

Laís Bronstein

30.02.2020
Rio de Janeiro

Laís Bronstein é doutora em Teoria e História da Arquitetura (Universitat Politècnica de Catalunya - Espanha, 2002), Mestre em Arquitetura (Universidade de São Paulo, 1996), Arquiteta e Urbanista (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987). Atualmente é Professora Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Arquitetura da UFRJ (PROARQ) e Professora Agregada do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) da PUC-RJ. É autora de uma série de textos sobre o arquiteto John Hejduk e sobre temas relacionados à sua obra.

—

Esta entrevista foi realizada por Ana Altberg, no âmbito de sua pesquisa de mestrado "A Arquitetura da Máscara de John Hejduk", em curso na FAUUSP.

Você poderia comentar sobre a nebulosidade que John Hejduk cria em torno da própria noção de Máscara em seus projetos?

Laís Bronstein: Uma das artimanhas do Hejduk é a alternância que ele faz entre os termos "Masque" e "Mask". "Masque" seria um baile de máscaras, um baile de disfarces, cuja tradução é mascarada, e "Mask" seria a máscara mesmo. A "Masque" pode ser entendida como um grande universo circunscrito em si, que inclui seus personagens.

Ele deixa essa diferença clara em algum momento? Porque já percebi que a cada hora usa uma palavra, até me perguntei se existiria algum problema de tradução quando as duas aparecem, como se "Mask" fosse em inglês e "Masque" em francês.

LB: Ele escreve das duas maneiras em inglês mesmo. Se não me engano, isso fica mais claro no projeto "Berlim Masque", onde existe o "Cuidador da Máscara", que ele chama de "The Mask Taker" que ele descreve como: "Ele cuida da Masque", que seria a mascarada, que seria o contexto maior. Então realmente é uma confusão, quando você acha que desvendou um enigma, ele rapidamente te deixa em dúvida.

Outra questão que pode ser vista na tese da Marina Correia [tese de doutorado defendida na FAU-USP, na qual Laís participou da banca] é que existe uma inflexão na obra dele, ainda que ele não admita claramente.. É como se tivéssemos que entender toda sua produção até

mais ou menos 1973 como aquela pesquisa ensimesmada sobre o objeto, a geometria, a profundidade, a busca que ele perseguia com todas aquelas casas - a "One-Half House", "Wall House" que ele associa ao que chama de "momento da Hipotenusa", "Texas House" etc.

Essa produção inicial que pode ser identificada no contexto dos Five Architects de Nova Iorque.

LB: Nesse momento ele quer entender arquitetônicaamente a arte das vanguardas, notadamente o Cubismo e o Neoplasticismo. Ele intitulou um dos exercícios que aplicava aos alunos na Cooper Union como "Juan Gris" [referência ao pintor cubista espanhol], que consistia justamente numa tentativa de dar a terceira dimensão - a profundidade - às pinturas cubistas. Ele queria entender a possibilidade arquitetônica daquilo, levar aquele espaço às três dimensões, em oposição à planaridade da pintura, ainda que esta remetesse à noção de "espaço-tempo". Essa é a questão inicial dele.

Em um dos artigos que escrevi sobre Hejduk, uso a ideia de "Fundamentalismo" para caracterizar esse universo ensimesmado de pesquisa. Seria essa volta à ideia de arquitetura a partir da sua elementaridade - forma e geometria - dissociada de qualquer alusão ao mundo real. Você não vê ele falar de usuário, de contexto, de nada disso nessa primeira fase.

Depois, o que acontece na década de 1970 é que ele participa de uma exposição em Zurique junto com o Aldo Rossi, onde estabelece contato com a obra do arquiteto italiano pela primeira vez. Ele vê os desenhos da "Cidade Análoga" [*La città analoga*, desenhos desenvolvidos a partir de 1969 na segunda edição de seu livro *L'Architettura della città*] e começa a entender como a partir de uma pesquisa tipológica, Rossi transpõe o abismo entre a pesquisa objetiva/ciência urbana exposta em "Arquitetura da Cidade" [1966], para a operação figurativa através do recurso à analogia. Hejduk observa como Rossi transforma um mecanismo interpretativo de compreensão da cidade em um mecanismo operativo, de projeto. É um salto que Rossi realiza por meio da analogia. Um salto subjetivo, que também pode ser entendido como uma licença poética.

Hejduk percebe esta transposição e é justamente isso que o encanta. Essa abordagem do Rossi foi um choque para ele. Hejduk então passa a lidar com atmosferas de cidades e acha que pode preencher aquela arquitetura, povoar aquelas "cidades análogas", assim como ele queria transformar as pinturas cubistas em arquitetura. E daí vem toda a

aura do que seria o choque entre a cultura americana e a cultura milenar européia. Acho que não é à toa que os projetos das Máscaras começam em Veneza. Veneza não tem o Carnaval, não tem o Baile das Máscaras? Acho que é um caminho a ser explorado, é uma questão que fica no ar.

Numa das entrevistas da publicação "Mask of Medusa" [1985], Hejduk diz que sua obra não passa por nenhuma ruptura, que faz parte de uma transformação contínua e que a única mudança que ele percebe é que a partir de seus projetos para Veneza sua arquitetura passa de uma arquitetura do otimismo para uma arquitetura do pessimismo.

Ele também fala no "Mask of Medusa" que sua referência para essa noção de máscara seria o arquiteto britânico Inigo Jones, que projetava cenários e figurinos teatrais nos séculos XVI-XVII. E que também remeteria a uma cultura de mascaradas que existe desde a Idade Média na Inglaterra.

LB: São várias referências, mas efetivamente o que é colocado por um dos autores no livro "Hejduk's Chronotope" é que ele trabalha em arquitetura com o mesmo subterfúgio que os poetas trabalham a poesia. A arquitetura dele seria uma máscara para acessar uma realidade mais profunda. Eu particularmente acho interessante trabalhar a questão da máscara a partir do conceito de alegoria, por isso que recorro aos textos do Walter Benjamin. Diferente do conceito de analogia trabalhado por Rossi, o conceito de alegoria revela uma face enquanto esconde outra. Não é uma relação unívoca, mas uma que demanda articulação intelectual para acessar sua verdade. Acho que você pode se aproximar da questão da máscara literalmente - vendo suas definições ao longo do tempo -, mas também conceber a máscara como um mecanismo de ocultar e revelar simultaneamente algumas questões.

Michael Hays vai situar a obra de Hejduk como um alinhamento com a crítica pós-humanista, onde o pensamento em arquitetura se desvincula de qualquer referência existencialista. A crítica que Peter Eisenman faz nos textos "O Fim do Clássico" e no "Pós-funcionalismo" também se refere a isso. Em "Pós-funcionalismo" Eisenman fala que em arquitetura, diferentemente das outras artes, o Modernismo ainda não teria acontecido, porque a arquitetura estaria atada a demandas existenciais. Seria necessário então livrar a disciplina de sua visão antropocêntrica. "O Fim do Clássico" coloca em xeque várias questões, associando-as à ideia ficção: a ficção da representação, a ficção do significado, a ficção da verdade. Também fala sobre ausência de

presente, ausência de passado e de futuro - Eisenman diz que o pensamento arquitetônico não poderia mais estar associado a essas constantes e seria preciso pensar desde outro entendimento disciplinar.

Acho difícil encaixar o Hejduk nessa narrativa do Eisenman de "O Fim do Clássico" porque enquanto o Eisenman parece ter continuado nessa especulação formal "pós-humanista" ao longo de sua obra, o Hejduk toma um rumo bem diferente. Parece que ele desvia muito radicalmente das noções do fim do clássico, fim da história quando ele investe em projetos muito figurativos, antropomórficos, com bonecos, com figuras e tipologias circenses e uma iconografia folclórica...

LB: São dois personagens totalmente diferentes. O Eisenman é muito panfletário, é uma pessoa de mídia, promotor de eventos, de agendas, de tendências, é um arquiteto de mercado que vendia seus projetos; enquanto o Hejduk é uma figura muito *low profile* que se dedicou quase que exclusivamente à docência. Esse seu ensimesmamento é um aprofundamento da sua maneira de ensinar. Ele queria encontrar o caminho para pensar a arquitetura e as respostas arquitetônicas aos problemas que estavam em pauta. Hejduk está profundamente ligado à experimentação das vanguardas arquitetônicas modernas, mas descolado de toda questão utópica, da ingenuidade sobre a inauguração de um novo mundo. Sua arquitetura reflete um desencantamento, mostra toda essa dissolução.

Mas, por outro lado, uma coisa interessante é que todos os projetos do Hejduk podem ser construídos, são detalhados. Em uma entrevista publicada em "Mask of Medusa" em que Eisenman falava que as máscaras são projetos impossíveis de habitar ou entrar, ao que Hejduk o contestou respondendo: "não, é VOCÊ que não consegue entrar". Hejduk sempre viu seus projetos como pura arquitetura.

Tenho uma dúvida em relação a isso: Você sabe se as estruturas de máscaras construídas tinham um interior acessível? Além de não ter um uso declarado, eu pensava que ele fazia coisas propositalmente inacessíveis, como aquele projeto de Riga [Riga Project, 1987] que não tem uma escada para chegar ao interior das estruturas muitos metros acima do chão, são estruturas inacessíveis.

LB: Não sei dizer sobre o de Riga, mas os de Barcelona são acessíveis, funcionam quase como mirantes.

Voltando à questão formal, percebemos que ele tinha uma obsessão com a geometria. Quando ele começa a trabalhar as "Diamond Houses", ele está dando profundidade à figura geométrica primária do quadrado. O quadrado visto em perspectiva axonométrica é um losango, um "diamante". E depois com as máscaras, ainda que tenham essas figuras "alegóricas" desenhadas, efetivamente todas são geometrizadas, funcionam como um lego. É um vocabulário reduzido, são poucas palavras usadas, o arranjo que varia. Cada palavra é uma figura geométrica. Acho que há uma continuidade na sua pesquisa formal desde o começo, uma busca pela profundidade da arquitetura. Mas nessa segunda fase, ele insere a narrativa, que por sua vez tem a ver com a questão da ficção de que fala o Peter Eisenman.

São muitas entradas possíveis na obra do Hejduk. Um dos conceitos que esses arquitetos que escreveram para o "Hejduk's Chronotope" falam é sobre a Facialidade de Deleuze e Guattari. Eu usei em um artigo o conceito de "corpo sem órgãos" [de Gilles Deleuze], e quem faz essa alusão é o Ignasi de Solà-Morales num dos textos do livro "Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea" [1995]. Essas referências em filosofia são super interessantes, mas é importante que estejamos estudando arquitetura e aterrissemos neste campo. Acho que devemos insistir em trazer essas ideias para a arquitetura e não o contrário.

Um conceito que você e os autores do "Chronotope" citam é o de "Máquinas Abstratas", também de Deleuze e Guattari.

LB: Acho que esses termos estão bem desenvolvidos no "Chronotope", os autores são bastante generosos. Algumas pessoas trazem a questão filosófica e linguística para o campo da arquitetura, sugiro que você leia esses intermediários para começar, como o Michael Hays, Anthony Vidler e Ignasi de Solà-Morales. Você usa o que pode iluminar sua pesquisa, o que te intriga. Você vai terminar seu mestrado e vai continuar sem entender a obra do Hejduk porque é uma obra aberta.

Talvez por isso seja interessante estudar Hejduk a partir de suas operações projetuais, seus mecanismos formais, o espelhamento, a simultaneidade.

LB: A tese da Marina Correia estabelece alguns atributos e isso é bacana. A questão da geografia, por exemplo, você vai ver que nos projetos de Veneza os personagens se moviam, mas as estruturas não. Já em Berlim, o que se move são as estruturas. Outra questão é que certas

estruturas têm o mesmo nome, mas apresentam configurações distintas, enquanto outras, ao contrário, tem nomes diferentes e utilizam-se das mesmas figuras.

Essa contradição me interessa bastante.

LB: Pode ser bacana buscar essas contradições e especificidades. Você pode analisar projetos específicos, ou estabelecer algumas categorias que te instigam e buscá-las nos projetos que dialogam com isso.

Eu tenho uma série de perguntas sobre termos que você usa nos seus artigos sobre o Hejduk. Por exemplo, sobre a noção de autonomia. No artigo "Rua de Mão Dupla", escrito em colaboração com o Andrés Passaro, vocês dizem que a "Prática arquitetônica da década de 1980 que suplanta a ideia de autonomia formal em vista da incorporação da prática literária e da busca pelo textual em seus projetos." A questão da autonomia está muito presente no campo da arquitetura nesse período pós-moderno, bastante evocada pelo Eisenman, só que por outro lado os modernos também buscavam uma forma de autonomia, sobretudo formal, em relação à iconografia historicista. Como essas ideias de autonomia se relacionam?

LB: A ideia de autonomia foi uma pauta compartilhada por vários arquitetos nesse período. O Hejduk não fala tão claramente, mas tem a ver com isso. O Eisenman, o Rossi, o Manfredo Tafuri, o Ezio Bonfanti, sobretudo os italianos colocaram muito essa questão que é a base do que fundamenta essa crítica pós-moderna. Um dos primeiros números da revista de arquitetura da escola de Harvard se chama "Autonomous Architecture" [1984] e fala sobre isso. Oriol Bohigas tem um livro chamado "Por uma arquitetura não adjetivada" [1969] que também se insere nessa discussão.

Existia uma necessidade de separar a substantividade da arquitetura de qualquer referência existencialista, e de interpretações fenomenológicas. Uma necessidade de entender a arquitetura como disciplina a partir das suas questões intrínsecas - leia-se forma, geometria, linguagem. Eles queriam desatar o mundo formal da arquitetura das questões adjetivas. Reivindicam uma arquitetura em si, *strictu sensu*, que não fosse uma arquitetura funcional, tecnológica, produtivista, econômica. O que caracteriza essencialmente a arquitetura e que a faz distinguir-se das outras disciplinas? O mundo das formas.

Então existe uma transposição na arquitetura do pensamento estruturalista, pensamento que tem como base o estudo da linguística. Então você cria a ideia de uma estrutura que só pode ser validada a partir dela mesma, e não a partir do que está fora. A autonomia entra nesse sentido. Rossi fala que é claro que a arquitetura dialoga com outras disciplinas, mas o mundo da arquitetura tem que ser tão cristalino quanto o mundo das formas. Por isso Eisenman vai fazer aquelas casas numeradas, todas em preto e branco, sem falar em pilares e lajes, mas falando em pontos, linhas, planos. É um esforço de tirar a arquitetura da sua dependência humanista. Nenhum dos Five Architects falam do lugar onde estão aquelas obras ou aludem ao cliente, eles simplesmente numeram suas casas. O memorial descritivo é substituído por diagramas que explicitam o processo de geração da forma. O projeto passa a ser qualquer momento em que este processo é interrompido, mas cujo entendimento não pode ser acessado fora deste mecanismo.

Eles também afastam a arquitetura de qualquer pretensão de projeto social.

LB: Isso acontece logo na primeira fase, como uma fase de depuração. O que a gente vê na crítica ao movimento moderno? É que todo aquele viés racionalista, funcionalista, a própria questão da cidade ser uma máquina diferenciada de funções levou à pergunta: e a arquitetura? Qual é o mundo específico da arquitetura? Essa crítica acredita que as formas e o vocabulário da arquitetura moderna devem ser tão legíveis como o de qualquer outro período. Assim a arquitetura é inserida num contínuo histórico, num sistema estrutural auto legível e justificável somente a partir de relações internas. Quando você estuda a estrutura historiográfica dos textos da arquitetura moderna, como Giedion ou Pevsner, sempre existe a ideia de se criar uma história seletiva, estabelecendo uma origem que leva à evolução, rumo ao progresso da arquitetura. O entendimento de uma arquitetura autônoma passa pela desvinculação das formas de qualquer relação mecanicista ou ideológica, o que pressupõe a existência de um vocabulário atemporal e dissociado de contextos específicos.

A ideia de "Fundamentalismos" que coloco no meu artigo "As coleções de Aldo Rossi e John Hejduk" seria a necessidade de traduzir a arquitetura ao grau zero. A relação com a linguística e o pensamento estruturalista são desdobramentos disso. E no segundo momento aparece a questão da narrativa, quando esse entendimento tão ensimesmado e fundamentalista é esgotado. Então, a chamada crítica pós-moderna vai buscar um alinhamento com o pensamento pós-estruturalista, que tem a

ver com a questão da *diferença* de Jacques Derrida. Toda essa ideia de ficção vem disso, do esvaziamento do significado. As palavras (signos) são compostas pela relação significado/significante - o significante é a forma e o significado traduz algo que é contingente. Num determinado momento uma forma da arquitetura clássica representava a *pólis* grega, noutro momento essa mesma forma poderia representar o poder de um regime fascista ou alguma questão religiosa. Esses arquitetos querem esvaziar a forma de qualquer conteúdo, ou seja, querem o signo esvaziado do significado. Eles buscam entender o valor do significante como este grau zero, sem relação funcional como qualquer significado estabelecido.

A questão da linguagem está implícita em livros como "A linguagem da arquitetura pós-moderna" [Charles Jencks, 1977], "Arquitetura da Cidade" [Aldo Rossi, 1966], "Complexidade e Contradição em Arquitetura" [Robert Venturi, 1966]. Venturi estabelece operações linguísticas, como a metáfora, a analogia, etc. Ele não fala da história da arquitetura, não inventa uma construção teleológica da história, e sim entende a arquitetura como um sistema no qual algumas relações podem ser estabelecidas. Com isso, não estou afirmando que essa arquitetura é de fato autônoma, mas sim que havia uma necessidade de se substantivar a arquitetura em detrimento de seus condicionamentos funcionais, tecnológicos, ideológicos, etc.

Em algum momento você fala de Arquitetura Conceitual, se referindo a essa geração de arquitetos.

LB: Sim, alguns autores falam disso. O Ignasi de Solà-Morales, o [Josep Maria] Montaner. A arte conceitual seria um contraponto à arte pautada no entendimento perceptivo, da metodologia visual. Andrés [Passaro], no texto intitulado "Linguística e estruturalismo na arquitetura dos 70" faz uma analogia entre essa produção arquitetônica e a chamada Arte Conceitual, que teria sido inaugurada por Marcel Duchamp com *A fonte* [1917].

Na Arquitetura Conceitual, a fruição da obra de arte partiria do intelecto, enquanto na obra da Arquitetura Moderna partiria da interação sujeito-objeto. Enquanto os mecanismos gestálticos de apreensão da obra independem do intelecto observador, na arte conceitual a percepção do objeto é insuficiente, é necessário partir de um mecanismo intelectual.

Essa arte conceitual estaria sempre dentro do universo de operações linguísticas, deslocamentos e afins.

LB: Claro, a questão da linguagem tem a ver com o processo intelectual, enquanto a apreensão da arquitetura e da arte abstrata tem a ver com a experiência, com a fenomenologia. O estruturalismo se opõe à fenomenologia, à razão ocidental, surge com os estudos sobre o inconsciente de Jacques Lacan.

E a máscara também está ligada a noções freudianas.

LB: O Hays fala coisas específicas do Freud e do Lacan. Eu entro nesse campo pelo Vidler que fala do "uncanny", da ideia de estranhamento. Eu parto disso e trabalho a ideia de mal-estar, que não é tratada por Vidler. Mas a ideia de estranhamento me autoriza a fazer essa transposição para o estudo de Hejduk.

Como essa questão da Arquitetura Conceitual seria aplicada nesse primeiro momento dos Five Architects? E como se aplicaria à obra posterior de Hejduk?

LB: Essa obra inicial do Hejduk, antes das Máscaras, tem tudo a ver com a arte conceitual porque ela se insere dentro de um sistema de conhecimento que lhe é próprio. As máscaras também podem ser entendidas como uma grande estrutura, o problema é a questão figurativa. Quando ele começa a trazer alusões antropomórficas você começa a questionar se de fato tem a ver com uma noção humanista ou pós-humanista, no caso, situada fora da razão ocidental.

O texto do Solà-Morales "Da autonomia ao intempestivo" vai falar isso, o intempestivo talvez seja o que chamam de pós-estruturalismo. Mas a questão é que essa busca começa da necessidade de uma chamada à ordem. Questionar o que é a arquitetura, quais são seus limites, qual é sua abrangência, qual é seu *métier*? Rossi faz isso em "A Arquitetura da Cidade", mas chega um momento em que a crítica posterior percebe que a cidade é muito mais do que a arquitetura. A cidade que se estudava naquele momento era a cidade funcional, então claro que tinha que ser um autor italiano que problematizaria essas questões, alguém que experimentava o peso da tradição histórica e não conseguia projetar por falta de espaço. Alguém que tem que pensar a partir do existente.

Peço que esclareça o que seria essa passagem da sintaxe ao texto, a que você se refere na seguinte citação: "Uma vez retirado o homem

(sujeito) como agente discursivo, e mais radicalmente, como ente gerador de significados, nada mais resta à arquitetura que o recurso à ficção. Esse posicionamento marca um deslocamento da 'sintaxe' ao 'texto' na prática de determinados arquitetos".

LB: A sintaxe seria justamente essa questão mais estrutural da relação entre significantes, e o texto estaria ligado à ficção. Isso é a crítica estruturalista de Michel Foucault presente em "Arqueologia do saber", "As palavras e as coisas". Ele traça uma história do saber - não uma evolução, porque a própria ideia de evolução contradiz este pensamento. Foucault propõe uma arqueologia das estruturas invariáveis que possibilitaram o aparecimento de determinados saberes em determinadas épocas. Diferentemente de uma historiografia, de uma história oficial onde determinados acontecimentos seriam pontos de inflexão para mudanças, como por exemplo o surgimento do Marxismo, ele faz isso a partir do saber. Ele chama os saberes que prevalecem por determinados períodos de 'epistemes', episteme renascentista, a episteme clássica e assim por diante. Para ele, o homem aparece como um ente positivo na transição para o saber moderno, quando homem vira um ente a ser estudado, é o período em que emergem as chamadas ciências humanas. Quando esse homem deixa de ser estudado na sua positividade, ocorreria a chamada "morte do homem", ou a "morte do sujeito". O sujeito não é mais aquele gerador e objeto de saber. A antropologia estrutural de Lévi-Strauss, por exemplo, vai trabalhar em cima dos traços, dos objetos, não das relações humanas em si. O homem passa, as estruturas permanecem: os objetos ritualísticos, as máscaras.

O Hejduk estaria nesse universo pós-humanista, não-intervencionista, em oposição aos modernos que se enxergavam como pioneiros e agentes de transformação?

LB: Justamente, o entendimento da arquitetura passou a ser o de uma ciência positiva. Essa questão negativa sobre a qual Eisenman vai falar nesses textos citados é uma arquitetura onde o homem não está no centro do saber, onde a arquitetura seria um saber em si, aí ele fala que essa morte do homem acontece justamente com a psicanálise onde o homem não é estudado a partir da sua participação ativa, mas a partir de um inconsciente, que não está relacionado à razão ocidental. Seria uma ruptura com a razão ocidental que dominou o panorama desde o final do século XIX. Foucault trata disso, mas Eisenman é um dos primeiros que vai traduzir esta discussão filosófica para a arquitetura, então

nesse sentido ele é muito importante, é um autor engajado em pensar essas questões, alguém que se dedicou a filosofar em arquitetura.

Voltando um pouco à questão da "diferença" de Derrida e sua relação com Hejduk... Isso teria a ver com o Surrealismo?

LB: Pode ser, o Hejduk é relacionado por vários autores às práticas surrealistas.

No livro " Privacy & Publicity - Modern Architecture as Mass Media" [1994], Beatriz Colomina compara as fachadas das casas de Adolf Loos a máscaras, fala que são como telas entre universos dissociados, entre o público e o privado. Ela diz que as fachadas funcionariam como um mecanismo de diferença.

LB: Esses conceitos filosóficos são usados com muita flexibilidade, seria uma forma de atualizar essa questão. A questão da diferença está nessa ruptura entre significado e significante.

No seu texto a noção de rastro aparece nessa citação de Derrida sobre a diferença: "A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito 'presente' (...) se relate com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente, que aquilo que se chama passado, e constituindo aquilo que chamamos presente por intermédio."

Eu fiquei interessada nessa noção de rastro porque me parece algo muito presente na obra de Hejduk, tem muito a ver com algumas coisas que o ele fala, como que ele projeta "sobre linhas apagadas", linhas fantasmas, toda essa evocação de uma poética-espiritual da aura, e quando ele diz que estamos vivendo em comunhão com o passado que a gente não acessa mas que se faz presente. Você até cita essa passagem que é bem bonita.

LB: Sim, ele era leitor de Rilke que tem muito a ver com isso. Ele diz que sua esposa que apresentou a poesia de Rilke e a literatura em geral para ele. Ele sempre fala dela com muita admiração. Quem traduz essa questão temporal para a arquitetura é o texto "O Fim do Clássico" que trata dos tempos presente, passado e futuro na arquitetura nesse contexto do desvinculamento entre significante e significado. Todos esses significantes estão aí soltos para serem apropriados, usados da maneira que cada um quiser. Ressignificados, por assim dizer.

Na introdução do "Vítimas" aparece a ideia de raio-x, mas eu acho que tem a ver com a própria mobilidade desses personagens-estruturas, com essa errância. E isso é Walter Benjamin: "que os traçados arquitetônicos são aparições, rascunhos, ficções, não são esquemas, são fantasmas, desaparecem..." E essa ideia de atualizar. São assombrações, Hejduk diz que "os traçados são similares aos raios-x, penetram internamente." Ele chega em Berlim e fala que as estruturas haviam desaparecido, mas era possível sentir a sua aura.

Essa associação que vocês fazem no artigo "Rua de Mão Dupla", relacionando o projeto de "Victims" de Hejduk ao texto "Rua de Mão Única" do Benjamin foi algo identificado por vocês? Você acha que Hejduk fez essa relação direta entre o projeto "Victims" e o texto do Benjamin?

LB: Eu acho que Hejduk seria um contador de histórias à maneira de Walter Benjamin, o que não quer dizer que ele era um leitor de Benjamin. Eu sei que ele lia Rilke, Kafka, mas ele entendia a história e a representação de maneira similar à de Benjamin. Ele é um *outsider* da mesma maneira que o Benjamin foi no seu momento, na incredulidade em relação àquela história que estava sendo contada. Na segunda fase da sua obra, Hejduk se torna um contador de histórias.

"Rua de Mão Única" [1928] é um dos últimos livros de Benjamin, você vai ficar chocada com a semelhança com os textos de Hejduk. No texto "A tarefa do tradutor" (1921) Benjamin diz que "nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhuma sinfonia aos ouvintes..." ele retira a interpretação subjetiva da obra. O que importa é o processo entre o autor e a obra. Toda sua narrativa é fragmentária, tanto na forma quanto no conteúdo. Nos textos do Benjamin você encontra coisas que Gilles Deleuze e Felix Guattari vão falar muito tempo depois, mas em Benjamin é mais palpável, e é muito revelador.

No fim das contas, Benjamin está ali no momento de incredulidade frente a todas as questões de uma sociedade dita racionalista. O racionalismo ocidental está desmoronando, Benjamin era judeu e se suicida. Ele busca fragmentos de uma história que não é a história oficial. Busca ressignificar os rastros latentes de uma história deixada de lado. Fala sobre noção de constelação, sobre o relampejar... Como se o passado relampejasse e você pudesse trazer um fragmento de volta, como se estes fragmentos necessitassem ser atualizados por outras histórias, outras narrativas. O que estamos

fazendo ao estudar a obra de Hejduk é também uma atualização, na medida que aquilo está relampejando, que está clamando por ser percebido. No fim das contas, acho que ele é um dos fragmentos. Ele era aquele cara que não se autopromovia, mas que foi marcante para todos os arquitetos da época, todos homenageiam o Hejduk como o grande professor que tiveram. Ele foi diretor da Cooper Union até sua morte, por mais de 30 anos. Ele estava ali esquecido, mas como produziu tanto e instigou tantos, hoje estudamos Hejduk.

E pensando na relação entre narrativa e máscara, a primeira coisa que vem à mente é ideia de que a máscara é usada para ocultar algo. Mas na obra do Hejduk não existe um objeto específico que está sendo ocultado, ele parece mais operar livres associações e comentários sobre a sociedade que ele testemunhava. Existem narrativas punitivas, como a “New England Mask” que ele justifica como sendo um retrato da sociedade, em conversa publicada na “Mask of Medusa”. Às vezes tento entender o que ele está alegorizando, mas não parece possível chegar a este objeto, talvez essa tentativa não seja uma chave de compreensão da obra dele.

LB: Assim você vai cair na armadilha dele. Uma coisa é analisar o discurso escrito, ele ora utiliza pedaços de poemas, ora conceitos, ora uma descrição mais banal. Outra coisa são os desenhos.

O que você entende quando Hejduk diz que a “Máscara” era um novo programa que ele proprunha para arquitetura, “condizente com os tempos em que vivemos” [Mask of Medusa]? Como seus projetos de máscaras podem ser entendidos como programas, que tipo de programa seria esse?

LB: Acredito que a ideia de um programa condizente com o tempo em questão seja uma, ou mais uma, provocação do autor. Se entendemos “programa” como uma vinculação funcional à determinada solicitação, Hejduk espacializa a sua incredulidade à própria possibilidade de ainda trabalhar a partir destas condicionantes. Ele desloca essa relação para uma dispersão de possíveis rituais que gravitam, incorporam momentaneamente, ou personificam essa impossibilidade. No caso das máscaras, toda uma cidade, seu imaginário, sua aura, é ressignificada a partir de significantes (formas, figuras, símbolos, personagens) que performatizam a resposta de Hejduk a essas solicitações.

Você poderia comentar o motivo pelo qual usa a noção de alegoria e não de simbolismo para ler a obra de Hejduk?

LB: Porque alegoria é um dos subcapítulos de um livro do Benjamin. Ele vai tratar a questão da alegoria relacionada à Arte Barroca. Lendo esse livro sobre o barroco, parecia que eu estava lendo sobre o Hejduk. Como eu já trabalhei com a questão da analogia no Aldo Rossi, percebi que a ideia de alegoria se aplica bem à obra do Hejduk. Aprofundar a ideia de alegoria faz sentido porque existe um entendimento não linear, não objetivo ou direto, diferente da lógica dos símbolos e da analogia.

E tem a ver com o fato de que a máscara não fala de uma coisa específica, mas está condensando várias informações e referências e dando uma resposta poética a múltiplos estímulos.

LB: Você pode fazer um roteiro e mapear a primeira vez que aparece a máscara no texto dele, nem que seja o título de um apêndice do seu trabalho, acho que isso seria muito útil pra você e para outras pessoas que vão pesquisar a obra de Hejduk. Você pode tentar entender ao que ele se refere, a quais desenhos e personagens cada citação se relaciona. E você também podia fazer uma análise objetiva para entender a diferença entre "Mask" e "Masque".

A questão do sujeito-objeto também é bem enigmática. Quando ele coloca arquitetura como personagem antropomórfica parece que a própria arquitetura se torna o sujeito. Só que às vezes ele separa o sujeito do objeto.

LB: Ele esfumaça essas barreiras. Você não sabe se é teoria, prática, sujeito, objeto, personagem. A princípio ele cria uma figuração antropomórfica, mas o seu conteúdo é totalmente esvaziado de qualquer relação humana, ele fala muito de anjos, de animais mitológicos, isso também tem a ver com Rilke. Ele não aborda o homem, mas sim as assombrações que o rondam e que tem uma feição humana: o boneco, o anjo, o autômata, a Medusa... Benjamin também faz isso. Hejduk descreve sujeitos autômatas que desempenham determinado papel e cumprem determinados rituais. Personagens com aparências humanas, porém esvaziados de vida. São vidas fictícias.

Isso é bem atraente.

LB: O Vidler (em "Warped Space") e o Georges Teyssot também falam disso, e da ideia errânea. O Teyssot trabalha a questão da prótese,

do parasita, de todo esse imaginário que a figura humana desempenha como referência. A máscara pode ser inscrita neste viés.

Ótimo, muito obrigada.