

"A habitação de nosso tempo ainda não existe". Com essa frase, aforística como todas as suas, Mies iniciava o programa para a Exposição da Construção celebrada em Berlim em 1930. "Contudo —continuava Mies—, a transformação do modo de vida exige sua realização."¹

A frase sugere vários sentidos. O primeiro se abre ao ler a frase ao contrário: "a habitação que existe não é a de nosso tempo". O segundo desprende-se ao concluí-la: "sentimos falta da nossa casa".

Quero apontar por onde poderíamos andar em ambas direções.

Em relação ao segundo sentido —"carecemos de habitação"—, quem quiser dar voltas por essa questão talvez possa começar lendo a entrecruzada literatura americana e alemã dos anos trinta. John Steinbeck e Joseph Roth. *As vinhas da ira* e *Fuga sem fim*, por exemplo. Cada uma delas, separadamente, parece proceder de condições específicas, próprias, distintas: o exílio interior do judeu centro-europeu do entre-guerras, a dissolução da cultura progressista, a *finis Austriae*, a primorosa melancolia intelectual, por parte de Roth; a crise agrária no Meio Oeste americano, a áspera e bíblica natureza, em Steinbeck. Mas a fuga é a mesma, o caminho em direção ao mito é o mesmo. Ambos relatam viagens até o estupor de quem ficou sem um lugar para estar: o lugar de onde se vem já não existe, e não há para onde ir.

Anatole Kopp publicou há alguns anos um livro *Quando a arquitetura moderna não era um estilo e sim uma causa*—, lamentavelmente de pouco sucesso entre nós, onde comparava entre si dois processos contemporâneos, ocorridos durante aquela mesma década dos anos trinta, correspondentes a algo que poderíamos chamar provisoriamente cultura de elite e cultura popular. Como cultura de elite, Kopp descrevia o modelo de habitação em que arquitetos exilados alemães imaginaram seu refúgio —frágil, provisório, desenraizado— na Grã-Bretanha ou Estados Unidos. Mies localizando sua primeira casa americana sobre uma ponte,² Gropius imaginando sua habitação com os materiais e a silhueta de uma carroça de um nômade. Como cultura de massas, Kopp descrevia, contemporâneo a esse exílio somatório de individualidades, o êxodo massivo, anônimo, ocorrido na Palestina, no México, nos Estados Unidos de Roosevelt ou na União Soviética dos primeiros planos quinquenais, a migração de dezenas e centenas de milhares de pessoas, o que obriga a invenção de um modelo de habitação transitório, abrigo no meio do caminho, filtro entre a vida agrária e a vida urbana, projeto que assume uma postura híbrida entre o modelo dos CIAM e as construções vernaculares, tradicionais, em adobe e madeira —e cujos ecos tardios chegariam entre nós até o pós-guerra, com os programas de reconstruções do Departamento de Regiões Devastadas ou os povoados de absorção: De la Sota e Coderch já estariam ali.

Aquilo que seria característico dessa década —lembramos que não é qualquer década, é a da pré-história sentimental de nosso tempo— seria, portanto, um engano generalizado. Em conseqüência, a dificuldade de estabelecer-se em um lugar onde enraizar-se e fundar a casa. Wright, expulso para cada vez mais longe, de Ocatilla ao Arizona: o puro deserto, o acampamento de lonas, sem teto, apenas o céu.

O arquiteto mais ingenuamente sensível à condição contemporânea —Le Corbusier— retoma inconscientemente essa situação, quando o domicílio não é para ele senão uma faixa horária, cotidianamente atravessada pelo habitante, preso a seu exílio eterno sobre o ciclo solar das 24 horas: Sísifo esforçando-se em vão.

No primeiro sentido da frase de Mies —"a habitação que existe não é a do nosso tempo"—, ele está reconhecendo a desatualidade de um modelo de habitação que valeu durante o século. Melhor dizendo: o da hegemonia da cultura burguesa. É o mesmo modelo, presente na frase de Mies, que Walter Benjamin está analisando e descobrindo, pouco a pouco.

"Sob Luís Filipe, o homem privado pisa o palco da história. [...] Pela primeira vez, o espaço em que vive o homem privado se contrapõe ao local de trabalho. [...] O homem privado, realista no escritório, quer que o *interieur* sustente as suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais aguda quanto menos ele cogita estender os seus cálculos comerciais às suas reflexões sociais. Reprime ambas ao confirmar os seu pequeno mundo privado. Disso se originam as fantasmagorias do "interior", da interioridade. Para o homem privado, o interior da residência representa o universo. Nele se reúne o longínquo e o pretérito. O seu *salon* é um camarote no teatro do mundo."

"O interior da residência é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante desse interior. Assume o papel de transfigurador das coisas. Recai-lhe a tarefa de Sísifo de, pela sua posse, retirar das coisas o seu caráter de mercadorias. No lugar do valor de uso, empresta-lhe tão-somente um valor afetivo. O colecionador sonha não só estar num mundo longínquo ou pretérito, mas também num mundo melhor, em que os homens estejam tão despojados daquilo que necessitam quanto no cotidiano, estando as coisas, contudo, liberadas da obrigação de serem úteis."³

Benjamin construiu o modelo desse interior envolvente, teatro e refúgio onde estão guardados os valores do habitante, onde estes deixam vestígios sobre cada objeto, que lhe refletem seus rastros, como se cada objeto fosse um espelho que representa o habitante ("Habitar significa deixar rastros", Walter Benjamin, 1935). E mais: que lhe devolve, como representação, aquilo que não possui.

O que quero dizer é que entre esse interior burguês oitocentista, acolchoado como um roupão, e a racionalização dos CIAM ou dos arquitetos da *Existenzminimum* não há ruptura. O modelo ali é sempre a habitação como um estojo que guarda os valores, os gestos, a memória do habitante. Os diagramas de Klein, rastreando os trajetos e percursos do habitante em sua habitação, são seu limite: a habitação como puro rastro. Esse sentido do abrigo já se encontra desatualizado quando Mies ou Benjamin escrevem. Os passos do habitante não podem deter-se em um local, seguem um vetor aberto, traçam uma fuga sem fim, flecha lançada ao ar, sem alvo.

Cada vez que releio, sempre me detenho em uma frase da *Introdução geral da crítica da economia política*, de Karl Marx. Ei-la: "Um vestido, por exemplo, não se converte em um vestido real senão no ato de vesti-lo; uma casa desabitada não é, de fato, uma casa real."

Josep Quetglas é chefe do Departamento de História e Arquitectura da Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona – UPC

O presente texto é transcrição de uma palestra realizada em Baeza, no ciclo sobre a habitação organizado pelo Departamento de Composição da ETSA de Sevilla, em setembro de 1993 e foi originalmente publicado em *Circo* nº 15, 1994.
Foto Fred G Korth 1939

tradução
Flávio Arancibia Coddou



A frase não esconde grande enigma se lida no seu contexto, onde Marx, hegelianamente, está lembrando como a produção não se realiza e se efetua senão pelo seu oposto, no consumo, uso e desgaste do produto distribuído. Porém creio que, neste caso, é melhor descontextualizar a frase para permitir-lhe, numa leitura ao pé-da-letra, desdobrar-se em seus reflexos imaginários.

Uma casa desabitada não é, de fato, uma casa real. O que é então? Passando a negação para o outro lado da equação: uma casa desabitada é, de fato, uma casa irreal. E o que é uma casa "irreal"? Como são as casas irrealis, "de fato", construídas *realmente*? Uma primeira imagem, talvez a diretamente aludida por Marx, são essas casas novas, recém construídas, sem móveis, ainda cheirando a gesso e verniz.

Saberíamos talvez operar alguma outra direção na equação da frase de Marx? Por exemplo: "uma casa desabitada é uma casa sem habitante". É certo, porém não diz nada de novo, coincide com o que já sabíamos. Mas também pode ser: "uma casa desabitada é uma casa com um não-habitante". Isto já é outra coisa, ali nos encontramos com seu personagem inesperado: o *não-habitante*.

Lembro-me de um conto de Henry James, *El rincón feliz*, onde o personagem visita sozinho, todas as noites, a casa vazia da sua infância, da qual é o proprietário e que a conserva somente para essas visitas noturnas, desconhecidas por todos. Uma noite percebe que mais alguém está na casa, sente que, sem sua permissão, entrou um visitante, um estranho invadiu o espaço. Começa então uma perseguição agonizante, na qual o proprietário está, simultaneamente, procurando e escapando da ameaça do intruso. No auge do esconde-esconde, ao encontrar-se finalmente cara a cara com o outro, um colapso ocorre e detém o proprietário: o leitor descobre que o outro é ele, o proprietário mesmo, que estava ao mesmo tempo sendo procurado e repellido. Enfrenta a si mesmo. Os opostos, o proprietário e o ladrão, o que lembra e o recém chegado, separam, de cada lado da porta, a um mesmo indivíduo.⁴ Sempre lembro deste conto quando penso no Pavilhão de Mies.

O que é um não-habitante? Quem habita sem possuir, sem estar, sem fazer, sem poder; aquele que não vive, mas que representa sua vida. O sujeito abstrato, o produtor e o produto do trabalho abstrato, a pessoa da sociedade do capital, o indivíduo moderno: nós mesmos. ("O homem não realizado faz de seu domicílio um refúgio". Walter Benjamin, 1935)

Até aqui, entre casa real e casa irreal, entre habitante e não-habitante, entre casa de nossos dias e casa desatual, entre carência de casa e posse da casa, tem sido traçadas, involuntariamente, inexoravelmente, relações especulares, de simetria e oposição. Quando Adolf Loos fala da casa não creio que possa ser casual que se construa idêntica figura. Refiro-me aos seguintes dois parágrafos, um deles entre os mais lidos de Loos:

"Hoje somente duas pessoas gostam da maioria das casas: o proprietário e o arquiteto. A casa tem que ser do gosto de todos, diferente da obra de arte, que não tem que ser do gosto de ninguém. A obra de arte é assunto privado do artista. A casa não é. A obra de arte se introduz no mundo sem que haja necessidade disso. A casa cumpre uma necessidade. A obra de arte não deve prestar contas a ninguém, enquanto a casa deve a qualquer um. A obra de arte quer arrancar das pessoas a sua comodidade. A casa deve servir à comodidade. A obra de arte é revolucionária, a casa é conservadora. A obra de arte ensina novos caminhos à humanidade e pensa no futuro. A casa pensa no presente. As pessoas amam tudo o que lhes servem para sua comodidade. E odeiam tudo o que quer arrancá-las de sua posição acostumada e assegurada — o que as angustiam. É por isso amam a casa e odeiam a arte".

"Assim, a casa não teria nada a ver com arte e a arquitetura não estaria entre as artes? Essa é a verdade. Somente uma pequena parte da arquitetura pertence à arte: o monumento funerário e o monumento comemorativo. Todo o resto, o que serve para um fim, deve excluir-se do reino da arte."⁵

"Existe uma mostra de como uma pessoa pode emitir juízo não especializada neste tipo de coisas no caso de Raoul Auernheimer, quando escreve em *Death of the House*: 'Pode-se pensar o que quiser sobre a casa do arquiteto Loos, porém em nenhum caso dá a impressão de um herdeiro sorridente. Sua modernidade lhe dá seguramente pouca satisfação a si mesma, aparece triste e melancólica, ensimesmada, e mostra um trejeito bem aparado, onde não habita nenhum sorriso; possivelmente por princípio, porque o sorriso também não seria nada mais do que um ornamento'. Isso é verdadeiro. Essas frases mostram a diferença entre nossas considerações sobre a beleza. Penso que a careta bem barbeada de Beethoven, onde não habita nenhum sorriso, é mais bonita que as divertidas barbas em ponta dos sócios da Casa dos Artistas. As casas vienenses devem apresentar-se sérias e solenes, como sempre tem parecido, sérias e solenes. Basta de festas de patifes, basta de brincadeiras! Quisera acabar com as bobagens em arquitetura."⁶

Vamos ler entretécidas as duas frases. Na primeira, casa e arte se enfrentam, opostas como os lados de um espelho. Todo o parágrafo lista, um após o outro, valores, qualidades, adjetivos da casa e de seu oposto, a arte. Porém "arte" também é uma qualidade, não uma entidade. Somente na última frase Loos deixa de aludir a valores de uma coisa e outra, para finalmente dar o nome do oposto da casa: a tumba. Porém o oposto da casa tem também, lembremos, outros nomes: a casa irreal, a casa desabitada, a casa do não-habitante. No parágrafo seguinte, onde alude ao artigo de um jornalista que tinha escrito sobre sua casa na Michaelerplatz, tendo o artigo o nome de, precisamente, *Death of the House*, Loos mantém, nas entrelinhas, essa mesma imagem do espelho, da casa olhando a si mesma, ficando séria, vendo-se como tumba, frente ao espelho onde se mira.

A habitação de nosso tempo ainda não existe. Existe a habitação que não é nossa ou de outro tempo que não é o nosso, e existe a nossa habitação, dos não-habitantes, que não temos nosso tempo. Quem está fora do tempo não vive, ou vive uma vida fictícia ("Como tinha previsto Fourier, é cada vez mais nos locais de trabalho onde há de se buscar o marco verdadeiro da vida do cidadão. O marco fictício de sua vida se constitui no domicílio privado", Walter Benjamin, 1935). O marco fictício de nossa vida real, o marco real de nossa vida fictícia. Essa é nossa casa, uma tumba.

1 Publicado em *Die Form* nº 07, jun de 1931, p 241

2 Há uma belíssima análise da casa Resor no texto de Fernando Alvarez, **Panorama desde el puente**, publicado na Sección d'Historia da ETSAB, 1985

Nota do editor
A *Óculum* publica neste número artigo de Fernando Alvarez, **Amancio Williams, o homem que foi ponte**

3 Dos cadernos de 1935 de **Paris, capital do século XIX**

Nota do editor
Para esta passagem de Walter Benjamin foi utilizada a excelente tradução de Flávio R Kothe feita a partir do original alemão (**Paris, capital do século XIX** in **Walter Benjamin**, seleção, organização e tradução Flávio R Kothe, coleção Grandes Cientistas Sociais, seção Sociologia, nº 50, ed Ática)

4 Ver como acaba. Há várias traduções para o espanhol. O título original é **The jolly corner**

5 Adolf Loos, **Arquitectura**, 1910

6 Adolf Loos, **Mi casa en la Michaelerplatz**, 1911

Nota do editor
A *Óculum* publicou em seu nº4 (nov 93) extenso material da Internacional Situacionista, dentre os quais o texto **Teoria da Deriva**, de Guy Debord

[Final alternativo, feliz:

A habitação de nosso tempo ainda não existe; contudo, a transformação do modo de vida exige a sua realização. Esta exigência somente pode ser cumprida no curso de um contínuo movimento real, capaz de acabar tanto com a vida fictícia —a vida submetida a medida, juízo e valorização por parte de outros— como o lugar de sua representação —o domínio privado como refúgio e cenário dos valores do indivíduo. Então a casa, desaparecida como instituição, como lugar específico oposto aos outros lugares —até o ponto em que o ócio deixará de ser a aparente oposição ao trabalho, e o privado deixará de ser a aparente oposição ao coletivo— estará em todos os lugares: será qualquer lugar, cada espaço e cada tempo onde se apóie e reencontre um sujeito livre e múltiplo, igualitário e real.]

Habitar, segunda parte

Começava a reunir materiais para escrever isto quando um amigo leu no jornal a notícia sobre o suicídio de Guy Debord.

O recorte de papel com essa crônica de agência ocupa, sobre a minha mesa, desde aquele dia, um lugar junto aos livros que continuam abertos.

And our faces, my heart, brief as photos, de John Berger, na página onde fala sobre a distância como condição moderna.

"Nunca, antes de nossa época, tanta gente havia sido arrancada de sua terra. [...] Emigrar não significa unicamente deixar o país, atravessar mares, morar entre estrangeiros, porém implica igualmente na desconstrução do próprio sentido do mundo e—no sentido mais extremo—deixar ser levado pelo irreal, que é também o absurdo."

E logo discorre sobre *the home*, e logo sobre o muro de uma casa pintado de lilás, e logo sobre oito poemas de tema emigração, e logo compreende o lar dos desenraizados:

"Os desenraizados preservam sua identidade, e inclusive improvisam um abrigo. Feito com quê? Feito com costumes, creio, feito com o material bruto da repetição, transformado em amparo. [...] Para os desfavorecidos, mais do que uma casa, é uma prática ou uma série de práticas que simboliza o estar em casa."

E logo sobre o amor, e sobre nosso século, e logo sobre a dor, e logo sobre Van Gogh, os objetos nos seus cômodos, e seu rosto, e logo sobre o silêncio após a queda de uma árvore, e logo sobre o primeiro presente que o mundo dá àquele que nasce, que é o espaço.

E logo...

Paris capital do século XIX, de Walter Benjamin, na página onde pode-se ler:

"A dificuldade, quando se reflete sobre a habitação, é esta: por um lado, há que se ver o elemento mais antigo, eterno mesmo: o reflexo da estada do homem no ventre materno; por outro, abstração feita a este termo pré-histórico, deve-se considerar a habitação em sua forma extremada como um modo de existência do século XIX. A forma originária de toda habitação não é a casa, mas um envoltório: este traz a marca de quem o ocupa. No caso mais extremo o apartamento se torna um invólucro. O século XIX perquiriu, mais que qualquer outro, a habitação. Ele considerou o apartamento como um estojo para o homem: encasou este tão exatamente no apartamento, com todos os acessórios, que crê-se ver uma caixa de compassos, em que este instrumento e seus complementos estão encaixados em cavidades no veludo, violeta, quase sempre. Haverá, acaso, algum objeto para o qual o século XIX não tenha inventado um invólucro ou um estojo? Os há para relógios de bolso, chinelos, ovos, termômetros, baralhos. E, não havendo embalagens ou estojo, inventa-se envelopes, tapetes, cobertas, colchas... O século XIX, com seu gosto pela porosidade, pela transparência, pela plena luz e pelo ar livre, pôs fim à antiga maneira de morar. À casa de bonecas no apartamento do arquiteto Solness, opõem-se os "lugares

para humanos". O *modern style* abalou em suas profundezas a noção de invólucro. Hoje, ela desapareceu e a habitação teve suas dimensões reduzidas: para os viventes, quartos de hotel; para os mortos, crematórios.⁷

Estará Benjamin advertindo sobre a coincidência de ambos lados da reflexão sobre o habitar: a estadia no ventre materno, quando não somos, e a estadia no crematório, quando não somos?

O que há de comum entre eles senão aquela distância que, chamando-a de "espaço", o mundo presenteia implacavelmente a quem nasce?

Muito instintivo esse gesto do século XIX para anular a distância e fazer coincidir o corpo com o mundo, reconvertido em envoltório!"

Poderia ter outro nome o caminho com que cada qual cruza pelo mundo senão o da "separação"?

A sociedade do espetáculo, de Guy Debord, aberta no final do capítulo sobre o território.

"A história que está ameaçando o nosso mundo crepuscular é também a força que pode submeter o espaço à temporalidade do vivo. A revolução proletária é a crítica da geografia humana, através da qual os indivíduos e as comunidades têm que construir os lugares e os acontecimentos que correspondam à apropriação, já não somente de seu trabalho, mas de toda sua própria história. Nesse espaço móvel do jogo e das variações livremente escolhidas das regras do jogo, pode reencontrar-se a autonomia do lugar, sem que seja reintroduzida uma ligação exclusiva ao chão, e com isso, pode recobrar-se a realidade da viagem e da vida, compreendida como uma viagem que tem em si mesmo todo seu sentido."

Não há viagem.

7 Nota do editor

Paris, capital do século XIX intitula três textos distintos de Walter Benjamin. O primeiro, datado de 1935, mereceu três traduções para o português (Flávio R Kothe, Luiz Costa Lima e Ricardo Marques de Azevedo, esta última da versão em francês). O segundo, de 1939, foi publicado originalmente em francês e é uma variação do texto de 1935. Por fim, na edição francesa de **Das Passagen-Werk** o mesmo título surge encabeçando a obra. O trecho citado por Quetglas é um fragmento deste último. Agradecemos a Willi Bolle, (professor de literatura da Universidade de São Paulo e autor de **Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin**, Edusp, 1994) pelo esclarecimento e pela localização do texto em questão. Devido as dificuldades inerentes à tradução de um texto de autor tão fundamental como Walter Benjamin, optamos por uma tradução do texto em francês, que serviu de base para a leitura de Quetglas. Com isso tentamos evitar ao menos os ruídos que uma tradução intermediária para o espanhol causaria. A tradução deste fragmento foi feita por Ricardo Marques de Azevedo, professor da Faupuccamp e da Fauusp, a partir do texto de Walter Benjamin, **Paris, Capitale du XIXe Siècle — Le Livre des Passages** Les Éditions du Cerf, Paris, 1989, [I 4, 5], p 239. Tradução do alemão por Jean Lacoste a partir da edição original organizada por Rolf Tiedemann