PEDRO ANTÓNIO JANEIRO

SUL "FRA"

DELLE ARCHITETTURE E DEI DISEGNI

edizioni arianna

QUESTIONI DEL PROGETTO

3

collana diretta da Santo Giunta

..

PEDRO ANTÓNIO JANEIRO

SUL "FRA"

DELLE ARCHITETTURE E DEI DISEGNI.

TESTO ORIGINALE A FRONTE

CON I CONTRIBUTI DI:
SANTO GIUNTA
GIOVANNI MARUCCI

edizioni arianna

Pedro António Janeiro
Sul "Fra" delle architetture e dei disegni
© 2013 *Edizioni Arianna*
ISBN 978-88-89943-99-1

Titolo orginale
Sobre o "Entre" das arquitecturas e dos desenhos

Collana: Questioni del progetto

Prima Edizione Marzo 2013

Stampato in Italia da
Universal Book S.r.l., Rende (CS).

foto di Miguel Cavaleiro

Edizioni Arianna
Via Zefiro, 1
90010 Geraci Siculo
Tel. 0921-643378

www.edizioniarianna.it
e-mail: info@edizioniarianna.it

DIRITTI RISERVATI
I diritti di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati. La riproduzione di qualsiasi parte del testo è vietata, salvo consenso scritto dell'Editore.

Indice

Nei luoghi del "Fra"
di Santo Giunta 7

Sobre o "Entre" das arquitecturas e dos desenhos 10

Sul "Fra" delle architetture e dei disegni 11

Postfazione
di Giovanni Marucci 92

Riferimenti bibliografici 94

...

Nei Luoghi del "Fra"
di Santo Giunta

Il "fra" di questo piccolo libro, scritto con passione da Pedro António Janeiro, sono i luoghi di un paesaggio mutevole, emotivamente coinvolgente, sonoro e odoroso come quelli onirici descritti da un poeta. Spesso l'analisi della realtà è difficile, non si lascia decifrare, ma nello stesso tempo è persistente nei tratti fondanti. È per questo che l'autore nel descrive il "fra" non riporta solo una dimensione concreta, ma cerca di restituirci il segno di qualcosa di unico e universale che ne esalta l'identità.

Così questi luoghi descritti, non sempre dal carattere permanente del costrutto, sono "architetture" che mutano, in un riuscito processo di sintesi dell'autore, in relazione all'uomo e alle sue esigenze non solo funzionali.

Una consapevolezza che non persegue l'obiettivo di risposta a qualcosa di "necessario", come questione del progetto, ma volge il proprio sguardo verso una prospettiva di miglioramento dei livelli

di convivenza sociale, per una crescita qualitativa.

Descrive, al probabile lettore, una possibile metamorfosi, ovvero cosa veramente accade o è accaduto, *nei luoghi del "Fra"*.

L'autore non nasconde la stretta relazione che emerge tra l'individuo e lo spazio che lo ospita.

Egli racconta azioni e attività umane che nel contesto spaziale hanno luogo. In altre parole, descrive un paesaggio di situazioni che, influenzate da spazi e parti fisiche, svelano possibili relazioni, per comprendere la realtà come la trama di un racconto.

Narrare il reale e la propria percezione nell'esperienza del fare è un atto creativo in grado di definire se stessi e la bellezza del mondo.

Nel leggere Pedro António Janeiro mi sono tornate in mente le domande di Raffaele La Capria, agli inizi della sua professione: *"La mia storia di scrittore comincia* […] *quando tornato a casa volli raccontare a mia madre quel che m'era accaduto e quel che avevo provato. E appena dissi: «Mamma, oggi un canarino si è posato sulla mia spalla!» mi accorsi che con quella frase non avevo detto nulla di ciò che m'era accaduto, proprio nulla di quel che avevo provato. Come si fa a far sentire ad un altro il battito del cuore, la sorpresa e la meraviglia di quel momento? Come si fa a trasmettere con le parole quello che m'è accaduto quanto il canarino s'è posato sulla mia spalla? Non è questo un fatto insolito e straordinario? E dove le trovo le parole insolite e straordinarie per dirlo?"*.

In un certo senso in queste domande vi è inclusa la capacità di vedere e vedersi nel "fra" che per l'autore, architetto sensibile, è fondamento necessario per poter narrare, con capacità critica verso il già costruito, un metodo verso il fare, per librare la nostra immaginazione dentro il suo portato disciplinare, *sul "Fra" delle architetture e dei disegni.*

Per concludere, usando sempre le parole di La Capria, *"il poeta, lo scrittore* [per noi l'architetto]*, dev'essere non solo ispirato dal sogno ma dev'essere anche uno stratega, dev'essere insieme intuitivo e calcolatore. Tutta la storia* […] *racconta come nelle varie epoche poeti e scrittori ci hanno trasmesso col sistema delle parole a loro disposizione, l'immagine del mondo che essi vedevano. Questa vera e propria "scienza delle emozioni"*[che per noi progettisti si traduce nell'evento della progettazione], […] *è la nostra storia più intima, quella nella quale riconosciamo – ricollegando i nostri sentimenti e le nostre passioni a quelli degli uomini che ci hanno preceduto – chi siamo ora e qui, nel momento presente. Perché solo chi sa chi è stato può sapere chi è".* (Raffaele La Capria, *La lezione del Canarino,* Il sole 24 Ore, Milano 2012, pp. 75-79).

Queste stesse emozioni ampliano la percezione del nostro fare e contribuiscono a definire uno spazio mai statico che connette percezioni, sensazioni e sentimenti profondi, dove l'autore sposta e ricolloca, in assenza di tempo, una visione concreta nell'immaginario dei luoghi, "fra" le architetture.

Sobre o "Entre"
das arquitecturas e dos desenhos

De entre todas as palavras de todos os dicionários, de todas as enciclopédias, "entre" sempre foi a que mais me fascinou.

"Entre" define sempre um espaço entre qualquer coisa e qualquer coisa, entre alguém e alguém, entre qualquer coisa e alguém, entre alguém e qualquer coisa.

De todo o mundo que é o "paraíso das palavras" – como tão bem Barthes diz esse mundo – "entre" é mais vaga, difusa, quase mágica palavra, porque estar-"entre" é não estar nem aqui nem ali; porém, ela revela à consciência um certo estado ou uma certa possibilidade de permanência: de, de facto, poder-estar.

"Entre" é a palavra mais arquitectónica do mundo das palavras, das palavras que eu conheço, por isso: porque não é a casa, não é a cidade, não é o objecto visto, não é a coisa; é, isso sim, a minha possibilidade

Sul "Fra"
delle architetture e dei disegni

Di tutte le parole di tutti i dizionari, di tutte le enciclopedie, "fra" è sempre stata quella che più mi ha affascinato.

"Fra" definisce sempre uno spazio fra qualche cosa e qualche cosa, fra qualcuno e qualcuno, fra qualche cosa e qualcuno, fra qualcuno e qualche cosa.

Di tutto il mondo che è il "paradiso delle parole" – come è ben definito da Barthes – "fra" è la parola più vaga, diffusa, quasi magica, perché essere "fra" è non essere né qui né lì; tuttavia, essa rivela alla coscienza un certo stato o una certa possibilità di permanenza: di, per così dire, poter-essere.

Per questo, nel mondo delle parole che conosco, "fra" è la parola più architettonica: perché non è la casa, non è la città, non è l'oggetto visto, non è la cosa; è, perciò, la mia possibilità di essere in esse,

de estar nelas ou neles. Quando digo que estou (na verdade, não estando ou não sendo fisico-quimicamente nelas ou neles) não me confundo ou não mesclo o meu corpo com essas coisas, porém, sinto-me tão-"entre" que as coisas acabam por me vir habitar: porque a casa só é casa se for vivida, a cidade só é cidade se percorrida, o objecto visto (só é visto) se alguém o vir, e a coisa coisa alguma sem que ninguém a detecte, signifique ou sinta. O espelho só reflete se eu estiver lá; se não houver um "entre" entre ele e mim ele, é opaco, não vê, não diz; da mesma forma, um livro nunca aberto não é uma narrativa, é um paparelepípedo de papel.

Sei que há uma distância que me separa das coisas - de todas as coisas que eu sei que não são o meu corpo -, uma espécie de precipício, mas, assim mesmo, anulo-o sempre que levo à consciência justamente essa contingência de, em molécula, eu-ser-eu e as coisas-as-coisas e de, portanto, eu me encontrar sempre em-mim-entre-elas. Procurar-me e encontra-me "entre" é, só por isso, arquitectura: naturalmente arquitectura. Sempre que me sinto "entre" estou a falar de um espaço: deste ponto de vista, pode dizer-se que a natureza da arquitectura – natureza no sentido de natus, de nascere, nascer e de urus, de oritur, a força que gera – é a minha necessidade de estar "entre", de não sobreviver como ego no vazio.

o in loro. Quando dico che sono (in verità, non stando o essendo fisico-chimicamente in esse o in loro) non mi confondo o non mischio il mio corpo con queste cose, tuttavia, mi sento tanto "fra" di esse che finiscono per abitarmi: perché la casa è casa solo se è vissuta, la città è città solo se percorsa, l'oggetto visto (è visto solo) se qualcuno lo vede, e la cosa non è cosa se nessuno la identifica, le dà un significato o la sente. Lo specchio riflette solo se io sono là davanti; se non esiste un "fra" tra questo e me stesso, è opaco, non vede, non dice; allo stesso modo, un libro mai aperto non è una narrativa, è un parallelepipedo di carta.

So che esiste una distanza che mi separa dalle cose, da tutte le cose che so che non sono il mio corpo –, una specie di precipizio che, comunque, annullo tutte le volte che, trasporto alla coscienza questa contingenza, in molecole, di io-essere-io e le cose-le-cose e per cui, di incontrarmi sempre in-me-fra-di-loro. Solo per questo, cercarmi e trovarmi "fra" è di per sé architettura: naturalmente architettura. Tutte le volte che mi sento "fra" sto parlando di uno spazio: da questo punto di vista, si può dire che la natura dell'architettura – natura nel senso di natus, di nascere, e di *urus*, di *oritur*, la forza che genera – è la mia necessità di essere "fra", di non sopravvivere come ego nel vuoto.

Talvez por isso "entre" não tenha antónimo: precisamente porque, como ego, não sou nada fora(?) do mundo.

"Entre" é a palavra com que, por palavras, se pode dizer a arquitectura: porque "entre" denuncia alguém (alguém: que mora num corpo que habita; que, se está sempre, é porque para além de habitar o corpo que habita, habita entre as margens do seu próprio corpo, a pele, e as fronteiras do objecto que lhe dá sentido e espaço, largueza, cenário).

"Entre" denuncia sempre alguém mesmo quando o entre de que se fala é um entre duas coisas, dois objectos inertes por exemplo: o entre-eles existe em mim, não, efectivamente, entre-eles ou neles.

"Entre" é a palavra mais arquitectónica do mundo das palavras porque "entre", aparentemente, não fala nem do objecto habitado nem do habitante (nem do objecto visto nem de quem vê), ela, como palavra, mas não só como palavra, indicia não só alguém que existe e um objecto onde esse alguém pode existir como, coincidentemente com isso, ela indicia uma relação, um "intervalo corporal" (como diz Aristóteles acerca da construção do Lugar), ela inaugura o próprio espaço humano. "Relação" aqui quer dizer arquitectura. Claro está que existem "entres" onde o "entre" se sente mais do que noutros.

"Entre", enquanto palavra, fascina-me tanto ou

Forse è per questo che "fra" non ha antonimo: proprio perché come ego, non sono niente al di fuori (?) del mondo.

"Fra" è la parola con la quale, attraverso altre parole, si può definire l'architettura: perché "fra" prova la presenza di qualcuno (qualcuno: che abita in un corpo che abita; se è sempre, è perché oltre ad abitare il corpo che abita, abita dentro i contorni del suo stesso corpo, la pelle, e le frontiere dell'oggetto che gli dà significato e spazio, larghezza, scenario).

"Fra" mostra sempre qualcuno anche quando il fra di cui si parla è un fra due cose, due oggetti inerti per esempio: il fra-di loro esiste in me, ma non, in realtà, fra di loro o in loro.

"Fra" è la parola più architettonica del mondo delle parole perché "fra", apparentemente, non parla né dell'oggetto abitato né dell'abitante (né dell'oggetto visto né di chi lo vede), essa, come parola, e non solo come parola, dà indizi non solo di qualcuno che esiste e di un oggetto dove questo qualcuno può esistere ma anche, simultaneamente, dà indizi di una relazione, di un "intervallo corporale" (come dice Aristotele sulla costruzione del Luogo), e inaugura lo stesso spazio umano. "Relazione" qui vuol dire architettura. Certamente esistono "fra" dove il "fra" si sente di più che in altri.

"Fra", come parola, mi affascina tanto o ancora

mais ainda do que a ideia de morte (de morte ou de eternidade). Porque nunca se sabe; porque, como na morte – que "não é da vida", Wittegenstein no seu estado mais pleno –, estar-entre é incógnito ao mesmo tempo que real, espectável – não no sentido em que qualquer coisa ou alguém é esperado, mas no sentido em que é inevitável e intuido.

Conheço um emblemático "entre" na Filosofia: o de Heidegger. Um entre a Terra e o Céu. Que magnífico, que fantástico, também isso: ser heideggerianamente mortal, ser-entre, morrer a morte como morte, mas viver enquanto respiro; ser, neste sentido, ente, num "entretanto", é bom. Ser: viver. O céu dos intradorsos das cúpulas das catedrais.

Ser heideggerianamente "ente", ser inteiro, num "entretanto", é "entre": entre a tal Terra que toco, e um Céu inatingível; ou entre dois dias, entre duas datas numa lápide.

"Entre" é quase sempre não estar coincidente. Um segmento de recta é um entre dois pontos; dois pontos coincidentes são e não-são o mesmo ponto. Há também uma relação, obviamente explicável e descrita pela Geometria, entre mim (-ponto) e qualquer-coisa (-ponto): ela pode ser até desenhada ou transformada em número, mas essa distância geométrica não mede bem esse "entre", ela é estéril para explicar que sentido (sens) ou que inúmeros sentidos

più dell'idea di morte (di morte o di eternità). Perché non si sa mai; perché, come nella morte – che "non è della vita", Wittgenstein nel suo auge –, essere-fra è ignoto e allo stesso tempo reale, degno di essere visto – nel senso che qualche cosa o qualcuno è atteso, ossia che è inevitabile e deducibile.

Conosco un "fra" rappresentativo in Filosofia: quello di Heidegger. Un fra la Terra e il Cielo. Anche questo magnifico, fantastico: essere heideggerianamente mortale, essere-fra, morire della morte come morte, ma vivere mentre si respira, essere, in questo senso, ente nel "frattempo", va bene. Essere: vivere. Il cielo degli intradossi delle cupole delle cattedrali.

Essere heideggerianamente "ente", essere intero, in un "frattempo", è "fra": fra la stessa Terra che tocco, e un Cielo intangibile; o fra due giorni, fra due date in una lapide.

"Fra" significa comunemente non essere coincidente. Un segmento di retta è un fra due punti; due punti coincidenti sono e non-sono lo stesso punto. Esiste anche una relazione, ovviamente spiegabile e descritta dalla Geometria, fra me (-punto) e qualche cosa (-punto): può essere perfino disegnata o trasformata in numero, ma questa distanza geometrica non misura esattamente questo "fra", è inefficace nello spiegare quale senso (*sens*) o quali innumerevoli

podem haver nesta relação se por mim (-ponto) entendermos eu e qualquer-coisa (-ponto) entendermos parede, quatro paredes ou casa.

A Geometria e a Matemática, ou melhor, a Matemática desdobrada em Geometria e em Álgebra, não explicam a complexidade do entre mim e, lato senso, casa. E não explicam porque o "entre"-na-sua-totalidade não é exactamente explicável, digamos assim; e não explicam da mesma maneira que o Desenho não explica a arquitectura; a Geometria e a Álgebra simplificam o que é poder estar ou poder ser entre, como o desenho anuncia ao mundo das coisas visíveis o primeiro sintoma da realidade de um objecto ainda inexistente; não saberem explicar o "entre" não é obrigatoriamente negativo. Os Elementos de Euclides explicam só certos aspectos daquilo que é poder ser estar-entre (a distância, por exemplo), como o Desenho só pode dizer ou intuir, do estar-entre, qualquer coisa que se vai poder passar depois. Por linhas ou por números, por contornos ou manchas elas, estas Disciplinas, anunciam aos olhos somente um fragmento (visual, portanto) da verdadeira realidade do entre – o desenho duma casa não é uma casa, como a astronomia de Kepler não é o Céu de Heidegger ou o céu do claustro.

O "entre" que me fascina é sensível, é o entre (sempre) afectivo. O "entre" "místico": místico não no sen-

sensi possono esistere in questa relazione se per me (-punto) intendiamo me e qualche cosa (-punto) intendiamo parete, quattro pareti o casa.

La Geometria e la Matematica, o meglio, la Matematica spiegata dalla Geometria e dall'Algebra, non chiarisce la complessità del fra me e, in senso lato, la casa. Non spiegano il perché "fra", nella sua totalità non è, diciamo così, esattamente spiegabile; e allo stesso modo non chiariscono che il Disegno non spiega l'architettura; la Geometria e l'Algebra semplificano quello che è poter stare o poter essere fra, come il disegno annuncia al mondo delle cose visibili il primo sintomo di realtà di un oggetto ancora inesistente; non saper spiegare il "fra" non è necessariamente negativo. Gli Elementi di Euclide spiegano solo alcuni aspetti di ciò che è poter essere-fra (la distanza, per esempio), come il Disegno può solo dire o intuire, di essere-fra, qualcosa che può succedere a posteriori. Attraverso linee o numeri, attraverso contorni o macchie, loro, queste Discipline, annunciano agli occhi solamente un frammento (quindi, visuale) della vera realtà del fra – il disegno di una casa non è una casa, come l'astronomia di Kepler non è il Cielo di Heidegger o il cielo del chiostro.

Il "fra" che mi affascina è sensibile, è il fra (sempre) affettivo. Il "fra" "mistico": mistico non nel

tido quase esotérico e/ou teosófico d'O Príncipe dos Filósofos Divinos de Jakob Böhme, não no sentido em que Pseudo-Dionísio, o Areopagita, usa místico no Corpus Areopagiticum, mas mais num sentido de aspiração a uma união pessoal (ou inter-pessoal, ou, como a diz a Fenomenologia, "intersubjectiva") ou uma unidade com...[1]*; uma experiência directa e subjectiva com a transcendência sem a necessidade de intermediários, dogmas ou de teologias; místico, portanto, como intuição de uma coisa que, apesar de se sentir, não é racionalmente traduzível: "Existe no entanto o inexprimível. É o que se revela, é o místico"*[2]*; não místico, porém ainda, como o lugar inconsciente de Freud, mas místico como uma espécie de consciência que não consegue captar-se a si própria como especificada, como diz Lyotard. Místico, assim: "o que é místico é que o mundo exista, não como o mundo é. [...] Místico é sentir o mundo como um todo limitado"*[3]*, uma, assim, re-ligação de mim (-ponto) com qualquer-coisa (-ponto): ser-(se-)entre como num hífen, numa tmesis.*

1 *"O místico é aquele que aspira a uma união pessoal ou a unidade com o Absoluto, que ele pode chamar de Deus, Cósmico, Mente Universal, Ser Supremo, etc."*

Ralph LEWIS, *Alquimia Mental*, Biblioteca Rosacruz, Editora Renes, Rio de Janeiro, n.º XX, 1982.

2 Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. 141.

senso quasi esoterico e/o teosofico de *Il Principe dei Filosofi Divini* di Jakob Böhme, non nel senso in cui Pseudo-Dionisio, o Areopagita, utilizza mistico nel *Corpus Areopagiticum*, ma più in un senso di aspirazione a un'unione personale (o interpersonale, o come ci dice la Fenomenologia, "intersoggettivo") o un'unità con…[1]; un'esperienza diretta e soggettiva con la trascendenza senza la necessità di intermediari, dogmi o teologie; mistico, insomma, come intuizione di una cosa che, nonostante si senta, non è razionalmente traducibile: "Esiste però l'inesprimibile. È ciò che si rivela, è il mistico"[2]; non mistico, tuttavia, come luogo incosciente di Freud, ma mistico come una specie di coscienza che non riesce ad intuirsi come specifica, come così dice Lyotarde. Mistico: "ciò che è mistico è ciò che esiste nel mondo, non come il mondo è [...]. Mistico è sentire il mondo come un tutto limitato"[3], è così un, rilegarsi fra me (-punto) con qualche cosa (-punto): essere-fra come in un trattino, in una *tmesis*.

1 "*Il mistico è colui che aspira ad una unione personale o ad un'unione con l'Assoluto, che si può chiamare Dio, Cosmico, Mente Universale, Essere Supremo, ecc.*" Ralph LEWIS, *Alquimia Mental*, Biblioteca Rosacruz, Editora Renes, Rio de Janeiro, n.º XX, 1982.

2 Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, trad.it. di Amedeo G. Conte, Torino, Editore Einaudi, 1964, p. 162.

"Entre" é quase sempre não estar coincidente, mas esse "entre" "místico", esse "entre" que é possibilidade de re-ligação, é, justamente, uma coincidência. Mais à frente veremos entre quê e quê, ou, melhor ainda, de quem em quê.

Conheço um outro "entre" na Literatura. O entre por onde o espírito de Deus passou a pairar no primeiro dos dias, o dia da invenção da Luz: "No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: Faça-se a luz! E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz Dia, e às trevas Noite. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o primeiro dia. Deus disse: Faça-se um firmamento entre as águas, e separe ele umas das outras. Deus fez o firmamento e separou as águas que estavam debaixo do firmamento daquelas que estavam por cima. E assim se fez. Deus chamou ao firmamento Céus. Sobreveio a tarde e depois a manhã: foi o segundo dia." (Genesis I)

Nesta história, Deus inventa com dois planos um "entre" ao separar as águas. Esta ideia, ou invenção/criação, de Deus, de, com um plano de água, fazer a altura do céu dando um tecto ao mundo sobre

3 Ludwig WITTGENSTEIN, op. cit., p. 140.

"Fra" significa di solito non essere coincidente, ma essere "fra" "mistico", questo "fra" che è possibilità di rilegarsi, è, appunto, una coincidenza. Più avanti vedremo fra cosa e cosa, o meglio ancora, di chi in cosa.

Conosco un altro "fra" nella Letteratura. Il fra da cui lo spirito di Dio iniziò a fluttuare nei primi due giorni, il giorno dell'invenzione della Luce: "In principio, Dio creò il cielo e la terra. Ora la terra era informe e deserta; le tenebre ricoprivano l'abisso e lo Spirito di Dio aleggiava sulle acque. Dio disse: Sia la luce! E luce fu. Dio vide che la luce era cosa buona, e separò la luce dalle tenebre e chiamò la luce Giorno e le tenebre Notte. E fu sera e fu mattina: primo giorno. Dio disse: sia il firmamento in mezzo alle acque, per separare le acque dalle acque. Dio fece il firmamento e separò le acque che sono sotto il firmamento dalle acque che sono sopra il firmamento. E così avvenne. Dio chiamo il firmamento Cielo. E fu sera e fu mattina: secondo giorno." (Genesi I)

In questa storia, Dio, nel separare le acque, inventa un "fra" due piani. Questa idea o invenzione/creazione, di Dio, ossia di fare, attraverso un piano di acqua, l'altezza del cielo su un altro piano,

3 Ludwig WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 161s.

um outro plano é, creio e independentemente das crenças de cada um, tocante. Deus, de um faz dois planos: um em cima, o Céu; outro em baixo, onde, no terceiro dia, faz aparecer a Terra.

Mas, do meu ponto de vista, a maior invenção entre o segundo e o terceiro dias não é nem a ideia dos dois planos, nem da Terra nem do Céu, a maior ideia de Deus é a do "entre". Ele inventa o Espaço: o espaço onde, a partir do terceiro dia, o mundo pode ser mundo; onde tudo pode vir a acontecer; o Homem recusar o Paraíso e, em liberdade, construir a casa, as cidades, a guerra e a paz, a vergonha e a entrega. Deus paira, mas não há vento neste mundo.

Recusa viver num "jardim no Éden, do lado do oriente," e vai embora: vai fazer a casa; terá um desenho em mente? Ele que nunca viu nenhuma?

Ele vai fazer uma casa; ele que nasce, pela amabilidade e pela habilidade das mãos de Deus, vai fazer noutra morada, uma casa; ele que, esculpido por esse Deus com o "barro da terra", da terra ou dos produtos da terra, vai fazer uma casa, e depois a cidade.

Génesis II: "E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente." – há vento aqui.

O Homem aparece, nesta história, como consubstancial à Terra. Tão consubstancial que, ele próprio,

oppure un tetto al mondo su un altro piano è, credo, toccante, indipendentemente dalle credenze di ognuno. Da un piano Dio ne fa due: uno sopra, il Cielo; l'altro sotto, dove, il terzo giorno, fa apparire la Terra.

Ma, dal mio punto di vista, la più grande invenzione del secondo e terzo giorno non è né l'idea di due piani, né della Terra né del Cielo, la più grande idea di Dio è quella del "fra". Rende lo Spazio incantato: lo spazio dove, dal terzo giorno, il mondo può essere mondo; dove tutto può divenire; l'Uomo rifiuta il Paradiso e, liberamente, costruisce la casa, le città, la guerra e la pace, la vergogna e la resa. Dio fluttuerà in questo mondo senza vento.

Si rifiuta di vivere in un "giardino dell'Eden, dal lato orientale", e se ne va via: va a costruire una casa; avrà un disegno in mente? Lui che non ne ha mai visto una? Lui costruirà una casa; lui che nasce dalla compiacenza (amabilità) e abilità delle mani di Dio, farà in un'altra dimora, in un'altra casa, e poi una città.

Genesi II: "Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita; e l'uomo divenne un'anima vivente" – qui c'è vento.

In questa storia, l'Uomo appare come consustanziale alla Terra. Talmente consustanziale che,

é a própria Terra (antes: "informe, anamórfica e vazia") transubstanciada em carne e alma humana. Um Homem feito de Terra, da Terra.

É curioso pensar como, à luz do primeiro dos cinco rolos do Pentateuco – o primeiro do Tanakh da Torá – , o Homem recusa o jardim, sua pre-destinada morada: é facto que o recusa para, sendo este Homem feito de barro da Terra, construir, ele próprio com as suas próprias mãos, casas de terra ou de materiais que dessa Terra se alimentam; para fazer nuns casos casa, e noutros casos vento (uma memória do sopro de Quem lhe inspirou ar nas narinas ainda em estátua? – um Deus que, apaixonado (pela sua imagem criada em homem, e por mim também), perde, porém, a sua obra? Um Deus tão apaixonado como Pigmalião (?), pai de Pafos, mas sem Afrodite que se apiede Dele; não perdeu. Os deuses não perdem os homens.

Recusa, para fazer uma casa: "a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. […] Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano."[4]

4 Gaston BACHELARD, *A Poética do Espaço,* São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 26.

lui stesso, è la stessa Terra (prima: "informe, anamorfica e vuota") transubstanziata in carne e anima umana. Un uomo fatto di Terra, dalla Terra.

È curioso pensare come, alla luce dei primi dei cinque rotoli del Pentateuco – il primo di Tanakh di Torah –, l'Uomo rifiuta il giardino, la sua dimora predestinata: di fatto lo rifiuta, essendo quest' Uomo fatto dall'argilla della Terra, per costruire, lui stesso con le sue mani, case di terra o di materiali che di essa si alimentano; per fare casa, e in altri casi vento (una memoria del soffio di Chi gli fece inspirare aria nelle narici quando ancora era una statua?) – un Dio che, appassionato (dalla sua immagine fatta nell'uomo, e anche da me), perde, tuttavia, la sua opera? Un Dio tanto appassionato come Pigmalione (?), padre di Pafos, ma senza Afrodite che si impietosisce di Lui; non lo ha perso. Gli dèi non perdono gli uomini.

Rifiuta, allo scopo di fare una casa: "la casa è una delle più grandi (forze) integrative dei pensieri, dei ricordi e dei sogni dell'uomo [...] Nella vita di un uomo, la casa allontana le contingenze, moltiplica i suoi consigli di continuità. Senza di essa l'uomo sarebbe un essere disperso. Essa mantiene l'uomo nelle tempeste del cielo e nelle tempeste della vita. È corpo e anima. È il primo mondo dell'essere umano"[4].

4 Gaston BACHELARD, *La Poetica dello Spazio,* ed. it. di Ettore Catalano, *La poetica dello spazio,* Bari, Dedalo, 1975, p. 45

Toca no mais profundo de mim este pensamento de que estas casas-de-Terra imaginadas e feitas pelo homem-feito-por-Deus(-do-barro-da-Terra) são (em mito), de certa forma, feitas da mesma carne humana que as imaginou e fez.

O homem que Deus fez do barro da Terra e um sopro fugiu para construir a sua casa com o mesmo barro da Terra com que foi feito mas sem sopro: a casa construída é (e será para sempre) sua irmã (... nuns casos, casa; e noutros casos, a procura desse vento originário...).

A natureza da arquitectura? – a cabana primordial(?), é isso? de Vitruvio, de Filarete, de Caramuel, de Perrault, de Laugier, de Blondel, de Viollet-leDuc, de Niemeyer e de outros; dos "Mortais" de Heidegger entre a Terra e o Céu, até (?): sempre a Tratadística e as Teorias da Arquitectura. Que importa?

A natureza da arquitectura? – isso sim.

A natureza da arquitectura é "fazer" a casa. Não é a casa, é o fazer a casa – no sentido de: "Que devo fazer?", de que falava Kant acerca de "todo o interesse de [sua] razão" (Kant, 1988: 833).

A casa. Que casa é a minha?: (...?)

"Ela [a casa] é um intermédio, um interstício, um 'entre'. Como προβλημα [problema] que é, impede a passagem, por um lado, mas protege, dá asilo, per-

Questo pensiero mi tocca nel profondo, ossia il pensiero che queste case-della-Terra immaginate e fatte dall'uomo-fatto-da-Dio (-dalla creta della-Terra) sono (nel mito), in qualche modo fatte della stessa carne umana che le fece e le immaginò.

L'uomo che Dio fece dall'argilla della Terra e da un soffio è scappato per costruire una casa con la stessa argilla della Terra con cui è stato fatto ma senza il soffio: la casa costruita è (e sempre sarà) sua sorella (…in alcuni casi, casa; e in altri, la ricerca di questo vento originario…).

La natura dell'architettura? – la capanna primordiale (?), è questo? di Vitruvio, di Filarete, di Caramuel, di Parrault, di Laugier, di Blondel, di Viollet-leDuc, di Niemeyer e di altri; dei "Mortali" di Heidegger fra la Terra e il Cielo, fino (?): sempre la Trattatistica e le Teorie dell'Architettura. Cosa importa?

La natura dell'architettura? – è questo.

La natura dell'architettura è "fare" la casa. Non è la casa, è il fare la casa – ossia: "Cosa devo fare?", ciò che Kant diceva su "tutto l'interesse della [sua] ragione" (Kant, 1988: 833).

La casa. Qual è la mia casa?: (…?)

"Essa [la casa] è un intermezzo, un interstizio, un 'fra'. Quindi come προβλημα [problema], impedisce il passaggio da una parte, ma protegge, dà asilo, per-

mite a passagem além do umbral, dá protecção, por outro lado. [...] O uso lógico desta formulação que recorre aos contrários para situar-se no interstício, costuma aparecer sempre que se tenta falar da casa, mas não é simplesmente um procedimento retórico, nem uma forma linguística ou mesmo lógica de abordar este difícil objecto, mas a manifestação de uma problematicidade intrínseca à casa e à arquitectura em geral, uma impossibilidade de traçar limites fixos, as fronteiras exactas das construções de um pelo outro, a inbrincação ou o alojamento de um no outro." (Santos Guerrero, 2011: 19, 20)

Lembro-me de um outro "entre": aliás, vários.

Mas, lembro-me de um que pode, em síntese, explicar todos estes "entre".

Sei de um outro "entre", mas, este, vivi-o. O meu amigo Márcio Novaes Coelho Jr. (na altura: aluno de doutoramento; hoje, professor do Centro Universitário SENAC em São Paulo) levou-me – como um índio

(Fig. 1 e 2) Lina Bo Bardi, *MASP, Museu de Arte de S. Paulo*, Brasile.

mette il passaggio oltre la divisione, e dall'altro lato dà protezione. […] L'uso logico di questa formula che ricorre ai contrari per situarsi nell'interstizio, di solito appare tutte le volte che si tenta di parlare di casa, ma non è semplicemente un processo retorico, né una forma linguistica o logica di affrontare questo oggetto difficile; invece può definire la manifestazione di una problematica intrinseca alla casa e all'architettura in generale, l'impossibilità di tracciare limiti fissi, le frontiere esatte delle costruzioni di uno per l'altro, la l'inserimento o l'alloggio di uno nell'altro". (Santos Guerrero, 2011: 19,20)

Mi ricordo di un altro "fra": anzi, di vari.

Ma ricordo di uno che, in sintesi, può spiegare tutti questi "fra".

Conosco un altro "fra" ma questo, l'ho vissuto. Il mio amico Márcio Novaes Coelho Jr. (ai tempi: alunno di dottorato; oggi, professore del Centro Universitario SENAC di São Paulo) mi ha portato a ve-

leva um amigo a visitar as ruas da sua floresta – a ver, entre outros acontecimentos arquitectónicos da cidade, o Museu de Arte (MASP – Museu de Arte de São Paulo) (Figs. 1 e 2).

Estavam 37 graus Celsius nesse dia 24 de Abril de 2009. Atravessamos o Jardim Trianon (Parque Tenente Siqueira Campos na Av. Paulista) para ver esta peça de Lina Bo Bardi. Fascinou-me o vão livre de 74m que se estende por quase apocalípticos quatro pilares de betão pré-esforçado sustidos ao alto a entalar o corpo horizontal do edifício graças às artes matemáticas do engenheiro José Carlos Figueiredo Ferraz desde 1968, data da sua inauguração – o maior vão em consola do mundo, à época.

Conhecia o MASP dos livros: lá, está o suposto estudo preparatório d'As Tentações de Santo Antão de Hieronymus Bosch de 1500 que dá origem ao retábulo tríptico, do mesmo pintor, patente no Museu de Arte Antiga em Lisboa.

Sempre me intrigou o Movimento Moderno (Figs. 3, 4 e 5).

(Fig. 3, 4 e 5) Lina Bo Bardi, *MASP, Museu de Arte de S. Paulo*, Brasile.

dere – come un indio porta un amico a visitare la sua foresta –, fra altri avvenimenti architettonici della città, il Museo di Arte (MASP – Museo di Arte di São Paulo) (Fig. 1 e 2).

C'erano 37 gradi quel giorno 24 aprile 2009. Attraversammo il Giardino Trianon (Parque Tenente Siqueira Campos nella Av. Paulista) per vedere un'opera di Lina Bo Bardi. Rimasi affascinato dal vano libero di 74 m che si estende per quattro quasi apocalittiche colonne di cemento precompresso sostenute in alto dallo stringersi del corpo orizzontale dell'edificio, che, grazie alle arti matematiche dell'ingegnere José Carlos Figueiredo Ferraz dal 1968, data della sua inaugurazione, a oggi, è il più grande vano in consolle del mondo. Conoscevo il MASP dai libri: là vi è il supposto studio preparatorio de Le Tentazioni di Santo Antonio di Hieronymus Bosch del 1500 che fu la base per la pala d'altare in trittico dello stesso pittore, esposto nel Museo di Arte Antica a Lisbona.

Mi ha sempre intrigato il Movimento Moderno (Fig. 3, 4 e 5).

37 graus, humidade como é sabida nestes Trópicos em Abril, e caminhávamos em direcção ao edifício. Antes de entrar, para visitar a exposição, decidimos atravessar, passando por baixo do prédio, para ver o que já ao longe se distinguia: a cidade (para mim, para sempre, incógnita) e a Serra da Cantareira (que venho a conhecer depois, em 2010, pela mão de outra índia-amiga, Myrna de Arruda Nascimento, ilustre professora da Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da USP).

Erradamente, a Teoria da Arquitectura não consente discursos afectivos; portanto: saimos, o Marcinho e eu, do Jardim Trianon, atravessamos a Av. Paulista, pisamos o passeio, atravessamos o edifício "entre" o chão que pisavamos e um tecto a 8m da nossa vertical (8m: a contar, na vertical, das plantas dos nossos pés até tocar os pés do corpo suspenso do edifício), e chegamos a uma espécie de promontório que se debruçava sobre A Cidade e as Serras. Com um corpo subterrâneo e um outro suspenso, Lina Bo, com este desenho do MASP, garantia à risca as determinações do doador deste terreno à municipalidade, Joaquim Eugénio de Lima - construtor da avenida Paulista e precursor do urbanismo no Brasil - que havia vinculado a doação deste terreno à municipalidade sob compromisso expresso de que jamais se construiria ali obra que prejudicasse a

Stavamo camminando in direzione all'edificio, 37 gradi, umidità tipica in questi Tropici ad aprile. Prima di entrare per visitare la mostra, decidemmo di attraversare da sotto l'edificio, per vedere ciò che già da lontano si distingueva: la città (per me, sempre, un'incognita) e la Serra della Canteira (che avrei conosciuto solo più tardi, nel 2010, grazie ad un'altra amica-india, Myrna de Arruda Nascimento, illustre professoressa della Facoltà di Architettura e Urbanismo della USP).

Erroneamente, la Teoria dell'Architettura non permette discorsi emotivi; per cui: Marcinho ed io uscimmo dal Giardino Trianon, attraversammo la Avenida Paulista, percorremmo il marciapiede, attraversammo l'edificio "fra" il suolo che calpestavamo e il tetto di 8m sopra di noi (8m: da contare, in verticale, dalle piante dei nostri piedi fino ai piedi del corpo sospeso dell'edificio), e arrivammo a una specie di promontorio che si distendeva sulla Città e le Montagne. Con un corpo sotterraneo e l'altro sospeso, Lina Bo, con questo progetto del MASP, garantiva con rigore le indicazioni che il donatore del terreno, Joaquim Eugénio de Lima - costruttore dell'Avenida Paulista e precursore dell'urbanistica in Brasile - aveva dato alla municipalità, ossia vincolato la donazione di quel terreno al municipio con il compromesso esplicito che mai più lì si costruirà

amplitude do panorama.

Lina Bo constrói um "entre" – todos os que dizemos modernos, afinal, o construiram: por vezes bem; por vezes só como mero, distraído mas intencional, apontamento estético; outras vezes genialmente. Os modernos não foram os primeiros...

"Não procurei a beleza, procurei a liberdade", diz ela, com palavras e com o traço de génio deste edifício.

Esta, a que acabamos de fazer, é uma leitura incipiente do objecto arquitectónico MASP: 74m de vão livre; um corpo subterrâneo; um corpo suspenso; a criação de um espaço livre atravessável entre o corpo subterrâneo e o corpo suspenso; 8m entre o corpo suspenso do edifício e o pavimento; etc.

Façamos uma leitura, não do objecto, mas da minha "relação com" o objecto – uma leitura, não do objecto arquitectónico, mas arquitectónica: antes de chegar ao MASP, Av. Paulista, 37 graus, calor, húmido, não corre uma brisa, o ar está parado; no "entre", no vão livre: 28 graus, fresco, sombrio, há uma corrente de ar, há vento, há um sopro fresco; depois de atravessado o "entre": 37 graus, calor, húmido, não corre uma brisa, o ar está parado, novamente.

A sombra provocada por este "entre" de 8m de altura neste vão livre faz com que o ar o atravesse provocando uma corrrente de ar com dois sentidos: da

un'opera che pregiudicasse la vista del panorama.

Lina Bo costruisce un "fra" – tutti quelli che chiamiamo moderni, alla fine l'hanno costruito: a volte bene; a volte solo come pura, distratta ma intenzionale annotazione estetica; altre volte genialmente. I moderni non furono i primi…

"Non ho cercato la bellezza, ma la libertà" ci dice lei con parole geniali, a proposito di questo edificio.

Questa che abbiamo fatto, è una lettura incipiente dell'oggetto architettonico MASP: 74m di vano libero; un corpo sotterraneo; un corpo sospeso; la creazione di uno spazio libero attraversabile fra il corpo sotterraneo e il corpo sospeso; 8m fra il corpo sospeso dell'edificio e il pavimento; ecc.

Facciamo una lettura non dell'oggetto, ma della mia "relazione con" l'oggetto – una lettura, non dell'oggetto architettonico, ma architettonica: prima di arrivare al MASP, Av. Paulista, 37 gradi, calore, umido, non un soffio di vento, aria ferma; nel "fra", il vano libero: 28 gradi, fresco, scuro, con una corrente d'aria, c'è vento, c'è un soffio fresco; dopo aver attraversato il "fra": 37 gradi, calore, umido, non un soffio di vento, aria ferma, di nuovo.

L'ombra creata nel vano libero da questo "fra" di 8m di altezza fa in modo che l'aria lo attraversi provocando una corrente d'aria a due sensi; dalla

Paulista para o promontório e do promontório para a Paulista; porém, vamos ao que de Arquitectura tem mais este edifício: o meu corpo quente e transpirado (aliás, a evaporação da transpiração do meu corpo, sujeito há um segundo aos 37 graus) sente-se mais quando no "entre"; sente-se, porque o meu corpo está quente, porque se lhe evapora a transpiração, e, por isso, o corpo sente-se mais corpo através do vento que ali passa.

A Trova do Vento que Passa[5] *é essa: é a notícia que este "entre" dá ao meu corpo do meu corpo; fá-lo, em conciência meu, novamente sopro; dá-lhe, em vento, a notícia de que vive.*

"O vento cala a desgraça, o vento nada me diz"?

Não: o vento que o "entre" faz neste aperto no mundo diz-me mais que não seja, ao menos, corpo, mortal-entre, vivo.

Lina Bo, com este "entre" em São Paulo, fez vento e fez-me corpo; como sopro Alberto Campo Baeza com Entre Catedrais em Cádiz (Figs. 6, 7 e 8);

5 Trova do Vento que Passa: http://www.youtube.com/watch?v=T0JuEY_MHGI

(Fig. 6, 7 e 8) Campo Baeza, *Entre Catedráis*, Cadiz, Spagna.

Paulista verso il promontorio e dal promontorio verso la Paulista; tuttavia, passiamo a ciò che di maggiormente Architettonico esiste in questo edificio: il mio corpo caldo e sudato (anzi, la evaporazione della traspirazione del mio corpo, sottomessa durante un secondo ai 37 gradi) si sente più nel "fra"; si sente, perché il mio corpo è caldo, perché evapora il sudore, e, per questo, il corpo si sente più corpo attraverso il vento che passa di lì.

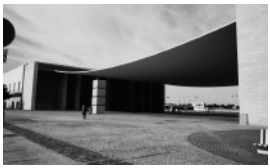
La *Strofa del Vento che Passa*[5] è questa: è la notizia che questo "fra" dà al mio corpo sul mio corpo; lo fa divenire nuovamente, secondo me, un soffio; gli dà, come vento, la notizia di chi vive.

"Il vento fa tacere la disgrazia, il vento non mi dice nulla"?

No; il vento che il "fra" crea in questa stretta nel mondo mi comunica più di quanto non sia, al meno, corpo, morale-fra, vivo.

Lina Bo, in questo "fra" a São Paulo, fece vento e mi fece corpo; come soffio Alberto Campo Baeza con Entre Catedrais a Cadiz (Fig. 6, 7 e 8);

5 *La Strofa del Vento che Passa: http://www.youtube.com/watch?v=T0JuEY_MHGI*



Siza com o pavilhão de Portugal em Lisboa (Figs. 9, 10 e 11); Niemeyer em Avilés em Espanha (Fig. 12) ou em Tripoli (Fig. 13), por exemplo; Paulinho Mendes da Rocha com o MUBE, Museu Brasileiro de Escultura ou com a Praça do Patriarca ambos em São Paulo, ou com a Capela de São Pedro Apóstolo em Campos do Jordão (Fig. 14, 15, 16) – o vento, mesmo que não haja fora do edifício, passa-por-"entre"-ele e dá-me a pele, devolve-me-a; inventa-se o vento; só estes exemplos, para não falar de Corbusier.

Mas, os modernos não foram os primeiros a re-inventar o sopro...

Conheço outros, como estes, "entres" na arqui-

(Fig. 9, 10 e 11) Siza Vieira, *Pavilhão de Portugal*, Lisbona, Portogallo.

Siza con il padiglione del Portogallo a Lisbona (Fig. 9, 10 e 11); Niemeyer a Aviles in Spagna (Fig. 12) o a Tripoli (Fig. 13), per es.; Paulinho Mendes da Rocha con il MUBE, Museo Brasileiro di Scultura o con la Piazza del Patriarca entrambi a São Paulo, o con la Cappella di San Pietro Apostolo a Campos do Jordão (Fig. 14, 15, 16) – vento, anche se non soffia fuori dall'edificio, passa-attraverso-"fra"- di esso e mi dà la pelle, me la restituisce; si inventa il vento; solo questi es., per non parlare di Corbusier.

Ma i moderni non furono i primi a reinventare il soffio…

Come esempio, conosco altri "fra" come questi,

(Fig. 12) Oscar Niemeyer, *Centro Niemeyer*, Avilés. Spagna.

(Fig. 13) Oscar Niemeyer, *Rashid Karami International Fair*, Tripoli.

tectura (dita) vernacular portuguesa, por exemplo. Construções sem desenho nem papel, digamos; não tão eruditas, porém também livres. Umas construções, no meio do nada: pavimento, quatro ou seis pilares e uma cobertura de duas águas que, sem pudor, fazem com vento do "território" lugar. Assim mesmo: pavimento, quatro ou seis pilares e uma cobertura de duas águas, sem paredes, por toda a bacia do Mediterrâneo. Parece que não servem para nada estas "arquitecturas" – "arquitecturas", por defeito? – mas elas apertam, como as eruditas suas filhas modernas, post-modernas e trans-modernas, o Mundo.

Elas não fazem nada para além de fresco: no meio da paisagem, elas fazem só o ar passar, são casas de vento (memórias do sopro primeiro? O tal nas narinas?) que eu reencontrei em Valinhos na chácara da Mel (Amélia de Azevedo Leite, arquitecta e professora na Pontifícia Universidade Católica de Campinas), onde, finalmente, descobri porque tão bem pegou de estaca o Movimento Moderno no Brasil (Fig. 17): é que esse "entre" por onde passa (e se ressuscita) vento foi levado para o Brasil por Portugal já no séc. XVI; casas

(Fig. 14) Paulo Mendes da Rocha, *Praça do Patriarca*, S. Paulo, Brasile.
(Fig. 15) Paulo Mendes da Rocha, *Capela de São Pedro Apóstolo*, Campos do Jordão, Brasile.
(Fig. 16) Paulo Mendes da Rocha, *MUBE, Museu Brasileiro de Escultura, Jardim Europa*, S. Paulo, Brasile.

"fra" nell'architettura (detta) vernacolare portoghese. Costruzioni senza disegno né carta, diciamo; non tanto erudite, tuttavia ancora libere. Alcune costruzioni, in mezzo al nulla: suolo, quattro o sei pilastri e una copertura a due falde che, senza pudore, fanno del "territorio" grazie al vento, luogo. Proprio così: suolo, quattro o sei pilastri e una copertura a due falde, senza pareti, su tutto il bacino del Mediterraneo. Sembra che non servano a nulla queste "architetture" – "architettura", in difetto? – ma esse stringono, il mondo come le erudite figlie moderne, post-moderne e trans-moderne.

Esse non fanno niente di nuovo: in mezzo al paesaggio, fanno solo passare l'aria, sono case di vento (memorie del primo soffio? Quello delle narici?) che ritrovai a Valinhos nella casa di campagna di Mel (Amélia de Azevedo Leite, architetto e professoressa nell'Università Pontificia Cattolica di Campinas), dove, alla fine scoprii perché il Movimento Moderno in Brasile funzionò tanto bene (Fig. 17): è perché in questo "fra" dove passa (e resuscita) il vento portato nel Brasile dal Portogallo già nel sec.

que não eram casas mas que, por apertarem (no meio do nada, no continuum do mundo) o mundo, faziam correntes de ar fresco. Conhecemo-las, sobretudo pela Graça, em Barroco em versões eruditas, de desenhos complexos, revestidas a conchas, búzios ou por tecelas de louça de porcelana como no Palácio dos Mascarenhas (Fronteira e Alorna) em S. Domingos de Benfica em Lisboa (Fig. 18). Porém, mesmo "populares" elam conservam desde o séc. XVI o seu desígnio: fazem "entre" chão e tecto, e sem paredes, só apertando o mundo, vento. Como objectos arquitectónicos, o MASP e a esta casa que não é casa na chácara da Mel, são diversos; mas, como Arquitectura são iguais (Figs. 19 e 20).

(Fig. 17) *Casa de Fresco*, Chácara da Mel, Valinhos, Campinas, S. Paulo, Brasile.

(Fig. 18) *Casa de Fresco, Palácio dos Marqueses de Fronteira e Alorna*, S. Domingos de Benfica, Lisbona, Portogallo.

XVI; case che non erano case ma che, poiché stringevano il mondo (nel mezzo del nulla, nel continuum del mondo), producevano correnti d'aria fresca. Le conosciamo, soprattutto per la Graça, in stile Barocco dalle versioni erudite, dai motivi complessi rivestite di gusci, conchiglie o di tessuti di stoviglie di porcellana come nel Palácio dei Mascarenhas (Fronteira e Alorna) a S. Domingos de Benfica a Lisbona (Fig. 18). Tuttavia anche se "popolari" conservano dal sec. XVI il loro nome: fungono da "fra" il suolo e il tetto, e senza pareti, solo stringendo il mondo, producono vento. Come oggetti architettonici, il MASP e questa casa che non è la casa nella fattoria di Mel, sono diversi ma come Architettura sono uguali (Fig.19 e 20).

(Fig. 19 e 20) *Casa de Fresco*, Chácara da Mel, Valinhos, Campinas, S. Paulo, Brasile; Lina Bo Bardi, *MASP, Museu de Arte de São Paulo*, Brasile.

Conheci um outro "entre" – inventor de vento: é um "entre" que funciona desde o século XVI entre a Igreja Matriz de Estremoz e a Cadeia construída com estelas medievais; um verdadeiro "entre"-moderno (moderno no sentido em que é Renascentista, claro está) (Figs. 21, 22 e 23).

No dia 15 de Outubro de 2011 o Leo Marucci pediu-me para dar uma aula de Teoria da Arquitectura justamente nesse "entre" alentejano. Na verdade, é esse pedido do Leo que provoca a necessidade deste texto. Falei-lhes – ao Leo Marucci (Universidade de Camerino), à Silvia Escamilla Amarillo (Universidade de Sevilha) e ao Zé Ferreira Crespo (Faculdade de Arquitectura de Lisboa) – sobre os "entres" do Movimento Moderno que eu conhecia sobretudo no Brasil e dos motivos pelos quais eu considerava óbvia a adesão da arquitectura brasileira contemporânea à estética Moderna. Neste dia estava um calor insuportável mas nós os quatro, sentados no "entre" sentiamos o

(Fig. 21, 22 e 23) *"Entre"* a Igreja Matriz de Estremoz e a Cadeia, Estremoz, Portogallo.

Conobbi un altro "fra" – inventore del vento; è un "fra" che funziona dal secolo XVI fra la chiesa Matriz de Estremoz e la prigione costruita con le stelle medioevali; un vero "fra"- moderno (moderno nel senso che è Rinascimentale, chiaramente) (Fig. 21, 22 e 23).

Il giorno 15 ottobre 2011 Leo Marucci mi chiese appunto di dare una lezione di Teoria dell'Architettura in questo "fra" *alentejano*. In verità, è stata questa richiesta di Leo a provocare la necessità di scrivere questo testo. Parlai – a Leo Marucci (Università di Camerino), a Silvia Escamilla Amarillo (Università di Seviglia) e a Zé Ferreira Crespo (Facoltà di Architettura di Lisbona) – dei "fra" del Movimento Moderno che avevo conosciuto soprattutto in Brasile e dei motivi per i quali consideravo ovvia l'adesione dell'architettura brasiliana contemporanea all'estetica moderna. Quel giorno c'era un calore insopportabile ma noi quattro, seduti in un "fra" sentivamo il vento, che non c'era

vento, que não havia lá-fora, a passar aqui-entre; a experiência do MASP, da casa de fresco na chácara da Mel, a da pala da Praça do Patriarca, a do Siza, repetia-se ali: espaço descoberto, espaço coberto ("entre"), espaços descoberto; calor-não-há-vento, fresco-há-vento ("entre"), calor-não-há-vento (Figs. 24, 25 e 26). Mas, o "entre" não é só térmica: o "entre" é, entre outras coisas, também a possibilidade de parar. Parar no sentido em que usava esta palavra, "parar", o Lagoa Henriques, meu Professor de Desenho: "Pára, vê o-que-há e o-que-não-há!"; da mesma forma "Pára, Escuta e Olha" nas passagens de nível sem guarda. Parar é o luxo de quem se põe alerta; é pôr o corpo a eixo; é dar-me conta. Parar é o que fazem os cães a apontar a caça. Parar é o primeiro passo se quero ter consciência de mim e levar-lhe – a ela, à consciência –

(Fig. 24, 25 e 26) *"Entre"*: 15 de Outubro de 2011, Estremoz, Portogallo.

la-fuori, passare qui-fra; l'esperienza del MASP, della casa fresca nella casa di campagna di Mel, quella della pala della Piazza del Patriarca, quella di Siza, si ripeteva lì: spazio scoperto, spazio coperto ("fra"), spazi scoperti; calore-senza-vento, fresco con-vento ("fra"), caldo-senza-vento (Fig. 24, 25 e 26). Ma il "fra" non è solo una questione termica: il "fra" è fra altre cose, anche la possibilità di fermarsi. Fermarsi nel senso che usava il mio professore di disegno Lagoa Henriques: "Fermati, vedi quello che c'è e quello che non c'è!"; allo stesso modo "Fermati, Ascolta e Guarda" nel passaggio a livello incustodito. Fermarsi è il lusso di chi si mette in allerta; è mettere il corpo in asse; è rendermi conto. Fermarsi è ciò che fanno i cani quando puntano la preda. Fermarsi è il primo passo per avere coscienza di me stesso e darle – ad

o mundo para poder ser sentido. Parar é o que fazem os que desenham: param. O "entre" é afectivo: afectivo no sentido em que é um atributo psíquico, corporal, que valora e representa a realidade. O "entre" proporciona o encontro.

Conheço o "entre" (indesenhável?) dos que desenham.[6] *Desenhar é, primeiro que tudo, saber do "entre" que me separa daquilo-que-desenho, esquecê-lo assim mesmo sabendo que existe em Geometria, e ficar preso a ele (àquilo-que-desenho) como a um anzol, "[fala das linhas com que fazia retratos, quando em criança] Eu ficava diante as primeiras linhas como um peru: a quem se traça um traço a giz no meio do chão e ele não passa para o lado de lá".*[7]

A distância geométrica, entre mim e as coisas, não me importa porque aquilo que vejo, se digo que as vejo, é porque as vejo dentro de mim: sou, portanto, coincidente com tudo aquilo que digo que vejo; tudo o que vejo (ou, sinto) sou eu; e, por isso, qualquer desenho

6 "Drawing establishes a link with visual reality that embodies a very personal process of research and it is the register of a relational space between the observer and the observed." Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, *The space in-between/ The in-between space,* Conference presented at ATACD – A Topological Approach to Cultural-Dynamics,

http://www.atacd.net/index.php%3Foption=com_content&task=view&id=196&Itemid=92.html.

7 José de ALAMADA NEGREIROS, entrevista: http://www.youtube.com/watch?v=6LEqg_zejCI

essa, la coscienza – il mondo per poter essere ascoltato. Fermarsi è ciò che fa chi disegna: si ferma. Il "fra" è affettivo: affettivo, ossia è un attributo psichico, corporale, che dà valore e rappresenta la realtà. Il "fra" rende possibile l'incontro.

Conosco il "fra" (indisegnabile?) di chi disegna.[6] Disegnare è, prima di tutto, conoscere il "fra" che mi divide da ciò-che-disegno, dimenticarlo anche sapendo che esiste in Geometria, e rimanere in contatto con esso (a-ciò-che-disegno) come a un'esca, ["parla delle linee con cui facevo ritratti da bambino] Io restavo davanti alle prime file come un tacchino: al quale si mette una riga di gesso in mezzo al pavimento e lui non passa dall'altra parte".[7]

La distanza geometrica, fra me e le cose, non mi interessa perché quello che vedo, se dico di vederle, è perché è dentro di me: per cui, coincido con tutto quello che dico di vedere; tutto quello che vedo (o, sento) sono io; e, per questo, qualsiasi di-

6 *"Disegnare stabilisce un legame fra la realtà visuale che include un processo di ricerca personale ed è il registro dello spazio relazionale fra l'osservatore e l'osservato."* Ana Leonor M. MADEIRA RODRIGUES, *The space in-between/ The in-between space,* Conference presented at ATACD – ATopological Approach to Cultural-Dynamics.

http://www.atacd.net/index.php%3Foption=com_content&task=view&id=196&Itemid=92.html.

7 José de ALMADA NEGREIROS, *intervista: http://www.youtube.com/watch?v=6LEqg_zejCI*

que produza de qualquer coisa, sou sempre eu – a Geometria é outra forma de ver o mundo; a Geometria obriga qualquer ocorrência ou forma de mundo ao espartilho do número e da recta e do definível quando, pobre, ainda não entendeu que foi inventada justamente a partir do já inventado, da própria Natureza. Os 74m de vão livre do MASP não me interessam em unidade de medida; interessa-me, isso sim, no que me sente (n)o corpo quando vivo isso. A própria harmonia, se a Geometria fala dela, é banal: porque, a haver harmonia, não foi a Geometria que a inventou, só reduziu a Natureza a esquemas abstratos, simplificando-a; a mimesis de Erich Auerbach, Merlin Donald e René Girard, depois de Platão e de Aristóteles? Sim!: é uma sua imitação precária; a natura naturans de Spinoza? Se sim, mal lido.

Desenhar é estar "entre" mim e mim – diesigis.

O lado de lá é o lado de cá: sou sempre eu; melhor: está sempre em mim.

Desenhar é, justamente, saber ignorar a distância geométrica que mede o "entre"-imaginário – "o" da aparente distância que vai de mim às coisas – e chegar às coisas; e, em simultâneo – enquanto as desenhamos... –, saber que se elas, as coisas, se são alguma coisa é porque já o eram, não nelas, mas, de princípio, já em-mim.

Borromini, em pleno, em San Carlino alle Quattro

segno che riproduca qualche cosa, sono sempre io – la Geometria è un'altra forma di vedere il mondo; la Geometria obbliga qualsiasi circostanza o forma del mondo a stringere il corsetto del numero e della retta e del definibile quando, povero lui, non ha ancora compreso che è stata giustamente inventata a partire dal quello che è già stato inventato, dalla stessa Natura. I 74 m di vano libero del MASP non mi interessano come unità di misura; mi interessano, questo si, in ciò che nel (il) corpo sente quando lo vivo. L'armonia in sé, se la Geometria ne parla, è banale: perché, non è stata la Geometria ad inventare l'armonia, ma ne ha ridotto la Natura a schemi astratti, semplificandola; la nemesi di Erich Auerbach, Merlin Donald e René Girard, dopo Platone e Aristotele? Sì!: è una sua imitazione precaria; la natura naturans di Spinoza? Se sì, mal interpretata.

Disegnare è essere "fra" me e me – *diesigis*.

L'altro lato è questo lato: sono sempre io; o meglio: è sempre in me.

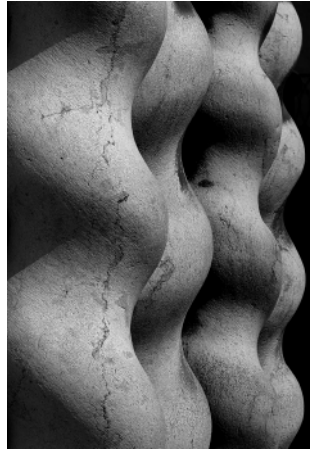
Disegnare è, infatti, saper ignorare la distanza geometrica che misura il "fra" – immaginario – "quello" dell'apparente distanza che c'è tra me fino alle cose – e arrivare alle cose: e, simultaneamente – mentre le disegniamo… –, sapere che loro, le cose, se sono qualche cosa è perché lo erano già,

Fontane – levou-me-a a ver o Jorge Cruz Pinto (meu amigo e professor da Faculdade de Arquitectura de Lisboa), no dia 1 de Abril de 2012, depois de, na mesma Strada Felice, entrarmos em Sant'Andrea al Quirinale. San Carlino, de extremo a extremo Barroca, injustamente chamada de A Máquina Geométrica de Borromini por Eusebio Alonso Garcia, rompe, silenciosamente, qualquer noção que de perspectiva ter se possa; dizer da cúpula oval concebida com uma autonomia absoluta, da planta elíplica, da luz zenital que rasa as arestas dum entabelamento amplo e contínuo sustido por dezasseis colunas, dizê-la anti-Bernini, tudo é pouco; fico-me por um pequeno e quase invisível pormenor no claustro (aqui se reencontra o Céu de Heidegger, e o Céu do segundo dia também).

No claustro há uma galeria (Figs. 27, 28 e 29): Borromini desenha o balaustre (anti-prismático) e, ao fazer a guarda em balaustrada, imagina-a ora com um balaustre ao alto ora, o seguinte, invertido, e logo outro ao alto e outro invertido e assim sucessivamente. Ora, "entre"-balaustres, Borromini, inventa vazios de

(Fig. 27, 28 e 29) Balaustrada del Chiostro di San Carlino alle Quattro Fontane, Roma, Italia.

non in loro stesse, ma, in principio, già in-me. L'1 aprile 2012, Jorge Cruz Pinto (mio amico e professore della Facoltà di Architettura di Lisbona) mi portò a vedere Borromini, nel suo auge, nel San Carlino alle Quattro Fontane, dopo essere entrati, nella stessa Strada Felice, nel Sant'Andrea al Quirinale. San Carlino, da punta a punta Barocco, ingiustamente chiamata *La Macchina Geometrica* di Borromini da Eusebio Alonso Garcia, rompe, silenziosamente, ogni nozione di prospettiva che possa esistere; dire che la cupola ovale, concepita come un'assoluta autonomia, di pianta ellittica, di luce zenitale che fa venire le traveggole in una trabeazione ampia e sostenuta nella sua lunghezza da sedici colonne, chiamarla anti-Bernini, è poco; rimango a vedere un dettaglio piccolo e quasi invisibile nel chiostro (qui si ritrova il Cielo di Heidegger, e anche il Cielo del secondo giorno. Nel chiostro c'è una galleria (Fig. 27, 28 e 29): Borromini disegna il balaustro (anti prismatico) e, nel fare la protezione nella balaustra, la immagina con



ar que, sendo invisíveis, ritmam esta bordadura do claustro; tanto que, os vazios-"entre", passam a ser mais sensíveis, mais evidentes até, do que os de pedra que os apertam; os vazios-"entre" balaustres são como pequenas colunas salomónicas feitas de vento que lembram, a mim pelo menos, a fotografia (em negativo) de Joaquín Berchez da Iglesia de S. Bartolomé, Benicarló, Castellón, de 2007, a que chamou Eros (Fig. 30). "Il vuoto, come contenuto tematico, si relaziona soprattutto con il significato positivo che genera la creazione del ritmo [...]".[8]

Quando desenhamos, por vezes desenhamos os cheios, por vezes os vazios: "entre" o cheio e o vazio corre a linha.

Conheço quem suture, com linhas de lã cor de san-

8 Jorge CRUZ PINTO, *Elogio del Vuoto – Spoliazione Produzione e Ricezione in Architettura,* in «Le Carré Bleu, feuille internationale d'architecture», *Eloge du Vide*, n.º2, 2010, p.64.

(Fig. 30) Joaquín Berchez, *Eros*, Iglesia de S. Bartolomé, Benicarló, Castellón, de 2007, Spagna.

una balaustra prima dall'alto, e dopo invertita, e successivamente un altro dall'alto e poi invertita e così via.

Dunque, "fra" le balaustre, Borromini inventa vuoti d'aria che, invisibili, ritmano la bordatura del chiostro; tanto che, i vuoti-"fra" diventano più sensibili ed evidenti, fino a che, quelli di pietra non li stringono; i vuoti-"fra" balaustre sono come piccole colonne salomoniche fatte dal vento che ricordano, perlomeno a me, la fotografia (in negativo) della Chiesa di S. Bartolomé, Benicarló, Castellon di Joaquín Berchez del 2007, chiamate Eros (Fig. 30). "Il vuoto, come contenuto tematico, si relaziona soprattutto con il significato positivo che genera la creazione del ritmo […]".[8]

8 Jorge CRUZ PINTO, *Elogio del Vuoto – Spoliazione Produzione e Ricezione in Architettura,* in «Le Carré Bleu, feuille internationale d'architecture», *Eloge du Vide*, n.º2, 2010, p.64.

(Fig. 31) Ivo Covaneiro, *Disegni e Cicatrici* in JANEIRO, Pedro António (a cura di), I*l Tempo e il Divenire, Disegno e Interventi Artistici a Narni*, Chiado Ed., Lisboa, 2012, pp. 96 e 97.

gue, golpes na alma nas fachadas de palácios antigos em Itália; tentando fazer do "entre" – do onde dói, das margens das feridas –, hipotéticas futuras cicatrizes: lembras-te Ivo Covaneiro? (bravo aluno na Faculdade de Arquitecura de Lisboa) (Fig. 31).

Lembro-me do vento que fazia o "entre" do Ministério de Educação e Cultura (MEC), actual Palácio Capanema, Rua da Imprensa, n.º 16, Rio de Janeiro,

Quando disegniamo, a volte disegniamo i pieni, a volte i vuoti: "fra" il pieno e il vuoto scorre la linea.

Conosco chi suturi, con la linea di lana color del sangue, colpi all'anima delle facciate dei palazzi antichi d'Italia; provando a fare del "fra" - dove fa male, ai margini delle ferite -, ipotetiche future cicatrici: ti ricordi di Ivo Covaneiro? (ottimo alunno della Facoltà di Architettura di Lisbona) (Fig.31).

Mi ricordo del vento che soffiava nel "fra" del Ministero dell'Educazione e Cultura (MEC), l'attuale Palazzo Capanema, in via Imprensa nº 16, a Rio de Janeiro, in compagnia di Ceça Guimaraens (professoressa della Facoltà di Architettura dell'Università Federale di Rio de Janeiro), il 2 di Dicembre 2012.

Mi ricordo del "fra" due sedie in un anonimo e modesto spiazzo di Santo Amaro di Oeiras, oggi, a fine pomeriggio, in compagnia del mio amico Pedro Lobo: e della nostra vita raccontata in parole.

Χώρα, Khôra: Platone; Derrida.

Mi ricordo di aver letto in un libro: "[…] Perché sai bene/ Che solo mentre le facciate liquide di qui/ Posso passare, a ciò che è tanto lieve,/ Il fra le mie dita nei tuoi capelli/ Come i tuoi fra le tue nei miei". Il "fra" è la casa: non è la casa immaginata,

com a Ceça Guimaraens (professora da Faculdade de Arquitectura da Universidade Federal do Rio de Janeiro), no dia 2 de Dezembro de 2012.

Lembro-me do "entre" duas cadeiras duma esplanada anónima e pobre em Santo Amaro de Oeiras, no fim da tarde de hoje, com o meu amigo Pedro Lobo: e da nossa vida posta por palavras.

Χώρα, Khôra: Platão; Derrida.

Lembro-me de ver escrito num livro: "[...] Porque sabes bem/ Que só no enquanto as fachadas líquidas daqui/ Posso passar, ao de muito leve,/ O entre os meus dedos pelo teu cabelo/ Como o teu entre os teus pelo meu." O "entre" é a casa: não a casa imaginada, desenhada e/ou construída; não a casa-coisa; mas a casa que me reflete a verdadeira imagem de mim.

Que casa é a tua?

Que casa é a minha? (: afinal...)

A minha casa ou é nenhuma ou são fracções de tempo.

"...l'homme habite en poète...", cita Heidegger, nas suas Essais et Conférences, o poeta Friederich Hölderlin.

Nota Final:

"...l'homme habite en poète..."

Quando desenhamos (a casa, por exemplo), por vezes desenhamos os cheios, por vezes os vazios:

disegnata e/o costruita; non è la casa-cosa; ma la casa che riflette la vera immagine di me stesso.

Qual è la tua casa?

Qual è la mia casa? (: finalmente…)

La mia casa o non è nessuna o sono frazioni del tempo.

"...l'homme habite en poète...", cita Heidegger, nei suoi Essais et Conférences, il poeta Friederich Hölderlin.

Nota Finale:

"...l'homme habite en poète..."

Quando disegniamo (la casa, per esempio), a volte disegniamo i pieni, a volte i vuoti: "fra" il pieno e il vuoto scorre la linea... La linea dice?

C'è una specie di virgola che il disegno è: una virgola in una poesia.

(,)

Che cos'è questa cosa di voler dire?

Chi è chi dice?

Attraverso parole, tratti, o altri artifici, dire. Restiamo, per il momento, sulle parole. Dire che cosa e per chi?

Che cos'è questa cosa di voler dire chi siamo, vogliamo essere o siamo stati?

Che cos'è questa cosa, che dal nulla nel decorso stesso dell'immediata coscienza di una sottospecie

"entre" o cheio e o vazio corre a linha... A linha diz?

Há uma espécie de vírgula que o desenho é: uma vírgula num poema.

(,)

Que coisa é esta a de querer dizer?

Quem é quem diz?

Por palavras, por traços, ou por outros artifícios, dizer. Fiquemo-nos, por agora, pelas palavras. Dizer o quê e para quem?

Que coisa é esta a de querer dizer quem somos, queremos ser ou fomos?

Que coisa é esta, que no próprio decurso da súbita consciência duma sub-espécie de solidão, que de um nada nos faz querer dizer isso?

Que ímpeto é este que nos move da letargia ao gesto de querer dizer quem fomos, queremos ser ou (achamos que) somos?

Que vontade de escrever o texto que me quer: "O texto que escreve tem de me dar a prova de que me deseja. Essa prova existe: é a escrita." (Barthes, 1973: 39)

Que (aparente sub-espécie de) solidão é a de quem escreve ou diz-se ou desenha ou revê-se: melhor, "se revê". Que importância é essa a da vírgula, por exemplo.

Quem diz, escrevendo ou desenhando, não sabe – porém, suspeita que um dia... – que um dia alguém.

di solitudine, ci fa dire ciò?

Qual è l'impeto che ci muove dalla letargia verso il gesto di voler dire chi eravamo, vogliamo essere o (che crediamo di) essere?

Qual è la volontà di scrivere il testo che mi desidera: "Il testo che scrive deve darmi la prova che mi desidera. Questa prova esiste: è la scrittura." (Barthes, 1973: 39)

Quale (apparente sottospecie di) solitudine è quella di chi scrive o dice o disegna o si rivede: meglio, "si riguarda". Qual è l'importanza della virgola, per esempio.

Chi dice, scrivendo o disegnando, non sa – tuttavia, sospetta che un giorno… – che un giorno qualcuno. Qualcuno qualche giorno leggerà o vedrà ciò che chi scrive o dice attraverso linee vuol essere, è o era. Qualcuno: "È necessario che io cerchi questo lettore, (che lo 'conquisti'), senza sapere dove si trova. Si crea quindi uno spazio della fruizione. Non è la 'persona' dell'altro di cui ho bisogno, è lo spazio: la possibilità di una dialettica del desiderio, di un'imprevedibilità del fruire: che i dadi non siano tratti, che esista un gioco." (Barthes, 1973: 37)

Esiste un qualcosa, nell'immediato e durante ciò-che-si-vuol-dire è detto, "[nel] lo stesso un luogo [Ort]" e non "un locale [Statte]" (Heidegger,

Alguém algum dia há-de ler ou ver o que quem escreve ou diz por linhas quis ser, é ou foi. Alguém: "Esse leitor, é necessário que eu o procure, (que eu o 'engate'), sem saber onde ele está. Cria-se então um espaço da fruição. Não é a 'pessoa' do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialéctica do desejo, de uma imprevisão do fruir: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo." (Barthes, 1973: 37)

Há como que, desde logo e enquanto aquilo-que-se-deseja-dizer é dito, "[n]ele próprio um lugar [Ort]" e não "um local [Statte]" (Heidegger, 1952: 72ff), um onde: uma, portanto, espacialização-imaginária do lugar do outro; e de como esse lugar(-onde), retoricamente, serve de cenário(/espaço) ao mesmo tempo que constrói o próprio outro; o outro, esse alguém(-pessoa) aparentemente desnecessário(-a), tem de existir, "[...] este contra-herói existe: é o leitor do texto, no momento em que experimenta o seu prazer." (Barthes, 1973: 36)

Há, houve ou há-de haver um prazer incrível em ser(-se) lido, em ver(-se) reflectido num desenho (o outro). Há um prazer escondido em tudo o que se faz no próprio acto do dizer, da narração. No próprio acto de dizer, há um prazer em deixar-se um vestígio de quem diz através da coisa dita; uma espécie de esperança ou toque subtil na eternidade; uma fuga ao tempo cronológico; uma entrada no mundo do outro,

1952: 72ff), un dove: per cui, una spazializzazione immaginaria del luogo dell'altro; e di come quel luogo (-dove), retoricamente, funge da scenario (/spazio) mentre costruisce l'altro stesso; l'altro, quel qualcuno (-persona) apparentemente non necessario(-a), deve esistere, "[...] questo antieroe esiste: è il lettore del testo, nel momento in cui sperimenta il suo piacere." (Barthes, 1973: 36)

C'è, c'è stato, o ci sarà un piacere incredibile nell'esser(si) letto, nel veder(si) riflesso in un disegno (l'altro). Esiste un piacere nascosto in tutto ciò che si fa nello stesso atto del dire, della narrazione. Nello stesso atto del dire, esiste un piacere nel lasciare un vestigio di chi dice attraverso la cosa detta; una specie di speranza o un tocco sottile nell'eternità; una fuga al tempo cronologico; un'entrata nel mondo dell'altro, nel dove dell'altro, nello spazio che qualcuno abita senza sapere chi è. Ma, nello stesso atto del dire, vi è un piacere ancora più grande: e non ha tanto a che vedere con il contenuto della narrativa né con la costruzione della sua struttura (siccome essi ed essa appartengono a chi dice, e chi dice li offre gratuitamente, fa ciò che non può smettere di fare cioè parlare; per cui, al limite, è un impulso o una volontà dello stesso corpo-parlante). Il piacere più grande è, come quello del dire, istaurare un mondo, attraverso il detto, dove

no onde do outro, no espaço que alguém habita mesmo sem que se saiba quem é. Mas, no próprio acto do dizer há um prazer ainda maior: e nem tem tanto a ver com o conteúdo da narrativa nem mesmo com a construção da sua estrutura (já que esse e essa são naturais a quem diz, e quem diz oferece-as de graça, faz aquilo que não pode deixar de fazer e que é dizer; portanto, no limite, é um impulso ou uma vontade do seu próprio corpo-dizente). O maior prazer é, a par do dizer, através do dito instaurar um mundo onde me posso encontar com o outro, meu leitor (leitor, no caso do mundo instaurado ser dito por palavras; mas, também – e há falta de melhor termo, leitor, se esse mundo for dito num desenho). "Eu não sou eu nem sou o outro, sou qualquer coisa de intermédio, pilar da ponte de tédio, que vai de mim para o outro." – de cor, Sá-Carneiro.

O maior prazer é, mesmo sem saber quem ele é, mesmo sem saber onde ele está, saber que ele existe em hipótese, procurá-lo e encontrá-lo, ou, pelo menos, aproximar-me dele – por isso se disse "esperança"). "[...] que vai de mim para o outro.": o prazer é o da possibilidade da ida para e o outro que, ao ler(-me), promete chegar vindo de onde vier a um lugar qualquer entre as margens das nossas subjectividades, uma espécie de tmese com a mesma importância que um hífen pode ter entre duas palavras diferentes; uma

mi posso incontrare con l'altro, il mio lettore (lettore, nel caso in cui il mondo instaurato sia detto per parole; ma, anche – e manca un termine più opportuno, lettore, se quel mondo fosse detto in un disegno). "Io non sono né l'uno né l'altro, sono qualsiasi cosa intermedia, pilastro del ponte del tedio, che va da me verso l'altro." – citando a memoria, Sá-Carneiro.

Il piacere più grande è, pur non sapendo chi lui è, pur non sapendo dove lui é, sapere che egli esiste ipoteticamente, cercarlo e trovarlo, o, almeno, avvicinarmi a lui – per questo si è detto "speranza"). "[...] che va da me verso l'altro.": il piacere è quello della possibilità di andare verso e l'altro che, nel legger(mi), promette di arrivare da dovunque venga verso un luogo qualsiasi nei limiti delle nostre soggettività, una specie di tmesi con la stessa importanza che un trattino può avere fra due parole diverse; una tmesi senza predicato, fra due soggetti.

Chi scrive, per chi scrive? Chi, sei tu? Chi è il tu?

Non so chi è, non so da dove viene. Il chi è un-altro-me: è un ego che legge; e, se io, ipoteticamente, mentre legge –come dice Barthes, lo "conquisto" –, può essere qualsiasi dei personaggi nel mio romanzo, ognuno dei quali sceneggia insieme a me se fosse nella mia biografia, me stesso,

mesóclise sem predicado, entre dois sujeitos.

Quem escreve, escreve para quem? Quem, és-tu? Quem é tu?

Não sei quem é, não sei de onde vem. O quem é um-eu-outro: é um ego que lê; e, enquanto lê, em hipótese – se eu, como diz Barthes, o "engatar" –, pode ser cada uma das personagens se no meu romance, cada um dos que contracenam comigo se na minha biografia, eu-próprio se num poema. Pelo simples acto de ler, ele – o leitor – entra no meu espaço narrativo e no seu "enunciado", na "relação entre actantes" (Greimas, 1970: 173); ele pode, em hipótese, incorporar o estatuto semiológico da personagem mesmo nós sabendo que "o papel não é uma noção exclusivamente antropomorfa" (Everaert-Desmedt, 1984: 18); ele, em potência, pode interpretar qualquer papel, mesmo até, "Por exemplo, o Espírito na obra de Hegel [...]" (Hamon, 1977: 118). Esta, digamos, entrada ficcionada ou imaginada no mundo instaurado de e/ou por quem diz é entrar num espaço.

Sempre que digo, se desenho ou escrevo, é sempre o meu retrato a corpo inteiro a querer deixar-se. É sempre eu.

Que importância é esta que me consente escrever ou desenhar? Dizer, por linhas sempre por linhas, que ora se enrolam em letras em palavras ora se enrolam nelas próprias para dizer o (meu) mundo conforme eu

se fosse in una poesia. Dal semplice atto del leggere, lui – il lettore – entra nel mio spazio narrativo e nel suo "enunciato", nella "relazione fra attuanti" (Greimas, 1970: 173); lui può, ipoteticamente, incorporare lo statuto semiologico del personaggio nonostante sappiamo che "il ruolo non è una nozione esclusivamente antropomorfa" (Everaert-Desmedt, 1984: 18); lui, potenzialmente, può interpretare qualsiasi ruolo, perfino, "Per esempio, lo spirito nell'opera di Hegel [...]" (Hamon, 1977: 118). Possiamo dire che questa entrata romanzata o immaginata nel mondo instaurato di e/o da chi dice, è entrare in uno spazio.

Tutte le volte che dico, se disegno o scrivo, è sempre il mio ritratto a figura intera che vuole abbandonarsi. È sempre me.

Qual è l'importanza che mi permette di scrivere o disegnare? Dire, attraverso linee sempre con linee, che s'intrecciano ora in lettere in parole ora s'intrecciano in loro stesse per parlare del (mio) mondo a seconda di come le dico e/o vedo? Cos'è questo? Che cos'è questa cosa che mi consente in questo egoismo – egoismo, proprio così, come sostantivo dell'azione, nel movimento della scrittura o del disegno – di pensare che mi considerino, che mi leggano, che vogliano sapere chi sono?

Chi sei tu che mi leggi? Cosa mi sta leggendo?

as digo e/ou vejo? Que é isto? Que coisa é esta que me consente nesse egoismo – egoismo, assim mesmo, como substantivo de acção, em movimento de escrita ou de desenho – de achar que me ligam, que me lêem, que querem saber quem sou?

Quem és tu que me lê? Que-me-está-lendo? Que-é-eu-por(-ou-ao)-fazê-lo? Que pára, que olvida, que procura o sentido, que pára para perceber o verdadeiro sentido destes hífens entre as formas trabalhadas de ser e/ou de estar e/ou de ler, "estar-lendo"; hífens que aglutinam, que juntam o que não é juntável mesmo que "juntável" não exista para dizer aquilo que eu quero dizer ao dizer isto, uma espécie de esquizofrenia da língua que o sentido consente mas que o dicionário não. O sentido. "Parar" é preciso.

Parar ou, melhor, levar à consciência a evidência da paragem é fazer do corpo vivo o eixo do mundo. Sempre que alguém se detém, parando, olha à volta: para ver o que há e o-que(-lhe)-falta (lhe: a si próprio e no mundo, em simultâneo; dá igual). Parar significa, neste sentido, estar atento (desde o instante imediatamente antes ao da paragem ao tempo – não o tempo cronológico – que demora a paragem). Poder parar é um luxo, é um prazer refinado poder ver e dizer. Parar é fazer do corpo eixo: parar é logo desenhar.

(,)

Há um prazer incrível no salto para o desconhecido

Cosa-sono-io-per(-o-nel)-farlo? Cosa si ferma, dimentica, cerca il significato, si arresta per comprendere il vero significato di questi trattini fra le forme lavorate dell'essere e/o del stare e/o del leggere, "star-leggendo"; trattini che agglutinano, che uniscono ciò che non è unibile anche se "unibile" non esiste per dire ciò che voglio dire dicendolo, una specie di schizofrenia della lingua che il senso permette ma il dizionario no. Il senso. "Fermarsi" è necessario.

Fermarsi o, meglio, provare alla coscienza l'evidenza del fermarsi è rendere il corpo vivo l'asse del mondo. Tutte le volte che qualcuno si interrompe, fermandosi, si guarda intorno: per vedere ciò che esiste e ciò-che(-gli)-manca (gli: a sé stesso e al mondo, simultaneamente; è lo stesso).

Fermarsi significa, in questo senso, stare attento (dall'istante immediatamente prima del fermarsi del tempo – non il tempo cronologico – che ritarda l'arresto). Poter fermarsi è un lusso, poter vedere e dire è un piacere raffinato. Fermarsi è rendere il corpo asse: fermarsi è quindi disegnare.

(,)

Esiste un piacere incredibile nel saltare verso lo sconosciuto che è quel qualcuno che potrà leggermi. Chi è (sei)? Chi è colui per cui scrivo? Per chi è ciò di cui scrivo?

que é esse alguém que me pode vir a ler. Quem é(s)? Quem é para quem escrevo? Quem é o que para quem escrevo?

A última é óbvio: para mim; a penúltima é óbvio: és tu; a primeira é a mais difícil: (porque,) nunca saberei.

Fiquemos na primeira: entre mim e esse (hipotético-)alguém há um espaço. Entre mim e ti, (hipotético-)alguém, há um espaço. Uma espécie de espaço primordial que nem a Física explica; (mas a Poesia sim,) mas que a Arquitectura – como disciplina que dedica o seu estudo ao espaço – pode entender ; até porque ela, a Arquitectura, como projecto, usa da mesma forma que a Literatura, como escrita, vírgulas. Expliquemo-nos: pelo seu desenho, a Arquitectura, como projecto, virgula um mundo, um mundo que, depois de virgulado, há-de acontecer. Não fomos claros.

Outra vez: o desenho para a Arquitectura é uma espécie de vírgula porque ele constrói uma frase que narra um proto-espaço que, no futuro, há-de cumprir-se; o desenho engendra uma narrativa que só de modo pleno pode ser entendida por um (hipotético-)alguém(-habitante) depois da obra edificada. Neste sentido, como numa frase num texto, o desenho (, para a arquitectura, como projecto ou projecção,) é tudo o que está escrito antes da vírgula e a vírgula; e arquitectura tudo o que virá a seguir à vírgula. É preciso dizer tam-

L'ultima è ovvia: per me; la penultima è ovvia: sei tu; la prima è più difficile: (perché,) non lo saprò mai.

Restiamo sulla prima: fra me e quell'(ipotetico-) qualcuno c'è uno spazio.

Fra me e te, (ipotetico-) qualcuno, c'è uno spazio. Una specie di spazio primordiale che neanche la Fisica spiega; (ma la Poesia sì,) ma che l'Architettura – come disciplina che dedica il suo studio allo spazio – può capire; perché perfino essa, l'Architettura, come progetto, usa come la Letteratura, la scrittura, virgole. Spieghiamoci: l'Architettura attraverso il suo disegno, come progetto, virgola il mondo, un mondo che, dopo essere stato virgolato, deve succedere. Non siamo stati chiari.

E ancora: il disegno per l'Architettura è una specie di virgola perché esso costruisce una frase che narra un proto spazio che, nel futuro, dovrà realizzarsi; il disegno genera una narrativa che può essere solo compresa pienamente da un (ipotetico-) qualcuno (-abitante) dopo aver edificato l'opera. In questo senso, come in una frase in un testo, o disegno (, per l'architettura, come progetto o proiezione,) è tutto quello che è scritto prima della virgola e la virgola; e l'architettura tutto quello che verrà dopo la virgola. È necessario anche dire che, quando è stabilita questa analogia fra la scrittura e

bém que, estabelecida esta analogia entre escrita e desenho, que a frase arquitectónica, que o desenho começa, pode acabar com . ; ! ? ...

Isto se for legítimo, claro está, considerar a Arquitectura como uma linguagem.

(,)

A vírgula sempre suspende as palavras atrás dela e o enredo que enredam, para depois dizer o que deve ser verdadeiramente dito; ela prepara do "continuum" (Moore et. Allen, 1978: 17) de todo o espaço imaginável, um espaço dominado; porém, a vírgula (,) diz sempre mais do que quer.

Paradoxalmente, um desenho começa sempre num ponto; (duplamente paradoxal, o ponto desde onde o desenho começa é o ponto que pode matar a frase) mas não a mata, remata-a fechando-a na ideia que ela, na melhor das hipóteses, puder conter. Só por isso desenhar é o contrário de escrever: quem escreve descreve ou narra, quem desenha diz.

O desenho não admite narrador; quem lê o desenho que o desenhador desenha é desenhador (-também) do desenho "lido"; é como se o desenhador emprestasse os seus olhos a quem lê o seu desenho: o desenho diz para se ver como quem lê, em silêncio, uma vírgula (,) ... O desenho espera, suspende (o tempo (,) ...); sustém uma espécie de ar, espera, de facto, espera e nisso é como uma frase no meio dum livro. Só nisso. O de-

il disegno, sia la frase architettonica sia il disegno, può cominciare, può finire con . ; ! ? …

Se questo è legittimo, è evidente, considerare l'architettura come un linguaggio.

(,)

La virgola sospende sempre le parole dopo di essa e l'intreccio che intrecciano, per poi dire ciò che deve essere detto veramente; essa prepara del "continuum" (Moore et. Allen, 1978: 17) di tutto lo spazio immaginabile, uno spazio dominato; tuttavia, la virgola (,) dice sempre più di quanto voglia.

Paradossalmente, un disegno inizia sempre in un punto; (doppiamente paradossale, il punto da cui il disegno inizia è il punto che può annientare la frase) ma non la sopprime, la termina, la finisce nell'idea che essa, nella migliore delle ipotesi, possa contenere. Solo per questo disegnare è il contrario di scrivere: chi scrive descrive o narra, chi disegna dice.

Il disegno non ammette narratore; chi legge il disegno che il disegnatore disegna è il disegnatore(-anche) del disegno "letto"; è come se il disegnatore prestasse i suoi occhi a chi legge il suo disegno: il disegno dice per vedersi come chi legge, in silenzio, una virgola (,) ... Il disegno aspetta, sospende (il tempo (,) …); sostiene una specie di

senho, como uma vírgula, obriga a que se pare.

O mesmo ponto que mata a frase é o ponto desde onde, em desenho, tudo começa. É bom isso (mas é injusto pensar assim). É injusto pensar assim: se num desenho, quem desenha diz, é certo, mas diz tanto que o dito se confunde com a história de quem-lê (quem lê -à falta de melhor palavra, quem-"lê"); numa frase, por exemplo, também se instaura um espaço durante ou depois da frase lida que aumenta o mundo do leitor.

O desenho para a Arquitectura é o mesmo que a vírgula para quem escreve: o desenho espera, suspende (o tempo (,) ...); sustém uma espécie de ar, espera, de facto, espera, e nisso é como numa frase no meio dum livro; o desenho, como a vírgula, espera que algo aconteça, que algo seja dito/lido, enquanto "sentido" (Foucault, 2002: 85); (hermeneuticamente, digamos) o desenho, como uma vírgula numa frase, aguarda o momento em que alguém o vá habitar para ser com ele, e depois dele (depois da opus aedificata), vida. O desenho, como uma vírgula numa frase, é quase mudo – a vírgula não se lê, mas convida a parar –, para depois, só depois, alguma outra coisa que ele, o desenho, iniciou, possa acontecer.

Mas, a vírgula que o desenho é (para a arquitectura) não é uma vírgula de uma prosa, é uma vírgula num poema: o tempo a que a vírgula da prosa obriga é um tempo instituido, independente do leitor, (even-

vento, aspetta, di fatto aspetta e in questo è come una frase in mezzo a un libro. Solo questo. Il disegno, come una virgola, costringe a fermarsi.

Lo stesso punto che uccide la frase è il punto da dove, nel disegno, tutto inizia. Questo va bene (ma non è giusto pensare così). E ingiusto pensare in questo modo: se in un disegno, chi disegna dice, è giusto, ma dice tanto che il detto si confonde con la storia di chi legge (chi legge – in mancanza di una parola migliore , chi -"legge"); in una frase, per esempio, si instaura anche uno spazio prima e dopo la frase letta che amplifica il mondo del lettore.

Il disegno per l'Architettura è come la virgola per chi scrive: il disegno aspetta, sospende (il tempo (,) …); sostiene una specie di vento, aspetta, di fatto, aspetta, e in questo è come una frase in mezzo ad un libro; il disegno, come la virgola aspetta che succeda qualcosa, che qualcosa sia detto/letto, poiché "sentito" (Foucault, 2002: 85); (ermeneuticamente, diciamo) il disegno, come una virgola in una frase, aspetta il momento in cui qualcuno lo abiti per stare con lui, e dopo di lui (dopo la opus aedificata), vita. Il disegno, come una virgola in una frase, è quasi muto – la virgola non si legge, ma invita a fermarsi –, per poi, solo in un secondo momento, qualche altra cosa che esso,

tualmente) igual para todas as vírgulas no mesmo texto; o tempo da vírgula da poesia é subjectivo, e duas vírgulas no mesmo poema podem não precisar da mesma quantidade de tempo de paragem/silêncio; uma pode precisar de mais tempo e outra pode precisar de menos tempo (é um tempo subjectivo porque é um tempo-sentido, não é independente das palavras que estão antes da vírgula nem das palavras que vêm depois da vírgula). Há pontos em poemas que precisam de menos tempo de paragem do que precisam certas vírgulas.

Sinto tudo a querer ser ar:

A folha de cana que puxa o doce da terra para ser forja de alambique, gota, pinga delírio;

O céu, a transpirar a chuva que o chão destila, ascende;

O ponto que quer ser vírgula a matar a frase, casa.

(Janeiro, P.A., texto inédito, Sorriso, São Paulo, 2/3/2012)

Quem escreve escreve sempre para alguém.

Na prosa, o hipotético-alguém (mesmo quando é conhecido, para quem escreve, esse alguém) é de certa forma submisso ao tempo de paragem a que a vírgula convida; a prosa, mesmo quando não literária, leva-o, a percorrer espaços imaginários através da combina-

il disegno, ha iniziato, possa succedere.

Ma, la virgola che il disegno rappresenta (per l'architettura) non è una virgola di una prosa, è una virgola in una poesia: il tempo al quale la virgola della prosa costringe è un tempo istituito, indipendente dal lettore, (eventualmente) uguale per tutte le virgole dello stesso testo; il tempo della virgola della poesia è soggettivo, e due virgole nella stessa poesia possono non aver bisogno della stessa quantità di tempo di arresto/silenzio; una può aver bisogno di più tempo e l'altra aver bisogno di meno tempo (è un tempo soggettivo perché è un tempo-sentito, non è indipendente dalle parole che si trovano prima della virgola né dalle parole che vengono dopo la virgola). Vi sono punti in poemi che hanno bisogno di meno tempo di arresto di quanto ne abbiano certe virgole.

Sento che tutto vuol essere vento;

La foglia della canna che succhia il dolce della terra per essere forgiato ad alambicco, goccia, gocciolina delirio;

Il cielo, traspira la pioggia che la terra distilla, ascende;

Il punto che vuol essere virgola a uccidere la frase, casa. (Janeiro, P. A., *testo inedito*, Sorriso, São Paulo, 2/3/2012)

ção das palavras e da sua pontuação; ambas, palavras e pontuação, respeitam, em forma, a sintaxe, a σύν-τάξις, syn-táxis, "juntos"-"ordenação", respeitam a justa ordenação que faz da Língua uma Língua construindo certa narrativa; as palavras, na prosa, estão presas ao seu, digamos, próprio, premeditado, prévio ou "dicionárico" significado, tudo o resto é dito pela arte no uso de recursos estilísticos; sejam de sintaxe ou de construção (de elipses a zeugmas, de anáforas a hipérbatos a silepses, etc.), sejam de pensamento (prosopopeias, perífrases, antíteses, oxímoros, etc.), sejam tropos (alegorias, ironias, eufemismos, disfemismos, etc.).

O uso destas figuras encontra-se na prosa sujeito a variações, de modo a estabelecerem-se nexos semânticos e estruturais entre figuras, fazendo do texto mais ou menos literário, mais ou menos de feição ao "contra-herói" de que fala Barthes; seja como for, dentro deste correcto uso da Língua, a vírgula e o seu tempo é também fortemente codificado ou normalizado; a sua escrita e a sua leitura, as da vírgula, o seu próprio significado até, podemos dizê-lo, dentro da Língua - assim usada em prosa-, é previsto, é quase temporizável. Tempo esse essencial porque sem ele o texto-prosa seria ilegível: se, por ventura, parassemos mais tempo do que o tempo suposto numa vírgula de prosa ou se, no mesmo texto-prosa, usassemos tempos

Chi scrive scrive sempre per qualcuno.

Nella prosa, l'ipotetico-qualcuno (anche quando questo qualcuno è conosciuto, da chi scrive,) è in qualche modo sottomesso al tempo di arresto al quale la virgola invita; la prosa, anche se non letteraria, lo conduce, a percorrere spazi immaginari attraverso la combinazione di parole e della loro punteggiatura; sia le parole che la punteggiatura, rispettano, nella forma, la sintassi, la σύν-τάξις, syn-táxis, "insieme"-"ordine", rispettano il giusto ordine costruendo una certa narrativa che fa della Lingua una Lingua; le parole, nella prosa, sono legate, diciamo, al loro stesso, premeditato, previo o "vocabolarico" significato, tutto il resto è detto dall'arte dell'uso dei ricorsi stilistici; siano di sintassi o di costruzione (dalle elissi agli zeugmi, dalle anafore alle iperbole alle sillessi, ecc.), siano di pensiero (prosopopee, perifrasi, antitesi, ossimori, ecc.), siano retoriche (allegorie, ironie, eufemismo, disfemismi, ecc.).

L'uso di queste figure nella prosa è soggetto a variazioni, in modo che si stabiliscano nessi semantici e strutturali fra le figure, rendendo il testo più o meno letterario, più o meno a somiglianza dell'antieroe di cui parla Barthes; in qualunque modo, nell'uso corretto della Lingua, la virgola e il suo tempo sono anch'essi fortemente codificati o

diferentes para diferentes vírgulas, matariamos a narrativa e com ela o seu autor – ele, enquanto escreve, conta com isso, conta com que o seu hipotético-alguém, apesar de hipotético, partilhe consigo ou exista consigo "através desse [nosso] mundo e através dessa [nossa] história" (Merleau-Ponty, 1999: 543-546); afinal, ele supõe a partilha da "nossa" Língua.

A vírgula é uma espécie de fonema inaudível que na prosa tem o seu tempo certo. A língua trava na vírgula como trava nas vogais (Aristóteles, 2011: 79): na prosa, assim; na poesia, de modo bem diverso. É obvio que o poeta também se supõe na partilha da Língua, mas não só nessa partilha se supõe.

A poesia, via de regra, parece desdenhar a sintaxe, a pesquisa morfológica, a gramática normativa da prosa, para, vivendo no seio da ambiguidade, recompor as coisas do mundo com palavras e com pontuações outras: "As maquinações da ambiguidade estão nas raízes mesmas da poesia" (Empson, 1955: 37)

Assim se alimentando a poesia – nessa só aparente espécie de desdém, ou até desprezo, pela Língua – da subversão do significado e do sentido comum e premeditado das palavras, conseguida pela alteração da Ordem da Língua Mundana, instaura, como no ofício de qualquer outra arte, outro-mundo; uma atmosfera-paralela àquela em que, quer enquanto é escrito o poema quer enquanto o poema é lido (o termo correcto:

normalizzati; possiamo dire che la sua scrittura e la sua lettura, quelle della virgola, o perfino il suo stesso significato, nella Lingua – così usata nella prosa –, è previsibile, è quasi cronometrabile. È questo è un tempo essenziale perché senza di esso il testo-prosa sarebbe illeggibile: se, per caso, fermassimo più tempo del dovuto in una virgola della prosa o se, nello stesso testo-prosa, usassimo tempi differenti per differenti virgole, uccideremmo la narrativa e con lei il suo autore – lui, mentre scrive, lo considera, considera che il suo ipotetico-qualcuno, nonostante sia ipotetico, condivida con lui o esista insieme a lui "attraverso questo [nostro] mondo e attraverso questa [nostra] storia" (Merleau-Ponty, 1999: 543-546); dunque, lui suppone la condivisione della "nostra" Lingua.

La virgola è una specie di fonema non udibile che nella prosa ha il suo tempo certo. La lingua frena sulla virgola come sulle vocali (Aristotele, 2011: 79): nella prosa, in un modo; nella poesia, in un altro. È ovvio che anche il poeta crede nella condivisione della Lingua, ma non crede solo in questa condivisione.

La poesia, attraverso la regola, sembra disdegnare la sintassi, la ricerca morfologica, la grammatica normativa della prosa, vivendo nel seno dell'ambiguità, per ricomporre le cose del mondo

recitado; citado de novo), o poema acontece, libertando o leitor (em poesia: "contra-herói"-poeta), hipotético-alguém(-também-eu).

Este "-também-eu" é duplo e/ou paralelo: "-também-eu", eu que escrevo o poema e enquanto o escrevo em simultâneo o recito, eu-duplamente-comigo; e "-também-eu": eu, o recitador no leitor do meu poema, mas nele, que, pela recitação, se dá à consciência e ao sentir a habitar em paralelo a mim através do ou no poema (que nos salva, a mim e a ele, da ordem própria do mundo mundano subvertida a Língua). O poema é também nossa casa.

Mas, não é isso que pode fazer a distinção entre uma prosa e um poema, nem é isso que pode alicerçar a argumentação de que o tempo de paragem requerido pela vírgula da prosa é normalizado e previsto e que o tempo da vírgula da poesia é um tempo em aberto, quer dizer, sem previsão, maleável.

A resposta encontra-se justamente no seio da ambiguidade: na construção ambígua do poema pelo poeta; na adesão a essa ambiguidade por parte do seu recitador; e, sobretudo, na liberdade que essa ambiguidade consente a ambos (ambos que o escrevem, o recitam, o rescrevem e assim sucessivamente, procurando outras e outras e outras ambiguidades, outras-casas) na, como diz habilmente Hopkins (1959: 56), "comparação por amor da parecença" e na "comparação por

con altre parole e punteggiature: "Le macchinazioni dell'ambiguità sono nelle radici della poesia stessa"(Empson, 1955: 37).

Cosi se si alimenta la poesia – solo in questa apparente specie di disdegno, o perfino disprezzo, per la Lingua – della sovversione del significato e del senso comune e premeditato delle parole, ottenuta dall'alterazione dell'Ordine della Lingua Mondana, s'instaura, come nel praticare qualsiasi altra arte, un altro-mondo; un'atmosfera-parallela quella in cui, sia mentre la poesia è scritta sia quando la poesia è letta (il termine corretto: recitato, citato di nuovo), la poesia succede, liberando il lettore (in poesia: "antieroe"-poeta), ipotetico-qualcuno (-anche-io). Questo "-anche-io" è doppio e/o parallelo; "-anche-io", io che scrivo la poesia e mentre la scrivo simultaneamente la recito, io-doppiamente-con me; e "-anche-io": io, il declamatore nel lettore della mia poesia, ma in essa, attraverso la recitazione, permetto alla coscienza e al sentire di abitare parallelamente a me attraverso la o nella poesia (che ci salva, a me e a lui, dall'ordine stesso del mondo mondano sovvertito nella Lingua).

La poesia è anche casa nostra.

Ma, non è questo che distinguere la prosa da una poesia, né su questo si può basare l'argomentazione che il tempo di arresto richiesto dalla vir-

amor da dessemelhança" do ego scripsit cum ego recitare quod, do eu que escreve com o eu que recito. Afinal, o espaço de que Barthes (1973: 37) falava ("[...] Cria-se então um espaço da fruição. Não é a 'pessoa' do outro que me é necessária, é o espaço [...]."), na poesia é um espaço elástico que a ambiguidade faz e, com ela, uma espécie de "acentuado paralelismo nas palavras e no sentido" (Jackobson, s.d.: 146).

Elástico no sentido em que, por gradações de parecença e/ou de dessemelhança, a leitura/recitação do poema é um acontecimento que pode ser definível como o contrário do rito: um acontecimento nunca igual porque originariamente a ideação do poema surge precisamente da ambiguidade; e, por isso, o poema quando é poema é infinito.

Jakobson (s.d.: 142), citando Wimsatt e Beardsley: "Há muitas recitações possíveis do mesmo poema – que diferem entre si de muitas maneiras. Uma recitação é um acontecimento, mas o poema propriamente dito, se é que um poema existe, deve ser alguma espécie de objecto duradouro." Por isso na poesia, mesmo no mesmo poema, há vírgulas que precisam de mais e outras de menos tempo de paragem: porque a procura é sempre a da conjunção de ambiguidades com outras ambiguidades que conforme a recitação do poema vão surgindo; "Qualquer que seja a maneira de ler de quem recita, a coerção da entonação permanece vália." (Jakobson, s.d.: 141).

gola della prosa è normalizzato e previsto e che il tempo della virgola della poesia è un tempo in aperto, cioè, imprevisto, malleabile.

La risposta si trova giustamente nel seno dell'ambiguità: nella costruzione ambigua della poesia fatta dal poeta; nell'adesione a questa ambiguità da parte dl suo declamatore; e, soprattutto, nella libertà che questa ambiguità consente ad entrambi (entrambi che scrivono, o recitano, o riscrivono e così via, cercando altre e altre ed altre ambiguità, altre-case) nella, come dice abilmente Hopkins (1959: 56), "comparazione per amore della somiglianza" e nella "comparazione per amore della differenza" dell'ego scripsit cum ego recitare quod, dell'io che scrive con l'io che recito. Quindi, lo spazio di cui Barthes (1973: 37) parlava ("[...] Si crea allora uno spazio di fruizione. Non è la 'persona' dell'altro di cui ho bisogno, è lo spazio [...]."), nella poesia, è uno spazio elastico che l'ambiguità costruisce e, con lei, una specie di "accentuato parallelismo nelle parole e nel significato" (Jackobson, s.d.: 146).

Elastico nel senso che, attraverso gradazioni di somiglianza e/o di differenza, la lettura/recitazione del poesia è un avvenimento che può essere definito come il contrario del rito: un avvenimento non è mai uguale perché originariamente l'ideazione della poesia sorge precisamente dall'ambiguità; e, per ciò,

Ora, não é justamente isto que é um desenho para o habitar humano e, portanto, para a Disciplina que estuda esses modos de habitar – a Arquitectura? Não é o desenho uma espécie de vírgula de poema que conforme é construído e lido pode ou não pode manifestar mais ou menos esta ou aquela ambiguidade num futuro habitar?

Nem sempre, mas pode ser. Quando?

Quando ele prepara ou, melhor, pre-"instaura" (Heidegger, 1952: 72ff) um mundo habitável tão elástico que qualquer humano, dentro da sociedade onde esse desenho ou essa pre-instauração se dá, possa exprimir vida; ou, por outras palavras, naquilo que esse desenho propõe possa ser re-encontrado, por esse humano, o(s) seu(s) modelo(s) habitativo(s).

"Mas o que é isso, um mundo? [...] Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes." (Heidegger, 1990: 35)

Dito por outras palavras, para a arquitectura, o mundo que o desenho pre-instá-la é "o mundo [que] mundifica (Welt weltet) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa." (Heidegger, 1990: 35) – um mundo, por-

la poesia quando è poesia è infinita.

Jakobson (s.d.: 142), citando Wimsatt e Beardsley: "Ci sono molti modi di recitare la stessa poesia – che differiscono fra di loro in molti modi. Una recitazione è un avvenimento, ma la poesia propriamente detta, se una poesia esiste, deve essere una specie di oggetto durevole." Per questo in poesia, o anche in una singola poesia, esistono virgole che hanno bisogno di più tempo e altre di meno tempo di arresto: perché la ricerca è sempre quella della congiunzione delle ambiguità con altre ambiguità che sorgono quando si recita la poesia; "Qualunque sia la maniera di leggere di chi recita, la coercizione dell'intonazione, rimane valida." (Jakobson, s.d.: 141).

Dunque, non è esattamente ciò che un disegno è per l'abitare umano e, quindi, per la Disciplina che studia quei modi di abitare – l'Architettura? Non è il disegno una specie di virgola della poesia che a seconda di come è costruito e letto può o non può manifestare più o meno questa o quell'ambiguità in un abitare futuro?

Non sempre, ma può essere. Quando?

Quando lui prepara o, meglio, pre "instaura" (Heidegger, 1952: 72ff) un mondo abitabile tanto elastico che qualsiasi umano nella società dove quel disegno o quella pre instaurazione esiste, possa esprimere vita; o, in altre parole, in ciò che quel di-

tanto, que ultrapassa a tangibilidade do objecto arquitectónico. Em que nos julgamos em casa: como num poema – "...l'homme habite en poète..." (Hölderlin cit. por Heidegger, 2003: 224-225); aquela zona intangível a que o desenho, como as palavras postas em determinada (des)ordem, tem acesso.

O desenho é preparação de uma frase suspensa por uma vírgula, e, desta forma(,)

(,)...

O desenho é a primeira vírgula da arquitectura; e a Arquitectura é uma frase de um poema que um desenho começa como continua a frase depois da vírgula.

(,)

Ontem morreu Niemeyer.

segno propone possa essere ritrovato, da quello stesso umano, nel(i) suo(i) modello(i) abitativo(i).

"Ma cos'è questo, un mondo? [...] Mondo non è la semplice riunione delle cose esistenti, calcolabili o incalcolabili, conosciute o sconosciute. Ma il mondo non è neanche una cornice meramente immaginata, rappresentata che si aggiunge alla somma delle cosa esistenti." (Heidegger, 1990: 35)

Detto in altre parole, per l'architettura, il mondo che il disegno preinstalla è "il mondo [che] modifica (Welt weltet) ed è qualcosa in più di ciò che è palpabile e apprensibile, in cui ci sentiamo a casa". (Heidegger, 1990: 35) – dunque un mondo che oltrepassa la tangibilità dell'oggetto architettonico. In cui ci sentiamo a casa: come in una poesia – "...l'homme habite en poète..." (Hölderlin cit. da Heidegger, 2003: 224-225); quella zona intangibile, quella a cui il disegno, come le parole messe in un certo (dis)ordine, ha accesso.

Il disegno è preparazione di una frase sospesa da una virgola, e, in questo modo (,)

(,)...

Il disegno è la prima virgola dell'architettura; e l'Architettura è una frase di una poesia che un disegno comincia come continua la frase dopo la virgola.

(,)

Ieri è morto Niemeyer.

Postfazione
di Giovanni Marucci

Caro Pedro,

mi sono spesso soffermato a considerare i tuoi scritti e quest'ultimo come una danza di parole alla ricerca del senso profondo delle cose, quelle che non appaiono al primo sguardo e che cercano di aprire la porta di un mondo parallelo incontaminato, il mondo ancestrale dell'innocenza.

Ciò che più mi colpisce è il tuo sentire l'architettura e prima ancora dell'architettura la vita, la solitudine del grande vuoto indefinito, indefinibile in cui siamo immersi, la ricerca di libertà e di purezza.

La tua percezione dello spazio è totale, spazio come essenza liquida in provvisoria, costante sopraffusione in cui ogni sostanza: corpo e pensiero, qualcuno direbbe anima o spirito fluttua. La seduzione della parola fra corrisponde al bisogno di combattere la solitudine dell'ego, di sentirsi partecipe, libero di spaziare dal microcosmo all'universo intero con un semplice soffio di vento, un alito, un respiro ... o un disegno.

L'istinto primordiale, sostenuto dalla tua qualità di disegnatore o di artista, si manifesta nell'esaltazione del fra, come desiderio di capire, misurare, dominare il vuoto incommensurabile "fra" gli estremi dell'infinito.

In questa sfida esaltante la parola fra si trasforma in figura e il mondo oggettuale acquista significati astratti, universali: come il solco quadrato di Roma, le incisioni di De Maria nei deserti dell'Arizona e del Nevada, i recinti e le tende di Christo, i segni tracciati nelle distese di frumento dagli alieni o da geniali artisti contadini, i fili di lana tesi fra le pietre di Narni dai tuoi allievi.

Anch'io come te ho amato le architetture di Lina Bo Bardi per il candore delle intenzioni progettuali e, particolarmente, il Museo d'Arte di San Paolo per la permeabilità agli elementi, ai sensi e alla commozione del vano libero fra il suolo e il volume soprastante. Al tempo stesso, incalza la contrastante percezione fra leggerezza dell'aria e pesantezza della massa costruita che incombe dall'alto: dilemma permanente dell'Architettura e della Vita.

Se questo fosse un film mi piacerebbe chiuderlo con te che danzi su una musica sivigliana fra terra e cielo.

Un grande *abraço*, Giovanni.

(Camerino lì, 12.12.12)

Riferimenti bibliografici

ALONSO GARCÍA, *Eusebio: San Carlino: La máquina geométrica de Borromini. Valladolid*, Universidad de Valladolid, 2003.

ARISTÓTOLES, *Poética*, Fundação Calouste Gulbenkian Ed., 4ª ed., Lisboa, 2011.

BARTHES, R., *O Prazer do Texto*, Edições 70, Lisboa, 1973.

BOEHEME, J., *O Príncipe dos Filósofos Divinos*, Biblioteca Rosacruz, Curitiba, 1983, p. 29.

CRUZ PINTO, J., *Elogio del Vuoto – Spoliazione Produzione e Ricezione in Architettura*, in «Le Carré Bleu, feuille internationale d'architecture», *Eloge du Vide*, n.º2, 2010.

DERRIDA, J., *Khôra*, (1995); In T. Dutoit, *On the Name*, Stanford: Stanford University Press. Translation of Derrida, J., *Khôra*, Galilée, Paris, 1993.

EMPSON, W., *Seven Types of Ambiguity*, 3ª ed., Nova Iorque, 1955.

EVERAERT-DESMEDT, N., *Semiótica da Narrativa*, Livraria Almedina, Coimbra, 1984.

FOUCAULT, M., *As Palavras e as Coisas, Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Lisboa, Edições 70, 2002.

GREIMAS, A.J., *Du Sens*, Le Seuil, 1970.

HAMON, Ph., *Pour un statut sémiologique du personage*, in *Poétique du Récit*, Colletif sous la direction de G. Genette et Todorov, Le Seuil, 1977.

HEIDEGGER, M., *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa,

Edições 70, 1990.

HEIDEGGER, M., *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 2003.

HEIDEGGER, M., *Vortrage und Aufsatze*, Gunther Neske Pfullingen, 1954, pp. 145-162, trad. do alemão por Carlos Botelho. Conferência dada a 5 de Agosto de 1951 no âmbito do Colóquio de Darmstadt II sobre Homem e Espaço; impresso na publicação deste Colóquio, *Neue Darmstadter Verlagsanstalt*, 1952, p. 72ff.

HOPKINS, G. M., *The Journals and Papers*, H. House, org. Londres, 1959.

JAKOBSON, *Roman, Linguistica e Comunicação*, Cultrix, São Paulo, s.d.

KANT, I. *Crítica da razão pura˜ Os pensadores˜* ,Vol. I. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

KANT, I., *Crítica da razão pura˜ Os pensadores˜* Vol. II. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

LEWIS, R., *Alquimia Mental*, Biblioteca Rosacruz, Editora Renes, Rio de Janeiro, n.º XX, 1982.

MADEIRA RODRIGUES, Ana Leonor M.: *The space in-between/ The in-between space*, Conference presented at ATACD – A Topological Approach to Cultural-Dynamics,

http://www.atacd.net/index.php%3Foption=com_content&task=view&id=196&Itemid=92.html

MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia da Percepção*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.

MOORE, C., e ALLEN, G., *Dimensiones de la Arquitectura*, Espacio, Forma y Escala, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1978.

SANTOS GUERRERO, J., *A Casa como Problema* in Conferências da Casa I, Julián Santos Guerrero, Gonçalo M. Tavares, Paulo Mendes da Rocha (eds.), Associação Casa da Arquitectura Ed., Matosinhos, 2011.

WITTGENSTEIN, L., *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*, 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

Finito di stampare nel mese
di Marzo 2013
presso UNIVERSAL BOOK S.r.l.
Via S. Botticelli, 22 - 87036 Rende (CS)
per conto di

Pedro António Janeiro, Lisbona, 1974. Laureatosi presso la Facoltà di Architettura dell'Università Tecnica di Lisbona (F.A./U.T.L.) nel 1998, ottiene un Master in Cultura architettonica contemporanea e costruzione della città moderna, presso la F.A./U.T.L., nel 2003; con il Dottorato in Architettura ottenuto nel 2008, si è specializzato in Teoria dell'architettura, presso F.A./U.T.L. È professore della Facoltà di Architettura all'Università Tecnica di Lisbona, nel Dipartimento di Disegno e Comunicazione Visuale; è coordinatore scientifico del progetto di ricerca "Architetture Immaginate: rappresentazione architettonica grafica e altre immagini", Centro di Ricerca in Architettura, Urbanistica e Design, CIAUD, F.A./U.T.L.

È autore di varie conferenze e articoli scientifici pubblicati in riviste e saggi nazionali e internazionali; autore dei libri: *Perspectivas (e Outras-Imagens) da Arquitectura I e II* (2009), *Origens e Destino da Imagem - Para uma Fenomenologia da Arquitectura Imaginada* (2010), *Arquitecturas-Ficcionadas: O Desenho* (2011) e *A Imagem Por-Escrita: Desenho e Comunicação Visual entre a Arquitetura e a Fenomenologia* (2012), *Il Tempo e Il Divenire: Disegni e Interventi Artistici a Narni* (2012), *Do Papel do Desenho* (prelo); ha inoltre scritto due libri di poesia: *Azul em Coma* (2009) e *Desenhos a Éter* (2010).

ISBN 978-888994388-5

€ 8,00