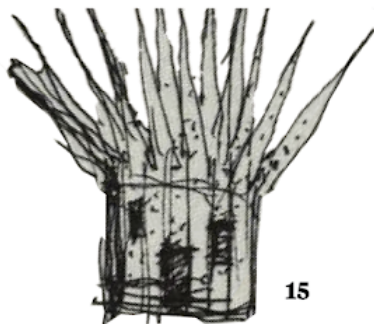
12



13



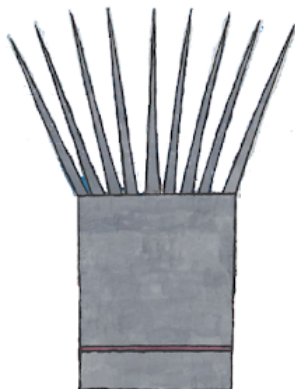
14



15



16



17

G. Personagem (Projeto)

10. Sem título (Berlin Sketchbook)

11. Angel Catcher (Bovisa)

12. Angel Catcher (Bovisa)

13. Housing for the Homeless (Bovisa)

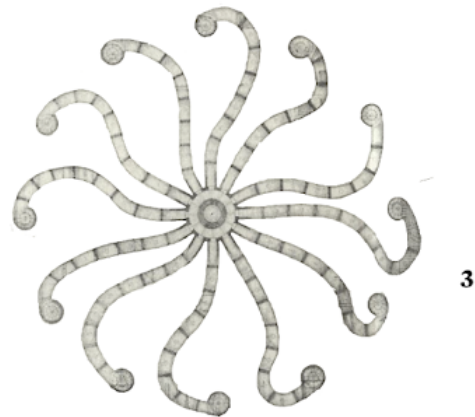
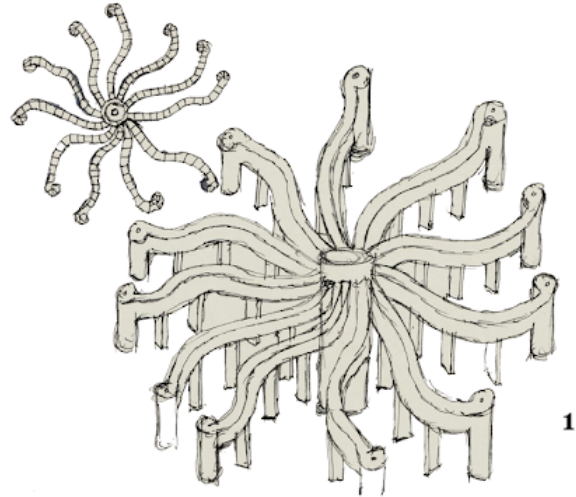
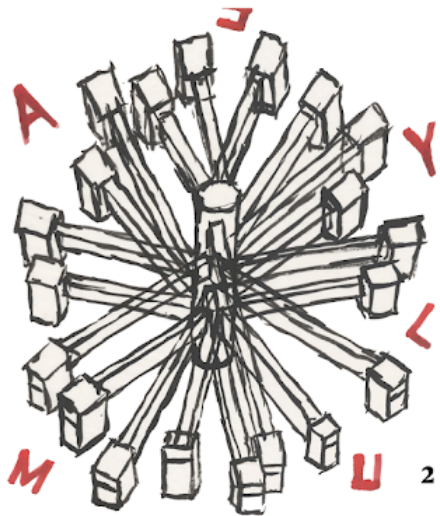
14. Sentinel (Bovisa)

15. The Suicide's House (Lancaster/Hanover Masque)

16. House of the Suicide (Lancaster/Hanover Masque)

17. Recod Keeper of Hallucinations (Bovisa)

Aparições - Ator **H**



H. Personagem (Projeto)

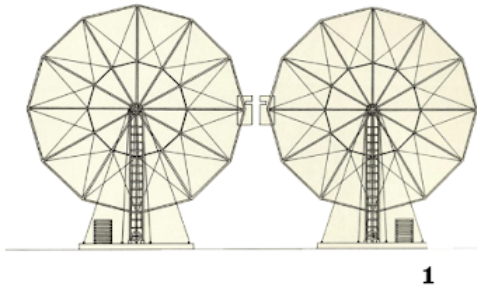
1. The Soliciter's Office (Lancaster/Hanover Masque)

2. Asylum (Bovisa)

3. The Soliciter's Office (Lancaster/Hanover Masque)

4. Detalhe (Berlin Tower)

Aparições - Ator I



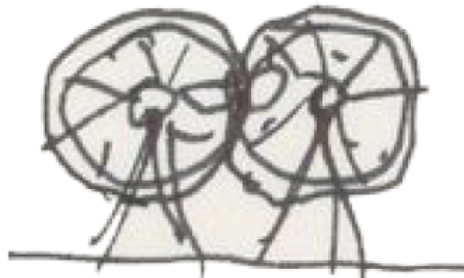
1



2



3



5



4



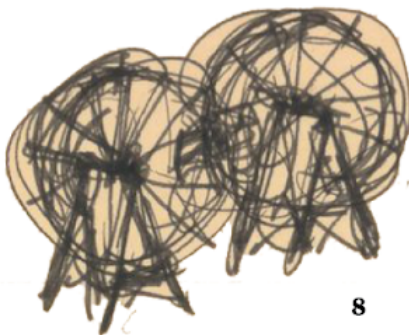
7



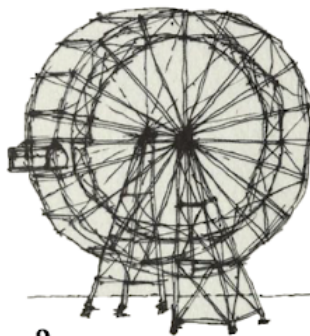
6



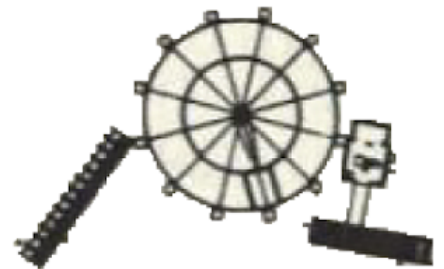
10



8



9



11



12

1. Personagem (Projeto)

1. Time Keeper - Ferris Wheel Clock (Victims I)

2. Sem título (Lancaster/Hanover Masque)

3. Time Keeper - Ferris Wheel Clock (Victims I)

4. Sem título (Victims I)

5. Time Keeper - Ferris Wheel Clock (Victims I)

6. Sem título (Victims I)

7. Time Keeper - Ferris Wheel Clock (Victims I)

8. Time Keeper - Ferris Wheel Clock (Victims I)

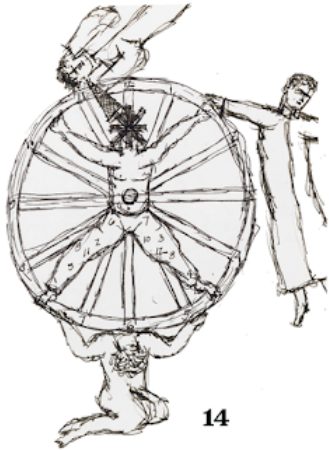
9. Time Keeper - Ferris Wheel Clock (Victims I)

10. Children - Merry-Go-Round (Victims I)

11. Children - Merry-Go-Round (Victims I)

12. Housing (Bovisa)

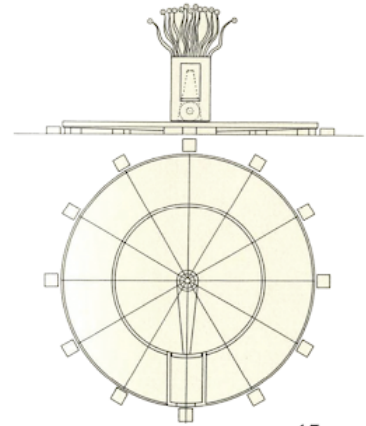
Aparições - Ator I



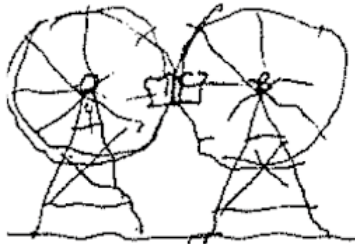
14



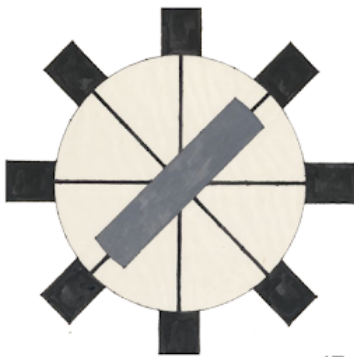
13



15



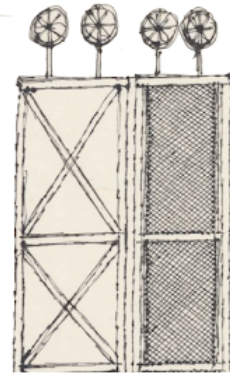
16



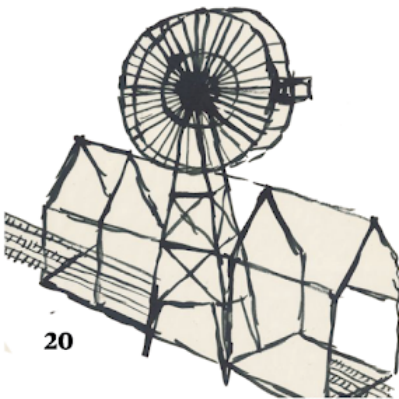
17



18



19



20



21



22



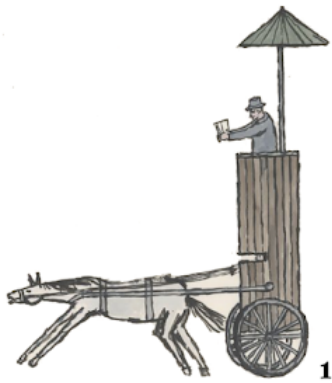
23



24

- I. Personagem (Projeto)
- 13. Flames of the Fathers (Victims I)
 - 14. The Numbers of Toledo (Soundings 2)
 - 15. Watch Reapaiman - Watch Shop (Victims I)
 - 16. Sem título (Berlin Masque)
 - 17. Librarian of Prizes and Medals (Bovisa)
 - 18. Sem título (Riga Project)
 - 19. Hospital Tower (Bovisa)
 - 20. Station and Station Hotels (Bovisa)
 - 21. Sem título (Bovisa)
 - 22. Sem título (Lancaster/Hanover Masque)
 - 23. Landscape (Victims II)
 - 24. Sem título (Victims II)

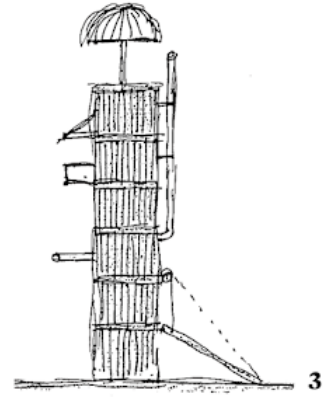
Aparições - Ator J



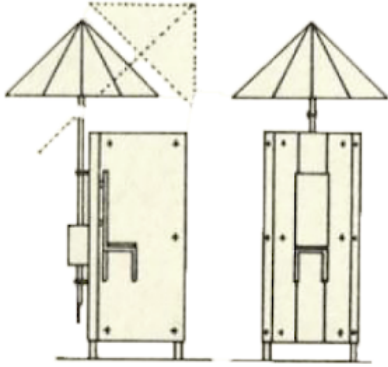
1



2



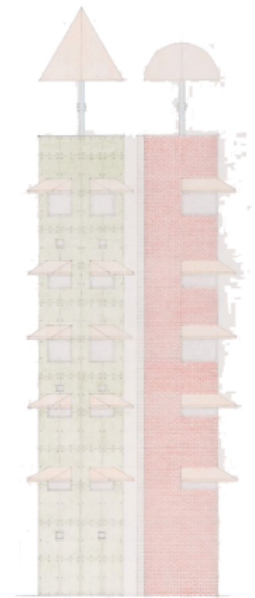
3



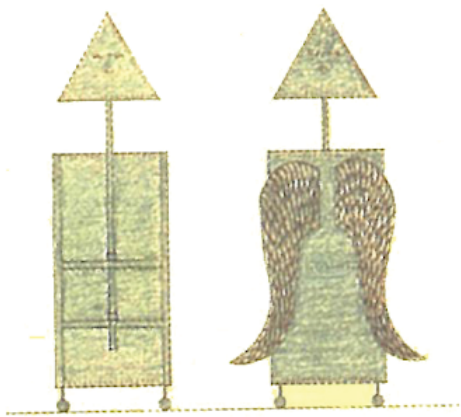
4



5



6



7

J. Personagem (Projeto)

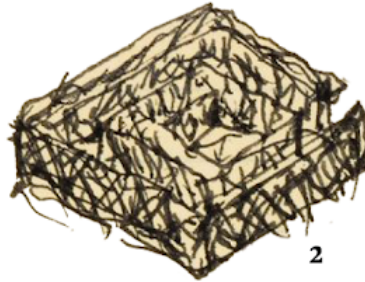
- 1. Ecclesiastical Transportation: Sacred/
- 2. Clothes Wagon (Lancaster/Hanover)
- 3. Mask Taker (Berlin Masque)
- 4. Crochet Lady (Victims I)
- 5. Mask Takers (Berlin Masque)
- 6. Guest Towers and Shopping Booths (Berlin Masque)
- 7. Devil's Chair (Devils Bridge)

Profane (Bovisa)

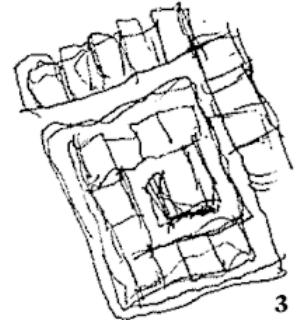
Aparições - Ator L



1



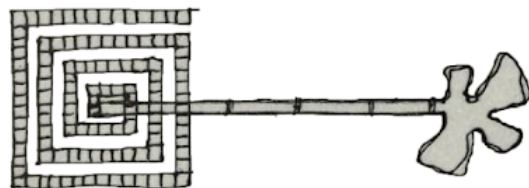
2



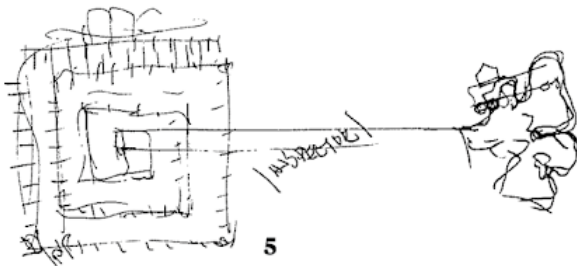
3



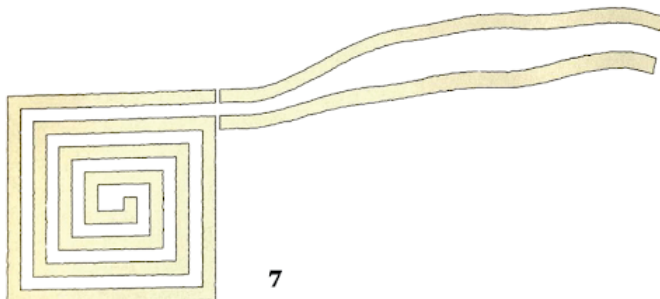
4



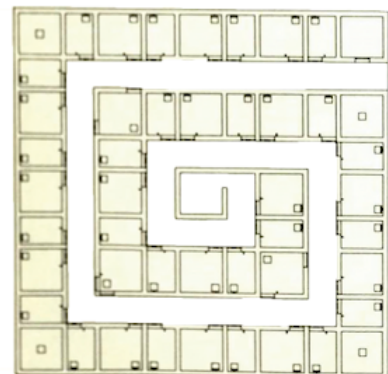
6



5



7



8

L. Personagem (Projeto)

1. Sem título (Lancaster/Hanover Masque)
2. Inhabitants - Maze (Victims I)
3. Mythical animals (Berlin Masque)
4. Musicians (Victims I)
5. Collector's House(Lancaster/Hanover Masque)
6. Collector's House(Lancaster/Hanover Masque)
7. Inhabitants - Maze (Victims I)
8. Soloist - Labyrinth (Victims I)

Referências bibliográficas

ALLEN, Stan. **Nothing but architecture**. In: HAYS, Michael K. **Hejduk's Chronotope**. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

ALLEN, Stan. **John Hejduk's axonometric degree zero**. 2019. Disponível em: <https://drawingmatter.org/john-hejduks-axonometric-degree-zero/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

ALTBERG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel. **8 Reações para o Depois**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

ALTBERG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel (org.). **Jane Hall [Assemble]**. 2016. Disponível em: <http://entre-entre.com/?Entrevistald=25>. Acesso em: 13 jan. 2022.

ALTBERG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel (org.). **Laís Bronstein** 2020. Disponível em: <http://www.entre-entre.com/?Entrevistald=43>. Acesso em: 13 jan. 2022.

ALTBERG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel (org.). **ENTRE investiga as transformações urbanas e seus efeitos colaterais por meio de relatos verbais**. Disponível em: <http://entre-entre.com/Home>. Acesso em: 21 jan. 2022.

AMORIM, Jonas Delecave de. **Em busca da autonomia disciplinar: John Hejduk e o ensino de arquitetura na Cooper Union, 1964-1971**. 2015. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BALTER, Michael. **The Seeds of Civilization: why did humans first turn from nomadic wandering to villages and togetherness? the answer may lie in a 9,500-year-old settlement in central turkey. Why did humans first turn from nomadic wandering to villages and togetherness? The answer may lie in a 9,500-year-old settlement in central Turkey**. 2005. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/history/the-seeds-of-civilization-78015429/>. Acesso em: 01 abr. 2022.

BARTHES, Roland; DUISIT, Lionel. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. **New Literary History**, [S.L.], v. 6, n. 2, p. 237, 1975. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/468419>.

BASAR, Shumon. **Nothing Is More Fantastic Ultimately than Precision: John Hejduk's Berlin Tower**. 2015. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/66/60814/nothing-is-more-fantastic-ultimately-than-precision-john-hejduk-s-berlin-tower/>. Acesso em: 1 jan. 2022.

BAUDELAIRE, Charles. In: FOSTER, Hal. **Prosthetic Gods**. Cambridge, MIT Press. 2006.

BERGH, Wim van Den. The Lancaster/Hanover Masque. **Cca**, [N.I.], v. 1, p. 1-104, 1992. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/events/34395/the-lancasterhanover-masque>. Acesso em: 08 jul. 2021.

BENJAMIN, Walter, **On some Motifs in Baudelaire**. In: **Illuminations**. ed. Hannah Arendt. Schocken Books. 1977.

BENJAMIN, Walter. IN: MERTINS, Detlef. **The Shells of Architectural Thought**. In: HAYS, Michael K. **Hejduk's Chronotope**. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

BI, Carmi. **John Hejduk; Eager to Build**. 2000. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2000/07/30/arts/l-john-hejduk-eager-to-build-400440.html>

BLANQUI, Auguste. Esquisse de la Esquisse de la marche a suivre dans une prise d'armes a Paris. Maintenant il faut des armes. **La fabrique** .2006. In: THE FUNAMBULIST. **Philosophy processes of smoothing and striation of space in urban warfare**. Disponível em: <https://thefunambulist.net/editorials/philosophy-processes-of-smoothing-and-striation-of-space-in-urban-warfare>.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BOIS, Ives Alan. In: COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity Modern Architecture as Mass Media**. Cambridge: MIT Press, 1996.

BRNIC, Ivica. **Was the primitive hut actually a temple? The impact of archeological excavations on the architectural theory of the primitive hut**. In: SAN ROCCO. What's wrong with the primitive hut? [N.I]. n. 8 2013.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE (Montreal). **John Hejduk fonds**. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/archives/381969/john-hejduk-fondsfa-obj-319760>.

CHIAPPONE-PIRIOU, Emanuelle. **John Hejduk, The Angel Catcher**. s.d. Disponível em: <https://www.frac-centre.fr/en/art-and-architecture-collection/hejduk-john/the-angel-catcher-317.html?authID=283&ensembleID=924>

COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity Modern Architecture as Mass Media**. Cambridge: MIT Press, 1996.

CORREIA, Marina Pedroso. **Volume em miniatura: John Hejduk e Veneza**. 2018. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.16.2018.tde-13122018-094652. Acesso em: 2022-02-05

CURRY, Andrew. **O mistério da construção mais antiga da história que mudou ideias sobre origem das civilizações**. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-tra-58722411>. Acesso em: 13 mar. 2022.

DAL CO, Francesco. **10 immagini per Venezia: mostra dei progetti per Cannaregio Ovest ; Raimund Abraham, Carlo Aymonino, Peter Eisenman, John Hejduk, Bernhard Hoesli, Rafael Moneo, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Aldo Rossi, Luciano Semerani**. Roma: Officina Edizioni, 1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: volume 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEWEY, John. **Teoria da vida moral**. São Paulo: Abril Cultural, 1990.

DREXLER, Arthur. In: EISENMAN, Peter; GRAVES, Michael; GWATHMEY, Charles; HEJDUK, Dean School Of Architecture At Cooper Union New York And Fellow John; MEIER, Richard. **Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier**. 2. ed. Usa: Oxford University Press, 1972. 144 p.

DREAMER, Peggy. **Me, Myself, and I**. In: HAYS, Michael K. **Hejduk's Chronotope**. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

EISENMAN, Peter; GRAVES, Michael; GWATHMEY, Charles; HEJDUK, Dean School Of Architecture At Cooper Union New York And Fellow John; MEIER, Richard. **Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier**. 2. ed. Usa: Oxford University Press, 1972. 144 p.

EISENMAN, Peter. In: GOLDBERGER, Paul. **Architecture View; A little book that led five men to fame**. 1996. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/02/11/books/architecture-view-a-little-book-that-led-five-men-to-fame.html?searchResultPosition=25>. Acesso em: 03 abr. 2022.

EASTERLING, Keller. In: ALTBURG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel. **8 Reações para o Depois**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

FERNÁNDEZ-GALLIANO, Luis. **Formas de lo informe: Arte y arquitetura bajo el signo de Bataille**. Madri: n.50, p. 25-33. 1996. In: **Arquitecture Viva**. Madri: n.50, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão**. 20ª ed. São Paulo: Vozes, 1999.

FORTY, Adrian. **Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture**. Londres: Thames & Hudson. 2004.

FORTY, Adrian. Primitive - The Word and the Concept. In: ODGERS, Jo; SAMUEL, Flore; SHARR, Adam. Primitive — Original matters in architecture. Nova Iorque: Routledge, 2006.
FOSTER, Hal. **Prosthetic Gods**. Cambridge, MIT Press. 2006.

FRAMPTON, Kenneth. In: EISENMAN, Peter; GRAVES, Michael; GWATHMEY, Charles; HEJDUK, Dean School Of Architecture At Cooper Union New York And Fellow John; MEIER, Richard. **Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier**. 2. ed. Usa: Oxford University Press, 1972. 144 p.

GANDELSONAS, Mario. **The Urban Text**. Cambridge. MIT Press. 1991.

GADDA, Carlo Emilio. **Aquela confusão louca da via Merulana**. In: CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GILMORE, George William. **Animism or Thought Currents of Primitive Peoples**. Boston: Marshall Jones company, 1919.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Goethe on Art**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1980.

GOLDBERGER, Paul. **Architecture View; A little book that led five men to fame**. 1996. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/02/11/books/architecture-view-a-little-book-that-led-five-men-to-fame.html?searchResultPosition=25>. Acesso em: 03 abr. 2022.

GOLDBERGER, Paul. **Architecture 's '5' Make Their Ideas Felt**. 1973. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1973/11/26/archives/architectures-5-make-their-ideas-felt-all-are-young-a-new-york.html>

GUARDIAN, The (org.). **Margaret Thatcher: a life in quotes**. 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes>. Acesso em: 03 abr. 2022.

HANSEN, João Adolfo. Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas. **Revista Chilena de Literatura**, Chile, v. 85, p. 43-73, nov. 2013.

HAYS, Michael. **Architecture Theory since 1968**. Cambridge: MIT Press, 2010.

HAYS, Michael K. **Hejduk's Chronotope**. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

HAYS, Michael. **Hanover/Lancaster Masque**. Montreal: Center for Canadian Architecture, 1992.

HAYS, Michael. The Wall as Event. **A + U-Architecture and Urbanism**. Tóquio: a+u Publishing Co, 2009.

HEJDUK, John; ROWE, Colin. **Lockhart, Texas**. New York: Architectural Record, 1957.

HEJDUK, John. **Such Places as Memory**. Cambridge: MIT Press, 1998. Disponível em: <https://drawingmatter.org/john-hejduk/>

HEJDUK, John. **Mask of Medusa: Works, 1947-1983**. New York: Rizzoli. 1985.

HEJDUK, John. In: BLACKWOOD, Michael. **John Hejduk: Builder of Worlds**. Filme, 1992.

HEJDUK, John. In: John Hejduk and David Shapiro, John Hejduk or the Architect Who Drew Angels, **Architecture and Urbanism**. 2009.

HEJDUK, John. **The Collapse of Time - Diary Constructions**. Londres: Architectural Association. 1986.

HEJDUK, John. Masque. **Artforum**, [s. /], [s./], dez. 1980. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/198010/masque-38938>. Acesso em: 23 abr. 2022.

HEJDUK, John. **Vladivostok**. New York: Rizzoli International, 1989.

HEJDUK, John. **The Collapse of Time - Diary Constructions**. Londres: Architectural Association. 1986.

HEJDUK, John. **Riga Project**. Philadelphia: The University of Artsp. 1987.

HEJDUK, John. In: SHAPIRO, David. Conversation: John Hejduk or the architect who drew angels. [s. /], [s./]. 2009. **A + U-Architecture and Urbanism**. Tóquio: a+u Publishing Co.

HEJDUK, John. In: RATTENBYRY. **The fantastical world of John Hejduk and the 'Widow's House'**. 2022. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/hejduk-ra-magazine>.

HERZOG, Werner. **Cave of Forgotten Dreams**. Documentário, 90 min. 2010. Livre tradução da autora.

HODDER, Ian. **Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things**. London: Wiley-Blackwell, 2012. 272 p.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von. **Buch der Freunde**. In: COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity Modern Architecture as Mass Media**. Cambridge: MIT Press, 1996.

INGRAHAM, Catherine. **Animals 2: The problem of Distinction**. In: *Assemblage*. n. 14. Cambridge, The MIT Press.

INGRAHAM, Catherine. **Errand, detour, and the wilderness urbanism of John Hejduk**. In: HAYS, Michael K. **Hejduk's Chronotope**. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

KAHN, Louis I. In: MoMA. **In the Realm of Architecture**. 1992. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/371>

KELLER, Sean. **Automatic Architecture: motivating form after modernism**. Chicago: The University Press, 2017. 208 p.

KOOLHAAS, Rem. **Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan**. [N.I]: Monacelli Press, 1997. 320 p.

KOOLHAAS, Rem. **Fundamentals: 14th International Architecture Exhibition**. [N.I]: Marsilio Editori, 2014. 348 p.

KRENAK, Ailton. In: ALTBURG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel. **8 Reações para o Depois**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

LOOS, Adolf. **Ornamento y delito: y otros escritos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972. In: In: SCHACHEL, Roland (org.). **Adolf Loos: Ornamento y delito y otros escritos**. Trad. de Lourdes Cirlet e Pau Péres. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

MARKER, Chris; RESNAIS, Alain. **Les statues meurent aussi**. Curta Metragem, 30min. 1953.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela**. São Paulo: Cobogó, 2021. 256 p.

MCGILL, Douglas C. **Art People**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1988/03/25/arts/art-people.html?searchResultPosition=16>. Acesso em: 01 abr. 2022.

MCLEOD, Mary. Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism. **Assemblage**. n. 8. Fev.1989. Cambridge, The MIT Press. 1989.

MCLUHAN, Marshall. **Understanding Media: The Extensions of Man**. [N.I]: Mit Press, 1994. 389 p.

MERTINS, Detlef. **The Shells of Architectural Thought**. In: HAYS, Michael K. **Hejduk's Chronotope**. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

MEIER, Richard. In: GOLDBERGER, Paul. **Architecture 's '5' Make Their Ideas Felt**. 1973. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/1973/11/26/archives/architectures-5-make-their-ideas-felt-all-are-young-a-new-york.html>

MITNICK, Larry I. IN: HEJDUK, John. **Riga Project**. Philadelphia, The University of Artsp. 1987

MOMA. **Education of an Architect: a point of view (1964-1971)**. 1971. [catálogo exposição]

MOMA, **Deconstructivist Architecture**, mar.1989. Disponível em:

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1813> [press release]

OCKMAN, Joan. **Architecture as passion play: John Hejduk. Casabella**, n. 649, v.61, out, 1997.

PLATÃO. **O Banquete**. Coleção L&PM Pocket. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

PONSFORD, Matthew. **The sea of 60 ghostly wrecked ships**. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/travel/article/20191021-the-sea-of-60-ghostly-wrecked-ships>. Acesso em: 01 abr. 2022.

QUENEAU, Reymond. **Bâtons, chiffres et lettres**. Paris: Gallimard. 1950. In: CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RATTENBURY, Kester. **The fantastical world of John Hejduk and the 'Widow's House'**. 2022. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/hejduk-ra-magazine>. Acesso em: 13 jan. 2022.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta**. O Globo: Rio de Janeiro, 1985. In: COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity Modern Architecture as Mass Media**. Cambridge: MIT Press, 1996.

ROTH, Paul A. Narrative Explanations: The case of History, History and Theory. v. 27, n.1. Nova Jersey: **Blackwell Publishing**. 1988.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. Transparency: literal and phenomenal. **Perspecta**, [S.L.], v. 8, p. 45, 1963. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/1566901>.

ROWE, Colin. In: EISENMAN, Peter; GRAVES, Michael; GWATHMEY, Charles; HEJDUK, Dean School Of Architecture At Cooper Union New York And Fellow John; MEIER, Richard. **Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier**. 2. ed. Usa: Oxford University Press, 1975. 144 p.

RYKWERT, Joseph. **On Adam's House in Paradise**, New York: Museum of Modern Art, 1972.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SAN ROCCO. **What's wrong with the primitive hut?** Disponível em:

<https://www.sanrocco.info/magazine/what-s-wrong-with-the-primitive-hut>. Acesso em: 13 abr. 2022.

SARKIS, Hashim; SALGUEIRO, Roi; KOZLOWSKI, Gabriel. **The World as an Architectural Project**. Cambridge: MIT Press. 2020.

SHAPIRO, David. **The clock deletion: Time and John Hejduk's architecture**. In: HEJDUK, John. **The Collapse of Time - Diary Constructions**. Londres: Architectural Association. 1986.

STENGERS, Isabelle. Reclaiming Animism. **E-Flux**, [s. l.], v. 36, n. 1, p. 1-1, jul. 2012. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

SOMOL, Robert. **One or Several Masters?**. In: HAYS, Michael K. **Hejduk's Chronotope**. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

SORKIN, Michael. **Exquisite Corpse: Writing on Buildings**. Nova York: Verso, 1991.

STORY, J. Kevin. **The Complexities of John Hejduk's Work: Exorcising Outlines, Apparitions and Angels**. [N.l.]: Routledge, 2021.

TAFURI, Manfredo. **La esfera y el labirinto**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980. 524 p. In: VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. John Hejduk: sobre o que jamais estará num desenho qualquer. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 035.03, Vitruvius, abr. 2003 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/694>>.

TAVARES, Paulo. Trees, Vines, Palms, and Other Architectural Monuments. **Harvard Design Magazine: Into the Woods**, [N.l.], v. 45, n. 1, p. 1-4, abr. 2018. Disponível em: <https://www.paulotavares.net/treesvinespalms-text>. Acesso em: 12 jan. 2022.

VEIGA, Edison. **Cientistas descobrem indícios de que Amazônia tinha agricultura há 4,5 mil anos**. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44929482>. Acesso em: 21 mar. 2022.

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. John Hejduk: sobre o que jamais estará num desenho qualquer. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 035.03, Vitruvius, abr. 2003 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/694>>.

VITRUVIUS. **Ten Books on Architecture** Vitruvius. London: Harvard University Press, 2006. 320 p. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/20239-h.htm>. Acesso em: 03 jan. 2022.

VON HOFMANNSTHAL, Hugo. **Buch der Freunde**. Alemanha: Suhrkamp, 1989.

WEIZMAN, Eyal. **Hollow Land**. New York: Verso, 2007. In: ALTBURG, Ana; MENEGUETTI, Mariana; KOZLOWSKI, Gabriel. **8 Reações para o Depois**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2019.

Revisão dos textos: Vitória Pedroza

Apoio pesquisa iconográfica: João Pedro Pina e Stephanie Marques