

RAIMUND ABRAHAM | DIANA AGREST | TADAO ANDO | GIULIO CARLO ARGAN
| PHILIP BESS | GEOFFREY BROADBENT | ALAN COLQUHOUN | JACQUES
DERRIDA | PETER EISENMAN | KENNETH FRAMPTON | MARCO FRASCARI |

| MARIO GANDELSOHN | DIANE GHIRARDO | MICHAEL GRAVES | VITTORIO
GREGOTTI | KARSTEN HARRIES | FRED KOETTER | REM KOOLHAAS | LIANE
LEFAIVRE | WILLIAM MCDONOUGH | ROBERT MUGERAUER | CHRISTIAN
NORBERG-SCHULZ | JUHANI PALLASMAA | DEMETRI PORPHYRIOS | ALDO ROSSI

| COLIN ROWE | THOMAS L. SCHUMACHER |
DENISE SCOTT BROWN | IGNASI DE SOLÀ-MORALES RUBIÓ | ROBERT A.
M. STERN | MANFREDO TAFURI | BERNARD TSCHUMI | ALEXANDER
TZONIS | ROBERT VENTURI | ANTHONY VIDLER |

mentos, mas não é um sonho (um palco em que os desejos inconscientes do indivíduo ou da sociedade podem ser satisfeitos). A arquitetura não pode satisfazer suas fantasias mais selvagens, mas pode superar os limites que elas estabelecem.

Para uma análise detalhada de alguns desses Fragmentos, ver:

Fragmentos 1 e 3: "Questions of Space", in *Studio International* (setembro/outubro de 1975).

Fragmento 2: "The Garden of Don Juan", *L'Architecture d'Aujourd'hui* (outubro/novembro de 1976).

Fragmentos 6 e 8: "Architecture and Transgression", *Oppositions* 7 (fevereiro de 1977).

[“The Pleasure of Architecture” foi originalmente publicado em *Architectural Design*, 47, n. 3, 1977, pp. 214-218. Reproduzido com autorização do autor e da editora.]

apresentação

DIANA I. AGREST - À MARGEM DA ARQUITETURA: CORPO, LÓGICA E SEXO
As interpretações feministas da arquitetura levantam questões políticas que seguem alguns paradigmas críticos, entre os quais o pós-estruturalismo, a psicanálise e o marxismo. Baseando-se em Derrida e Freud, a teórica e professora de arquitetura Diana Agrest acha que o “sistema” da arquitetura se define tanto pelo que inclui como pelo que exclui, ou reprime. No ensaio “À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo” ela afirma que o corpo da mulher foi reprimido pela tradição da arquitetura ocidental e seu antropomorfismo. Quando Agrest se pergunta, “Qual corpo é projetado como o modelo para a imaginação arquitetônica”, constata que o corpo masculino, promovido pelas imagens da teoria renascentista, é de onde derivam as medidas, como o pé e o côvito. No entender de Agrest, Virúvio e Alberti, “elaboraram um sistema para a transformação [do corpo masculino] em um sistema de regras sintáticas, elementos e significados arquitetônicos”.

O sistema apropriou-se sub-repticiamente do corpo feminino como locus da reprodução e da criatividade, e marginalizou-o como modelo apropriado para a produção de imagens arquitetônicas. A repressão se realiza no plano simbólico: a *persona*-criadora do arquiteto apropriou-se do papel feminino de matriz da construção. Da mesma forma, o umbigo como o centro do corpo (no interior do quadrado dentro do círculo) “torna-se um objeto metonímico ou um elemento dístico com relação ao gênero”.

O objetivo da crítica de Agrest é a reabilitação do corpo feminino na arquitetura. Como arquiteta, ela viveu a experiência de exclusão do “sistema”. Na introdução de sua coletânea de ensaios teóricos, Agrest sugere que ocupar uma posição externa ao sistema pode ser uma vantagem, tendo em vista seu objetivo: “É de fora da arquitetura que se pode tornar uma verdadeira distância crítica. De fora significa a partir da cidade, de outras disciplinas, de outras culturas e sistemas de representação”.¹

Sintetizando as influências de Sigmund Freud e Julia Kristeva, de Roland Barthes e Jacques Derrida, Agrest constrói uma sólida posição crítica transdisciplinar.

1. Diana I. Agrest, *Architecture from Without: Theoretical Framings for a Critical Practice*, Cambridge: MIT Press, 1993.

DIANA I. AGREST À margem da arquitetura: corpo, lógica e sexo

Toda cultura tem em algum lugar uma região imaginária para aquilo que exclui, e é dessa região que hoje devemos tentar nos lembrar.¹

Para que uma coisa seja excluída é preciso haver duas partes: uma parte interna, uma entidade definida, e uma parte externa. Em nosso mundo da arquitetura e da ideologia arquitetônica também existe essa parte interna, o corpo de textos e regras desenvolvido no Renascimento, que, como leitura dos clássicos, estabeleceu os fundamentos da arquitetura ocidental. Denomino-a de “sistema da arquitetura”. Essa parte interna passou por transformações ao longo da história, algumas mais profundas que outras, e, a despeito das aparentes rupturas das primeiras décadas do século XX, permaneceu como o alicerce básico do pensamento arquitetônico ocidental.

O logocentrismo e o antropomorfismo, principalmente o antropomorfismo masculino, fixaram as bases do sistema da arquitetura desde Virúvio; foram lidos e reescritos durante o Renascimento e desde então se prolongaram até o movimento moderno.² Esse sistema se define tanto pelo que inclui como pelo que exclui, sendo a inclusão e a exclusão partes integrantes do mesmo constructo. Entretanto, o que é excluído, o que fica de fora, não é propriamente excluído, mas reprimido. A repressão nem exclui nem repele uma força exterior, pois contém dentro de si uma representação interior, um espaço de repressão.³ O reprimido, a representação interior no sistema de arquitetura que determina um exterior (de repressão), é a mulher e o corpo

da mulher. O constructo ideológico do sistema arquitetônico determinado por uma lógica idealista e um sistema concomitante de repressões é visível no papel que o sexo nele desempenha. A lógica do sistema de arquitetura reprime o sexo de duas maneiras: entendendo-o em termos positivos e negativos e atribuindo à mulher o termo negativo (falocentrismo). Além disso, o sexo é neutralizado ou eliminado com o meio usado pelo artista, o qual, assexuado, gera de modo autônomo e dá à luz uma obra, o produto da criação.

A sociedade estabelece um determinado tipo de ordem simbólica na qual nem todos têm as mesmas chances de se enquadrar. Os que não se enquadram têm de encontrar o seu lugar no meio de ordens simbólicas, nos seus interesses; representam então uma certa instabilidade simbólica. Tais pessoas são geralmente chamadas de esquisitas, anormais, pervertidas ou foram classificadas como neuróticas, delirantes, marginais, feiçiteiras ou histéricas.⁴ Por vias estranhas, a mulher foi colocada nessa categoria quando pretendeu afirmar a sua presença em vez de limitar-se a encontrar uma forma de “se enquadrar” na ordem simbólica estabelecida.

Permitiu-se à mulher emergir do espaço de sua repressão como feiçiteira ou histérica e como tal ser queimada ou aprisionada, representando em última instância o anormal. As mulheres, que são portadores da maior das normas, a da reprodução, paradoxalmente corporificam também a anomalia.⁵ Na arquitetura, a mulher foi reprimida por meio de seu corpo e da ordem simbólica. E, no que diz respeito ao corpo e à arquitetura, a pergunta óbvia, “De que corpo se trata?” é a questão-chave para o desvendamento de misteriosas fabricações ideológicas. Perguntar de qual corpo se trata é o mesmo que perguntar qual o seu gênero, pois um corpo sem gênero é um corpo impossível.

Em muitos dos textos renascentistas mais importantes, isto é, nos textos fundantes da ideologia arquitetônica ocidental, o corpo na arquitetura não é apenas um assunto essencial, mas está indissoluvelmente ligado à questão de gênero e sexo, um tema que originou as mais extraordinárias metáforas na construção de uma ideologia da arquitetura. A leitura desses textos é uma operação fundamental para a compreensão do complexo aparato ideológico que tem sistematicamente excluído as mulheres por meio de um sutil mecanismo de apropriação simbólica do corpo feminino.

Apresentarei aqui duas cenas, dois cenários da arquitetura: Cena 1, O Livro do Renascimento, e Cena II, O Texto da Cidade.

CENÁRIO I: O LIVRO DO RENASCIMENTO

A CENA DO REPRIMIDO: DE DENTRO DA ARQUITETURA

A arquitetura do Renascimento estabeleceu um sistema de regras que se tornou a base da arquitetura ocidental. Os textos do Renascimento que, por sua vez, recorrem aos escritos de Vitrúvio, elaboram um discurso logocêntrico e antropocêntrico que situa o corpo masculino no centro do inconsciente das regras e configurações arquitetônicas. O corpo está inscrito no sistema da arquitetura como um corpo masculino que substitui o corpo feminino. As operações renascentistas de simbolização do corpo são paradigmáticas das operações da repressão e exclusão da mulher pela substituição de seu corpo. Em toda a história da arquitetura, a mulher tem sido substituída/deslocada não só em um plano social geral, mas de modo mais específico no plano da relação do corpo com a arquitetura.

A ARQUITETURA COMO UMA REPRESENTAÇÃO DO CORPO

Os textos do Renascimento contêm uma indicação sobre o modo como se deu a apropriação do lugar e do corpo da mulher pelo homem na arquitetura em um complexo processo de simbolização que atua no nível da ideologia arquitetônica, ou seja, em um nível quase inconsciente. Há vários textos que exemplificam esse processo em diferentes graus, especialmente o *De Re Aedificatoria*, de [Leon Batista] Alberti, o *Trattato di Architettura*, de [Antonio Averlino] Filarete, o *Trattato di Architettura Civile e Militare* e o *Trattato di Architettura, Ingegneria e Arte Militare*, de [Francesco] di Giorgio Martini. E não se deve esquecer, é claro, de Vitrúvio, cujo *De Architectura Libri Decem* é a base de todos os textos renascentistas.

Dentre os vários passos na operação de transferência simbólica do corpo para a arquitetura, o primeiro é a relação que se estabelece entre o homem e a natureza mediante noções como a de perfeição e de harmonia natural.⁶ O homem é apresentado como possuidor do atributo das proporções naturais perfeitas. Assim, a relação analógica entre a arquitetura e o corpo humano parece garantir a transferência para a arquitetura das leis naturais de beleza e natureza. Dessa maneira, o corpo se torna um mediador, uma espécie de “elemento dístico” ou “*shifter*”.

É em Vitrúvio que encontramos pela primeira vez as importantes noções que serão posteriormente reelaboradas de diferentes maneiras. Seu texto propõe claramente a questão do corpo humano como um modelo para a arquitetura, especialmente no capítulo “On Symmetry in Temples and the Human Body”, que relaciona a simetria à proporção:

O projeto de um templo depende da simetria, cujos princípios devem ser cuidadosamente observados pelo arquiteto. Eles se devem à proporção, em grego, *análogos*. Proporção é uma correspondência entre as medidas dos membros de uma obra inteira, e do todo em relação a determinada parte escolhida como padrão. Daí decorrem os princípios da simetria. Sem simetria e proporção não é possível haver critérios para o projeto de um templo; isto é, se não houver uma relação exata entre seus membros, como no caso de um homem bem-proporcionado. Ademais, foi dos membros do corpo, como o dedo, a palma das mãos, o pé e o comprimento do antebraço, que derivaram as ideias fundamentais das medidas evidentemente necessárias em todas as obras.⁸

A relação entre a arquitetura e o corpo humano tornou-se particularmente relevante no momento em que a questão do centro – uma preocupação que perpassa toda a história da arte e da arquitetura, em seus diversos papéis simbólicos – adquiriu um significado muito específico.

Então, novamente, o ponto central do corpo humano é naturalmente o umbigo. Pois, se colocarmos um homem deitado de costas, com as mãos e os pés estendidos lateralmente, e fixarmos um compasso no centro de seu umbigo, os dedos das suas mãos e pés vão tocar a circunferência de um círculo traçado dessa forma. E assim como do corpo humano se gera um contorno circular, também se pode encontrar a partir dele uma figura quadrada. Pois, se medirmos a distância das solas dos pés ao topo da cabeça, e depois aplicarmos essa medida aos braços bem abertos, descobriremos que a largura e a altura são iguais, como nas superfícies planas perfeitamente quadradas.⁹

O centro é representado pelo umbigo, que se converte em um objeto metonímico ou um elemento dèitico com relação ao gênero. É um dèitico perfeito, porque transforma o corpo em geometria, a natureza em arquitetura, o “eu” do sujeito no “eu” do discurso. A relação entre esses dois “eus” é o que permite a constante conversão dos gêneros.¹⁰ Esse tipo de relação formal entre o corpo do homem e a arquitetura, tal como estabelecida por Vitruvius, viria a se perpetuar em todos os textos renascentistas.

Uma relação analógica entre o corpo (do homem) e a arquitetura também se encontra no *De Re Aedificatoria*, de Alberti:

Toda a Força da invenção e toda nossa habilidade e Conhecimento da Arte da Construção são exigidos na Comparição, porque as diferentes Partes do edifício inteiro, e para usar esse outro termo, a Integridade de cada uma dessas partes e a União e a Concordância de todas as linhas e Ângulos na Obra, devidamente arranjados para satisfazer a Conveniência, o Prazer e a Beleza, são dispostos e dimensionados apenas pela Comparição. Porque, se uma Cidade, de acordo com a Opinião dos Filósofos,

não é mais que uma grande Casa e, por outro lado, uma Casa é uma pequena Cidade, por que não dizer que os Membros desta Casa são muitas pequenas Casas [...] e assim como os Membros do Corpo correspondem uns aos outros, é correto que, em uma Construção, uma parte responda a outra; daí dizemos que os grandes Edifícios requerem grandes Membros.¹¹

Alberti nunca é tão direto em suas analogias quanto Vitruvius ou os outros arquitetos do Renascimento. Seus escritos falam de um sistema muito mais elaborado de transformação metafórica, com a qual ele formula noções específicas que possibilitam desenvolver um sistema abstrato em um discurso que incorpora as “leis da natureza”.

Se o que dissemos até aqui for verdade, podemos concluir que a Beleza é essa Concordância e Ajuste entre as Partes do Todo a que se refere, quanto ao Número, ao Acabamento e à Colocação, conforme o requisito da Congruência, a principal lei da Natureza. É este o principal objetivo da Arquitetura, e é por meio dele que ela alcança a sua Beleza, Dignidade e Valor. Os Antigos, que pelo conhecimento da própria Natureza das Coisas sabiam que a matéria tal como acabo de expô-la é correta, e por estarem convencidos de que se ignorassem esse Ponto jamais produziram uma Coisa grande e digna de mérito, propuseram-se principalmente realizar em suas Obras a Imitação da Natureza, a grande Arte de todos os Modos de Composição; [...]

Portanto, refletindo sobre a Prática da Natureza, bem como sobre a Relação com um Corpo Inteiro e com as suas várias Partes, eles descobriram, a partir dos Princípios básicos das Coisas, que os Corpos nem sempre se compunham de partes iguais de Membros; por esse motivo, às vezes, entre os Corpos criados pela Natureza, alguns são menores, alguns são maiores e outros medianos.¹²

O processo de simbolização ocorre mediante a articulação do corpo, como sistema de proporção, a outros sistemas de proporção. Transformado num sistema abstrato de formalização, o corpo é então incorporado, como forma, ao sistema arquitetural por intermédio das ordens, das hierarquias e do sistema geral de organização formal que permite que esse discurso antropocêntrico opere no nível do inconsciente.

OPERAÇÕES TRANSEXUAIS NA ARQUITETURA

Vitruvius e Alberti indicam o caminho para a incorporação do corpo como um análogo, modelo ou referente, formulando um sistema para sua transformação em regras sintáticas, elementos e significados arquitetônicos. Filarete e Di Giorgio Martini, além disso, suprimem a ambiguidade original do gênero do corpo em questão, deixando explícito que a figura humana é sinônimo da figura masculina. Mas essa

eliminação vai dar origem a uma ambigüidade diferente: a do gênero ou do próprio sexo. Mediante uma série bastante complexa de operações metafóricas que atravessa todos esses textos, o gênero do corpo e suas funções sexuais são permutados em um movimento de transexualidade cultural, pelo qual se encena a eterna fantasia masculina da procriação.

Filarete começa deixando bem claro que, quando se refere à figura ou ao corpo “humano”, tem em mente a figura masculina:

Já vimos que o edifício é construído como um símile da figura humana. Já lhes mostrei por meio de um símile que um edifício deriva do homem, isto é, de sua forma, membros e medidas.

Pois bem, como lhes disse acima, vou demonstrar de que maneira o edifício adquire forma e substância por analogia aos membros e à forma do homem. Como se sabe, todos os edifícios necessitam de membros e passagens, quer dizer, de entradas e saídas. Todos eles devem ser formados e organizados de acordo com suas origens. A aparência exterior e interior do edifício é realmente arranjada de modo que os membros e as passagens estejam adequadamente localizados, tal como as partes e os membros exteriores e interiores estão corretos no corpo do homem.¹³

Nesse trecho estão presentes todas as condições necessárias à elaboração de uma dupla analogia, assim como para possíveis permutas e combinações no corpo, considerado internamente e/ou externamente. A relação mais comum e aparentemente analógica entre o corpo do homem e a arquitetura se dá no aspecto exterior. Mas quando ele traz à discussão o aspecto interior entra em cena outro conjunto possível de metáforas, principalmente as que admitem a permutação dos gêneros. Ao detalhar a questão do interior do homem, Filarete não se detém na analogia formal; suas operações simbólicas levam-no a desenvolver a mais extraordinária de suas metáforas – a do edifício como homem vivo:

[Quando eles são] medidos, divididos e situados da melhor maneira possível, não se esqueçam das minhas palavras e as entendam corretamente. Mostre-lhes-ei [então que] o edifício é realmente um homem vivo. Ele tem de comer para viver, exatamente como o homem. Ele adoece ou morre e, às vezes, um bom médico lhe cura a enfermidade. Mostre-lhes no primeiro livro quais são as origens do edifício, e essas origens estão, na minha opinião, na sua proporcionalidade em relação ao corpo humano masculino, em sua necessidade de ser nutrido e governado, sem o que ele adoece e morre, como o homem.¹⁴

Lenta e firmemente, Filarete vai construindo um argumento simbólico que evolui do edifício concebido como um análogo formal do corpo masculino, do qual até as ordens derivam, ao edifício como um corpo vivo. Se o edifício é um homem vivo, o passo seguinte da

argumentação será necessariamente sua concepção e nascimento. É nesse ponto decisivo que outro corpo será integrado ao argumento: o do próprio arquiteto.

Vocês talvez me digam que, se eu afirmei que o edifício é semelhante ao homem, então é preciso que ele seja concebido e que depois nasça. O que se passa com o homem também se passa com o edifício. Primeiro ele é concebido, para usar um símile que vocês podem compreender, e depois ele nasce. A mãe dá à luz a criança depois de nove meses ou, às vezes, sete meses; cuidando dele como se deve, ela o faz crescer.¹⁵

Se o edifício é um homem vivo, alguém terá de dar-lhe à luz – e aqui entra em cena o arquiteto no papel da mãe. A figura do arquiteto aparece feminilizada no ato da procriação:

O edifício é concebido desta maneira. Já que ninguém pode gerar a si mesmo sem uma mulher, por outra analogia, o edifício não pode ser concebido por um homem sozinho. Assim como não se pode fazer-lo sem a mulher, aquela que deseja construir necessita de um arquiteto. O que deseja construir concebe [o edifício] com o arquiteto, o qual depois o leva a termo. Quando o arquiteto deu à luz o edifício, ele se torna a mãe do edifício. Antes de o arquiteto trazê-lo ao mundo, ele deve sonhar com a sua concepção, refletir sobre ele, e imaginá-lo de diversas maneiras, durante sete a nove meses, tal como a mulher carrega um filho no ventre durante sete a nove meses. O arquiteto deve também fazer vários desenhos do que concebeu com o seu patrono, seguindo seus próprios desejos. Tal como a mulher não pode fazer nada sem o homem, o arquiteto é a mãe que vai carregar e levar a termo essa concepção. Depois de ponderar, examinar e refletir [sobre ela] de várias maneiras, ele deveria escolher (de acordo com seus próprios desejos) o que lhe parece mais adequado e mais belo de acordo com os requisitos propostos pelo patrono. Quando o nascimento se cumpre, isto é, quando [o arquiteto] fez, em madeira, um pequeno projeto em relevo da forma final, bem dimensionada e proporcional à forma acabada da construção, mostra-o, enfim, ao pai.¹⁶

Filarete leva a operação transexual ao seu limite, transformando o arquiteto em uma mulher – melhor dito, em uma mãe. É assim como a mãe, continua Filarete, o arquiteto também tem de ser uma ama, e “com amor e desvelo” ajudar o edifício a se desenvolver até chegar à sua forma completa:

Como comparei o arquiteto a uma mãe, também é preciso que ele seja sua ama. Ele é ao mesmo tempo mãe e ama. Assim como a mãe tem muito amor pelo seu filho, [o arquiteto] deverá criá-lo com amor e desvelo, cuidar de que cresça e se complete, se for possível; se não for, ele o deixará bem ordenado.¹⁷

Filarete desenvolve o argumento até o fim, até que todos os aspectos envolvidos no edifício tenham sido abordados:

A boa mãe ama seu filho e com a ajuda do pai empenha-se em torná-lo bom e belo, e com a ajuda de um bom mestre cuida de torná-lo valente e digno de louvor. Da mesma maneira, o arquiteto deveria empenhar-se em fazer com que seus edifícios sejam bons e belos.¹⁸

Primeiramente, a mulher é excluída (reprimida), pela associação da arquitetura com a imagem do homem, como um análogo do corpo masculino, a ponto de imaginá-la como um organismo vivo. Depois, em uma extraordinária operação que denomino aqui de transexualidade arquitetônica, em que a repressão da mulher é essencial, ela é substituída e seu lugar é usurpado pelo homem, que, enquanto arquiteto, possui os atributos femininos necessários à concepção e à reprodução.

Os textos de Filarete em grande parte se completam com os escritos de Francesco di Giorgio Martini. Em seu *Trattato di Architettura Civile e Militare* e no *Trattato di Architettura, Ingegneria e Arte Militari*, Di Giorgio recorre a analogias semelhantes entre o corpo humano e a arquitetura, mas, em seu caso, a analogia se estende à cidade:

A cidade, a fortaleza e o castelo devem ser modelados segundo a forma do corpo humano, fazendo-se com que a cabeça seja proporcional aos membros aos quais está ligada, tendo o torreão como cabeça e ao seu redor, qual braços, os muros que cercam e articulam todo o restante do corpo, a vasta cidade.

Assim é preciso ter em mente que, tal como o corpo possui membros e partes em perfeitas proporções e medidas, na composição dos templos, cidades, torres e castelos os mesmos princípios devem ser observados.¹⁹

Di Giorgio estende esse argumento de forma a melhor traduzir a ideologia para sistemas formais específicos:

As cidades têm as razões, as medidas e a forma do corpo humano. Passarei agora a defini-los com precisão seus perímetros e divisões. Primeiro, é preciso examinar o corpo humano estendido no chão. Colocando-se um barbaqueá na altura do umbigo, a outra ponta criará uma forma circular. Deve-se pôr em esquadro esse desenho e traçar os ângulos de maneira análoga [...].

Do mesmo modo, deve-se levar em conta que, assim como no corpo todas as partes e membros têm a medida e a circunferência perfeitas, nas cidades e em outras cons-

truções, deve-se observar o centro [...]. As palmas das mãos e os pés podem constituir outros templos e praças. E, assim como os ouvidos, orelhas, nariz e boca, as veias, intestinos e outras partes internas, todos os membros, dentro e fora do corpo, são organizados segundo as suas necessidades, a mesma coisa deveria ser observada nas cidades, conforme demonstraremos com algum detalhe.²⁰

A leitura e a reutilização das ideias de Vitrúvio tomam uma nova dimensão em Di Giorgio, pois não é só que essas ideias façam parte de um discurso análogo entre o corpo (masculino) e a cidade; elas ocupam ao mesmo tempo o centro de um discurso representacional em que os papéis e os lugares do corpo do homem e da mulher em relação com a arquitetura são rapidamente permutados. É no deslocamento da aparência externa para as funções e a ordem internas do corpo que depararemos mais uma vez com uma operação transexual.

E assim como eu disse que todas as partes internas [do corpo humano] se organizam e se dividem para seu governo e sobrevivência, assim como as partes internas e externas do corpo são necessárias, cada membro da cidade deveria ser distribuído para melhor servir à sobrevivência, harmonia e gestão dela [...]

Afirmo, portanto, que, antes de tudo, sua praça principal [piazza] deveria estar localizada no meio e no centro dessa cidade, ou o mais próximo possível, tal como o umbigo está localizado no corpo do homem; quanto a isso, a conveniência deve ser um fator secundário. A razão dessa similitude poderia ser a seguinte: assim como é pelo umbigo que a natureza humana obtém nutrição e perfeição em seu começo, da mesma forma os demais lugares privados são servidos por essa área comum.²¹

Mas a analogia só se realiza depois de algumas operações de substituição: o cordão umbilical é o vínculo com a mãe, com a mulher. Di Giorgio diz “tal como está o umbigo no corpo do homem”; mas a relação do corpo do homem com o cordão umbilical é de dependência. O umbigo do homem não provê alimento, ao contrário, ele é alimentado pela mãe no começo da vida. Assim, para que essa analogia funcione para a cidade, o corpo da mulher deve ser tomado como referência simbólica, mas, em vez disso, é substituído pelo corpo masculino e o umbigo do homem é transformado em “útero” da cidade. Na construção dessa analogia com a arquitetura, o corpo do homem é funcionalmente transformado, feminilizado.

Embora Di Giorgio nunca mencione os órgãos sexuais, eles têm uma presença análoga em alguns de seus projetos de cidades, nos quais o órgão sexual masculino ocupa o lugar previamente atribuído às várias partes do corpo. O que foi tirado precisa ser negado – é a negação que acompanha a repressão.

Vejo três momentos nesse jogo de substituições.

Em primeiro lugar, o corpo masculino é projetado, representado e inscrito no projeto de edifícios e cidades, e nos textos que estabelecem a sua ideologia. O corpo feminino é, portanto, suprimido ou excluído. Em segundo lugar, apresenta-se o arquiteto como uma mulher, no que diz respeito às funções reprodutivas de criação, realizando-se “literalmente” uma substituição sexual. E, em terceiro lugar, o corpo masculino se converte em corpo feminino, nas suas funções de prover nutrição, isto é, vida, à cidade; o umbigo do homem se torna o útero da mulher.

O que chama a atenção é que a substituição do corpo da mulher pelo corpo do homem sempre se dá na função maternal de reprodução. Já houve quem afirmasse que nos vivemos numa civilização que subsume a representação sagrada – religiosa ou secular – da feminilidade à maternidade.²² Vista por esse ângulo, toda a operação de substituição parece ser uma representação velada do mito de Maria.

Em Filarete, o arquiteto, um homem, dá à luz como uma mulher. Em Di Giorgio, o centro da cidade, segundo a configuração do corpo do homem, provê subsistência, como o corpo da mulher, pelo cordão umbilical, desde o útero até a cidade inteira. No primeiro caso, as fantasias de concepção e reprodução dos homens se corporificam na figura do arquiteto; no segundo caso, elas são inscritas nos princípios de organização da configuração formal da cidade. Desse modo, a mulher é suprimida, reprimida e substituída.

A mulher é suprimida na relação analógica entre corpo e arquitetura, pois, de acordo com os textos clássicos, é o corpo do homem que é o corpo natural e perfeita mente proporcional do qual derivam os princípios e as medidas da arquitetura.

A mulher é reprimida no modelo da cidade. O atributo distintivo da mulher, a maternidade, é projetado para o corpo masculino. Assim, a mulher é não somente suprimida, mas, na realidade, todo o seu corpo sexual é reprimido.

A mulher é substituída pela figura do arquiteto. Por meio de uma operação transexual, o homem usurpa, em seu desejo de levar a efeito o mito da criação, os atributos reprodutivos da mulher.

A apropriação é mais da maternidade do que da feminilidade, mas a feminilidade sempre foi confundida com a maternidade, como se fossem a mesma coisa: a representação do feminino é subsumida na função materna.

Na arte do Renascimento, Maria, a Rainha dos Céus e Mãe da Igreja, era uma figura sempre presente. Foi nesse contexto ideológico, o do Cristianismo, que se elaboraram os tratados de Alberti, de Di Giorgio Martini e de Filarete. (No entanto, as fantasias da concepção masculina também estão presentes em textos de outros homens, inclusive nos de Santo Agostinho.)²³ A força dessa ideologia evidenciou-se no modo de representar a religião e seus mitos concomitantes, dos quais um dos mais poderosos foi o da Virgem Maria. A natureza da relação mãe-filho entre Maria e Jesus Cristo, e a crença na inacessível concepção, leva à possibilidade da gravidez sem sexo: a mulher, em vez de ser penetrada pelo homem, concebe com uma não pessoa, o espírito. Essa concepção

sem sexo (pecado) é a negação do sexo como parte essencial do processo reprodutivo que culmina com o nascimento de Cristo.

Essa ideologia religiosa ampliou-se e generalizou-se. Em um perfeito movimento de representação ideológica numa sub-região particular da ideologia, da arquitetura, o arquiteto, usurpando o corpo da mulher, capacita-se a gerar edifícios ou cidades, e, tal como Maria, concebe sem sexo, unicamente pelo espírito. Assim, o homem se coloca no centro da criação.

Os tratados de arquitetura acima citados elaboram um sistema de regras para uma ideologia que permite sua transformação em filosofia, Cristianismo e a estrutura de poder da Igreja, de modo a infiltrar-se na sub-região da arquitetura.²⁴

A mulher (mãe/Maria) era necessária como uma imagem imponente dentro do sistema; fora desse sistema, a mulher, quando não suprimida, tinha de ser queimada. De um lado, Maria; de outro, hereges e bruxas, aquelas que perceberam o sistema de representações e a possibilidade de certa desmistificação. O mecanismo pelo qual o homem assume o papel de mãe, por meio do Cristianismo, também pode ser um mecanismo de sublimação masculina.²⁵

CENÁRIO II: O TEXTO DA CIDADE

O RETORNO DO REPRIMIDO: À MARGEM DA ARQUITETURA

O sistema interno da arquitetura se caracteriza por uma lógica idealista que não admite nem contradição nem negação e, em consequência, baseia-se na eliminação de um dos termos opostos. A melhor representação disso é a constante repressão e exclusão da mulher. Ela não cabe na ordem simbólica. Está fora dela, nas brechas dos sistemas simbólicos, é uma *outsider*.

É neste lugar externo que nos encontramos; e é dele que podemos lançar, melhor do que ninguém, um olhar crítico. As mulheres podem colocar-se à margem do sistema da arquitetura quando aceitam a heterogeneidade e incluem positivamente o que é negado, a própria mulher. Na esfera ideológica da arquitetura isso significa a negação do “sistema da arquitetura” mediante um trabalho crítico e a inclusão do negado, do excluído, do escondido, do reprimido.

Esse discurso “à margem” integra matérias heterogêneas, inclui a negação, a psicanálise e a história. Representando, de um lado, a heterogeneidade da matéria por intermédio de seu corpo²⁶ e, de outro, a negação histórica de seu gênero, a mulher ocupa uma posição privilegiada para elaborar tal discurso. A mulher, um discurso da heterogeneidade, “representa o negativo na homogeneidade da comunidade”.²⁷

Assumir um lugar à margem do sistema não é simplesmente incluir o que foi negado, ou excluído, ou trazer à tona o reprimido: o processo é mais complexo. O projeto

arquitetônico clássico da cidade (como um corpo) é um reflexo perfeito de um sistema acabado, fechado e unitário. Mas estamos tratando agora da representação de um corpo fragmentado.²⁸ O arquiteto já não reconhece a si mesmo ou ao seu sistema de regras no espelho da cidade, como fizeram Di Giorgio ou Filarete. O corpo, como uma metáfora do corpo arquitetônico fragmentado, incapaz de ser recomposto no interior do sistema de regras da arquitetura, será a referência do “de fora”.

É a explosão, o inconsciente fragmentado, em que o “corpo arquitetônico” não reflete o corpo do sujeito, como no Renascimento, mas bem ao contrário, reflete a percepção do corpo fragmentado como corpo construído, como conjunto de fragmentos de linguagens e textos, a cidade. O corpo não pode ser reconstruído, o sujeito homem-arquiteto não se reconhece na arquitetura como um ser na frente do espelho. O sistema se partiu e a arquitetura não pode mais ser reconhecida como uma totalidade.

Vamos considerar esse inconsciente social construído da arquitetura, a cidade, um texto, que não é fruto da criação de um sujeito, produto de um sistema logocêntrico e antropomórfico. Não há nenhum sujeito. Aqui estão somente fragmentos de textos e linguagens a ser lidos, e a leitura atravessa o sujeito, na posição de leitor-escritor.

A RUA: AS MULHERES DA RUA

A cidade se deixa ver como um texto fragmentado que foge à ordem das coisas e da linguagem, um texto a ser “explodido”, visto aos pedaços, em fragmentos, e mais ainda decomposto em tantos outros textos possíveis, abertos numa metonímia do desejo.

Projetar não é voitar a fechar, mas afetar as aberturas e ser afetado por elas em um jogo de intersecção entre os dois sujeitos, o leitor e o escritor, mediante uma operação de substituição do “Eu”. O sujeito é capturado pelo texto e se torna parte dele.

Esse sujeito, a mulher, escreve enquanto lê, ali onde a repressão falhou, onde o sistema se fragmentou, e onde ela não deseja ser reconstruída descobrindo nele o reflexo de um sistema unitário, homogêneo, fechado. Ela o lê e aciona dentro dele a ausência da repressão/substituição do seu corpo próprio.

A rua é o cenário de sua escrita, com o seu corpo cumprindo o papel que lhe deram enquanto valor de troca. A rua é o cenário da escrita arquitetônica. A esfera privada é o cenário da instituição, onde a mulher e o seu corpo detêm um lugar determinado: a casa.

ESPOSA NA COZINHA, MERETRIX NA RUA

Em vez de venerar monumentos, nós tomamos as ruas, “brincamos de casa” adotando uma visão crítica da família como um sistema hierárquico e das regras de arquitetura que lhe correspondem.

A cidade é o cenário social onde a mulher pode exprimir publicamente a sua luta. Ela não é (nunca foi) aceita nas instituições do poder; destruíram-na da posse (do seu próprio corpo) e ela está entre os despossuídos. O lugar público é uma terra de ninguém pronta para ser apropriada. O cenário da cidade, da rua, do lugar público é o dos despossuídos – ali ela se sente “em casa”.

(Um lugar que está fora das instituições aceitas é tomado e assumido por vários textos e leituras de características abertas e heterogêneas.)

UMA LEITURA À MARGEM

Penso nesse projeto. Tenho uma visão, uma imagem realista de acontecimentos irreais. Ela flui de modo inconsciente, qual um tapete místico; a cidade, como um inconsciente da arquitetura, se dá a conhecer, três modalidades de tempo em três análogos da experiência: permanência, sucessão, simultaneidade.

Um registro de inscrições urbanas, os três juntos – ora leio, ora escrevo –, os limites não estão claros. Posso ler as palavras, o não dito, o oculto, lá onde nenhum homem deseja ler, onde não há monumentos a falar de um sistema de arquitetura unitário e estabelecido.

Como uma ilusão de ótica, a grelha vira um objeto, depois o tecido, e de novo o objeto. A aparente contradição e oposição não dialética entre objeto e tecido que estão na base desse processo constrói um texto a partir das inclusões e justaposições desses termos opostos.

De repente, uma rasura, a rasura necessária a um reparo, à readmissão do óbvio que não foi visto, a *tabula rasa* que poderia tornar-se tecido, o objeto que preferiria ser um lugar público.

Os *refovés* (os reprimidos) da arquitetura, o público, a negação, tudo se torna o material de minha elaboração ficcional. As marcas (do projeto) que faço se organizam por meio de uma contradição – uma negação por meio de uma afirmação. Negar a cidade para afirmar a cidade. É a afirmação da rasura da cidade a fim de readmitir seu vestígio. A leitura crítica é retirada do sujeito: sou falado por meio da cidade e a cidade é lida por meio de mim.

Este texto foi escrito originalmente no outono de 1971 como uma proposta de artigo que deveria intitular-se “Architecture from Without. Matter, Logic and Sex”. Embora meu interesse por esse material fosse intenso na época, só tive oportunidade de desenvolvê-lo entre 1986 e 1987. O resumo tinha originalmente quatro páginas apenas, mas continha todos os elementos necessários à elaboração final deste artigo. Enquanto o escrevia, me dei conta de que não poderia desenvolver a segunda parte, “Architecture from Without” [arquitetura a partir de fora, ou à margem da arquitetura], da mesma

forma que a primeira, "Architecture from Within" [Arquitetura a partir de dentro]. A razão disso é que a primeira parte supõe uma premissa e um enfoque para o trabalho crítico. Penso que esse enfoque crítico da arquitetura está presente no trabalho que produzi durante todos esses anos como arquiteta, teórica, crítica e professora. Agradeço a Amy Miller e David Smiley, e especialmente a Judy O'Buck Gordon pelo incentivo inicial e pelo interesse permanente neste ensaio.

["Architecture from Without: Body, Logic and Sex" foi publicado originalmente em *Assemblage* 7, 1988: pp. 29-41. Reproduzido por cortesia da autora e dos editores.]

1. Catherine Clément, "La Coupable", in *La jeune Née Union*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
2. Mesmo o Modador de Le Corbusier é inteiramente baseado em um corpo masculino.
3. Jacques Derrida, "Freud et la Scène de l'Écriture", in *Écriture et la Différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967; tradução para o inglês, "Freud and the Scene of Writing", in *Writing and Difference*, Alan Bas (trad.). Chicago: University of Chicago Press, 1978; em português "Freud e a cena da escritura", in *A escritura e a diferença*, trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
4. Ver Clément, "La Coupable", op. cit.
5. Ibid.
6. Françoise Choay, "La Ville et le Domaine Bati comme Corps", *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 9, 1974.
7. A respeito dessa noção, ver Diana Agrest, "Design Versus Non-Design", *Oppositions* 6, 1976.
8. Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura Libri Decem*, tradução inglesa, *The Ten Books of Architecture*, Morris Hicky Morgan (trad.). Nova York: Dover Publications, 1960.
9. Ibid.
10. Roman Jakobson, "Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb", artigo apresentado na Universidade de Harvard, 1957.
11. Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, 1485; *Architecture of Leon Battista Alberti in Ten Books*, reprodução fac-similar da tradução de Giacomo Leoni, de 1726, com um reimpreso da "Vida", a edição de 1739, organização de Joseph Rykwert e Alex Tiraniti. Londres: 1955.
12. "Você viram resumidamente as medidas, entenderam seus nomes e fontes, suas propriedades e formas. Disse-lhes que eram chamadas por seus nomes gregos, dórica, jônica e coríntia. A dórica, como já lhes disse, é uma das maiores; a coríntia é mediana e a jônica é a menor, pelas razões apontadas pelo arquiteto Vitruvius em seu livro. [no qual] ele mostra como eram na época do imperador Otaviano. Desse modo, [as colunas] dórica, jônica e coríntia correspondiam em medida à forma, melhor dito, à propriedade da forma com que se harmonizam. Uma vez que o edifício deriva das medidas, atributos, forma e proporções do homem, a coluna também deriva do homem: as colunas polidas, de acordo com Vitruvius, derivavam do homem nu e as colunas acaneladas derivavam das roupas das jovens elegantes, como afirmei. As formas de anbas derivam da forma do homem. Assim sendo, elas imitam as propriedades, forma e medida do homem. As propriedades, ou melhor, jônica, dórica e coríntia, são três, isto é, formas grandes, médias e pequenas. Deveriam ter a forma, as proporções e as medidas que combinam com sua

apresentação

- propriedade. Uma vez que o homem é a medida de todas as coisas, a dimensão e as proporções da coluna devem corresponder à sua forma". Alberti, *De Re Aedificatoria*, op. cit.
13. Antonio Averlino Filarete, *Treatise of Architecture* (1461-63); *Treatise on Architecture*, tradução, prefácio e notas de John R. Spencer, 2 vols. New Haven: Yale University Press, 1965.
 14. Ibid.
 15. Ibid.
 16. Ibid.
 17. Ibid.
 18. Ibid.
 19. Francesco di Giorgio Martini, *Treatise of Architecture, Ingengeria e Arte Militare* (1470-92); edição italiana, org. de Corrado Vivanti e transcrição de Livio Maltese Degrassi, 2 vols. Milão: Edizioni Il Polifilo, 1967. As traduções são minhas.
 20. Ibid.
 21. Ibid.
 22. Julia Kristeva, "Sabat Mater", in *Histoires d'Amour*. Paris: Éditions Denoel, 1938; edição em inglês, *Tales of Love*, tradução de Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1987.
 23. Ibid.
 24. O problema da relação entre humanismo, cristianismo e a Igreja é um assunto específico que mereceria um tratamento mais profundo, que não cabe nos limites deste artigo.
 25. Kristeva, "Sabat Mater", op. cit.
 26. Julia Kristeva, "Matéria, Sens, Dialectique", *Tel Quel* 44, 1971.
 27. Ibid.
 28. Jacques Lacan, "Le Stade du Miroir comme Formateur de la Fonction du Je", in *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966; tradução para o inglês, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I", in *Écrits: A Selection*. Nova York: Norton, 1977.

PETER EISENMAN . VISÕES QUE SE DESDOBRAM: A ARQUITETURA NA ERA DA MÍDIA ELETRÔNICA

Neste ensaio publicado na revista italiana *Domus*, Peter Eisenman afirma que uma importante mudança de paradigma ocorreu na segunda metade do século XX não chegou a ser reconhecida na arquitetura. A substituição dos meios mecânicos pelos meios eletrônicos (por exemplo, da máquina fotográfica para o *fax*) tem sido ignorada, diz ele, porque a arquitetura se baseia na construção estática e mecânica. O paradigma eletrônico tem consequências para o papel da arquitetura na representação visual dos valores da sociedade, especialmente no que se refere às ideias sobre a realidade, o original e sua percepção.

Eisenman põe em discussão a projeção do corpo pela visão, nossa principal faculdade interpretativa. Partindo de um enfoque pós-estruturalista, ele afirma que "o sujeito humano dotado da visão – monocular e antropocêntrica – ainda é o termo discursivo principal da arquitetura". Sua análise sugere que a visão racional determinou o desenho arquitetônico, principalmente a perspectiva, e que tais convenções do desenho limitam nossas