FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

O CORPO SEM ÓRGÃOS DA ARQUITECTURA

Susana Patrícia Ventura Rodrigues

[VOLUME I]

TESE DE DOUTORAMENTO EM FILOSOFIA - ESTÉTICA

Novembro, 2012

SUSANA VENTURA, O CORPO SEM ÓRGÃOS DA ARQUITECTURA [VOLUME I], 2012.

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Filosofia (área de especialização: Estética), realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Nuno Gil.

[VOLUME I]

Apoio financeiro da FCT no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.



Termas de Vals, Peter Zumthor.
Fotografia de Walter Mair.

À ALICE

MUITO OBRIGADA!

Os agradecimentos são sempre ingratos e insuficientes, porque jamais as palavras poderão expressar, plenamente, o amor, a amizade, o carinho, a generosidade, a hospitalidade, de todos aqueles que fazem, igualmente, parte destas páginas.

À minha filha Alice e ao meu marido Gonçalo, agradeço-lhes a maior dádiva possível, num momento como este, a distância que souberam guardar, para que eu pudesse encontrar o silêncio necessário à escrita destas páginas, verdadeira expressão do seu amor.

Aos meus pais, agradeço-lhes o alento inimaginável que pautou a sua sempre ajuda, igualmente expressão das suas virtudes e do seu amor.

Ao Professor Doutor José Nuno Gil, agradeço-lhe a inspiração única entre o constante medo de falhar, de o desiludir, e o poder imenso das palavras e de um pensamento poderem expressar uma beleza superior, como um guia num céu estrelado, numa noite de Verão.

Aos meus irmãos, Miguel e João, às minhas cunhadas, Rosa e Fátima, aos meus sobrinhos, Francisco e Maria, ao Zé e à Tina, agradeço-lhes a presença constante durante estes cinco longos anos e todos os momentos em que me fizeram sair deste pequeno mundo.

Aos meus amigos, agradeço-lhes, com extremo carinho, a perseverança da sua amizade na ausência.

À Professora Doutora Maria Filomena Molder, agradeço-lhe a sua inestimável amizade e o carinho com que acolhe, sempre, as minhas dúvidas e incertezas.

Agradeço, igualmente, com gratidão, aos três ateliers de arquitectura, que me acolheram e receberam, bem como a hospitalidade de todos aqueles que me abriram as portas das suas casas.

Do atelier de Diller Scofidio + Renfro (Nova Iorque), agradeço, particularmente, a Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, Charles Renfro, Eamon Tobin, Rebecca Blakley e Tom Schoff (The School of American Ballet - SAB).

Do atelier de Lacaton & Vassal (Paris), agradeço, particularmente, a Jean-Philippe Vassal, Anne Lacaton, Philippe Ruault, Olivier Dartois (Casa Cap-Ferret), Michel Jacques (Arc en rêve centre d'architecture), Florence e Thierry Latapie (Casa Latapie).

Do atelier de Peter Zumthor (Haldenstein), agradeço, particularmente, a Peter Zumthor, Annalisa Zumthor, Olivia Schmid, Hélène Binet, Christina Meneghini (Evangelisches Alterheim) e Haener Esther (Biel-Benken).

Por fim, agradeço *in memoriam* a Gilles Deleuze, Bento de Espinosa, Antonin Artaud, Francis Bacon e Adolf Loos, que continuarão sempre vivos no meu pensamento.

O CORPO SEM ÓRGÃOS DA ARQUITECTURA

SUSANA VENTURA

PALAVRAS-CHAVE

Gilles Deleuze, Corpo (e corpo intensivo), Espaço (e espaço intensivo), Corpo sem Órgãos, Corpo esquizofrénico, Obra de arquitectura, Plano de Composição, Matéria expressiva, Sensação, Diller + Scofidio, Lacaton & Vassal, Peter Zumthor, Atmosfera, Arquitectura intensiva.

RESUMO

O corpo sem órgãos da arquitectura expõe o problema do corpo sem órgãos, como prática experimental deleuziana sobre o corpo, em arquitectura.

Com implicações mais vastas, considera, num primeiro nível, o problema do corpo sem órgãos na filosofia de Gilles Deleuze, onde corresponde à construção do próprio corpo sem órgãos de Deleuze, da qual são apresentadas cinco *nuvens de conceitos*.

As nuvens de conceitos formam-se a partir dos conceitos criados por Deleuze, que povoam o seu plano de imanência e respondem ao problema do corpo. A sua constante mutação e transformação, como a sua não representatividade, advêm das próprias metamorfoses que os conceitos originaram nas sucessivas obras de Deleuze, privilegiando-se a linha a-histórica dos mesmos, em que uma nova aglomeração nublosa se apresenta a cada ruptura, salto ou mudança brusca de direcção de um determinado conceito e, consequentemente, da sua vizinhança. Não obstante, as nuvens de conceitos formam, igualmente, a história do corpo sem órgãos de Deleuze.

Num segundo nível, efectua-se a passagem para a arquitectura, assumindo-se que o corpo sem órgãos é aquele de Deleuze e implica uma prática experimental criadora de uma obra intensiva, que tem início, precisamente, no corpo intensivo. Em arquitectura, o problema do corpo sem órgãos permite pensar sobre o processo criativo do arquitecto, a partir da construção de um intervalo de espaço-corpo intensivo e da matéria que ocupa este intervalo (o composto de sensações), que compõe uma atmosfera (ou hecceidade), em detrimento de uma análise dos instrumentos e das técnicas, que cada arquitecto utiliza para criar.

Num último nível, que corresponde ao início da investigação que precede a presente obra (a observação *in loco* da criação de uma obra singular, em vários *ateliers* de arquitectura), coloca-se o problema do corpo sem órgãos relativamente ao método de um

arquitecto específico (entendendo-se por método, todos os meios e artifícios, desde os visíveis, aos obscuros, até aos invisíveis e moleculares). Assim, a obra apresenta, por último, o corpo sem órgãos de Peter Zumthor, identificando os vários momentos desta construção e as respectivas implicações, desde o mergulho no Caos, a fabricação do inconsciente resultante na imagem-memória, a criação de uma obra intensiva e a composição de uma atmosfera, à proliferação infinita de matérias expressivas, que constituem o estilo singular deste arquitecto.

O exemplo do corpo sem órgãos de Peter Zumthor permite compreender, acima de tudo, o que é que a construção de um corpo sem órgãos implica e o que desta advém: uma arquitectura intensiva. Ao longo da obra, são, igualmente, referidos outros exemplos de arquitectos e diferentes obras, como são, também, criados vários *conceitos* que pretendem responder a outros problemas, que a construção de um corpo sem órgãos, em arquitectura, faz nascer. Nomeadamente, o tipo de sensações que, apenas, a obra de arquitectura e o habitar intensivo criam: a sensação de tempo eterno (o tempo sensível ou Aiôn), de movimento intensivo ou permanência, de leveza, de intimidade...

ARCHITECTURE'S BODY WITHOUT ORGANS

SUSANA VENTURA

KEYWORDS

Gilles Deleuze, Body (and intensive body), Space (and intensive space), Body without Organs, Schizophrenic body, Work of architecture, Plane of Composition, Expressive matter, Sensation, Diller + Scofidio, Lacaton & Vassal, Peter Zumthor, Atmosphere, Architecture of intensity.

ABSTRACT

Architecture's Body without Organs exposes the problem of the body without organs, as a deleuzian experimental practice on the body in architecture.

With broader implications, it considers, on a first level, the problem of the body without organs in the philosophy of Gilles Deleuze, which corresponds to the construction of the body without organs of Deleuze himself, which is then presented within five *clouds of concepts*.

The Clouds are formed from the concepts created by Deleuze, which populate his philosophical plane of immanence and respond to the problem of the body. Their constant change and transformation, as their impossible representation, stem from the own metamorphoses that the concepts acquired in the successive works of Deleuze, privileging the ahistorical line of the same concepts, where a new agglomeration is formed in each rupture, jump or abrupt change of direction of a given concept and its neighbourhood. Nevertheless, the Clouds present as well the history of Deleuze's body without organs.

At a second degree, it effectuates the transition for architecture, assuming that the body without organs is that of Deleuze and implies an experimental practice and creation of an intensive work that begins precisely in the intensive body. In architecture, the problem of the body without organs allows to think about the architect's creative process, from the construction of an interval of space-body and the intensive matter that occupies that interval (the bloc of sensations) that composes an atmosphere (or haecceity), rather than an analysis about the tools and the techniques that each architect uses to create.

On a final level, which corresponds to the beginning of the preceding research (the daily observation of the creation of a singular work at an architect's studio), it considers the problem of the body without organs regarding a specific method of a singular architect (meaning by method, all means and artifices, from the visible to the obscure, to the invisible and the molecular). Thus, it presents Peter Zumthor's body without organs, identifying the various moments of its construction and its various implications, since the dive into Chaos, the fabrication of the unconscious resulting in the image-memory, the

creation of an intensive work and the composition of an atmosphere, to the endless proliferation of matters of expression, which constitute the singular style of this architect.

The example of the body without organs of Peter Zumthor allows us to understand, above all, what is the fabrication of a body without organs and what comes from it: an architecture intensive. Throughout the work, other examples of architects and different works are also referred, as there are several other concepts created, which aim to respond to other problems, that the construction of a body without organs, in architecture, gives birth to. In particular, about architectonic sensations that only the work of architecture and an intensive dwelling create: a feeling of eternal time (how to render time sensible, Aeon), an intensive movement or permanence, of lightness, of intimacy...

INDICAÇÕES PRÉVIAS

Para a leitura da presente tese, gostaríamos de salientar:

. A presente tese está escrita segundo a grafia pré-Acordo Ortográfico;

. As citações no corpo de texto foram traduzidas, sempre que possível, a partir da consulta do texto na língua original, para manter a fluidez do texto; no entanto, nas notas de rodapé, as citações aparecem na língua original consultada;

. As traduções são da nossa responsabilidade;

. Os títulos das obras dos diferentes autores surgem de forma abreviada (a partir do título original da publicação), pela qual são, usualmente, conhecidos (por exemplo: *Mille Plateaux* para *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux)*, em detrimento da utilização de uma sigla, como é usual nos textos de carácter científico ou académico;

. Sempre que é referido um trabalho conjunto de Gilles Deleuze & Félix Guattari, optamos pela conjunção assinalada pelo "&" (que, graficamente, deriva do "et" latino), para separar as duas situações, como por exemplo, quando referimos os diferentes pensamentos: o pensamento de Deleuze e o pensamento de Deleuze & Guattari;

. Junto ao corpo de texto, na margem interior, encontram-se as indicações para as imagens presentes no Volume II, bem como a nomeação dos conceitos expostos (sobre estes, poder-se-á consultar, igualmente, o índice conceptual no fim do presente Volume).

ÍNDICE

|001| **Introdução**

. Porquê Deleuze?

. Porquê corpo sem órgãos da arquitectura?

. Porquê Diller Scofidio + Renfro, Peter Zumthor e Lacaton & Vassal?

. À procura de uma lógica da sensação em arquitectura: metodologia e bibliografia.

. Como compor uma dissertação sobre o corpo sem órgãos da arquitectura?

. Por fim, o que pretendemos?

|031| **Capítulo I: O corpo sem órgãos de Deleuze**

Parte I: Breve história do corpo sem órgãos

. O que é o corpo sem órgãos, para Deleuze?

. As nuvens de conceitos: breve história do corpo sem órgãos ou o devir da filosofia.

Parte II: As nuvens de conceitos

. Primeira tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze: nuvem I (o corpo esquizofrénico ou a indiscernibilidade corpo-obra).

. Segunda tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze: nuvem II (o ovo e o inconsciente ou o corpo sem órgãos como matéria).

. Terceira tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze: nuvem III (o corpo intensivo: latitude e longitude).

. Quarta tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze: nuvem IV (devires, singularidades, hecceidades, sensações: a matéria do corpo sem órgãos).

. Quinta e última tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze: nuvem V (o virtual e o devir do corpo sem órgãos).

|165| **Capítulo II: O corpo sem órgãos da arquitectura**

. O que é o corpo sem órgãos, em arquitectura?

. Como é que o arquitecto constrói o seu corpo sem órgãos?

|255| **Capítulo III: O corpo sem órgãos de Peter Zumthor**

. Um primeiro encontro no pensamento: Zumthor e Deleuze.

. O corpo sem órgãos de Zumthor: a obra singular.

. As séries de Peter Zumthor: proliferação de matérias expressivas.

|381| **Conclusão**

O meu *corpo sem órgãos.*

|387| **Referências bibliográficas & outras**

|414| **Índice conceptual**

INTRODUÇÃO

Porquê Deleuze?

"Agora que Deleuze parece ter saído de cena, podemos voltar a falar de arquitectura?", escrevia P., no dia 19 de Março de 2011, na sua página de uma rede social. As reacções fizeram-se, imediatamente, sentir entre "aplausos" por parte de uns e constrangimento por parte de outros. A maior parte dos que se manifestaram com satisfação, aplaudindo esta saída de cena de Deleuze da arquitectura, eram, precisamente, arquitectos. E, curiosamente, esses mesmos arquitectos traziam, dessa forma, Deleuze para a cena. O que é que aconteceria, se não retirássemos apenas Deleuze de cena da arquitectura, mas também, a fotografia, o cinema, a cor, o movimento, o tempo, o peso das coisas, a gravidade? Ou melhor, o que é que aconteceria à arquitectura, se retirássemos tudo o que lhe é exterior (como parece sugerir a questão enunciada, considerando Deleuze do lado de fora da arquitectura e tão bem, certamente, que Deleuze aí se sentiria)? Perante as várias reacções, P. sentiu-se obrigado a corrigir a questão, trocando "falar" por "fazer". E, mais uma vez, curiosamente, a diferença introduzida, não poderia ser mais deleuziana... Mas que diferença é esta, entre falar e fazer? Ou melhor, entre pensar e fazer? Ao fazer-se arquitectura, não se estará a pensar? E ao pensar-se sobre arquitectura, não se estará a fazer arquitectura, também? Ou pensar e fazer constituirão duas séries disjuntas, à semelhança de comer e falar, dos contos de Lewis Carroll, em *Logique du Sens,* existindo um elemento, que ressoa entre as duas e as percorre, sem a nenhuma pertencer?

Nos seus estudos sobre o cinema, Deleuze interroga-se, sempre, em todos os momentos, sobre o que é próprio e único do cinema, o que pertence ao cinema e ao cinema apenas, o que preenche, singularmente, o plano que este corta no Caos. Mas, em momento nenhum, Deleuze, ao interrogar-se sobre o que é próprio do cinema, faz cinema ou pretende fazer cinema. Nem mesmo reflectir sobre

cinema, como o próprio conferencia aos alunos da *Fondation Femis*: isso é tarefa para os cineastas, para os críticos de cinema ou para aqueles que amam o cinema[1]. Para Deleuze, a filosofia não tem por tarefa reflectir sobre coisa alguma, que já é, dessa forma, dada. A filosofia tem o seu próprio conteúdo e é, à semelhança do cinema e de outras disciplinas, criadora. A filosofia para Deleuze, a própria filosofia de Deleuze, consiste em criar, inventar, fabricar conceitos. Deste modo, ambos criadores, o cinema de imagens ("blocos de movimento-duração", como define Deleuze, na conferência citada) e a filosofia de conceitos, reúnem-se num movimento único e infinito no pensamento de Deleuze. E, Deleuze, nesse movimento, cria conceitos. Mas dir-se-ão estes, conceitos de cinema, quando os conceitos pertencem, unicamente, à filosofia?

Num primeiro momento, consideraremos a arquitectura (ou o cinema, a literatura, a música ou a pintura, célebres exemplos de Deleuze) e a filosofia distintas. Em *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze, juntamente com Guattari, concebem planos diferentes para a filosofia, a arte e a ciência, povoando-os, num movimento simultâneo, com elementos, também, eles diferentes entre si. Os três planos e os respectivos elementos, que os povoam, são irredutíveis[2] e os resultados só poderão responder a essas condições primeiras (do plano e dos elementos que povoam o plano), que relevam do domínio e da natureza de cada um dos três campos de experiência. *Qu'est-ce que la philosophie?* é escrito após os dois livros de Deleuze sobre cinema e alguns autores referem-se a este como o culminar de uma longa experimentação de Deleuze pelos vários campos da arte, desde a

---

[1] "Les seuls gens capables de réfléchir effectivement sur le cinéma, ce sont les cinéastes ou les critiques de cinéma, ou bien ceux qui aiment le cinéma. Ces gens-là n'ont pas besoin de la philosophie pour réfléchir sur le cinéma", Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?", *Deux Régimes de Fous...*, p. 292.

[2] "Les trois plans sont irréductibles avec leurs éléments: *plan d'immanence de la philosophie, plan de composition de l'art, plan de référence ou de coordination de la science; forme du concept, force de la sensation, fonction de la connaissance; concepts et personnages conceptuels, sensations et figures esthétiques, fonctions et observateurs partiels*", Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, p. 204.

literatura, passando pela música, pela pintura e, por fim, pelo cinema[3]. Mas este gosto de Deleuze pela arte, acompanhou-o desde sempre, ao longo de toda a sua vida, mesmo quando leccionava filosofia a alunos do ensino secundário, trazendo para as suas aulas, exemplos de grandes romances ou de grandes filmes[4]. Se não poderemos desenhar esse percurso, que culminaria em *Qu'est-ce que la philosophie?,* como alguns autores sugerem, é porque, embora Deleuze afirme, constantemente, a autonomia e a irredutibilidade dos diferentes campos de experiência, da arte, da ciência e da filosofia, os diferentes problemas que colocam, só o poderemos, realmente, considerar até um determinado momento, até determinadas questões. Como por exemplo, a que Deleuze coloca, nessa conferência a alunos da Fundação Femis: "O que é que vocês fazem, exactamente, vós que fazeis cinema? E eu, o que é que eu faço, exactamente, quando faço ou quando espero fazer filosofia?"[5] É, no entanto, o que Deleuze explica a seguir, dando o exemplo de uma adaptação de um romance (um Grande romance) ao cinema (num bom filme), como a História dos Sete Samurais, e a conclusão de *Qu'est-ce que la philosophie?,* que nos interessam.

Manteremos, ainda, a arquitectura e a filosofia distintas, colocando uma questão análoga à que Deleuze colocara aos alunos da Fondation Femis: O que é que é próprio da arquitectura? Ou, o que é que fazem, exactamente, aqueles, que fazem arquitectura? (E, por ora, manteremos, também, a diferença entre falar e fazer.) As respostas seriam, certamente, múltiplas, mas interessa-nos, exactamente, aquela que torna todas as outras prescindíveis. Peter Zumthor, por exemplo, ao falar da tradução do espaço para desenho, exclama que não é uma

---

[3] Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, p. 13.

[4] François Dosse, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*, p. 105.

[5] Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?", *Deux Régimes de Fous...*, p. 291.

pessoa de desenho, é arquitecto[6]. E, no entanto, gosta imenso de desenhar. A única razão, para criar as suas famosas aguarelas, é essa mesma paixão pelo desenho. E, ao contrário do que se poderia imaginar, as aguarelas de Zumthor não são desenhos espontâneos, de traços livres e fugazes, mas resultado de uma longa contemplação, sobre os espaços que ilustram (a aguarela, em Zumthor, produz-se entre-dois espaços: o espaço real da obra e o espaço do pensamento[7]). Talvez possamos, então, retirar o desenho do que é próprio da arquitectura, mesmo parecendo este essencial para muitos arquitectos, críticos de arquitectura e pessoas que amam a arquitectura. Seguimos, então, Deleuze, e afirmamos que a arquitectura consiste na criação de blocos de espaço-corpo. Deleuze nomeia diferentes tipos de blocos, de acordo com o que é próprio de cada uma das artes: o cinema cria blocos de movimento-duração, a pintura cria blocos de linhas-cores, a filosofia cria blocos de conceitos... E a arquitectura? Embora Deleuze não refira a arquitectura, cremos que a esta pertence, unicamente, criar blocos de espaço-corpo. Deleuze revela, ainda, um limite comum a todas as actividades criadoras, incluindo a própria filosofia e a ciência, a constituição de blocos de espaço-tempo[8]. E "se Kurosawa pôde

---

[6] " I look at drawings like a composer look at the shits. So, I can always tell to people here, there's a line missing, that should be a dotted line? Isn't there a line of the ceiling up there? And I can see that most of the time they don't translate the lines into a space and I can't do anything else. Space translates just by looking at the drawing itself. This is not so interesting, this is not my... I am not a drawing person. I am an architect. So, it's always trying to have the right image", Peter Zumthor em conversa com a autora, Janeiro de 2011.

[7] Consultar Capítulo III, sobre o corpo sem órgãos de Peter Zumthor.

[8] "Le cinéma, je pense, (...) supposons, qu'il raconte des histoires avec des blocs de mouvements-durée. Je peux dire que la peinture invente, elle, c'est un tout autre type de blocs, c'est ni des blocs de concepts, ni des blocs de mouvements-durée, mais supposons que ce sont des blocs de lignes-couleurs. La musique invente un autre type de bloc très très particulier, bon. (...) La science, elle est non moins créatrice, je ne vois pas tellement d'opposition entre les sciences, les arts, tout ça." "Et si j'alignais alors toutes ces disciplines qui se définissent par leur activité créatrice, si je les alignais, je dirai bien qu'il y a une limite qui leur est commune, et la limite qui est commune à toutes ces séries, à toutes ces séries d'inventions - inventions de fonctions, inventions de blocs durée-mouvement, inventions de concepts, etc… - la série qui est commune à tout ça ou la limite de tout ça, c'est quoi? C'est l'espace-temps. Si bien que si toutes les disciplines communiquent ensemble, c'est au niveau de ce qui ne se dégage jamais pour soi-même, mais qui est comme engagé dans toute discipline créatrice, à savoir, la constitution des espaces-temps." Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?", *Deux Régimes de Fous...*, pp. 292-293.

adaptar Dostoïevski, é porque ele pôde dizer: tenho um problema comum com ele"[9]. No entanto, a existência de um limite comum não significa que as diferentes disciplinas se reunam. Na conclusão de *Qu'est-ce que la philosophie?*, "Du chaos au cerveau", Deleuze & Guattari mostram como cada uma das três disciplinas - a filosofia, a arte e a ciência - mergulham num mesmo Caos, mas saem, cada uma por si, de forma distinta. No entanto, é no Caos, nesse mergulho inevitável e em tudo o que o acompanha - o traçar de um plano que procura doar a esse pequeno corte no Caos um pouco de ordem e o povoar desse plano com elementos que, no entanto, ainda preservem as velocidades infinitas que pertencem, unicamente, ao Caos - que as diferentes disciplinas podem vir a realizar um mesmo problema[10]. Do Caos, chega-se ao Cérebro. Este, que é a junção dos três planos (e não a unidade, como Deleuze & Guattari denotam), não é o cérebro objectivado pela ciência, definido por conexões e integrações orgânicas, mas um cérebro que devém sujeito, que devém pensamento, precisamente, pela filosofia, pela arte e, também, pela ciência. Os três campos de experiência realizam, exactamente, o mesmo: o pensamento. Mas um pensamento sempre criador, que nasce, precisamente, de ligações improváveis e não determináveis de um cérebro-sujeito, de forças exteriores que o constituem e o fazem mergulhar no Caos, que sobrevoa os espaços vazios, precipícios e hiatos, que surgem no próprio Caos[11].

Poderemos, alguma vez, considerar a arquitectura e a filosofia indiscerníveis? Deleuze & Guattari escrevem as últimas páginas de *Qu'est-ce que la philosophie?* a explicar os diferentes tipos de interferências entre os planos, que se reúnem no cérebro, como por

---

[9] *Ibidem*, p. 295.

[10] Paola Marrati, por exemplo, evidencia no seu estudo sobre Deleuze e o cinema: "Il ne s'agit pas, bien entendu, pour Deleuze, de prétendre 'dériver' de la philosophie une grille de possibilités (et impossibilités) cinématographiques, mais bien au contraire de montrer comment des formes de création différentes peuvent, chacune à partir de son domaine propre, rencontrer des problèmes communs." Paola Marrati, "Deleuze. Cinéma et philosophie", *La Philosophie de Deleuze*, p. 280.

[11] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, pp. 204-206.

exemplo, quando um filósofo tenta criar o conceito de sensação ou quando conceitos devêm figuras estéticas ou quando mesmo cada disciplina, no seu processo de devir constante, no seu processo criativo, tem necessidade do seu negativo: a filosofia de uma não-filosofia, a arte de uma não-arte e a ciência de uma não-ciência. No plano cerebral, dizem Deleuze & Guattari, os três Nãos ainda se afirmam como distintos, mantendo, dessa forma, as respostas afirmativas das respectivas disciplinas, autónomas e irredutíveis. Mas, quando o cérebro mergulha no Caos, no momento preciso da actuação do negativo, extrai-se do Caos "a sombra do povo por vir", como os autores nomeiam. "Pensamento não-pensante que jaz nos três [Nãos] (...). É aí que os conceitos, as sensações, as funções se tornam indecidíveis, ao mesmo tempo que a filosofia, a arte e a ciência, indiscerníveis, como se partilhassem a mesma sombra, que se estende através da sua natureza diferente e não cessa de as acompanhar"[12].

Não poderemos pensar e escrever senão desta forma: devindo. Não pretendemos separar a arquitectura e a filosofia, pensar no que é próprio de cada uma para, posteriormente, estabelecer comparações (muito menos metáforas) entre as duas. Como, também, não pretendemos encontrar os problemas comuns às duas, como o próprio Deleuze sugere, por várias vezes, quando se refere às diferentes formas de criar e pensar. Mas, mesmo que saibamos que precisaremos desses artifícios, gostaríamos, sim, de devir: lemos e pensamos Deleuze para devir arquitectura. E devimos arquitectura escrita, porque fazemos arquitectura, escrevendo. É neste processo de devir duplo que nos identificamos, como a vespa se vê, sem saber, na orquídea, e onde nos queremos encontrar[13]. É desta forma, também, que compreendemos o pensamento de Deleuze pelas diferentes artes e pela ciência: devindo sempre. No seu encontro com Proust, com

---

[12] *Ibidem*, p. 206.

[13] E porque desejamos devir, tentaremos escapar, igualmente, a classificações do tipo "arquitectura deleuziana" ou a uma tentativa de apropriação da teoria de arquitectura por uma estética deleuziana ou da estética deleuziana por uma teoria de arquitectura.

Artaud, com Francis Bacon, com Jean-Luc Godard, Deleuze devém sempre filósofo, ao mesmo tempo, que aqueles devêm conceitos de filosofia e pertencem, singularmente, ao plano de imanência de Deleuze[14]. Não podemos, no entanto, esquecer o que é este devir, porque não somos nós que devimos, nem Deleuze, nem a arquitectura ou a filosofia que devêm. Como Deleuze explica a evolução a-paralela que constitui o devir: "Não se faz entre pessoas, faz-se entre ideias, cada uma desterritorializando-se na outra, seguindo uma linha ou linhas, que não estão nem numa, nem noutra e que transportam um 'bloco' "[15]. Ou, como exemplifica: "Não é o homem que canta ou pinta, é o homem que devém animal, mas, exactamente, ao mesmo tempo que o animal devém musical ou pura cor ou linha admiravelmente simples: os pássaros de Mozart, é o homem que devém pássaro, porque o pássaro devém musical". E, depois, interroga(-se) e responde: "Então, é isso pintar, compor ou escrever? Tudo é uma questão de linha, não existe diferença considerável entre a pintura, a música ou a escrita. Estas actividades distinguem-se pelas suas substâncias, os seus códigos e as suas territorialidades respectivas, mas não pela linha abstracta que elas traçam, que se tece entre elas e as arrasta até a um fim comum. Quando se chega a traçar esta linha, pode dizer-se 'é a filosofia' "[16]. Mas, como Deleuze afirma, de imediato: "A filosofia não é uma disciplina última ou uma raiz que

---

[14] Cremos que este processo de devir escapa, por exemplo, a Alain Badiou, que apelida de "casos-pensamento" os diferentes exemplos que Deleuze utiliza para testar os seus conceitos. Para Badiou, Deleuze expõe a singularidade do seu pensamento e não a singularidade da obra de um determinado autor. Mesmo quando Badiou pensa nas obras dos diferentes autores como forças exteriores de extrema singularidade, que impelem, violentamente, Deleuze a pensar, mesmo aí, insiste na ideia de repetição: Deleuze repete, ensaia, sempre, em todos os exemplos, o seu pensamento. Arnaud Villani, por outro lado, sugere a imagem da vespa e da orquídea para ilustrar a filosofia de Deleuze. Embora este autor não se refira, explicitamente, ao processo de devir de Deleuze e a tudo o que este processo arrasta e envolve, ao explicar a sua preferência pela imagem da vespa e da orquídea, relaciona-a, precisamente, com um encontro duplo, aquele de duas personagens de um dos romances de Proust (em que o homem devém-planta e em relação ao qual, Deleuze escreve, pela primeira vez, sobre a vespa e a orquídea) e o próprio encontro entre Proust e Deleuze. Alain Badiou, *Deleuze: La clameur de l'Être*, pp. 25-29 e Arnaud Villani, *La guêpe et l'orchidée: essai sur Gilles Deleuze*, pp. 10-14.

[15] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 25.

[16] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 89.

contenha a verdade das outras"[17], mas produz-se, exactamente, onde cada uma destas actividades traça a sua linha de desterritorialização. Para Deleuze, os filósofos são sempre outra coisa, isto é, estão, constantemente, a devir outro. Como também devêm não-filósofo[18]. Para pintar, para compor, para escrever, para fazer filosofia, como também, para fazer arquitectura, é preciso devir. Deleuze introduz, por fim, a pequena diferença: "Todo devir não passa pela escrita, mas tudo o que devém é objecto da escrita, da pintura ou da música. Tudo o que devém é uma pura linha, que deixa de representar aquilo que é"[19]. É por esta razão que entendemos, por exemplo, que o devir do conceito (próprio de um conceito, como Deleuze & Guattari afirmam, em *Qu'est-ce que la philosophie?*) nos conceitos de cinema de Deleuze realiza-se, precisamente, seguindo essa linha de desterritorialização, que compõe as singularidades de uma imagem cinematográfica (e de muitas imagens compostas com uma heterogeneidade de elementos) com as próprias singularidades do pensamento de Deleuze e cria esses acontecimentos únicos e singulares, que são os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo, reunindo, assim (não unificando, porque cada disciplina mantém-se autónoma, com as suas substâncias, os seus códigos e as suas territorialidades), duas disciplinas irredutíveis. A singularidade da mão, em Bresson, compõe-se, por exemplo, com os traços manuais (a partir de Francis Bacon) do pensamento de Deleuze. Isto significa que só conseguiremos, efectivamente, devir, se conseguirmos traçar e fazer passar essa linha por aqui, neste estudo. E essa linha compor-se-á de palavras que não irão pertencer a nenhuma das actividades que poderão, ainda, designar, mas de espaço, de cor, de som, de movimento, de tempo, de tudo quanto uma linha assim conseguirá percorrer pelos espaços-corpos que a arquitectura cria,

---

[17] *Ibidem*, p. 89.

[18] É, exactamente, no processo de devir que a disciplina encontra o seu negativo, como Deleuze explica em *Dialogues*, em relação ao escritor: "Ce n'est pas affaire d'imitation, mais de conjonction. L'écrivain est pénétré du plus profond, d'un devenir-non-écrivain", Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 56.

[19] *Ibidem*, p. 56.

pelos conceitos que a filosofia de Deleuze fabrica, pelo pensamento novo que aí nascerá ou desejamos que nasça.

Mas porquê Deleuze? Porquê este fascínio e transportá-lo para a arquitectura? Imaginamos, modestamente, que equivalesse a perguntar a Deleuze: porquê Proust, Artaud, Francis Bacon, Jean-Luc Godard, entre tantos outros artistas?[20] Tudo começou num encontro fantástico do acaso e, por essa altura, num exercício de imaginação. Ler Deleuze, fazia-nos sonhar acordados. Fazia-nos passar de um plano para o outro, saltar os limites que, anteriormente, nos haviam condicionado. Fazia-nos lançar à procura de qualquer coisa que, mesmo imperceptível, pudesse condensar uma tal intensidade, que nos fizesse vibrar como aquelas palavras ressoavam em nós e nos faziam delirar e procurar espaços, outrora impossíveis de desenhar e pensar. Não é preciso sonhar acordado, é preciso perseguir, porque é possível criar espaços assim, capazes de nos colocar entre-espaços e fazer-nos lançar na vertigem de um pensamento que sobrevoa o Caos e testa o nosso limite, espaços onde nos sentimos invadidos por uma sensação que parece pertencer, unicamente, àquele espaço que nasce entre nós e tudo o que nos envolve e que parece concentrar toda a beleza de uma vida. Existia, também, algo de intuitivo, porque Deleuze, em determinados momentos, parecia estar a descrever as nossas sensações em determinados espaços e experiências muito concretas, que, antes desse nosso encontro, não conseguíamos explicar. Como é que uma pessoa que não crê em Deus, se emociona na Capela Bruder Klaus, de Peter Zumthor, por exemplo? Jamais alguém, crendo ou não crendo em Deus, fica indiferente, quando entra naquele pequeno espaço, após uma longa peregrinação pelos campos de Wachendorf, para nada ouvir a não ser o silêncio que se sente no espaço, que cada um sente dentro

> imagem 001: Capela Bruder Klaus, Peter Zumthor.

[20] Não conseguindo identificar uma pergunta semelhante nas muitas entrevistas concedidas por Deleuze, ao longo da sua vida, transcrevemos, no entanto, um excerto de uma das suas respostas, sobre as escolhas que ele e Guattari fizeram para exemplificar a esquizo-análise de *L'Anti-Oedipe*: "Est-ce notre faute si Lawrence, Miller, Kerouac, Burroughs, Artaud ou Beckett en savent plus sur la schizophrénie que les psychiatres et les psychanalystes?" Gilles Deleuze, *Pourpalers: 1972-1990*, p. 37.

de si e se sente em si, absoluto silêncio. A ideia de Hélène Binet[21], por esta razão, não nos surpreendeu, mais tarde, ao revelar-nos a sua experiência, enquanto fotografava a pequena Capela. Longe da confusão das ruas, das iluminações artificiais das cidades, a pequena Capela ergue-se, majestosamente, numa paisagem intocável, e abre-se ao infinito: às estrelas, ao céu, ao universo. Hélène quis fotografá-la, assim, e a sua mais bela fotografia fixa, numa imagem feita de noite e luz, um instante desse devir universo[22]. Devir imperceptível...

> imagem 002: Capela Bruder Klaus, de Peter Zumthor, por Hélène Binet.

A partir desse encontro, jamais poderíamos voltar a olhar para uma obra de arquitectura, sem pensar em Deleuze.

Porquê corpo sem órgãos da arquitectura?

A questão colocada por P. insere-se num conjunto mais vasto de opiniões, mal-entendidos, formulações erróneas, em torno da obra de Deleuze e da relação desta com a arquitectura. Se nos ativermos a uma leitura de *Mille Plateaux*, poderemos ficar até com a impressão que Deleuze & Guattari opõem a arquitectura, ou o modelo arquitectónico, ao espaço liso ou nómada. E, quando introduzem alguma da leveza das suas palavras, da magia e da liberdade do espaço liso ou nómada, é quando falam, por exemplo, da linha gótica ou do betão armado, como pequenas excepções, linhas de fuga imanentes à

---

[21] Hélène Binet, fotógrafa Suíça, com atelier em Londres, fotografa as obras de Peter Zumthor, desde 1998.

[22] "When I was photographing the Bruder Klaus Kapelle which is a very good piece of work and is also photogenic and accessible, every way you see a nice photograph of the place, also the landscape around is so beautiful, you don't have to deal with street lights or trucks. I decided not to make photos at the time of the opening, I wasn't interested to photograph for the news but I wanted to tell my story. I went there after one year, once the kapelle was already well known. I thought: "this is a little tool - this kapelle - to be able to connect with something very big". If you're religious, it's a God; if you're a thinker, you'll want to understand the sky and the stars. So, in all the photographs, I tried to connect you with the firmament. So, there's a series of photos where the clouds are somehow becoming part of the building and there's a series where I'm looking up and then there's one photo which is at night and it's very long exposure, so the stars move and become line and because the earth moves, they become a circle. So, you're really connected with the big movement of the planet." Hélène Binet em conversa com a autora, Março de 2010.

arquitectura[23]. Mas não são as referências arquitectónicas de Deleuze & Guattari que nos interessam, mesmo quando afirmam, em *Qu-est ce que la philosophie*?, que a arquitectura é a primeira das artes. "A arte começa não com a carne, mas com a casa: eis porque a arquitectura é a primeira das artes. (...) E, atendo-se à forma, a arquitectura mais sábia não cessa de fazer planos, panos, e de os juntar. É por esta razão que podemos defini-la pelo 'enquadramento', um encaixe de quadros diversamente orientados, que se imporá às outras artes, da pintura ao cinema" [24]. A questão - a obra de arquitectura é, ou não, uma obra de arte? - poderia, só por si, introduzir no nosso estudo outras considerações, quando existem inúmeros arquitectos, críticos, teóricos e historiadores da arquitectura a debaterem-se com este carácter da obra de arquitectura. Mas este debate não nos é relevante, porque só

---

[23] Apesar de todas as consequências que o pensamento de Deleuze e de Deleuze & Guattari tiveram na arquitectura, esta era apenas mencionada esporadicamente pelos autores e quase sempre como uma expressão de determinada forma. Poderemos compreender melhor na obra sobre Kafka, em que os autores estabelecem a relação entre a topografia intensiva de Kafka e os estados de arquitectura correspondentes, em que cada estado resulta de um tipo diferente de burocracia. Para Deleuze & Guattari, seria impossível Kafka não ter conhecimento dos projectos da vanguarda como os dos futuristas italianos ou os dos construtivistas russos. O mais importante é que Deleuze & Guattari associam os estados de arquitectura, que Kafka constrói na sua obra, a formas arquitectónicas, como aquelas do projecto de Tatlin para a Terceira Internacional de 1920 ou o projecto de Moholy-Nagy de 1992, estabelecendo uma relação directa entre burocracia e forma. "Parece que o mais moderno funcionalismo tenha mais ou menos voluntariamente reactivado as formas mais arcaicas ou lendárias". E este será, de facto, um dos problemas que os arquitectos do pós-guerra irão lidar. Kakfa, segundo Deleuze & Guattari, foi um dos primeiros a aperceber-se desta relação e é, na sua obra, que poderemos encontrar uma linha de fuga que, depois, reencontramos no cinema, no encontro entre Kafka e Welles. No entanto, o que nos interessa do texto de Deleuze & Guattari não são as suas análises sobre formas arquitectónicas como expressões de tipos de burocracias, mas a ideia de uma topografia intensiva. É, nesse momento, que os autores explicam como é que Kafka faz circular níveis diferentes de intensidade pela sua obra, servindo-se de uma cartografia que "deixou de ser espacial", como dizem. A topografia parece, desta forma, opor-se à arquitectura, porque é intensiva em vez de espacial. E é neste sentido que procuramos uma ideia de arquitectura a partir da obra de Deleuze e de Deleuze & Guattari: uma arquitectura intensiva. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka: para uma literatura menor*, pp. 128-131 e 133.

[24] Gilles Deleuze & Félix Guattari; *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 177. Para contextualizar a passagem citada, Deleuze & Guattari atribuem o nascimento da obra de arte ao sistema território-casa (não no sentido entendido tradicionalmente - a casa como abrigo -, mas na forma como este sistema permite que as qualidades de um agenciamento - e dão o exemplo do *Scenopoïetes dentirostris*, um pássaro das florestas tropicais da Austrália - se tornem expressivas, dando-se, assim, o nascimento da obra de arte), em detrimento da carne, como a fenomenologia propõe. E, no sistema território-casa, é o enquadramento que segura o bloco de sensações, enquanto o desenquadramento abre a sensação ao infinito e aos Cosmos. Recuperaremos estas ideias no Capítulo II, sobre o corpo sem órgãos da arquitectura.

poderemos responder afirmativamente, uma vez que é essa mesma condição que nos levou a apaixonar por tudo o que Deleuze & Guattari dizem sobre a obra de arte. Não é, então, o que Deleuze & Guattari dizem sobre a arquitectura, mas, sim, o que dizem sobre a obra de arte, que nos interessa. E, interessa-nos, particularmente, o problema do corpo sem órgãos.

O corpo sem órgãos, por sua vez, não é o problema que, habitualmente, os arquitectos debatem, quando pensam em Deleuze, sendo mais comum apropriarem-se do conceito deleuziano de dobra, tentando transpô-lo para a forma arquitectónica. Ou, então, privilegiarem o conceito de virtual, distorcendo-o e denominando-o de espaço (no seu sentido de extensivo), para justificarem determinados meios de criação ou de gestação de forma, a qual fundamentam, igualmente, na noção de diagrama. Mas não foram, também, estes problemas que nos seduziram e nos forçaram a pensar em arquitectura, porque não queremos atender, apenas, à forma, como, aliás, parecem sugerir os próprios Deleuze & Guattari, na frase acima citada. Cremos, mesmo, que esse é um dos maiores perigos que a relação entre a arquitectura e o pensamento de Deleuze e Deleuze & Guattari enfrenta e um dos nossos maiores perigos, porque, queiramos ou não, falaremos, pensaremos, sobre formas arquitectónicas. Mas, pretendemos colocarmo-nos *antes* da forma. Deleuze & Guattari, a partir da obra de Bernard Cache, sugerem-nos, por exemplo, o enquadramento e o desenquadramento. No entanto, teremos de ser

prudentes, porque há esse outro perigo de confundir planos[25]. Apesar do constante apelo de Deleuze à produção de "convergências novas e inesperadas" entre as diversas formas de criação[26], este nunca descurou, em momento algum, o rigor no seu procedimento[27]. É, exactamente, a esse ponto que gostaríamos de chegar: olhar, com rigor, para o corpo sem órgãos, tal como é pensado por Deleuze e Deleuze & Guattari; extrair, daí, o que se compõe com as nossas ideias de arquitectura para, por fim, produzir uma convergência nova e inesperada. É uma tarefa, particularmente, difícil, exactamente, pelos perigos que se fazem sentir e porque não podemos, simplesmente, afirmar que, ao querermos situar-nos antes da forma, não

---

[25] Elizabeth Grosz, por exemplo, ao utilizar o sistema deleuzo-guattariano território-casa para explicar o nascimento da obra de arte, parece confundir a moldura arquitectónica ou a maneira como a arquitectura selecciona o território com o plano de composição: "The frame is thus the first construction, the corners, of the plane of composition". "Framing and deframing become art's modes of territorialization and deterritotialization through sensation; framing becomes the means by which the plane of composing composes, deframing its modes of upheaval and transformation. At its most elementary, architecture, the most primordial and animal of all the arts, does little other than design and construct frames; these are its basic forms of expression", Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, p. 11 e 13. Grosz desenvolve a ideia que o corte no caos ou plano de composição corresponde à selecção do território pelo enquadramento, possibilitando a extracção das forças caóticas da terra para um plano, o da própria moldura, tornando-as, desse modo, expressivas. Nem o plano de composição corresponde ao enquadramento, nem poderemos considerar que a arquitectura se possa resumir ao enquadramento, mesmo quando este é considerado um elemento primordial. A arquitectura não pode ser pensada só em termos de espaço, muito menos em termos de forma, mas deve ser pensada como bloco de espaço-corpo (ideia que pretendemos desenvolver ao longo deste estudo). Os próprios Deleuze & Guattari consideram que o plano de composição surge no desenquadramento: "Mais, si extensible que soit ce système, il faut encore un vaste plan de composition qui opère une sorte de décadrage suivant des lignes de fuite, qui ne passe par le territoire que pour l'ouvrir sur l'univers, qui va de la maison-territoire à la ville-cosmos, et qui dissout maintenant l'identité du lieu en variation de la Terre, une ville ayant moins au lieu que des vecteurs plissant la ligne abstraite du relief. (...) Jamais le geste du peintre ne reste dans le cadre, il sort du cadre et ne commence pas avec lui". Deleuze & Guattari, *Qu-est ce que la philosophie?*, pp. 177-178. Como é que se compõe o plano de composição? É esta a nossa questão: como é que se constrói o corpo sem órgãos?

[26] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, p. 45.

[27] "Il [Deleuze] ne cède en rien sur la rigueur, voire la technicité, de ses développements et de ses 'concepts' - et en cela peut prendre place dans une lignée des philosophes authentiques - mais il ne se sépare pas d'une pratique artiste, 'philosophe-artiste' donnant passionnément envie à des artistes de l'approfondir, pour voir jusqu'où la philosophie peut aller dans une connivence avec la pratique vivante, avec l'inspiration de la vie. " Arnaud Villani, *La guêpe et l'orchidée: essai sur Gilles Deleuze*, p. 23.

verificaremos o que esse olhar produz, precisamente, na forma. E não será a única dificuldade...

Mas o que é que nos seduziu nas palavras de Deleuze & Guattari sobre a obra de arte, que nos impeliu a pensar, então, num corpo sem órgãos da arquitectura? Tudo o que diziam sobre o que é o corpo sem órgãos: a forma como este é fabricado, de que é que é feito, o que é que o povoa, o que é que produz... E todas estas questões reunidas em exemplos extraordinários de obras de arte que muito admiramos. A simples definição de Deleuze & Guattari de obra de arte era tudo o que desejávamos numa obra de arquitectura: um bloco de sensações. E as sensações que compunham este bloco, passavam por níveis de intensidade que o nosso corpo, dificilmente, conseguia suportar ou, tal como o experienciamos no dia-a-dia, jamais conseguiria suportar. Sabíamos que era possível criar um espaço assim, um espaço intensivo, onde um corpo, igualmente, intensivo, suportasse níveis de intensidade inimagináveis. E soubemos, de imediato, que só seria possível através do corpo sem órgãos.

Mas a colocação do problema de um corpo sem órgãos da arquitectura traz consigo as suas próprias dificuldades. Num primeiro instante, todos os problemas do corpo sem órgãos, que Deleuze e Deleuze & Guattari deixaram em suspenso, pareceram-nos ter solução imediata, quando imaginávamos um corpo sem órgãos da arquitectura. Porque a arquitectura tem essa posição privilegiada de criar espaços em que o corpo é matéria expressiva. E, mesmo quando este está ausente, em espaços inabitados, vazios, existem sempre elementos que pertencem à arquitectura, a um espaço pensado e desenhado, que se relacionam com o corpo: a terra, o céu, o vento, as cores, parecem esperar, sempre, por um corpo. A obra de arquitectura existe e está sempre na ausência do homem (parafraseando Cézanne)[28]. No entanto, ao lermos, atentamente, as obras de Deleuze e de Deleuze & Guattari, verificamos que, quando falam do corpo sem órgãos como espaço

[28] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 159.

intensivo, não se referem a um espaço extensivo; quando falam de um corpo intensivo, não pensam no corpo empírico que habita um espaço e quando falam do tempo, não é do tempo que se mede entre um e outro, entre um espaço extensivo e um corpo que o percorre, de que falam. E, mesmo assim, só poderemos pensar em fazer corresponder os movimentos: fazer do espaço extensivo, um espaço intensivo; do corpo empírico, um corpo intensivo; do tempo medido entre dois instantes, o tempo do infinito. E esta correspondência só é possível no corpo sem órgãos. Só é possível criar uma obra de arquitectura intensiva, quando existe essa correspondência entre os elementos que povoam o plano de imanência do arquitecto ou o corpo sem órgãos do arquitecto e a obra criada, quando as sensações que o arquitecto compõe, percorrem a obra de arquitectura e esta resta bloco de sensações, independentemente de justificações sobre a intenção do arquitecto ou interpretações por parte do seu habitante. Deleuze & Guattari afirmam, precisamente, em *Qu'est-ce que la philosophie?,* "que a correspondência entre conceitos criados e plano instaurado é rigorosa, mas faz-se através de relações indirectas que continuam por determinar"[29]. À semelhança do filósofo, cremos que existe a mesma correspondência entre o plano de composição fabricado e instaurado pelo arquitecto e as sensações arquitectónicas criadas que povoam este plano. Mas não são apenas as relações indirectas que se estabelecem nesta correspondência que continuam por determinar, como também continuamos sem saber como construir, de facto, um corpo sem órgãos. É, também, na construção de um corpo sem órgãos, que podemos verificar essa correspondência, porque um corpo sem órgãos vazio ou canceroso, que não seja povoado por sensações, implica uma linha de destruição absoluta, que arrasta consigo o plano de imanência ou de composição para o seu fim e uma obra para o seu esquecimento. Aí, reside a maior dificuldade deste estudo, responder à pergunta deixada em suspenso pelos próprios Deleuze & Guattari, apesar do

[29] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, p. 58.

famoso capítulo de *Mille Plateaux*: "Comment se faire un Corps sans Organes?" Seguimos, então, a "tradição" de Deleuze e Deleuze & Guattari, partindo de exemplos práticos da obra de três ateliers de arquitectura que admiramos: Diller Scofidio + Renfro, Peter Zumthor e Lacaton & Vassal. Responderão estes a todos os problemas, que permanecem por responder, sobre a construção de um corpo sem órgãos?[30]

Porquê Diller Scofidio + Renfro, Peter Zumthor e Lacaton & Vassal?

Só faria sentido pensar sobre um corpo sem órgãos da arquitectura através de obras que nos tivessem afectado outrora, não pelo que representam para a história e para a teoria da arquitectura, mas pelo seu enorme poder em afectar quem as habita, quem as percepciona, quem as admira e se sente tocado por elas e o expressa devindo casa, devindo vegetal, devindo imperceptível. Podemos olhar para as fotografias de Hélène Binet da obra de Peter Zumthor e perceber como é que a fotógrafa devém água, devém pedra, devém luz ou partículas de ar. Binet conta que só conseguiu fotografar as Termas de Vals depois de mergulhar na água, de sentir a água no seu próprio corpo. Não se trata apenas de sentir a água no corpo, foi preciso devir água para efectuar a extraordinária passagem da obra de Peter Zumthor para as mais belas fotografias, extrair a sensação, que percorre o espaço, para compô-la no espaço da fotografia. E é impossível não nos sentirmos tocados pelas fotografias de Binet, porque captam uma sensação pura, uma sensação composta de pequenas partículas imperceptíveis aos nossos olhos, mas que nos permitem ouvir a água a correr pela parede, sentir a temperatura

[30] Na presente introdução, evitámos listar todos os problemas que permanecem obscuros ou em suspenso na ideia de um corpo sem órgãos e que irão ser analisados nos Capítulo I e II. No capítulo I, tentaremos responder aos problemas colocados por Deleuze e Deleuze & Guattari em relação ao corpo sem órgãos, enquanto no capítulo II, procuraremos dissolver todo o conjunto de mal-entendidos e erros que se adensou em torno da ideia de um corpo sem órgãos, como entendida por arquitectos, críticos e teóricos da arquitectura.

quente no nosso corpo, devir espaço. E não se trata de exercício algum de imaginação, mas, sim, do poder da sensação. Tal como a descrição de John Hejduk da *Kinney House* de Diller + Scofidio não resulta de um sonho de uma viagem de comboio pela noite, pela paisagem Americana de casas de madeira de fachadas que são como máscaras, pelas personagens de um conto de Edgar Allan Poe, pelo interior de cada um de nós, mas é a expressão do seu devir noite, devir ponte, devir estrada, devir partícula no espaço, devir imperceptível no corpo, pelo que somos, também, levados a fazer a mesma viagem pela noite, pela América, pela fachada, pela máscara, até ao interior de nós mesmos. E é através deste extraordinário texto de Hejduk que *entramos*, verdadeiramente, na casa Kinney. E aquela imagem tão conhecida do alçado à noite ganha outra força. Não é, apenas, um desenho belo a lápis, é a própria penumbra que se faz sentir, que passamos a sentir no nosso corpo, quando aquelas janelas deixam perpassar apenas um pouco de luz e cor. E, não podemos, por exemplo, considerar estes exemplos como representações de obras de arquitectura, porque expressam um processo de devir que estas obras desencadeiam naqueles que se sentem afectados por elas. São testemunhos do poder que estas obras possuem, um poder que, muitas vezes, é difícil de compreender fora deste plano. Obras como estas parecem encobrir sempre um mistério...

> imagem 003: Kinney House, Diller + Scofidio.

> imagem 004: Alçado à Noite, Kinney House, Diller + Scofidio.

A escolha de cada um dos ateliers de arquitectura dependeu, então, do poder que cada uma das obras tem em seduzir, encantar e afectar. Pensamos, mesmo, que esta seja uma das condições mais importantes para a percepção de uma obra de arquitectura que, desta forma, depende, exclusivamente, do composto de sensações que a obra condensa e efectua, e que permite uma vivência autónoma da obra (de onde a sua eternidade), independentemente das experiências pessoais e quotidianas dos habitantes, visitantes ou transeuntes, dos seus sentimentos ou dos seus conhecimentos. Este tipo de percepção depende, unicamente, de uma lógica da sensação. Mas como é que é

possível chegar até esta composição e percepção? Queríamos muito descobrir o mistério que estas obras encerram. Peter Zumthor fez, e continua a fazer, a mesma pergunta. Ao olhar para fotografias como as da Broad Street Station[31] ou a de um café de estudantes[32], curiosamente de edifícios que nunca visitou, Zumthor interroga-se, a si próprio, se consegue, como arquitecto, criar um espaço assim, com aquela atmosfera, aquela intensidade, aquela magia?[33] E o que é que diferencia estes espaços de outros? Para Zumthor, estes espaços são exemplos de qualidade arquitectónica[34], que não devém de uma classificação por parte da história da arquitectura, mas do poder de apreciação imediata que nos atinge. Esta apreciação imediata, como lhe chama Zumthor, é resultado de uma sensibilidade emocional e de uma forma de percepção incrivelmente rápida[35] de que somos capazes. E dá o exemplo da música: "Conhecemos, naturalmente, a resposta emocional à música. Ao primeiro movimento da Sonata de viola de Brahms, quando a viola entra - em apenas dois segundos, estamos lá! E eu não sei porquê. E é um pouco a mesma coisa em arquitectura. Não é tão forte como na maior das artes, a música, mas está lá"[36]. Este desejo de Zumthor, em compor blocos de sensações sonoras em arquitectura, leva-o a uma pesquisa sobre os elementos que lhe permitem compor essas sensações. No entanto, Zumthor acaba por não responder à questão: por que é que isto acontece, tanto em música, como em arquitectura? Este é o nosso desejo: responder a Zumthor, decifrar o mistério que certas obras de arquitectura contêm, crer no enorme poder que uma obra de arquitectura possui e que não se

> imagem 005: Broad Street Station, Richmond VA, John Russell Pope.

> imagem 006: Studentenwohnheim, Zürich, Hans Baumgartner.

---

[31] Broad Street Station, Richmond VA, John Russell Pope, 1919. A fotografia aparece reproduzida em Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 10.

[32] Studentenwohnheim, Clausiusstrasse, Zürich, Hans Baumgartner, 1936. A fotografia aparece reproduzida em Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 19.

[33] Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 19.

[34] Utilizamos esta expressão para nos mantermos fiéis ao original: *Architektonische Qualität*. Peter Zumthor, *Atmosphären*, p. 11.

[35] *Ibidem*, p. 13.

[36] *Ibidem*, p. 13.

resume numa história ou numa teoria da arquitectura. E cremos ter encontrado esta resposta na obra de Deleuze e de Deleuze & Guattari, que dão, curiosamente, o mesmo exemplo da música, em Kafka: "Não é uma música composta, semioticamente formada, que interessa a Kafka, mas uma pura matéria sonora"[37].

Naturalmente, existem muitas outras obras que poderiam ser, igualmente, exemplos de blocos de sensações em arquitectura, mas as obras de Diller Scofidio + Renfro, Peter Zumthor e Lacaton & Vassal debatem-se, constantemente, com alguns dos problemas mais importantes da construção de um corpo sem órgãos da arquitectura (outra condição da nossa escolha). Cada um dos três ateliers responde a problemas diferentes, permitindo-nos, por conseguinte, compreender diferentes tipos de corpos sem órgãos da arquitectura, pelo que a conjunção dos três corpos sem órgãos dar-nos-á uma visão muito próxima do que poderia ser O corpo sem órgãos da arquitectura. Para Zumthor, as respostas, que encontra para a composição de certas atmosferas na sua obra, são extremamente pessoais. Resultam da sensibilidade em si, porque são nelas mesmas, coisas sensíveis, mas que dependem, igualmente, da sua própria sensibilidade, aquela que o orienta na composição de uma obra e o leva a fazer as coisas de uma maneira muito particular. Ou singular. As respostas, que cada um dos ateliers nos dá sobre os diferentes problemas na construção de um corpo sem órgãos da arquitectura, trazem consigo, indubitavelmente, a singularidade da obra de cada um. É, também, isso que nos interessa, como os escritores interessavam a Deleuze: "Digo que é isso que eu queria fazer quando trabalhei sobre os escritores, Sacher-Masoch, Proust ou Lewis Carroll. O que me interessava ou deveria ter interessado, não era nem a psicanálise ou psiquiatria, nem a linguística, mas os regimes de signos de tal ou tal autor"[38]. E é precisamente isso que pretendemos extrair da obra de cada um dos

---

[37] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka: para uma literatura menor*, p. 22.

[38] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 142.

ateliers: o que é singular na obra de cada um dos autores ou o que é que cada um inventa e que traz consigo o nome próprio de uma obra.

À procura de uma lógica da sensação em arquitectura: método e bibliografia

Em *Francis Bacon: la logique de la sensation*, Deleuze associa o processo criativo do pintor à construção do corpo sem órgãos e, ao longo do texto, vamos encontrando os momentos mais importantes dessa construção: a eliminação dos clichés e da parte figurativa da pintura (que inclui não só o importante capítulo sobre o diagrama, como também, os capítulos referentes à história da arte e da pintura e às influências de Bacon), a construção de um plano conveniente à circulação de intensidades (do qual não podemos desassociar as componentes técnicas do trabalho de Bacon, como por exemplo, a pintura com panos e escovas, para desfazer limites e criar zonas de indiscernibilidade, mas que são meios necessários ao devir expressivo da matéria: o devir do traço, da cor, do *aplat*...) e a povoação desse plano pelo composto de sensações, que segura a pintura e torna visíveis as forças invisíveis da vida. Todos os momentos, em que Deleuze se refere à história da arte ou da pintura, à história da própria técnica (desde as técnicas de pintar, aos instrumentos de pintura até ao uso de fotografias por Francis Bacon) ou à história das próprias invenções (como por exemplo, a composição singular de uma cor, pelo próprio Francis Bacon) servem para extrair da pintura de Francis Bacon o que esta tem de mais singular: o seu poder enorme em atingir, directamente, o nosso sistema nervoso. E todas estas referências são artifícios[39] na construção de um corpo sem órgãos de Francis Bacon num duplo sentido: primeiro, Francis Bacon utiliza estes artifícios para compor sensações e, depois, Deleuze utiliza-os para construir o

[39] Utilizamos a palavra "artifícios" de acordo com a utilização desta por Deleuze & Guattari em *L'Anti-Oedipe* e que deixa antever a ideia de fabricação do corpo sem órgãos.

corpo sem órgãos de Francis Bacon. São dois movimentos diferentes, mas que se interpenetram.

Tentámos, à semelhança de Deleuze em *Francis Bacon: la logique de la sensation*[40], seguir o processo criativo dos três ateliers de arquitectura, onde passámos algum tempo a observar o dia-a-dia dos diferentes arquitectos, pois não críamos que o mistério, que as suas obras encerram, dependesse de um dom inato ou de qualquer outra ideia romântica sobre o processo criativo. Seguíamos, antes, a ideia de Deleuze e de Deleuze & Guattari, tentando encontrar as máquinas, ou as peças das máquinas, que entram na construção do corpo sem órgãos de cada um dos arquitectos. Zumthor tem uma ideia semelhante, achando-a, inclusivamente, consoladora: quando ouve a sonata de Brahms e se apercebe como esta o afecta em segundos, percebe, simultaneamente, que este afecto depende do trabalho do compositor (e não de um dom)[41]. Este trabalho do arquitecto, que compreende, necessariamente, os seus conhecimentos sobre a história e a teoria da arquitectura, as técnicas de construção, os instrumentos de desenho ou de representação, mas também dados como os programas ou os habitantes, as suas histórias, de nada serve, se o arquitecto não conseguir compor um bloco de sensações. Não é nossa intenção, então, descrever os processos criativos de cada um dos ateliers, mostrar os instrumentos que utilizam ou falar das ideias que

[40] Um dos instrumentos mais preciosos, para Deleuze, no seu trabalho sobre Francis Bacon, foi, além da própria obra de Francis Bacon, o conjunto de entrevistas que este concedeu, ao longo de vários anos, ao seu amigo David Sylvester e que foram publicadas em 1975. Sylvester, David; *Interviews with Francis Bacon*.

[41] Peter Zumthor, *Atmosphären*, p. 21.

perseguem[42], mas compreender como é que uma determinada sensação em arquitectura é composta. E, para tal, necessitamos de encontrar as peças que determinaram o plano de composição, os artifícios de que o arquitecto dispôs para criar esse mesmo plano e, por fim, os diferentes níveis de intensidade pelos quais uma sensação passa, povoando o plano de composição. A construção do corpo sem órgãos de cada um dos arquitectos só pode ser, de facto, apreendida pelo que é produzido, na ou nas sensações arquitectónicas criadas e não, efectivamente, observada, durante o próprio acto de criação, porque a própria matéria do corpo sem órgãos é o inconsciente. E deste, muitas coisas desconhecemos, como os próprios Deleuze e Guattari confessam nas suas obras. Há, aí, ainda, um grande desconhecimento, e, de certa forma, é aí que se encontra o mistério. No entanto, cremos que poderemos contribuir um pouco para compreender, nas obras estudadas, como é que determinada sensação foi composta. Neste sentido, foi essencial observar o trabalho de cada um dos arquitectos, conversar com cada um deles, consultar os seus arquivos, visitar e fotografar as suas obras, conversar com os habitantes destas ou com pessoas que um dia necessitaram, também elas, de extrair a sensação de alguma destas obras para compor a sua

---

[42] Já no decorrer da investigação, e, curiosamente, no atelier de Lacaton & Vassal, deparámo-nos com um livro de Elke Krasny, intitulado *The Force is in the Mind: the making of architecture*. A autora servira-se de um método de investigação muito idêntico ao nosso: "Laboratory Life became atelier life for the project 'The Force is in the Mind', in the form of contemporary instant field work. Visits to offices extending over a period of several days, watching architects at work, documentary photographs, taking part in discussions with clients, in design sessions, staff organisational meetings, as well as conversations and interviews were the tools I chose for my studio field research". Elke Krasny, *The Force is in the Mind: the making of architecture*, p. 7. Apesar do esforço da autora em atribuir ao "poder do pensamento" a força motriz da máquina que utiliza vários instrumentos na sua engrenagem, acaba por dedicar a sua investigação a estes instrumentos, passando para o plano de um inconsciente inacessível o pensamento e todos os movimentos deste, pelo que lhe revelam inacessíveis: "In reflecting on the fact that one cannot rely on a single tool alone but that, in fact, one allows the interplay of many tools, intuitively, spontaneously, in an improvised controlled, focussed, or unconscious way lies the daily experience of work that repeatedly endeavours to provide its own methods and must affirm its own approach. (...) One could divide the history of architecture into very different epochs, starting from a scientific historical logic of technology of the the tools and architects' attitude to them. From this attitude there results action that in the act of designing produces something that permissively transcends the tool and places the emphasis on the power of thought". *Ibidem*, pp. 9-11.

própria obra, para, por fim, encontrar a linha de composição do nosso próprio pensamento, encontrar a linha que arrasta consigo tudo o que observámos ao longo das nossas viagens pelos três ateliers e as suas obras, que segue as linhas de fuga que os atravessam, mas que não pertence a nenhuma e compõe, unicamente, o nosso plano de pensamento.

E, apesar do aviso de Deleuze, as leituras que nos acompanharam, durante as viagens e durante esta viagem que também é a presente dissertação, foram essenciais[43]. A obra de Deleuze e de Deleuze & Guattari está presente em todos os momentos. No entanto, privilegiamos as obras onde os autores referem o corpo sem órgãos e nas quais incluímos *Qu'est-ce que la philosophie?* onde o corpo sem órgãos não é referido, mas são-no o plano de imanência e o plano de composição, que os autores utilizam, por vezes, para substituir corpo sem órgãos (veremos, no entanto, que esta não é uma simples questão de palavras). Dedicámos, por esta razão, muito de nós ao estudo destas obras, analisando-as, pormenorizadamente, tentando traçar o corpo sem órgãos do próprio Deleuze, seguindo, atentamente e sempre que possível, todos os movimentos do seu pensamento, muito vezes com alguma dificuldade, porque extravasam o espaço e o tempo do livro e atingem velocidades infinitas.

De igual modo, os textos dos diferentes arquitectos dos três ateliers são, extremamente importantes, tal como as suas entrevistas. Porém, perante as inúmeras publicações, de outros autores, dedicadas à obra de Deleuze e de Deleuze & Guattari, mas também, à obra dos três diferentes ateliers de arquitectura, consideramo-las, apenas, esporadicamente, quando se justificar a sua pertinência e nomeando-as, sempre, em nota de fim de texto, porque seria impossível considerar no presente texto uma pequena amostra sequer da diversidade de estudos que existem sobre os diferentes autores que abordamos, pelo que privilegiamos os próprios autores. Existirá, no

[43] Gilles Deleuze, "Optimisme, pessimisme et voyage: Lettre à Serge Daney", p. 22.

entanto, uma excepção, concedida no Capítulo II, onde pretendemos, precisamente, abordar as diferentes interpretações do corpo sem órgãos, por críticos, teóricos e historiadores de arquitectura, para dissolver alguns dos mal-entendidos mais comuns nestas abordagens, colmatar erros e lapsos nas suas interpretações e poder contribuir com uma nova visão sobre o corpo sem órgãos da arquitectura. E este é um dos nossos principais objectivos. Mais do que procurar construir o corpo sem órgãos de Diller Scofidio + Renfro, Peter Zumthor e Lacaton & Vassal, procuramos extrair as singularidades da sua obra para compor o que desejamos para uma lógica da sensação em arquitectura e que só é possível com a construção de um corpo sem órgãos.

Como compor uma dissertação sobre o corpo sem órgãos da arquitectura?

Cremos que tanto é possível escrever um corpo sem órgãos da arquitectura, como construí-lo nessas mesmas palavras escritas. É, talvez, a tarefa mais difícil do nosso trabalho, porque desejamos transpor muita da beleza de espaços extraordinários, muita da experiência da apropriação desses espaços, das sensações que os percorrem, a intensidade que desvendam, para as nossas palavras. E sabemos que só o conseguiremos, se construirmos o nosso próprio corpo sem órgãos e isso significa devir arquitectura escrita. Adiciona-se outra dificuldade, a de anotar ou traçar um pensamento como este, um pensamento que devém arquitectura, seguindo regras preestabelecidas que necessitaremos de cumprir.

Para além das tradicionais Introdução e Conclusão, respectivamente, no início e no fim do presente texto, optámos por uma divisão simples em três Capítulos: “O corpo sem órgãos de Deleuze”, “O corpo sem órgãos da arquitectura” e “O corpo sem órgãos de Peter Zumthor”. De imediato, percebe-se que optámos por

não dedicar um capítulo próprio a cada um dos dois outros ateliers de arquitectura, onde realizámos a nossa investigação. Era um dos nossos objectivos, com o método que criámos e como escrevemos anteriormente, extrair dos "laboratórios de investigação" (como nomeámos a estadia de dois meses em cada um dos ateliers), ou melhor, da prática da arquitectura, o nosso pensamento e as nossas respostas sobre o problema do corpo sem órgãos em arquitectura. Deparámo-nos, então, no fim desse longo percurso, que dos três ateliers, por nós escolhidos, houve um que nos soube dar, da melhor forma que encontrámos nos três, a matéria, a *boa* matéria, para escrever este texto. Também é este o percurso de uma investigação, de um pensamento: lançarmo-nos, inicialmente, com o acaso, testarmos, experimentarmos matérias diferentes e criar algo que nos diz, que nos diz intensamente (ou melhor, em intensidade, essa no limite último da própria vida da sensação). Não foi um percurso em vão, porque o nosso pensamento compõe-se de partículas de matérias heterogéneas e encontramos, sempre, um pedaço de um corpo de Diller Scofidio + Renfro, um pedaço de deserto do devir deserto de Jean-Philippe Vassal, num movimento infinito que passa por entre as três viagens, que realizámos, por entre as obras que visitámos e as pessoas que conhecemos que as habitam.

Por conseguinte, entendemos escrever, apenas, um capítulo especialmente dedicado ao corpo sem órgãos de Peter Zumthor, de modo que o presente texto descreve uma espiral ou uma progressão intensa sobre o problema do corpo sem órgãos. Desde o primeiro capítulo sobre a história do problema do corpo sem órgãos no pensamento de Deleuze (e de Deleuze & Guattari), começando pela primeira referência a este em *Logique du Sens*, de 1969, até ao último texto, onde aparece, intitulado "Désir et plaisir", datado de 1994, seguindo pelo segundo capítulo, pela história do corpo sem órgãos na arquitectura, através de várias interpretações de diferentes autores, que já escreveram sobre este na arquitectura, mas onde escapam, de

imediato, novas linhas de fuga, para devir arquitectura. Porque, como afirma Deleuze: "A história é, certamente, muito importante. Mas se pegarmos numa linha de investigação, ela é histórica sobre uma parte do seu percurso, em certos pontos, mas é, também, a-histórica, trans-histórica... Em *Mille Plateaux*, os 'devires' têm muito mais importância do que a história. Não são, de todo, a mesma coisa"[44]. E, culminando, por fim, no corpo sem órgãos de Peter Zumthor, que corresponde a esse momento último do movimento do nosso pensamento, exemplo primordial de uma obra singular, expressão máxima de uma arquitectura intensiva.

Não obstante, referimo-nos, sempre, independentemente do tempo e do espaço em que cada referência *entra*, porque, privilegiamos, ou é-nos, apenas, importante, reter a matéria que compõe com o nosso pensamento uma arquitectura intensiva, outras obras, de outros arquitectos, bem como de outros criadores. A nossa boa matéria não advém de um único exemplo, de uma única linha, surge no entrelaçar de várias linhas de fuga, que encontramos em múltiplas obras, que atravessam vários tempos e espaços disformes: Adolf Loos, Diller Scofidio + Renfro, Lacaton & Vassal, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Sigurd Lewerentz... Uma multidão povoa o nosso deserto, enquanto escrevemos.

Por fim, o que pretendemos?

De certa forma, sentimos que este estudo ainda está, apenas, no início. Pretendemos sair das habituais categorias da história e da teoria da arquitectura, embrenharmo-nos no pensamento de Deleuze, envolvermo-nos em espaços intensivos e poder transmitir um pouco que seja desta experiência fantástica, conseguir realizar e expressar o nosso devir, mas, oferecer, também, uma pequena janela para uma *arquitectura intensiva*.

---

[44] Gilles Deleuze, *Pourparlers: 1972-1990*, p. 46.

Primeiro, gostaríamos de conseguir esclarecer os mal-entendidos que se geraram em torno da ideia de corpo sem órgãos na teoria e na prática da arquitectura. Deleuze não gostava de metáforas, nem de comparações. Mas muitos autores, seduzidos pela ideia de um corpo sem órgãos, imaginaram corpos fragmentados a habitar espaços, correspondentemente, fragmentados, desejaram próteses tecnológicas para colmatar a supressão dos órgãos e preencher o espaço vazio deixado por um eu subjectivo, quiseram construir espaços virtuais com mil pregas, bandas de *Moebius*! Não pretendemos, contudo, afirmar que, numa ou noutra experimentação, não tenham conseguido criar um corpo sem órgãos, mas é precisa uma longa preparação, como Deleuze adverte: "O contrário de um plagiador, mas também o contrário de um mestre ou de um modelo. Uma muito longa preparação, sem método, nem regras ou receitas"[45]. É necessária uma longa preparação para criar um corpo sem órgãos, produzir esse encontro único entre corpo e espaço numa obra de arquitectura e fazer fugir tudo o resto, seguindo a linha de fuga que desenha esse espaço imperceptível e infinito, que envolve o corpo e o espaço e os eleva a uma intensidade máxima. Por esta razão, não pretendemos estudar o corpo sem órgãos, como se este fosse um conceito para depois o aplicar a um caso de estudo, que seria a obra dos três ateliers de arquitectura, apoiando-nos na literalidade característica de Deleuze ou na sua paixão pela transversalidade, mas, também, não queremos sair do plano de pensamento de Deleuze e ser um pouco tristes[46], se não soubermos construir o nosso plano nesse encontro, entre o pensamento de Deleuze e o nosso próprio pensamento.

Mas é precisa, também, prudência. Uma longa preparação e muita prudência, porque não podemos sair do nosso plano de imanência, que pertence à arquitectura, precisamos de nos voltar para

---

[45] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 15.

[46] "Il est toujours fâcheux que les savants fassent de la philosophie sans moyen réellement philosophique, ou que les philosophes fassent de la science sans moyen effectivement scientifique (nous n'avons pas prétendu le faire). Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 152.

esse plano, corpo a corpo, e colocar aí as questões que pertencem, inequivocamente, à arquitectura. O pensamento de Deleuze e de Deleuze & Guattari actuam como forças exteriores, que impelem o nosso pensamento para um outro lugar, onde já não podemos dizer, peremptoriamente, que pertença ao plano exclusivo da arquitectura ou que seja privilégio da estética. E, mais uma vez nesse plano, as obras dos três ateliers de arquitectura actuam como novas forças exteriores, que precipitam, mais uma vez, o pensamento para outros lugares, para novas questões. A nossa dissertação coincide com a construção deste plano. É este plano. Mas o que é que povoa este plano de imanência? Gostaríamos de pensar que são conceitos de sensações arquitectónicas, cujas componentes abraçam as singularidades das obras dos diferentes autores, mas sobrevoam muitas outras. Gostaríamos que pudessem, não só dizer esses seres em si, que são as sensações arquitectónicas, à semelhança de um signo, mas que actuassem como forças e desencadeassem outras obras. Não pretendemos escrever um último capítulo na história da arquitectura (e, em específico, o da arquitectura contemporânea), como não pretendemos definir estilos ou classificar as obras de arquitectura segundo formas, programas ou outros métodos de classificação[47], mas criar conceitos que digam esse acontecimento singular que uma obra de arquitectura é e que digam a sensação arquitectónica.

Voltados para o plano de composição da arquitectura, a arquitectura cria blocos de espaço-corpo. E o corpo sem órgãos da arquitectura, como veremos, cria um espaço-corpo intensivo. Na própria ideia de Deleuze e de Deleuze & Guattari de corpo sem órgãos, encontramos variáveis que pertencem, inequivocamente ao corpo e, outras, ao espaço, como encontramos variáveis que percorrem corpo e espaço, simultaneamente, criando níveis de intensidade muito diferentes. Como por exemplo, quando os autores afirmam que somos definidos por linhas (entre as quais, linhas de fuga) e, depois,

[47] Foreign Office Architects, *Phylogenesis: foa's ark.*

encontramos o mesmo tipo de linhas no território, quando as linhas de fuga os atravessam e os desterritorializam. E o corpo sem órgãos só se produz na conjunção destes dois fluxos. Noutras variáveis, como no agenciamento, ou mesmo, no desejo (todos os agenciamentos são agenciamentos de desejo), ou no devir, corpo e espaço são indiscerníveis, pertencendo a uma zona comum que tanto produz um, como o outro. E o corpo sem órgãos produz-se nessa zona cinzenta, que arrasta consigo pedaços de corpos, como pedaços de terra. Pretendemos, exactamente, seguir esta ideia de corpo sem órgãos como espaço-corpo intensivo e que é imanente à própria ideia de corpo sem órgãos de Deleuze e de Deleuze & Guattari. E, mesmo quando os autores afirmam que o corpo sem órgãos é o plano de imanência ou o plano de composição de um autor (espaço), ou quando Deleuze diz que a Figura de Bacon é um corpo sem órgãos (corpo), estão a referir, sempre, um plano intensivo em relação a um corpo, igualmente, intensivo. Significa que temos de fazer do corpo um plano, como no exemplo do masoquista, fazer do processo criativo um plano de composição infinita de partes heterogéneas e esse plano atravessa o corpo do artista e a obra e fazer da própria obra um plano, como o plano da pintura, onde se localizam as diferentes intensidades, sem, no entanto, confundir as sensações pintadas nesse plano com o plano que permite a sua localização na pintura e todos os movimentos que o definem, aí. São tipos diferentes de corpos sem órgãos, espaços-corpos intensivos, que adquirem expressão, também, em arquitectura.

Acreditamos ter chegado a um momento em que muitos dos problemas, relativos ao corpo sem órgãos da arquitectura, obtêm algumas respostas, mas estas respostas lançam-nos para outros problemas, os quais sentimos necessidade de continuar a desenvolver, mas, certamente, noutro momento. Para nós, Deleuze continuará, durante muito tempo, em cena[48].

---

[48] Ainda, recente e relevantemente, Deleuze apareceu em cena, como motivo principal da edição do número 25 da revista *Log* pela mão de François Roche, editor convidado. Ver Davidson, Cynthia (ed.); Roche, François (guest editor); *Log 25*. New York: Anyone Corporation, Summer 2012.

CAPÍTULO I
O CORPO SEM ÓRGÃOS DE DELEUZE

PARTE I
BREVE HISTÓRIA DO CORPO SEM ÓRGÃOS

PARTE II
AS NUVENS DE CONCEITOS

O capítulo seguinte conta a história do corpo sem órgãos, na filosofia de Deleuze, em duas partes.

Na primeira, apresentamos algumas considerações para podermos colocar o problema do corpo sem órgãos no pensamento de Deleuze, como sendo o próprio corpo sem órgãos de Deleuze, cuja construção pretendemos desvendar, mas que nos lança e dissemina em sucessivas tentativas, em viagens até ao interior dos conceitos criados por Deleuze (e Deleuze & Guattari).

Na segunda, apresentamos as *nuvens de conceitos* que, não pretendendo ser uma representação das sucessivas construções do corpo sem órgãos de Deleuze, pretendem atravessar o movimento do seu pensamento, expressando as várias relações entre os conceitos criados por Deleuze para pensar o problema do corpo sem órgãos. Simultaneamente, nas sucessivas tentativas de construção do corpo sem órgãos de Deleuze, tentamos responder aos problemas deixados em suspenso pelo próprio Deleuze, aos que foram surgindo, posteriormente, na própria história da filosofia e aos que colocamos, ainda hoje, quando pensamos o corpo sem órgãos e o seu constante devir.

PARTE I

O que é o corpo sem órgãos, para Deleuze?

Gilles Deleuze e Félix Guattari criaram um Acontecimento singular. Isoladamente, a obra de cada um constituía uma força singular e criadora, que, por si só, desencadeou muitos outros processos de criação de pensamento. Mas o encontro entre os dois, esse Acontecimento singular, teve repercussões inimagináveis e extraordinárias nas obras de ambos, criando conceitos, totalmente, novos. O próprio Deleuze atribuía a mudança radical, que o seu pensamento sofrera, ao encontro com Guattari: "Ensaiei nos meus livros precedentes descrever um certo exercício do pensamento; mas o descrever não era ainda exercer o pensamento dessa maneira"[49]. E "eis que, com Félix, tudo devém possível, mesmo se falhássemos"[50]. No entanto, desse encontro, houve conceitos que se mantiveram mais de um, do que do outro, modificando-se, inquestionavelmente, perante a força inqualificável que um autor exerceu no outro, mas prevalecendo no plano do seu próprio criador[51].

Em *Dialogues*, Deleuze confessa que, por vezes, ele e Guattari tinham entendimentos diferentes sobre alguns dos conceitos criados, dando o exemplo específico do corpo sem órgãos [52]. O que podemos, igualmente, depreender dos textos preparatórios do próprio Guattari para *L'Anti-Oedipe*, onde notamos muitas oscilações e hesitações no seu pensamento sobre o corpo sem órgãos, em várias tentativas de ensaio, desde os textos iniciais, em que o corpo sem órgãos é o signo

---

[49] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 23.

[50] *Ibidem*, p. 23.

[51] Sobre a forma como Deleuze e Guattari trabalhavam: Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*; Gilles Deleuze, "Lettre à Uno: Comment nous avons travaillé à deux" (em Gilles Deleuze, *Deux Régimes de Fous...);* Félix Guattari, *Écrits pour L'Anti- Œdipe* (sobretudo, a introdução por Stéphane Nadaud) e François Dosse, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*.

[52] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 24.

do poder, até aos textos finais, após a publicação de *L'Anti-Oedipe*, onde parecem já não existir dúvidas que, para Guattari, o corpo sem órgãos é o plano de consistência[53]. De facto, dos escritos de Guattari, ficamos sempre com a impressão que existe algo que se interpõe entre o corpo pleno sem órgãos, como Deleuze o concebera, e um corpo sem órgãos vazio ou canceroso, numa necessidade compulsiva de Guattari em rescrever o corpo sem órgãos, dando-lhe, por vezes, outros nomes, como corpo sem imagem ou decompondo-o nas suas várias qualidades, especificando ora uma, ora outra, como quando se refere, por exemplo, ao corpo sem órgãos desterritorializado. Num texto datado de 23 de Março de 1972, Guattari parece, inclusivamente, suspirar na derradeira esperança de o alcançar: "Nunca se acaba por aceder ao corpo sem órgãos"[54]. Por esta altura, *L'Anti-Oedipe* já havia sido publicado e os autores preparavam *Kafka: pour une littérature mineure*. Neste, o corpo sem órgãos não é referido, talvez pelos conflitos entre o corpo sem órgãos e as máquinas desejantes de *L'Anti-Oedipe*, caras a Guattari, e que parece resolverem-se apenas com o desaparecimento destas e a construção de um meio próprio ao corpo sem órgãos, em *Mille Plateaux*.

Entre *Mille Plateaux* e *Qu'est-ce que la philosophie?,* decorrem onze anos, em que os dois autores publicam, isoladamente, diversas obras. Há autores que denotam algum cansaço na relação entre Deleuze e Guattari[55] e o corpo sem órgãos permanece, mais uma vez, fora deste último trabalho entre-dois[56]. Curiosamente, é no intervalo da produção dos trabalhos entre-dois que o corpo sem órgãos adquire toda a força que o seu nome diz, toda a beleza que persegue, toda a clareza de um pensamento singular, numa obra de Deleuze: *Francis Bacon: la logique de la sensation*. Esta não é a última obra

---

[53] Félix Guattari, *Écrits pour L'Anti- Œdipe*, p. 60 e pp. 479-480.

[54] *Ibidem*, p. 447.

[55] François Dosse, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*.

[56] Optamos por designar o trabalho de Deleuze & Guattari de trabalho entre-dois, de acordo com o próprio Deleuze. Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 24.

em que o corpo sem órgãos aparece, uma vez que Deleuze referir-se-á, ainda, a este, quer no seu último livro publicado em vida, *Critique et Clinique* (de 1993), quer no texto fundamental "Désir et plaisir" (de 1994). No entanto, acreditamos que é em *Francis Bacon* que a ideia de corpo sem órgãos é resolvida, definitivamente, na filosofia de Deleuze. Não queremos dizer que os conflitos que esta ideia combateu, ao longo da obra de Deleuze e de Deleuze & Guattari, e os vários problemas que defrontou durante essa mesma vida, se encontrem totalmente resolvidos neste livro, mas é neste que podemos compreender, em plenitude, o que é, de facto, o corpo sem órgãos, para Deleuze. E é, também, por todo este percurso, que consideramos que o corpo sem órgãos se diz de Deleuze (muito embora vários conceitos que povoam o seu plano tenham sido criados pelos dois autores). Mas, o que é, então, o corpo sem órgãos, para Deleuze?

CONCEITO

Numa carta a Uno, para explicar o seu trabalho com Guattari, Deleuze refere: "A mim, o que me interessa, são os conceitos" [57]. Enquanto Guattari era um criador incessante de ideias, sempre em perpétuo movimento, ele próprio insinuando-se por entre elas, acompanhando-as nesse movimento frenético, para, de imediato, as modificar, mudar-lhes as figuras, Deleuze entendia que as ideias eram "desenhos, ou mesmo, diagramas"[58] e, em vez destas, pretendia extrair, do trabalho entre-dois, conceitos. Do que é que a filosofia se ocupa, senão da criação de conceitos, como ambos os autores responderam à questão, no seu último livro conjunto: *Qu'est-ce que la philosophie?*. Deleuze insistiu sempre: para si, a filosofia era uma "arte de criação, tanto quanto a pintura ou a música: ela cria conceitos". E "os conceitos têm uma existência própria, são animados, são criaturas invisíveis". "Os *conceitos* são inseparáveis dos *afectos*, quer dizer, dos efeitos poderosos que eles têm sobre a nossa vida, e dos *perceptos*, quer dizer, de novas maneiras de ver, ou de

---

[57] Gilles Deleuze, "Lettre à Uno [Kuniichi Uno, tradutor Japonês de Deleuze]: comment nous avons travaillé à deux", *Deux Régimes de Fous...*, p. 219.

[58] *Ibidem*, p. 219.

percepcionar, que nos inspiram"[59]. E, de facto, Deleuze & Guattari, em *Qu'est-ce que la philosophie?*, dão à obra de arte, precisamente, esta mesma definição: um bloco de afectos e perceptos[60].

Contudo, o corpo sem órgãos não é um conceito, como os próprios Deleuze & Guattari afirmam, no início do célebre capítulo de *Mille Plateaux*: "6. 28 novembre 1947 - Comment se faire un Corps sans Organes?": "O corpo sem órgãos "não é de todo uma noção, um conceito, antes uma prática, um conjunto de práticas"[61]. E, também, não podemos afirmar que seja, por exemplo, uma obra de arte, embora esta nasça da construção de um corpo sem órgãos e possibilite, por sua vez, a construção de outros tipos de corpos sem órgãos, como veremos. No entanto, existem muitos autores que consideram o corpo sem órgãos um conceito ou uma teoria, oscilando e hesitando entre as duas definições que o próprio Deleuze dá, entre ser o plano de imanência (ou de consistência)[62] e um corpo intensivo (e a própria obra enquanto corpo intensivo). Talvez esta ambiguidade, que leva tantos autores a hesitar sobre o que é o corpo sem órgãos, se encontre, precisamente aí, entre essas duas definições.

Deleuze & Guattari, no famoso capítulo de *Mille Plateaux*, descrevem a construção de um corpo sem órgãos seguindo duas fases. A primeira, corresponde à construção de um plano de consistência ou de imanência e, a segunda, à povoação deste plano com diferentes níveis de intensidade, que definem e envolvem sensações. As duas fases são simultâneas e, absolutamente, necessárias à construção de um corpo sem órgãos, que pode falhar, precisamente, quando uma das duas fases falha. Tal como o trabalho entre ambos podia falhar, não

---

[59] *Ibidem*, p. 219.

[60] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 154.

[61] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 186.

[62] Deleuze e Deleuze & Guattari afirmam, por várias vezes, que o corpo sem órgãos é o campo (ou plano) de imanência do desejo. Mas, afirmam, com igual intensidade, que não existe nada fora do desejo, levando-nos a simplificar a expressão, dizendo apenas que o corpo sem órgãos é o plano de imanência (mesmo que este, em *Qu'est-ce que la philosophie?* seja utilizado por Deleuze & Guattari em exclusivo para o plano pré-filosófico ou plano de consistência do filósofo).

obstante a construção de um plano de imanência singular e único, povoado por forças incríveis, que atravessavam o pensamento de um e o do outro. O corpo sem órgãos resulta, portanto, da construção de um plano de imanência e da povoação desse mesmo plano. Só nesse momento, é que algo de novo nasce, uma força imperceptível é captada, uma sensação conservada, um pedaço de caos actualizado e uma obra criada.

Este processo de construção do corpo sem órgãos encontra a sua expressão máxima em *Francis Bacon*, onde Deleuze o descreve, pormenorizadamente. Mantendo a diferença existente entre o plano e o que o povoa, as duas fases dissolvem-se num movimento contínuo, de uma onda nervosa, de fluxo variável, que traça o plano, passa por diferentes níveis de intensidade, segundo os seus limiares, encontra e modifica-se a cada força exterior e dá origem, nesse preciso encontro, a uma nova sensação ou sensações, que passam, por conseguinte, a povoar o plano. Durante o movimento desta onda, Deleuze descreve, igualmente, o que é que acontece aos órgãos (o que é muito vago nas obras anteriores), a razão pela qual este corpo fabricado se apelida de corpo sem órgãos. Mas o mais importante é que, nesta obra, Deleuze faz coincidir a construção do corpo sem órgãos de Francis Bacon com o seu processo criativo ou com a constituição de um plano de composição (e neste, como veremos, entram, também, a história da pintura, as técnicas e os instrumentos, os temas ou séries...). Mesmo quando afirma, por exemplo, que a Figura de Bacon é um corpo sem órgãos, Deleuze não se refere, apenas, ao corpo pintado, a esse bloco de afectos e perceptos que se ergue na tela, mas ao plano que Francis Bacon precisou de compor para chegar até esse bloco de sensações, a todo o processo que o levou a determinar aquela Figura: o atletismo do corpo, as distorções da Figura e os seus movimentos no espaço que a envolve, as forças captadas pelos traços e pelas cores, a construção do diagrama que preserva as velocidades infinitas que percorrem o Caos e alteram a nossa percepção da vida...

Se *Francis Bacon* encerra essa dúvida, em *Qu'est-ce que la philosophie?*, temos a confirmação da nossa suspeita. É, nesta obra, que compreendemos, definitivamente, que o corpo sem órgãos, para Deleuze, é o seu próprio corpo sem órgãos, enquanto filósofo, enquanto criador de conceitos. A onda nervosa é o fluxo de pensamento de Deleuze, que compõe o seu plano de imanência e que, no encontro com uma força exterior (e tantas forças exteriores - a poesia de Artaud, o amor por Fanny e a anorexia desta, a obra de Burroughs, a escrita de Kleist, a linha gótica de Worringer... - encontraram esse fluxo), produz uma sensação, que é, em Deleuze, um conceito: um bloco de afectos e perceptos. Nesta obra, reencontramos tudo o que Deleuze & Guattari dizem sobre como construir um corpo sem órgãos, no famoso capítulo de *Mille Plateaux*, quando escrevem sobre o plano de imanência da filosofia e a relação entre este e os conceitos que o povoam. O filósofo, Deleuze ele mesmo, necessita de construir o seu próprio corpo sem órgãos para criar conceitos. Mas como é que Deleuze constrói o seu corpo sem órgãos? E por que é que o faz? Qual é a necessidade que o leva a pensar no corpo sem órgãos? [63]

Eis que surge um dos nossos maiores problemas, porque não podemos reportar-nos à história, à história da filosofia de Deleuze, para tentar seguir os múltiplos movimentos do conceito, que seria o conceito de corpo sem órgãos, em que determinaríamos, depois, as suas componentes. Idealmente, teríamos de colocar-nos algures *antes* do próprio pensamento de Deleuze, para conseguirmos traçar o seu corpo sem órgãos, porque este é o próprio plano de imanência de

---

[63] Deleuze pensou, muitas vezes, sobre esta "necessidade" que encontra o seu correlato, a nosso ver, na violência que algo (alguma coisa - uma obra -, alguém - uma vida -, mas sempre como efeito incorporal - correctamente, deveríamos, desde início, dizer, a vida que passa por entre as coisas e os indivíduos, afectando-nos, porém, como a própria impossibilidade de existência ou a própria morte) exerce sobre nós e força o pensamento a pensar. Existe a necessidade do pensamento pensar, como também existe a necessidade de criar uma obra que contenha, igualmente, esse poder, que equivalerá a "ter uma ideia", segundo Deleuze. Certamente, será uma necessidade que corre pelas veias do desejo, sempre ilimitada, sempre por preencher. Ver Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?", *Deux Régimes de Fous*..., p. 292.

Deleuze, o plano pré-filosófico, tal como Deleuze & Guattari o definem em *Qu'est-ce que la philosophie?*. E, sabemos pelos autores, "precisamente porque o plano de imanência é pré-filosófico, e não opera, desde então, com conceitos, implica uma espécie de experimentação às cegas e o seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, de processos patológicos, de experiências esotéricas, de embriaguez ou de excesso. Corre-se para o horizonte, sobre o plano de imanência; regressa-se com os olhos vermelhos, mesmo se estes sejam os olhos do espírito. Mesmo Descartes tem o seu sonho. Pensar, é seguir sempre uma linha de uma feiticeira"[64]. Mas, enquanto Deleuze & Guattari pensam que "o mais frequente é estes meios não aparecerem no resultado", dizem, igualmente, quando pensam na história da filosofia, que "talvez tivesse sido necessário dedicar mais atenção ao plano de imanência traçado como máquina abstracta e aos conceitos criados como peças da máquina"[65]. No entanto, tal como os meios, geralmente, não aparecem nos resultados, na obra de um artista ou nos conceitos de um filósofo, "as relações entre o plano de imanência e os conceitos criados são complexas, indirectas e continuam por determinar"[66]. E não é a única vez que o referem. Em *L'Anti-Oedipe*, os autores afirmam que a matéria do corpo sem órgãos é o próprio inconsciente e defendem o inconsciente como uma fábrica, engendrada a partir de peças de máquinas heterogéneas, confessando não saber como é que as diferentes peças se agregam ou como é que constroem o inconsciente. Mas reconhecem o que é que este produz, conseguindo determinar e até localizar na história, os agenciamentos

---

[64] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 44. Esta ideia havia sido referida, anteriormente, por Gilles Deleuze em *Différence et répétition*, quando o plano de imanência ainda era um esboço ténue. Mas esta urgência de penetrar no Caos e sair com o corpo inflamado, ardente das visões aí tidas, cujas aparições são impossíveis de mapear, esteve sempre presente em Deleuze, da primeira à última obra. E revelar-se-á, extremamente, importante no corpo sem órgãos, uma vez que este é a própria matéria do inconsciente. Ver Gilles Deleuze, *Différence et répétition*.

[65] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, pp. 56-57.

[66] *Ibidem*, pp. 57-58.

de desejo, como o do Pequeno Hans. E ao descreverem, em *Mille Plateaux,* a construção do corpo sem órgãos do masoquista, estão a determinar, simultaneamente, o seu plano de imanência, que coincide com o seu corpo cosido, transformado em superfície plana, e o que povoa este plano, as ondas doloríferas e intensidades de dor, que o percorrem. E, durante o processo de construção do corpo sem órgãos do masoquista, detectam ainda várias peças na sua composição: a agulha que serve para coser todos os orifícios do corpo, a chibata que serve para chicotear e infligir outro tipo de dor, diferente da do coser, e as diferentes relações, que estão lá, desde o início, que entram na composição do plano, como por exemplo, as relações entre o masoquista e o outro (a dominadora, por exemplo, e que Deleuze, no seu livro sobre Sacher-Masoch, diz serem contratuais), as relações entre o masoquista e o animal, que não são de imitação, mas expressam o devir-animal do masoquista[67]. E Deleuze & Guattari explicam, ainda, como é que as diferentes peças se compõem, como é que se organizam para efectuar, com sucesso, a construção de um corpo sem órgãos. "Há duas séries", explicam, "a do cavalo (força inata, força transmitida pelo homem), a do masoquista (força transmitida pelo cavalo, força inata do homem). Uma série explode na outra, faz circuito com a outra: aumento de potência ou circuito de intensidades. 'O mestre', ou melhor, a mestra-amazona, a cavalo garante a conversão das forças e a inversão dos signos. O masoquista construiu todo um agenciamento que traça e preenche simultaneamente o campo de imanência do desejo, constituindo consigo, o cavalo e a mestra um corpo sem órgãos ou plano de consistência"[68].

Mesmo relevando sempre a impossibilidade de aceder aos meios obscuros, que cada um utiliza para construir o seu corpo sem órgãos, e às razões complexas das relações que se estabelecem entre o

---

[67] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, pp. 187-188 e pp. 192-193.

[68] *Ibidem*, p. 193.

plano e os fluxos que o percorrem, as forças que intervêm e as sensações que daí nascem, Deleuze & Guattari dão muitos exemplos onde determinam e conhecem "o que é este tipo, como é que é fabricado, através de que processos e meios se conjectura o que se vai passar; e quais são os seus modos, o que é que passa, com que variantes, que surpresas, que imprevistos, em relação à expectativa"[69]. E o exemplo máximo, dado por Deleuze, é, certamente, Francis Bacon e a sua obra, enquanto para nós, será o exemplo do próprio Deleuze e a sua obra filosófica.

A construção de um corpo sem órgãos não obedece a regras, nem a métodos, mas a uma "experimentação muito delicada", que cada um deverá ensaiar, procurando os seus meios, eliminando tudo o que bloqueia a passagem dos fluxos energéticos, seleccionando a matéria que compõe determinadas sensações. O que pensamos ser, também, necessário à nossa própria experimentação ao traçar o corpo sem órgãos de Deleuze, sem esquecer todas as suas advertências. Nalguns momentos, seguiremos a história da filosofia, mas tentaremos apreendê-la no seu devir constante, como o próprio Deleuze realizou o seu pensamento, ao fazer passar tantas linhas de fuga pelo pensamento de grandes filósofos, como Nietzsche, Espinosa, Bergson, Hume... Evitaremos considerar o corpo sem órgãos um conceito - porque não o é -, mas como os próprios Deleuze & Guattari notam: "É essencial não confundir o plano de imanência com os conceitos que o ocupam. E, no entanto, os mesmos elementos podem aparecer duas vezes, no plano e no conceito, mas não será com os mesmos traços, mesmo quando se exprimem nos mesmos verbos e nas mesmas palavras"[70]. Por exemplo: o devir de Deleuze impõe a instauração de um plano de imanência, porque "não se pensa sem devir outra coisa, qualquer coisa que não pensa, uma besta, um vegetal, uma molécula, uma

---

[69] *Ibidem*, p. 188.

[70] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 42.

partícula"[71], mas este devir é diferente do conceito de devir que Deleuze cria nesse plano, mesmo que um possa dizer e conter o outro. É indiscutível que devires, hecceidades, singularidades, linhas de fuga povoam qualquer tipo de corpo sem órgãos, mas no corpo sem órgãos de Deleuze são, ainda, conceitos. Semelhantemente, não podemos questionar as forças extraordinárias que os pensamentos de Guattari, Espinosa, Simondon, Burroughs, Worringer, ou as obras de Artaud, Proust, Bacon, Virginia Wolf, Kleist, ou a própria vida de Deleuze, a sua insuficiência respiratória, o seu alcoolismo e a anorexia de Fanny, exerceram no seu pensamento, na construção do seu próprio corpo sem órgãos, criando, nesse encontro entre fluxo de pensamento e força violenta, os conceitos singulares de devir, hecceidade, singularidade, entre outros. E porque Deleuze soube devir, devir outro, devir música, devir imagem-movimento, devir imagem-tempo, devir partícula. Como soube, também, eliminar, do seu plano de imanência, todas as obras da história da filosofia, que pudessem trazer um pouco que fosse de transcendência ao seu pensamento e à sua vida. Como soube, ainda, seguir certas linhas de fuga de obras que contêm esse enorme poder de forçar o pensamento. Se seguirmos todos estes movimentos, aqueles que conhecemos, porque se tornaram visíveis na filosofia de Deleuze, aqueles que, de certa maneira, são datados ou, como o próprio Deleuze gostava de dizer, localizáveis na história, cremos conseguir determinar, pelo menos, o que nos é possível: breves imagens instantâneas do plano de imanência de Deleuze a que iremos chamar *nuvens de conceitos* e que correspondem às nossas sucessivas tentativas em seguir a construção do corpo sem órgãos de Deleuze (as quais permanecerão, para sempre, tentativas, dada à própria impossibilidade de representação do corpo sem órgãos, tanto que é sempre virtual e a efectuação, num estado de coisas, implica,

[71] *Ibidem*, p. 44.

necessariamente, a perda de intensidade e a igualização das diferenças, tal como nos devires que povoam e atravessam o corpo sem órgãos[72]). Deleuze criou uma infinidade de conceitos, muitos desapareceram do seu plano de imanência ou corpo sem órgãos, outros persistiram, mas modificaram os seus contornos. O que acontece, naturalmente, sempre que há um novo movimento do pensamento e o filósofo é forçado a pensar ou tem necessidade de pensar. Esta necessidade "é uma coisa complexa"[73], como Deleuze confessa e, no entanto, sabemos que não nasce a partir de uma *tabula rasa*, não preexiste (o plano de imanência é pré-filosófico, mas não é preexistente, pois é necessário traçá-lo), como se estivesse num estado latente, à espera de uma correspondência ou de uma actualização, como não tem início numa reflexão. Sabemos que este movimento infinito do pensamento é activado por uma força violenta, que força o pensamento a pensar, e que se encontra, necessariamente fora da filosofia, numa "compreensão não conceptual" ou intuitiva[74].

Cremos que, em Deleuze, esta compreensão nasce da experiência empírica [75], que implica essa procura incessante através da experimentação, a única que nos obriga a ver com todo o nosso corpo, que inflama os nossos olhos e os olhos da nossa pele, porque se insinua por entre todos os acontecimentos da vida, aqueles que nos assaltam, perturbando os nossos sistemas de pedra e cal, mas que são a verdadeira matéria do ser. É, desta forma, que Deleuze traça o seu plano de imanência: experimentando, tacteando, devindo não-

---

72 Ver Anne Sauvagnargues, "Deleuze. De l'animal à l'art". *In* François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues e Paola Marrati, *La Philosophie de Deleuze*, p. 147.

73 Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?", *Deux Régimes de Fous*..., p. 292.

74 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 49.

75 "L'empirisme ne connaît que des événements et des autruis, aussi est-il grand créateur de concepts", *Ibidem*, p. 49.

CORPO (EMPÍRICO)

pensamento[76]. Neste sentido, o corpo sem órgãos de Deleuze é o plano de imanência que lhe permite pensar o corpo empírico. É o plano, que Deleuze constrói, quando é forçado a pensar sobre o corpo, a experiência de um corpo, o acontecimento que um corpo expressa, o seu devir. Assim, podemos compreender o próprio movimento da imanência no pensamento: um corpo sem órgãos constrói-se quando o filósofo é forçado a pensar sobre o corpo e responde criando o seu próprio corpo sem órgãos. Neste plano, assume-se, também, a diferença, que constitui o próprio pensamento deleuziano, quando na história da filosofia foram poucos os filósofos que souberam pensar ou pensaram o corpo. Para Deleuze, houve, sobretudo, um filósofo que o fez, precisamente, através do poder, que cada corpo encerra em si, da diferença que cria corpos singulares, fazendo-nos crer que cada construção do seu corpo sem órgãos pretende, essencialmente, responder a Espinosa: de que é que um corpo é capaz? É, sobretudo, a obra deste filósofo que obriga Deleuze a colocar o problema do corpo no seu plano de pensamento[77]. E Deleuze vai colocar, continuamente, esta questão na sua obra, onde cada construção do seu corpo sem órgãos é uma resposta a essa: testar os limites de um corpo, fazê-lo suportar intensidades que não consegue normalmente suportar, pô-lo a dançar, fazê-lo levitar e girar como o vento, fazê-lo correr a par do seu

---

[76] "O pensamento deleuziano, ao procurar elaborar o plano de imanência da ontologia, vai, para ele mesmo, construir a imanência da escrita e do pensamento à vida". José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência*, p. 22.

[77] François Zourabichvili reconhece que é, apenas após Espinosa, que Deleuze coloca o problema do corpo: "Deleuze ne s'étonne pas qu'il y ait du corps - seul 'existe' le corps, c'est la pensée qui doit être expliquée - mais, à la suite de Spinoza, il s'étonne de ce que peut un corps", François Zourabichvili, "Deleuze. Une philosophie de l'événement". *In* François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues e Paola Marrati, *La Philosophie de Deleuze*, p. 39. Para nós, será decisiva essa mudança no pensamento de Deleuze, considerando que é esta que força o pensamento a pensar sobre o corpo e responde, afirmativamente, com o corpo sem órgãos. Neste sentido, no movimento do pensamento de Deleuze, existiu, desde o início do problema do corpo neste, uma troca de forças entre o pensamento e o corpo, criando, então, o corpo sem órgãos.

pensamento, num movimento infinito até ao horizonte absoluto[78]. O corpo sem órgãos de Deleuze é o plano de imanência onde Deleuze cria os conceitos que definem o que é um corpo para si. E como Deleuze & Guattari referem, no plano de imanência, não existem objectos, nem sujeitos[79], apenas intensidades (e tal é a imanência, para Deleuze & Guattari). Para Deleuze, o corpo é sempre um corpo intensivo[80]. Daí, ao escrever sobre um corpo sem órgãos, Deleuze referir-se tanto ao nosso corpo, como a um corpo sonoro, ou ainda, a

[78] Não nos é possível definir o "empirismo transcendental" no presente texto pelas suas vastas implicações. No entanto, gostaríamos de reter duas "características". A primeira refere a relação íntima que existe entre a experiência empírica e o movimento do pensamento, assinalada pela ruptura (da qual Deleuze considera Nietzsche e Kierkegaard predecessores) entre a imagem do pensamento ou a representação do mundo definida pela metafísica e a nova imagem do pensamento que, em *Différence et répétition*, é um "pensamento sem imagem" (relembramos que, nesta obra, segundo José Gil, Deleuze ainda não criou o plano de imanência) ou o pensamento da diferença (que coloca o mundo fora dos seus eixos, contra a representação e o inatismo). Ver Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 16. A segunda mostra como a obra de arte e a estética realizam as "condições" do empirismo transcendental, a partir do momento que nada representam, permitindo-nos apreender, directamente no sensível "o que só pode ser sentido, o próprio ser do sensível: a diferença". É sempre da experiência empírica que Deleuze constrói os seus conceitos. Estes não pretendem dizer as coisas, mas os acontecimentos que afirmam, precisamente, a diferença na experiência do mundo e da vida. Ver Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 79-80.

[79] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 49.

[80] No decurso do presente capítulo, aprofundaremos a definição deleuziana de corpo e a relação entre corpo empírico e corpo sem órgãos.

um corpo da obra de um autor ou de um artista. "É que o corpo sem órgãos nunca é o teu, o meu... É sempre *um* corpo"[81].

As nuvens de conceitos: breve história do corpo sem órgãos ou o devir da filosofia

Só poderemos referir-nos à história da filosofia para pensar o que é o corpo sem órgãos como plano de imanência de Deleuze, determinando os conceitos que povoam este plano e que dizem o que é um corpo para Deleuze, ao mesmo tempo que não podemos esquecer que a própria filosofia, como Deleuze & Guattari afirmam em *Qu'est-ce que la philosophie?*, "é devir, não é história; é coexistência de

---

[81] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 203.

Embora desejamos pensar, unicamente, no problema do corpo em Deleuze, é-nos inevitável, por vezes, considerar questões mais abrangentes que a sua obra coloca. Neste sentido, é interessante considerar o comentário de François Zourabichvili sobre a categoria da imanência, quando tenciona responder à pergunta constante, se Deleuze constrói ou não uma ontologia. Diz este autor que não é a ontologia em si mesma que interessa a Deleuze, mas a tese da univocidade do ser, que Deleuze assegura através da categoria de imanência ou como o autor questiona e responde, de seguida: "À quel moment, précisément, de l'installation de cette catégorie ["la catégorie d'immanence"]?, il faut répondre: quand l'affirmation de l'univocité de l'être, déployée dans toutes ses conséquences, aboutit au concept d'*affect* et se convertit en une pensée de l'expérience. Voici le schéma de la démonstration: *si* l'univocité de l'être implique que les êtres ne se distinguent que par leur degré de puissance, et *si* ce degré de puissance, avant de se comparer à d'autres, est d'abord justiciable d'une épreuve intrinsèque où il ne se mesure qu'à lui même (aller jusqu'au bout de ce qu'on peut - l'oppression consistant moins à subir le joug du plus puissant qu'à être 'séparé de ce qu'on peut', inapte dès lors à toute espèce de résistance), alors un être ne se laisse définir que dans la déclinaison singulière de ses affects (plutôt que par genre et différence spécifique), et cette ontologie évanouissante, qui ne connaît que des devenirs, des couplages transversaux ou des détournements mutuels, coïncide avec la description d'un champ d'expérience affranchi de la tutelle d'un sujet (car 'ce que peut un corps', nul ne le sait d'avance)", François Zourabichvili, "Deleuze. Une philosophie de l'événement". *In* François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues e Paola Marrati, *La Philosophie de Deleuze*, p. 10. Este autor coloca o problema do corpo e a questão "do que é que um corpo capaz" no centro da "ontologia" deleuziana (que descreve um campo de experiência onde o "e" - resultado da "amputação silenciosa de uma letra que o francês permite e(s)t - desenrola as múltiplas experiências do ser, ser), quando o ser se define pelos seus afectos, pelos devires que atravessa e o atravessam, pelas diferentes forças que o obrigam a testar o seu próprio limite, aquilo que é capaz (porque, como o autor acentua, não se conhece do que é que se é capaz antes de experimentar, experienciar, testar). Consequentemente, podemos afirmar que, neste sentido, o corpo sem órgãos de Deleuze, como plano de imanência, não é apenas o plano que Deleuze construiu para responder à questão "do que é que um corpo é capaz", como também, para resolver o problema da sua "ontologia" ou da transformação do "é" em "e".

planos, não é sucessão de sistemas"[82]. E o próprio conceito é criado num processo de devir não pensamento, num devir qualquer coisa que não pensa, não-pensante, e ele próprio apela a outro devir, sempre um novo devir. "O devir é o próprio conceito"[83]. O que nos dificulta a tarefa, porque gostaríamos de traçar o plano de imanência, que Deleuze instaura, para pensar o corpo, num devir simultâneo, devir conceito e devir história, em vez de percorrer a história do corpo sem órgãos, pelas diferentes obras de Deleuze e de Deleuze & Guattari, começando em *Logique du Sens* (1969), onde aparece a primeira referência ao corpo sem órgãos, passando por *L'Anti-Oedipe* (1972), depois por *Mille Plateaux* (1980), *Francis Bacon* (1981) e terminando em *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991), onde o corpo sem órgãos não aparece, mas onde aparece o plano de imanência, o outro nome possível para corpo sem órgãos. Pensámos, ainda, à semelhança do retrato maquínico, que Deleuze & Guattari imaginaram para Kant, desenhar o retrato maquínico de Deleuze, para compreender como é que este traçou o seu plano de imanência, as várias peças que entram na sua fabricação, os vários conceitos criados, mas também as relações visíveis que se conseguem determinar entre o plano e os conceitos. Mas esse retrato maquínico corresponderia a um único plano de imanência, que reuniria toda a obra filosófica de Deleuze, enquanto propomos, neste momento, unicamente, pensar o plano que Deleuze cria para dizer o que é um corpo. O que nos leva a pensar na existência de vários planos de imanência, traçados por um mesmo filósofo, sempre que este é forçado a pensar. De facto, Deleuze & Guattari colocam esta questão em *Qu'est-ce que la philosophie?*, considerando que não há um só plano de imanência, mas tantos planos de imanência, quantos cortes operados no Caos. E o próprio plano de imanência só pode ser folhado. É um plano mil-folhas, porque os conceitos criados efectuam sempre uma dobra: o pensamento é

---

[82] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 59.

[83] *Ibidem*, p. 106.

lançado num movimento infinito, que volta, devolvendo ao pensamento o conceito que cria. Sempre que o movimento infinito do pensamento é activado, sempre que existe uma força violenta, um rangido de dentes, uma gaguez, um grito[84], que obriga o pensamento a procurar, a experimentar, a responder com um poder maior capaz de devolver esse grito, gritando, a perceber essa gaguez, gaguejando, a conservar esse movimento infinito, é construído um plano de imanência, onde os conceitos, que resultam da experimentação sucessiva, vão e vêm, seguem linhas de fuga diferentes, colocam-se na vizinhança de outros conceitos por potência ou devir em potência, modificam-se perante uma nova força, construindo, dessa forma, mil folhas num só plano de imanência.

Em vez do retrato maquínico de Deleuze, que seria certamente bastante mais complexo do que conseguiríamos imaginar, apresentamos o que designamos de *nuvens de conceitos*. Estas não pretendem ser representações das sucessivas construções do corpo sem órgãos de Deleuze, porque, como o próprio afirma, existem meios obscuros que desconhecemos, elementos que vêm de sonhos e de feridas, sobre os quais só poderíamos especular, o que não pretendemos fazer. Mas pensamos que as nuvens de conceitos possuem uma qualidade atmosférica cuja matéria (os conceitos) se apresenta em constante metamorfose e transformação, alterando o próprio movimento do pensamento que se adensa ou espalha por entre as diferentes regiões de vizinhança dos conceitos. Poderíamos, certamente, apresentar um diagrama a cada metamorfose do pensamento que em si se assemelhasse a uma raiz de bolbo, na que seria uma suposta representação de um pensamento e de uma obra rizomáticos. No entanto, parece-nos que ficaria de fora dessa nossa tentativa a própria qualidade temporal e a possibilidade de introduzir o tempo do pensamento numa breve imagem do plano de imanência, que Deleuze constrói quando pensa o corpo. As nuvens têm, então, a

[84] *Ibidem*, p. 55.

particularidade de, num breve estado de condensação, ilustrar as diferentes relações existentes entre os conceitos, que povoam o corpo sem órgãos de Deleuze, respondendo ao problema do corpo intensivo, ao mesmo tempo que contêm a possibilidade latente de se modificar, quer pela passagem do tempo (e este tempo é o do acontecimento que o conceito diz e, na nossa imagem, é também o cruzamento do tempo da história, ou melhor, o da localização de um acontecimento na história), quer pela alteração da sua densidade. As nuvens de conceitos só carregam conceitos, embora pretendam, de facto, aludir ao movimento e ao tempo infinito do pensamento, razão pela qual preferimos pensar nessa nuvem em detrimento de um retrato maquínico. Mesmo que o de Deleuze se pudesse assemelhar a um retrato de Francis Bacon, em que forças violentas embatem na face (ou, no corpo, no caso de Deleuze) e obrigam o corpo (ou o pensamento, no caso de Deleuze) a torções estranhas e limites inimagináveis, intensidades indizíveis, apenas sentidas[85]. Com o conjunto das sucessivas nuvens, cremos apreender não apenas as relações entre conceitos, mas também as transformações ocorridas no plano de imanência de Deleuze, na substituição, por exemplo, de uns conceitos por outros, por acção de forças exteriores. Algumas destas forças, conseguiremos detectar, da mesma forma que existem dados que poderemos supor, porque o próprio Deleuze os considera em relação a outros grandes filósofos, como por exemplo, a relação existente entre a Grande saúde e a Grande obra ou, por outras palavras, entre Crítica e Clínica. Ou de que outra forma o corpo anoréctico ou alcoólatra poderiam ser exemplos de corpos sem órgãos, se Deleuze não os tivesse experienciado um pouco, também? Mesmo quando por vezes afirma que é possível delirar e captar as forças da

[85] Os dualismos, aqui, pretendem, apenas, salientar uma comparação imaginária entre os retratos de Francis Bacon e um possível retrato maquínico de Deleuze, porque, como devemos "corrigir", tanto em Francis Bacon, como em Deleuze, não existe qualquer dualismo entre face-corpo ou corpo-pensamento, pelo contrário, andam, sempre, de mãos dadas.

droga, sem nos transformarmos em farrapos[86]. "A droga faz, por vezes, delirar - por que não delirarei eu sobre a droga?"[87]. Por fim, se nos servimos da data de uma obra é para datar o agenciamento que participa na construção do corpo sem órgãos de Deleuze e não para identificar a obra num determinado período histórico. Inevitavelmente, o conjunto das sucessivas nuvens de conceitos contará uma breve história do corpo sem órgãos, porque continuará a ser, extremamente, difícil resgatar e fazer passar, pelas nossas palavras, a velocidade e a intensidade de um pensamento singular.

SÉRIE DO ESPAÇO / SÉRIE DO CORPO

Então, como é que as nuvens de conceitos se formam? Partimos da construção do corpo sem órgãos de Deleuze ou da construção do plano de imanência que Deleuze instaura e lhe permite pensar o que é um corpo e sobre o qual cria os conceitos que dizem o que é um corpo. À partida, parece-nos que a ambiguidade, gerada em torno das duas definições de corpo sem órgãos - plano de imanência e corpo intensivo - decorre desta mesma construção, em que duas séries distintas, a série do espaço e a série do corpo, percorrem o plano de imanência de Deleuze. Acreditamos que para pensar um corpo, teremos, igualmente de pensar num espaço, que não seja, no entanto, um pano de fundo ou um cenário, como os próprios Deleuze & Guattari advertem, quando afirmam que o corpo sem órgãos é *spatium* intensivo[88]: "Um CsO é feito de tal maneira que só pode ser ocupado, povoado, por intensidades. Só as intensidades passam e circulam. Além disso, o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde se passaria qualquer coisa". "O CsO faz passar intensidades, ele as produz e distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, inextenso. Ele não é espaço, nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou tal grau - no grau que corresponde às intensidades

---

[86] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, p. 37.

[87] *Ibidem*, p. 22.

[88] Retomaremos o *spatium* intensivo mais adiante, no presente capítulo.

produzidas"[89]. E, para ilustrar o corpo sem órgãos como espaço intensivo, Deleuze & Guattari dão o exemplo concreto de um ovo: "É por esta razão que tratamos o CsO como o ovo pleno antes da extensão do organismo e da organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define pelos eixos e vectores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas, com mutação de energia, movimentos cinegéticos com deslocação de grupos, migrações, tudo independentemente de formas acessórias, uma vez que os órgãos não aparecem e não funcionam aqui senão como intensidades puras"[90].

As duas séries - a série do espaço e a série do corpo - constroem, em simultâneo, o corpo sem órgãos de Deleuze. Ao traçar o seu plano de imanência, Deleuze faz passar sucessivos movimentos por ambas as séries e o conceito que cria é, necessariamente, a conjunção das duas. Curiosamente, Deleuze & Guattari definem a sensação como um bloco de perceptos e afectos, em que os perceptos são as "paisagens não humanas da natureza" e os afectos são os "devires não humanos do homem"[91]. E o que são estas paisagens não humanas da natureza e estes devires não humanos do homem, senão o espaço e o corpo intensivos do corpo sem órgãos? Porque só é possível chegar até essas paisagens não humanas da natureza, construindo um espaço intensivo, uma imensa zona de indiscernibilidade, onde não existe homem, nem Natureza, mas apenas intensidades comuns a ambos, fazendo-os ressoar. E este espaço é um mapa de intensidades, com uma latitude e uma longitude, os mesmos conceitos que Deleuze utiliza para definir um corpo intensivo. Semelhantemente, os devires não humanos do homem resultam de processos de captura simultânea entre corpos heterogéneos, em que intensidades de diferentes níveis (ou de natureza diferente) se

[89] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 189.

[90] *Ibidem*, p. 190.

[91] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 160.

conjugam para formar um corpo intensivo único. E o processo de captura depende tanto da natureza das intensidades emitidas por diferentes corpos, como dos espaços onde se distribuem. Se pensarmos, por exemplo, no conceito de espaço nómada ou espaço liso, que Deleuze utiliza, também, para nomear o espaço intensivo, verificamos que só o poderemos apreender através das hecceidades, singularidades e velocidades que o povoam, conceitos que Deleuze utiliza, igualmente, para definir o corpo intensivo. As duas séries conjugam-se na construção do corpo sem órgãos de Deleuze, onde espaço e corpo tornam-se indiscerníveis, fazendo do corpo sem órgãos um espaço-corpo intensivo[92]. A própria construção de um plano ou de uma superfície - no caso do masoquista, cosendo todos os orifícios do corpo, cuidadosamente, para transformar o corpo numa superfície contínua e fluida, própria à livre circulação e aumento de intensidades - faz com que espaço e corpo coincidam, e, no entanto, mantenham a sua natureza distinta. O espaço devém corpo, enquanto o corpo, por sua vez, devém espaço e um corpo sem órgãos surge, no preciso momento, de dupla captura.

Deleuze & Guattari consideravam, no corpo sem órgãos do masoquista, duas séries distintas, que efectuavam a transdução de forças, garantido, dessa forma, o sucesso da construção do corpo sem órgãos do masoquista. As duas séries no plano de imanência de Deleuze têm, exactamente, o mesmo efeito: a série do espaço permite a Deleuze criar os conceitos que dizem o que é um corpo intensivo. O próprio Deleuze o testemunha a Claire Parnet, quando fala do seu

---

[92] Por exemplo, José Gil cria o conceito de "espaço do corpo" para descrever o corpo sem órgãos que um bailarino constrói para transformar os movimentos do corpo em sensações dançadas. O espaço do corpo é, simultaneamente, um espaço físico, apreendido nos movimentos do bailarino (mas que contempla, igualmente, todos os movimentos imaginados e não traçados no espaço, mas que se deixam ver em todos os outros movimentos), e um espaço virtual, que se constitui entre a consciência do corpo (que equivale a uma micro-percepção do corpo e dos seus movimentos infinitos e moleculares, aqueles precisamente que condicionam os movimentos visíveis, mas permanecem imperceptíveis) e o inconsciente, imprimindo, dessa forma, uma força estranha de leveza aos movimentos do bailarino. Gostamos de pensar que o conceito de "espaço do corpo" (aqui, muito simplificado) é outra expressão possível para dizer um espaço-corpo intensivo. Ver José Gil, *Movimento Total: o Corpo e a Dança*.

interesse pelo território[93]. O território, pelo qual Deleuze se interessa, é um espaço intensivo que permite, por exemplo, a um pássaro devir artista ou devir músico. E o que define esse pássaro, são, precisamente, as singularidades do seu canto, das suas posturas, das cores da sua plumagem, quando transforma o território em meio expressivo, quando uma matéria expressiva emerge à superfície da terra desterritorializada de forma livre e desinteressada. Nesse momento, o canto do pássaro não pretende seduzir a fêmea, nem a postura e a cor das suas plumas afastarem qualquer rival, mas criar um acontecimento singular, expressão pura de devir música e devir artista do pássaro.

Há uma passagem real das zonas de intensidade, que a série do espaço distribui, para as intensidades, que formam uma sensação no conceito. Deleuze & Guattari dizem que esta passagem só é possível, porque existe uma matéria ou um conjunto de forças, que permite que uma força seja transformada noutra força de diferente natureza (processo de captura no devir). Nesta passagem de energia ou de força, reside a diferença de cada tipo de corpo sem órgãos, porque, como Deleuze & Guattari afirmam, o corpo sem órgãos "é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas não há nada de negativo neste zero, não há intensidades negativas, nem contrárias. Matéria é igual a energia"[94]. Por conseguinte, é a matéria que distingue os tipos de corpos sem órgãos e não a maneira específica como cada um constrói um espaço intensivo ou cria um corpo, igualmente, intensivo. É a matéria que efectua a transdução de forças e garante o sucesso da construção do corpo sem órgãos[95]. Sem esta matéria ou fluxo energético, o corpo sem órgãos é um corpo vazio ou canceroso e é necessário voltar a construir-se um novo plano, um novo corpo sem órgãos.

---

[93] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*.

[94] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, pp. 189-190.

[95] *Ibidem*, p. 196.

SER

Necessitamos, então, de determinar a matéria do corpo sem órgãos de Deleuze, para conseguirmos traçar o que se tornou visível da construção do seu corpo sem órgãos e no pensamento que deste nasceu. Acreditamos que a matéria do corpo sem órgãos de Deleuze é o próprio ser. Dizem Deleuze & Guattari que é no plano de imanência que "o movimento [infinito do pensamento] não é imagem do pensamento sem ser, também, matéria do ser". E é neste sentido que consideram que "pensar e ser são uma mesma e única coisa"[96]. O movimento infinito do pensamento é matéria do ser, como o ser é a matéria do plano de imanência. O plano de imanência tem, assim, duas faces, como Pensamento e como Natureza, e os movimentos infinitos que o percorrem e o tecem, efectuam sempre essa dobra, constantemente. Mas sabemos que não é um qualquer ser ou um qualquer tipo de experiência empírica que forçam Deleuze a pensar e a criar conceitos que digam esse ser em intensidade. Em qualquer tipo de corpo sem órgãos, há, necessariamente, uma selecção da matéria (e é a partir desta selecção da matéria ou selecção do movimento infinito que existem vários planos de imanência[97]), da "boa matéria" ou da matéria que potencia o movimento infinito do pensamento, fazendo circular as intensidades no plano e aumentando o número de conexões. É no encontro entre ser como matéria e a intensidade que define esse ser, que um conceito é produzido ou criado no plano de imanência de Deleuze. E, em Deleuze, a boa matéria é sempre extraída de acontecimentos ou efeitos incorporais. É interessante pensar como Deleuze define os acontecimentos ou efeitos incorporais a partir da filosofia estóica, que considera, ainda, dois planos de ser, enquanto ele construirá todo o seu plano de imanência a partir das "maneiras de ser" ou efeitos incorporais. É esta a sua selecção, pois não lhe interessam os estados de coisas, se deles não extrai o acontecimento. Curiosamente, em *Logique du Sens*, Deleuze faz

---

[96] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 41.

[97] *Ibidem*, pp. 41-42.

coincidir a ferida física do corpo de Joe Bousquet com a ferida como acontecimento, que a obra de Bousquet expressa: "A ferida que ele [Bousquet] traz profundamente no seu corpo, apreende-a na sua verdade eterna como acontecimento puro, apesar disso e tanto mais. Tanto que os acontecimentos se efectuam em nós, esperam-nos e aspiram-nos, fazem-nos sinal"[98]. É neste momento que se desenha a própria fronteira do corpo sem órgãos, tal como Deleuze & Guattari a desenham no final de *L'Anti-Oedipe*, quando se ultrapassa o limite do corpo vivido, o sofrimento físico de uma ferida e se deseja o acontecimento: " 'A meu gosto da morte', diz Bousquet, 'que era falência da vontade, substituirei um desejo de morrer que seja a apoteose da vontade'. Deste gosto a este desejo, nada muda de uma certa maneira, salvo uma mudança de vontade, uma espécie de salto no lugar de todo o corpo que troca a sua vontade orgânica por uma vontade espiritual, que quer agora não exactamente o que acontece, mas alguma coisa *no* que acontece, alguma coisa a vir conforme ao que acontece, segundo as leis de uma obscura conformidade humorística: o Acontecimento"[99]. Deleuze seguiu este mesmo desejo e é este desejo que desenrola o plano de imanência, onde toda a sua obra se constrói. Deleuze desejou sofrer, ferir-se e ser ferido, delirar, ter vergonha, grunhir, foçar, gargalhar, ter convulsões, resistir, fugir... E fê-lo pensando e sendo o próprio acontecimento. "Bousquet diz ainda: 'Devém o homem das tuas infelicidades, aprende a encarnar a perfeição e o brilho'. Não se pode dizer mais nada, nunca se disse nada mais: devir digno daquilo que nos chega, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, devir o filho dos seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si um nascimento, romper com o seu nascimento da carne. Filho dos seus

[98] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, p. 174.

[99] *Ibidem*, p. 175.

acontecimentos, e não mais das suas obras, porque a obra não é em si produzida, senão pelo filho do acontecimento"[100].

Na realidade, os Acontecimentos são a verdadeira matéria do corpo sem órgãos de Deleuze, porque o ser, para Deleuze, só se pode dizer filho do Acontecimento, aquele que actualiza e corporaliza o Acontecimento na sua carne, nas suas feridas, nas suas alegrias. A admiração de Deleuze por todas as obras que souberam incorporar as suas próprias feridas, dizer o sofrimento, que souberam delirar ou que esquizofrenizaram a vida, como as obras de Artaud, Castañeda ou Bousquet, não é uma simples admiração. Todas estas obras desejaram e encarnaram o acontecimento, construindo um corpo sem órgãos no preciso limite do corpo vivo (da ferida, do sofrimento, da morte)[101]. No entanto, precisamos de relembrar que estas obras não são em si a matéria do corpo sem órgãos de Deleuze, quando muito dizem o ser, que se diz de múltiplas maneiras. Apenas os acontecimentos que o próprio Deleuze soube capturar no seu plano de imanência e deles soube extrair o conceito, é que são matéria do corpo sem órgãos de Deleuze. Depois, há uma alegria nestes acontecimentos para Deleuze, porque o capturar do acontecimento, pensando-o, traz consigo uma alegria que potencia o número de conexões no seu próprio plano de pensamento, fazendo-o cantar, dançar, viajar, levitar, à semelhança de Espinosa ou Nietzsche... E, sobretudo, fazendo-o criar toda a sua obra. Inevitavelmente, os conceitos criados por Deleuze contêm pedaços de diferentes corpos, pedaços do mundo, pedaços de sangue e de carne. Porque o pensamento capta as forças de um acontecimento e coloca-as

---

[100] *Ibidem*, pp. 175-176.

[101] Este processo será muito mais claro nas obras sequentes de Deleuze e de Deleuze & Guattari, mas existe, em *Logique du Sens,* um indício claro do processo de construção do corpo sem órgãos nestas mesmas páginas sobre o acontecimento e nas páginas seguintes, que Deleuze dedica à fissura, mais do que, propriamente, na décima terceira série, em que Deleuze fala do corpo sem órgãos. É a fissura que dará origem ao corpo sem órgãos, anulando, também, a ambiguidade gerada em torno da profundidade do corpo do esquizofrénico, que Deleuze refere como característica do corpo sem órgãos de Artaud. E, por exemplo, os perigos que Deleuze e Deleuze & Guattari referirão em relação ao corpo sem órgãos, decorrem da junção dos dois processos que Deleuze define para a fissura. Retomaremos o tema da fissura posteriormente, no presente capítulo.

em conexão com tantas outras forças de outros acontecimentos e o conceito, por fim, é sempre uma multiplicidade. Uma multiplicidade aberta ao mundo, a novas conexões, ao ser do eterno retorno: "Através da cadeia quebrada ou do anel tortuoso, somos violentamente conduzidos do limite dos sentidos ao limite do pensamento, daquilo que só pode ser sentido àquilo que só pode ser pensado"[102].

TEMPO

A matéria do corpo sem órgãos de Deleuze leva-nos, ainda, a pensar na forma como Deleuze pensa o tempo, pois acreditamos que o tempo que Deleuze pensa, o tempo do acontecimento é, precisamente, o que conserva o tempo da matéria num corpo intensivo. O que significa que, em Deleuze, o tempo do movimento infinito do pensamento é conservado no conceito. É o tempo eterno e intensivo, que só pode ser apreendido na matéria, que conserva uma sensação. E, para a matéria conservar uma sensação, é necessário todo um trabalho da matéria, seguir os fluxos energéticos, encontrar as singularidades de que é portadora, definir os limiares de intensidade. Não é a obra de arte que é eterna, é a sensação, porque conserva o tempo ou variação de intensidade. Talvez percebamos melhor, quando Deleuze explica, por exemplo, o tempo na obra de Francis Bacon: "Na obra de Bacon há uma grande força do tempo, o tempo é pintado. A variação da textura e da cor, num corpo, numa cabeça ou num dorso (como em "Três estudos de dorso de homem") é, verdadeiramente, uma variação temporal regulada ao décimo de segundo. Donde o tratamento cromático do corpo, muito diferente daquele dos *aplats*: existirá um cronocromatismo do corpo por oposição ao monocromatismo do *aplat*. Meter o tempo na Figura, é esta a força dos corpos na obra de Bacon: o largo dorso do homem como variação"[103]. A variação temporal, de que Deleuze fala, é, sem dúvida, a variação de intensidade que existe na sensação pintada. É um tempo que é sentido e que não pode ser medido entre dois intervalos, um antes e um

[102] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 313.

[103] Gilles Deleuze, *Francis Bacon: la logique de la sensation*, p. 35.

depois, porque esse (aquele que se mede segundo a recta temporal) é imutável na sensação. Nesta, o tempo varia, unicamente, segundo a intensidade, que advém das mais subtis e, por vezes, imperceptíveis variações de cor, do traço, da matéria. Em Francis Bacon, há, ainda, essa curiosa coincidência: o tempo intensivo coincide com o corpo intensivo (e não com a superfície uniforme do *aplat*), porque a Figura é o próprio corpo sem órgãos [104]. E, na obra de Deleuze, a introdução do tempo é, ainda, mais interessante, porque o conceito, como variação de intensidade do fluxo de pensamento, diz um acontecimento, fazendo coincidir o tempo pensado (ou o tempo que o pensamento fixa no conceito) com o tempo do acontecimento que é, em si, pensar. Ser e tempo num único plano de imanência [105].

Tentaremos, então, seguir a construção do corpo sem órgãos de Deleuze, determinando as forças exteriores, que actuaram no fluxo de pensamento de Deleuze, os conceitos criados nesse encontro e que dizem o que é um corpo sem órgãos ou um espaço-corpo intensivo, compondo o que designámos de *nuvens de conceitos*, mas que se fixam em breves tentativas. O corpo sem órgãos, como veremos, designa a própria impossibilidade de representação, de fixação, quer em imagens, quer em palavras. O que não significa que não nos lancemos e desdobremos em tentativas para encontrar, no meio de uma densa nebulosidade, as pequenas partículas que ainda brilham quando se diz o seu nome.

---

[104] François Zourabichvili afirma, por exemplo: "(...) Il n'y a pas lieu de soupçonner ici une quelconque substantialisation du temps, puisque l'intensité ne se dit que des corps. Le temps est l'intensité *des* corps". François Zourabichvili, "Deleuze. Une Philosophie de l'événement". *In* François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues e Paola Marrati, *La Philosophie de Deleuze*, p. 76.

[105] Voltaremos ao problema da matéria do corpo sem órgãos na segunda parte do presente capítulo.

PARTE II

Primeira tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze: nuvem I (o corpo esquizofrénico ou a indiscernibilidade corpo-obra)

> imagem 007: Gilles e a insuficiência respiratória

Gilles[106] está deitado numa cama há meses. Tem dificuldade em respirar e não o consegue sem auxílio. A perda está para breve[107]. Mas o que é que o impede de continuar a pensar, em revirar o colchão do avesso, cortar uma parte de si e dá-la aos cães, o que é que o impede de criar uma força maior, que a sua própria respiração ou respirar como um cão? O corpo, como o conhece, será sempre moribundo, dois braços, duas pernas e, talvez, uma terça parte de pulmão. E, mesmo assim, será ainda mais do que Artaud ou Burroughs reclamavam para si próprios: com um único orifício para comer e defecar. Será sempre impossível determinar quando é que ocorreu esta transformação do corpo no pensamento de Deleuze. Sabemos que o

[106] A utilização do primeiro nome é intencional, uma vez que o corpo sem órgãos enquanto obra filosófica será sempre o de Deleuze, enquanto o primeiro nome pretende remeter, unicamente, neste momento, para o corpo físico e para os problemas de saúde que Deleuze sofreu ao longo da sua vida, nomeadamente, o do alcoolismo e o da insuficiência respiratória.

[107] É durante o ano de 1969, o ano da publicação de *Logique du Sens*, que Deleuze sofre uma grave tuberculose, que restringiu a sua capacidade respiratória. Devido à doença, Deleuze vê-se confrontado, também, a deixar de beber, o que era até, então, um artifício que permitia a Deleuze pensar. Estes dados poderiam ser irrelevantes, mas Deleuze refere, constantemente, a relação curiosa e inversa entre a fraca saúde física dos filósofos e a grande saúde das suas obras. E, muitas vezes fala como o álcool despoletou as mais extraordinárias obras de alguns escritores (em especial, norte-americanos) e como, rapidamente, se torna, também, num dos maiores perigos para o corpo (e um dos maiores no corpo sem órgãos, quando conduz ao suicídio).

nome pertence a Artaud[108] e a um texto seu datado de 28 de Novembro de 1947, no entanto, procuramos compreender a vontade de poder, que esteve na origem da transformação do corpo físico de Gilles em corpo sem órgãos ou plano de imanência de Deleuze, na qual não podemos ignorar a grave doença que o afectou entre *Différence et répétition*, de 1968, e *Logique du Sens*, de 1969, quando o próprio Deleuze deseja incorporar as suas feridas e as suas infelicidades no corpo e no pensamento, capturando o acontecimento que lhes confere uma vida e um esplendor próprios, para além de qualquer corpo físico que as limite.

De facto, o corpo sem órgãos aparece escrito, pela primeira vez, em *Logique du Sens*. No entanto, o interesse de Deleuze pela obra de Artaud é anterior, onde já se insinua a metamorfose, operada desde o interior do plano do pensamento de Deleuze, da transformação desse plano virtual em corpo sem órgãos, mesmo que esta só venha a concretizar-se ou a actualizar-se, definitivamente, em *Mille Plateaux*. Artaud aparece em *Différence et répétition*, quando Deleuze propõe fabricar uma nova imagem para o pensamento, após a ruptura com as imagens até aí vigentes, do senso comum, do bom senso, da doxa, da metafísica, da representação, de todos os sistemas que alimentam o inatismo do pensamento e bloqueiam o acesso deste à sua potência

---

[108] Podemos considerar que Antonin Artaud desempenha três funções, no pensamento de Deleuze: é uma máquina abstracta ou um agenciamento, datado de 28 de Novembro de 1947, o dia em que "Artaud declara guerra aos órgãos" (Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 186) e invoca um corpo sem órgãos; é uma força exterior, que actua no fluxo de pensamento de Deleuze e o impele a pensar, desde o problema do corpo esquizofrénico e a relação deste com as palavras, passando pela relação existente entre superfície, profundidade e intensidade, até à própria imagem do pensamento, "o que é que significa pensar"; e é, ainda, uma personagem conceptual, o esquizofrénico, que opera nos movimentos infinitos do pensamento e intervém na criação de conceitos, que deverão, por sua vez, funcionar como peças de máquinas na criação de novos pensamentos e obras, em vez da estagnação provida pela história do conceito e da filosofia. Não poderemos confundir a força que a personagem conceptual exerce no plano de imanência do filósofo com a força exterior, que se dá no encontro entre o filósofo e o acontecimento, forçando-o a pensar. São dois tipos diferentes de força. "Les personnages conceptuels sont des penseurs, uniquement des penseurs, et leurs traits personnalistiques se joignent étroitement aux traits diagrammatiques de la pensée et aux traits intensifs des concepts". "On a souvent rapproché la philosophie de la schizophrénie; mais dans un cas le schizophrène est un personnage conceptuel qui vit intensément dans le penseur et le force à penser, dans l'autre cas c'est un type psycho-social qui refoule le vivant et lui vole sa pensée". Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 67 e p. 69.

criadora. “Artaud diz que o problema (para ele) não é orientar o seu pensamento, nem dar acabamento à expressão do que ele pensa, nem adquirir aplicação e método ou aperfeiçoar os seus poemas, mas chegar, sem mais, a pensar alguma coisa. Aí está para ele a única ‘obra’ conceptível; ela supõe um impulso, uma compulsão de pensar, que passa por todo o tipo de bifurcação, que parte dos nervos e se comunica à alma, para chegar ao pensamento. Assim, o que o pensamento é forçado a pensar é igualmente a sua derrocada central, a sua fenda, o seu próprio ‘impoder’ natural, que se confunde com a maior potência, (...) com (...) estas forças informuladas, como com outros tantos voos ou arrombamentos do pensamento, Artaud persegue em tudo isto a terrível revelação de um pensamento sem imagem e a conquista de um novo direito que não se deixa representar”[109].

De que é que precisa, então, o pensamento, do corpo para funcionar, para começar a pensar e criar uma obra reveladora das suas forças, da potência inalcançável do pensar, senão da própria falência do corpo, das suas próprias feridas? Menos dois terços de pulmão, menos oxigénio no cérebro, de que precisa mais o pensamento para fabricar o próprio impensável? Certamente que, do corpo, o pensamento só pode exigir a sua potência máxima, as forças ocultas e insensíveis, os lugares desconhecidos da ciência, como Artaud imaginava um pensamento sob a gramática “mais forte a ser vencido, uma virgem muito mais áspera a se ultrapassar quando é tomada como um facto inato”[110].

É preciso cuidar do corpo ou é preciso ter cuidado com o corpo, porque não se trata de uma falha, ou pior ainda, de uma falta, uma perda orgânica (ou mesmo da alma), a ser compensada por um esforço maior do pensamento, um pensamento belo e grandioso que cante as outras alegrias do corpo e da vida, o que, possivelmente, nos atiraria para o divã. Tão pouco é essa a origem do corpo sem órgãos,

---

[109] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 191-192.

[110] Antonin Artaud citado por Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 192.

MICRO-PERCEPÇÃO

quando a enfrenta e rompe com ela. Existe uma outra beleza na transformação daquele corpo doente em corpo glorioso sem órgãos, em pensamento livre e criador, que procura, exactamente, no corpo uma micro-percepção do movimento do pensamento, uma velocidade infinita que apenas se sente quando não se sai do lugar, uma dor incomensurável que força o pensamento a pensar como a dor pode criar uma vida própria, existente no pensamento e na obra. Talvez, de facto, Deleuze tivesse pressentido, já em *Différence et répétition*[111], a íntima relação entre intensidade e percepção, embora proponhamos, aqui, uma reversão dessa relação, quando pensamos a transformação do corpo físico de Gilles em corpo sem órgãos de Deleuze (com o sentido, também, de conseguirmos, posteriormente, explicar que existirá sempre esta transformação na construção de qualquer corpo sem órgãos). Assim, pensamos numa percepção, ou micro-percepção (como Deleuze & Guattari a irão definir, posteriormente, em *Mille Plateaux*), como a forma como o corpo apreende a intensidade, o que implica uma abertura prévia do corpo à sensação, de modo que este consiga capturá-la, simultânea e duplamente, no próprio corpo e no pensamento[112]. Na realidade, por ora (em *Différence et répétition*), Deleuze ainda não tem este conceito, embora trabalhe a relação entre

---

[111] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 298.

[112] François Zourabichvili, embora num contexto diferente, com um outro problema em frente, dirá que este papel, no pensamento de Deleuze, pertence à contemplação: "Qu'est-ce que cette sensation originaire? La contemplation se rapporte à l'affect, qui implique un rapport de forces. Contempler, c'est capter une ou plusieurs forces, comme un tissu devient un oeil lorsqu'il réussit à capter la lumière. Capter est autre chose qu'être excité, puisqu'il s'agit de lier l'excitation, d'en faire un principe, d'en contracter les vibrations successives. Capter est une habitude, et l'habitude est le produit positif du rapport de forces. Contempler, contracter, habiter est le propre de la force subjuguée qui conserve l'évanouissant, qui noue une relation au lieu de la laisser échapper", François Zourabichvili, "Deleuze. Une philosophie de l'événement". *In* François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues e Paola Marrati, *La Philosophie de Deleuze*, p. 93. No entanto, neste momento, optamos por pensar numa "percepção" que devém "micro-percepção", que, como sabemos de antemão, está na origem da construção de qualquer corpo sem órgãos. E, contudo, não podemos deixar de notar que a contemplação, de que Zourabichvili fala, é a própria micro-percepção (a qual iremos, precisamente, encontrar no capítulo sobre o corpo sem órgãos de Peter Zumthor).

intensidade, profundidade, percepção e sensibilidade[113]. E não é esse o sentido posterior, quando fala dos efeitos da droga no corpo, da abertura do corpo a essa percepção? E o que é acontece quando o corpo é são? Será, apenas, mais tarde, quando a percepção devém micro-percepção (poderemos, igualmente, considerar a micro-percepção como expressão visível do inconsciente do corpo, do seu poder desconhecido, mas sempre presente, o limite de toda a sua capacidade de metamorfose e transformação[114]), que esta passa a actuar como origem da fabricação do corpo sem órgãos, independentemente das intensidades produzidas, que povoarão esse corpo. No entanto, acreditamos que é, neste momento, que se dá essa transformação. Neste sentido, não é tanto a dor ou a insuficiência respiratória de Gilles, a intensidade como molde da experiência, a induzir Deleuze a pensar[115] e a fabricar um corpo sem órgãos, quando é, desde o início, a micro-percepção da dor a primeira a fender o pensamento, a impeli-lo a pensar a dor e os seus efeitos no pensamento. Ou como é que este consegue apreender, capturar e criar uma intensidade de dor, muito mais insuportável do que aquela que é física, e dá-la a sentir a corpos sãos. Ou ainda como é que o

---

[113] "C'est l'intensité, la différence dans l'intensité, qui constitue la limite propre de la sensibilité. Aussi a-t-elle le caractère paradoxal de cette limite: elle est l'insensible, ce qui ne peut pas être senti, parce qu'elle est toujours recouverte par une qualité qui l'aliène ou qui la 'contrarie', distribuée dans une étendue qui la renverse et qui l'annule. Mais d'une autre manière, elle est ce qui ne peut être que senti, ce qui définit l'exercice transcendant de la sensibilité, puisqu'elle donne à sentir, et par là éveille la mémoire et force la pensée. Saisir l'intensité indépendamment de l'étendue ou avant la qualité dans lesquelles elle se développe, tel est l'objet d'une distorsion des sens. Une pédagogie de sens est tournée vers ce but, et fait partie intégrante du 'transcendantalisme'. Des expériences pharmacodynamiques, ou des expériences physiques comme celles du vertige, s'en approchent: elles nous révèlent cette différence en soi, cette profondeur en soi, cette intensité en soi au moment originel où elle n'est plus qualifiée ni étendue. Alors le caractère déchirant de l'intensité, si faible en soit le degré, lui restitue son vrai sens: non pas anticipation de la perception, mais limite propre de la sensibilité du point de vue d'un exercice transcendant", Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 305.

[114] Nunca podemos esquecer que Deleuze constrói o corpo sem órgãos para responder a Espinosa: de que é que um corpo é capaz?

[115] Não podemos ignorar que, para Deleuze, o pensamento advém do intensivo (ver a este respeito, Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 188), contudo, trata-se, neste momento, de perceber a transformação do corpo físico em corpo sem órgãos, da dor (ou qualquer outro estado-limite do corpo físico, como o conhecemos) em pensamento, que apreende e captura a intensidade de uma dor, o que nos leva a pensar ser possível, unicamente, pela micro-percepção.

pensamento cria dor sem o corpo alguma vez a tivesse sentido com aquela intensidade (daí o papel determinante da experimentação na construção do corpo sem órgãos, das viagens às cegas, dos mergulhos no Caos, dos métodos obscuros...). Porque é fácil pensar em algo que nos afecta e revela o poder desconhecido da vida, dessa potência máxima da própria sensibilidade, daquilo que só se pode sentir e do insensível, ao mesmo tempo, enquanto será sempre muito mais difícil criar essa mesma sensação, desconhecendo-a e abrindo o pensamento a ela, capturando-a, unicamente, no pensamento e transformá-la em afecto puro, um conjunto de forças que afecta, que faz passar essa intensidade noutros corpos e noutras manifestações do ser.

Este problema é, de facto, extremamente, complexo, porque Deleuze é, também, muito enigmático quanto à relação entre corpo físico (sobretudo quando este é um corpo debilitado ou doente) e corpo sem órgãos. Nos seus textos, tanto não é preciso ter uma saúde fraca, para se criar um pensamento que ultrapasse a própria vida, conseguindo libertar o corpo de tudo quanto o impede de dançar, delirar e levitar, como, ao mesmo tempo, se exaltam aqueles que souberam, exactamente, criar uma Grande obra, com o seu corpo debilitado e enfraquecido. Como se uma obra assim, só pudesse surgir nesse limite do corpo, quando este já só pode encontrar uma força maior num pensamento maior ainda, que o liberte da prisão que é o próprio organismo. Esta ambiguidade vive no limite do corpo sem órgãos e só não impedirá de se criarem corpos sem órgãos infinitos, porque sempre foi importante saber utilizar as peças do corpo necessárias para essa transformação ocorrer e, depois, fazer qualquer coisa passar pelo plano do corpo sem órgãos, uma sensação ou um bloco de sensações, que só pode ser sentido. Talvez seja esta visão que se tornará mais clara em *L'Anti-Oedipe* e *Mille Plateaux* (sobretudo, no primeiro, quando Deleuze & Guattari estão, continuamente, a utilizar peças de corpos na construção dos seus próprios corpos sem órgãos e dos corpos sem órgãos dos exemplos que dão, como o do

Presidente Schreber, independentemente do conflito, ainda existente, nesta obra, no inconsciente, entre o corpo sem órgãos e as máquinas desejantes). O que nos faz regressar, uma vez mais, à ideia de ser a abertura da percepção aos acontecimentos na superfície do corpo, uma micro-percepção, que engendra a transformação deste em corpo sem órgãos. Tal é a força dos exemplos de Deleuze que demonstram essa percepção: corpos anorécticos, como o de Fanny, ou corpos alcoólatras, como o do próprio Gilles, ou corpos drogados como o de Castañeda.

Artaud surge, novamente, em *Logique du Sens*, quando Deleuze se ocupa do conceito de superfície, que cria para responder ao problema que a linguagem coloca no seu plano de pensamento, sendo a obra de Lewis Carroll a actualização dessa superfície. O conceito de superfície joga e distribui muitos outros conceitos no plano de pensamento de Deleuze, como por exemplo, os conceitos de paradoxo, não-senso, sentido, acontecimento, singularidades nómadas, pré-individualidades, (tempo) Aiôn, entre outros, que irão, posteriormente, atravessar o plano do corpo sem órgãos, mas que, por ora, como veremos, opõem-se a este, enquanto efeitos incorporais, ou por outras palavras, o corpo sem órgãos, neste momento, de *Logique du Sens*, efectua, apenas, no corpo o rasgo provocado pelas feridas e pela condição física e clínica do corpo próprio. Mas eis que a obra de Artaud abre, de forma violenta, uma outra fissura nesta superfície que Deleuze pensa, e que é, em *Logique du Sens*, o seu plano de pensamento[116]. É inquestionável como o encontro de Deleuze com Artaud o abalou, obrigando-o, não em *Logique du Sens* (talvez porque estivesse ainda sob efeito de um delírio ou embriagado com as palavras de Artaud), mas, mais tarde, a lançar um novo movimento infinito do pensamento e a recolocar o problema do corpo, muito

[116] Em *Logique du Sens*, Deleuze não faz referência ao plano de imanência, que aparecerá mais tarde na sua obra, mas podemos entender a superfície metafísica, seguindo José Gil, como uma primeira tentativa de traçar esse plano. Como Deleuze passa da superfície metafísica ao plano de imanência, refira-se essa obra importante de José Gil, escrita neste sentido: *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a Filosofia de Deleuze*.

embora o problema nasça, exactamente, neste momento. Como é que conseguimos produzir os efeitos de uma obra de semelhante poder à de Artaud, sem cairmos na profundidade dos corpos (deixarmo-nos engolir pelas nossas feridas e tornámo-nos indiferentes à própria vida), nem procurarmos ideais transcendentes e símbolos ilusórios?

Em *Différence et répétition*, a obra de Artaud apresenta a possibilidade da criação de um pensamento novo, mas não cria esse pensamento, mesmo que Deleuze o deseje aí, assim como não coloca, igualmente, o problema do corpo. Talvez porque este problema também permaneça oculto[117] nas páginas de *Différence et répétition*, enquanto Deleuze combate os diferentes estratos estagnados no pensamento. Talvez demasiado ocupado em revirar as faculdades de avesso e construir uma imagem nova para o que é que significa pensar, que encontrará em Artaud, de facto, um dos traços, a linha que esquizofreniza a vida, pelo que o corpo permanece oculto como um duplo do pensamento, ou do espírito, que surge, unicamente, por breves instantes, quando Deleuze relembra o que significa aprender para Leibniz: "Aprender a nadar, aprender uma língua estrangeira, significa compor os pontos singulares do seu próprio corpo ou da sua própria língua com os de uma outra figura, de um outro elemento que nos desmembra, que nos leva a penetrar num mundo de problemas até então desconhecidos, inauditos. E, a que estaríamos destinados, se não a problemas que exigem até a transformação do nosso corpo e da

---

[117] Na realidade, o problema do corpo está presente em todas as palavras de *Différence et répétition* como plano de pensamento (ou não poderíamos pensar que o corpo sem órgãos é o plano de imanência de Deleuze que lhe permitiu criar toda a sua obra filosófica), assim como muitos dos conceitos necessários à construção do corpo sem órgãos surgem já nesta obra, nomeadamente, o conceito de desejo, de virtual, de individuação, de inconsciente, de intensidade, entre outros (salvaguardando todas as metamorfoses que irão, entretanto, ocorrer a cada um dos conceitos).

nossa língua?"[118] E não é a esta transformação do corpo, que o corpo sem órgãos obriga?

Différence et répétition equivalerá, assim, à primeira fase da construção de um corpo sem órgãos filosófico: a eliminação dos estratos e dos clichés, que impedem o pensamento de pensar e criar. Deleuze & Guattari afirmarão, em *Mille Plateaux*, que as duas fases da construção de um corpo sem órgãos são simultâneas e, de facto, não podemos questionar os conceitos inovadores que Deleuze cria em *Différence et répétition*, mas pensamos sempre no corpo sem órgãos de Deleuze como o plano de imanência que Deleuze criou para pensar o problema do corpo, que obriga a essa transformação do corpo (sem esquecermos que esta pressupõe a captura das feridas como acontecimentos), como se, parafraseando Deleuze, os pontos singulares do nosso corpo se conjugassem com o problema do corpo no pensamento para se apreender o corpo na sua potência máxima criadora[119].

Se em *Différence et répétition*, o corpo sem órgãos permanece oculto, em *Logique du Sens* surge com toda a sua força e poder, completamente definido (não podemos considerar que tudo o que Deleuze e, depois, Deleuze & Guattari, dirão, mais tarde, sobre o corpo sem órgãos, não esteja já presente nesta obra de forma latente), mas ainda não é o corpo sem órgãos de Deleuze. Em *Logique du Sens*, o corpo sem órgãos é, ainda e apenas, o corpo sem órgãos de Artaud. Porque Deleuze continua a ver uma possibilidade de pensamento, que abala o seu próprio plano de pensamento, quando coloca em questão o seu conceito de superfície e, no entanto, incorpora esse acontecimento em breves páginas. De facto, Deleuze manteve os efeitos do corpo

---

[118] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 248. Curiosamente, noutra passagem em que refere o mesmo exemplo, Deleuze observa como é que o aprender passa sempre pelo inconsciente: "(...) précisément les Idées problématiques sont à la fois les éléments derniers de la nature et l'objet subliminal des petites perceptions. Si bien que 'apprendre passe toujours par l'inconscient, se passe toujours dans l'inconscient, établissant entre la nature et l'esprit le lien d'une complicité profonde", *Ibidem*, p. 214.

[119] *Ibidem*, p. 214.

sem órgãos limitados à décima terceira série, não escondendo, no entanto, a oposição que se esboçava entre a obra de Lewis Carroll, com os seus efeitos incorporais de superfície, a sua arte de compor o paradoxo e criar sentido a partir do não-senso, e a obra de Artaud, em que as palavras mantinham os corpos na sua profundidade, e, contudo, sem questionar (e preferir claramente) a força da obra de Artaud, quando era Carroll o mestre da (sua) superfície.

Deleuze deparou-se com a oposição entre Artaud e Carroll, quando o próprio Artaud apresentou a sua tradução de *Jabberwocky,* daquele. Artaud não suportava os jogos e a linguagem de superfície de Carroll e se os "dois primeiros versos correspondem ainda aos critérios de Carroll e se conformam a regras de tradução bastante análogas às dos outros tradutores franceses", "desde a última palavra do segundo verso, desde o terceiro verso, produz-se um deslizamento e mesmo um desabamento central e criador, que faz com que estejamos noutro mundo e noutra linguagem. Com espanto, reconhecemos sem esforço: é a linguagem da esquizofrenia"[120].

PROFUNDIDADE

Deleuze não suportava a profundidade ou a ideia de um fundo, mesmo que em *Différence et répétition*, a profundidade surja como "profundidade original": "o espaço como quantidade intensiva: o puro *spatium* [121] . E, veremos que será, apenas, neste sentido, que poderemos compreender a profundidade, no corpo sem órgãos, em *Logique du Sen*s, como puro *spatium* ou espaço intensivo, uma vez que este será, por fim, em *Mille Plateaux*, o plano do corpo sem órgãos. Consequentemente, é-nos difícil compreender a profundidade do corpo de Artaud como um fundo onde todas as palavras, que poderiam dizer o acontecimento do corpo e da vida esquizofrénicos, se ancorassem e mantivessem, aí, as suas raízes presas, quando aquelas só conhecem a liberdade, o movimento e a velocidade infinita do pensamento criador, sobretudo quando o próprio Deleuze se refere

---

[120] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, pp. 102-103.

[121] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 296.

à fluidez que as palavras adquirem na obra de Artaud. A profundidade do corpo de Artaud não é, de facto, a distância que vai da superfície da pele[122] ao interior dos órgãos, mas um espaço intensivo, onde a sensação actua e a intensidade se desenvolve, que, se continuarmos presos a um modelo de corpo orgânico, seria sempre, em todo o caso, nos órgãos dos sentidos. De facto, os órgãos, no corpo de Artaud, funcionam como receptáculos das palavras, das sensações que estas carregam e alojam, mas os próprios órgãos já não mantêm, no organismo, o seu lugar fixo e, muito menos, as suas funções[123] (estas vão sendo suprimidas na sucessão de caixas encaixadas do corpo peneira).

CORPO ESQUIZOFRÉNICO

No início da décima terceira série, Deleuze considera, curiosamente, num raro momento em que está de acordo com Freud, o corpo de Artaud, ou o corpo de um esquizofrénico, como sendo um corpo esburacado ou um corpo peneira[124]. No entanto, Deleuze afirma, simultaneamente, que, para o esquizofrénico, não existe superfície dos corpos, como não existe fronteira entre as coisas e as proposições: "Tudo é corpo e corporal. Tudo é mistura de corpos e no corpo, encaixe, penetração"[125]. Se o esquizofrénico possui esta "aptidão para captar a superfície e a pele como perfuradas por uma infinidade de pequenos buracos"[126], onde encaixam sucessivas caixas - "uma árvore, uma coluna, uma flor, uma cana" - depressa os limites se desvanecem e tudo se mistura e tudo flui. Não é, então, tanto a distinção entre

---

[122] Desde o início de *Logique du Sens* que o sabemos (independentemente da ambiguidade, entre profundidade e superfície, que vai permanecer ao longo da décima terceira série, a série do corpo sem órgãos), quando Deleuze parafraseia Paul Valéry: "Paul Valéry eut un mot profond: le plus profond, c'est la peau", Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, p. 20.

[123] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, p. 95.

[124] *Ibidem*, p. 106.

[125] *Ibidem*, p. 106.

[126] *Ibidem*, p. 106.

profundidade[127] e superfície (e a subsequente oposição entre Artaud e Carroll) que nos interessa, mas o que é que acontece, propriamente, no corpo do esquizofrénico, no corpo de Artaud, após a profundidade, revelada pelas sucessivas misturas de corpos, desaparecer e dar lugar a um único plano, a um sem-fundo, onde elementos díspares, corpos heterogéneos, fluem e combinam-se para dar lugar a uma linguagem que só conhece os corpos e a acção directa sobre os corpos. Porque é, apenas, após este momento, quando já não existe mais profundidade (como oposição à superfície), mas também não existe ainda superfície (como Deleuze a constrói nesta obra), que surge o corpo sem órgãos. E este surge após o "corpo-coador, corpo-despedaçado e corpo-dissociado", que caracterizam "as primeiras dimensões do corpo esquizofrénico" (posteriormente, em *Mille Plateaux*, Deleuze & Guattari afirmarão, concretamente, que o corpo sem órgãos não é um corpo despedaçado ou em pedaços[128]). Necessitamos, no entanto, de salvaguardar a importância da oposição entre profundidade e superfície na construção do próprio corpo sem órgãos de Deleuze, uma vez que é a profundidade, ou melhor, o sem-fundo do corpo de Artaud e de todos os filósofos, que procuraram este sem-fundo, ou

---

[127] No fim da décima quinta série, Deleuze retoma a ideia da profundidade, relembrando o exemplo de Nietzsche. De certa forma, a profundidade que Deleuze pensa em *Logique du Sens,* quer em relação ao corpo esquizofrénico, quer em relação a Nietzsche, é sempre a profundidade original de *Différence et répétition*, o puro *spatium*, o espaço intensivo, que será, posteriormente, o plano de imanência ou corpo sem órgãos. Ver Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, pp. 130-132.

[128] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 203.

abismo indiferenciado[129], que obriga Deleuze a recolocar o problema da superfície e do campo transcendental. Por outro lado, é o momento específico do aparecimento do corpo sem órgãos como corpo glorioso, ou, por outras palavras, como corpo-obra (ou corpo-linguagem, como em Artaud), que nos interessa. E, em *Logique du Sens*, o corpo sem órgãos ainda é o corpo de Artaud, mas também já não é o corpo do esquizofrénico clínico (como iremos constatar) e ainda não é o corpo sem órgãos de Deleuze.

Evidentemente, um problema se coloca quando consideramos que o corpo sem órgãos de Deleuze é o plano de imanência que Deleuze constrói para pensar o problema do corpo e constatamos que este plano é povoado por uma infinidade de conceitos, que não só dizem o que é um corpo para Deleuze, como são criações suas e atravessam toda a sua obra filosófica, implicando-se em problemas que já não dizem, apenas, respeito ao corpo (razão pela qual considerámos a matéria do corpo sem órgãos de Deleuze o ser que se diz do acontecimento). Neste sentido, é que procuramos construir, pouco a pouco, essas aglomerações de conceitos, às quais demos o nome de nuvens, e perceber as relações que surgem entre o corpo sem órgãos de Deleuze, como plano de imanência que diz o que é um corpo para Deleuze, e o corpo glorioso de Deleuze, que é a sua obra filosófica, os conceitos que criou (e não as diferentes obras que escreveu, não obstante, seguirmos, em momentos, a sua cronologia).

---

[129] Deleuze refere vários filósofos que descobriram e fizeram falar o sem-fundo, ou o abismo indiferenciado, o informe, onde, no entanto, as singularidades continuavam aprisionadas. Segundo Deleuze, Nietzsche conseguiu descobrir a superfície e as singularidades nómadas que a atravessam, mas acabará por permanecer no sem-fundo, no abismo indiferenciado, onde a sua doença e a sua obra se misturam e, aí, perecer. Apesar da oposição, que Deleuze mantém em *Logique du Sens*, entre o campo transcendental atravessado pelas singularidades nómadas e povoado pelos acontecimentos (ou efeitos incorporais ou, ainda, hecceidades) e a profundidade do abismo indiferenciado, definido pelas misturas corporais, no fim da décima quinta série, quando relembra o exemplo de Nietzsche, recoloca o problema de outro modo: a doença e a morte como acontecimento na sua dupla causalidade, no corpo (na misturas de corpos) e na quase-causa que sobrevoa o corpo e adquire a expressão da própria obra na sua superfície. Diz Deleuze, por fim, que só poderemos compreender a relação entre obra e doença a partir desta dupla causalidade. Mais tarde, sob o tema da fissura, voltaremos à dupla causalidade e constataremos que é aí que o corpo sem órgãos vai, efectivamente, nascer. Não tanto da dupla causalidade, mas da junção dos dois processos. Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, pp. 130-132.

CORPO-OBRA

Regressaremos, então, ao corpo sem órgãos de Artaud e ao preciso momento em que este surge, uma vez que consideramos que estamos perante um corpo sem órgãos, unicamente, quando existe uma obra criadora de pensamento. Considerando que a obra de Artaud é uma obra literária de múltiplas expressões (é radiofónica, poética, dançada, entre outras), necessitamos, então, de pensar a relação existente entre linguagem e corpo sem órgãos, que permite a Artaud construir uma obra literária distinta, por exemplo, das produções literárias de esquizofrénicos, que não poderão ser consideradas obras literárias, permanecendo como sintomas de um quadro clínico, ou melhor, parte do tratamento desses mesmos sintomas[130]. Porém, a profundidade parece emergir à superfície, novamente, quando nos questionamos, neste momento do texto de Deleuze, onde é que Artaud vai buscar a força das suas palavras, o seu poder de afectar cada um dos seus leitores, como o leitor Deleuze, que se pensa a si no meio de uma tempestade, "na noite de uma criação patológica concernente aos corpos"[131]. Será à profundidade dos corpos, à profundidade do seu corpo esquizofrénico ou ao corpo sem órgãos, após o desvanecimento de qualquer limite, profundidade ou superfície, exterior ou interior?

Não existem dúvidas que é após a transformação do corpo orgânico em corpo sem órgãos que as palavras adquirem a sua potência máxima. A palavra é talhada no corpo, tem uma acção directa

---

[130] Temos, igualmente, o exemplo da música, do desenho ou da pintura, no tratamento da esquizofrenia desenvolvido pelo próprio Guattari em *La Borde*. "He [Jean-Jacques Lebel] was particularly amazed when a La Borde patient sat down at a piano and played like a virtuoso. Then the pianist got up, shot the audience a look resembling Antonin Artaud's, and shouted, 'Finally I am someone'. When this patient bared his inner abyss to the public, was it performance or therapy? 'I was overcome and everything corresponded exactly what we were trying to do, in the line of John Cage and Marcel Duchamp. They came to the same point, taking a different road. They transformed their anxiety into art' ", François Dosse, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*, p. 172. A citação é de Jean-Jacques Lebel entrevistado por Virginie Linhart. *Ibidem*, p. 553.

[131] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, p. 101.

sobre este, porque exprime uma força física[132] (gritos, sopros...). Na falência da superfície, "a palavra deixou de exprimir um atributo de estado de coisas, os seus pedaços confundem-se com as qualidades sonoras insuportáveis, arrombam o corpo onde formam uma mistura, um novo estado de coisas, como se eles próprios fossem alimentos venenosos ruidosos e excrementos encaixados. As partes do corpo, os órgãos, determinam-se em função dos elementos decompostos que os afectam e os agridem. Ao efeito da linguagem se substitui uma pura linguagem-afecto, neste procedimento da paixão: 'Toda a escrita é PORCARIA' (quer dizer, toda palavra detida, traçada, decompõe-se em pedaços ruidosos, alimentares e excrementícios)"[133]. Há um limiar onde corpo e palavra se juntam. O processo de decomposição da palavra em sílabas tónicas e letras depende do exercício que cada um desses elementos cria, agindo, directamente, sobre o corpo (tal é o exercício de decomposição-composição do estudante de línguas, que Deleuze relata). Paralelamente à transformação do corpo, as palavras só adquirem a sua força maior, quando se transformam em palavras-sopros ou palavras-gritos, "em que todos os valores literais, silábicos e fonéticos são substituídos por *valores exclusivamente tónicos* e não-escritos, aos quais corresponde um corpo glorioso como nova dimensão do corpo esquizofrénico, um organismo sem partes que faz tudo por insuflação, inspiração, evaporação, transmissão fluídica (o corpo superior ou corpo sem órgãos de Antonin Artaud)"[134]. De facto, os dois processos equivalem-se. Corpo e palavra passam, simultaneamente, pela mesma transformação. À primeira fase do corpo peneira ou corpo feito em pedaços, correspondem palavras em pedaços, decompostas em sílabas e letras, "valores *fonéticos*

---

[132] Relembramo-nos da observação de Deleuze, em *Différence et répétition*, sobre o delírio que as drogas causam e que é muito idêntico a certas experiências físicas, como a vertiginosa. Na linguagem esquizofrénica, como Deleuze demonstra, "Il s'agit de faire du mot une action en le rendant indécomposable, impossible à désintégrer: *langage sans articulation*", *Ibidem*, p. 109.

[133] *Ibidem*, pp. 107-108.

[134] *Ibidem*, p. 108.

contundentes", palavras-paixão, enquanto na segunda fase, no corpo fluido ou corpo sem órgãos, as palavras são, também, elas fluidas, compõem-se ("o cimento aqui é um princípio molhado, a-orgânico, bloco ou massa de mar"[135]), unicamente, por "valores *tónicos* inarticulados", são palavras-acção[136].

Neste momento, insinuam-se duas questões determinantes para a construção de um qualquer corpo sem órgãos. A primeira é a grande ambiguidade em torno do corpo sem órgãos, a relação entre corpo glorioso, correspondente à obra literária de Artaud (esse corpo-linguagem), e o corpo físico, orgânico, como o entendemos, com as suas funções, os seus problemas mecânicos e psíquicos, que, no caso de Artaud, é o corpo esquizofrénico. Aparentemente, não existe ambiguidade, quando Deleuze afirma que este processo dual - corpo e palavra, corpo feito em pedaços / palavra-paixão e corpo sem órgãos / palavra-acção - caracteriza o corpo e a linguagem esquizofrénicos. No entanto, precisamos da segunda ambiguidade para percebermos melhor o passo seguinte na construção do corpo sem órgãos do próprio Deleuze. Esta decorre, precisamente, da relação entre arte e clínica, que Deleuze, aparentemente, salvaguarda no início da décima terceira série, ao afirmar que não se pode confundir o uso de uma palavra compósita por um poeta, com uma palavra compósita utilizada ou criada por uma menina, ou ainda, por um esquizofrénico. E, contudo, caracteriza o corpo sem órgãos como uma segunda dimensão de qualquer esquizofrénico, remetendo para nota a crítica a Gisela Pankow, por esta minimizar "o papel da cabeça sem órgãos"[137], no seu estudo sobre a esquizofrenia. A par do exemplo da obra de Artaud, Deleuze refere outro exemplo de um estudante de línguas, para demonstrar o mesmo processo dual que caracteriza o corpo e a linguagem esquizofrénicos, salvaguardando e referindo, previamente,

---

[135] *Ibidem*, p. 109.

[136] *Ibidem*, p. 110.

[137] *Ibidem*, p. 111.

que nos textos deste, a "beleza e densidade permanecem clínicas"[138]. De imediato, pensamos em que momento é que, de facto, a obra de Artaud passa a ser um problema da crítica, da criação de uma obra literária de linguagem inovadora e surpreendente. Não colocamos este problema em relação à obra de Carroll, cuja comparação Deleuze vai estabelecer no fim da série, mostrando que as semelhanças entre as duas linguagens não passam de grosseiras, quando estamos perante "países" completamente distintos[139]. Colocamo-lo, no entanto, em relação aos textos do estudante de línguas, porque Deleuze não revela como é que passamos de textos de esquizofrénicos clínicos para obras geniais como a de Artaud, sobretudo quando, nas obras posteriores a *L'Anti-Oedipe,* será esse o papel fundamental assegurado pela construção de um corpo sem órgãos[140]. Deleuze diz, unicamente, em *Logique du Sens*, que não estamos seguros "que os fluidos ideais de um organismo sem partes não carreguem vermes parasitas, fragmentos de órgãos e de alimentos sólidos, restos de excrementos". E que esse "fluido é necessariamente corrompido, não por si mesmo, mas pelo outro pólo do qual é inseparável. Não é menos certo que ele representa o pólo activo ou estado de mistura perfeita, por oposição ao atrito e à contusão das misturas imperfeitas, pólo passivo"[141]. De facto, as

---

[138] *Ibidem*, p. 104.

[139] *Ibidem*, p. 113.

[140] Deleuze, de facto, acabará por distinguir a obra do estudante de línguas (Wolfson) e a obra de Artaud pela criação deste último de um corpo sem órgãos, em *Critique et Clinique*, o seu último livro publicado em vida: "Chez Artaud, le rite du peyotl affronte les *lettres* et les *organes*, mais pour les faire passer de l'autre côté, dans des souffles inarticulés, dans un corps sans organes indécomposable.Ce qu'il arrache à la langue maternelle, ce sont des mots-souffles qui ne sont plus d'aucune langue, et à l'organisme, un corps sans organes qui n'a plus de génération. A l'écriture-cochonnerie, et aux organismes salopés, aux lettres-organes, microbes et parasites, s'opposent le souffle fluide ou le corps pur, mais l'opposition doit être un passage qui nous restitue ce corps assassiné, ces souffles bâillonnés. Wolfson n'est pas au même 'niveau', parce que les lettres appartiennent encore aux morts maternels, et les souffles, encore à découvrir dans des mots étrangers, si bien qu'il reste pris dans la condition de ressemblance de son et de sens: il lui manque une syntaxe créatrice. C'est pourtant un combat de même nature, avec les mêmes souffrances, et qui devrait aussi nous faire passer des lettres blessantes aux souffles animés, des organes malades au corps cosmique et sans organes", Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, p. 28.

[141] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, pp. 108-109.

ambiguidades permanecerão latentes, enquanto o corpo sem órgãos permanecer, também, o do esquizofrénico.

Antes da próxima tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze, conseguimos assegurar, no entanto, algumas das características que este irá cumprir, sobretudo no grande salto que *L'Anti-Oedipe* vai realizar, quando o esquizofrénico deixa, exactamente, de existir como corpo (ou como estado de coisas) para existir como dimensão do inconsciente, à qual qualquer um de nós pode aceder. Consequentemente, o corpo sem órgãos deixa de ser exclusivo do esquizofrénico para passar a ser um limite do corpo vivido. E os dois pólos do corpo esquizofrénico transformar-se-ão nas duas fases de construção de um corpo sem órgãos, mais tarde, em *Mille Plateaux*. É verdade que em *Différence et répétition*, Deleuze já colocara a hipótese da esquizofrenia como pensamento e foi, certamente, esse desejo que o aproximou de Guattari na criação da primeira obra a dois.

Deleuze regressa, por sucessivas vezes, em *Logique du Sens*, à oposição entre profundidade e superfície, onde residem, também, as ambiguidades, que definimos, por ora, na construção do corpo sem órgãos. No entanto, a partir da décima terceira série, Deleuze vai referir-se, sobretudo, à profundidade do corpo sem órgãos (segunda profundidade do corpo esquizofrénico), a profundidade indiferenciada, fluida e perfeita[142], que nos faz suspeitar, que é apenas desta profundidade que poderá surgir uma obra como a de Artaud, como o próprio Deleuze admite que Artaud é o "único a ter sido profundidade absoluta na literatura e a ter descoberto um corpo vital e a linguagem prodigiosa deste corpo, à custa de sofrimento"[143] e perguntar, de imediato, se esta é a profundidade dos corpos, quando já não existe pele esburacada, caixas e pedaços, aquela que revela o sem-fundo

---

[142] Deleuze considerará, desde a décima terceira série, duas profundidades, de acordo com os dois pólos do esquizo: a profundidade vazia, onde giram e explodem pedaços, e a profundidade fluida e perfeita do corpo sem órgãos. *Ibidem*, p. 219.

[143] *Ibidem*, p. 114.

indiferenciado, ou a profundidade de *Différence et répétition*, aquela que é um espaço intensivo, onde as palavras são intensidades puras. Na realidade, Deleuze mantém sempre a oposição entre a linguagem esquizofrénica (Artaud) e a linguagem de superfície (Carroll), independentemente da palavra esquizofrénica ser um signo ou uma singularidade, continuará sempre a confundir-se com as paixões e as acções do corpo. Trata-se, afinal, de libertar a palavra do corpo que a aprisiona. É por esta razão que Deleuze observa que as duas linguagens poderão, inclusivamente, possuir as mesmas características, as mesmas figuras do não-senso, a mesma gaguez, a mesma criação de palavras compósitas, mas jamais se confundirão.

É importante reafirmar que as ambiguidades, que encontramos na construção do corpo sem órgãos de Deleuze, não são manifestadas pelo próprio Deleuze, mas resultam de uma leitura a-temporal da totalidade da sua obra, em que as sucessivas tentativas de construção do próprio corpo sem órgãos de Deleuze, nos obrigam a pensar nesses sucessivos saltos e passagens que a obra dá. Porque em *Logique du Sens*, o corpo sem órgãos aparece, completamente, definido, uma vez que já produz um corpo glorioso, que é a obra de Artaud. E, no entanto, continua preso na profundidade e no corpo físico que o criam, enquanto a superfície goza de tudo o que Deleuze e Deleuze & Guattari dirão, nas obras subsequentes, sobre o corpo sem órgãos. E, depois da décima terceira série, confrontamo-nos, por várias vezes, com esta profundidade indiferenciada do corpo sem órgãos, ou sem-fundo informe, que vários filósofos habitaram nas suas obras, em que poderíamos pensar que esta profundidade estaria, aos poucos, a separar-se do corpo esquizofrénico ou do corpo físico, para libertar, consecutivamente, a linguagem (que Deleuze define como um dos tipos de linguagem esotérica) e as singularidades (que, nessa, remetem ainda a paixões e acções do corpo), quando assistimos à mesma condição em *Francis Bacon*. Não existe profundidade alguma em

Bacon, pelo contrário, há uma afirmação da superfície[144], tanto no pensamento, ou na sua resposta singular ao que é a pintura, como na obra pintada (que é essa forma de pensamento). E, nesta, a matéria expressiva é inseparável da sua acção física. Aliás, Deleuze referir-se-á ao corpo sem órgãos de Bacon como um corpo composto "de carne e nervo"[145], enquanto o de Artaud é composto de "ossos e sangue"[146]. Na realidade, não há diferença, porque em *Francis Bacon*, não se trata do corpo físico de Bacon, mas do corpo pintado, da matéria expressiva que carrega e dá a sensação, o aparecimento da carne na Figura e a acção que tem no nosso sistema nervoso: tocamo-la, cheiramo-la, pesamo-la. O mesmo acontece em Artaud: a palavra é inseparável da acção física que exerce, também, sobre nós. Diz Deleuze que na linguagem esquizofrénica, "nada mais impede as proposições de se abaterem sobre os corpos e de confundir os seus elementos sonoros com as afecções do corpo, olfactivas, gustativas, digestivas"[147]. Ambas as obras são compostas por intensidades. E, contudo, não deveríamos separar Bacon e Artaud à semelhança de Artaud e Carroll? O que distingue os dois é, precisamente, o aspecto clínico, à semelhança do que certos psicanalistas ingleses tentaram "fazer da obra de Carroll uma espécie de conto esquizofrénico", quando, na realidade, as semelhanças revelam as maiores diferenças. O perigo está na profundidade dos corpos, que engole tudo, todo o sentido que o não-senso produz na superfície, gerador da própria potência da criação literária. Mas não queremos limitar-nos à oposição entre Artaud e Carroll (o próprio Deleuze confessa que "por todo Carroll, não daríamos uma página de Antonin Artaud"[148]), que nos mantém,

---

[144] Na obra de Francis Bacon, não há, de facto, representação, nem figuração, simbolismos, ideais superiores, mensagens ocultas, interpretações, narrativas. É, neste sentido, que Deleuze pensa a superfície em *Logique du Sens*, como podemos depreender das séries dedicadas às géneses estáticas ontológica e lógica.

[145] Gilles Deleuze, *Francis Bacon: la logique de la sensation*, p. 33.

[146] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, p. 108.

[147] *Ibidem*, pp. 111-112.

[148] *Ibidem*, p. 114.

também a nós presos na profundidade dos corpos, mas regressar à ressonância produzida entre Artaud e Bacon, obras, aparentemente, díspares (e não precisamos, sequer, de perguntar se Bacon conheceria Artaud) e que, no entanto, ressoam uma na outra em *Francis Bacon: la logique de la sensation* [149]. Cremos que é nesta ressonância que encontramos a passagem da profundidade para a superfície, como conseguimos separar o corpo esquizofrénico do corpo sem órgãos, porque o que faz as obras comunicarem, no corpo sem órgãos de Deleuze é, sem dúvida alguma, a matéria de que são compostas, ou do que é que cada autor se serve para criar ou produzir uma determinada

[149] Deleuze não faz uma comparação entre as duas obras, como se analisasse uma e outra, mas une-as, precisamente, através da matéria do corpo sem órgãos. É, no corpo sem órgãos, que as duas obras se encontram, tanto que, em *Francis Bacon*, somos levados a perguntar, sucessivamente, em que corpo sem órgãos está Deleuze a pensar, se é o corpo sem órgãos de Artaud ou se é o corpo sem órgãos de Bacon ou ainda o corpo sem órgãos de todos os corpos sem órgãos. "On peut croire que Bacon rencontre Artaud sur beaucoup de points: la Figure, c'est précisément le corps sans organes (défaire l'organisme au profit du corps, le visage au profit de la tête); le corps sans organes est chair et nerf; une onde le parcourt qui trace en lui des niveaux; la sensation est comme la rencontre de l'onde avec des Forces agissant sur le corps, 'athlétisme affectif', cri-souffle; quand elle est ainsi rapportée au corps, la sensation cesse d'être représentative, elle devient réelle; et la cruauté sera de moins en moins liée à la représentation de quelque chose d'horrible, elle sera seulement l'action des forces sur le corps, ou la sensation (le contraire du sensationnel)", Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, pp. 33-34.

sensação sob um determinado nível de intensidade[150]. Continuamos a não saber como é que Deleuze, de facto, opera esta passagem no seu próprio corpo sem órgãos, porque esta construção não procede por segmentos, nem resulta de uma soma de obras. E, no entanto, cremos poder afirmar que esta passagem só é possível pela matéria, aquela que une obras tão díspares quanto as de Artaud e Bacon (Deleuze & Guattari dirão, exactamente, em *Mille Plateaux*, que o corpo sem órgãos é uma questão de matéria, "pura multiplicidade de imanência, cujo um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval..."[151]). E, mesmo quando o corpo sem órgãos inicia o seu conflito com as máquinas desejantes, também, nesse momento, é a luta pela matéria, pela matéria do inconsciente, pela produção do próprio inconsciente.

Eis, ainda, que nos deparamos com a fissura, onde as ambiguidades parecem adensar-se, levando-nos a considerar outra hipótese: o corpo sem órgãos nasce, verdadeiramente, aí, na fissura.

---

[150] Anne Sauvagnargues segue uma ideia semelhante na origem do corpo sem órgãos sem, contudo, referir que, em *Logique du Sens*, este corresponde ainda e apenas à segunda posição do corpo esquizofrénico, tal como a matéria intensiva ainda se encontra aí aprisionada. As palavras são intensidades, fluem e circulam no abismo informe, mas concernem à profundidade dos corpos e às misturas corporais, que significa que ainda não expressam a vida inorgânica e impessoal, que constituirá a matéria do corpo sem órgãos a partir, sobretudo, de *Francis Bacon* e *Mille Plateaux*: "Le concept de 'corps sans organes' se forme à partir d'une théorie de la littérature, capable, dans sa proximité avec la folie, de faire émerger une image du corps antérieure à l'individuation. L'accès à cette corporéité matérielle, préindividuelle, intensive, est donné par la littérature. Le corps sans organes sert à penser la corporéité et la morphogenèse des corps sans les rapporter à un principe unifiant extérieur, âme, forme, unité d'un organisme, mais en se situant au niveau de la matière non encore informée, c'est-à-dire au plan des forces. Artaud la dégage au niveau immanent du matériau lui-même, en évitant tout principe d'unité extérieur, et il exprime cette corporéité sans organes par une syntaxe sans articulation", Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, p. 85. Mais tarde, a autora revela a razão pela qual podemos considerar Artaud um poeta, exactamente, pela criação de uma força vital superior, não fazendo referência, no entanto, à obra do estudante de línguas (referir-se-á a esta mais tarde, para afirmar a diferença que Deleuze institui entre clínica e crítica, pp. 97-102) e como é que este atravessa, igualmente, os dois pólos do corpo esquizofrénico, nomeadamente a fase do corpo sem órgãos: "Artaud est poète parce qu'il a su porter le langage articulé et le corps organisé à leur point de rupture: la folie semble l'opérateur qui assure à l'art une puissance vitale supérieure", *Ibidem*, p. 91. De facto, em *Logique du Sens*, o corpo sem órgãos ainda não possui este traço. É inquestionável que é um corpo-linguagem ou um corpo-obra, mas a vida que cria ainda vive no fundo informe e, como tal, não pode ser considerada inorgânica ou vital (ou, por outras palavras, ainda não é atribuída a "função" criadora ao corpo sem órgãos, tal como será em *Francis Bacon* e como Deleuze irá, de facto, diferenciar Wolfson e Artaud, em *Critique et Clinique*).

[151] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 195.

Se pensarmos na construção do próprio corpo sem órgãos de Deleuze, parece-nos que o momento de passagem, da profundidade para a superfície, só se torna possível após o próprio Deleuze capturar as suas feridas, a sua insuficiência respiratória, o seu alcoolismo e o desejo de morte como acontecimentos. Significa que a transformação da profundidade intensiva do corpo sem órgãos em superfície (ou campo transcendental, tal como é definida a superfície incorporal em *Logique du Sens*) ocorre no preciso momento em que se deseja o corpo sem órgãos do esquizofrénico como acontecimento, e não como estado de coisas (um corpo com menos dois terços de pulmão). A verdadeira passagem ou metamorfose ocorre, então, aí, na passagem de um corpo sem órgãos de sofrimento (à semelhança de Artaud: "à custa de sofrimento, como ele diz"[152]) para um corpo sem órgãos incorporal ou um corpo sem órgãos que fala do sofrimento sobrevoando todas as feridas, todas as dores, abrindo-o à vida, ao esplendor que existe quando se afirma e deseja o sofrimento. De igual forma, o esquizofrénico deverá operar esta passagem no seu próprio corpo para a sua obra se assumir como literária (consequentemente, aqueles que não a souberem operar, afirmando o corpo esquizofrénico como acontecimento, continuarão a produzir uma obra que restará clínica, para sempre). Deleuze afirma (em *Logique du Sens*) que a obra do esquizofrénico é indissociável da profundidade dos corpos e da linguagem, fazendo-nos crer que, mesmo a obra de Artaud, vive aí aprisionada (Deleuze afirma que Artaud foi o único a ter profundidade na literatura, mas em momento algum o liberta daquela), nunca chegando a conhecer a impessoalidade de uma obra literária, que já não conhece misturas corporais, nem presente, mas sobrevoa e afirma a vida esquizofrénica (como acontecerá no passeio de Lenz, com que Deleuze & Guattari inauguram *L'Anti-Oedipe*). É, precisamente, o corpo esquizofrénico que tem, primeiramente, de afirmar as suas propriedades, para que estas se transformem em qualidades

[152] Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, p. 114.

expressivas e não pertençam a corpo algum, apenas à obra e aos efeitos incorporais que aquela vê desenrolar (ou, a que corpo se dirige a acção física da palavra?). É, certamente, este efeito que Artaud soube criar no limite do seu corpo, quando as palavras, que constrói, nascem do preciso momento em que desfaz o corpo (insuflar, soprar, aspirar, parecem-nos mais qualidades atmosféricas do que corporais).

Simultaneamente, pensamos no exemplo de Nietzsche, dado pelo próprio Deleuze, nas breves páginas em que este coloca, sem hesitação, o problema das relações entre a doença e a obra sob uma dupla causalidade[153], que salva, precisamente, a obra de Nietzsche do sem-fundo informe e da morte. Deleuze atribui esta passagem, exactamente, à contra-efectuação da doença no corpo de Nietzsche, ou por outras palavras, à apreensão da doença e da morte como acontecimentos que inspiram toda uma obra, que, dessa forma, é atravessada por singularidades nómadas e livres, que já não se encontram presas a um eu (Nietzsche) ou a um sem-fundo indiferenciado (a doença e o corpo doente nas suas misturas), mas afirmam a eternidade de uma obra que soube incorporar e afirmar a morte. A morte para além do estado de coisas, a morte que fala sobre a vida que atravessa todos os seres e não-seres. Essa vida impessoal. "Nietzsche tornou-se demente e morreu de paralisia geral, ao que parece, mistura corporal sifilítica. Mas o caminho que seguia este acontecimento, desta vez em relação à quase-causa inspirando toda a obra e co-inspirando a vida, tudo isso não tem nada a ver com a paralisia geral, com as dores oculares e os vómitos de que ele sofria, salvo para lhe dar uma nova causalidade, isto é, uma verdade eterna independentemente da sua efectuação corporal, um estilo numa obra em vez de uma mistura no corpo"[154].

FISSURA

Regressando ao tema da fissura, é aí que damos conta desta passagem, porque encontramos, nessa membrana, que Deleuze

---

[153] *Ibidem*, p. 132.

[154] *Ibidem*, pp. 131-132.

constrói para fazer bascular a fissura entre exterior e interior, profundidade e superfície, todas as feridas daqueles que souberam, exactamente, transformar as suas feridas físicas em efeitos incorporais (até ao aparecimento da fissura, Deleuze faz um único comentário a essa possibilidade da ferida do corpo: a loucura desprende-se do fundo informe dos corpos e cria uma nova linguagem de superfície, expressão do acontecimento "delirar", por exemplo[155]). Primeiramente, a fissura parece estar dentro da própria obra, no seio das personagens, na narrativa, nas palavras (e não na sucessão dos factos), no silêncio entre palavras. Mas, logo de imediato, o problema que Deleuze coloca, pelos próprios efeitos que conhece, não diz respeito ao que se passou na novela, ou no romance, que levou as suas personagens a quebrar como pratos ou copos, mas por que razão é que a fissura nasce anteriormente, naquele que parece assistir a uma vida impessoal e autónoma nas páginas escritas, quando sente a sua pele rasgar e o sem-fundo ameaçar tudo engolir? A fissura é aquela que passa, então, pelo escritor, por todo o seu processo simultâneo de escrita e criação de uma obra literária que eleva as suas personagens à eternidade, blocos de perceptos e afectos, autênticos monumentos, e, no entanto, simultânea decadência, nascida da mistura perigosa do álcool com as feridas do corpo. E como conhecemos este processo, que será, em *Mille Plateaux*, resultado dos perigos do corpo sem órgãos!

A luta é, pois, a do próprio Deleuze, em conseguir manter-se na superfície e evitar que a fissura se efectue no seu corpo. Deleuze quando questiona a relação entre a loucura, as feridas e o álcool e as obras que estes produziram, quando questiona se são as obras que dependem destes, ou se são aqueles que criam que dependem dos efeitos efectuados nos seus próprios corpos para conseguirem duplicar esse efeito e torná-lo durável ("o alcoolismo não aparece como a

---

155 "Le devenir-fou change de figure quand il monte à la surface, sur la ligne droite de l'Aiôn, éternité; de même le moi dissous, de Je fêlé, l'identité perdue, quand ils cessent de s'enfoncer, pour libérer au contraire les singularités de surfaces", *Ibidem*, p. 166.

procura de um prazer, mas de um efeito"[156]) e considera ainda ser um pouco louco, um pouco alcoólatra, um pouco suicida, para experimentar esses extraordinários efeitos, mas conseguir ainda manter-se nas bordas da fissura, na superfície, não pretende, de modo algum, extrair ou justificar os métodos de todos aqueles que dependeram das suas fissuras para criar, mas sim afirmar a fissura como acontecimento, libertando o corpo das suas fissuras, criando essa obra que sabe extrair os efeitos incorporais à realidade dos corpos caídos. Esta irá ser a verdadeira beleza do corpo sem órgãos, que Deleuze deseja já neste momento: "Haverá uma outra saúde, como um corpo que sobrevive tão longe quanto possível à sua própria cicatriz, como Lowry sonhando em reescrever uma 'Fissura' que acabaria bem e jamais renunciando à ideia de uma reconquista vital?"[157] E, curiosamente, termina com um desejo, citando Burroughs, que esse corpo que sobrevive tão longe quanto possível da sua cicatriz, consiga, exactamente, criar os efeitos desta sem dela depender: "Imaginai que tudo o que se pode atingir por vias químicas é acessível por outros caminhos..."[158]

Por ora, sabemos que é preciso libertar o corpo sem órgãos do sem-fundo informe do corpo esquizofrénico e, consequentemente, doar à linguagem, que aí se compõe, uma vida própria, que expressa a intensidade com que o esquizofrénico vive o seu corpo e cria a sua linguagem, mas que mantém destes, unicamente, a sensação ou a intensidade em que se define e constitui. Mas com a certeza que corpo e obra (linguagem) são inseparáveis no corpo sem órgãos e expressam, num movimento único e simultâneo, uma vida (a intensidade ou o limite inimaginável com que o esquizofrénico vive o seu corpo e a linguagem).

---

[156] *Ibidem*, p. 184.

[157] *Ibidem*, p. 188.

[158] *Ibidem*, p. 189.

Segunda tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze: nuvem II (o ovo e o inconsciente ou o corpo sem órgãos como matéria)

> imagem 008: Gilles & Félix

Antes de avançarmos na construção do corpo sem órgãos de Deleuze, no movimento do pensamento que criou *L'Anti-Oedipe* (embora já estejamos nele), necessitamos de resgatar outro movimento, iniciado em *Différence et répétition*, que precipitará Deleuze a recolocar o problema do corpo sem órgãos, questionando a sua matéria[159]. É, precisamente, em *L'Anti-Oedipe*, que Deleuze & Guattari, depois de *entrarem* no processo de produção do inconsciente do esquizofrénico, debaixo da pele, durante o passeio pela Natureza e a construção infinita de uma mesa[160], revelam, por fim: "O corpo sem órgãos é um ovo: atravessado por eixos e limiares, latitudes, longitudes, geodésicas, atravessado por *gradientes* que marcam os devires e as passagens, os destinos do que nele se desenvolve. Nada aqui é representativo, mas tudo é vida e vivido: a emoção vivida dos seios não se assemelha aos seios, não os representa, tal como uma zona predestinada do ovo não se assemelha ao órgão a que dará origem. Apenas faixas de intensidade, potenciais, limiares e gradientes. Experiência dilacerante, demasiado comovente, pela qual o esquizo é o mais próximo da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria: 'esta emoção situada fora do ponto particular em que o espírito a procura... esta emoção que dá ao espírito o som perturbante da matéria, para onde toda a alma escorre e arde' "[161].

OVO

INDIVIDUAÇÃO

---

[159] É importante reafirmar que as nossas tentativas de construção do corpo sem órgãos de Deleuze, apesar de seguirem, implicitamente, a cronologia das obras em determinados momentos, esboçam-se, sobretudo, nas rupturas e nos saltos ocorridos no plano de pensamento de Deleuze, que, consequentemente, o levaram a recolocar um determinado problema no seu plano de pensamento, ou mesmo, a relançar um novo movimento daquele. Tal é o exemplo do ovo.

[160] Recuperaremos o início de *L'Anti-Oedipe* mais adiante.

[161] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, p. 26 (a citação pertence a Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs*).

O ovo não é uma metáfora, como afirmarão, insistentemente, Deleuze & Guattari, tal como, a partir deste momento, dirão, sempre, que o corpo sem órgãos é um ovo. E, é no ovo que podemos perceber o salto que o corpo sem órgãos irá operar no plano de pensamento de Deleuze, ainda que no início de *L'Anti-Oedipe* continue a ser o corpo sem órgãos do esquizofrénico, aquele que é o ser mais próximo da matéria, "do centro intenso e vivo da matéria" pela sua maneira muito específica de viver o corpo. Perguntar-nos-íamos que matéria é esta, se a desconhecêssemos, mas temos vindo a persegui-la desde o início. É, unicamente, pela travessia, que fazemos pelo meio de intensidades díspares, que reconhecemos (e conhecemos) o corpo sem órgãos. No entanto, outra questão se nos põe: como é que se forma o corpo sem órgãos, quando não é preexistente (ou de que outra forma poderia o esquizofrénico criar debaixo da pele)?

Este movimento é, extremamente, importante para Deleuze, porque permitir-lhe-á criar um conceito de corpo (neste momento, vamos considerar um conceito de corpo, que não é o corpo sem órgãos, porque reservamos o nome "corpo sem órgãos" para a experimentação sobre o corpo no devir constante corpo-obra, mas sim a criação de um pensamento sobre o que é um corpo, oposto ao corpo como organismo, que é ainda aquele que a fenomenologia e, mesmo, o empirismo, pensam) que encontra todos os outros fluxos de pensamento que atravessam Deleuze. Em *Différence et répétition*, Deleuze é impelido a pensar sobre a univocidade do ser, ao mesmo tempo que afirma que o ser se diz da Diferença. Como é que podemos pensar a Diferença e a univocidade do ser, simultaneamente? Embora não seja esta a nossa questão, interessa-nos uma das suas respostas, com a criação do conceito de individuação, seguindo uma linhagem filosófica que passa por Duns Scot, Espinosa e Nietzsche[162]. Com o conceito de individuação, Deleuze pretende, exactamente, opor-se aos conceitos de sujeito e eu, que expressam um indivíduo que se

[162] Sobre o conceito de individuação e a univocidade do ser na história da filosofia, ver Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 55-61.

encontra, totalmente, definido (pelas suas faculdades) e fundado (na doxa), enquanto pensa, não num indivíduo que se encontre num estágio preliminar de formação ou desenvolvimento ou mesmo num processo de involução (não há qualquer apelo a um regresso a um estágio embrionário ou a um processo de regressão, pelo contrário), mas na matéria intensiva que compõe um ser, qualquer ser (o próprio ser do sensível, que em *Différence et répétition*, é o que só pode ser sentido, bem como o insensível, que forçam o pensamento a pensar; é a afecção que é primeira e será neste sentido que a matéria intensiva, lugar da afecção, designa o ovo, o sujeito larvar de *Différence et répétition*), e, consequentemente, à qual todos podem aceder, que seja, em si, capaz de se transformar e criar a própria Diferença[163]. É a esta vida que Deleuze apelará até à sua morte física: *uma* vida ou vida inorgânica (que atravessa todos os seres e as suas expressões de existência). O conceito de individuação revela-se, assim, determinante na construção de um corpo sem órgãos, porque se a individuação se limitasse ao embrião, ao ovo, de que forma (ou de que formas) é que um indivíduo constituído (de corpo feito, uma cabeça, duas pernas, dois braços), poderia construir um corpo sem órgãos para si?

Entretanto, encontramos outros elementos nesta linhagem, oriundos de vários estudos das ciências naturais, sobretudo de Simondon, Geoffroy Saint-Hilaire e Raymond Ruyer, a quem Deleuze e Deleuze & Guattari recorrerão, por várias vezes, para exemplificar o conceito de individuação. Mas até que ponto é necessário fundar o processo de individuação na ciência para Deleuze construir o seu próprio corpo sem órgãos? Mais do que o conceito de individuação, embora possamos considerar que este seja o que melhor se opõe ao do sujeito constituído (ou ao conceito de organismo, como Deleuze o

[163] Partilhamos com Anne Sauvagnargues esta ideia: "Le corps sans organes sert à penser la corporéité et la morphogenèse des corps sans les rapporter à un principe unifiant extérieur, âme, forme, unité d'un organisme, mais en se situant au niveau de la matière non encore informée, c'est-à-dire au plan des forces". E exemplifica com Artaud: "Artaud la dégage au niveau immanent du matériau lui-même, en évitant tout principe d'unité extérieur, et il exprime cette corporéité sans organes par une syntaxe sans articulation", Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, p. 85.

assume), é a matéria, que permite os diferentes processos de individuação, que procuramos pensar[164]. De certa forma, é, também, nessa matéria que a ciência e a arte se encontram, tal como Deleuze & Guattari irão sugerir em *Qu'est-ce que la philosophie?*. Os exemplos de que estes se servem para construir uma nova imagem do pensamento, a partir de estudos e casos que se opõem à doxa, ao senso-comum e ao bom-senso, afirmando, dessa forma, que existe uma outra forma de pensar, onde nos devemos colocar, que nos permite aceder a um mundo muito mais rico e intenso, pretendem apenas isso: abrir-nos para o imenso campo que constitui o virtual. É, precisamente, aí que desejamos localizar-nos por ora, porque a matéria do corpo sem órgãos compõe-se no ovo.

O ovo aparece pela primeira vez em *Différence et répétition*: "Os embriologistas mostram que a divisão de um ovo em partes é secundária em relação a movimentos morfogenéticos; estes são significativos sob outros aspectos, como o aumento de superfícies livres, o estiramento de camadas celulares, a invaginação por pregueamento, os deslocamentos regionais de grupos. Toda uma cinemática do ovo aparece, implicando uma dinâmica. Esta dinâmica exprime ainda algo de ideal. O transporte é dionisíaco e divino, é delírio, antes de ser transferência local. Os tipos de ovo distinguem-se, portanto, por orientações, por eixos de desenvolvimento, por velocidades e ritmos diferenciais como primeiros factores de actualização, criando um espaço e um tempo próprios daquilo que se actualiza"[165]. Para Deleuze, é a descoberta de dinamismos espacio-temporais, anteriores a qualquer actualização, definição de qualidades e constituição das partes ("um dado rebento é rebento da pata antes de se tornar pata direita ou esquerda"[166]), que lhe interessa, porque, como

---

[164] Sobre a influência ou a construção do corpo sem órgãos a partir dos estudos de Simondon e Geoffroy Saint-Hilaire, ver Anne Sauvagnargues, "Deleuze. De l'animal à l'art". *In* Zourabichvili, François; Sauvagnargues, Anne; Marrati, Paola; *La Philosophie de Deleuze*, pp. 138-149.

[165] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 276-277.

[166] *Ibidem*, p. 277.

afirma: “Antes do embrião, tomado como suporte geral de qualidades e de partes, há o embrião considerado como sujeito individual e paciente de dinamismos espacio-temporais, o embrião como sujeito larvar”[167]. E, curiosamente, Deleuze, pouco depois, invoca o teatro da crueldade de Artaud: “Quando Artaud falava do teatro da crueldade, ele definia-o somente por um extremo ‘determinismo’, o da determinação espacio-temporal, na medida em que ela encarna uma Ideia de natureza ou do espírito, como um ‘espaço agitado’, movimento de gravitação que gira e fere, capaz de tocar directamente o organismo, pura encenação sem autor, sem actores e sem sujeitos. Só se cavam espaços, só se precipitam ou desaceleram tempos à custa de torções e deslocamentos que mobilizam e comprometem todo o corpo. Pontos brilhantes atravessam-nos, singularidades arrepiam-nos, em toda a parte está o pescoço da tartaruga e o seu deslizamento vertiginoso de protovértebras. Mesmo o céu sofre por causa dos seus pontos cardeais e por causa das suas constelações, que inscrevem na sua carne uma Ideia, como ‘actores-sóis’. - Há, portanto, sem dúvida actores e sujeitos, mas são larvas, porque são os únicos capazes de suportar os traçados, os deslizamentos e rotações. Depois, é muito tarde. E é verdade que toda a Ideia faz de nós larvas, tendo posto abaixo a Identidade do Eu e a semelhança do eu, o que se expressa mal quando se fala em regressão, fixação ou paragem do desenvolvimento”[168]. Estranha, mas sedutora, actualização destas palavras, posteriormente, em *Francis Bacon*, quando o sujeito larvar se transforma em matéria pintada: as deformações executadas através de escovagens ou limpezas com escovas ou panos, os traços animais que perpetuam o devir animal da matéria não formada, o desfazer do rosto para trazer a cabeça à superfície, uma cabeça sem rosto que não é uma cabeça sem espírito, porque é o espírito vital e corporal, um espírito que é corpo, facto comum entre homem e animal. Diz

---

[167] *Ibidem*, p. 278.

[168] *Ibidem*, pp. 282-283.

Deleuze, que a Figura de Bacon "é, precisamente, o corpo sem órgãos" e, quando relembramos aquela passagem de *Différence et répétition*, podemos afirmar, igualmente, que a Figura é um ovo, é o sujeito larvar [169].

Podemos, semelhantemente, pensar que o interesse de Deleuze em Geoffroy situa-se, no cruzamento entre Artaud e Bacon. Porque, apesar de nos mantermos um pouco distantes das razões teóricas que dão origem ao corpo sem órgãos, preferindo os momentos de ruptura que permitiram a Deleuze construir o seu próprio corpo sem órgãos, só conseguimos chegar até este, se conseguirmos, de facto, cruzar as diferentes forças exteriores que actuaram no movimento do pensamento de Deleuze, ou de que outra forma poderíamos estabelecer uma ligação, na própria matéria do corpo sem órgãos, entre Artaud e Bacon? Ou entre Geoffroy e Bacon? É pois vital compreender por que é que Deleuze privilegia os dinamismos espacio-temporais do ovo e não a divisão celular, por exemplo, ou por que razão é tão importante afirmar a matéria não formada antes de qualquer processo de individuação, quando este, já por si, garante a diferenciação e, consequentemente, a afirmação da Diferença[170]. Os dinamismos espacio-temporais correspondem, na realidade, ao movimento de intensidade máxima da matéria não formada ou ao inviável, como Deleuze coloca também, todos esses movimentos insuportáveis, mas que o embrião, e só este, consegue suportar (como no exemplo das tartarugas, que Deleuze refere por várias vezes: "nas tartarugas, por exemplo, o membro anterior sofre um deslocamento relativo de 180º, ou o pescoço implica um deslocamento para a frente

---

[169] Em *Francis Bacon*, Deleuze relembra, mais uma vez, o ovo. Ver Gilles Deleuze, *Francis Bacon: la logique de la sensation*, p. 33.

[170] Vamos manter-nos alheios à diferença que Deleuze estabelece, em *Différence et répétition*, entre dois tipos de diferenciação (no Francês, *différentiation* e *différenciation*, a primeira relativa à diferenciação que ocorre no virtual, a segunda à que ocorre no actual).

de um número variável de protovértebras"[171])[172]. Os dinamismos espacio-temporais formam, assim, o espaço virtual do ovo ou o imenso campo das pré-individualidades. A actualização, ou mesmo, a formação dos órgãos, que é ainda prévia à constituição do indivíduo como organismo total, corresponde, necessariamente, a uma perda de intensidade. Poderá existir uma alteração na matéria não formada, quando a intensidade muda de nível ou grau (o que Geoffroy utiliza para diferenciar as espécies), resultando, por essa razão, num "estado" diferente, mas este é ainda relativo a um dinamismo e não a uma parte constituída. Este momento é determinante para a própria construção de um corpo sem órgãos, porque este será sempre o ovo, portador de dinamismos espacio-temporais de intensidades insuportáveis para o organismo (e se este as quiser suportar, tem primeiro de se desfazer; se quiser colocá-las em movimento, tem primeiro de eliminar tudo o que poderá bloquear a sua passagem) e, no momento da actualização, seja esta um conceito ou uma obra, desaparece e já não estamos mais perante um corpo sem órgãos. Então, como é que Deleuze pôde pensar e afirmar que a Figura de Bacon é um corpo sem órgãos? Porque, afinal, a própria obra de arte, como Deleuze & Guattari comentam, é uma reterritorialização, ou por outras palavras, corresponde a uma perda de intensidade do fluxo criativo que se expande, infinitamente, pelos movimentos espacio-temporais (os mergulhos no Caos) de intensidades puras e máximas. Mas, por outro lado, também afirmam que a obra de arte conserva um pedaço de Caos, das forças que esses dinamismos trazem consigo, intensidades puras. E, assim, o corpo da tela pintado traz à superfície o sujeito larvar, não aquele que um dia foi, mas aquele que está sempre presente, a insuflar tudo o que cria. Um pouco do movimento de pescoço de tartaruga num pescoço

---

[171] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 276.

[172] Como Anne Sauvagnargues afirma: "L'embryon est un sujet larvaire, une masse matérielle capable de supporter de grands modifications, un tissu informel susceptible d'actualiser un grand nombre de formes", Anne Sauvagnargues, "Deleuze. De l'animal à l'art". *In* Zourabichvili, François; Sauvagnargues, Anne; Marrati, Paola; *La Philosophie de Deleuze*, p. 145.

pintado e numa torção da cabeça. E o que os une: uma mesma intensidade. Somente desta forma, é que poderemos considerar que o corpo sem órgãos de um artista, o plano de imanência do desejo, percorrido por fluxos energéticos ininterruptos, é o próprio fluxo de criação, cujo limite é a obra de arte. Mas esta corresponde já a um corte desse fluxo de desejo e a uma perda de intensidade, o que leva o artista a recomeçar e a criar uma nova obra. É este o único recomeço possível no corpo sem órgãos.

Aproveitando a ligação que se estabelece entre o ovo e o processo criativo, ou entre Geoffroy e Bacon, ou mesmo Artaud e Bacon, torna-se urgente pensar que o ovo não é uma metáfora utilizada por Deleuze para o processo criativo e que o regresso a um sujeito larvar não é, de modo algum, resultado de uma tentativa de imitação ou de representação (como já antevemos, também, através dos quadros de Bacon, em que o Animal de Geoffroy é o outro par no devir animal de Bacon). Semelhantemente, também gostaríamos de pensar que o ovo não é, apenas, um modelo, que Deleuze utiliza para construir uma imagem, como diz, do corpo antes do organismo e da formação dos órgãos, um corpo que existe, apenas, em intensidade, nos movimentos que a matéria intensa não formada cria, repartindo-se por zonas, limiares e gradientes, uma massa contínua que atravessa intensidades e forças inalcançáveis pela matéria já formada, pelas aglomerações concentradas, pela divisão do possível. O corpo sem órgãos será sempre um ovo, quando espaço e matéria coincidirem em intensidade e anteciparem o nascimento de uma nova manifestação ou expressão de existência.

O que não está bem explícito na ligação que estabelecemos (e que é aquela que corresponde à construção do corpo sem órgãos de

Deleuze[173]), é, exactamente, a questão que se nos impõe, neste momento: como é que este espaço e esta matéria se formam, porque não basta afirmar que o que liga expressões de ser tão díspares, é uma mesma matéria intensa. Como é que criamos o ovo, sabendo que não preexiste (como se existisse no fundo de nós mesmos), como não implica qualquer movimento nosso em direcção a um passado longínquo ou uma impossível regressão ao ser uterino? Esta é, igualmente, a questão que vai determinar o próximo passo na construção do próprio corpo sem órgãos de Deleuze, à qual retomará sempre, até aos últimos textos: como construir um corpo sem órgãos para si ou como desfazer o corpo orgânico, tal como o conhecemos, e aceder a essa matéria intensiva, que permite uma nova visão sobre o mundo das intensidades, um novo pensamento, uma nova obra? No limite, nunca se tratou de fundar o sujeito ou o corpo na intensidade[174], pensando em todos aqueles que o descobriram e souberam pensar, mas como aceder a essa matéria, às infinitas possibilidades de criação que essa matéria traz consigo, sempre que se

---

[173] A autora Anne Sauvagnargues, que temos privilegiado, neste momento do nosso estudo, pelo seu pensamento sobre o corpo sem órgãos, admite que a teoria do corpo sem órgãos (a autora refere-se ao corpo sem órgãos, por vezes, como uma teoria, e, por outras, como um conceito, mas nunca como uma prática experimental sobre o corpo através da criação de um corpo intensivo, ainda que admita que tem aí a sua origem, numa experiência limite da literatura) tem duas funções: "traiter les modes d'individuation corporels avant leur organisation centrée, en faisant l'économie de l'hypostase d'un centre organisateur, - et pour cela, Deleuze fait appel à l'expérience poétique d'Antonin Artaud et à la peinture de Francis Bacon; il poursuit l'enquête sur le plan de l'épistémologie des sciences de la vie, par l'étude de Geoffroy Saint-Hilaire et de l'embryogenèse qu'il oppose à l'organologie" (*In* Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, p. 83). Mas o que é que liga estas duas funções? A autora dá, apenas, implicitamente, a resposta a esta questão, que é a nossa, quando propõe pensar a modulação das forças e dos materiais, a partir de Simondon: "Si les corps sans organes concerne en même temps la détermination du corps pour les sciences de la vie et la pensée créatrice en art, c'est qu'il met en jeu les rapports de la forme et de la matière" (*Ibidem*, p. 103). No entanto, pensamos que a ligação, no plano de pensamento de Deleuze, encontra-se, de facto, alhures, no que a autora considera, brevemente, como um "terceiro aspecto" do corpo sem órgãos: "ce n'est que sous un troisième aspect que le concept de schizophrène, avec *L'Anti-Oedipe*, reçoit une acception clinique (psychiatrique) plus définie, en même temps que le corps sans organes et la figure d'Artaud deviennent l'arme critique anti-Oedipe, contre a définition psychiatrique et psychanalytique de l'inconscient, de la normalité psychique et somatique" (*Ibidem*, p. 85). O salto, que *L'Anti-Oedipe* dá na construção do corpo sem órgãos, é, precisamente, quando o situa no inconsciente.

[174] Anne Sauvagnargues, por exemplo, constata, de facto, que a intensidade (que define o espaço virtual) é primeira em Deleuze (em relação à diferenciação). Ver Anne Sauvagnargues, "Deleuze. De l'animal à l'art". *In* Zourabichvili, François; Sauvagnargues, Anne; Marrati, Paola; *La Philosophie de Deleuze*, p. 148.

incita um novo movimento de pensamento, um novo fluxo de desejo? Como aceder ao imenso campo das pré-individualidades, singularidades e intensidades? Porque nem todos sucedem nesta viagem, nem todos conseguem construir um corpo sem órgãos para si. "Laing tem toda a razão em definir o processo esquizo como uma viagem iniciática, uma experiência transcendental da perda do Ego, que faz um sujeito dizer: 'Era como se eu tivesse chegado ao presente a partir da forma mais primitiva da vida' (o corpo sem órgãos), 'via... Não, *sentia* à minha frente uma viagem medonha'. E a viagem não é uma metáfora, tal como há pouco o ovo também não era, e o que nele se passava, movimentos morfogenéticos, deslocamentos de grupos celulares, alongamentos, dobragens, migrações, variações locais dos potenciais. E nem sequer devemos opor uma viagem interior às viagens exteriores: o passeio de Lenz, o passeio de Nijinsky, os passeios das criaturas de Beckett são realidades efectivas, mas em que o real da matéria deixou todas as extensões, tal como a viagem interior abandonou todas as formas e qualidades para fazer brilhar, tanto no interior como no exterior, apenas as intensidades puras acasaladas, quase insuportáveis, pelas quais um sujeito nómada passa. Não é nem uma experiência alucinatória, nem um pensamento delirante, mas um sentimento, uma série de emoções e de sentimentos como consumação de quantidades intensivas, que formam o material das alucinações e dos delírios subsequentes. A emoção intensiva, o afecto, é tanto a raiz comum como o princípio de diferenciação dos delírios e das alucinações. Dir-se-ia que tudo se mistura nesses devires, passagens e migrações intensas, nessa deriva que percorre o tempo nos dois sentidos"[175].

L'Anti-Oedipe corresponde a um novo movimento do pensamento e consequente construção do corpo sem órgãos de Deleuze. E é, também, o momento em que podemos compreender como é que se faz, de facto, a ligação, em matéria, entre as diferentes

[175] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, pp. 100-101 (a citação pertence a Ronald Laing, *La Politique de l'expérience*).

forças que actuaram no plano de pensamento de Deleuze e lhe permitiram pensar o que é o corpo intensivo, desde Nietzsche, Espinosa, Simondon, Geoffroy Saint-Hilaire, Artaud, Bacon, entre tantos outros. Dos quais, necessitamos, imediatamente, de salvaguardar que, à semelhança do ovo, não são modelos de corpos intensivos, mas a própria matéria do que o corpo se compõe[176], essa matéria energética que exerce uma estranha e nova força no pensamento e no corpo de Deleuze e que este contrai e transforma numa nova matéria, num novo conjunto de forças, capaz de superar a vida comum, a vivência comum e banal da experiência empírica e afectar, perpetuamente, aqueles que o encontram. Difícil transformação de matéria e de energia, que só aqueles que souberam compor este corpo, puderam efectuar todas essas passagens, migrações e devires, que compõem o ovo.

INCONSCIENTE

No fim de *L'Anti-Oedipe,* Deleuze & Guattari revelam: "Na realidade, o inconsciente é abrangido pela física; não é por metáfora que o corpo sem órgãos e as suas intensidades são a própria matéria"[177]. É, de facto, o inconsciente, tal como Deleuze & Guattari o concebem a partir de *L'Anti-Oedipe* (que, à semelhança do ovo, resulta de um lançamento do pensamento muito anterior, onde encontramos alguns traços em *Différence et répétition*), que vai responder a alguns dos problemas, que temos vindo a pensar. Este momento é, extremamente, importante para a construção do corpo sem órgãos de Deleuze, porque este assume-o, indubitavelmente, como matéria do inconsciente, colocando em questão a própria imagem, que detínhamos de *Logique du Sens*, de um corpo e, em especial, a do corpo do esquizofrénico. A obra resulta do desejo, da produção desejante, o que não era explícito em *Logique du Sens*. Aí, era ainda inseparável da forma como o esquizofrénico vivia o seu corpo físico, levando-nos a pensar no corpo sem órgãos do

[176] Donde a importância do nome próprio: os nomes designam variações intensivas. Ver Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, p. 103.

[177] *Ibidem*, p. 336.

esquizofrénico como um corpo-obra, em vez de pensarmos nesta vivência a partir da produção infernal do inconsciente[178]. Não queremos, de modo algum, "esquecer" o corpo (não sendo este uma imagem, porque, como dirão Deleuze & Guattari, em *L'Anti-Oedipe*, o corpo sem órgãos "é o corpo sem imagem"[179]), porque a construção de um corpo sem órgãos e o funcionamento de toda a produção desejante implicam a transformação do corpo físico em corpo intensivo, através dos afectos daquele, do sentir que se desdobra na superfície da pele. Por outro lado, o corpo possui, igualmente, um inconsciente, que o inconsciente traz à superfície do corpo no momento exacto em que este descobre uma potência criadora em si. O corpo sem órgãos situa-se no limite do corpo vivido, desejando alcançar o inimaginável. Não pensamos nos movimentos do pescoço da tartaruga, mas na criação de uma obra infinita que tem origem nos afectos e nos perceptos, que o corpo intensivo extrai ao corpo físico e vivido. E, de facto, o corpo sem órgãos nasce da acção deste sobre os órgãos. Como dizem Deleuze & Guattari, aquele não se opõe aos órgãos, mas a uma certa organização à qual chamamos organismo. Dos órgãos, necessita, pelo contrário, a capacidade molecular de conservarem um afecto, uma intensidade, uma sensação. A sensação e o órgão de sentido são inseparáveis na superfície do corpo sem órgãos (mesmo quando a primeira é dada por um órgão diferente daquele ao qual a sensação se dirige, o que sucede no corpo sem órgãos, precisamente, quando este acede a uma matéria intensa não formada, cujos limiares de intensidade deslocam os próprios órgãos dos sentidos e, então, uma sensação visual pode aparecer um pouco por todo o corpo ou ser dada, primeiramente, pelo tacto, por exemplo[180]). Acontece, porém, que a

---

[178] Não pretendemos afirmar que o inconsciente não esteja presente no corpo sem órgãos desde o início ou em *Logique du Sens* (onde Deleuze estuda, inclusivamente, a linguagem a partir da história sexual), mas, de facto, o corpo sem órgãos ainda não é a matéria do inconsciente (sê-lo-á a partir de *L'Anti-Oedipe*), nem plano de imanência do desejo (sê-lo-á, sem hesitação, a partir de *Mille Plateaux*).

[179] *Ibidem*, p. 14.

[180] Retomaremos este aspecto do corpo sem órgãos, mais adiante.

transformação do corpo físico e vivido em corpo intensivo, só será, de facto, possível no inconsciente, à escala molecular. E é este o momento que desejamos assinalar na construção do corpo sem órgãos do próprio Deleuze. Primeiro, porque a concepção do inconsciente, em *L'Anti-Oedipe,* permitirá resolver alguns dos problemas que ficaram em suspenso nas obras anteriores, relativamente ao corpo sem órgãos. E, depois, de todo o processo da produção desejante, que Deleuze & Guattari descrevem, minuciosamente, em *L'Anti-Oedipe*, só poderemos avaliar a importância do corpo sem órgãos, quando é, apenas, sobre este que se produzem quantidades intensivas, resultando estas, por sua vez, na criação de uma obra nova (porque também não queremos, de modo algum, perder a ideia que o corpo sem órgãos é um corpo-obra, apenas pretendemos compreender como é que se constrói, sabendo, agora, de antemão, que é no inconsciente). De modo que nos interessa, sobretudo, questionar: como é que o corpo se transforma em corpo intensivo ou sem órgãos, ou melhor, como é que se produzem intensidades sobre o corpo sem órgãos (porque é apenas no momento em que as intensidades circulam pela superfície do corpo sem órgãos que o corpo se transforma em corpo intensivo)?

Para Deleuze & Guattari, as intensidades são produzidas durante o processo de produção do inconsciente, que, apesar de tudo, não podemos ignorar, limitando-nos a esse momento da produção de intensidades, quando é o próprio inconsciente a fornecer a matéria à qual o processo de construção do corpo sem órgãos extrairá as forças

energéticas ou intensidades, reconduzindo-nos, forçosamente, ao início do processo para recolocar a nossa questão[181].

As máquinas desejantes estão na origem de todo o processo de produção do inconsciente. Dizem Deleuze & Guattari, que existem máquinas por toda a parte: "uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite o fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina de produzir leite e a boca uma máquina que se liga àquela. A boca do anoréctico hesita entre uma máquina de comer, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (ataque de asma). É assim que todos somos *bricoleurs*, cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, e sempre fluxos e cortes". "O Presidente Schreber sente qualquer coisa, produz alguma coisa, e é capaz de o teorizar. Algo se produz: efeitos de máquinas e não metáforas"[182].

Deleuze & Guattari iniciam, assim, a sua viagem pelo inconsciente. Em vários momentos, iremos hesitar: estarão Deleuze & Guattari a descrever o processo de fabricação do inconsciente do esquizofrénico ou de qualquer inconsciente? Por ora, mantenhamos a dúvida. Interessa, sim, reter, que o inconsciente é uma fábrica (e não uma caixa fechada nos confins do nosso ser), enorme máquina de produção, que o desejo agencia e coloca em movimento (sendo o desejo composto pelas sucessivas associações entre fluxo e corte das máquinas desejantes). As peças são matérias concretas, efeitos de máquinas concretas sobre outras tantas máquinas, mas enquanto

---

[181] François Zourabichvili relaciona, precisamente, o inconsciente com o acto de pensar, que só pode ter aí início, como também, só tem início pela acção de uma força ou conjunto de forças (afectos). É, extremamente, importante para a construção do corpo sem órgãos de Deleuze, porque, neste, corpo e pensamento são indiscerníveis. Segundo este autor: "Le champ transcendantal est impersonnel, asubjectif, inconscient. L'acte de penser n'est certes pas inconscient, mais s'engendre inconsciemment, en deçà de la représentation. La rencontre disjonctive des forces ou points de vue ne passe en effet dans la conscience qu'à l'état impliqué (signe, affect, intensité). 'La pensée ne pense qu'à partir d'un inconscient' (DR, 258).(...) L'inconscient selon Deleuze n'est ailleurs que ce champ informel où des forces entrent en rapport, il ne comporte ni formes ni représentations et 'ressemble' plus à une usine qu'à une scène de théâtre", François Zourabichvili, "Deleuze. Une philosophie de l'événement". *In* Zourabichvili, François; Sauvagnargues, Anne; Marrati, Paola; *La Philosophie de Deleuze*, p. 148.

[182] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, p. 14

forças extraídas ao real, à experiência. As máquinas desejantes não são, de modo algum, máquinas técnicas ou molares, resultam, sim, de sensações vividas, pelas quais somos afectados, pelas quais sentimos outra coisa para além de nós mesmos, do nosso limite da experiência. É um fulgor, a própria libido, que corre nas correias da imensa máquina do inconsciente, que nunca pára de agenciar, de colocar ligamentos, roldanas, por todos os poros do nosso corpo. "Cada um fabrica ou agencia, não com o ovo do qual saiu, nem com os progenitores que a isso o ligam, nem com as imagens que daí tira, nem com a estrutura germinal, mas com o pedaço de placenta que arrebatou, e que lhe é sempre contemporâneo como matéria de experimentação"[183]. Cada um fabrica o seu inconsciente, cria as suas máquinas e faz correr o desejo por estas e por tantas outras máquinas, "máquinas celestes, as estrelas ou o arco-íris, máquinas alpestres que se ligam com as do seu corpo"[184].

O funcionamento do inconsciente parece claro, mas ficamos, de imediato, a pensar sobre o que é que se produz. Afinal, o que é que o Presidente Schreber produz? O que é que o desejo produz? Embora Deleuze & Guattari afirmem (na passagem anteriormente referida) que se produzem efeitos de máquinas, cremos que é no sentido que o inconsciente só pode ser produzido pelos efeitos das máquinas sobre o corpo, sobre a nossa superfície nervosa, a nossa pele, fazendo-nos questionar o próprio funcionamento das máquinas, quando estas parecem funcionar perfeitamente dentro da sua série linear e os efeitos, da sua laboriosa e, por vezes, complexa produção, tecem a natureza e a história (razão pela qual, o esquizofrénico é, novamente, um modelo, quando sempre viveu, intensamente, a natureza e a história como processos de produção[185]), quando surge o corpo sem órgãos e interrompe esse processo, colocando em questão o seu

---

[183] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 96.

[184] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, p. 8.

[185] *Ibidem*, p. 8 e p. 28.

funcionamento. Desde o início que nos pareceu que seria necessário interromper a ligação máquina-órgão e máquina-energia, mesmo que Deleuze & Guattari garantam que as máquinas são sempre máquinas de máquinas e que a máquina-órgão interpreta tudo a partir do próprio fluxo - como "o olho interpreta tudo em termos de ver" -, mas também cria conexões com outras máquinas, numa comunicação "transversal" - e, então, o olho emite um fluxo diferente daquele que vê e faz-se ver noutra máquina de fluxo distinto. Mas, a dúvida residiria, precisamente, no processo que conduziria à experiência esquizofrénica. Porque, desde o início de *L'Anti-Oedipe*, mesmo acompanhando Lenz no seu passeio pela natureza, temos a impressão que Deleuze & Guattari tentam desvelar como é que o inconsciente é produzido e como é que cada um de nós, com as suas máquinas desejantes, o produz, sempre que deseja, colocando em movimento um processo ininterrupto de produção, no qual poderemos experimentar um pouco a loucura e esquizofrenizar a vida, enquanto sentimos a sua urgência em desvendar como é que esse mesmo processo produz todas as figuras clínicas que a psicanálise não soube compreender. A súbita interrupção do processo pelo corpo sem órgãos parece natural, quando pensamos no esquizofrénico, na forma como este experiencia o próprio corpo, como o sente a ferver, debaixo da pele, e a avaria das máquinas desejantes parece, de imediato, encontrar o equivalente na experiência empírica com a avaria do corpo e do espírito.

E, pensando no nascimento do poema, parecia, igualmente, inevitável o engendramento de um fluxo "em estado livre e sem cortes"[186] que conseguisse reproduzir-se a si próprio, ao mesmo tempo, que interromperia a produção infernal das máquinas desejantes. De certa forma, o inconsciente só poderia criar algo, que se pudesse assemelhar a uma potência criadora, se se produzisse fora da sua produção contínua, que saltasse fora. E, no entanto, continuaria a

[186] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, p. 14.

depender dessa para manter o bom funcionamento. Contudo, o corpo sem órgãos não é um resíduo da produção das máquinas desejantes[187], um qualquer resto da produção contínua, quando em tudo se opõe às máquinas desejantes: "Às máquinas-órgãos, o corpo sem órgãos opõe a sua superfície deslizante, opaca e tensa. Aos fluxos ligados, unidos e recortados, opõe o seu fluido amorfo indiferenciado. Às palavras fonéticas, opõe sopros e gritos que são outros tantos blocos inarticulados"[188]. Reminiscências de *Logique du Sens*, que, no entanto, nos permitem pensar que a criação do inconsciente, essa produção de efeitos de máquinas na nossa superfície nervosa, permite a subida do próprio corpo sem órgãos à superfície, como se os órgãos subissem à superfície da pele e cravassem nesta pequenos focos de alegria e dor, esses efeitos de máquinas que só o inconsciente produz (ou não são estes efeitos aqueles que os fluxos energéticos descrevem na sua produção contínua, quando um fluxo aumenta ou diminui na ligação a uma nova máquina ou quando é cortado por outra, qual sismógrafo de intensidades?). O sofrimento é o mesmo, aquele que o corpo sentia por ter uma organização e escava a profundidade até se desfazer, por completo, dos pedaços, e que, agora, obriga o corpo a criar uma superfície deslizante sobre si mesmo: " '*Sem boca. Sem língua. Sem dentes. Sem laringe. Sem esófago. Sem estômago. Sem ventre. Sem ânus'*. Os autómatos param e deixam que a massa inorgânica que articulam apareça. O corpo sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível. Antonin Artaud descobriu-o,

---

[187] Deleuze & Guattari referem, por vezes, que o sujeito é produzido como resíduo ao lado da máquina ou que a *Voluptas*, energia da terceira síntese do inconsciente (energia da máquina celibatária), é uma energia residual. No entanto, o que pretendem demonstrar é que o corpo sem órgãos apenas produz intensidades quando é percorrido por este tipo de energia, que, por sua vez, resulta de uma transformação energética das sínteses anteriores, mantendo-se, por isso, ao lado da energia produzida pelas máquinas desejantes. O que permite, exactamente, ao sujeito renascer nos diferentes estados pelos quais o fluxo de energia passa, reinventando-se. O que sucede é que esta energia é apenas residual para a produção contínua, mas para o corpo sem órgãos é uma energia vital, faz circular uma matéria intensa sobre o plano do corpo, permitindo devires constantes.

[188] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, p. 15.

precisamente onde ele se encontra, sem forma nem figura"[189]. Artaud sofria com as máquinas sobre o seu próprio corpo, quando percebemos que o corpo sem órgãos sempre se opôs às máquinas desejantes, criado pelo desejo de Artaud em compor um corpo para si, que não dependesse de ligações sucessivas, fluxos e cortes repetidos, mas que contivesse um só orifício e fizesse passar um só fluxo. No entanto, renasce a questão sobre a obra. Em *Logique du Sens*, as palavras e o corpo passavam pela mesma transformação. As palavras-sopro nasciam da profundidade intensiva, fundo informe revelado pelo corpo sem órgãos, enquanto, neste momento, este habita a superfície do inconsciente, interrompendo a produção das máquinas desejantes, levando-nos a perguntar: como é que as palavras e a linguagem poética se compõem, agora?

Inevitavelmente, a obra resultará do conflito entre as máquinas desejantes e o corpo sem órgãos. "À escrita imunda, aos organismos imundos, às letras-órgãos, micróbios e parasitas, opõe-se o sopro fluido ou o corpo puro, mas a oposição deve ser uma passagem que nos restitui esse corpo assassinado, esses sopros amordaçados"[190]. Interessa-nos, essencialmente, este momento de passagem na oposição entre máquinas desejantes e corpo sem órgãos, para compreendermos, igualmente, que a matéria, que o corpo sem órgãos irá produzir, depende do fluxo energético produzido pelas máquinas desejantes no movimento de oposição que, simultaneamente, liberta a matéria presa nos circuitos de produção, devolvendo-a ao corpo. Assim, o corpo sem órgãos, quando surge, interrompendo o processo de produção das máquinas desejantes como o improdutivo e, logo depois, inserido no

---

[189] *Ibidem*, p. 14.

[190] Gille Deleuze, *Critique et clinique*, p. 28. É, sobretudo, na nota de rodapé, que acompanha este excerto de *Critique et clinique*, que Deleuze confirma que a criação poética nasce com a criação de um corpo sem órgãos, que as palavras-sopro só podem aparecer neste: "Chez Artaud, les célèbres mots-souffles s'opposent bien à la langue maternelle et aux lettres éclatées et le corps sans organes s'opposent à l'organisme, aux organes et larves [tal como em Wolson]. Mais les mots-souffles sont portés par une syntaxe poétique, le corps sans organes par une cosmologie vitale qui débordent de toutes parts les limites de l'équation de Wolson", *Ibidem*, p. 28.

processo que retoma a produção, como elemento de anti-produção, expressa já uma extracção ao fluxo produzido, extracção de um fluxo energético de intensidade = 0. Se considerarmos, desde o seu aparecimento, que o corpo sem órgãos é este fluxo de intensidade = 0 (daí a sua superfície deslizante, o seu fluxo informe), extraído à produção desejante, correspondente a essa paragem, súbito bloqueio, depressa engatado novamente na produção, compreenderemos como é que, de facto, se encandeiam as sucessivas máquinas resultantes do conflito entre as máquinas desejantes e o corpo sem órgãos, até ao momento em que este é preenchido, por fim, na máquina celibatária [191], por quantidades intensivas, uma pura energia[192], "um prazer que podemos qualificar de auto-erótico, ou antes, de automático, onde se celebra uma nova aliança, um novo nascimento, num êxtase deslumbrante, como se o erotismo maquinal libertasse outros poderes ilimitados"[193].

Poderemos compreendê-lo, facilmente, com o próprio exemplo que Deleuze & Guattari observam: "Há uma experiência esquizofrénica das quantidades intensivas no estado puro, a um ponto quase insuportável - uma miséria e uma glória celibatárias experimentadas no seu mais alto grau, como um clamor suspenso entre a vida e a morte, um intenso sentimento de passagem, estados de intensidade pura e crua despojados da sua figura e da sua forma. Fala-se muito de alucinações e de delírio; mas o dado alucinatório (eu vejo, eu ouço) e o dado delirante (eu penso...) pressupõem um *sinto* mais

---

[191] Cremos não ser necessário, aqui, fazer um resumo do complexo processo da produção desejante, tal como apresentado por Deleuze & Guattari, no primeiro capítulo de *L'Anti-Oedipe*, quando pretendemos concentrarmo-nos na produção de intensidades. Para um resumo do conflito entre máquinas desejantes e corpo sem órgãos, poder-se-á consultar, igualmente, José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a Filosofia de Deleuze*, pp. 172-179.

[192] Como Deleuze & Guattari o confirmam pouco depois, sobretudo na citação que fazem de Klossowski, entre parênteses: "Les forces d'attraction et de répulsion, d'essor et de décadence, produisent une série d'états intensifs à partir de l'intensité = 0 qui désigne le corps sans organes ('mais ce qui est singulier, c'est que là encore un nouvel afflux est nécessaire, pour seulement signifier cette absence')", Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, p. 28.

[193] *Ibidem*, p. 25.

profundo, que dá às alucinações o seu objecto e ao delírio do pensamento o seu conteúdo. Um 'sinto que me torno mulher', 'que me torno Deus', etc., que não é delirante nem alucinatório, mas que vai projectar a alucinação ou interiorizar o delírio. Delírio e alucinação são segundos em relação à emoção primária que inicialmente só experimenta intensidades, transformações, passagens"[194].

Deleuze & Guattari lançam, de imediato, a questão: "de onde vêm estas intensidades puras?" Segundo os autores, as intensidades puras resultam das forças de atracção e de repulsão, tal como a máquina celibatária contém, igualmente, uma máquina paranóica e uma máquina miraculante, embora extraia destas, unicamente, a energia que lhe irá permitir um prazer e um êxtase solares, a restituição do corpo assassinado (pela razão que o corpo sem órgãos não suporta os barulhos infernais das máquinas desejantes) e dos sopros amordaçados. "Segundo a doutrina do presidente Schreber", escrevem, "a atracção e a repulsão produzem intensos estados de nervos que preenchem o corpo sem órgãos em graus diversos, e pelos quais o sujeito-Schreber passa ao devir mulher e ainda muitas outras coisas, um círculo de eterno retorno. Os seios no tronco nu do presidente não são nem delirantes nem alucinatórios, mas designam, em primeiro lugar, uma faixa de intensidade, uma zona de intensidade no seu corpo sem órgãos"[195].

Eis que chegamos ao momento em que Deleuze & Guattari apresentam o corpo sem órgãos como o ovo. O ovo, como já referimos, não é um modelo de corpo sem órgãos, muito menos uma representação. É a própria experiência do corpo sem órgãos, da sua formação e produção moleculares, o que se percebe quando Deleuze afirma que devemos fabricar o inconsciente arrebatando o pedaço de placenta que possuímos, essa matéria intensa de que somos feitos e tantas vezes oculta pelos barulhos de máquinas e pela organização do

---

[194] *Ibidem*, p. 25.

[195] *Ibidem*, p. 26.

corpo, que não sabe o que fazer com a produção infernal do inconsciente. Só podemos entender esta sua afirmação no sentido em que a nossa experimentação cria uma zona de intensidade sobre o nosso corpo a partir de uma matéria intensa (tal é o pedaço de placenta), que permite a formação de zonas de intensidade máxima e variações intensivas, insuportáveis pelo corpo comum. Significa, também, que a proximidade do ser da matéria intensa, permite a comunicação e a ressonância entre diferentes experiências, diferentes sensações, tal como permite afirmar, precisamente, as disjunções e devir outro.

Para Deleuze & Guattari, são, precisamente, as variações de intensidade, sobre o corpo sem órgãos, que permitem uma infinidade de experiências intensivas, que afirmam o sentir e a emoção vivida sempre e cada vez que a sensação ou a intensidade muda (o que em *Francis Bacon*, Deleuze explicará, pormenorizadamente). As variações, as passagens, os limiares efectuam-se no corpo sob a forma de devires constantes: um devir mulher, um devir solar, como os que o Presidente Schreber soube criar. Perguntamos, de novo, o que é que o Presidente Schreber produz? As intensidades, que atravessam o corpo sem órgãos, só produzem, de facto, uma sensação ou uma emoção no seu próprio devir. Neste sentido, é o devir, a transformação de uma sensação noutra sensação de intensidade e natureza diferentes, que cria a experiência vivida de seios no seu corpo. Esta experiência não resulta de uma imitação ou representação, mas coincide com a própria vivência de um corpo com seios, explicada igualmente pelo fenómeno de dupla captura, quando parte da experiência de ter seios é resgatada pelo corpo do Presidente Schreber, que *sente* ter seios. É uma emoção real, que o esquizofrénico, por se encontrar mais perto das "palpitações da realidade"[196], perto do centro da matéria intensa que cria o real, consegue facilmente fazer passar pelo seu corpo, pela sua experiência de corpo e vida, o que faz com que o ovo e a viagem

[196] *Ibidem*, p. 104.

intensivos não sejam, de modo algum, metáforas para designar a experiência do devir intensivo do corpo esquizofrénico, mas coincidem com a infinita possibilidade de ligação entre matérias distintas, o devir constante que não conhece formas ou funções, apenas intensidades. "Dir-se-ia que o esquizo liberta uma matéria genealógica bruta, ilimitativa, onde se pode meter, inscrever e orientar em todas as ramificações ao mesmo tempo, e de todos os lados". E é apenas no corpo sem órgãos que "as distâncias indecomponíveis são necessariamente sobrevoadas e todos os termos disjuntos afirmados. Sou a letra e o lápis e o papel (era assim que Nijinsky escrevia o seu diário)"[197].

Continuamos, no entanto, sem responder à questão sobre a obra: como é que esses devires e passagens criam uma obra poética, por exemplo? Ao longo de *L'Anti-Oedipe*, Deleuze & Guattari dão vários exemplos de como é que nasce uma obra no meio do processo esquizofrénico de produção do inconsciente. Esta só poderá nascer do trabalho da máquina celibatária, quando todas as diferentes peças de composição são afirmadas, quando coexistem e entram numa relação prolífera de matérias expressivas. É também aí que o sujeito é produzido, como sujeito residual, nómada, que não conhece ainda um eu, mas apenas as singularidades pelas quais passa e nas quais devém outro. É interessante verificar, também, que é apenas na máquina celibatária que o esquizofrénico consegue, de facto, criar ou produzir real, quando o seu corpo sem órgãos é, ele próprio, afirmado como potência, lugar da desterritorialização absoluta. Tomemos como exemplo o caso de Turner, para o qual, curiosa e implicitamente, Deleuze & Guattari fazem coincidir a produção de uma obra intensiva com o terceiro tempo do eterno retorno (conceito que permitirá a Deleuze, posteriormente, definir o que entende por estilo de um autor): "Olhando para os seus quadros compreende-se o que quer dizer atravessar o muro - ainda que permanecendo onde se está - fazer

[197] *Ibidem*, pp. 92-93.

passar os fluxos sem já se saber se nos arrastam para outros sítios ou se voltam para trás. Os quadros dividem-se por três períodos". "Os primeiros são catástrofes do fim do mundo, avalanches e tempestades. Turner começa por aí. Os segundos são como que uma reconstrução delirante mas em que o delírio se oculta, ou melhor, acompanha a elevada tecnicidade herdada de Poussin, de Lorrain ou da tradição holandesa: o mundo reconstrói-se através de arcaísmos com uma função moderna. Nos terceiros, que Turner não mostra, que mantém em segredo, há algo de incomparável. Não se pode dizer que seja algo de muito avançado para o seu tempo: é algo que não é de época alguma, que vem de um eterno futuro ou que foge para lá. A tela afunda-se em si mesma, atravessada por um buraco, um lago, uma chama, um tufão, uma explosão. Pode haver neles temas de quadros precedentes, mas o seu sentido modificou-se. A tela é realmente rasgada, fendida por aquilo que a atravessa. Apenas se mantém um fundo de névoa e de ouro intenso, intensivo, atravessado em profundidade por aquilo que o atravessa em largura: a esquize"[198]. Talvez o processo pelo qual o corpo e a palavra passavam, em *Logique du Sens*, até à palavra-sopro, essa palavra que já não conhece gramática, nem sintaxe, mas apenas uma acção física que desencadeia no corpo a sua intensidade máxima, caixa de ressonância, vibração pura, não se distancie tanto quanto pensávamos inicialmente desta produção, com a subida do corpo sem órgãos à superfície nervosa tecida pelo inconsciente, do círculo do eterno retorno em que é preciso fazer fugir e fluir o fluxo do desejo, atravessar o muro ou eliminar os pedaços, encaixando sucessivas caixas perfurando a pele (com que artifícios, com que peças de máquinas? Todos teremos as nossas!) até encontrar o corpo sem órgãos: deserto vibrante e intenso. O que quereria dizer que a tela é "realmente rasgada", quando se ergue inteira diante dos nossos olhos? É a sensação que fende a tela, que passa da tela para o nosso corpo, que se fende e rasga ao mesmo

[198] *Ibidem*, p. 157.

tempo que se abre à sensação e experimenta uma intensidade que desconcerta o corpo como este jamais sentiu. E a terra abre-se, também, junto aos nossos pés, como se o céu caísse para se juntar a ela, abraçando-nos num último toque, num último olhar. E, no entanto, não é o desejo da morte que reaparece, mas o da vida, o do próprio sentir em intensidade, o sentir de um movimento conjunto dentro de nós, sístole-diástole (como depois Deleuze definirá em *Francis Bacon*).

Retomemos, ainda, o movimento de *Logique du Sens*, porque se em parte o processo nos parece idêntico, as singularidades mantinham-se aprisionadas no sem-fundo ou abismo indiferenciado, enquanto em *L'Anti-Oedipe* povoam o deserto do corpo sem órgãos, quando desengatadas das máquinas desejantes. Será interessante, também, perceber como é que o próprio som acompanha o movimento do pensamento de Deleuze e os sons dos excrementos alimentícios de *Logique du Sens* se transformam em barulhos ensurdecedores de máquinas e o processo, pelo qual o corpo do esquizofrénico passa, revela, afinal, a profundidade onde os corpos podem ainda cair "no rio como chumbo, imensos hipopótamos imóveis que não voltaram à superfície"[199]. O problema parece voltar a ser de ordem clínica, em que a esquizofrenia é o limite de toda a experiência criativa, mas que só poderá ser, realmente, transposto pela obra intensiva e eterna (que não pertence a época, nem estilo, que continua a afectar tudo o que encontra e a gerar vida, fluxo de desejo), como as telas de Turner são *verdadeiramente* rasgadas. Pensávamos que o corpo sem órgãos, agora habitante da superfície, conhecesse apenas singularidades livres e nómadas, quando poderá ainda mantê-las aprisionadas ou enterrá-las cada vez mais, debaixo do corpo, sob a terra. É preciso fazer subir o corpo sem órgãos à superfície, continuamente, para fazer passar um fluxo de desejo pela obra. Só a obra, que se define por um fluxo de desejo, conhece as singularidades livres e se poderá designar de

[199] *Ibidem*, p. 161.

intensiva. Em *L'Anti-Oedipe* permanece, ainda, de facto, a hipótese de um corpo sem órgãos aniquilador, refúgio do corpo e da obra (de certo modo, este limite do próprio corpo sem órgãos continuará sempre presente; nas últimas obras corresponderá ao corpo sem órgãos de tecido canceroso, que conduz à loucura ou ao suicídio, mas cujo prenúncio está presente desde *Différence et répétition*, quando Deleuze pensava no delírio suscitado pelas drogas químicas ou pelo álcool como sendo, simultaneamente, gatilhos e rastilhos da obra poética).

O corpo sem órgãos é a matéria física do inconsciente, mas a sua própria matéria é constituída por devires, singularidades, hecceidades. O inconsciente fornece as matérias expressivas, essas forças extraídas ao vivido, elementos moleculares que formam as máquinas desejantes, que o corpo sem órgãos apropria e transforma em zonas de intensidade, potências de devir. Sem dúvida que é o inconsciente e a sua fabricação que permitem a transformação do corpo físico em corpo intensivo ou corpo sem órgãos criador. No entanto, este corpo parece ser, ainda, o do esquizofrénico. Entramos em *L'Anti-Oedipe* acompanhando o esquizofrénico no seu passeio pela Natureza, ouvimos Artaud, cujo corpo estava só, vemos as personagens de Beckett, a recomeçar continuamente uma comunicação contínua retardada sempre num novo recomeço, quando começam a girar desenhos de Adolf Wölfli, de relógios, turbinas, dínamos, máquinas-celestes, máquinas-casas, dos bordos para o centro por meio de linhas disjuntas, de catástrofe ou de queda, rodeadas de espirais. Vemos o corpo sem órgãos subir à superfície, o corpo físico transformar-se em corpo intensivo, mas continuamos a olhar para o corpo do esquizofrénico. Talvez o processo deva coincidir uma vez mais. Deleuze e Deleuze & Guattari (estamos, novamente, no movimento de *L'Anti-Oedipe*) têm eles próprios de dissolver tudo o que a psicanálise produziu, a família, o complexo de Édipo, significantes e déspotas, recalcamentos e fantasmas, para, no fim,

libertarem o corpo sem órgãos do corpo do esquizofrénico e afirmarem que este é um limite da própria experiência do corpo e da vida, sempre presente e o qual todos podemos, um dia, experimentar e transpor, que antecipa, dessa forma, a frase enigmática de *Mille-Plateaux*, que basta desejar, para se construir um corpo sem órgãos, assim como a decisiva afirmação que o corpo sem órgãos é uma prática, uma experimentação. O corpo sem órgãos surge, então, como um limite da experiência do corpo vivido e é, precisamente, nesse limite que Deleuze & Guattari irão diferenciar, igualmente, o esquizofrénico clínico, como já conhecemos Wolfson, e o esquizofrénico criador à semelhança de Artaud. Poderemos sempre considerar que há uma passagem entre o início e o fim de *L'Anti-Oedipe*, que corresponderá à própria construção do corpo sem órgãos de Deleuze & Guattari[200] e à, consequente, libertação do corpo sem órgãos do corpo do esquizo, no entanto, pensamos que a verdadeira transformação ocorre na própria experiência do corpo, de corpo físico em corpo intensivo, no movimento do pensamento de Deleuze sobre o que é, afinal, um corpo.

Terceira tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze: nuvem III (o corpo intensivo: latitude e longitude)

> imagem 009: Gilles & Fanny

Gilles olha para Fanny. Vê, percebe, toca o seu corpo amoroso. Vê, percebe, toca o seu corpo anoréctico. De uma e de outra vez, Gilles não vê a forma de uma mulher, não olha para os seus braços, para as suas nádegas, para a sua face, quando o corpo de Fanny compõe, com o seu próprio corpo, um fluxo de desejo que os atravessa e une num só plano de imanência. Um corpo sem órgãos, "onde as intensidades passam e fazem com que não exista nem eu, nem o outro"[201], onde os fluxos, que atravessam os dois corpos, essas

[200] José Gil, por exemplo, nota-o em *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a Filosofia de Deleuze*, p. 178.

[201] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 194.

relações de velocidade e lentidão entre as partículas que os compõem e emitem afectos, se combinam e explodem um no outro, aumentando a potência e o circuito de intensidades. Gilles pensa, ao mesmo tempo, como o corpo de Fanny lhe lembra a "elegância propriamente anoréctica" da trindade "Virginia Wolf, Murnau, Kay Kendall"[202]. É outro tipo de corpo sem órgãos que Fanny constrói para si, composto por fluxos alimentares conjugados com fluxos de vestuário e palavras, numa alternância entre cheios e vazios: devorar alimentos com "uma fome de lobo"[203] e ingerir bebidas gasosas, os dois limiares de intensidade de uma só sensação de flutuar no próprio corpo. Enquanto imaginávamos Gilles a olhar para o corpo de Fanny, compreendemos, de imediato, que não podíamos perguntar "que corpo é este?", sem pensar no desejo que o atravessa ou nos afectos que extrai de outros corpos, o que o afecta e o que compõe. Pudemos, simultaneamente, referirmo-nos a dois tipos de corpos sem órgãos, como se só pudéssemos definir Fanny a partir dos corpos sem órgãos que constrói, o que facilmente poderia levar-nos a pensar que o corpo sem órgãos é a definição de Deleuze de corpo. Mas teremos de refazer o movimento de pensamento de Deleuze sobre o que é um corpo, a partir, exactamente, da diferença entre corpo e corpo sem órgãos, que encontramos dentro da própria definição deleuziana de corpo.

O que é um corpo? É indiscutível a força que o pensamento de Espinosa exerceu sobre Deleuze, provavelmente, impelido a pensar sobre o seu próprio corpo doente ou o corpo de Fanny e a sua anorexia ou ainda todos os outros exemplos de escritores, filósofos, pintores, músicos, cujas dependências debilitavam os seus corpos, enquanto estes pareciam encontrar uma nova força alhures, sem traço na existência física do corpo, mas viva na sua obra. Espinosa colocara as duas perguntas que Deleuze perseguia, porque não atribuía qualquer supremacia à alma sobre o corpo, pelo contrário, um indivíduo, para

---

[202] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 132.

[203] *Ibidem*, p. 133.

si, era sempre alma e corpo, em que o corpo não era um modelo, nem a alma uma dependência do corpo. "Há a alma *e* o corpo, e ambos exprimem uma única e mesma coisa: um atributo do corpo é igualmente uma expressão da alma (por exemplo, a velocidade). Do mesmo modo que não se sabe o que pode um corpo, há muitas coisas no corpo que não se conhecem, que ultrapassam o conhecimento, assim, também há na alma muitas coisas que ultrapassam a consciência"[204]. Aquilo que Deleuze afirma desconhecer é, exactamente, o que define um corpo para Espinosa. Tanto o que desconhecemos do corpo, como o que desconhecemos da alma, pertencem à construção do inconsciente.

Recordam Deleuze & Guattari: "Espinosa procede radicalmente: chegar a elementos que já não têm forma nem função, que são, pois abstractos neste sentido, se bem que sejam perfeitamente reais. Distinguem-se somente pelo movimento e o repouso, a lentidão e a velocidade. Não são átomos, isto é, elementos finitos ainda dotados de forma. Também já não são indefinidamente divisíveis. São as últimas partes infinitamente pequenas de um infinito actual, espalhadas num mesmo plano de consistência ou de composição. Não se definem pelo número, dado que vão sempre por infinidades. Mas, segundo o grau de velocidade ou a relação de movimento e de repouso em que entram, pertencem a tal ou tal Indivíduo, que pode ele próprio ser parte de outro Indivíduo sob outra relação mais complexa, até ao Infinito". "De tal modo que cada indivíduo é uma multiplicidade infinita, e a Natureza inteira uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individualizada"[205]. Um corpo não se define pela sua forma, pelos seus órgãos, pelas suas funções, nem como substância, nem como sujeito. Um corpo define-se, unicamente, pelas relações de velocidade e lentidão, movimento e repouso, entre as partículas ínfimas, que compõem uma matéria não formada. "Um corpo pode ser

---

[204] *Ibidem*, p. 75.

[205] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, pp. 310-311.

não importa o quê, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um corpo linguístico, pode ser um corpo social, uma colectividade"[206]. Tudo depende da composição, da combinação entre partículas, das relações de velocidade e lentidão, de movimento e de repouso, que se criam entre partículas e dão aquela ou outra combinação. É impossível não recordar, novamente, o pescoço da tartaruga e a teoria de Geoffroy Saint-Hilaire, mas é o próprio Deleuze que situa os estudos deste sob uma inspiração espinosista, mesmo que Geoffroy pudesse nem conhecer Espinosa. Percebemos, igualmente, como é que não poderíamos definir o corpo de Fanny, como a mulher que foi, pela mãe que foi, pela cozinheira ou pela manequim que foi, sem nos referirmos a essas combinações de partículas e fluxos que a definiram, realmente, enquanto produção real de *uma* mulher. Ou que expressão resultaria de uma qualquer outra combinação que não fosse aquela de Fanny entre a sua fome de lobo, os iogurtes magros, as palavras de Virginia Wolf e as suas saias compridas? Que Fanny veríamos diante de nós, que mulher? Uma mulher? Uma mulher pode ser, exactamente, tantas, infinitas mulheres, se formos espinosistas! Mas, igualmente, se pensarmos em termos biológicos, como Geoffroy. E por que razão certas combinações deram a Fanny uma expressão que é apenas a sua ou o que é aproximou Fanny de Virginia Wolf ou de Kay Kendall? Nas relações de velocidade entre partículas e elementos, há sempre aqueles que chegam a tempo de operar "uma passagem, um devir ou um salto sobre um mesmo plano de imanência"[207]. Significa que as palavras ou os alimentos decomponíveis em partículas infinitamente pequenas, que já não expressam a forma de alimento ou o significado da palavra, permitem uma transformação contínua e infinita de um corpo de diferente natureza. Dessa forma, parte do alimento compõe-se com a magreza, compõe-se com a palavra,

---

[206] Gilles Deleuze, *Spinoza Philosophie pratique*, p. 171.

[207] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 312.

compõe-se com o desejo de ser amada e amar. Por outro lado, há combinações, relações entre partículas, que nada compõem, que não expressam essa mulher, porque há sempre partículas que "não chegam a tempo ou quando tudo acabou, de tal modo que é preciso passar por nevoeiros, ou vazios, avanços e atrasos que fazem eles mesmos parte do plano de imanência"[208]. Então, como é que, realmente, fazemos passar os elementos que permitem compor aquilo em que nos vamos tornando e compondo, como os nossos gestos e pensamentos não advêm dos órgãos, mas das relações que se compõem num tecido de infinitas combinações? O que é que nos leva a desejar ou a pensar ou não são estes assuntos do corpo como do pensamento?

LONGITUDE, LATITUDE

"Há outro aspecto em Espinosa", revelam Deleuze & Guattari. "A cada relação de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão que reúne uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência. Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afectam, aumentando ou diminuindo a sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou das suas próprias partes. Os afectos são devires"[209]. Espinosa não se interrogou sobre o que é um corpo, sem pensar, igualmente, no que pode esse corpo. Aparentemente, são duas perguntas distintas e Deleuze e Deleuze & Guattari separaram-nas, também, utilizando, inclusivamente, as definições da Idade Média, de longitude e latitude, mas, no fim, pretendem, unicamente, definir o que é um corpo. E um corpo não se define, apenas, pelas relações de velocidade e lentidão, como as implica numa relação de potência, que permite seleccionar o que com ele se compõe, que aumenta a sua potência, ou, pelo contrário, compreender o que impede ou bloqueia essa composição, diminuindo a sua potência. "Daí a importância da questão de Espinosa: *o que é que pode um corpo?* De que afectos é capaz? Os afectos são devires: ora nos enfraquecem, na medida em

---

[208] *Ibidem*, p. 312.

[209] *Ibidem*, pp. 313-314.

que diminuem a nossa potência de agir e decompõem as nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, na medida em que aumentam a nossa potência e nos fazem entrar num indivíduo mais vasto ou superior (alegria). Espinosa não cessa de se espantar com o corpo. Não se espanta por ter um corpo, mas com aquilo que pode um corpo"[210]. E o próprio Deleuze explica, implicitamente, a sua paixão por Espinosa, pelo afecto. Aquele que pensa sobre os conceitos de Espinosa, fá-lo para além do pensamento inovador deste nas suas variadas implicações na história da filosofia, mas sobretudo pelo devir não filosofia do próprio filósofo, que cria uma vida composta por graus de potência, devires infinitos, significa, então que recebeu de Espinosa "um afecto, um conjunto de afectos, uma determinação cinemática, uma impulsão, que faz, assim, de Espinosa, um encontro e um amor"[211]. Fanny define-se, igualmente, pelos afectos que a atravessam, que expressam esse poder de ser afectado e de afectar, aquilo de que é capaz, "tanto em paixão, como em acção"[212].

Deleuze & Guattari utilizam, novamente, um exemplo retirado das ciências naturais, daquele que consideram um sucessor longínquo de Espinosa, à semelhança de Geoffroy Saint-Hilaire: Von Uexküll. Este procurou definir os animais, não pelos órgãos e as suas funções ou pelas características da espécie e do género, mas pelos afectos de que são capazes ("chama-se 'etologia' um tal estudo e é neste sentido que Espinosa escreve uma verdadeira Ética"[213]), que permite, inclusivamente, distinguir animais dentro de um mesmo grupo ("há mais diferenças entre um cavalo de corrida e um cavalo de lavoura do que entre um cavalo de lavoura e um boi"[214]). "Por exemplo, a Carraça, atraída pela luz, ergue-se na ponta de um ramo; sensível ao

---

[210] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 74.

[211] Gilles Deleuze, *Spinoza Philosophie pratique*, p. 174.

[212] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 74.

[213] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 314.

[214] *Ibidem*, p. 314 e Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 74.

odor de um mamífero, deixa-se cair quando este passa debaixo do ramo, espeta-se debaixo da pele, num sítio o menos peludo possível. Três afectos e é tudo, no resto do tempo, a carraça dorme, por vezes durante anos, indiferente a tudo o que se passa na floresta imensa. O seu grau de potência está precisamente compreendido entre dois limites, o limite óptimo do seu festim, depois do qual morre, o limite péssimo da sua espera, durante o qual jejua. Dir-se-á que os três afectos da carraça já supõem características específicas e genéricas, órgãos e funções, patas e trombas. É verdade do ponto de vista da fisiologia; mas não do ponto de vista da Ética em que as características orgânicas decorrem, pelo contrário, da longitude e das suas relações enquanto não sabemos o que pode, isto é, quais são os afectos, como podem ou não compor-se com outros afectos, com afectos de outro corpo, seja para o destruir ou para ser destruído, seja para trocar com ele acções e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente"[215].

Para Deleuze & Guattari, os corpos definem-se por uma *longitude* e uma *latitude* ("pedindo emprestado os termos à Idade Média ou, então, à geografia"[216]): "Chama-se *longitude* de um corpo o conjunto de partículas que lhe pertencem sob tal ou tal relação, sendo esses mesmos conjuntos partes uns dos outros segundo a composição da relação que define o agenciamento individualizado desse corpo"[217] e "chamar-se-á *latitude* de um corpo os afectos de que este é capaz segundo tal grau de potência, ou antes, segundo os limites desse grau. *A latitude é feita de partes intensivas sob uma capacidade, como a longitude, de partes extensivas sob uma relação*"[218]. O corpo, para

[215] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 314.

[216] Gilles Deleuze, *Spinoza Philosophie pratique*, p. 171.

[217] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 313.

[218] *Ibidem*, p. 314. O itálico pertence ao texto original.

Deleuze & Guattari, é sempre um corpo intensivo. E, contudo, não é esta a definição de corpo sem órgãos, o ovo?[219]

CORPO INTENSIVO

Este é, novamente, um dos momentos mais importantes na construção do corpo sem órgãos do próprio Deleuze, porque no movimento do pensamento que pensa o corpo, que é o corpo intensivo, surge o corpo sem órgãos, fazendo-nos pensar que este é o corpo intensivo, quando coloca a questão da formação dos órgãos antes do organismo e a variação do *continuum* da matéria intensa através de zonas, gradientes e limiares. Mesmo quando pensámos em Fanny, quisemos manter essa ambiguidade entre corpo, corpo intensivo e corpo sem órgãos, através dos afectos ou devires que a atravessam e definem. O que é que distingue, então, o corpo, que é, para Deleuze (e Deleuze & Guattari), um corpo intensivo, do corpo sem órgãos? Ou estamos perante velocidades diferenciais distintas, relações mais complexas entre partículas no corpo sem órgãos, que faz deste um limite máximo, ou óptimo (como a potência máxima espinosista, a alegria suprema ou puro êxtase), do próprio corpo intensivo? De certa forma, é o que podemos depreender de tudo o que Deleuze diz sobre o corpo sem órgãos, sobretudo quando o corpo sem órgãos, a partir deste momento (em que nos encontramos no movimento de pensamento de *Mille Plateaux*), é já uma construção ou uma fabricação a partir do corpo intensivo. O que já poderíamos afirmar a partir dos movimentos que construímos, anteriormente: que o corpo sem órgãos é um corpo intensivo ou ovo, que pertence ao inconsciente, nasce no seio da produção desejante ou fabricação do inconsciente, limite da experiência da vida mais próxima da matéria intensa. Significa que estamos perante um corpo sem órgãos, apenas, quando nos situamos no limite máximo das intensidades que o corpo intensivo, já por si, contém, ou no limiar que implica, obrigatoriamente, uma transformação na matéria intensa, um devir. No entanto, Deleuze & Guattari já haviam definido o corpo intensivo

[219] Em *Mille Plateaux*, Deleuze & Guattari voltam a referir o corpo sem órgãos como ovo, p. 190.

através dos afectos, que são, precisamente, devires. Poderemos pensar, à semelhança das velocidades diferenciais que animam a matéria intensa, num limiar imanente ao devir? Não é o devir já essa transformação de natureza da intensidade, quando esta atinge um determinado grau e muda de expressão? Sem dúvida e, no entanto, o devir consegue, ainda assinalar na sua própria metamorfose, uma potência mais elevada, que corresponderá ao momento da construção do corpo sem órgãos: o devir que concebe a vida e a obra[220]. E é aí que tudo se joga, como dizem Deleuze & Guattari. Não existem devires mais ou menos intensos, mas existem devires que produzem, incessante e continuamente, outros devires, permitindo, exactamente, ao corpo intensivo transformar-se em corpo pleno sem órgãos. Existem neste momento demasiados perigos, talvez, também, nas nossas palavras, que parecem construir, por elas próprias, uma impossibilidade de se definir o corpo sem órgãos, quando este parece resultar de uma construção infinita sobre corpos intensivos. E, no entanto, não podemos escapar a essa construção infinita, se queremos aceder ao corpo sem órgãos, porque no momento em que se atinge o corpo sem órgãos, este desaparece. Ou então, se ficarmos demasiado tempo no seu plano, ficamos cada vez mais fracos, a saúde decresce, o corpo esvazia-se. O corpo sem órgãos é o limite máximo do corpo intensivo, que concebe a vida, quando o aumento de potência atinge o limiar máximo de intensidade. Mas, poderá, também, atingir o limiar mínimo com a perda total de potência, efectuando a sua própria morte na morte física do corpo. E se Deleuze e Deleuze & Guattari falam de diferentes corpos sem órgãos, o corpo sem órgãos da terra ou o corpo

---

[220] Em *Mille Plateaux*, Deleuze & Guattari distinguem limite e limiar: "Nous pouvons alors poser une différence conceptuelle entre la 'limite' et le 'seuil', la limite désignant le pénultième, qui marque un recommencement nécessaire, et le seuil ultime qui marque un changement inévitable". Entre vários exemplos que Deleuze & Guattari referem, seleccionamos o de Proust, pela relação que os autores estabelecem entre o limiar e a criação da obra artística, onde precisamente acreditamos que reside o corpo sem órgãos: "On en dira autant du dernier *amour*. Proust montrait comment un amour peut être orienté sur sa propre limite, sa propre marge: il répète sa propre fin. Ensuite un nouvel amour, si bien que chaque amour est sériel, et qu'il y a aussi une série des amours. Mais, 'au-delà' encore, il y a l'ultime, là où l'agencement amoureux fait place à un agencement artistique - l'Oeuvre à faire, le problème de Proust...", *Ibidem*, p. 546 e 547.

sem órgãos do metal, por exemplo, é, exactamente, devido às relações de velocidade entre partículas, que permitem compor diferentes corpos intensivos nas vizinhanças de outros corpos. Mas, apenas, serão corpos sem órgãos quando as intensidades que os povoam se encontram no seu próprio limiar. E, então, o corpo sem órgãos da terra é a terra desterritorializada, espaço puro e liso, onde as forças, que a animam, se encontram em total liberdade e expressam a mais pura energia. Se pensarmos, igualmente, no corpo do esquizofrénico em *L'Anti-Oedipe*, quando a experiência esquizofrénica do corpo permitia o acesso deste à matéria intensa de que é composto ou, como já sabíamos de *Logique du Sens*, que o corpo do esquizofrénico é, sempre, um corpo intensivo, percebemos como é que o corpo sem órgãos do esquizofrénico é o limiar máximo da sua experiência do corpo intensivo, do qual nasce a obra poética. Afinal, desde *Logique du Sens*, fora este o problema, que, aí, no entanto, Deleuze mantinha a designação de corpo sem órgãos indiferenciadamente, ao mesmo tempo que colocava o problema da obra poética em Artaud face à obra de Wolson.

Podemos, igualmente, compreender a diferença entre corpo (que é o corpo intensivo) e corpo sem órgãos, através dos vários exemplos com que Deleuze & Guattari iniciam o capítulo de *Mille Plateaux* "6. 28 novembre 1947 - Comment se faire un Corps sans Organes?"[221] "Longa procissão", como dizem, onde aparecem o corpo hipocondríaco, o corpo paranóico, o corpo esquizo, o corpo drogado, o corpo masoquista, o corpo anoréctico e perguntam: "Porquê este magote lúgubre de corpos cosidos, vitrificados, catatónicos, aspirados, dado que o CsO[222] também está cheio de alegria [ou não correspondesse à potência máxima, ao limite óptimo], de êxtase, de dança? Então, porquê estes exemplos, por que é necessário passar por eles? Corpos esvaziados em vez de cheios. O que é que se passou?

[221] *Ibidem*, p. 185.

[222] Deleuze & Guattari, a partir de *Mille Plateaux*, designam o corpo sem órgãos por CsO.

Foi-se bastante prudente?"[223] As perguntas de Deleuze & Guattari partem, exactamente, da diferença entre corpo intensivo e corpo sem órgãos, porque é necessária uma experimentação sobre o corpo intensivo para se chegar a construir um corpo sem órgãos pleno (o que a ideia de construção, ou fabricação, já anunciava). O corpo sem órgãos não é dado, não preexiste e é preciso construi-lo a partir do corpo intensivo: encontrar a velocidade máxima entre partículas que compõem uma determinada intensidade e encontrar o seu par ou pares, sempre outra intensidade no seu limiar, para transformar a matéria intensa, que habita o corpo intensivo, em matéria expressiva. Em certa medida, existe, desde logo, um compromisso, também, entre o corpo e o corpo sem órgãos, pela mesma razão, que, por exemplo, Deleuze afirma que se começa a pensar pelo meio, nunca por um hipotético início ou *tabula rasa*, mas instalando-nos no meio do problema. Semelhantemente, instalamo-nos no corpo intensivo - se soubermos instalarmo-nos aí, encontramo-nos no meio das velocidades diferenciais - para construir um corpo sem órgãos, porque podemos saber que vemos com os olhos, que ouvimos com os ouvidos, que sentimos com a pele, que respiramos com o pulmão, podemos, até, não conseguir suportar, com o nosso corpo orgânico, o excesso de realidade que os sentidos e os órgãos, por vezes, nos dão, e, no entanto, não conseguirmos fazer deslocar estes focos moleculares - dentro do nosso corpo, por baixo de todas as camadas visíveis, existirá ainda um pedaço de vida que é o receptáculo da sensação pura - por todo o nosso corpo. "Por que não andar com a cabeça, cantar com os seios, ver com a pele, respirar com o ventre"?[224] Tanto podemos deslocar um determinado órgão de sentido da sua origem actual para um novo foco sensível - mil olhos no estômago, mil ouvidos pela pele - ou, simplesmente, preparar o corpo para suportar esse excesso de realidade, que, afinal, corresponde, a uma

---

[223] *Ibidem*, p. 187.

[224] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 187.

intensificação da sensação dada por um determinado órgão. Em ambas as situações, necessitamos de construir um corpo sem órgãos, porque é, apenas, sobre este que podemos e conseguimos experienciar o mundo das intensidades puras.

A experimentação não é, no entanto, fácil. É necessária prudência, como advertem Deleuze & Guattari, e, sobretudo, saber começar pelo corpo intensivo, porque a experimentação, que cria vida, só é possível se conseguirmos inventar e seguir as nossas linhas de fuga[225]. Afinal, um homem e uma mulher não são nada mais do que fluxos[226], "atravessados por linhas, meridianos, geodésicos, trópicos, fusos que não batem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza. São linhas que nos compõem, dizíamos três espécies de linhas. Ou antes, feixes de linhas, porque cada espécie é múltipla. Podemos interessar-nos mais a uma destas linhas do que a outras, e talvez, com efeito, haja uma que é, não determinante, mas que importa mais do que as outras... Se lá estiver. Porque, de todas estas linhas, algumas são impostas de fora, pelo menos em parte. Outras nascem um pouco por acaso, de um nada, não se saberá nunca porquê. Outras têm de ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso: temos de inventar as nossas linhas de fuga se formos capazes, e não podemos inventá-las sem as traçar, efectivamente, na vida. As linhas de fuga, isso não é mais difícil?"[227] Como definimos o corpo intensivo pela longitude e latitude, poderíamos, igualmente, tê-lo definido pelos três tipos de linhas[228] que o atravessam e que desenham o mapa intensivo, o ovo. Poderíamos pensar que estas linhas definem, apenas, os indivíduos e, no entanto, estas linhas retomam a própria ideia de

---

[225] "Sur les lignes de fuite, il ne peut plus y avoir qu'une chose, l'expérimentation-vie", Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 59.

[226] *Ibidem*, p. 59.

[227] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 247.

[228] Sobre as três linhas - linha de segmentaridade dura ou de corte molar, linha de segmentação flexível ou de fenda molecular; linha de fuga ou de ruptura, abstracta, mortal e viva, não segmentar - ver o capítulo "8. 1874 - Trois nouvelles, ou 'qu'est-ce qui s'est passé?' de Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, pp. 235-252.

individuação por intensidade, que precede a diferenciação, tal como Deleuze coloca em *Différence et répétition*[229]. Consequentemente, estas linhas estão presentes em qualquer expressão de ser, "tanto podem ser as de uma vida, de uma obra literária ou de arte, de uma sociedade, segundo tal sistema reservado de coordenadas". E tornam-se absolutamente necessárias na construção do corpo sem órgãos, porque é sobre as linhas de segmentação molar, por exemplo, que mantemos um pé no corpo orgânico, no organismo, que nos impede de cair no abismo absoluto ou permanecer, para sempre, no caos, ao mesmo tempo, que é sobre as linhas de fuga que devimos e criamos vida, que passamos por entre diferentes matérias expressivas, pelas quais, ainda, as linhas de segmentação molecular e flexível orientam a nossa percepção, ora pendendo para um lado - injecções de prudência - ora pendendo para o outro - liberdade absoluta[230].

O procedimento necessário, que Deleuze & Guattari descrevem para a construção do corpo sem órgãos, consiste em desenhar o mapa das linhas que nos atravessam[231], ou melhor, saber entrar no nosso corpo e experimentar seguir as diferentes linhas que traçam a nossa vida para transformar esse mapa, que é o nosso corpo, num mapa de intensidades. Mas o corpo intensivo já não era esse mapa de intensidades? A questão é, de facto, saber como converter a matéria que nos compõe, bem como tudo o que nos rodeia e tem uma acção directa, consciente e inconscientemente, no nosso corpo, em matéria expressiva e viva, expressão singular do ser. Porque as velocidades diferenciais, que percorrem a matéria (longitude), actualizam-se em formas e conteúdos e um corpo poderá sempre definir-se pelas partes que o compõem, pelas diferenças entre espécies e géneros, que, para além dele próprio, existirá, sempre o devir como o devir da carraça, que a define, primeiramente, pelos afectos de que é

---

[229] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, pp. 317-318.

[230] Sobre os estratos, a prudência e os corpos vazios, ver Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, pp. 197-199.

[231] *Ibidem*, p. 249.

capaz: um corpo intensivo. Semelhantemente, as linhas de segmentaridade molar permanecem no mapa de intensidades, mas sujeitas à matéria intensa que a construção do corpo sem órgãos traz à superfície do corpo. Poderemos pensar, inversamente, nas linhas de fuga que libertam e trazem à superfície do corpo uma matéria pura desconhecida, uma força do Caos em plena liberdade, um mundo obscuro, intenso e inconsciente, o próprio inconsciente da matéria e do corpo. Daí a experimentação ser, absolutamente, necessária, à semelhança do muro que Van Gogh desejava perpassar: "Acho que para atravessar este muro, uma vez que não adianta bater-lhe com força, devemos miná-lo e limá-lo lentamente, com paciência"[232].

EXPERIMENTA-ÇÃO

Mas como é que experimentamos sobre o corpo? Esta é, talvez, uma das questões que mais nos interessa, quando pensamos no próprio corpo sem órgãos de Deleuze, porque interessa-nos manter ou reservar o nome de corpo sem órgãos para a experimentação sobre o nosso corpo - uma cabeça, um tronco, dois braços, duas pernas... - que devém e cria uma obra intensiva, como em Artaud, a quem o corpo sem órgãos de Deleuze deve o nome. O que poderá ser difícil afirmar, quando Deleuze pensa tanto numa obra, como num animal, como ainda no corpo físico, a partir do mesmo entendimento de corpo intensivo. Mas é este entendimento que, paradoxalmente, revela a transformação do corpo - e, neste momento, estamos a pensar no nosso corpo físico, que nos compõe - em corpo sem órgãos, mediante uma determinada composição de velocidades apreendidas num só plano a partir de todos e quaisquer corpos. Só dessa forma, é que podemos devir outro. Devir animal, devir vegetal, devir imperceptível. A experimentação dá-se no corpo, no sentido em que, para a obra nascer, para a matéria vivida se transformar em matéria expressiva, temos de encontrar no nosso corpo, nos nossos intervalos, as velocidades e os fluxos que descrevem um movimento singular das intensidades e singularidades que nos percorrem e que combinam com

---

[232] Van Gogh, Carta de 8 de Setembro de 1888, citado por Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, p. 162.

as velocidades, intensidades e singularidades dos diferentes corpos e matérias que conseguimos apreender e combinar. Existirão combinações impossíveis, como certos amores, ou combinações vazias, cuja transformação resulta num corpo vazio, como certas obras cujos efeitos se limitam aos de uma época ou crítica de uma época, ou então, surgem combinações surpreendentes, aparentemente inexplicáveis, porque já não se consegue seguir o seu rasto pelo corpo, pelo inconsciente, pela matéria física que, transformada química, física ou tecnicamente (ou não e aparece nua), não detém vínculo algum a este mundo e parece de um outro. Estranho mundo virtual, que, de vez em quando, encontra uma expressão digna para a sua actualização. E Deleuze, por várias vezes, soube combinar as suas velocidades com as velocidades de corpos díspares, soube extrair sensações, forças puras, a matérias vividas, a obras construídas, a visões sobre o mundo, soube compor com outros corpos devires incessantes, criando os seus próprios devires, devir pensamento, devir escrita, devir cinema, devir pintura... Sempre que os poemas de Artaud entram no pensamento de Deleuze, é Deleuze Artaud quem os escreve e o corpo de Artaud passa pelas palavras de Deleuze, passa por nós leitores, com uma força indescrítivel que quando lemos, ouvimos o corpo, os seus barulhos, sentimos o sufoco de Artaud e a sua constante abjecção pelos detritos do corpo, como sentimos a liberdade de Burroughs, quando Deleuze devém o corpo livre sem laringe, sem esófago, ou ele próprio, Deleuze sem pulmão, respirando o mais puro ar da vida. E as telas de Bacon erguem-se perante os nossos olhos pela força da escrita, a sensação pintada devém sensação escrita e jamais precisaremos de ver as telas efectivamente perante os nossos olhos: o grito, o sorriso, o cheiro da carne, os movimentos de torção de cabeça são tão mais reais pelas palavras do que pelas cores e linhas pintadas. E aparecem personagens de contos, a andar de um lado para o outro, animais que nos mostram como preservar uma vida. Seria possível criar um plano de pensamento assim, se Deleuze não pensasse com o

corpo? Cremos que não. Cremos que o pensamento advém de uma sensação ou de uma movimentação corpórea. Deleuze diria molecular, tal como o que o força a pensar. É sempre uma acção violenta sobre o pensamento que, no entanto, tem uma acção sobre o corpo, sobre o sistema nervoso.

Uma questão permanece, no entanto: se Deleuze & Guattari pensam no corpo sem órgãos da terra ou no corpo sem órgãos do metal (como é frequente em *Mille Plateaux*), porque tanto a terra como o metal são corpos intensivos - expressam uma relação de velocidades diferenciais e compõem-se de afectos ou devires, que permitem a sua constante transformação - como é que podemos reservar o nome de corpo sem órgãos para a experimentação sobre o nosso corpo? Mesmo quando dizem, por exemplo, que é necessário arrancar o corpo ao organismo, este é sempre resultado das velocidades diferenciais das partículas, dos movimentos de desterritorialização, que o determinam[233]. Existe, sim, um corpo sem órgãos da terra desterritorializada, como existe o corpo sem órgãos do metal, quando pensamos no corpo sem órgãos como a própria matéria no seu estado mais puro, mais livre e intenso: um puro fluxo energético, portador de singularidades e intensidades[234]. O que é sempre difícil se desengatar do pensamento sobre o corpo ou corpo sem órgãos: é impensável, mesmo quando aparecem corpos vazios pelo meio, pensar no corpo sem pensar no que povoa este corpo. Nem mesmo separando as duas séries que compõem o corpo sem órgãos ou o ovo, a série do espaço, que define não a extensão mas um espaço intensivo que se define por gradientes e limiares, e a série do corpo, que corresponde às intensidades e às singularidades que definem esses mesmos gradientes e limiares. É verdade que, para Deleuze & Guattari, o corpo sem órgãos é um plano de intensidade = 0, mas unicamente para poder receber as intensidades dos diferentes fluxos

---

[233] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 211.

[234] Sobre a materialidade ou corporeidade e o metal como corpo sem órgãos, ver Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, pp. 507- 512.

que atravessam a experiência da vida e intensificar essa mesma experiência, devolvendo ao corpo, a intensidade primeira, o movimento primeiro de intensificação, de individuação (sem regressão alguma, como vimos, o ovo não é um modelo regressivo do corpo, mas um pedaço contemporâneo de matéria intensa para explorar). O corpo sem órgãos designa uma matéria, primeiramente. É a matéria intensa que ocupa um puro espaço (*spatium*), tanto quanto é esse mesmo espaço intensivo ocupado pela matéria intensa. Espaço e matéria, ou espaço e corpo, são, sempre, indiscerníveis no corpo sem órgãos. Deleuze & Guattari questionar-se-ão, igualmente, no fim de *Mille-Plateaux* sobre o que é que separa o plano do corpo sem órgãos, que nessas últimas páginas aparece, ambiguamente como as povoações do plano, tal como, ao explicarem as duas fases necessárias à construção do corpo sem órgãos - primeira: a construção do plano; segunda: a povoação desse plano - acabam por afirmar a sua simultaneidade e garantir que tanto o plano como o que povoa o plano têm a mesma potência. Preferimos pensar que serão, sempre, indiscerníveis no movimento único e simultâneo de composição, o que podemos, aliás, depreender quando Deleuze & Guattari falam da selecção que o plano realiza, de modo "a eliminar os corpos vazios ou cancerosos" ou "a neutralizar as linhas de morte e de destruição que desviam a linha de fuga". E, afinal, "só é retido e conservado, logo criado, só consiste, *o que aumenta o número de conexões* a cada nível da divisão ou da composição" [235]. O que nos coloca, uma vez mais, no limiar da potência máxima do corpo intensivo, ao mesmo tempo que nos faz pensar nesse aspecto singular do corpo sem órgãos que é a criação de uma obra ou de *uma* vida: uma *vida não orgânica*.

Cremos, então, que é esta a derradeira prova da construção efectiva de um corpo sem órgãos, o que o separa não só dos corpos vazios ou cancerosos (que souberam fazer do seu corpo uma superfície lisa e do organismo um corpo intensivo, que souberam,

[235] *Ibidem*, pp. 633-634. O itálico pertence ao original.

inclusivamente, fazer passar um fluxo de intensidades), como do próprio corpo intensivo, para além de responder à nossa questão: de que forma é que o corpo sem órgãos pode dizer-se, unicamente, da experimentação sobre o nosso corpo? A resposta sabemo-la, desde *Logique du Sens* (como já referimos, também). Só poderemos considerar corpo sem órgãos, o corpo que devém obra, que cria uma obra intensiva. Uma obra que é um bloco de perceptos e afectos, como Deleuze descreve toda a obra de Francis Bacon. Uma obra que perdura, que não pertence a época alguma, como os quadros do terceiro Turner. Uma obra que apenas conhece sensações, que dos rostos e das paisagens extrai sensações puras, como Virginia Wolf atravessa a cidade ou Proust o rosto da sua amada. Uma obra que condensa um tempo próprio, o tempo intensivo, o tempo da sensação como as duas horas de Lorca. E só conseguimos criar estes seres de sensação, se criarmos o nosso corpo sem órgãos. Apenas neste, conseguimos aproximarmo-nos da matéria da sensação, descobrindo o que a compõe e a compõe no limite máximo da sua intensidade. Mas para aceder a esse fluxo, é preciso fazer do corpo uma superfície plana - o que *Logique du Sens* impediu ao próprio Deleuze - tanto da nossa pele, como debaixo dela, tanto do exterior como do interior, tanto do que conhecemos, como do que desconhecemos. Abrir o corpo à sensação, ao poder da sensação, unicamente. Prepará-lo para a criar, para a compor e para a receber.

Desta ideia, persistem ainda duas questões. Quando pensámos em Fanny, referimos dois tipos de corpos sem órgãos: o corpo sem órgãos amoroso e o corpo sem órgãos anoréctico. Quer uma, quer outra construção transformam o corpo físico de Fanny em superfície lisa, para fazer passar um fluxo contínuo e ininterrupto, eliminando as principais funções dos órgãos, de modo que as sensações surjam por todo o corpo, conduzindo-o ao êxtase. No entanto, não podemos considerar que desta experimentação nasça uma qualquer obra. Há, de facto, uma passagem do fluxo do desejo, em si, uma reversão contínua

do exterior e interior do corpo, uma experimentação sobre outros fluxos que entram na composição, mas não assistimos à criação de obra alguma, o que nos pareceu sempre determinante para a construção de um corpo sem órgãos. De facto, a criação de uma obra artística, literária, filosófica, implica, como Deleuze & Guattari pensam em *Qu'est-ce que la philosophie?,* uma reterritorialização, um corte do fluxo de desejo, uma perda do caos, onde cada um emerge e encontra o impensável e o insensível. E, contudo, a obra preserva, sob a forma do composto de sensações criado, uma porção das forças do Caos, a velocidade molecular do pensamento e da intuição em acto. Conserva-os no sentido imanente do devir, da metamorfose, da transformação que, tanto está na origem da obra de arte, como no seu fim. E é, por esta razão, que acreditamos que podemos considerar o corpo sem órgãos como plano de imanência e produção do real. O plano de imanência, que é o real em si e a produção de real, tem duas faces: o virtual e o actual. O plano virtual é o mais próximo do Caos e do inconsciente, mas é já um corte pelo Caos e um agenciamento do inconsciente, que pode, ou não, actualizar-se, que pode, ou não, encontrar uma forma e um conteúdo. Quando sucede o virtual actualizar-se, porque implica já, desde o início - que é na realidade um meio, porque o virtual apenas se constitui a partir dos perceptos e afectos, que, por sua vez, são extraídos à experiência (do acontecimento, sempre) - a conservação das forças do Caos e a potência de devir, nasce, então, uma obra que pode ser esse bloco de sensações, de perceptos e afectos. Acontece, igualmente, o plano actual não exercer poder suficiente para o plano virtual extrair daquele as forças necessárias para a sua criação autónoma e, neste caso, limitamo-nos a uma experiência que nos é indiferente, que não nos move, que nos limita e bloqueia. O real é um jogo constante entre as duas faces do plano de imanência. E o corpo sem órgãos habita a face virtual, mas só poderá efectuar-se no actual: na obra[236].

[236] Retomaremos o pensamento sobre o virtual na nuvem V.

Deleuze & Guattari dizem que os corpos sem órgãos, que desfilam pelas primeiras páginas do capítulo de *Mille Plateaux* dedicado ao corpo sem órgãos, são corpos vazios, porque não souberam manter e conservar o suficiente do organismo e dos estratos - do actual -, mas cremos que poderemos, igualmente, considerá-los vazios porque não souberam sair do Caos, ou melhor, não souberam trazer com eles um pedaço do Caos: a sensação pura. Não se trata, então, de fazer passar as intensidades pelo plano do corpo sem órgãos, conectando diferentes fluxos que aumentam a potência de agir e, consequentemente, permitem sucessivos devires (a cada mudança de intensidade, a sensação muda de natureza e o devir transforma-se noutro devir, sucessivamente), mas de resgatar e preservar essa intensidade máxima, esse limiar singular, a partir do qual, tudo termina, tudo acaba, tudo se esvai. Não é, afinal, o que todos os artistas procuram? Doar à sensação pintada, escrita, sonora, à experiência vivida, o poder absoluto do virtual, tal como, por breves momentos, aqueles da construção do plano, lhes deu. E a obra de arte, aquela que conserva esse pedaço de Caos, essa potência do virtual, permitirá, sempre, criar novos devires, construir novos corpos sem órgãos.

A segunda questão, que a nossa afirmação desvela, encontra-se na obra e naquele que cria. Dissemos que o corpo sem órgãos resulta de uma experimentação sobre o corpo orgânico que devém obra intensiva, que transforma o corpo intensivo em corpo sem órgãos, corpo-obra. Necessitamos, então, de colocar a questão a partir da obra. Tomemos o exemplo da obra de arte que, para Deleuze & Guattari, começa com o animal, quando "o território implica a emergência de qualidades sensíveis puras, sensibilia, que deixam de ser unicamente funcionais e tornam-se traços de expressão, possibilitando uma transformação das funções"[237]. O pequeno pássaro das florestas tropicais da Austrália cria um *ready-made* com as folhas que deixa

[237] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 174.

cair da árvore, colocando a face interna mais clara para cima de modo a contrastar com a terra e canta sobre a sua composição, um canto complexo composto de notas suas e de outros pássaros, sem pretender, no entanto, seduzir qualquer fêmea ou afastar potenciais rivais ou defender o seu território. Pelo contrário, o território, que compõe, é a sua obra de arte. E o pequeno pássaro, "um artista completo"[238]. Por que razão é este exemplo tão importante, neste momento? Não cremos que o pequeno pássaro construa um corpo sem órgãos para si para chegar até ao composto de sensações, mesmo que estejamos perante uma composição que emerge acima dos estratos que definem o pequeno pássaro e que o pequeno pássaro devenha música ou terra absoluta quando cria uma profusa sinestesia. Por outro lado, Deleuze & Guattari afirmam, de imediato que "não são as sinestesias em plena carne, são esses blocos de sensações no território, cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total"[239]. Ainda que esteja, nesta frase, implícita uma crítica à teoria da sensação da fenomenologia, interessa-nos sobretudo, pensar como é que a sensação e o composto de sensações existe, apenas, no que é criado. E, no caso do pequeno pássaro de plumagem castanha e amarela, no território que compõe com as folhas das árvores, as suas posturas e as cores que estas vão revelando e os seus cantos complexos. A ideia de uma obra de arte, que tem a sua origem no animal, só poderá reafirmar a necessidade de construirmos um corpo sem órgãos para conseguirmos criar uma obra que entre em contacto com o animal. Nós somos um território demasiado estratificado para fazer emergir à superfície esse composto de sensações puras que em nada dependem de nós para irradiar a sua força. O desfazer do corpo orgânico, para aceder ao ovo contemporâneo, coloca-nos muito próximo do animal, fazendo emergir à superfície essa zona de indiscernibilidade própria ao devir, ao devir animal do homem. Consequentemente, é necessário construir

---

[238] *Ibidem*, p. 174.

[239] *Ibidem*, pp. 174-175.

um corpo sem órgãos para criar um composto de sensações que não dependa do nosso corpo, mas que consiga fazer comunicar, ligar diferentes corpos intensivos que, nesse imenso plano virtual, coloca, exactamente, as zonas, que nos povoam, na vizinhança de outras zonas e limiares que pertencem tanto a nós, como ao animal, como ao vegetal ou ao metálico. No início, era o Corpo sem Órgãos: "o corpo não formado, não organizado, não estratificado ou desestratificado, e tudo o que corria sobre um tal corpo, partículas submoleculares e subatómicas, intensidades puras, singularidades livre pré-físicas ou pré-vitais"[240]. Mas, hoje, se queremos aceder a esse mundo fantástico da matéria pura, dos corpos intensivos por excelência, temos de construir e saber construir um corpo sem órgãos. É, por isso, que em relação ao homem, Deleuze & Guattari descrevem, sempre, procedimentos, falam de experimentação, de prudência, desejam seguir as linhas de fuga ou linhas feiticeiras que surgem na natureza no seu estado puro, nas cores, nos ventos, no mar, no deserto, desejam fazer do corpo esse território intenso, povoado por pequenas vegetações, cantos de pássaros, matilhas de lobos, de forma real: sinto que sou vento, que sou cor e sou canto. E nem todos conseguem aceder ao limiar último da sensibilidade quando o que sinto é o que sou e o que crio. E, depois, falam, igualmente, de corpos sem órgãos que existem, livremente, na natureza, corpos intensivos que estão presentes em qualquer obra de arte, porque esta tem origem, precisamente, no território, no animal, no Cosmos.

O corpo sem órgãos é a matéria no seu estado mais livre e puro, mas só é um limite de um corpo vivido - do nosso corpo orgânico e do nosso corpo intensivo - quando é construído, quando é fabricado no inconsciente. Como pensar o corpo sem órgãos, unicamente, como matéria?

---

[240] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 58.

Quarta tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze: nuvem IV (devires, singularidades, hecceidades, sensações: a matéria do corpo sem órgãos)

> imagens 010-012: Gilles no deserto das singularidades nómadas

Deleuze vai recolocar, uma vez mais, o problema do corpo sem órgãos, num novo movimento do pensamento, que pensa a sensação. Na última questão que colocámos, referimos, brevemente, que Deleuze rompe com o conceito de sensação criado pela fenomenologia. Não é tanto esta ruptura, em si, que nos interessa, mas as implicações que a resposta de Deleuze tem no seu pensamento sobre o corpo sem órgãos, quando a sensação parece abandonar o corpo para existir, unicamente, na obra, no composto de sensações que uma dada obra cria, levando-nos a questionar o que, até então, impuséramos como condição: a transformação do corpo orgânico em corpo sem órgãos para o corpo devir obra e, simultaneamente, devir sensação. Onde é que reside, afinal, a sensação? Ou fará sentido perguntá-lo, quando já pudemos concluir que a obra é também ela um corpo intensivo? Ambas questões conduzem-nos a uma outra, que tem estado implícita, cuja resposta se torna, neste momento, urgente: o que é que acontece entre o corpo e a obra intensivos, quando temos vindo a pensar que o corpo sem órgãos é, precisamente, esse corpo-obra intensivo. Ou será, ainda, *outro* corpo?

Não existem dúvidas que o corpo sem órgãos é povoado por zonas de indescernibilidade (resultado da combinação das velocidades diferenciais das partículas) entre matérias puras, que proporcionam e operam devires, *continuums*, variações contínuas e limiares de intensidade, que criam diferentes sensações, a cada passagem de um fluxo de matéria ou forças; singularidades e hecceidades, que cada matéria, no seu estado mais livre e puro, possui e arrasta consigo; zonas de vizinhança, que permitem conexões infinitas entre fluxos e matérias, sem existir perda de intensidade ou colapso do plano, da sua consistência, da sua força, como uma fractura decisiva e total no

corpo, mesmo que coexistam, simultaneamente, no plano, fissuras, saltos, buracos, pontos negros, feridas, carne viva, ossos e sangue, no entanto, apreendidos como efeitos incorporais pelo próprio corpo sem órgãos.

SENSAÇÃO (I)

Encontramos inúmeras definições, ao longo da obra de Deleuze e Deleuze & Guattari, para singularidade, hecceidade, devir e sensação, como a matéria que preenche e povoa o corpo sem órgãos[241]. São definições que, em si, não questionam o corpo sem órgãos, como limite último do corpo intensivo, excepto quando, em *Francis Bacon*, a última obra onde o corpo sem órgãos aparece[242], Deleuze explica, pormenorizadamente, a formação deste através da sensação: "uma onda de amplitude variável percorre o corpo sem órgãos; traça zonas e níveis segundo as variações da sua amplitude. No encontro da onda, a tal nível, com forças exteriores, uma sensação aparece. Um órgão será, então, determinado neste encontro, mas um órgão provisório, que não dura senão a passagem da onda e a acção da força, e que se deslocará para se situar alhures"[243]. Desta forma, a sensação determina a série completa, que Deleuze irá fazer corresponder à própria construção do corpo sem órgãos: "a onda percorre o corpo; a tal nível, um órgão se determinará, segundo a força

---

[241] Para as definições de singularidade, hecceidade, devir, sugerimos a leitura do capítulo "10. 1730 - Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible...", de Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Mille Plateaux*, pp. 285-380.

[242] O corpo sem órgãos aparece, pela última vez, numa obra, enquanto movimento de pensamento, em *Francis Bacon: la logique de la sensation*. Deleuze não abandona, de modo algum, o corpo sem órgãos, estando implícito em *Qu'est-ce que la philosophie?*. E é, por várias vezes, referido em pequenos ensaios, como no capítulo sobre T. E. Lawrence, de *Critique et Clinique,* ou no artigo, publicado pela ocasião da morte de Foucault, "Désir et plaisir". Cremos que Deleuze fez do corpo sem órgãos cada vez mais a sua prática, a sua própria experimentação sobre o seu corpo, da qual se poderá compreender o seu próprio fim, quando este, para muitos, contradiz o seu pensamento. Mas de modo nenhum contradiz o que era o seu próprio corpo sem órgãos. Como refere José Bragança de Miranda, numa pequena nota sobre a morte de Deleuze: "O acontecimento da morte em vida, que a doença sempre é, não era aceitável para Deleuze. O acontecimento que o singularizava era a filosofia, e não poder prossegui-la devido à doença, não poder continuar através da filosofia, leva ao fim a vida de Deleuze. Não se podia pedir-lhe, então, que continuasse mais longe, depois de tudo estar consumado. E estava, de facto", José Bragança de Miranda, "Na morte de Deleuze". *In* http://www.rae.com.pt/jbm_deleuze.htm, consultado em Maio de 2012.

[243] Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, p. 34.

encontrada; e este órgão modificar-se-á, se a força se modifica ou se passamos para um nível diferente. Em suma, o corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, nem se define somente pela existência de um órgão indeterminado; define-se, enfim, pela *presença temporária e provisória* de órgãos determinados". "Vê-se assim em que medida toda a sensação implica uma diferença de nível (de ordem, de domínio) e passa de um nível a outro. Mesmo a unidade fenomenológica não dava conta deste aspecto. Mas o corpo sem órgãos consegue fazê-lo, se se observa a série completa: sem órgãos - com órgão indeterminado polivalente - com órgãos temporários e transitórios. O que é boca, num dado nível, devém ânus num outro nível, ou no mesmo nível sob acção de outras forças"[244].

Aparentemente, não existe qualquer diferença, uma vez que temos vindo a pensar o corpo sem órgãos, precisamente, a partir da sua matéria, da matéria intensa que se transforma em matéria expressiva, dando origem à obra intensiva, quando passa um limiar de intensidade e muda de natureza, transformando-se, dessa forma, em sensação. Porém, pensámos, também, que a construção de um corpo sem órgãos implicava uma transformação do corpo orgânico (ou físico) em corpo intensivo, que seria semelhante, por exemplo, àquela que Deleuze observa quando aprendemos a nadar: a combinação de pontos notáveis do nosso corpo com as singularidades da onda do mar, constituindo "um limiar da consciência no qual os nossos actos reais se ajustam às percepções das relações reais do objecto"[245]. Esta transformação efectua-se no inconsciente e tem origem numa micro-percepção dos movimentos do nosso corpo, quando apreendemos, no nosso próprio movimento, o movimento imperceptível das partículas da matéria de que somos compostos e que compõem, com a onda do mar, um tempo e espaço intensivos, que nos permite nadar sem qualquer esforço, quer do corpo, como do pensamento, limitando-nos

---

[244] *Ibidem*, p. 35.

[245] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 214.

a fluir, naturalmente, no meio da onda. No entanto, o problema, que se nos impõe neste momento, proveniente da série completa do corpo sem órgãos, definida em *Francis Bacon* (cujo interesse, nesta obra, é, ainda, explicar a razão pela qual a fenomenologia não soube pensar a sensação ou a unidade rítmica da sensação como entre-dois ou diferença de níveis de intensidade) advém de uma outra diferença ou da constante ressonância, que Deleuze produz, entre corpo e sensação, ora referindo-se à transformação do corpo orgânico em corpo sem órgãos, sob a acção da sensação, ora referindo-se à Figura, de Francis Bacon, enquanto corpo sem órgãos e, consequentemente, bloco de sensações.

A Figura encarna, uma última vez, o problema da relação entre corpo orgânico e corpo sem órgãos, no momento em que Deleuze afirma: "a Figura é, precisamente, o corpo sem órgãos"[246]. Mas o que é, então, a Figura? Será esse corpo orgânico transformado em corpo sem órgãos, na tela pintada? Ou existirá, apenas, enquanto obra, corpo pintado, sem reminiscência alguma a um corpo ou corpos orgânicos?

Podemos considerar, primeiramente, que a Figura é esse corpo pintado, um corpo ou um bloco de linhas-cores[247], inventado e pintado, vezes sem fim, por Francis Bacon. Diz Deleuze que a Figura é a resposta de Bacon tanto à arte figurativa, como à arte abstracta. Parecer-nos-ia irrelevante a linha histórica, onde a Figura de Bacon aparece, se o corpo sem órgãos não se construísse, precisamente, a partir daí: a arte figurativa e arte abstracta são, para Bacon, estratos a eliminar, para fazer surgir, na tela, um puro ser da sensação, corpo sem órgãos. Aquele que não depende da representação, da cópia, da interpretação, da narrativa, ou mesmo, dos símbolos, mas é signo de poder. Consequentemente, por oposição à arte figurativa, a Figura não representa corpo algum, não descende de modelo algum, e, no entanto,

---

[246] Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, p. 33.

[247] Deleuze definirá a Pintura como a invenção de blocos de linhas-cores, na célebre Conferência aos alunos da Fundação Femis, Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?", *Deux Régimes de Fous...*, p. 293.

é um corpo vivo. É o corpo da sensação. Corpo, que *sentimos* com o nosso próprio corpo. E o que nos une à Figura não é uma história, que o quadro narre, com a qual possamos ter alguma afinidade ou interesse. Como não representa corpo ou coisa alguma, a Figura é um facto (como Bacon gostava de referir), e, no entanto, não se trata de um facto existente na natureza ou na realidade, ou melhor, enquanto existe em realidade, existe, unicamente, no momento em que esta transborda e se transforma em algo insuportável para o próprio corpo orgânico, que o obriga a transformar-se em chão plano, superfície lisa, como o grito que se ouve não é de modo algum um grito de medo ou pânico, como o grito de Edvard Munch, mas o próprio som de um grito, que não pertence a corpo algum, que existe em si, enquanto puro som, pura matéria sonora, que se une a outras matérias sonoras, a cores e linhas sonoras, num único plano de imanência. O seu corpo é o som que se ouve, quando vemos o grito pintado de Bacon. Semelhantemente, por oposição, à arte abstracta, o corpo, que vemos diante de nós, age sobre o nosso próprio corpo, directamente sobre o sistema nervoso e não por intermédio do cérebro, como naquela. E, então, ouvimos, sentimos, o grito em todos os poros da pele, como pequenos choques eléctricos, decibéis inaudíveis aos nossos ouvidos, e, contudo, insuportáveis à superfície da pele. Tanto num esforço, como no outro, "a Figura é a forma sensível correspondente à sensação"[248]. É a sensação enquanto vive na tela, enquanto corpo vivo pintado. Diz Deleuze que Bacon aprendeu a lição de Cézanne aos impressionistas (que, por sua vez, não a haviam sabido apreender): "Não é no jogo 'livre' ou desencarnado da luz e da cor (impressões) que está a Sensação, pelo contrário, está no corpo, ainda que seja no corpo de uma maçã. A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro é o corpo, não tanto que este seja representado como objecto, mas na medida em que é vivido como experimentando uma determinada

[248] Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, p. 27.

sensação (o que Lawrence, falando de Cézanne, chamava 'o ser maçã da maçã')"[249]. A sensação é, simultaneamente, corpo e matéria do corpo sem órgãos.

Significará, então, que Deleuze, quando fala das transformações a que o corpo é submetido, as torções do corpo dadas pelas deformações executadas através de escovagens ou esfregando com panos, o desfazer do rosto para puxar a cabeça à superfície, uma cabeça sem rosto, mas habitada por um espírito animal, facto comum entre o homem e o animal, os espasmos e contracções dos músculos, a vibração e o movimento diástole-sístole, está a falar da sensação, do corpo da sensação e não de um qualquer corpo humano? Estará Deleuze a pensar num atletismo da sensação, numa infinita plasticidade, que permite a esta passar por sucessivos limiares, jamais acessíveis ao corpo comum e orgânico, excepto quando está sob a sua acção, quando fala de um "movimento intenso" que percorre o corpo, "um movimento disformemente disforme que em cada instante transfere a imagem real sobre o corpo para constituir a Figura"?[250] É, de facto, a sensação que deforma, que é deformada e *deformante,* a sensação pintada, aquela que é composta por linhas e cores.

A Figura é um corpo, mas o corpo da sensação, um corpo pintado, um corpo de linhas e cores, mesmo quando Deleuze afirma que o corpo é "o material da Figura"[251], em que poderíamos considerar ainda que o corpo orgânico estaria na origem da deformação da Figura como matéria intensa. Bacon partiria, então, do

---

[249] *Ibidem*, p. 27. A citação, que Deleuze utiliza, é de D. H. Lawrence, *Eros et les chiens* e, no texto original, escreve-se "l'être pommesque de la pomme", para a qual não temos equivalente na língua Portuguesa. Numa tradução recente do livro de Deleuze, é utilizada a expressão "a maçanidade da maçã" (tradução de José Miranda Justo, publicada pela Orfeu Negro, 2011). Optamos, no entanto, pela nossa expressão "o ser maçã da maçã", que, a nosso ver, remete, directamente, para a existência e a vida da maçã como maçã, enquanto "maçanidade" parece remeter para uma ideia de essência. Se pensarmos na importância desta expressão para o texto de Deleuze, acreditamos que deverá aproximar-se daquilo que podemos entender como o corpo da maçã que é pintado, unicamente, através dessa mesma sensação de corpo de maçã, mesmo quando a maçã, que é pintada, não exista na realidade objectiva, mas existe o seu corpo. É esse que é pintado, capturado pelo pintor.

[250] *Ibidem*, p. 18.

[251] *Ibidem*, p. 19.

corpo orgânico, limpando-o, como retira os clichés da tela branca e os traços persistentes da figuração, das suas estruturas orgânicas, fazendo subir à superfície da tela, a matéria que o organismo enclausura, essa matéria intensa inesgotável e infinita, que o corpo orgânico, paradoxalmente, contém (e o que muitos artistas, escritores, músicos, tentam fazer é, exactamente, aceder ao desconhecido do corpo, à micro-percepção do corpo ou inconsciente do corpo e em, muitas vezes, recorrendo a substâncias químicas, que dilatam a percepção, que, sob a acção dessas mesmas substâncias, devém molecular[252]). E, então, encontraríamos um corpo-bloco de linhas e cores (ou um corpo-pintura), à semelhança do corpo-linguagem que Deleuze havia pensado para Klossowski, simbiose perfeita na obra deste entre corpo e linguagem ou simultâneo devir linguagem do corpo e devir corpo da linguagem, quando o corpo e a linguagem se encontram e operam, simultaneamente, quedas, suspensões, flexões, cascatas, reflexões: "O corpo é linguagem porque é, essencialmente, 'flexão'. Na reflexão, a flexão corporal é desdobrada, cindida, oposta a si, reflectida sobre si; aparece enfim por si mesma, liberta de tudo o que a esconde ordinariamente". "Mas se o corpo é flexão, a linguagem também o é. E é preciso uma reflexão das palavras, uma reflexão nas palavras, para que apareça, enfim liberta de tudo o que a recobre, de tudo o que lhe esconde o carácter flexional da língua". "Se a linguagem *imita* os corpos, não o faz pela onomatopeia, mas pela flexão. E se os corpos imitam a linguagem, não é pelos órgãos, mas pelas flexões"[253]. À semelhança das palavras, que são gestos e flexões escritas, as deformações, os movimentos, a suspensão dos corpos, nos quadros de Bacon, pertencem às linhas e às cores. São estas que se movem em direcção ao *aplat* e revelam um corpo tenso, apreendido no mínimo

[252] Já referimos, no presente texto, a acção que a droga e o álcool, por exemplo, têm na percepção e na criação artísticas, tal como Deleuze e Deleuze & Guattari a referem, por várias vezes, nas suas obras.

[253] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, pp. 331-332. O problema corpo-linguagem em Klossowski é muito mais complexo do que poderemos aqui revelar. Ver Gilles Deleuze, "Klossowski ou les corps-langage", *Logique du sens*, pp. 325-350.

movimento imperceptível de maior intensidade, fixando-o na tela nesse momento impossível ao corpo comum e orgânico (que nem um atleta parece ser capaz de realizar), como o gesto do corpo, que Klossowski capta, não obstante contrário ao que a língua diz, ao mesmo tempo que esta capta esse gesto no solecismo e o movimento ou o gesto do corpo encontra, assim, o seu par na linguagem, que se serve da suspensão do erro para fazer subir o corpo à ambiguidade do gesto e da palavra.

Não queremos deixar escapar, pois, esta hipótese do corpo como matéria intensa do corpo sem órgãos, não obstante, o corpo sem órgãos ser, neste movimento do pensamento de Deleuze, claramente, o corpo da sensação ou a sensação enquanto corpo e o corpo enquanto matéria expressiva. Corpo de palavras ou corpo de linhas-cores ou corpo sonoro, pura matéria intensa transformada em matéria expressiva.

Em Bacon, para além do corpo e do seu atletismo (que é, como vimos, o atletismo da sensação, os movimentos impossíveis do corpo são efectuados pela e na sensação, na composição de linhas e cores), surge a cabeça animal. Diz Deleuze que "as deformações pelas quais o corpo passa são, também, os *traços animais* da cabeça"[254]. Que cabeça é esta? A cabeça do homem que pertence a um corpo, que se encontra representado? Ou uma cabeça que existe apenas enquanto corpo composto de linhas e cores na tela pintada? Ou ainda *outra* cabeça? Nos seus retratos, Bacon pinta, exactamente, uma cabeça que não existe enquanto forma, enquanto parte do corpo orgânico, mas vive sob o corpo orgânico e que, apenas, as transformações, as deformações, as escovagens, a composição conseguem trazer, novamente, à superfície, em traços que pertencem, simultaneamente, a uma cabeça qualquer, a uma cabeça já sem rosto, como uma cabeça de um pássaro ou de outro animal. É a força do animal que a cabeça expressa, o facto comum que une o homem ao animal, a própria vida,

[254] Gilles Deleuze, *Francis Bacon,* p. 19.

a força da existência. "Acontece por vezes a cabeça do homem ser substituída por um animal; mas não é o animal enquanto forma, é o animal como *traço*, por exemplo, um palpitante traço de ave que rodopia como uma verruma sobre a parte esfregada"[255].

Podemos considerar que tanto as deformações, como os traços animais, pertencem ao corpo da sensação, e, no entanto, cremos que é necessário ainda que o próprio corpo orgânico *entre* na composição enquanto matéria intensa: nas deformações, como contracção e vibração dos músculos, mas também, como carne viva, que encontra a mesma zona de indescernibilidade dos traços animais, do devir animal do homem e do pintor. Bacon contava, por vezes, como é que a carne pendurada nos talhos lhe relembrava que a sua própria carne podia estar ali pendurada[256]. A mesma piedade transformada em agonia no devir rato de Hofmannsthal, que mais do que pressentir a agonia e a luta pela sobrevivência do rato, sentiu em si, no seu próprio corpo, o que é lutar pela vida como um rato, quando a mesma vida o une a si e ao rato e não conhece diferença alguma que se possa medir nas palavras, que apenas revelam a sua incapacidade, rejeitando-as para sempre[257]. E, contudo, são essas mesmas palavras que lhe permitem devir rato e as palavras, que saem do seu corpo, nascem, precisamente, da zona indiscernível entre o homem e o animal, composta, ainda, pela matéria comum de que Geoffroy Saint-Hilaire falava, a matéria intensa do ovo ou do embrião. É, de facto, uma questão de matéria, como é que o corpo orgânico entra na composição de um corpo sem órgãos como matéria intensa, o que pressupõe, de imediato, que já nos encontremos no meio do plano do corpo sem órgãos e não apenas perante um material, que seria o corpo orgânico. Pretendemos com esta diferença afirmar que o corpo, que entra na composição de um corpo sem órgãos como matéria intensa, é já um

---

[255] *Ibidem*, p. 19.

[256] *Ibidem*, p. 20.

[257] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 293.

corpo intensivo, enquanto matéria, espaço e tempo intensivos, no qual, porém, a sensação ainda exerce uma acção sobre o corpo orgânico. Por outro lado, o corpo orgânico não é mais um material (poderá sê-lo, mas, aí, estaremos no domínio da figuração ou representação): a matéria intensa encontra-se sob o material, nos fluxos energéticos que compõem um material, tal como o corpo sem órgãos se encontra sob o organismo e, no entanto, enquanto superfície sem espessura ou profundidade e de intensidade = 0. Encontrámos uma questão idêntica, quando pensámos que o corpo sem órgãos se situa no limite do corpo intensivo, a qual refazemos: em que momento é que a matéria intensa devém matéria expressiva e a sensação passa a existir, unicamente, na obra, no quadro de Bacon, por si só?

"A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o 'instinto', o 'temperamento', todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e uma face voltada para o objecto ('o facto', o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não tem quaisquer faces, é as duas coisas indissoluvelmente, é estar-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: simultaneamente, eu *devenho* na sensação e algo *acontece* pela sensação, uma coisa pela outra, uma na outra. E, no limite, é o mesmo corpo que dá e que recebe a sensação, que é, ao mesmo tempo, objecto e sujeito. Eu, espectador, apenas experimento a sensação entrando no quadro, acedendo à unidade do que sente e do que é sentido"[258], revela-nos Deleuze. Existe, aqui, de facto, uma mudança, que não sendo súbita - podemos pressenti-la no próprio corpo sem órgãos de Deleuze, quando este é impelido a pensar sobre o corpo sem órgãos sob o efeito de outros tantos corpos sem órgãos, através ou atravessando um corpo sem órgãos da leitura de Kleist, Fitzgerald, Melville, e de outros tantos escritores ou um corpo sem órgãos da música, daquele que a ouve e sente e devém pássaro pela música - que, no entanto, coloca várias questões no nosso estudo. Até ao momento, sempre acreditáramos que

[258] Gilles Deleuze, *Francis Bacon,* p. 27.

o corpo sem órgãos resultava de uma transformação do corpo intensivo em corpo pleno sem órgãos quando aquele devinha obra intensiva, como tudo começou em nome de Artaud. Agora, não só teremos de repensar a obra intensiva, como corpo efectivo da sensação e a ligação desta, por sua vez, ao corpo intensivo, como teremos, igualmente, de perguntar se este corpo intensivo, que nos parecia ser o corpo do criador (Artaud, Bacon, Deleuze...) ou daquele que devém obra, pode ser, ainda, o corpo do espectador.

Até a um certo momento da formação da sensação, parece existir uma estreita ligação entre esta e o corpo, que ainda não é o corpo da Figura (ou o corpo da sensação), mas o nosso próprio corpo orgânico, como se a vibração da sensação, que define o seu corpo, tivesse de encontrar, obrigatoriamente, o seu par, a sua ressonância, no nosso corpo, criando essa ligação, que é em si uma força, entre a sensação pintada e o nosso sistema nervoso. É sob a acção da sensação que o nosso organismo se desfaz, cria essa superfície plana de intensidade = 0 ou corpo sem órgãos e consegue suportar a velocidade excessiva e espasmódica da sensação, que rompe todos "os limites da actividade orgânica"[259]. Consequentemente, sob a acção da sensação, o sistema nervoso já não é uma parte do corpo material, mas em si matéria intensa, uma vez que não existe tentativa alguma de representação de um corpo, nem um entendimento do que é um corpo, mas sim do que é que um corpo é capaz de suportar. O corpo pode, a partir desse momento, entrar na composição como matéria intensa e devir ele próprio matéria expressiva, como sucede na Figura de Bacon: "em plena carne, a sensação é directamente levada pela onda nervosa ou pela emoção vital"[260]. Desta forma, jamais poderemos pensar que o corpo e todos os movimento do corpo, que Deleuze *vê* nas Figuras de Bacon, remetam, alguma vez, para o corpo orgânico, para a representação dos ossos e da carne ou da torção de um torso ou

---

[259] *Ibidem,* p. 33.

[260] *Ibidem*, p. 33.

de um movimento descendente e circular de um braço. O que Bacon pinta, encontra-se, desde o primeiro movimento do seu próprio braço, para além do corpo orgânico. O gesto tem o seu início e o seu fim, unicamente, no corpo intensivo. E o plano que surge entre o corpo intensivo, que solta o gesto, e a obra que o conserva em linhas e cores, é, de facto, o corpo sem órgãos. Podemos, então, afirmar que o corpo sem órgãos é o espaço-tempo correspondente ao entre-dois do corpo-obra intensivos, uma vez que não se efectua na obra - essa responsabilidade pertence, unicamente, à obra: efectuar a sensação concedendo-lhe um corpo, a sua vibração - como também não implica uma efectuação no corpo, que deverá transformar-se, momentaneamente, em corpo sem órgãos para operar os devires constantes que atravessam a sensação. Quando Deleuze revela que é no momento em que entra no quadro que podemos afirmar que é um só corpo, aquele que dá e recebe a sensação, apenas significa isso. Entrar no quadro é, para Deleuze, devir, porque se é apanhado no processo de devir da sensação devir ela mesma: momento singular quando a sensação é, então, perfeitamente autónoma e vive, unicamente, na obra, no quadro. No devir, já não existe qualquer corpo referencial, corpo orgânico, comum ou vivido, mas um só corpo, o corpo sem órgãos que une corpo e sensação num só plano que atravessa o quadro inteiro, atravessa o pintor, Bacon ele próprio, atravessa Deleuze espectador e filósofo, atravessa-nos espectadores comuns, atravessa o mundo e a própria vida, como possante vida inorgânica, pura vibração e energia.

HISTERIA

E, no momento, em que parece irrelevante questionar, uma vez mais, que corpo é este, Deleuze coloca uma questão que nos remete, novamente, para o problema do corpo no corpo sem órgãos, ao revelar a ligação entre histeria e pintura, nomeadamente a de Francis Bacon. Afinal, "de que histeria se trata? Da do próprio Bacon, da do pintor ou da da própria pintura e da pintura em geral?"[261] O espectador, por esta

[261] *Ibidem,* p. 37.

altura, já se insurgira no quadro e no texto, à semelhança do próprio Bacon, cujo braço é um gesto pintado ausente da força e do movimento do braço, quando ambos, Bacon e espectador (o próprio Deleuze) se encontram, em mundos paralelos, devindo pintura, devindo Figura, devindo aplat e deserto de areia.

A ligação entre histeria e pintura surge, porque Deleuze encontra nas Figuras de Bacon, nos corpos pintados, fenómenos, posturas, movimentos de tensão e contracção dos músculos, tais como definidos no quadro da histeria psiquiátrica do século XIX. O pensamento, que seguíramos há pouco, poderá renascer neste momento, a par da ressonância que a sensação produz no nosso próprio corpo, que se dá e abre à sensação, libertando-se das amarras que o organismo lhe impõe, ou permitindo-se sentir a sensação unicamente na sua intensidade e vibração, e os movimento do corpo encontram os movimentos da sensação: "Em primeiro lugar, as célebres contracturas e paralisias, as hiperestesias ou as anestesias, associadas ou alternantes, umas vezes fixas, outras vezes migrantes, segundo a passagem da onda nervosa, segundo as zonas por esta investidas ou das quais se retira. Seguidamente, os fenómenos de precipitação e de antecipação e, ao contrário, de retardamento (*hysteresis*), fenómenos do *depois*, segundo as oscilações da onda avançando ou retardando. Em seguida, o carácter transitório da determinação do órgão segundo as forças que se exercem. Em seguida ainda, a acção directa dessas forças sobre o sistema nervoso, como se o histérico fosse um sonâmbulo em estado de vigília, um 'Vigilâmbulo'. Por fim, um sentimento muito especial do interior do corpo, já que o corpo é sentido precisamente *sob* o organismo, os órgãos transitórios são precisamente sentidos sob a organização dos órgãos fixos. Mais ainda, este corpo sem órgãos e estes órgãos transitórios serão eles próprios *vistos*, em fenómenos de 'auto-escopia' interna ou externa: não é mais a minha cabeça, mas sinto-me dentro de uma cabeça, vejo e vejo-me dentro de uma cabeça; ou então,

não me vejo no espelho, mas sinto-me dentro do corpo que vejo e vejo-me dentro desse corpo nu quando estou vestido..."[262]

O corpo que vejo no espelho é a Figura, assim como todos os movimentos descritos de um corpo histérico são os movimentos da sensação, os movimentos que esta realiza, efectua, obriga à Figura, às linhas e às cores. A Figura só tem um sistema nervoso enquanto a sensação tiver ou como tem, igualmente, uma cabeça, um movimento sístole-diástole ou não conseguiríamos entrar no quadro e devir Figura (o mesmo que pretendêramos dizer quando o sistema nervoso deixa de ser uma parte do corpo orgânico para ele próprio entrar na composição enquanto matéria intensa). A maçã de Cézanne tem, igualmente, um sistema nervoso e não estamos, de modo algum, a entrar no regime de uma comparação ou no domínio da metáfora, pelo contrário, se pensarmos no devir sensação do nosso próprio sistema nervoso, nesse momento em que entramos no quadro, existe uma parte do código que a este pertence (e unicamente a este) que é apreendido pela sensação, que dessa forma única (e aparentemente inexplicável, quando a emoção sentida é, aparentemente, indizível e, ainda assim, há alguém que a pinta, diz e escreve), comunica, directamente, com o sistema nervoso, efectuando a ilusão de um mágico, levando-nos a pensar que a sensação está em nós, no nosso corpo[263].

Deleuze fala, então, de uma insistência, uma presença interminável da sensação, que é o que lhe confere corpo, matéria e duração (tempo eterno). A sensação capta em si as forças que agem directamente sobre o corpo, ao mesmo tempo, que compõe um outro

---

[262] *Ibidem*, p. 35.

[263] Deleuze refere que "le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le système nerveux", *Ibidem*, p. 37. O que significa que o sistema das cores contém parte do código do sistema nervoso, que, por sua vez, pertence ao sistema das cores, enquanto matéria intensa, enquanto energia, vibração, temperatura, etc. Cremos, no entanto, que não seja exclusivo do sistema das cores e arriscamo-nos, mesmo, a dizer que sempre que existe esta acção directa sobre o sistema nervoso, independentemente da obra ser uma pintura ou uma peça musical ou uma escultura (e podemos recordar, por exemplo, a relação entre Francis Bacon e Louise Bourgeois, que um dia afirmara ser esta característica, que mais a fascinava, na obra de Bacon e que ela própria perseguia na sua obra), existe esta transformação do sistema nervoso em matéria intensa, ou por outras palavras, este devir sensação do sistema nervoso.

corpo, autónomo, não orgânico, vital, de linhas e cores que, por sua vez, extraem do corpo vivo a sua matéria intensa sem dele dependerem. A sensação assim o permite: no seu próprio corpo perdura a sensação de carne viva e a vibração da cor é a de uma contracção, que vive e persiste nesse corpo pintado. "Por toda a parte há uma presença que age directamente sobre o sistema nervoso e que torna impossível a efectivação próxima ou distanciada de uma representação"[264]. A sensação está para além do corpo vivido, como da representação. É esta ideia de presença, que permite a Deleuze pensar na passagem de um quadro próprio à histeria para a pintura, fazendo notar como a série completa do corpo sem órgãos é a realidade histérica do corpo. "A pintura é histeria, ou converte a histeria, porque dá a ver a presença, directamente. Através das cores e das linhas, a pintura investe o olho. Mas *não trata o olho como um órgão fixo*. Libertando as linhas e as cores da representação, a pintura liberta, ao mesmo tempo, o olho da sua pertença ao organismo, liberta-o do seu carácter de órgão fixo e qualificado: o olho devém virtualmente o órgão indeterminado polivalente, que vê o corpo sem órgãos, quer dizer a Figura, enquanto pura presença. A pintura implanta-nos olhos por todo o lado: no ouvido, no ventre, nos pulmões (o quadro respira...)"[265].

Esta passagem torna-se, extremamente, importante, porque faz circular o órgão indeterminado polivalente, como depois os órgãos determinados temporários e provisórios, na superfície do corpo do espectador. É, neste momento, também, que Deleuze privilegia o facto da pintura poder dizer-se histérica e efectuar a realidade histérica do corpo ou a série completa do corpo sem órgãos e conseguimos, finalmente, perceber, no próprio texto de Deleuze, como é que o corpo orgânico devém corpo intensivo para entrar na composição da

---

[264] *Ibidem*, p. 36.

[265] *Ibidem*, p. 37. O itálico pertence ao texto original.

sensação pintada como matéria intensa e, finalmente, devir ele próprio matéria expressiva no corpo sem órgãos.

Esta transformação, que temos vindo a pensar, do corpo físico e orgânico em corpo sem órgãos, é, de facto, extremamente complexa e, no início, era ainda uma condição ambígua, quando pensávamos o devir obra do corpo esquizofrénico. Contudo, Deleuze, no fim do capítulo sobre a histeria, em *Francis Bacon*, ao comparar os corpos sem órgãos da música e da pintura e as respectivas ligações à clínica, à esquizofrenia e à histeria, respectivamente, confirma que a pintura, através do composto de linhas e cores, dá um corpo à sensação, "mesmo apenas o de uma maçã"[266], enquanto a música, com o seu composto de sons, atinge a sensação imaterial, desencarnando e esvaziando os corpos da sua matéria intensa e elevando-os à condição de corpos aéreos, celestes, imateriais. Não obstante, a música e uma peça musical concentrarem, em si, uma pura matéria sonora, que nos coloca ouvidos por toda a parte. E, certamente, que ouvimos com a pele, com o ventre e com os pulmões, mas a sensação e todos esses ouvidos transitórios, que a música coloca sobre a superfície da nossa pele, deslocam-se com a onda sonora, com os níveis de intensidade que a onda propaga pelas notas musicais, pelo intervalo, pelo silêncio, pelo vazio. "A música *desencarna* os corpos. De tal modo que se pode falar com rigor de corpo sonoro e mesmo de um corpo a corpo na música, por exemplo num dado motivo musical; trata-se porém, como dizia Proust, de um corpo a corpo imaterial e desencarnado, no qual já não subsiste 'um único resíduo de matéria inerte e refractária ao espírito'. De certo modo, a música começa exactamente onde a pintura acaba, e é isso que se quer dizer quando se fala de uma superioridade da música. Ela instala-se sobre linhas de fuga que atravessam os corpos, mas que encontram a sua consistência numa outra dimensão. Ao passo que a pintura se instala a montante, lá onde o corpo se escapa - mas onde, ao escapar-se, descobre a materialidade que o

[266] *Ibidem*, p. 38.

compõe, a pura presença de que é feito e que nunca descobriria de outra maneira. Resumindo, é a pintura que descobre a realidade material do corpo, graças ao seu sistema linhas-cores e ao seu órgão polivalente, o olho"[267].

Com este fim, levanta-se, porém, uma outra questão, apreendida, exactamente, na diferença entre pintura e música. Deleuze fala de uma essência clínica própria a cada arte, sendo a da pintura, a histeria e a da música, a esquizofrenia. O corpo sem órgãos do próprio Deleuze começou no instante em que este encontra Artaud e a força, a potência em devir, do corpo esquizofrénico, mas, é no encontro com Bacon, que Deleuze efectua o seu corpo pleno sem órgãos, no preciso momento em que pensa a série completa do corpo sem órgãos como realidade histérica do corpo. Esta corresponde ao momento em que corpo orgânico se transforma, sob a acção de determinadas forças, em matéria intensa de uma Figura que escapa à representação e à figuração, como também permite ao corpo escapar-se a si próprio, à sua organização e abrir-se, plenamente, à sensação, ao corpo da sensação. Questionamo-nos, então: depois de Francis Bacon, poderemos, ainda, pensar num corpo sem órgãos fora da pintura, quando a pintura parece ser a única capaz de converter a histeria em obra?

De facto, é com Francis Bacon que Deleuze realiza o último movimento do pensamento sobre o corpo sem órgãos. O corpo sem órgãos não desaparece do pensamento de Deleuze, mas cremos que deixa de constituir um problema, revelando-se, cada vez mais, a própria prática experimental do corpo de Deleuze, que encontra, sob a organização do seu corpo orgânico, a potência do pensamento devir corpo e, consequentemente, *ser* corpo sem órgãos. É, então, com a própria obra deleuziana que pensamos que não será, apenas, a pintura a completar a série do corpo sem órgãos e a revelar um corpo material sob o organismo, transformando o corpo vivo em matéria intensa e

---

[267] *Ibidem*, p. 38.

obra intensiva. O corpo sem órgãos de Deleuze tem um corpo: o próprio corpo sem órgãos, o corpo que existe sob qualquer organismo e que Deleuze traz à superfície do seu pensamento, traz do Caos de todas as sensações, de tudo que já sentimos alguma vez, que nos arrebatou de forma violenta, que nos desarranjou interior e exteriormente e que não soubemos explicar, que soubemos apenas sentir. Foi Deleuze quem lhe deu um nome e não Artaud. E Deleuze nomeou-o corpo sem órgãos. O pensamento encontra, assim, um corpo, um corpo capaz de suportar a velocidade máxima do pensamento, os mergulhos no Caos, as lutas contra o sujeito, os significantes e os significados e regressar do Caos, extraindo dele um conceito, que não é, de modo algum o conceito de corpo ou de corpo sem órgãos, porque este é o corpo que realiza, num só gesto, num só movimento, corpo e espírito, o mergulho no Caos, as pregas do pensamento e a extracção de um conceito, que se compõe por perceptos e afectos que são, em si, um pedaço do Caos recortado, porque concentram a velocidade máxima, a intensidade máxima, a potência de devir, a potência do real. Podemos dizer que são sensações, porque detêm essa capacidade de nos afectar através do nosso sistema nervoso, da nossa sensibilidade. Deleuze fala muitas vezes como é que as pessoas, que não estão preocupadas com a filosofia e os conceitos, compreendem, imediatamente, o que ele quer dizer, como se as suas palavras comunicassem, imediatamente, com as suas sensibilidades, sem necessidade de recorrer a exaustivos discursos sobre o conceito. É, sem dúvida, este o efeito do conceito deleuziano: uma acção directa sobre o nosso sistema nervoso. Uma comunicação entre sensíveis: o sensível puro que o conceito diz ou concentra e a sensibilidade, o sistema nervoso enquanto ser sensível.

Não estaremos, no entanto, a fazer de toda a filosofia de Deleuze, uma estética? Este é um dos problemas do corpo sem órgãos, quando envolve, na sua infinita experimentação, tudo quanto Deleuze pensou, tudo o que levou a criar um conceito que ultrapassasse o

limite do vivido e alcançasse a potência de um devir, a conservação das forças caóticas nas suas bordas (porque tão mais eficaz seria o conceito, se na sua "vagabundagem", disseminasse as forças do Caos, a sua intensidade e vibração; é pelas bordas que o conceito age e, dessa forma, seria sempre um conceito sem centro)[268]. E, contudo, não sentimos essa urgência, quando pensamos o corpo sem órgãos, exactamente, como o plano de imanência que Deleuze soube compor para pensar o problema do corpo.

Chegámos a duas conclusões que nos parecem, extremamente, importantes e que estão de acordo com o que será a nossa última tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze. A primeira diz-nos que o corpo sem órgãos é uma experiência sobre o nosso corpo físico, comum, orgânico e vivido (reunindo as várias asserções que fomos dispondo ao longo deste texto[269]), que desfaz a sua própria organização para chegar à matéria intensa que compõe o corpo intensivo (esse que se encontra sob o organismo). A segunda diz-nos que o corpo intensivo ainda não é um corpo sem órgãos, mas o seu

---

[268] A autora Anne Sauvagnargues atribui ao corpo sem órgãos, precisamente, o "papel motriz" (ou piloto) de uma estética deleuziana, que a própria autora entende como parte de uma evolução, em que o "conceito" do corpo sem órgãos (já fizemos referência à utilização de "conceito" por esta autora em relação ao corpo sem órgãos) é substituído pela noção de hecceidade (Anne Sauvagnargues, "Deleuze. De l'animal à l'art", *Op. Cit.*, p. 198), que está na origem de uma teoria do animal (animal e meio compõem uma hecceidade, segundo a autora), que, por sua vez, desemboca numa filosofia da arte (Anne Sauvagnargues, "Deleuze. De l'animal à l'art", *Op. Cit.*, p. 207): "Mais le fait que la première mention du 'corps sans organes' apparaisse dans *Logique du sens*, dans le contexte du rapport entre pensée et corporéité, littérature et folie, montre le rôle pilote de la philosophie de l'art et l'intrication des arts et de la vie dans une philosophie intensive", Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, p. 86. No entanto, é importante reafirmar (que é o que a autora refere) que, de facto, a arte conduz o primeiro acesso ao corpo sem órgãos: "L'art ménage le premier accès vers le corps sans organes. C'est par la poésie, le travail sur la syntaxe intense, la profération véhémente que s'ouvre l'accès à une réalité corporelle plus vivante que celles des corps organisés" (donde o papel piloto do corpo sem órgãos), Anne Sauvagnargues, "Deleuze. De l'animal à l'art", *Op. Cit.*, p. 180.

[269] Ao longo do presente texto, utilizámos diversos nomes para designar o corpo físico, orgânico, sem nos preocuparmos, demasiado, com as conotações, por vezes, atribuídas a esses mesmos nomes, como por exemplo, utilizando a expressão "corpo vivido", referindo-nos ao corpo pensado pela fenomenologia. Ou denominarmos de corpo físico e orgânico, aquele dissecado pela ciência. A utilização de uma expressão em detrimento da outra é-nos irrelevante, quando a nossa intenção é, sobretudo, pensar o corpo sem órgãos a partir do corpo intensivo e, não tanto, a partir do corpo orgânico. Aliás, parte do nosso estudo apoia-se nesta mesma diferença.

limiar. É preciso, então, que a matéria intensa devenha matéria expressiva e crie uma obra. Esta, por sua vez, só será obra intensiva se se construir no movimento ou no espaço-tempo da construção do corpo sem órgãos, no plano de imanência. A obra intensiva, diz-se, então, corpo intensivo. É um corpo-obra intensivos ou bloco de perceptos e afectos. Como dissemos, também, só poderemos reservar o nome corpo sem órgãos para o espaço-tempo correspondente ao entre-dois do corpo-obra intensivos. E tanto o corpo intensivo, limiar do corpo sem órgãos e limite do corpo vivido, como a obra intensiva ou matéria de intensidade máxima, deverão fazer perdurar o que os sustêm, no seu composto autónomo e a-temporal. Só dessa forma é que poderemos pensar, também, num tempo intensivo, num tempo da matéria, que corresponde à variação de intensidade no corpo intensivo[270]. Como confirma Deleuze, a sequência pela qual um corpo sem órgãos se define, "a variação temporal regulada ao décimo de segundo", corresponde a esse tempo intensivo. É a própria diferença de intensidades. "Em Bacon, há uma grande força do tempo, o tempo é pintado. A variação da textura e da cor, sobre um corpo, sobre uma cabeça ou sobre um dorso (como no "Três estudos de um dorso de homem") é, verdadeiramente, uma variação temporal regulada ao décimo de segundo". "Meter o tempo na Figura, é a força dos corpos de Bacon: o largo dorso do homem como variação"[271]. Variação intensiva.

Quinta e última tentativa de construção do corpo sem órgãos de Deleuze: nuvem V (o virtual e o devir do corpo sem órgãos)

O que é, afinal, o corpo sem órgãos de Deleuze? É um corpo composto de palavras, de pura matéria sonora, de linhas e cores, de imagens-movimento e imagens-tempo... Mas estes, sobre o corpo sem

> imagem 013: *n* Gilles

[270] Neste ponto, seguimos em parte a ideia de François Zourabichvili em "Deleuze. Une philosophie de l'événement", *Op. Cit.*, p. 76.

[271] Gilles Deleuze, *Francis Bacon,* p. 35.

órgãos, no plano de imanência, pertencem ao puro sensível, ainda não são conceitos. São velocidades, singularidades, hecceidades, efeitos incorporais, acontecimentos, puros acontecimentos. A obra filosófica de Deleuze, a obra intensiva, efectua-os, de facto, no conceito, que nesse movimento de construção do corpo sem órgãos, no devir corpo intensivo da obra e no devir obra intensiva do corpo, conserva a intensidade máxima do acontecimento: o acidente, o indefinido, a perplexidade, a ferida. Conserva um sopro, um vento, um pedaço de deserto, um canto de um pássaro, uma hora e uma sombra, como bloco de perceptos e afectos. O corpo sem órgãos de Deleuze é esse devir incessante do seu corpo intensivo em obra intensiva. Em nada difere daquilo que temos vindo a pensar, assim como pudemos observar, igualmente, como é que o próprio corpo orgânico de Deleuze entra na composição do seu corpo sem órgãos enquanto matéria intensa. E de que outra forma poderíamos pensar a sua morte física, por exemplo? E tudo o que pensara sobre a morte, sobre Blanchot? E, contudo, cremos que necessitamos de pensar sobre dois aspectos que estiveram sempre implícitos, ou melhor, são contemporâneos do próprio corpo sem órgãos, dificultando, talvez por isso, a sua captura em palavras. Por esta razão, são tão difíceis de compreender fora da experiência. O primeiro diz respeito a esse plano, que Deleuze constrói, enquanto lança o movimento do pensamento, enquanto pensa sobre um problema que o afecta, sobretudo porque disséramos que o corpo sem órgãos é esse movimento do pensamento, quando Deleuze pensa sobre o problema do corpo e, neste momento, sabemos que o corpo, no pensamento, é já uma matéria intensa pensante, partícula infinita do pensamento, expressão de uma força pura, pedaço de Caos (será essa a conclusão de *Qu'est-ce que la philosophie?* com Deleuze & Guattari a afirmarem que o cérebro é o caos[272]). O corpo sem órgãos de Deleuze corresponde, assim, ao plano

[272] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, pp. 189-206.

virtual de criação de conceitos de Deleuze, ao seu processo criativo[273]. O segundo aspecto advém do primeiro, fazendo surgir o virtual do corpo sem órgãos que é o devir do próprio corpo sem órgãos, como por exemplo, o devir pintura do corpo sem órgãos ou o seu devir cinema. O corpo sem órgãos é já um plano ocupado por incessantes devires, bodas contra-natura, processos de dupla captura entre matérias heterogéneas e, no entanto, existe um devir cinema do corpo sem órgãos, um devir escrita do corpo sem órgãos e mesmo um devir arquitectura do corpo sem órgãos, porque no virtual que pensamos, o corpo sem órgãos é aquele de Deleuze, como afirmámos, anteriormente.

VIRTUAL

O que é, então, o virtual? Deleuze definiu o virtual, por várias vezes, ao longo da sua vida e da sua obra, mas talvez a melhor definição que recordamos seja a última dada por Deleuze,

---

[273] Jacques Rancière, ao colocar a questão "Existe uma estética deleuziana?", partindo da diferença que existe entre duas afirmações de Deleuze (e Deleuze & Guattari) sobre a obra de arte, entre o "manter-se por si só" do bloco de perceptos e afectos da obra de arte e a conversão da histeria em pintura, a de uma pintura histérica, conclui: "A obra é caminhar no deserto. Só que o deserto justiceiro alcançado, o término da obra, é a ausência de obra, a loucura. 'Será necessário ir até esse ponto', diz Deleuze, mas a obra só irá a esse ponto com a condição de anular-se. O teatro da obra é então o de um movimento no mesmo lugar, de uma tensão e de uma estação - no sentido também em que se fala das estações de um caminho da cruz. A obra é o caminho da cruz da figuração que a cara esbofeteada, como um Cristo ultrajado, manifesta. Mas, precisamente, ela retém no mesmo lugar a cara esbofeteada que quer fugir. A obra é uma estação no caminho de uma conversão. Sua histeria é esquizofrenia mantida nos limites em que ela faz ainda obra e alegoria do trabalho da obra. § Em um sentido, o livro de Bacon é apenas isso: uma vasta alegoria do trabalho da obra. O privilégio de Bacon, o privilégio do expressionismo, no sentido amplo, na estética pictural deleuzeana, é o de mostrar e alegorizar o momento da metamorfose, de mostrar a arte se fazendo - histericamente - em seu combate com os dados figurativos. Em Deleuze, a obra, antes de tudo, a alegoria da obra", Jacques Rancière, "Existe uma estética deleuzeana?". *In* Alliez, Éric (org.); *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*, p. 510. Independentemente de colocarmos algumas dúvidas em certos momentos do ensaio de Rancière, nomeadamente, nesta passagem, o entendimento da histeria no limite da esquizofrenia, quando esta ainda é capaz de criar uma obra (se pensarmos, por exemplo, na diferença que Deleuze estabelece entre Artaud e Wolfson, entre o esquizofrénico criador e o esquizofrénico clínico, segundo Rancière trata-se da diferença entre histeria e esquizofrenia e não uma questão de corpo sem órgãos, como colocámos no presente estudo), é importante reparar que Rancière pensa a obra e a estética deleuziana a partir do seu processo de criação. Desconfiamos um pouco, também, do uso da alegoria por Rancière, que, em certa medida, faz do processo criativo, de toda a violência, do movimento de tensão e contracção, da intensidade, uma imagem figurada, o que, em certa medida, trai o próprio pensamento deleuziano, que pensa o processo como real, puro real. E as intensidades não são, de modo algum, figurações, figuras da expressão, mas reais, sentidas. Sentidas no seu limite máximo, aquele que desarranja o corpo e faz fugir o chão que pisamos, tudo o que conhecemos como garantido, como realidade.

precisamente, no último texto seu escrito em vida. Não porque fechemos as nossas tentativas, pelo contrário, deverão permanecer para sempre abertas, à espera de outros conceitos, de novas formações nebulosas e passagens de ventos fortes, que entram nas relações de vizinhança daqueles que ousámos deter. Deleuze assim o gostaria. Interessava-lhe o que é as pessoas faziam com os seus conceitos, como é que os usavam, como é que os transformavam noutros conceitos ou noutras obras, nos quais já nem o rasto se lhes poderia reconhecer, mas cuja presença estava contida numa força. Mas é, sobretudo, porque a força e a intensidade deste último texto, produz um efeito de não querermos nada dizer depois dele. É inquestionável a sua importância na obra de Deleuze, em que este devolve a esperança a *uma* vida, que é, também, a sua e a da obra. "Uma vida contém apenas virtuais. É feita de virtualidades, acontecimentos, singularidades. Aquilo a que chamamos virtual, não é qualquer coisa a que falta realidade, mas o que se envolve num processo de actualização segundo o plano que lhe dá a sua realidade própria. O acontecimento imanente actualiza-se num estado de coisas e num estado vivido que fazem com que aconteça. O próprio plano de imanência actualiza-se num Objecto e num Sujeito aos quais se atribui. Mas, por pouco separáveis que sejam da sua actualização, o plano de imanência é ele próprio virtual, tal como os elementos que o povoam são virtualidades. Os acontecimentos ou singularidades dão ao plano toda a sua virtualidade, como o plano de imanência dá aos acontecimentos virtuais uma plena realidade. Ao acontecimento, considerado como não-actualizado (indefinido), não falta nada. Basta pô-lo em relação com os seus concomitantes: um campo transcendental, um plano de imanência, uma vida, singularidades. Uma ferida incarna-se ou actualiza-se num estado de coisas e num vivido; mas é ela mesma um puro virtual sobre o plano de imanência que nos impele numa vida. A minha ferida existia antes de mim..."[274].

---

[274] Gilles Deleuze, "L'Immanence: une vie...", *Deux régimes de fous*, p. 363.

Deleuze recorda, uma vez mais, a ferida de Bousquet, sobre a qual escrevera e pensara em *Logique du sens*. Somos tentados a acreditar que se trata do ciclo do eterno retorno a assegurar a libertação do efeito incorporal da própria ferida de Deleuze, no seu fim, mas, na realidade, trata-se de afirmar o corpo sem órgãos como sendo o próprio virtual. Não é uma questão da utilização das mesmas palavras - Deleuze define o virtual e o corpo sem órgãos identicamente -, mas retirar o corpo sem órgãos a um uso exclusivo da estética deleuziana. Este movimento é extremamente importante, porque só assim poderemos pensar no devir do próprio corpo sem órgãos. Deleuze & Guattari, em *Qu'est-ce que la philosophie?*, fazem uma observação que passa quase despercebida, que o devir sensível não é o mesmo que o devir conceptual (ou o devir do conceito). Como vimos, o corpo sem órgãos é povoado e atravessado por incessantes devires e a obra de arte converte esses devires em sensação, ou por outras palavras, é pela sensação que devimos (a sensação só pode ser apreendida no momento em que entramos no quadro e devimos animal, como nas Figuras de Bacon). A obra de arte conserva um fragmento do Caos, das forças que o atravessam, das intensidades livres. A obra de arte "não actualiza o acontecimento virtual, mas incorpora-o ou encarna-o: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo. É assim que Proust definia a arte-monumento por essa vida superior ao 'vivido', pelas suas diferenças qualitativas', pelos seus universos que constroem os seus próprios limites, os seus afastamentos e as suas aproximações, as suas constelações, os blocos de sensações que eles fazem rodar, universo-Rembrandt ou universo-Debussy. Estes universos não são nem virtuais nem actuais, são possíveis, o possível como categoria estética ('dêem-me o possível, senão sufoco'), a existência do possível, enquanto os acontecimentos são a realidade do virtual, formas de um pensamento-Natureza que sobrevoam todos os universos possíveis"[275].

[275] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 168.

O corpo sem órgãos não é, entanto, o plano da obra de arte, porquanto é sempre o espaço-tempo entre-dois do corpo-obra intensivos, o que corresponde ao processo de criação da obra de arte, à passagem sempre furtiva da onda, à colocação temporária dos órgãos de sentido nos focos de intensidade máxima. E, quando pensámos no espectador, este entrava no quadro através da sensação pintada e construía, com a obra, um corpo sem órgãos, uma boda contra-natura entre o espectador e o composto de linhas e cores, um acasalamento desflorado na sensação, no corpo da sensação. A obra perdura, faz perdurar a sensação, concede-lhe a eternidade, mas o corpo sem órgãos desaparece, desaparece com a obra tornada histeria, desaparece com a palavra tornada acção, tornada esquizofrénica, desaparece com o pintor que já só deseja criar uma nova obra, desaparece com o espectador, que se comoveu, sentiu a terra fugir-lhe dos pés, mas foi para casa e continuou a sua vida pelos estratos. Ou, então, a obra causou-lhe danos irreparáveis, os órgãos que mudaram temporariamente de lugar, fizeram buracos e pequenas feridas, cravaram o corpo com esses acontecimentos e singularidades, que são as de uma obra e de uma vida impessoal, e o corpo desarranjou-se uma vez mais para construir e igualar a intensidade de uma vida assim. As obras de arte não são efeitos incorporais, mas libertam-los melhor do que qualquer outro objecto. Talvez seja por esta razão que Deleuze & Guattari as coloquem no universo dos possíveis e não dos actuais. Porque revelam a existência de uma vida não orgânica dando um corpo ao acontecimento. O efeito incorporal não pode, como o próprio nome indica, encarnar-se. Verdejar escapa, continuamente, ao verde e ao verdejante da árvore, mas é a própria existência a expressar-se em intensidade. É, nesse momento, que estamos, realmente, perante um corpo sem órgãos, que passa por entre todas as coisas, passa no meio das coisas, pelas partículas que emitem intensidades máximas e faz desdobrar-se, em cada passagem, num novo acontecimento (momento único e singular que obriga a sensação

a mudar de natureza). O corpo sem órgãos é, sempre, virtual, nunca actual, nem possível[276].

A mesma impossibilidade impede-nos de pensar (o que afirmámos de antemão) o corpo sem órgãos como um conceito, mas levando-nos a pensá-lo como o plano de pensamento que Deleuze cria sempre que pensa o problema do corpo, onde todos os conceitos criados para dizer o corpo se inscrevem e cravam a sua superfície. Um órgão polivalente desloca-se, produz um efeito violento, cria pequenos cérebros à superfície da pele, e obriga, novamente, o pensamento a pensar, a orientar-se.

Parece-nos que poderemos pensar no devir do próprio corpo sem órgãos como o devir incessante da obra de Deleuze, de todas as outras obras subsequentes que souberam conservar uma força, uma intensidade, da obra de Deleuze. No entanto, a questão é outra e coloca-se dentro da obra de Deleuze, no seu plano de criação, que é filosófico. Sabemos que o corpo sem órgãos de Deleuze é atravessado por incessantes devires. O próprio, juntamente com Guattari, definiu uma sequência de devires, semelhante a uma "escala", na qual o processo se inicia no devir feminino, passando por um devir animal e vegetal, e culminando, na intensidade máxima, num devir imperceptível. O devir é sempre molecular e nunca se actualiza em forma alguma. O devir feminino não é a transformação do homem em mulher, mas a captura de uma parte do *ser* mulher pelo seu par díspar, que, simultaneamente, capta e transforma esse elemento num outro, de outra natureza, ou mesmo, noutro devir, como num devir imperceptível. O devir imperceptível só poderá ser alcançado através de uma percepção molecular e que implica aceder a esse momento único e fugaz em que qualquer coisa pode transformar-se, subitamente, noutra coisa, de diferente natureza, mas cuja força revela um poder incomensurável, que nos coloca em comunicação directa com o universo, com as forças puras que constituem o Cosmos e se

[276] Para Anne Sauvagnargues, o corpo sem órgãos é, precisamente, a face virtual e intensiva da corporeidade. Ver Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, p. 89.

revelam através da matéria[277]. A percepção molecular possui esse poder, de captar a matéria, unicamente, pela sua força, na sua intensidade máxima. Tudo o resto é desperdício, nada interessa. Como é que, então, poderemos pensar o devir do corpo sem órgãos, quando este já é atravessado por todos os devires?

O virtual permite-nos pensar, então, sobre o que é o devir do corpo sem órgãos, quando este produz uma zona de indiscernibilidade no pensamento de Deleuze, colocando a sua obra, produzida no espaço-tempo, no entre-dois do seu corpo sem órgãos, nessa mesma zona de indiscernibilidade, fora do plano da filosofia, no plano do cinema ou da literatura ou da pintura ou de outros ainda. Os devires que atravessam e povoam o plano do corpo sem órgãos de Deleuze e que constituem, dessa forma, o virtual, o espaço-tempo de todas as imagens virtuais dos duplos do real, são compostos por pares heterogéneos de elementos díspares (como a boda contra-natura entre a vespa e a orquídea), mas produzem, no plano do corpo sem órgãos, que é o corpo sem órgãos de Deleuze, um conceito que pertence ao plano de imanência filosófico. Enquanto o devir do corpo sem órgãos, por sua vez, faz saltar a filosofia para fora de si, faz "saltar os eixos", como Deleuze, tantas vezes, evocou Shakespeare. Não equivale a um pensamento estético ou a uma filosofia da arte, que seja a criação de um pensamento sobre a obra de arte, porque o devir do corpo sem órgãos só é possível fora da filosofia, mas no virtual, precisamente, entre planos, entre o plano de imanência filosófico e o plano da obra de arte em si. Difere, por isso, dos devires que atravessam o corpo sem órgãos de Deleuze que lhe permitem devir escrita, devir pintura, devir música, atravessando outros tantos devires e compor estranhos pares, celebrar uma boda com um vento ou com a areia do deserto, para extrair desses devires a força que os coloca em movimento e os colocou ali, no corpo e no espírito, transformando-a em conceito. Se

---

[277] A propósito, por exemplo, de uma fotografia de Hélène Binet sobre este devir imperceptível e a comunicação da obra de arquitectura com o Cosmos através do devir imperceptível (imagem 002, Volume II), consultar o capítulo sobre o corpo sem órgãos de Peter Zumthor.

pensarmos, igualmente, nos corpos sem órgãos de Artaud e Bacon, por exemplo, em todos os devires que estes atravessam para compor uma singularidade ou uma hecceidade, se pensarmos nos devires animais das Figuras de Bacon, o que resta dessa passagem do pintor pela zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal, é uma composição de linhas e cores. Essa composição tem o poder de nos fazer entrar no quadro e perceber que o seu contorno nos revela uma potência desconhecida, por vezes, do nosso próprio corpo, um grito ou um sorriso onde não nos vemos a nós, nem sequer nos sentimos a nós, enquanto seres, mas sentimos a própria existência, o que é ser, para além de tudo o que o actualiza nas formas mortais. Num e noutro, o desenlace do devir actualiza-se numa matéria que pertence ao corpo sem órgãos de Deleuze e de Bacon. A Figura é sensação pintada. O conceito é pensamento cristalizado (mesmo que se trate de um conceito de Deleuze).

No entanto, o devir do corpo sem órgãos faz do desenlace da boda contra-natura do devir, que atravessa um plano de composição ou de criação de pensamento, outra boda cujos termos são, igualmente, díspares e elementos do plano (copulam nos sucessivos devires), mas, ao descobrirem o corpo como matéria intensa, permitem efectuar o devir numa obra, que aí se constrói, no plano do corpo sem órgãos, mas que se situará, precisamente, numa obra de um outro plano. Deleuze não pensou o problema do devir do corpo sem órgãos, mas pensou um outro problema que nos aproxima deste, porque desejamos, igualmente, pensar num corpo sem órgãos da arquitectura através de todos os elementos que poderão ocupar esse espaço-tempo da criação da obra de arquitectura, mas cujo primeiro termo do nosso devir corpo intensivo se situa, precisamente, no corpo sem órgãos de Deleuze. E, no entanto, Deleuze já não fará parte do nosso plano do corpo sem órgãos da arquitectura, simplesmente, porque já não estaremos a pensar no corpo sem órgãos de Deleuze, já não nos iremos situar num plano de imanência filosófico, ainda que

possamos começar nessa zona de indiscernibilidade entre filosofia e arquitectura, porque, afinal, existe um problema comum, que é aquele que desenha os contornos dessa zona e nos permite, exactamente, pensar sobre a obra de arquitectura e o corpo sem órgãos que a compôs.

Cremos que o devir do corpo sem órgãos permite a comunicação entre as várias formas de arte, exactamente a partir da criação de um corpo sem órgãos que descobre no corpo, sob o organismo, uma matéria intensa de composição, que segura a própria existência e liga todos os seres: o ovo intensivo. Ao pensar sobre o acto criativo, Deleuze coloca a questão de um problema comum que liga *Os Sete Samurais* de Dostoievski ao filme homónimo de Kurosawa. Aparentemente, no texto de Deleuze, a questão parece ser aquela de uma ideia que é comum a ambos os criadores e que ambos expressam mas segundo formas de expressão distintas. Dostoievski utiliza a arte de compor "personagens maiores do que a vida" (como Deleuze & Guattari definem as personagens romanescas das grandes obras de literatura em *Qu'est-ce que la philosophie?),* que expressam, em todas as palavras que as compõem, o sentido último de urgência, que as coloca sempre entre questões de vida ou de morte. Estão sempre perante a urgência de um problema maior. E, para Deleuze, as personagens de Kurosawa expressam este mesmo sentido de urgência. Estão, continuamente, em situações impossíveis, onde se joga a própria vida. "Eis um belo encontro"[278], diz Deleuze. Há um problema comum a Dostoievski e a Kurosawa - o último jogo da vida (podemos talvez defini-lo dessa forma, porque nos interessa lembrar um outro exemplo de Deleuze, a vil personagem de Dickens que, entre a vida e a morte, deixou ver, no seu corpo moribundo, a singularidade de *uma* vida impessoal) - a que ambos respondem com personagens idênticas, as únicas capazes de dizerem o problema em intensidade. Elas são essa urgência, a emergência da vida e, só, depois, é que são corpos

[278] Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?", *Deux Régimes de Fous*..., p. 296.

compostos por palavras ou imagens que lhes dão outros sentidos ou acções, entre ir ou ficar ou esperar, ou ainda, contar uma história.

No entanto, para Deleuze, naquele momento em que falava com alunos de cinema, tratava-se de perguntar o que é ter uma ideia em cinema, o que é que distingue o cinema das outras formas de criação artísticas, o que é uma ideia, propriamente, cinematográfica, como por exemplo, a dissociação entre ver e falar (ou a disjunção entre os planos visual e sonoro), que o teatro (a arte, talvez, mais próxima do cinema) não consegue criar. No início da sua conferência, Deleuze havia distinguido as várias artes pelo tipo de blocos que cada uma compõe. A pintura cria blocos de linhas-cores, o cinema blocos de movimento-duração, a filosofia, não menos criadora, blocos de conceitos. E se Deleuze alinha "todas estas disciplinas, que se definem pela sua actividade criadora, é porque há um limite que lhes é comum. O limite que é comum a todas estas série de invenções - invenções de funções, invenções de blocos de movimento-duração, invenção de conceitos, é o espaço-tempo. Se todas as disciplinas comunicam em conjunto, é no nível daquilo que nunca emerge por si mesmo, mas que está como que *engajado* em qualquer disciplina criativa, ou seja, a constituição de espaços-tempos"[279]. O espaço-tempo é o limite comum a todas as formas de criação, não obstante a diferença intrínseca entre elas.

Falávamos de um problema comum às personagens de Dostoievski e Kurosawa, mas também de Dickens, de *uma* vida impessoal, que manifesta, para além das formas (indivíduos ou objectos), a própria existência, o ovo intensivo que se define por zonas, limiares e gradientes. E encontrámos, igualmente, um limite comum, a criação de uma obra que é, em si, um espaço-tempo. Contudo, se recordarmos, definimos o corpo sem órgãos, precisamente, como um espaço-tempo correspondente ao entre-dois do corpo-obra intensivos, que implicava uma transformação do corpo

[279] *Ibidem*, pp. 293-294.

em corpo intensivo e uma transformação da matéria intensiva em matéria expressiva no momento de actualização da obra e, consequente, desaparecimento do corpo sem órgãos. Ousamos pensar, então, que Deleuze descobriu o problema comum no corpo sem órgãos. É, ao descobrir o corpo sem órgãos, que Deleuze consegue pensar no limite comum a todas as formas de expressão, quando utilizam, precisamente, o corpo intensivo, que se encontra sob o corpo orgânico, como matéria de expressão. A obra de arte, que age directamente sob o nosso sistema nervoso, coloca-nos em diálogo directo com o nosso corpo intensivo. E não são as formas, nem os materiais que o conseguem por si só. Tem de existir uma parte do nosso corpo codificado em força cósmica, em energia pura, para uma vida emergir à superfície da obra, para uma vida impessoal, com a qual "todos se compadecem e que atinge uma espécie de beatitude"[280].

Chegar a essa matéria intensa oculta do corpo e metamorfoseá-la, transformá-la sob formas muito distintas que, no entanto, se encontram na acção que detêm em qualquer corpo. Conceder à matéria uma plasticidade que permite diferentes transformações, de diferentes criações artísticas. O que permite Deleuze passar do plano de imanência filosófico e da criação do conceito para o cinema e atingir com o seu pensamento sobre o cinema, uma imagem cinematográfica que detém essa acção sobre o espectador à semelhança da imagem actual da película fílmica. O devir do corpo sem órgãos denuncia essa plasticidade do próprio corpo em tornar-se linha e cor ou som ou palavra. Existe um momento em que a descoberta da matéria intensa sob o organismo permite atravessar diferentes devires, seguir as forças energéticas e criar uma obra intensiva que permita, por sua vez, um devir do espectador e existirá ainda um outro momento em que é o próprio criador que permanece fora dos devires que povoam o seu plano de composição, atravessando-os a todos pelo meio, que o plano se desdobra e multiplica em mil e uma folhas e desfaz em obras tão

[280] Gilles Deleuze, "L'Immanence: une vie...", *Deux régimes de fous*, p. 361.

distintas como uma peça musical ou uma pintura (e, então, a ideia que o corpo contém um inconsciente ou um espírito ganha outra força). O que é que une expressões tão distintas como a pintura e a música? Cada uma construindo espaços-tempos, multiplicidades, hecceidades, singularidades que se vêem desabrochar aos olhos dos mais passíveis e indiferentes, que, por breves segundos, semelhantes àqueles entre a vida e a morte, vivem a beleza incomensurável e eterna, a terra a fugir dos pés e uma estranha força que liberta o peso e a gravidade e faz sentir o céu à superfície da pele. Estranho devir do corpo sem órgãos que permite ao nosso próprio corpo encontrar melodias em pinturas, ritmos em espaços vazios, corpos na terra.

Como já referimos, Deleuze não colocou o problema do devir do corpo sem órgãos. No entanto, cremos que foram vários os momentos em que Deleuze e Deleuze & Guattari se aproximaram deste problema. Tanto na matéria que une as diferentes expressões artísticas e cria uma inevitável ressonância entre obras díspares, que foi a nossa via, ainda que procurámos reafirmar que essa diferenciação acontece no próprio corpo sem órgãos de um criador ou artista ou filósofo e, nesse sentido, Deleuze cria cinema, cria imagens-movimento e imagens-tempo e não, apenas, conceitos. Como também poderíamos ter evocado a ideia de um conjunto de todos os corpos sem órgãos, como Deleuze & Guattari colocam em *Mille-Plateaux*, e que seria esse conjunto infinito das mil-folhas de um plano único de imanência. Ou relembrar como no cérebro, os três planos de pensamento se reúnem, produzindo inevitáveis interferências e o devir do corpo sem órgãos resultaria, consequentemente, numa interferência ilocalizável[281].

No fim, cremos que o devir do corpo sem órgãos é o único meio possível de aceder, verdadeiramente, ao virtual e permanecer no instante em que o movimento do pensamento ainda não é um pensamento, ainda não é uma imagem, nem um bloco de linhas e

[281] Ver Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, pp. 205-206.

cores ou um bloco de sons, mas pode ser qualquer elemento. O devir do corpo sem órgãos é a pura multiplicidade de *n* corpos sem órgãos num só plano.

CAPÍTULO II
O CORPO SEM ÓRGÃOS DA ARQUITECTURA

O capítulo seguinte apresenta o corpo sem órgãos da arquitectura.

Depois de colocarmos o problema do corpo e do corpo sem órgãos em Deleuze, regressamos ao início do nosso estudo, ao nosso encontro com Deleuze, para colocar a questão: o que é um corpo sem órgãos, em arquitectura?

Simultaneamente, tentamos construir uma *história* do problema do corpo sem órgãos em arquitectura, que se aproxima mais de uma *arqueologia* através de vestígios, ao longo do texto, dos vários momentos em que o problema do corpo sem órgãos surgiu na teoria e na prática da arquitectura, desde a primeira vez em que se colocou este problema até à prática contemporânea, onde continua em aberto e permanente reinvenção. Inevitavelmente, fazem, também, parte desta história os erros, as más-interpretações e os clichés, que se criaram no momento em que o corpo sem órgãos, como prática experimental deleuziana sobre o corpo, surgiu na teoria e na prática da arquitectura.

O que é um corpo sem órgãos, em arquitectura?

Deleuze não nomeou, nem procurou pensar o problema do corpo sem órgãos em arquitectura, pelo que este é um encontro que se dá entre as breves páginas anteriores, sobre o corpo sem órgãos de Deleuze (sem esquecer o que dissemos sobre o próprio devir do corpo sem órgãos), e um profundo desejo de (re)colocar este problema no plano da arquitectura. Não é um problema novo em arquitectura, no entanto, seguimos um caminho diferente, no nosso pensamento, mesmo que, por vezes, tenhamos de nos reportar à sua história, tentando mesmo criar uma arqueologia do corpo sem órgãos em arquitectura, que nos parece interessante, mais do que a ideia de reconstruir uma história do problema, porque o corpo sem órgãos não existe enquanto objecto ou enquanto registo do seu processo de construção, existindo, apenas, vestígios ou resíduos da sua existência, traços que, no entanto, se perpetuam na obra arquitectónica.

Porquê este fascínio pelo problema do corpo sem órgãos, que nos lança, nestas páginas, a um esforço incompreendido por aqueles que pensam e fazem arquitectura?[282] O problema do corpo sem órgãos é um problema obscuro em arquitectura, não apenas pela dificuldade em compreendê-lo ou traçá-lo durante a composição de uma obra de arquitectura (exclusividade de uma "arquitectura culta"[283]) ou durante

[282] Relembrando a Introdução do presente estudo.

[283] "L'architecture la plus savante", expressão utilizada por Deleuze & Guattari em *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 177. É usual os autores utilizarem o adjectivo "Grande" para fazer a distinção entre uma obra que consideram obra de arte e outra obra qualquer, como por exemplo, o Grande romance versus os romances autobiográficos (que não podem ser considerados obras de arte, excepto quando o escritor sabe extrair às suas memórias um bloco de perceptos e afectos, à semelhança, em arquitectura, por exemplo, de Peter Zumthor, como iremos constatar no terceiro capítulo da presente tese).

a própria experiência da obra, mas devido à sua invisibilidade[284]. Reconhece-se, apenas, a sua existência por um rasto que deixa nos efeitos que produz e, ainda assim, atribuem-lhe outros nomes, rodeiam-no com outras pretensões, mascaram-no com interpretações subjectivas. É importante afirmar e reafirmar: o corpo sem órgãos existe, também, em arquitectura. De si, nasce uma obra de arquitectura que nos assola e abre para um mundo de forças desconhecidas. Não é um mundo estranho, porque o reconhecemos, facilmente, quando existe uma obra que nos atinge directamente, que atinge o nosso sistema nervoso, que abre um abismo aos nossos pés, que nos faz esquecer as leis da gravidade, que nos faz dançar ou simplesmente esperar. Revela-nos, sim, forças desconhecidas, porque são forças que podemos denominar de forças não construídas nelas próprias, que só a obra de arquitectura, que se abre, a si própria, às forças do universo, consegue edificar. Existem tantas obras assim, que jamais poderíamos negar a existência de um corpo sem órgãos em arquitectura. Existe, sim, uma dificuldade, pois teremos de transpor, para a nossa afirmação, toda a força que Deleuze imprimiu ao nomeá-lo e ao criar, igualmente, um corpo sem órgãos, para si. E, por fim, é preciso ir mais além, porque só se acede ao corpo sem órgãos, desejando. Como é que se deseja, então, em arquitectura?

São duas ideias indissociáveis - o corpo sem órgãos é, sempre, o plano de imanência do desejo - que nos colocam demasiadas questões e que, provavelmente, nos farão andar, durante algum tempo, aparentemente, em círculo. A existência de um corpo sem órgãos em arquitectura é inseparável, como em qualquer corpo sem órgãos, de

---

[284] Falamos de invisibilidade, porque não podemos, de facto, indicar ou "apontar" para o corpo sem órgãos da arquitectura, o que, também, já acontecera no capítulo anterior. O corpo sem órgãos só existe no momento da sua construção e termina quando o desejo é interrompido ou reterritorializado (por exemplo, numa obra). No entanto, nada anula a pertinência do problema, nem a veracidade da sua existência. Como admite José Gil: "A ideia de que o processo de criação arquitectural supõe um CsO é hoje aceite por muitos autores, sobretudo americanos, influenciados por Deleuze. Felizmente, muita obscuridade e alguma confusão acompanham esses estudos", José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência...*, p. 197.

um devir do corpo intensivo em obra intensiva [285]. Esta é determinada no movimento incessante que o desejo cria enquanto percorre o corpo e o espírito, todos os circuitos do gesto inconsciente, como se só conseguisse criar uma composição arquitectónica, se o tempo parasse num instante de duração máxima, ficando suspensa no ar uma imagem cristalizada de todas as forças, de todos os movimentos, de todas as partículas que a compõem. Jamais conseguiremos recompor uma imagem assim, porque esta pertence, unicamente, ao virtual, reconstruindo-se a cada nova obra de arquitectura, onde, apenas, uma pequena parte das partículas, que esta emitirá, nasce dos fluxos, que percorrem o corpo e o espírito no momento infinito da criação arquitectural, continuará a existir. Mas é por estes feixes que a obra cria e irradia (imperceptíveis ao nosso olhar, mas não à percepção molecular do nosso corpo que consegue, dessa forma, captar a vibração da sensação) que podemos reconhecer a outrora existência de um corpo sem órgãos. E não será somente através das partículas, que uma obra irradia, que reconhecemos a existência do corpo sem órgãos. No entanto, antes de respondermos à derradeira questão - o que é, então, um corpo sem órgãos, em arquitectura? - necessitamos, primeiro, de pensar sobre que corpo e que obra são estes, mesmo que saibamos, de antemão, que se trata de um corpo e de uma obra intensivos, imprescindíveis ao corpo sem órgãos.

[285] Referimo-nos ao Capítulo I do presente estudo.

Começamos por afirmar que a obra de arquitectura é uma obra de arte e esta afirmação, no nosso estudo, é inquestionável [286] . Só poderemos colocar o problema do corpo sem órgãos em arquitectura, se estivermos perante uma obra de arquitectura que seja um bloco de sensações (um bloco de perceptos e afectos) ou uma obra de arte eterna. A construção de um corpo sem órgãos em arquitectura implica, necessariamente, que, para além de tudo o que se possa pensar sobre o que é uma obra de arquitectura, para além das funções que cumpre, dos tipos ou das utilizações que serve, dos materiais que a constituem, das condicionantes que a delimitam, dos regulamentos a que obedece,

---

[286] Este é um debate que, por si só, tem atravessado e animado a história da arquitectura, sem que se esmoreça, inclusivamente, na contemporaneidade, com o exemplo primordial da obra de Herzog & De Meuron, ao defenderem, assertivamente, que a arquitectura não é arte: "Architecture has to do with a great many things, it has many aspects, and certainly there is architecture that comes close to the visual arts, because it has that specific character... Today everyone is thrown back on their resources and has to define their fundamental values anew each day. As a starting point that is not unlike the visual arts. But one cannot therefore say that architecture is art", Herzog & De Meuron *apud* Philip Ursprung, "Exhibiting Herzog & De Meuron". *In* Ursprung, Philip (ed.); *Herzog & De Meuron: Natural History*, p. 14. E, contudo, vários críticos e historiadores da obra desta dupla de arquitectos relembram a estreita relação existente entre a obra destes e a de alguns artistas plásticos, assim como a constante colaboração e intervenção de artistas plásticos nas suas obras, como a mais recente colaboração, em várias obras, com o artista plástico chinês Ai Weiwei (e em vários contextos e funções, eles próprios ambíguos, desde a obra que criaram para a Bienal de Arquitectura de Veneza de 2008, ao estádio Olímpico de Pequim para os Jogos Olímpicos de 2008, ao pavilhão temporário de Verão nos jardins da Serpentine Gallery de 2012). Os enredos possíveis para este debate são infinitos e obrigar-nos-iam a regressar aos primórdios da história da arte, à arte clássica, num sobrevoo de inspiração nietzscheana, para descobrir a origem da arquitectura como obra de arte, o que, infelizmente, não o poderemos fazer neste estudo. No entanto, afirmamos, sem hesitação, precisamente, o contrário de Herzog & De Meuron: a obra de arquitectura é uma obra de arte. Ou como José Gil no-la apresenta: "Consideremos sumariamente uma obra de arquitectura. Conceda-se (sem discussão) que é um objecto de arte", José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência...*, p. 194. Cremos mesmo: a arquitectura não é semelhante às artes plásticas, não é semelhante ao cinema, não é semelhante à fotografia. A arquitectura é arte, tal como as diferentes artes plásticas, o cinema e a fotografia o são. A diferença está nos problemas com que se debate e no que cria que lhe pertence, apenas a si e lhe pertence de direito (como iremos verificar). E se se aproxima de algumas destas artes, num ou noutro momento, levando alguém a dizer que é semelhante a uma ou a outra, é porque se tocam e têm um problema em comum (seguindo o comentário de Deleuze em "Qu'est-ce que l'acte de création?" sobre a relação entre o Grande romance e a obra cinematográfica). Porém, existe uma diferença, interna a qualquer expressão criativa, nem toda a obra de arquitectura pode ser considerada obra de arte, mas também desta condição falaremos no nosso texto.

da sustentabilidade que o futuro lhe impõe, esta seja um bloco de sensações ou monumento[287].

MONUMENTO

Como relembramos[288], para Deleuze & Guattari, uma obra de arte é "um bloco de sensações" ou "um composto de perceptos e afectos". "Os perceptos não são mais percepções, são independentes de um estado daqueles que as experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si próprios e excedem o vivido. Estão na ausência do homem, pode dizer-se, porque o homem, tal como é fixo na pedra, na tela ou ao longo das palavras, é ele mesmo um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: existe em si"[289]. Esta existência em

---

[287] José Gil, considerando o exemplo da obra de arquitectura, que implica a construção de um corpo sem órgãos, conclui: "As funções e finalidades determinadas pelo edifício são metabolizadas, transformadas pela arquitectura de modo a que deixem de ser proeminentes, ou deixem de condicionar a criação do espaço pela matéria de expressão. Pelo contrário, esta criação visa o desaparecimento dessa proeminência, de tal modo que o objecto (o edifício) integre mas subordine essas funções à expressividade. Estamos então em presença de uma obra de arquitectura", José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência...*, pp. 195-196.

Semelhantemente, embora com outra intenção, que advém do seu pensamento sobre a obra de arquitectura, de influências fenomenológicas e existencialistas, Juhani Pallasmaa comenta: "Architecture cannot, however, become an instrument of mere functionality, bodily comfort and sensory pleasure without losing its existentially mediating task. A distinct sense of distance, resistance and tension has to be maintained in relation to programme, function and comfort. A piece of architecture should not become transparent in its utilitarian and rational motives; it has to maintain its impenetrable secret and mystery in order to ignite our imagination and emotions. Tadao Ando has expressed a desire for a tension or opposition between functionality and uselessness in his work: 'I believe in removing architecture from function after ensuring the observation of functional basis. In other words, I like to see how far architecture can pursue function and then, after the pursuit has been made, to see how far architecture can be removed from function. The significance of architecture is found in the distance between it and function' ", Juhani Pallasmaa, *The eyes of the skin*, p. 62. Interessa-nos, sobretudo, a frase de Tadao Ando, porque releva a existência de um intervalo na obra de arquitectura, onde o significado desta se encontra e que não advém da sua funcionalidade, mas de outra coisa (aliás, é, extremamente, interessante a forma como Ando coloca o problema da funcionalidade, levando-o ao seu limite máximo para, depois, lhe retirar toda a sua importância e proeminência, eliminando-a da expressão). Das palavras e do pensamento de Pallasmaa, podemos depreender que este encontra o significado da obra de arquitectura na sua condição de mediação entre o homem e o mundo (que obriga o homem a questionar sobre a sua existência, na medida em que a arquitectura não pode limitar-se a uma sensação de conforto envolvente e protectora, mas o *dever* de desconcertar o homem, de o abalar e sacudir) e, não como pretendemos pensar, do bloco de sensações que a compõe e *segura*.

[288] Inevitavelmente, teremos de nos reportar a passagens das obras destes autores referidas, igualmente, no Capítulo I e como o serão, também, no Capítulo III.

[289] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, pp. 154-155.

si da obra de arte advém da sua capacidade em conservar, eternamente, o bloco de sensações que a compõe (ou enquanto o suporte físico durar, mas durante a existência do material, este dá à sensação a eternidade[290]). E é a esta obra de arte, que Deleuze & Guattari chamam *monumento*: "É verdade que toda a obra de arte é um *monumento*, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que não devem senão a si próprias a sua conservação e dão ao acontecimento o composto que o celebra"[291].

Curiosamente, encontramos uma definição idêntica de obra de arte em Adolf Loos, para quem a arquitectura só pode ser obra de arte no monumento ou no túmulo, excluindo todos os edifícios, que cumprem uma função, do campo da arte. Não mais do que excluiria um copo. Edifícios e copos usam-se, gastam-se, deitam-se fora. Um monumento e um túmulo, não. Cumprem, também, eles, funções: o monumento tem um programa, uma igreja comemorativa do jubileu de Franz Joseph, por exemplo, e o túmulo tem as medidas de um corpo, as de Peter Altenberg, amigo de Loos[292]. Loos considera-os arte, porque perpetuam uma memória: uma memória colectiva, no primeiro caso, e a memória de um indivíduo, no segundo. E, contudo, não é esta eternidade, a de uma memória *tangível*, que a obra de arte conversa em si e o próprio Loos aproxima-se, por momentos, do

[290] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 157.

[291] *Ibidem*, p. 158.

[292] Ambos são projectos de Adolf Loos (1899 e 1919), embora o primeiro tenha sido um concurso e Loos não tenha ganho.

conceito de *monumento,* de Deleuze & Guattari [293]: "As obras geniais não produzem um efeito de beleza sobre os contemporâneos que não seja de terror". "A obra de arte não deve deteriorar-se pelo uso. É eterna". "Nunca se torna feia, nunca foi formosa". "A obra de arte não passa de moda. Aguarda, até que chegue a sua hora, até que os homens se elevem até ela. E, a partir desse momento, cativará as almas com uma emoção profunda e edificante, até que o último coração humano deixe de bater"[294]. A obra de arte nunca deixa de fazer bater os corações dos homens mais alto, a não ser que já não exista coração algum a bater. É este o bloco de sensações eterno, que a obra de arte conserva em si.

SENSAÇÃO (II)

Interessa-nos ainda outra característica da sensação, que encontramos em *Francis Bacon* e nos permite não só privilegiar a obra de arquitectura como bloco de sensações, mas sobretudo pensar que a obra de arquitectura apenas é um bloco de sensações, quando age, directamente, sobre o corpo do habitante e quando tem como matéria intensa o próprio corpo. E esta é uma das questões mais complexas que o problema do corpo sem órgãos cria em arquitectura, porque, neste momento, não é apenas o corpo do arquitecto ou a matéria intensa de que é composto o corpo do arquitecto - que se encontra sob o organismo - que entra no plano de composição, mas é,

---

[293] Não obstante a estranheza que um encontro entre Adolf Loos e Gilles Deleuze possa causar, nalguns autores, a obra de Adolf Loos é, na realidade, um dos exemplos mais notáveis, em arquitectura, da construção de um corpo sem órgãos, tanto pela relação que o arquitecto construía, nas suas obras, entre espaço e corpo, passando pela transformação ou metamorfose dos materiais de construção em matéria expressiva, como pelo impacto que as suas obras causavam nos seus habitantes, exactamente, através do corpo e da relação entre as sensações, que Loos criava, e o corpo dos habitantes (que, à semelhança do que José Gil comenta em relação ao corpo do bailarino, o corpo que habita a casa não é, apenas, um sistema físico, José Gil, *Metamorfoses do corpo*, p. 24), como por outros tantos encontros entre as suas obras - incluindo a escrita - e a obra de Deleuze e Deleuze & Guattari. Como, aliás, o testemunha, um trabalho nosso escrito no âmbito do Seminário "Estética e Ontologia", orientado pelo Professor Doutor José Gil, durante o ano lectivo de 2005-2006, intitulado *A Casa de Josephine*, sobre a casa que Adolf Loos projectou para Josephine Baker, nunca construída, e a construção de um corpo sem órgãos, em arquitectura (do arquitecto, dos habitantes - Josephine e os seus amigos - e dos críticos de Loos).

[294] Adolf Loos, "Arte y Arquitectura" (1920). *In* Opel, Adolf; Quetglas, Josep (ed.); *Adolf Loos, Escritos II 1910-1932*. Madrid: Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, 1993, p. 159.

também, o corpo do habitante que entra nesse mesmo plano, simultaneamente, como matéria intensa e força exterior. Produzir-se-á, inevitavelmente, uma ressonância entre estes dois corpos, porque a descoberta de uma matéria que se encontra sob o organismo é o que permite à sensação ter uma acção directa no sistema nervoso (já Artaud o pensara para a palavra[295]). E, depois, a própria sensação tem um corpo que é determinado pela matéria, mas esta já não é a matéria intensa descoberta pelo corpo sob o organismo, mas sim a sua transformação, sob acção de uma força ou forças, fazendo com que o corpo da sensação - "aquilo que dá" - seja "algo de inteiramente diferente a partir das forças que a condicionam"[296].

Deleuze liga, precisamente, Bacon a Cézanne através do desejo de ambos em "pintar a sensação"[297]. A sensação "está no corpo, mesmo que seja o de uma maçã. A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro, é o corpo, não na medida em que é representado como objecto, mas na medida em que é vivido como experimentando tal sensação"[298]. Esta ideia foi-nos determinante, anteriormente, para compreendermos a ligação irredutível, que existe na obra de arte, entre corpo e sensação. Para Bacon, trata-se, sobretudo, da acção directa da sensação sobre o nosso sistema nervoso, em oposição clara à arte abstracta ou à arte figurativa, que permanecem "num único e mesmo nível" e são, facilmente, alcançadas pela única via do cérebro[299].

---

[295] Consultar Capítulo I, a propósito da acção física da palavra na segunda fase do corpo esquizofrénico.

[296] Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 39.

[297] Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 27.

[298] *Ibidem*, p. 27. No Capítulo III, sobre o corpo sem órgãos de Peter Zumthor, retomaremos esta passagem, exemplificando-a na obra do arquitecto suíço.

[299] "Bacon ne cesse pas de dire que la sensation, c'est qui passe d'un 'ordre' à un autre, d'un 'niveau' à un autre, d'un 'domaine' à un autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps. Et à cet égard, on peut faire le même reproche à la peinture figurative et à la peinture abstraite: elles passent par le cerveau, elles n'agissent pas directement sur le système nerveux, elles n'accèdent pas à la sensation, elles ne dégagent pas la Figure, et cela parce qu'elles en restent à *un seul et même niveau*", *Ibidem*, p. 28.

Como refere Deleuze, "segundo uma expressão de Valéry, a sensação é o que se transmite directamente, evitando o desvio ou o aborrecimento de uma história a contar"[300]. A sensação não necessita de uma história, como não recorre a símbolos, figurações ou representações. É autónoma, subsiste no e pelo corpo que o pintor cria. E é "um agente de deformação"[301], convoca o corpo todo, deformando-o sob a acção do seu próprio corpo - corpo de linha, cor e luz -, que se entretece com o corpo daquele que sente, compondo com este um outro corpo ainda: um corpo sem órgãos. Que não é, porém, aquele que lhe concedeu o corpo. Uma sensação aparece, quando uma força exterior encontra a onda nervosa que percorre o plano do corpo sem órgãos, como conta Deleuze, mais tarde[302]. O que permite, exactamente, determinar a sua acção: naquele momento em que a força encontra a onda nervosa, já só existe uma matéria portadora de singularidades, uma matéria determinada pelas suas intensidades (e não pelas formas ou pelas substâncias), que encontra no corpo intensivo o seu par, aquele que participa, activamente, no devir obra intensiva do corpo intensivo.

As palavras de Loos revelam, de facto, a enorme dificuldade, que talvez o próprio pudesse sentir, da obra de arquitectura igualar este *feito* da obra de arte, enquanto bloco de sensações, sobretudo quando, como Loos salienta, cumpre uma função, serve um uso e desgasta-se com a passagem dos dias. E tão impressionante é o *efeito* da obra de arte no coração dos homens e a eternidade desse efeito: até ao último suspiro, até ao último bater de um coração! Desejar para a obra de arquitectura este efeito arrebatador, que contém, igualmente,

---

[300] *Ibidem*, p. 28.

[301] *Ibidem*, p. 28.

[302] *Ibidem*, pp. 33-34. Referimos, igualmente, esta construção do corpo sem órgãos, no Capítulo I.

uma parte de terror[303], seria, para Loos, certamente, desejar o impossível, porque, para si, a obra de arquitectura criava *somente* uma única sensação de conforto. Nada poderia perturbar aquele que se sentava de costas para uma janela, permanecendo, no entanto, na penumbra, enquanto alguém entrava em sua casa, se sentia observado e, porém, não via ninguém. Talvez uma sombra, um vulto ou um movimento difuso, que é o da luz ténue, que perpassa pelos sucessivos espaços da sala, do *hall*, dos degraus, devidamente controlados para produzir sombras ambíguas e movimentos imperceptíveis... O conforto de Loos (ou a sensação de conforto loosiana, como podemos nomear, quando esta designação nos remete, imediatamente, para as casas de Loos, para os seus espaços entre-dois, as suas paredes habitáveis, o seu jogo entre luz e sombra, os seus materiais ricos, o jogo múltiplo e infinito de espelhos, o erotismo do corpo humano...) implica, afinal, uma certa posição do corpo, uma torção, um movimento sístole-diástole, uma contracção inesperada seguida de um relaxamento da carne e do nervo, uma percepção molecular, como se sentisse o sangue a latejar, os músculos a contrair, os fluidos a correr, o peso da carne a cair, os poros da pele a abrir e a fechar, num único lugar, num sofá de costas para uma janela.

> imagens 014-015: Casa Moller, Adolf Loos

> imagem 016: Casa Leopold Langer, Sala de "espelhos", Adolf Loos

(> imagem 013: Gilles Deleuze)

Os habitantes das casas de Loos são as Figuras de Bacon ou, como relembra ainda Deleuze, as personagens de Beckett, no entanto, com uma diferença, que é, aquela, que só a arquitectura, como arte, cria: os corpos dos seus habitantes são de carne e osso, não são corpos

---

[303] Curiosamente, um outro arquitecto, considerado como um dos grandes mestres da arquitectura moderna, a par de Adolf Loos, cria, num segundo período da sua obra, o que podemos denominar de um conceito de espaço, o espaço inefável, tal como Le Corbusier o criou, num texto datado de 1942. O espaço inefável de Le Corbusier possui, exactamente, este efeito loosiano da obra de arte: gera terror, eleva o coração, fá-lo bater mais depressa, prende a respiração, causa náuseas e tonturas, abala todas as estruturas conhecidas e é eterno. Para Le Corbusier, o exemplo primordial de um espaço inefável é a Acrópole de Atenas e o próprio Le Corbusier seleccionou a hora do dia perfeita para subir os Propileus e descobrir o Pártenon. Naquele instante, definiu, igualmente, a arquitectura, como o jogo magnífico dos volumes sob a luz. A ela, dedicou-lhe toda a sua obra, até o seu coração parar de bater. Mais interessante será, ainda, perceber como é que a Acrópole e o espaço inefável de Le Corbusier entram, sempre a cada obra sua, no plano de composição. Le Corbusier desejava, a cada obra, construir sempre uma Acrópole, um espaço inefável.

de linhas e cores ou de torrentes de palavras. E, contudo, existe a mesma dependência da sensação, do corpo. Começamos a compreender a nossa dificuldade, quando o corpo da sensação, numa obra de arquitectura, não age, apenas, num corpo que sente e se vê a si, no quadro, sentindo-se na sensação, como este corpo, sobre o qual a sensação age, entra na composição da sensação, duplamente. Entra no plano de composição como matéria intensa, quando o arquitecto cria o seu corpo sem órgãos e, depois, quando o corpo - para o qual se desenha a obra - se transforma, igualmente, em matéria intensa, que ocupa o espaço em tal e tal nível. E, desta vez, não é apenas a acção que a sensação detém no sistema nervoso (que faz com que este seja apreendido como matéria intensa no corpo sem órgãos do arquitecto), mas um conjunto de movimentos imperceptíveis, de posturas, de tempos do corpo do próprio habitante, que dão um corpo à sensação. Quando Deleuze pensa sobre a deformação do corpo que resulta da "*vis elastica*"[304] da sensação, dos diferentes níveis de intensidade pelos quais uma sensação passa, e da "*acção de forças invisíveis sobre o corpo*"[305], que obrigam a sensação mudar de natureza, encontra, apesar de tudo, uma correspondência entre a sensação (e o seu corpo de linha, cor e luz), a acção das forças sobre o corpo (e aqui existe, também, um sentido duplo, porque Deleuze, neste momento do seu texto, pensava sobre como tornar visíveis as forças invisíveis, tarefa essencial da pintura, definida por Klee, como tornar visível o invisível, mas os corpos de Bacon estão, efectivamente, sob a acção daquelas forças num nível molecular, que se expressa no espasmo do corpo, no tal movimento intenso de repouso[306]) e o corpo da Figura de Bacon. O que lhe permitirá, depois, afirmar que a Figura de Bacon é, precisamente, o corpo sem órgãos.

CORPO DO HABITANTE (MATÉRIA INTENSA)

---

[304] Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 30.

[305] *Ibidem*, p. 31.

[306] Iremos retomar a ligação existente entre força e sensação, quando pensarmos sobre esta relativamente à obra de arquitectura.

Deleuze refere o caso da cabeça: "É como se a cabeça fosse esbofeteada por forças invisíveis segundo os mais variados ângulos. E, nesta perspectiva, as partes do rosto desfeitas por acção da escovagem ou da passagem do pano ganham um novo sentido, uma vez que assinalam a zona em que efectivamente a força se está a exercer. É nesta acepção que os problemas de Bacon são precisamente problemas de deformação e não de transformação". "A deformação obtém-se, em Bacon como em Cézanne, sobre a forma *em repouso*; e por isso mesmo, todo o envolvimento material, a estrutura, entra ao mesmo tempo em agitação, 'as paredes contraem-se e deslizam, as cadeiras inclinam-se ou empinam-se um pouco, as roupas encarquilham-se como papel a arder'. Nesta circunstância tudo entra em relação com forças, tudo é força. É isso que constitui a deformação como acto de pintura: a deformação não se deixa reduzir nem a uma transformação da forma, nem a uma decomposição dos elementos. E as deformações de Bacon raramente são forçadas ou resultantes de um constrangimento; diga-se o que se disser, não são tonturas; pelo contrário, são posturas extremamente naturais de um corpo que se reagrupa em função da força simples que sobre ele se exerce: vontade de dormir, de vomitar, de se voltar, de permanecer sentado tanto tempo quanto possível"...[307]

> imagens 017-019: *Tríptico*, Maio-Junho 1973, Francis Bacon

Se pensarmos nas casas de Loos, mais uma vez - e neste momento, parece-nos inevitável imaginar as Figuras de Bacon pelas salas e pelos quartos destas - verificamos que, afinal, não existem dois corpos, o corpo da sensação e o corpo do habitante (como o corpo que percebe ou experimenta a sensação), que entra, igualmente, na composição, na determinação da sensação, porque, à semelhança da Figura de Bacon ou da montanha de Cézanne, existe um só corpo na obra de arquitectura, aquele que a obra cria. O que não significa que a

[307] *Ibidem*, p. 40.

obra de arquitectura seja um corpo[308], mas sim que possui um corpo. Mas que corpo é esse, então?

Encontramos, ainda, *outro* corpo intensivo que esteve implícito, até ao momento, como o de Artaud ou do próprio Deleuze, o corpo daquele que cria a obra de arte, aquele que descobre a matéria intensa, de que é composto, sob o organismo (sem nos esquecermos que esta matéria é portadora de singularidades e pertence ao inconsciente) e a transforma em matéria expressiva, donde nasce a obra intensiva. O corpo sem órgãos, como o definimos anteriormente, é esse plano que, num movimento perpétuo definido pelo desejo, transforma o corpo intensivo, do qual nasce e do qual é limite, em obra intensiva. Semelhantemente, José Gil, perante a obra de arquitectura, que é uma obra de arte (bloco de sensações), pensa no corpo sem órgãos do arquitecto e coloca-nos um interessante enigma: "É verdade que se pode dizer 'a casa é o nosso corpo'. Melhor é pensar que 'o nosso corpo é uma casa', porque reverte-se a metáfora nascendo uma série de enigmas. Se vivemos o corpo como uma casa, o que significa 'habitar'? Habitar o corpo - eis um enigma. Se habitamos o corpo como este habita uma casa, é nas múltiplas torções e fragmentações do corpo que devemos procurar o que o arquitecto faz das matérias de expressão de modo a construir um plano *consistente* onde possa multiplicar ao infinito as suas obras. Essas torções, fragmentações e reversões definem uma primeira relação de osmose entre o corpo intensificado do arquitecto e o plano de imanência. A intensificação atinge o bloco de sensações formadas pelo espaço transformado pela matéria de expressão trabalhada precisamente pelos movimentos de torção e reversão do corpo (que entra ele próprio em devir-matéria de expressão). Ora esse trabalho confunde-se com o traçar do plano, esse movimento traça ao mesmo

[308] Veremos, atentamente, no Capítulo III, a aproximação de Peter Zumthor a esta ideia, quando este afirma que a arquitectura tem um corpo.

tempo o plano - por isso a casa ou edifício tem um interior composto de outros planos por onde circula o ponto-corpo"[309].

"Habitar o corpo" é, simultaneamente, o enigma e a resposta. Relembramos, mais uma vez, as Figuras de Bacon e as personagens de Beckett, sentadas (confortavelmente?) num sofá de costas voltadas para uma janela de uma qualquer casa de Loos. Este era um artifício utilizado inúmeras vezes por Loos, tanto que podemos considerá-lo como uma singularidade do seu estilo, na medida em que esta não diz respeito, unicamente, à localização de um sofá sob uma janela, mas a um conjunto de elementos indivisíveis e únicos, que Loos manipula magistralmente, para criar uma sensação que é inseparável da posição e do corpo, como da percepção deste, daquele sofá e daquela janela, ou daquela luz, e esta entendida, sempre, também, como singularidade em que, uma vez mais, a posição da janela, a sua orientação solar, a sua dimensão, o tipo de vidro, etc. servem, unicamente, para criar aquela sensação. Os espaços de Loos impõem aos seus habitantes determinadas posturas, determinadas visões (e não estamos a falar da perspectiva que se tem do exterior a partir do interior; mas das visões que as sensações nos dão, como por exemplo, de um exterior que é interior, o infinito que cada corpo contém em si), determinadas sensações. Pensámos no desconforto causado pela penumbra e alteração da percepção visual de quem chega, por exemplo, ao *hall* de entrada da casa, mas poderíamos referir, igualmente, e em oposição, a pura sensação de conforto do quarto de Lina Loos, revestido, completamente, a materiais de pelúcia, como poderíamos imaginar a bela Josephine Baker a nadar na piscina da sua casa, sem se aperceber de quem a observava no corredor que ladeava a piscina ou de alguém sentado no outro topo desta, na pequena sala (onde encontramos o mesmo artifício janela-sofá)[310]. Quando olhamos para as fotografias

> imagens 020-021: Quarto de Lina Loos, Adolf Loos

[309] José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência...*, p. 196.

[310] Curiosamente, Loos tinha um fascínio pela dança e diz-se que foi, nesse contexto, que encontrou duas das quatro que vieram a ser suas mulheres. Ver Paul Groenendijk, Piet Vollaard, *Adolf Loos: Haus für Josephine Baker*, p. 6.

das casas de Loos facilmente imaginamos os seus habitantes sentados, deitados, alguém a tomar banho e sentimos o vapor da casa de banho da Villa Karma, a tocar piano enquanto ouvimos o som imóvel por entre os espaços, uma bela mulher a fumar num terraço e a pequena nuvem suspensa no ar...[311] O mesmo repouso imóvel das Figuras de Bacon e das personagens de Beckett. Mas, também, o mesmo movimento espasmódico da sensação. Como José Gil nota, foi preciso que Loos, o próprio Loos, habitasse o seu corpo, para conseguir captar o movimento da sensação, da constituição da sensação, quando uma força a transforma e muda o seu curso, a sua natureza. Foi preciso entrar no seu corpo, perceber onde se encontram os pontos de intensidade máxima que, num determinado espaço, num determinado momento, detenham aquele mesmo efeito sob um outro corpo. Se muitos autores referem o erotismo latente na casa de Josephine Baker (pela própria sedução que a imagem desta evocava), se existe um

> imagem 022: Quarto de banho, Villa Karma, Adolf Loos

> imagem 023: Josephine Baker

[311] Relevantemente, John Hejduk descreve a sua experiência das casas de Adolf Loos, através do impacto que as fotografias destas detiveram nele. Na sua descrição, extremamente, poética, conseguimos, sobretudo, constatar, mais uma vez, a relação que existe, nas casas de Loos, entre o pensamento deste, tudo o que procura na criação da obra, e a obra final. Entre estes dois momentos, existe a criação de um corpo sem órgãos de Adolf Loos, que até Hedjuk, na sua expressividade própria (Hedjuk escreverá, igualmente, sobre a obra de Diller + Scofidio, e, também, aí, assistimos a um processo de devir do autor, quando apreende no seu texto a sensação que a obra desvela, mesmo quando a vê numa fotografia - no caso de Loos - ou num bonito alçado nocturno - no caso de Diller + Scofidio) *sente* (embora não o nomeie): "The first time I entered the imagination of Adolf Loos was while looking at a photograph. A still photo of an interior that Loos created. If I remember right it was a room filled with marble walls, pilasters and columns. The overall effect on me was that through the photo I had entered into the inner thought of Loos. The veins within the marble were like a multitude of lightening flashes in a dark sky. A sky filled with electrical veins. I thought to myself that I was witnessing the synapses of an architect's brain, captured by an x-ray/photo which revealed the workings of a tumultuous imagination. Here was an interior shot of the initial forming of what was to become solid space. The surface of the electrifying photo was transferred to the surface of my eyes, then to the inner space of my enclosed brain. In a split moment the room which contained an architectural soul, through the veins of marble, was offered as a gift. (...) As a matter of fact into the crevices which in a second could *will up* the image, *will up* the thought, *will up* the solidity of a thought. Adolf Loos had shown me, if only a glimpse, the soul of marble. A sacred transference of solid space occurred". Especificamente, sobre as casas: "A house is the implied tomb of voices that have spoken into the house's space. Past happiness and past sadness are commingling, giving off inexplicable qualities / tones. The architect is able to set a tonal framework, which is inevitably affected by the tones of the inhabitants of a house. Mysterious houses become so by the interweaving of the two (subjects and objects). Loos understood this. Loos made a thick internal space so that thoughts could be retained / caught / solidified until the opaque veils could be lifted, removed, dropped to the floor, exposing the nakedness of an anticipating sensual architecture. An architecture in love; an architecture making love", John Hejduk, "Veins of marble". *In* Leslie van Duzer, Kent Kleinman, *Villa Müller...*, pp. 14-15.

estranho e sedutor erotismo nas obras de Loos, deve-se a esta sua capacidade única de transformar o seu corpo numa superfície topológica, como aquela que criamos quando fazemos amor, onde os focos de intensidade coincidem com as zonas erógenas. Este momento é, extremamente, complexo, porque, como dissemos, outrora, para o corpo sem órgãos de Deleuze, o corpo possui um inconsciente e é aí que se encontra a matéria intensa (não podemos esquecer que é, no inconsciente, que se produzem as intensidades) e para penetrar no inconsciente do corpo é preciso transformar a percepção em percepção molecular e devir: devir casa, devir espaço. Mas em que é que consiste este devir? Como é que um arquitecto devém espaço e ergue um bloco de sensações?

PERMANÊNCIA (OU O CORPO NA AUSÊNCIA)

Subtilmente, o nosso problema passou de um problema do corpo para um problema de espaço, como a própria expressão de José Gil - "habitar o corpo" - enuncia. Se soubermos habitar o corpo, conseguimos compreender como é que um arquitecto constrói um bloco de sensações ou quando um quarto deixa de ser, simplesmente, o espaço de deitar e dormir, para ser um espaço onde se deseja deitar, onde se deseja permanecer, onde se deseja amar. Não se trata de um jogo de palavras, nem de uma adição simples do desejo (até porque o desejo não conhece nem a falta, nem a obrigação), porque o que nos faz desejar permanecer naquele sofá ou naquela cama, naquele espaço, pertence a um espaço, onde se encontra a nossa posição do corpo, o tempo eterno da permanência na ausência do corpo, quando o espaço

deseja o corpo, tanto na sua ausência, quanto na sua permanência[312]. E devemos discordar de Loos, ou mesmo de Peter Zumthor, quando ambos afirmam que as suas obras não ficam bem nas fotografias, ou não devem ser fotografadas, porque há uma parte da experiência daquele que habita que não é capturada pela imagem fotográfica. Pelo contrário, enquanto olhamos para as fotografias, sentimos a presença daqueles que habitam os espaços por todo o espaço fotografado. E esta presença não nos é dada pelos traços deixados para trás, como refere Hélène Binet[313], sobre as suas fotografias de uma obra de Zumthor. Um artifício que Le Corbusier utilizara, também, nas fotografias das suas obras: um chapéu, uma cigarreira denunciam que alguém passou por ali, que alguém esteve ali sentado... Mas não pensamos nesta vivência (nem mesmo no seu registo), referindo-nos a uma ausência

---

[312] Não obstante não pensarem a partir do corpo e das suas diferentes posições, é, igualmente interessante a ideia de Leslie van Duzer e Kent Kleinman de "dois sujeitos" nas casas de Loos, relevando, também, a forma como o espaço os determina, inclusivamente, na ausência: "What has been obscured is a productive, if paradoxical, condition that permeates the Loosian interior: the Raumplan does not embrace a single, coherent subject, but rather two subjects, each sponsoring a discrete architectural repertoire. The first subject dwells in the empathically-materialized, efficiently-sized, and properly-located room. An assemblage of props, scaffolds, and marks anticipate - in fact construct - this inhabitant. Yet as if two plays were being performed on the same stage at the same time, the Raumplan fully embraces another character, an equally single-minded, but otherwise quite antithetical, identity. While the first sits, the second paces. While the first is framed in terms of arrival, the second is the product of a trajectory. Loos's mobile subject doesn't move with the athleticism of Le Corbusier's revered boxer. He roves, he does not jog, and he dons tailored trousers, not baggy shorts. The path of this subject is legibly inscribed on all the surfaces of the carefully articulated volumes which comprise the interior. These volumes, these crafted enclosures which nestle around the figure at rest, are continually compromised by the presence of the agitated figure. The fundamental duality of the two subjects, and the ensuing tension between their architectures, is arguably the defining quality of the Loosian interior", *Ibidem*, p. 39.

[313] Numa entrevista à autora, Hélène Binet refere que gosta de fotografar as obras de arquitectura sem a presença de pessoas, pela mesma razão que gosta de fotografar a preto e branco, para capturar o espaço da forma mais abstracta possível ou na sua *espacialidade* máxima. É a composição arquitectónica no sentido corbusieriano (o jogo magnífico dos volumes sob a luz parafraseando Le Corbusier), que Binet procura. Salvo algumas excepções, em que opta por incluir na imagem alguns traços da vivência do espaço, como procurou fazer com os objectos dos idosos nas fotografias da residência em Masans ou com as pegadas de um corpo molhado no chão de pedra de Vals. Apesar da sua intenção, do seu olhar de fotógrafa, Binet acaba por capturar, exactamente, a obra na "ausência do homem" (utilizando a expressão de Cézanne, que Deleuze & Guattari utilizaram em *Qu'est-ce que la philosophie?*), uma obra onde desejamos penetrar e aí permanecer colados às suas paredes a sentir a luz pousar suavemente por todo o nosso corpo. E reconhecemos esta qualidade não só nas fotografias de Hélène Binet, como nas de outros tantos fotógrafos que já capturaram as obras de Peter Zumthor. Sobre este aspecto destas, falaremos no Capítulo III, sobre o devir do fotógrafo (que, naquele instante, é o habitante, aquele que captura a sensação e a torna durável na sua *exposição*).

daquele que habita e de todos os traços da sua vivência, que será equivalente a retirar tudo e todos da imagem e constatar se, ainda assim, o espaço deseja o corpo. Poderão surgir nas fotografias figuras longínquas, sombras ou mesmo figuras em primeiro plano (e, certamente, que não será pela escala, também), que o espaço far-nos-á desejar permanecer nele da mesma forma, com a mesma intensidade. Um espaço onde desejamos penetrar e aí permanecer colados às suas paredes a sentir a luz pousar suavemente, por todo o nosso corpo. É a sensação que nos fala, que age sobre o nosso corpo, mesmo na ausência do corpo[314]. A própria ideia de permanência, de um movimento intenso e espasmódico que nos faz desejar habitar aquele espaço, por instantes que sejam, que soam a eternidade, é, extremamente, rara, hoje em dia, como também é difícil saber compor a permanência como movimento de uma "viagem sem sair do lugar", como Deleuze refere, tantas vezes, sobre a sua preferência em não viajar, contando-nos dos lugares inimagináveis, que descobre nas suas viagens intensivas[315]. Tão mais fácil é compor o movimento, aquele que muitos autores utilizam, inclusivamente, para descrever a própria obra de arquitectura ou que desejam fazer da obra uma experiência cinematográfica, por exemplo. Poderíamos enumerar vários exemplos, em que a obra de arquitectura cria movimento, dos quais a *promenade*

MOVIMENTO

[314] Descreveremos no Capítulo III esta experiência da sensação e da relação entre sensação-espaço através da fotografia, para Peter Zumthor.

[315] Devemos assinalar a diferença entre uma ideia de permanência intensiva criada pela obra de arquitectura, aquela que pretendemos relevar neste momento, com uma outra ideia que a palavra permanência possa sugerir de apego ao lugar ou a uma qualquer ideia de raiz. Pelo contrário, a permanência corresponde ao desejo do nómada em amar aquele pedaço de terra e é, porque o ama, que sai, mas no momento em que permanece nele, funde-se com ele, devém terra, fogo, ar e água. É uma partícula do espaço, uma partícula de vegetação, uma partícula de ar. É esta permanência, que a obra de arquitectura deve compor.

architecturale de Le Corbusier[316] seria a expressão mínima, semelhante a um módulo-base da expressão de movimento arquitectural, mas de todos esses exemplos, apenas, interessar-nos-iam aqueles em que o movimento é um movimento intensivo, efectuado sobre si próprio, que apela a essa permanência, que muito poucas

---

316 Simone Brott é das autoras actuais que mais se tem aproximado das consequências do pensamento deleuziano em arquitectura. No seu último livro, *Architecture for a Free Subjectivity: Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real*, a autora propõe pensar a arquitectura a partir dos "efeitos impessoais" (no original, "*impersonal effects*"), que tem o poder de criar, em detrimento de um sujeito ou de um eu que habita a obra de arquitectura. Esta ideia advém, segundo a autora, do conceito de subjectividade de Deleuze e Deleuze & Guattari, embora, ao longo do texto e, sobretudo dos exemplos que nomeia, acabemos por notar algumas imprecisões. "For architecture, the effects are the indeterminate products (contents) of the architectural encounter, the irreducible moments of a pure visuality prior to unified persons, buildings, or any whole whatsoever" (p. 39). Notamos, de imediato alguns problemas nesta definição, como por exemplo, "momentos de pura visualidade", não cremos, de modo algum que os efeitos, que a arquitectura produz, sejam unicamente sensações visuais puras - o que acaba por colocar tanto o espaço como o corpo fora da sensação arquitectónica. Depois, a autora pensa a subjectividade deleuziana como modo de individuação, referindo-se às singularidades ou hecceidades como modos de individuação, mas nunca chega a colocar o problema de uma arquitectura intensiva, por exemplo. E notamo-lo, exactamente no exemplo que dá da *promenade architecturale* da Villa Savoye, de Le Corbusier (aliás, são muitas as vezes em que nos parece que a autora sucumbe à tentação, a que muitos outros arquitectos sucumbiram, e tenta atribuir à arquitectura as qualidades de fugaz, efémera, indeterminada ou vaga, sem pensar que a "distribuição nomádica" depende das intensidades que povoam o espaço liso ou intensivo). "Architectural encounter is produced as an abstract surface spanning series of impersonal effects, which places me at once into matter and slowly gives rise to a silent subjectivity for architecture". "The architectural encounter is not random or even relative, but rather there is always an architectural motive - rooted in circumstance, or fleshed out by the very commingling of the effects - in the subjectivizational horizon that we call 'architecture' or 'house'. The classical architectural promenade that connects a series of loose effects does so by a diagonal ramp, the motivating complex or vehicle by which all the effects circulate and are given mobility at once. It is no accident to find that in this house [Villa Savoye] the circulation is overdetermined, combining a spiral stair that turns in on itself, with a diagonal ramp alongside that disperses everything around it - two circulations, in an effect of compression and doubling, to facilitate not just the literal movement from one level to the next, but the sequence which snaps from one effect to the next. The *promenade architecturale*, in other words, is a systematic program of effects, and the house a machine for synthesizing dissonant effects. The diagonal ramp, in this way, sets in motion architectural space-time and catalyzes the effects cinematically. It is precisely this facility to produce effects that qualifies architecture as a form of subjectivity", Simone Brott, *Architecture for a Free Subjectivity...*, pp. 42-43. Ora, a *promenade* de Le Corbusier corresponde, de facto, a um movimento objectivo no espaço (o espaço é entendido como extensivo e o tempo como cronológico, o que a sobredeterminação da circulação não chega para anular), o que levou, por exemplo, Beatriz Colomina a utilizar, precisamente o mesmo exemplo da promenade, para estabelecer a ligação da arquitectura de Le Corbusier com o cinema (comparação implícita em Brott quando refere que a promenade catalisa os efeitos, cinematicamente). Se pensarmos em termos cinematográficos e em Deleuze, a promenade é o equivalente arquitectónico ao cinema de acção de Hollywood.

obras de arquitectura conseguem, efectivamente, criar[317]. Como aquelas de Loos ou de Zumthor.

Desejamos, neste momento, colocar outra questão, à semelhança daquela que Deleuze dirigiu àqueles que ouviram a sua conferência, na Fundação Femis, sobre o acto criativo. Parafraseando-o: o que é que fazem, ao certo, aqueles que fazem arquitectura?[318] Para Deleuze, o cinema cria blocos de movimento-duração, a pintura, blocos de linhas-cores e a música outro tipo de blocos[319]. Deleuze não referiu, nesta conferência, o exemplo da arquitectura, embora saibamos que a considera "a arte da casa e do território", juntamente com Guattari, em *Mille Plateaux*[320]. De acordo com os exemplos dados por Deleuze, propomos que se pense a arquitectura como aquela que cria blocos de espaço-corpo, quando cria combinações infinitas entre espaço e corpo, como as de linhas e cores numa tela de um grande pintor. Mas não é esta a ideia tradicional da tarefa da arquitectura, doar um abrigo ao homem, criar um envelope para o seu corpo, protegê-lo do Caos? Certamente, que esta é a tarefa primordial da arquitectura, aquela que o próprio Deleuze reconhece quando pensa a arquitectura como a arte da casa e do território e, no entanto, quando definimos a arquitectura, pelo que nos parece ser irredutível à sua

---

317 Por vezes, sucede, também, o movimento intensivo desenvolver-se em extensão, o que acontece, por exemplo, muitas vezes, na obra de Peter Zumthor, em que o movimento em extensão é um movimento intensivo e não o que acontece na promenade architecturale, onde é, apenas, um movimento em extensão, que une os diferentes espaços da casa (e espaço corbusieriano é, sem dúvida, preferencialmente, extensivo, com excepção de algumas obras, sobretudo do segundo período, tal como o tempo é, também ele, preferencialmente, cronológico, entendido como uma sequência - daí a ligação que Colomina estabelece entre as sequências temporais, que as obras de Le Corbusier criam, e o cinema. Relevantemente, todas as obras de Le Corbusier são, maioritariamente, descritas a partir do movimento, de uma sequência linear, que tem como ponto de partida, o carro estacionado na garagem, ou à porta de casa, e o ponto de chegada, o terraço.

318 "Je voudrais, moi aussi, poser des questions. En poser à vous et en poser à moi-même. Ce serait du genre: qu'est-ce que vous faites au juste vous, qui faites du cinéma? Et moi qu'est-ce que je fais au juste quand je fais ou j'espère faire de la philosophie?", Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?", *Deux Régimes de Fous...*, p. 291.

319 *Ibidem*, p. 293.

320 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 405. Posteriormente, em *Qu'est-ce que la philosophie?*, retomam esta ideia, embora não utilizem esta expressão em particular. Mais tarde, regressaremos a esta ideia dos autores.

actividade criadora - blocos de espaço-corpo -, teremos de perguntar que espaço e que corpo são estes, que se desdobram, desposam mutuamente e possibilitam essa infinidade de obras de arquitectura?[321] Existem variadíssimas obras, que não são obras de arquitectura, que se podem expressar, igualmente, em termos de espaço e corpo, como por exemplo, a dança, algumas esculturas ou instalações habitáveis, o cinema, entre outras formas de arte, no entanto, a criação de blocos de espaço-corpo não lhes é irredutível, como na arquitectura (no sentido de primeira e última qualidade expressiva, tornando todas as outras acessórias). A resposta, de certo modo, parece estar no intervalo, no entre-dois, entre espaço e corpo. Porque referimos, desde logo, que ao considerar a obra de arquitectura uma obra de arte ou um bloco de sensações, o espaço seria sempre um espaço intensivo e o corpo um corpo intensivo, donde resulta um espaço-corpo intensivo. Não podemos separar os termos e colocar o problema em termos de espaço, apenas, ou, por outro lado, a partir do corpo, equacionando como é que fazemos do espaço extensivo, um espaço intensivo e do corpo empírico, um corpo intensivo, quando pretendemos pensar, exactamente, o que é que liga espaço e corpo num bloco indecomponível, numa obra intensiva, uma obra onde espaço e corpo são indiscerníveis e um devém o outro, perpetuamente. A obra de arquitectura é o intervalo espaço-corpo. E, mais uma vez, aproximamo-nos de uma ideia muito loosiana, a do intervalo. Para Loos, o arquitecto ocupa-se do espaço entre o exterior e o habitante, mas este espaço, em Loos, implica, igualmente, espaços intervalares ou sucessivas membranas, que o arquitecto manipula, para criar uma pura sensação de conforto, que tem, como vimos, uma acção directa

[321] A conferência de Deleuze, sobre o acto criativo, permite colocar várias questões extremamente relevantes para a disciplina da arquitectura e as quais, nos dias de hoje, têm permanecido ausentes da própria teoria da arquitectura, como por exemplo: O que é ter uma ideia em arquitectura? O que é que pertence à arquitectura, enquanto ideia de arquitectura? O que é que os arquitectos pedem emprestado a outros modos de expressão, mas que surge já num processo arquitectónico de criação? Pode a arquitectura ser um acto de resistência e uma obra de arte? Quando? São questões demasiado importantes, que não poderemos, infelizmente, pensar no presente texto, excepto em breves passagens, quando o problema do corpo sem órgãos se cruza com alguma destas questões.

sobre o corpo do habitante, trazendo consigo, na sua composição (a da sensação) a posição do corpo no espaço. Colomina, mais tarde, chamará parede habitável a este intervalo, quando os próprios desenhos de Loos dos alçados, por exemplo, são projecções duplas: do espaço exterior da fachada e do espaço interior habitável[322]. Interessa-nos, especialmente, o que é que ocupa este intervalo ou como que é que o arquitecto o compõe. Como é que se compõe um espaço-corpo intensivo?

SENSAÇÕES ARQUITECTÓNICAS

Só existe uma zona de indiscernibilidade, quando a matéria intensiva que a ocupa, definida por velocidades e lentidões, gradientes e limiares, une espaço e corpo na sensação composta. A sensação, ou bloco de sensações, é o que ocupa o intervalo e compõe o ritmo da obra de arquitectura, precisamente aquele que advém da diferença entre os diferentes níveis de intensidade pelos quais uma sensação passa. Como pensar, então, em sensações arquitectónicas, onde espaço e corpo devêm mutuamente? E, quando pensamos em sensações arquitectónicas, pensamos na plasticidade própria à arquitectura, nas diferentes matérias plásticas que a arquitectura trabalha para criar uma infinidade de sensações, quando os elementos da obra, enquanto composição, não são mais paredes, tectos, chãos, ângulos, aberturas, mas puras sensações: de leveza ou de peso, de movimento, de permanência, de tempo, de desaparecimento e evasão, de calor, de humidade, de erosão...

Ultimamente, tem-se pensado muito sobre a obra de arquitectura a partir da experiência dos diferentes sentidos[323], sobretudo quando se pensa na relação entre espaço e corpo. No entanto, quando pensamos em sensações arquitectónicas, não estamos

---

322 Ver Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*.

323 São, sobretudo, autores herdeiros de Rasmussen, Joseph Rykwert ou Christian Norberg-Schulz, influenciados por Merleau-Ponty e Heidegger. Muitas vezes, não conseguimos, inclusivamente, perceber algumas ligações, que estes autores constroem, pelo conhecimento insuficiente dos filósofos que citam e pelas leituras que fazem dos textos filosóficos quando aplicados à obra de arquitectura, por vezes de forma demasiado literal na transposição, desvirtuando os conceitos, por outras, recorrendo a metáforas e alegorias.

a pensar numa obra de arquitectura que é experienciada pelos diferentes órgãos de sentidos, pelo contrário, pode sê-lo, unicamente, pela percepção e esta dar uma sensação que, na realidade, é percepcionada por outro órgão que não o olho e, quando elevada ao limite máximo da sua intensidade, coloca mil olhos por toda a superfície do corpo e, nesse momento, podemos dizer que a pele vê. Uma qualidade *mágica* criada pelo corpo sem órgãos, na superfície lisa, na pele contínua sem lugares definidos, sem órgãos fixos, sem sentidos delimitados e enclausurados, que abre o corpo à sensação. A nossa questão é idêntica à de Bacon: como construir um *facto* arquitectural? Sendo o facto arquitectural, o composto de sensações autónomo e eterno. A pintura é, à semelhança da obra de arquitectura, percepcionada pela visão, o que não a impede de criar ouvidos na nossa barriga, como tem esse poder imenso de tornar visíveis forças invisíveis, porque é, nesse momento, que o corpo, o nosso corpo físico se encontra com o corpo sem órgãos: no ser do sensível. E quando pensamos na obra de arquitectura como facto intensivo, um intervalo de espaço-corpo, referimo-nos à matéria intensiva que ocupa este intervalo: as sensações. Não nos interessa, porquanto, determinar a variedade de sensações arquitectónicas, mas pensar como é que se compõem e de que é que são compostas, quando compostas no intervalo espaço-corpo?

É uma questão de matéria. E esta, para a arquitectura, encontra-se tanto no corpo, sob o organismo, no corpo do arquitecto que devém espaço e devém molecular, como no corpo do habitante, que devém matéria de composição, como se encontra, igualmente, na terra desterritorializada e no próprio Cosmos. A obra de arquitectura é esse encontro mágico entre a matéria intensa do corpo e as forças do Cosmos. Não é uma questão de forma, pelo contrário, a forma pode ser a mais pura, como em Zumthor. Nem uma questão de movimento, pelo contrário, este é, essencialmente, imperceptível, como aquele que os habitantes de Loos *percebem* (efeitos de uma droga chamada

composição arquitectónica). Nem uma questão de tempo, pelo contrário, este é imóvel e eterno, como o silêncio que só Lewerentz compõe, é duração. É interessante pensar como é que todos os autores, que já colocaram alguns dos problemas deleuzianos em arquitectura, nunca pensaram na permanência, na imobilidade, no silêncio, pensando sempre no movimento, no efémero, no vago e no indeterminado, aplicando-os a espaços e formas[324]. Como diz Deleuze, em arte, "não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças"[325]. E é neste momento que surge uma certa impossibilidade ou uma certa falência da própria arquitectura (ou uma mestria do arquitecto), quando edifica forças não edificáveis (eis a obra de arquitectura de beleza indiscutível), à semelhança da pintura, que torna visível, forças invisíveis ou da música, que torna sonoro, forças não sonoras ou ainda da filosofia que elabora "um material de pensamento para capturar forças não pensáveis nelas próprias"[326]. Lembramo-nos, então, da imagem do arquitecto árabe evocada por

---

[324] Simone Brott faz um comentário semelhante, na introdução do seu livro, já aqui referido, ao delinear o contexto da influência de Deleuze na América. A autora comenta que a arquitectura tem uma posição privilegiada para colocar o problema da subjectividade a partir dos "efeitos impessoais" que produz, mas que nenhum autor, influenciado por Deleuze, colocou o problema, resumindo, muitas vezes, os conceitos deleuzianos a formas arquitectónicas. "Deleuze and Guattari were and are 'here', in name at least, but the post-critical movement and its scientistic and pseudo-realist ethos evacuates any question of subjectivity along with anything else that is not immediately present. The last ten to twenty years could be described as a shift away from the questions of subjectivity and the social, which were traditionally associated with theory and social studies, toward a neo-conservative discussion concerned with architectural form and its means of genesis. This formal discussion focused on process (diagram and genealogy), time (iteration and sequence), and information (the post-critical, new determinism). The movement included architects Rem Koolhaas, Ben Van Berkel, Lisa Anne Couture, and Hani Rashid, and the theorists Manuel de Landa and Bob Somol", Simone Brott, *Architecture for a Free Subjectivity...*, p. 9. Para a autora, mesmo aqueles que tentaram ir pela via do sujeito, acabaram por responder com "outro sujeito" e não colocar, na realidade, o problema da subjectividade deleuziana. "There is, in this contemporary architectural project, an unmistakable attempt to recuperate the personological subject; the building itself strives to become a live entity, yet subjectivity is never raised in this discussion. If the early anarchic reception addressed Deleuze and Guattari's project of subjectivity via a broad disciplinary complex, the later architectural milieux unwittingly pervert or renaturalize this project by rehabilitating identity, ego, and individualism. 'Who comes after the subject?' has been answered with 'Another subject' ", *Ibidem*, p. 28. Para uma melhor compreensão de todo o contexto da influência de Deleuze & Guattari na América, consultar a Introdução e o primeiro Capítulo intitulado "Deleuze and 'The Intercessors' ".

[325] Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 39.

[326] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 422.

Deleuze & Guattari: "O arquitecto árabe traça um espaço que começa muito próximo e muito baixo, que mete em baixo o ligeiro e o aéreo, enquanto o sólido ou o pesado estão em cima, numa inversão das leis da gravidade onde *a falta de direcção*, a negação do volume, devêm forças construtivas"[327]. Poderíamos pensar, igualmente, nas casas japonesas de Tanizaki[328], cuja leveza vem da sombra e não da transparência, como a arquitectura moderna imaginava. Ou como é que certas obras de arquitectura conseguem inverter as leis da gravidade, em que a sensação dada, de suspensão é criada por uma matéria sonora, como acontece na Casa da Cascata, de Frank Lloyd Wright, quando este optou por construir a casa sobre a cascata, capturando, no interior, apenas, o som da água. Inevitavelmente, uma sensação visual aparecerá, também, sem que o habitante veja, do interior, a cascata. Apenas a ouve e se sente sobre ela, como que impossivelmente flutuando sobre a força da água[329]. Nesta casa, é, sobretudo, a sensação de suspensão, de flutuar no espaço que o som da água dá e não tanto uma questão semelhante à de Bacon, de pintar o grito (ou como é que a sensação visual dá um som) ou, no nosso exemplo, como construir o som. A arquitectura consegue capturar forças e emitir essas mesmas forças de volta, consegue capturar o som, agarrá-lo e contê-lo, mas nem sempre o torna expressivo, o que

---

[327] *Ibidem*, p. 617. O itálico pertence ao texto original.

[328] Dizemos "casas de Tanizaki", mas trata-se de um tipo de arquitectura japonesa que este escritor japonês descreve no seu livro *In praise of Shadows*, uma das mais importantes referências para Peter Zumthor.

[329] Conta-se que os clientes de Frank Lloyd Wright, Edgar e Liliane Kaufmann, ficaram extremamente surpresos com a opção do arquitecto, pois sempre haviam imaginado uma casa com vista para a cascata. E a vista é, totalmente, anulada, até porque a relação interior-exterior, nas obras de Frank Lloyd Wright, é sempre muito crítica, uma vez que as extensões largas das suas varandas, aumentando infinitamente a horizontalidade da planície, sobre a qual habitualmente, são construídas, bloqueiam, em grande parte, a visão do exterior, ao mesmo tempo, que criam uma intensa sombra no interior. Desta forma, os desenhos aéreos, quase celestiais, das obras de Frank Lloyd Wright, cobertos de vegetação e flores coloridas, os desenhos que levaram Mark Wigley a afirmar, que são desenhos de atmosferas, correspondem, claramente, a *outras* obras, quando compõem outras sensações, sensações opostas àquelas que a obra, efectivamente, compõe (sobre este problema, que é um problema da representação enquanto diagrama, falaremos posteriormente). Ver Mark Wigley, "The Architecture of Atmosphere". *In* Gerrit Confurius (ed.), *Daidalos 68*.

significa que, à semelhança do que acontece na Casa da Cascata, o som tem de devir outra sensação, sensação de leveza, de flutuação, de suspensão. Ou então pode, e, dessa forma, aproximar-se-á de qualquer música, tornar sonoro forças não sonoras enquanto devém música. E o tempo no interior da Casa é também ele capturado pelo som, como numa música: "tornar a duração sonora"[330] ou tornar o habitar sonoro (sendo o habitar expresso pela permanência ou pela duração, mesmo que passe, apenas, um "décimo de segundo"[331]). A matéria tem, necessariamente, de devir matéria expressiva para existir uma obra intensiva. O que acontece, apenas, quando a sensação arquitectónica é produzida no limiar máximo da sua intensidade, quando o material está suficientemente desterritorializado, o que, por sua vez, implica uma percepção molecular da matéria, só possível no plano do corpo sem órgãos.

Como é que o arquitecto constrói o seu corpo sem órgãos?

Como é que o arquitecto constrói, então, o seu corpo sem órgãos, sendo este o plano que o arquitecto traça no Caos e que lhe permite orientar-se na criação da obra de arquitectura?

Embora possamos, por vezes, referirmo-nos, sumariamente, ao processo criativo do arquitecto, este não corresponde, no entanto, à construção de um corpo sem órgãos, porque aquele nem sempre implica uma transformação do corpo empírico em corpo intensivo (limite a partir do qual se inicia a construção de um corpo sem órgãos, como estabelecemos a partir do corpo sem órgãos de Deleuze), como esta ocorre no e através do inconsciente, que, por si, só, é estranho a qualquer ideia de um processo linear como é, tradicionalmente, entendido o processo criativo de um arquitecto: desde a encomenda à construção da obra de arquitectura.

---

[330] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 423.

[331] Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 43.

Comecemos, então, pelo corte que o arquitecto efectua no Caos. Este Caos não é a Natureza no seu estado absoluto e desterritorializado, como por exemplo, subentende Elizabeth Grosz[332], embora esta esteja, também, presente no Caos, nas forças e nos materiais mais desterritorializados, no imenso espaço liso do mar ou nas correntes que atravessam o deserto, mas o conjunto de forças incontroláveis e inconscientes (onde, necessariamente, estarão incluídas as forças da Natureza), sobre as quais o arquitecto se encontra perpetuamente à beira do abismo, obrigando-se a lançar-se, juntamente com o acaso, num mergulho no mais obscuro e desconhecido da criação arquitectónica. Lançarmo-nos, juntamente, com o acaso é diferente de incluir o acaso no movimento de criação (que pode sempre acontecer já no plano de composição, que começa a esboçar-se no e pelo meio do movimento), porque significa que

---

[332] Elizabeth Grosz, que pretende seguir a afirmação de Deleuze & Guattari, que a arte começa com a casa e o território ou no animal (casa e território como produção do devir expressivo do animal), descreve-nos o Caos da seguinte forma: "I want to start with some mythical sense of 'the beginning'. 'In the beginning' is chaos, the whirling, unpredictable movement of forces, vibratory oscillations that constitute the universe. Chaos here may be understood not as absolute disorder but rather a plethora of orders, forms, will - forces that cannot be distinguished or differentiated from each other, both matter and its conditions for being otherwise, both the actual and the virtual indistinguishably. Somewhere in this chaotic universe, in a relatively rare occurrence, through chance, molecular randomness generates organic proteins, cells, proto-life. Such life can only exist and perpetuate itself to the extent that it can extract whirling and experientially overwhelming chaos that is nature, materiality, and their immanent forces those elements, substances, or processes it requires, can somehow bracket out or cast into shadow the profusion of forces that engulf and surround it so that it may incorporate what it needs. Henri Bergson, one of Deleuze's major philosophical influences, understands this as a skeletalization of objects: we perceive only that which interests us, is of use to us, that to which our senses have, through evolution, been attuned (Bergson 1988). That is, life, even the simplest organic cell, carries its past with its present as no material object does. This incipient memory endows life with creativity, the capacity to elaborate an innovative and unpredictable response to stimuli, to react or, rather, simply to act, to enfold matter into itself, to transform matter and life in unpredictable ways". Não obstante a forma como compreende o Caos (se se aproxima da matéria intensa via Deleuze-Bergson, ignora, no entanto, a produção do inconsciente), a autora aproxima-se de Deleuze & Guattari quando fala sobre a relação entre o Caos e o plano de composição: "Art is only possible insofar as such a plane [plane of composition] precedes any particular work; and each particular work of art finds it place, even the place of disruption, within this plane, without it could not function as a being of sensation, a sensory variety. The plane of composition, which cuts across and thus plunges into, filters and coheres chaos through the coming into being of sensation, is thus both immersion in chaos but also a mode of disruption and ordering of chaos through the extraction of that which life can glean for itself and its own intensifications from this whirling complexity - sensations, affects, percepts, intensities - blocs of bodily becoming that always co-evolve with blocs of the becoming of matter or events", Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art...*, pp. 5-6, 9.

deixámos tudo o que sabíamos para trás para seguirmos o movimento absoluto da criação: por entre o impensável, o inimaginável, o imperceptível, o insensível. Acreditamos que Luz Valderrama se aproxima mais da ideia deleuziana de Caos (embora nunca se refira a esta, não obstante uma clara impregnação de inspiração deleuziana em todas as suas palavras), quando evoca o mito de Orfeu e Eurídice, para pensar o processo criativo do arquitecto: "O mito de Orfeu está cheio de distâncias próprias à arte: gostamos de pensar que qualquer expressão artística é descer ao abismo do desconhecido, do obscuro: quando Orfeu desce a Eurídice, a arte é o poder pelo qual a noite se abre... E uma vez encontrada Eurídice na noite, voltar ao caminho percorrido com ela pela mão, com o cuidado de não a olhar de frente: a obra é levada até ao dia, e, no dia, dar-lhe forma, figura e realidade. Mas talvez para devolver o olhar e voltar a perdê-lo, é dessa contínua ausência que se alimenta a criação"[333]. Por vezes, existe um sentido figurado, ou mesmo metafórico, nas palavras de Valderrama, que desvanece quando nos conta a seguinte história: "Numa ocasião, um aluno de Louis Kahn, colocou-lhe uma questão: 'Sonho com espaços cheios de maravilha. Espaços que se formam e se desenvolvem e se desenrolam fluidamente, sem princípio, sem fim, constituídos por um material branco e ouro, sem juntas. Quando traço no papel a primeira linha para capturar o sonho, o sonho desvanece-se'. Louis Kahn contestou-o, fazendo referência ao abismo que existe entre o mensurável (a natureza física e os meios de expressão do projecto) e o incomensurável (as sensações, os sonhos e o território da imaginação). Segundo Kahn, a primeira linha sobre o papel é já uma medida do que não pode ser expresso plenamente"[334]. Como arquitecta, a autora valoriza a primeira linha no papel, mas pode nem existir esta linha. Jean-Philippe Vassal e Anne Lacaton, por exemplo, nunca desenham esta primeira linha numa qualquer folha branca (como também

---

[333] Luz Fdez. Valderrama Aparicio, *La construcción de la mirada: Tres Distancias*, p. 56.

[334] *Ibidem*, p. 55

nenhum arquitecto começa numa folha branca[335]) e, no entanto, realizam da mesma forma o seu corte pelo Caos, ao qual vão dando uma ordem. Diz Anne Lacaton que começam por resolver um problema, depois avançam para outro, resolvendo-o, também, antes de avançarem para o seguinte e, assim, introduzem uma ordem. No entanto, a forma como essa ordem se constitui é, totalmente, livre, tal como o que acontece entre a definição de cada problema e o que lhes permite avançar[336]. É a plena liberdade que Anne e Jean-Philippe gostam de experienciar, a mesma liberdade que vêem desaparecer quando se desenha[337]. Na cabeça, existe liberdade plena e tudo pode ser outra coisa qualquer, enquanto no desenho, existe já um compromisso, uma ordem, pelo que só desenham, quando encontram a

---

[335] Retomaremos a ideia da folha branca, quando pensarmos sobre o diagrama.

[336] Gostaríamos de transcrever uma passagem de um texto de Jean-Philippe Vassal e Anne Lacaton, que refere várias ideias que já falámos e outras que vão encontrar, entretanto, o seu lugar no nosso texto, sendo esta a única razão pela qual colocamos este excerto em nota de rodapé (pela sua beleza e pelo que diz, pertence, certamente, ao primeiro plano do nosso estudo; mantemos a sua organização em verso): "Projet / Il n'y a pas d'évidence ni de référence. / Chaque fois un nouveau problème se pose, télescopage de contraintes, de besoins, d'attentes. / Poser les bonnes questions et y répondre rigoureusement, l'une après l'autre. / Se poser toujours la question du nécessaire, du suffisant ; ce qui est important, ce qui ne l'est pas. / Eviter les accumulations, rechercher la simplicité, la lisibilité. Traquer chaque détail un peu compliqué comme la conséquence d'une erreur de réflexion. / Se libérer de l'idée de forme autre qu'architectonique ou issue du contexte. / Construire par l'intérieur. / La précision de l'implantation. / La résolution parfaite du fonctionnement. / L'usage : déplacements, sensations, perception intérieure, appropriation. / Le sens, l'évocation d'un bâtiment : son contenu, sa vie, son époque. / Le coût : économie, des moyens justes, le moins cher possible pour construire plus. / La rigueur des plans. / Une certaine rage à organiser, caler, calculer, compresser, coter, recommencer, lire et relire le programme, économiser, simplifier. / Et puis, / moment magique où les images reviennent, où les deux directions de pensée s'accordent parfaitement, s'emboîtent, se nourrissent, comme par enchantement. / Moment d'euphorie, de facilité, comme si miraculeusement et inconsciemment la partie joyeuse et vivante qui donne son sens au projet avait guidé la partie laborieuse de mise au point. / Née on ne sait où, ressentie quelque part, loin, en Afrique ou ailleurs, dans les livres de poésie, les films, dans les fumées de bars, compartiments de trains, halls d'aérogares, une image, une idée tenace, que l'on attend, que l'on recueille délicatement, que l'on protège, préserve, oublie, retrouve. / Elle reste là tout au long du projet et finit par s'imposer comme indispensable", Jean-Philippe Vassal & Anne Lacaton, "Il fera beau demain", Extracto do Catálogo editado pela ocasião da exposição "Il fera beau demain", apresentada no Institut Français d'Architecture à Paris (1998), consultado no Arquivo de Lacaton & Vassal, em Maio de 2009.

[337] "We don't have a lot of ideas at the start. You have to work, discuss, go to the site, do designs we'll abandon (...). We don't make drawings, or very few drawings, and thanks to this we don't let ourselves get blocked by an image", Jean-Philippe Vassal, "A conversation with Patrice Goulet", *2G, n.º 21: Lacaton & Vassal*, p. 123. Anne Lacaton reafirmou, também, esta ideia numa entrevista com a autora em Junho de 2009.

sequência completa, nascida do Caos. E, do Caos, o que os arquitectos pretendem trazer à luz do dia, à obra, como diria Valderrama, é, precisamente, essa sensação de liberdade que os próprios experienciam no processo. Cada arquitecto traça, diferentemente, o seu corte pelo Caos e este não é, de modo algum, um lugar figurado, mitológico ou metafórico. É o próprio limite daquilo que pode existir que ainda não existe, pelo que contém o infinito, o universo, a vida em potência. Como relembram Deleuze & Guattari de um texto de Lawrence, onde este descreve o que faz a poesia: "Os homens não param de fabricar uma sombra que os abriga, no interior da qual traçam um firmamento e escrevem as suas convenções, as suas opiniões; mas o poeta, o artista pratica uma fenda na sombra, rasga mesmo o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e ventoso e enquadrar numa brusca luz uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Achab"[338].

Se relembrarmos o corpo sem órgãos de Deleuze, partimos de uma ideia do corpo empírico (corpo e espírito) que experiencia a vida como série de acontecimentos. Este corpo tem ainda uma ligação íntima às suas percepções e aos seus sentimentos, mas consegue, igualmente, identificar o que sai de si, do limite do vivido, "algo de demasiado grande, de demasiado intolerável"[339], que sobrevoa todas as dimensões possíveis, a potência de uma vida, que traz consigo o desejo da morte. Deleuze refere, muitas vezes, que os artistas e os filósofos viram algo na vida muito maior do que eles, quando mergulharam no Caos e do qual regressaram com os olhos inchados e vermelhos. A transformação do corpo físico tem início nesse momento, quando há algo - um acontecimento, uma singularidade, uma hecceidade - que nos afecta e abre ao mundo, num movimento sístole - diástole: "O mundo que me prende fechando-se sobre mim, o

---

[338] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 191.

[339] *Ibidem*, p. 161.

eu que se abre ao mundo e o abre a si mesmo"[340]. "Esta potência", conta Deleuze, "é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição"[341]. O ritmo opera a transformação do corpo físico em corpo intensivo. Esta transformação, ou passagem, é real, mas implica uma percepção molecular da produção do inconsciente (e esta produção tem lugar por todo o corpo, indiferenciadamente, ou melhor, a produção de intensidades pelo inconsciente permite a localização temporária da sensação em determinado momento pelo seu foco de intensidade máxima: "uma sensação aparece no ânus", "sinto-me dentro da minha cabeça"...[342]), porque é, apenas, no plano molecular, que o corpo intensivo capta as forças cósmicas que operam devires e permitem o encontro singular entre cada um de nós e o mundo: um devir criança, um devir animal, um devir vegetal, um devir imperceptível. Podemos considerar que, entre o corpo físico e o corpo intensivo, há uma acção violenta de forças exteriores, das quais cada um encontrará a via pela qual extrairá uma matéria pura e a mesma operação será necessária para as percepções e para as afecções, para delas capturar, unicamente, a matéria livre e intensa, definida por velocidades e lentidões, gradientes e limiares. Não se consegue precisar, nem mesmo referir o momento em que se dá esta passagem, pelo que é sempre operada pelo inconsciente e, quando menos se espera, já se está com um pé no corpo sem órgãos, quando nos sentimos unos com o mundo, quando deixamos de ser sujeitos no mundo, para formarmos com este uma potência superior. Por esta razão, a construção do corpo sem órgãos começa sempre pelo meio: onde termina o corpo intensivo e uma onda nervosa percorre a superfície do nosso corpo sem órgãos. Não se trata, como vimos, de metáfora alguma, antes pelo contrário: é necessário desfazermo-nos dos estratos, dos organismos, mas também das nossas percepções, dos

---

[340] Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 31.

[341] *Ibidem*, p. 31.

[342] *Ibidem*, p. 35.

nossos sentimentos, dos sistemas e dos códigos, que mantêm a matéria presa numa forma, para encontrarmos um fluxo puro de matéria intensa. A cada limiar, sob a acção de uma força exterior - a qual passamos a receber, exactamente porque nos abrimos a ela, preparando-nos para a receber no inconsciente, onde esta já só é percepcionada como intensidade que é - aparece uma sensação, aquela que só poderemos sentir e através, unicamente, da qual *sinto e me sinto vivo*[343].

No corpo sem órgãos, tudo flui. As diferentes matérias heterogéneas combinam-se segundo forças distintas, distribuem-se, variando segundo os intervalos entre focos de intensidade e fazem aparecer diferentes sensações um pouco por todo o lado. O devir é, também, a diferença de sensação. Todo aquele que cria se apercebe deste momento, porque a sua percepção deveio molecular e, então, sente-se no meio da matéria pura e flui com ela, enquanto tudo parece compor-se por si só, autonomamente, como que por magia. Para trás, ficou todo um trabalho de limpeza: desfazer os nós e retirar impurezas, tudo o que pudesse bloquear a livre passagem dos fluxos. E conseguimos, facilmente, identificar este momento, porque a obra começa a gerar-se por si só, pela matéria que se vai transformando devindo sensação, devindo matéria expressiva, ao mesmo tempo que nos sentimos tomados pela obra, unos com a matéria, quando esta parece ter um próprio inconsciente, que não é senão o intervalo comum onde cada um de nós e a matéria se encontram unidos pela mesma força (a mesma velocidade, o mesmo tempo) e algo surge aos nossos olhos como nunca antes. Contudo, é, extremamente, difícil identificar o início desse movimento da criação. "Momento mágico ao qual as imagens regressam, onde os dois sentidos de pensamento concordam perfeitamente, se encaixam, se alimentam, como que por encantamento. Momento de euforia, de facilidade, como se milagrosa e inconscientemente a parte alegre e viva, que dá sentido ao projecto,

---

[343] O uso da primeira pessoa do singular pretende, apenas, enfatizar a força deste *sentir*, do impacto que tem em cada um de nós.

tivesse guiado a parte laboriosa do desenvolvimento. Nascida não se sabe onde, sentiu algum lugar distante, em África ou alhures, nos livros de poesia, nos filmes, nos fumos de bares, compartimentos de comboio, salas de terminais, uma imagem, uma ideia persistente, que se espera, que se recolhe delicadamente, que se protege, preserva, esquece, encontra" (agenciamento Lacaton & Vassal)[344].

Diremos que o início do movimento de criação depende da necessidade de criar do arquitecto. Porém, esta necessidade, como Deleuze comenta, não parte de uma afirmação do tipo: "vou fazer uma obra de arquitectura assim"[345]. Pelo contrário, é algo muito complexo e, quando pensamos na obra de arquitectura, a necessidade tem, necessariamente, de ser extraída à encomenda[346]. Na história da arquitectura, encontramos variadíssimos exemplos de diferentes métodos, que cada arquitecto cria para fazer emergir esta necessidade, que, poderá, inclusivamente, surgir numa fase avançada do projecto de arquitectura, porque não existe um início absoluto, nem uma predisposição que determine esse momento "mítico" do processo de criação, o que a própria expressão de Deleuze denuncia: a necessidade não depende da vontade, excepto quando a vontade já não é a daquele que cria, mas a da própria obra.

Muitos arquitectos dizem esquecer-se ou alienarem-se do projecto, deixando o mundo repousar à sua volta, em suspenso, para permitirem, a si próprios, a abertura às tarefas do inconsciente, a essa

---

[344] Jean-Philippe Vassal & Anne Lacaton, "Il fera beau demain". Ver nota 336.

[345] Deleuze comenta: "On ne se dit pas un jour, 'tiens, je vais inventer tel concept', pas plus qu'un peintre ne se dit un jour, 'tiens, je vais faire un tableau comme ça' ou un cinéaste, 'tiens je vais faire tel film!' Il faut qu'il y ait une nécessité, autant en philosophie qu'ailleurs, sinon il n'y a rien du tout. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin. Reste que cette nécessité - qui est une chose très complexe, si elle existe - fait que, un philosophe (là, je sais au moins de quoi il s'occupe) se propose d'inventer, de créer des concepts et non de s'occuper à réfléchir, même sur le cinéma", Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?", *Deux Régimes de fous...*, p. 292.

[346] Referimo-nos ao projecto de arquitectura que é uma encomenda, no sentido em que a maior parte das obras de arquitectura parte de uma encomenda por um cliente (seja este individual, colectivo, privado, público, etc.) e contém um programa (independentemente da função ou do tipo, podendo mesmo ser um espaço vazio, indiferente, flexível, polivalente, etc.).

percepção molecular da matéria intensa que se entretece entre as diferentes forças que actuam sobre o seu corpo, forças necessariamente do inconsciente, mas também forças do mundo, forças que o corpo, tornado superfície plana de intensidade = 0, consegue capturar, como consegue, igualmente, extrair às suas percepções, verdadeiros perceptos, e às suas afecções verdadeiros afectos, perceptos e afectos que são expressões autónomas e livres de uma vida inorgânica.

"É sabido", conta-nos Luz Valderrama[347], "que Mies, perante um projecto, passava largos períodos de *inacção* preparando o seu único instrumento: ele mesmo. Estes largos períodos de inacção reflectiva do arquitecto, situados entre o conhecimento da encomenda e a materialização do trabalho, não devem interpretar-se como um trabalho construtivo da razão, um pensar o projecto prévio à sua redacção: em Mies, a criação não segue o conhecimento da razão. 'Durante o intervalo dilatado que precede a casa Farnsworth, Mies não faz absolutamente nada, somente preparar o seu único instrumento (quer dizer, ele mesmo), limpá-lo a fundo, afiná-lo e temperá-lo. Logo, um traço qualquer porá em marcha o seu procedimento habitual: a experimentação'. *Pre-parar-se como atitude que dá passo a esse mundo imaginário necessário para a criação.* A atitude de Mies parece-nos esconder uma certa necessidade em construir um abismo necessário para o projecto, prévio ao projecto: distanciar-se da obra, da encomenda, para que a noite se construa, dar lugar ao obscuro, deixar que se vá desenhando o abismo, para que logo a acção se vá alimentando. Construir o abismo, ou melhor, deixar que se construa, abismo que se terá de percorrer e atravessar o projecto e que a acção,

---

347 Luz Valderrama é, talvez, das autoras que melhor coloca os problemas deleuzianos em arquitectura na forma como entende o processo criativo e na ideia que cria de "distância" tanto no processo criativo, como depois na própria obra de arquitectura, mesmo que, por vezes, as suas palavras remetam para influências opostas a uma "linhagem" deleuziana. Com linhagem não pretendemos dizer os autores próximos de Deleuze (embora a proximidade possa facilitar o encontro), mas um conjunto de obras em que podemos encontrar ressonâncias ou onde há, como Deleuze colocaria, um problema comum que produz esse encontro singular entre obras díspares. Ver Luz Fdez. Valderrama Aparicio, *La construcción de la mirada: Tres Distancias*.

inevitavelmente, delimitará". "Construir o abismo é, em Mies, uma atitude de esvaziamento de si mesmo, para que o que fique seja o grande silêncio do vazio"[348].

O abismo, de que fala Valderrama, é, claramente, o Caos, onde todos os criadores submergem. É, nesse momento, que a necessidade da obra começa a ter forma. Como continua, relembrando, curiosamente, Blanchot e o que este denominou de "profundidade da inacção": " 'Este é o momento mais oculto da experiência, exigir que a obra seja a claridade única do que se extingue e pela qual tudo se extingue'. Este distanciamento como origem da acção não só se traduz no pre-parar-se diante do projecto distanciando-se da obra, como também é sabido que Mies passava horas e horas diante das maquetas simplesmente observando-as, deixando que as maquetas dissessem, elas mesmas, como queriam ser. Deixando que o edifício se manifestasse, e assim, desde uma escuta activa, trabalhar desde a espera. Ou deixando que o próprio abismo, que uma maqueta encerra, terminasse por definir aquilo que todavia está aberto, sem delimitar. Trabalhar este espaço denso entre a coisa e nós mesmos, para que este abismo construa o objecto e a nós mesmos"[349]. O que só é possível, quando a nossa percepção devém molecular e conseguimos apreender

---

[348] Luz Fdez. Valderrama Aparicio, *La construcción de la mirada: Tres Distancias*, p. 106. A citação que a autora utiliza pertence à tese de Doutoramento de Luis Ferré Bravo, intitulada *Dibujo - aprendizaje - Arquitectura Moderna*, não publicada. O itálico pertence ao original, embora devemos sublinhar a nossa tradução do original, "pre-pararse", optando por uma palavra composta inexistente na língua portuguesa, mas que pretende aproximar-se do sentido que a autora lhe atribui, conivente com a ideia deleuziana de plano de imanência prévio (não preexistente, porque é preciso fabricá-lo).

[349] *Ibidem*, p. 107. É visível uma clara influência do pensamento deleuziano em toda a obra desta autora (e há momentos em que esta a torna explícita), e, embora tenhamos, por vezes, algumas dúvidas, as suas ideias sobre a casa Tugendhat de Mies van der Rohe, são notáveis, como por exemplo, quando pensa a casa a partir da ideia de "profundidade" Japonesa, de "penetração infinita" ou quando refere a forma como Mies constrói a distância através da relação entre vazio e matéria: "Mies trabaja con el espacio trabajando con una misma materia que se densifica dando lugar a objetos o se expande dejando lugar al espacio. Esta manera de actuar, responde a una concepción no dual de la masa con respecto al vacío. Entender la masa-vacío como la misma materia que se condensa formando masa o se expande dando lugar al vacío. (...) Tal vez a esta estrategia de construcción de la distancia la deberíamos denominar como 'vibración'. Vibración de un único campo, de una única materia dando lugar a masas, a materias que construyen la distancia", *Ibidem*, pp. 126-127.

o inconsciente da matéria[350], esse intervalo que, ao nível da nossa percepção molar, revelava-se obscuro e impenetrável.

Mesmo naqueles arquitectos, que desconhecem os seus métodos ou quando estes são pouco confessáveis, como relembra Deleuze, e, muitas vezes, obscuros e violentos, existem sempre artifícios que lhes permitem criar o plano de composição onde tudo flui e tudo se combina numa composição singular[351]. Não se trata, de modo algum, dos instrumentos[352] que cada arquitecto utiliza enquanto cria, mesmo que estes possam servir de artifícios, como a agulha e a chibata para o masoquista, ou mesmo, quando os instrumentos advêm da técnica e a invenção desta participa na criação da sensação ou do *facto* arquitectural[353]. Os artifícios fazem parte do método que cada arquitecto possui para traçar o plano de composição e, muitas vezes, pertencem, unicamente, ao inconsciente e ao corpo, de onde a relação

---

[350] Luz Valderrama acrescentará, no fim do seu livro: "En los procesos del proyecto, el dibujo, las maquetas, los collages, poseen una corporeidad y unas características autónomas de la voluntad consciente, que se revelan a lo largo del proceso", *Ibidem*, p. 216. Sobre este inconsciente da matéria, como denominamos, retomaremos no Capítulo III sobre o corpo sem órgãos de Peter Zumthor.

[351] Posteriormente, distinguiremos plano de composição e obra de arquitectura como composição singular, embora, tal como acontece para o plano de imanência filosófico e os conceitos criados, existam relações por determinar e os elementos de um aparecem, por vezes, no outro, com o mesmo nome, porém, diferentes em natureza (porque diferem, necessariamente, em intensidade).

[352] A maior parte dos autores, em arquitectura, que pensam sobre o processo criativo, tendem a reduzi-lo a uma sequência linear que vai desde o início da encomenda até à construção da obra (ou, caso não seja uma obra construída, até ao término do projecto), da qual salientam o papel activo dos instrumentos (como os esquissos, os desenhos técnicos, as maquetas, as simulações digitais, entre outros). Este foi o percurso, por exemplo, de Elke Krasny, que, perante a dificuldade de compreender o vazio onde, de facto, a obra de arquitectura se constrói, opta por apreender os instrumentos que participam na sua criação. Curiosamente, esta autora optou por um método de investigação semelhante ao nosso, visitando, permanecendo nos ateliers que seleccionara previamente, falando com os arquitectos e os seus colaboradores, pesquisando nos seus arquivos, fotografando os vários momentos, etc. Mas, tal como para Mies era necessário existir um espaço de silêncio para a obra emergir e começar a compor-se por si só, também o autor, que pensa sobre o processo criativo de qualquer arquitecto, tem de criar o seu plano de pensamento, o que implica, em vários momentos, entrar, não no corpo sem órgãos do arquitecto que cria, mas no plano da matéria que este cria para, então, aí, encontrar os traços da sua existência prévia. É uma tarefa difícil e, acreditamos, ser, unicamente, possível, quando a obra depende, apenas, do composto de sensações que a sustém. Ver Elke Krasny, *The force is in the mind: the making of architecture*.

[353] No Capítulo III, comentaremos esta ideia a partir da criação de Peter Zumthor, por exemplo, do tijolo-luz ou da fachada de vidro do Museu de Bregenz.

privilegiada do corpo, da matéria intensa de que é composto, e o corpo sem órgãos, como o temperamento de Mies...

Relevantemente, Rasmussen conta-nos como Mendelsohn gostava de ouvir Bach, enquanto trabalhava num projecto novo. Os ritmos das sinfonias de Bach "colocavam-no num estado especial que soltava a sua imaginação criativa" e, impressionantemente, os seus esquissos expressavam "estranhas formações que pareciam crescer e desenvolver-se ritmicamente"[354]. Para Rasmussen, o ritmo solta as forças criadoras, faz-nos experienciar o mundo para além de toda a reflexão, como algo que existe em si, que tem um corpo que só pode ser sentido. E, por esta mesma razão, permite ao arquitecto criar, igualmente, um ritmo que se sente quando se percorre uma obra, porque esteve, igualmente presente, no acto criativo[355] (neste sentido, o arquitecto dá um corpo ao ritmo, o vazio torna-se corpo). É interessante que Rasmussen, mesmo por vezes compreendendo o ritmo como medida ou cadência, atribua a fluidez da criação artística (a fluidez que a composição de uma obra atinge no plano de composição), precisamente, ao ritmo. E, se lermos com atenção as suas palavras, conseguimos captar, afinal, o *outro* ritmo, em que o autor pensa: o ritmo como ritornelo, o entre dois, entre Caos e Cosmos

---

354 Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, p. 134.

355 "There is something mysterious about the stimulating effect of rhythm. You can explain what it is that creates rhythm but you have to experience it yourself to know what it is like. A person listening to music experiences the rhythm as something beyond all reflection, something within himself. A man who moves rhythmically starts the motion himself and feels that he controls it. But very shortly the rhythm controls him; he is possessed by it. It carries him along. Rhythmic motion gives a feeling of heightened energy. Often, too, it occupies the performer without any conscious effort on his part so that his mind is free to wander at will - a state very favorable to artistic creation". "Architecture itself has no time dimension, no movement, and therefore cannot be rhythmic in the same way as music and dancing are. But to experience architecture demands time; it also demands work - though mental, not physical, work. The person who hears music or watches dancing does none of the physical work himself but in perceiving the performance he experiences the rhythm of it as though it were in his own body. In much the same way you can experience architecture rhythmically - that is, by the process of re-creation already described. If you feel that a line is rhythmic it means that by following it with your eyes you have an experience that can be compared with the experience of rhythmic ice-skating, for instance. Often the man who forms architecture also works rhythmically in the creative process itself", Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, pp. 134-135.

- Caosmos[356]. O ritmo permite, de facto, ao arquitecto entrar no plano de composição da obra de arquitectura, construir o seu corpo sem órgãos, porque é pelo ritmo que devém matéria intensa. É pelo ritmo que consegue entrar nos fluxos energéticos, captar e extrair a sensação aos materiais, combinando os pontos energéticos e intensos do seu próprio corpo, moldando-se, combinando-se com as mais diferentes *informações*, no momento único em que a criação da obra parece tomar conta de si (como Rasmussen denota, quando ouvimos música). Pela mesma razão, a unidade da sensação, criada no plano de composição, permite a re-criação da experiência do ritmo (para utilizar, novamente, as expressões do autor em questão[357]), quando é, de facto, o ritmo, ou o entre-dois, que sustém as diferenças de intensidade pelas quais uma sensação passa. É o princípio de consistência do plano, ou como José Gil denota, é a textura do plano de consistência[358], porque "o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo"[359], "é o tempo tornado sensível". É "o tempo da matéria que capta as forças cósmicas. Tempo do Ritmo: é pelo ritmo do ritornelo que as matérias são capazes de captar forças heterogéneas. Deleuze diz: as forças a captar, as forças cósmicas, são invisíveis (e ele lembra Paul Klee), o que torna mais difícil a

---

[356] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 385.

[357] Consultar nota 355.

[358] "No capítulo sobre o 'Ritornelo' de *Mil Planaltos*, Deleuze e Guattari apresentam uma teoria extremamente complexa e original sobre a origem da arte. Das inúmeras questões que levanta, importa-nos apenas um aspecto, um pouco indirecto, mesmo: a função do tempo na formação do plano de imanência. Tudo gira à volta da noção de ritornelo, de tal maneira que o nosso problema pode formular-se assim: como compreender que Deleuze e Guattari afirmem que o ritornelo é uma máquina de criação do tempo não-cronológico, fazendo dele um elemento essencial da construção do plano de imanência; e que afirme também, na mesma obra, que 'tudo, no plano de imanência, é uma questão de matéria'? Numa palavra: como entender a textura de que é feito o plano? Se dizemos que o escritor fabrica um plano de escrita, o pensador um plano de pensamento, o bailarino um plano de movimento, não se torna evidente que a textura do plano depende, antes de mais, da matéria de expressão? Mas esta não chega para criar a imanência, é precisa outra coisa que se chama tempo. É preciso criar o tempo da imanência. E é aqui que entra o Ritornelo. Teremos então que conceber uma conexão tal entre o ritornelo e a matéria de expressão, ou entre a imanência e a textura do plano, que a construção deste último resulte dessa ligação", José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência...*, pp. 227-228.

[359] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 431.

compreensão do processo de captura. No entanto, tudo se torna claro, se atentarmos ao facto de nos situarmos agora num plano molecular, microscópico. São forças intervalares que entram num *filum maquínico* que passa sempre entre instâncias molares. A este nível circulam as intensidades mais fortes: 'são agora as forças de um Cosmos energético, informal e imaterial' [...] 'É ao mesmo tempo que as forças se tornam necessariamente cósmicas, e o material molecular; uma força imensa opera num espaço infinitesimal'. Captura significa transformação do tempo de uma matéria de modo a poder conectar-se com um tempo diferente de uma outra matéria. A conexão de tempos diferentes permite a combinação das matérias formando uma linha contínua de forças de intensidade variável, linha que atravessa o plano de consistência das matérias heterogéneas. É o ritornelo que cria o plano"[360]. O tempo do ritmo não é o tempo cronológico ou objectivo, mas o tempo definido pelas alterações das partículas que compõem uma determinada matéria: é a variação entre velocidade e lentidão das partículas e da respectiva passagem por diferentes gradientes e limiares. O tempo que faz Espinosa dizer que uma boa selecção, ou uma certa combinação entre partículas, aumenta a nossa potência de agir, a nossa alegria, enquanto uma má selecção, diminui a nossa potência, porque (e Deleuze relembra-o) chegámos tarde demais. É esse tempo, o tempo da matéria, do interior da matéria. E a boa selecção permite chegar à potência mais elevada, à intensidade máxima de uma sensação. Beatitude. Aquela que experienciamos, também, perante a obra de arte.

Sem se aperceber da dimensão da sua questão, Rasmussen coloca um dos problemas mais difíceis, quando pensamos sobre o processo criativo em arquitectura, que é, exactamente, um problema do corpo sem órgãos: a relação entre o ritmo (como ritornelo) e o bloco de sensações (a obra de arquitectura). Como é que, de facto, o arquitecto consegue tecer um plano que seja determinado, apenas, por

[360] José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência...*, p. 236.

forças puras, fazendo-as, simultaneamente, variar, e, nessa variação contínua - o ritmo operando sempre as diferenças - transformá-las numa obra, que, por sua vez, detenha o poder de conservar e emitir, em si, outras forças? O autor, sem saber, identifica o momento em que o ritmo toma conta do processo do nascimento da obra de arte, correspondente ao instante em que o arquitecto não se apercebe que está tomado pelo ritmo (ele próprio entra no ritmo, porque já não é senão um corpo intensivo, definido por velocidades e lentidões, limiares e gradientes, pura matéria intensa em ebulição), que é o mesmo que dizer, absorvido, todo ele, pelos fluxos da matéria, o que faz com que muitas escolhas (a boa selecção) pareçam, posteriormente, ao próprio arquitecto, inexplicáveis (e jamais conseguirá reconstituir o plano que desaparece no momento da actualização da obra).

Existe, no entanto, uma relação íntima entre o ritmo e a obra de arquitectura, precisamente, pelas forças que atravessam o ritornelo, fazendo com que o arquitecto trabalhe, directamente, com essas forças. No ritornelo encontramos, simultaneamente, forças do Caos, forças terrestres e forças cósmicas. Deleuze & Guattari explicam-no através de três momentos distintos, embora o afirmem, de imediato, que são coexistentes: tanto existe um confronto entre as forças do Caos e as forças da terra, como as forças da terra, perante uma abertura do lado oposto ao das forças do Caos (que ameaçam, continuamente, o território), saem do território (da casa) e abrem-se às forças cósmicas do Universo, às forças do futuro. A arte começa neste momento e, poderíamos acrescentar, relembrando José Gil, que se constitui unicamente aí, quando o ritornelo constrói o plano de composição. Mas por que é que o ritmo, como passagem entre dois meios, é tão determinante para a sensação? Diremos, seguindo Deleuze e Deleuze & Guattari, que para um bloco de sensações se constituir e durar (duas condições simultâneas necessárias à obra de arte) tem de formar uma casa (o que suporta o bloco de sensações: a

casa é a junção dos planos, que são as faces da sensação, sendo estes planos a ocupação da matéria expressiva no limiar da sua intensidade máxima - são os planos coloridos da pintura, por exemplo; a casa forma-se na variação da cor, na junção dos diferentes planos coloridos, no momento exacto em que a "casa participa de todo um devir"[361]) e um território. A casa filtra e selecciona as forças cósmicas, mas, sobretudo, transforma-as, transforma-as para compor esses seres de sensação autónomos. "O ser da sensação não é a carne, mas o composto das forças não-humanas do cosmos, dos devires não-humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz rodopiar como ventos"[362]. Por sua vez, o território compõe-se quando a matéria desterritorializada, que pertence à terra e às forças da terra, devém matéria expressiva. Como Deleuze & Guattari referem, "o território implica a emergência de qualidades sensíveis puras, sensibilia que deixam de ser unicamente funcionais e tornam-se traços de expressão, possibilitando uma transformação das funções"[363]. Só podemos falar de território, quando este é um território expressivo (e logo, aí, a diferença para o meio, que se define por um código, que engloba, nas suas características, materiais, componentes e substâncias, fontes de energia, percepções e acções, funções, etc.), a manifestação de uma matéria puramente expressiva[364].

---

[361] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 170.

[362] *Ibidem*, p. 173.

[363] *Ibidem*, p. 174.

[364] "Un territoire emprunte à tous les milieux, il mord sur eux, il les prend à bras le corps (bien qu'il reste fragile aux intrusions. Il est construit avec des aspects ou des portions de milieux. Il comporte en lui-même un milieux extérieur, un milieu intérieur, un intermédiaire, un annexé. Il a une zone intérieure de domicile ou d'abri, une zone extérieure de domaine, des limites ou membranes plus ou moins rétractiles, des zones intermédiaires ou même neutralisées, des réserves ou annexes énergétiques. Il est essentiellement marque, par des 'indices', et ces indices sont empruntés à des composants de tous les milieux: des matériaux, des produits organiques, des états de membrane ou de peau, des sources d'énergie, des condensés perception-action. Précisément, il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Il y a territoire dès qu'il y a expressivité du rythme. C'est l'émergence de matières d'expression (qualités) qui va définir le territoire", Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, pp. 386-387.

Nas florestas tropicais, existe um pequeno pássaro de plumagem castanha que "faz cair da árvore as folhas que todas as manhãs corta, vira-as para que a face interna mais pálida contraste com a terra, constrói assim uma cena como um *ready-made*, e canta precisamente por cima dela, sobre uma liana ou um ramo, emitindo um canto complexo composto pelas suas próprias notas e pelas de outros pássaros que ele imita nos intervalos, pondo em destaque a raiz amarela da plumagem sob o bico: é um artista completo"[365]. Contam-nos Deleuze & Guattari que o pequeno pássaro é um artista, porque cria toda uma *mise-en-scène*, apenas, para seu deleite. As suas posturas e as cores da plumagem, que vai desvelando por entre as notas da sua melodia, não pretendem afastar potenciais inimigos ou seduzir e acasalar com os seus pares, tal como a folha caída no chão não serve de receptáculo à água da chuva, mas assinala uma linha de fuga que pertence ao absoluto da terra, que ele, o pequeno pássaro, resgata e circunscreve, ali, no seu território que é, naquele instante, um território expressivo, que celebra a glória da terra e do céu[366]. "No seio do território, há inúmeras reorganizações tanto afectando a sexualidade, a caça, etc., há mesmo novas funções, como construir um domicílio. Mas essas funções não são organizadas ou criadas senão enquanto são *territorializadas* e não o inverso. O factor T, o factor de territorialização, tem de ser procurado algures: precisamente no devir-expressivo do ritmo ou da melodia, isto é, na emergência das qualidades próprias (cor, cheiro, som, silhueta...)"[367]. Mas o ritmo só se torna expressivo no momento em que a Casa se abre ao Cosmos. "É que o território não se contenta em isolar e em reunir, ele abre para as

---

[365] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 174.

[366] "Avec le système territoire-maison, beaucoup de fonctions organiques se transforment, sexualité, procréation, agressivité, alimentation, mais ce n'est pas cette transformation qui explique l'apparition du territoire e de la maison, ce serait plutôt l'inverse: le territoire implique l'émergence de qualités sensibles pures, sensibilia qui cessent d'être uniquement fonctionnelles et deviennent des traits d'expression, rendant possible une transformation des fonctions. Sans doute cette expressivité est déjà diffuse dans la vie, et l'on peut dire que le simple lis des champs célèbre la gloire des cieux", *Ibidem*, p. 174.

[367] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 388.

forças cósmicas que sobem do interior ou que vêm do exterior e torna sensíveis o seu efeito sobre o habitante". "E umas vezes as forças fundem-se umas nas outras em transições subtis, decompõem-se mal se vislumbram, outras vezes alternam ou defrontam-se. Ora se deixam seleccionar pelo território, e são as mais favoráveis que entram em casa. Ora lançam um apelo misterioso que arranca o habitante ao território, e o precipita numa viagem irresistível, como os tentilhões que se juntam de repente aos milhões ou as lagostas que empreendem, caminhando, uma imensa peregrinação no fundo do mar"[368].

Quando a arte começa, afinal, com a casa e o território, a arquitectura é a primeira das artes[369]. Deleuze & Guattari atribuem esta primazia à obra de arquitectura, porque esta constitui-se por uma série de enquadramentos, que não pressupõem nenhum conteúdo concreto ou função, formando, assim, as faces do composto de sensações, aquelas que resultam da transformação do encaixe dos diversos planos, pela acção das forças do Caos, que o arquitecto pretende controlar e tornar expressivas. Inevitavelmente, o habitante entra nesta composição, como o pequeno pássaro, também ele produz matérias expressivas com as suas posturas, com o seu corpo, o seu sistema nervoso, os seus sons (que podem ser imperceptíveis ao nosso ouvido, mas preenchem uma atmosfera), os seus próprios encaixes e enquadramentos, as suas viagens pelo interior e os seus passeios pela Natureza. E todas estas matérias tornam-se expressivas pelo ritmo. Não existe qualquer função maior em querer permanecer num determinado lugar em detrimento de outro, se é naquele que nos sentimos unos com o espaço que nos rodeia. Qualquer cadeira, qualquer lugar poderá permitir-nos sentar, esperar, como simples acções de um dia qualquer, mas poderá, ainda, fazer-nos desejar sentar e desejar esperar, quando uma força maior nos *obriga* a sentar e a olhar para fora e sentir que, naquele momento, não existe nada mais.

---

[368] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 176.

[369] *Ibidem*, p. 177.

Se relembrarmos a razão pela qual chegámos à casa e ao território, *ouvimos* Bach e *vemos* Mendelsohn a desenhar. De imediato, desenha-se uma linha abstracta invisível no desenho e, no entanto, o arquitecto vê-se a percorrê-la (e a mão, aqui, tem o mesmo papel que Deleuze lhe aponta nos filmes de Bresson, permite reunir fragmentos díspares e dispersos - podemos dizê-lo, porque pensamos na obra de arquitectura e no território, que esta compõe, como dois elementos distintos - de forma não predeterminada que, depois, torna esses mesmos fragmentos expressivos, quando recebem da mão, a própria qualidade de manual e táctil), enquanto desenha e devém terra, sentindo todo o seu peso e devém ar e mar e horizonte e vento e luz. São as mesmas forças, que atravessam a terra desterritorializada, que devêm matéria de expressão, enquanto o arquitecto devém[370]. O arquitecto saberá sempre posicionar os diferentes espaços de acordo com a luz do sol, pode medir, inclusivamente, a quantidade de luz que entra por uma determinada janela, que esta pode limitar-se a esse dado e a cumprir essa função, como o canto dos pássaros que afastam os inimigos. Mas a janela pode abrir para um universo, para um infinito, para o céu, imenso espaço desterritorializado, no preciso momento em que este invade a casa e "toma conta", contamina, todos os seus elementos, dá às paredes outras sombras e outras cores, aos espaços outra violência ou acalmia, um som longínquo de uma casa à beira-mar, ou os sons da floresta em dias de chuva e o cheiro da terra

[370] No seu texto, "Cuerpos Ausentes", quando pensa sobre o corpo sem órgãos, na arquitectura (embora coloque o problema como uma forma de pensar e fazer arquitectura receptiva "à situação dos indivíduos e dos seus corpos neste tempo de capitalismo implacável"), Ignasi de Solà-Morales, talvez o arquitecto mais influenciado por Deleuze refere, do seguinte modo, o exemplo da Casa da Chuva: "Cuando Juan Navarro Baldeweg construye para su hermano, en un monte próximo a Santander, en España, la casa de la Lluvia no convierte su proyecto en la recomposición cuidadosa de la casa como abrigo, refugio, hogar, receptáculo y lugar para el cuerpo privado de una familia. Sobre la colina, ante el sol y la luna, las montañas y el viento la arquitectura se hace, sobe todo, geo-gráfica, señalización, gráfica, de todo aquello que en el paisaje son flujos y energías, direcciones y pasajes. Más que una casa para el hombre o para la familia, el edificio de la Casa de la Lluvia es una marca en el territorio, una rugosidad en la piel geológica, una esclusa en la que, en un cierto momento, se remansarán corrientes, intereses, pasiones y deseos ante los cuales la arquitectura, actuando como mudo testimonio, aportará la hermafrodita construcción de un punto de cruce, de deflagración o de neutralización", Ignasi de Solà-Morales, "Cuerpos ausentes", *Territorios*, p. 179.

molhada, como na casa-paisagem em Offret[371] ou como nos recordamos do imenso tecto de céu (e, nesta obra, o espaço do Cosmos, para o qual a obra se abre, coincide, de facto, com uma abertura física, um buraco) no pavilhão temporário de Verão da Serpentine Gallery de Peter Zumthor[372]. É, apenas, nesse momento que o arquitecto cria uma sensação, que extrai das forças uma matéria pura e a transforma. "E isso implica um vasto plano de composição, não preconcebido abstractamente, mas que se constrói à medida que a obra avança, abrindo, urdindo, desfazendo e refazendo compostos cada vez mais ilimitados seguindo a penetração de forças cósmicas"[373]. Um "plano de composição arquitectónico", que é, também, um plano sinfónico. Compreendemos, agora, por que é que um arquitecto devém, rapidamente, música na criação da obra de arquitectura: naquele instante existe uma linha abstracta, uma linha de fuga, que une o arquitecto, a música, o intervalo, o ritmo, a matéria sonora, as forças cósmicas e um espaço intensivo, aquele que começa, subitamente, a desenhar-se na folha, no pensamento, no corpo do arquitecto. O arquitecto defronta as mesmas forças que o músico e, quando a obra começa a desenhar-se leve, leve, parecendo pairar no ar como uma miragem, é o som tornado celeste, que se sente no imenso espaço vazio da obra. Puro *spatium* ocupado por uma matéria sonora pura.

Deleuze & Guattari acentuam, sobretudo, a qualidade da arquitectura compor uma casa e um território e ficamos, por vezes, com a impressão que se limitam às sensações que a obra de arquitectura cria na sua relação com a superfície da terra, quando enfatizam o relevo do terreno e os sucessivos enquadramentos da

---

[371] Sobre a casa-paisagem de Offret, de Tarkovsky, consultar o texto da autora homonimicamente intitulado, disponível em susanaventura.net.

[372] Esta pequena obra de Peter Zumthor ilustra vários problemas que encontramos na construção de um corpo sem órgãos do arquitecto, mas sobre estes iremos pensar no Capítulo III. No entanto, gostaríamos de salientar, neste momento, a importância da obra de James Turrell deteve na criação desta obra de Zumthor.

[373] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 178-179.

moldura arquitectónica, ou mesmo, quando se referem aos planos ou panos, estes parecem erguer-se, no texto, sempre a partir da superfície da terra. Mas os panos, que são as faces das sensações arquitectónicas, não são apenas o "pano de parede, pano de janela, pano de chão, pano inclinado"[374], são, igualmente, panos de cor, cor que é luz e sombra, panos de luz que são panos de madeira, panos de pedra, que são temperatura e são ainda uma certa posição do corpo, um movimento imperceptível, uma corrente de ar, uma posição de um sofá. Sobretudo, não podemos separar o espaço do corpo e o corpo do espaço, numa obra de arquitectura. E o arquitecto só consegue chegar a esse momento, em que espaço e corpo formam um bloco indecomponível, quando a superfície lisa do corpo sem órgãos coincide com o intervalo espaço-corpo. O arquitecto ocupa-se, exclusivamente, desse intervalo, da matéria que o povoa, mas esta matéria é tecida por entre as linhas que atravessam a terra, por entre as linhas e os fluxos que atravessam o corpo, por entre os órgãos que se vão deslocando e fixando em lugares temporários, por entre as forças do Cosmos e do Universo: o deserto e o céu numa pequena cabana em Niamei.

ESPAÇO NÓMADA

Jean-Philippe Vassal demorou seis meses a escolher o lugar para a sua pequena cabana no deserto junto a Niamei, numa das poucas dunas perto do rio Níger, a um quilómetro da aldeia de Saadia. O arquitecto apreendeu o deserto, exactamente, como espaço nómada, colocando-se nos lugares precisos das suas singularidades: numa das poucas dunas do deserto, no seu topo, no cruzamento das correntes de ar fresco, que atravessam o deserto seguindo a direcção do rio, conservadas no interior da pequena cabana que as difunde em torno de si, pelos espaços que a rodeiam, donde, à noite, se avistam as luzes da cidade de Niamei, mesmo em frente, como guias de orientação no interior da cabana, no meio do deserto. A colina, as correntes de ar fresco, as luzes distantes da cidade são singularidades que pertencem à

> imagens 024-026: Cabana de Jean-Philippe Vassal, Niamei

[374] *Ibidem*, p. 177.

composição da pequena cabana no deserto, no espaço nómada absoluto. E a escolha de Jean-Philippe demorou seis meses, o tempo que, para si, foi necessário à determinação destes elementos. O tempo que demorou a entrar no plano de composição, onde a selecção do lugar de implantação foi determinada, unicamente, pelas singularidades que se foram distribuindo ao longo do plano transformado em superfície de deserto, mas também, nas paredes, no chão, no tecto da pequena cabana. Curiosamente, Ilka & Andreas Ruby realçam a estranheza da implantação da pequena cabana: "Se tivermos em conta as circunstâncias que se dão em África, a situação da casa era atípica: uma duna elevada no deserto. Os nativos constroem as suas casas, preferencialmente, ao lado da colina para as proteger do vento e ficarem mais próximas dos poços de água, de modo que as árvores possam ter raízes e crescer. Depois, a duna não é, propriamente, um terreno seguro onde se construir. Exposta permanentemente à força do vento, tanto a sua forma, como a situação no terreno se transformam com o tempo. Se Jean-Philippe Vassal optou por construir uma casa ali, tinha um bom motivo para o fazer. Para Vassal, tratava-se da enorme capacidade de estimulação sensorial que o lugar oferecia: a vista desde o alto da colina até ao enorme vale do rio Níger, com a cidade de Niamei, capital da Nigéria, ao fundo"[375]. Não estranhamos, no entanto, a opção de Jean-Philippe, porque encontramos nela o mesmo deserto de Deleuze & Guattari: "O deserto de areia não compreende apenas oásis que são como pontos fixos, mas vegetações rizomáticas, temporárias e móveis em função de chuvas locais e que determinam mudanças de orientação de percurso. É nos mesmos termos que se descreve o deserto de areias e o dos gelos: nenhuma linha separa a terra e o céu; não há distância intermediária, perspectiva nem contorno, a visibilidade é restrita; e, no entanto, há uma topologia extraordinariamente fina que não assenta em pontos nem objectos, mas em hecceidades, em conjuntos de relações (ventos,

[375] Ilka & Andreas Ruby, "Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal, *2G, n.º 21: Lacaton & Vassal*, p. 13.

ondulações de neve ou da areia, canto da areia ou estalidos do gelo, qualidades tácteis dos dois); é um espaço táctil ou antes 'háptico' e um espaço sonoro, muito mais do que visual..."[376]

> imagens 027-029: África, Lacaton & Vassal

Existem, ainda, outros elementos, outras singularidades que entram, igualmente, no plano de composição da pequena cabana, determinando-a. Contam-nos Jean-Philippe Vassal e Anne Lacaton que "três elementos formam a edificação: uma palhota para providenciar abrigo, uma cerca envolvente mais larga e um 'hangar' para receber e reunir as pessoas e olhar a paisagem"[377]. Na sua construção, os materiais remetem-nos, imediatamente, para as tendas nómadas construídas pelos próprios habitantes do deserto: construções aparentemente efémeras com materiais díspares, como quaisquer *objets trouvés*, que tanto podem ser ramos de árvores, como chapas onduladas. E enquanto a construção da pequena cabana demorou dois dias, o vento demorou dois anos a destruí-la. Jean-Philippe, o nómada, soube apreender o modo de fazer dos habitantes de Niamei, a forma como as crianças transformam um qualquer material num brinquedo, com pouquíssimos meios, como aprendem com alegria sentados no chão, na terra, como constroem uma casa e um lugar com os mesmos materiais com que cobrem o corpo ou como dançam. Sobretudo, como dançam. E os seus movimentos parecem evocar os deuses da terra e do céu. Movimentos largos ao pôr-do-sol, abrem o gesto para o horizonte infinito do céu e do deserto, lá longe, onde tudo se junta. Uma alegria imensa sente-se em cada gesto dançado. A pequena cabana é esta dança transformada em espaço, em espaço para o corpo, espaço-corpo intensivo. Contém múltiplos anéis, espaços sucessivos, um espaço interior absoluto, atravessado pelas forças da natureza, pelas correntes de ar, mas onde as luzes da cidade se transformam em expressão e são guias, pequenos pontos brilhantes que se reflectem no interior do abrigo, dando outra vida ao espaço interior, sem artifícios;

> imagem 030: A Dança

> imagem 031: Planta, Cabana de Jean-Philippe Vassal

---

[376] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 474.

[377] Lacaton & Vassal, "Choza de paja, Niamey", *2 G: Lacaton & Vassal*, p. 24.

um espaço de transição, uma anel mais vasto e largo, descoberto, que regula a temperatura e a própria intimidade, a exposição ao exterior; e, por fim, um espaço exterior mínimo e absoluto, composto por nove pilares, ramos de árvores, e uma cobertura em esteira de arroz, para dar sombra e marcar o lugar de reunião, qual folha do pequeno pássaro da floresta australiana, erguida, agora, ao céu[378]. Os anéis da cabana são, sucessivamente, intervalos de espaço-corpo: uma sensação percorre cada um destes espaços, do interior ao exterior, da intimidade à reunião, das forças do Caos, às forças do Cosmos. É uma única sensação que compõe e atravessa a pequena Cabana, passando por sucessivos limiares e intensidades, de um devir corrente de ar, devir vento, devir vegetação, devir luz e sombra, devir céu, devir terra, devir Cosmos. E o corpo transforma-se em espaço ao mesmo tempo que o espaço se transforma, também, ele em corpo, em intimidade, em superfície. E a pequena cabana constrói-se, perpetuamente, a cada dia que passa, como uma dança ao pôr-do-sol, em sucessivos gestos de espaço e corpo, espaço-corpo num bloco indecomponível: uma hecceidade.

A pequena cabana é a visão de Jean-Philippe Vassal do deserto: uma visão singular do deserto como espaço desterritorializado absoluto, dos habitantes do deserto, das suas tendas, das suas roupas, das suas danças, do céu, das luzes e das estrelas. Ou, por outras palavras, há um agenciamento Jean-Philippe que mistura o deserto com a criança africana, com a dança, com as estrelas e o céu: arquitectura nómada. Sem recurso a símbolos, sem recurso a imitações ou metáforas, unicamente pela transformação de uma matéria intensa (a duna, o vento, o corpo, o tecido que cobre o corpo, o gesto dançado...) em matéria de expressão. E a cada obra sua, juntamente com Anne Lacaton, a cabana transforma-se numa imagem poderosa,

[378] Para Ilka & Andreas Ruby, "Inmersa en el metabolismo del territorio, la casa no se limitaba a la superficie ocupada, sino que se incluía en el conjunto del espacio circundante que podía percibirse desde ella, tanto visual como acústicamente, mediante el tacto y el olfato", Ilka & Andreas Ruby, "Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal, *2G, n.º 21: Lacaton & Vassal*, p. 15.

como ambos descrevem num texto poético: “Imagens de África, as memórias voltam: deserto, paisagens, oceano, imensos territórios planos onde construir é ridículo, efémero pela força das coisas e muitas vezes necessárias. Reencontros, poemas, emoções. Objectos insólitos, lençóis de plástico esticados sobre as campanhas da terra, jardins secretos, amizade, conluio”[379]. É a ela que regressam sempre, porque contém os elementos da sua arquitectura singular no seu estado mais próximo do plano de composição que lhe deu origem, como focos de intensidade. A cada obra, renasce um fragmento da cabana, um pedaço do deserto de Niamei, um vento, um gesto dançado. As matérias de expressão transformam-se elas próprias em séries intensivas e permitem uma proliferação de obras, que pertencem ao estilo singular de Lacaton & Vassal, definido por um vasto plano de composição, que as atravessa e leva consigo a imagem de Jean-Philippe Vassal de África.

A África de Jean-Philippe Vassal é a expressão da criação solitária, mas imensamente povoada por uma série de encontros que são devires. “Quando se trabalha, está-se forçosamente numa solidão absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Há apenas um trabalho obscuro e clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não é povoada de sonhos, fantasmas ou projectos, mas de encontros. Um encontro é, talvez, o mesmo que um devir ou umas núpcias. É do fundo desta solidão que se pode dar um encontro. Encontram-se pessoas (e, por vezes, sem as conhecer, nem as ter jamais visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. Todas estas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa, de todo, uma pessoa ou um sujeito. Designa um efeito, um ziguezague, qualquer coisa que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial”. “Dizemos a mesma coisa para os devires: não é um termo que devém o outro, mas cada um que

[379] Lacaton & Vassal, “Il fera beau demain”, Extracto do Catálogo editado pela ocasião da exposição "Il fera beau demain", apresentada no Institut Français d'Architecture à Paris (1998), consultado no Arquivo de Lacaton & Vassal, em Maio de 2009.

encontra o outro, um único devir que não é comum aos dois, uma vez que não têm nada a ver um com o outro, que tem a sua direcção própria, um bloco de devir, uma evolução a-paralela. É esta a dupla captura, a vespa e a orquídea" [380]. Curiosamente, Jean-Philippe Vassal cuida de uma pequena estufa de orquídeas, no seu atelier, onde lhes proporciona a atmosfera perfeita para cada uma, regulando a temperatura do ar, mas também, a humidade, o vento, a luz, a terra, a disposição solar, construindo, por vezes, pequenos engenhos para garantir uma *boa* vida a cada orquídea. Por vezes, sentado na sua mesa, levanta-se para regar as suas orquídeas, contemplá-las, senti-las. Extremamente belas, estranhas, sedutoras, permitem, sem dúvida alguma, a Jean-Philippe transformar a sua percepção numa percepção molecular, num devir orquídea em cada obra sua. Tal como existe uma África de Jean-Philippe Vassal, existe, também, um devir orquídea nas suas obras e que é, por sua vez, inseparável do deserto, do vento e do ar (e as suas orquídeas são, maioritariamente, orquídeas de paisagens limite, zonas desterritorializadas, como o deserto ou zonas bastante montanhosas e podemos vê-las suspensas na sua estufa, agarradas a um pedaço de montanha). E esta percepção molecular torna-se visível em cada obra sua, exactamente, porque existe uma parte que é conservada deste bloco de devir: a sensação. Poderíamos pensar que a própria sensibilidade de Jean-Philippe é transformada em matéria tangível, mas na realidade é a sensação que é conservada devido a uma percepção molecular, a um devir orquídea do arquitecto. Muitas das suas obras são determinadas, precisamente, a partir do crescimento de vegetação e flores. E não se trata de um embelezamento da obra ou mesmo de um motivo de contraponto a outros materiais utilizados de aspecto rude e industrial, mas a contracção de um movimento, de uma cor, de um cheiro, na própria obra. Como no devir orquídea da vespa e no devir vespa da orquídea, existe uma imagem que é capturada pela própria composição das suas

> imagens 032-033: As orquídeas de Jean-Philippe Vassal

[380] Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 13.

obras cuja beleza nasce do encontro entre as flores e a chapa ondulada ou o vidro. As flores são inseparáveis da composição e da experiência da obra: são uma pura matéria expressiva. E inseparáveis de um devir orquídea de Jean-Philippe Vassal.

Outrora pensámos sobre esta percepção molecular, pela qual Artaud e Deleuze acediam à matéria intensa dos seus corpos, para a transformarem em matéria expressiva e, consequentemente, criarem um corpo sem órgãos, a partir do corpo intensivo, e devir obra intensiva[381]. Na cabana de Jean-Philippe Vassal, notámos como este soube compor vários intervalos de espaço-corpo, em que cada um correspondia a um nível diferente de uma única sensação que atravessava a obra. Precisamos, ainda, de compreender como é que o arquitecto conseguiu determinar esses limiares e de que forma é que foram determinados, precisamente, no corpo sem órgãos. A percepção molecular permite ao arquitecto devir espaço-corpo. No entanto, este processo é, extremamente, complexo, porque, como vimos, o espaço distribui, por si, materiais e forças muito diferentes e a própria obra transforma-as (captura-as, controla-as, e, sobretudo, transforma-as em matérias expressivas, à semelhança da folha que cai da árvore e é virada do avesso produzindo, nesse momento, uma matéria expressiva), assim como o corpo necessita de aceder à matéria intensa, de que é composto, para poder entrar na matéria de composição da obra. E ambos os processos ocorrem em simultâneo no corpo sem órgãos, caso contrário, o arquitecto corre o risco de chegar tarde demais e cair numa solução redundante. Não existe redundância alguma na sensação.

É necessário, então, que a superfície lisa do corpo sem órgãos do arquitecto coincida com o intervalo de espaço-corpo, invertendo o intervalo que a obra produzirá. O interior do corpo do arquitecto é, subtilmente, transformado em superfície topológica, onde o arquitecto consegue apreender os vários estados da matéria: é necessário este

[381] A respeito do Capítulo I.

trabalho sobre o próprio corpo do arquitecto, a partir do intervalo entre o interior do corpo (onde a sensação faz deslocar os órgãos dos sentidos) e a pele como espaço exterior ou zona de vibração da sensação. Porque o espaço exterior objectivo, que o arquitecto procura desenhar tem um impacto na superfície exterior do nosso corpo, sobre a qual será, unicamente, produzida uma sensação, se o arquitecto trabalhar desde o interior do seu corpo. Para Peter Zumthor, por exemplo, é, apenas, no momento em que se vê a si dentro do espaço dentro de si, que encontra a linha de fuga criadora, sobre a qual a obra começa a criar-se a si própria, porque o espaço interior do seu corpo é transformado no intervalo que a obra produz no espaço objectivo, o mesmo intervalo que Zumthor diz ser a atmosfera da obra, a matéria que a define quando é ocupada pela sensação [382] . É um processo muitas vezes difícil para o arquitecto e cremos que muitos não terão sequer consciência que este ocorra, porque, precisamente, há um abandono da consciência quando o arquitecto produz este intervalo no seu corpo, fazendo deste uma banda de *Moebius*, em que o corpo é a mesma superfície topológica do espaço que o arquitecto cria[383]. No entanto, quando afirmam que gostam de visitar as suas obras em construção, para determinar algumas soluções (como por exemplo, Adolf Loos, Mies van der Rohe, Peter Zumthor, entre outros), estão, de facto, a reproduzir este intervalo na própria obra. E, então, a obra em construção permite-lhes regular, exactamente, o contorno deste espaço-corpo, porque o sente, intima e imediatamente. Ali, consegue

---

[382] Sobre o método de Peter Zumthor, falaremos, em pormenor, no Capítulo III.

[383] José Gil cria o conceito de "consciência do corpo", no caso do bailarino, para assinalar o momento em que a consciência se abre ao corpo e o movimento do corpo é, simultaneamente, movimento do pensamento: "o corpo preenche a consciência com a sua plasticidade e continuidade próprias", José Gil, *Movimento Total*, p. 134. Encontramos o mesmo tipo de consciência no exemplo do jogador de futebol de Brian Massumi, que se tiver consciência do pontapé, falha, de imediato, o mesmo, porque precisa de se dar à bola e é no intervalo, no devir bola do jogador, na força que se estabelece entre os dois sem pertencer a nenhum, que ele consegue suceder. Ver Brian Massumi, "The Political Economy of Belonging and the Logic of Relation: Which came first? The individual or society? Which is the chicken and which is the egg?". *In* Davidson, Cynthia (ed.), *Anybody*, pp. 174-188.

determinar, regular e temperar, o seu espaço-corpo, sem nunca deixar de o construir, virtualmente.

Ao transformar o espaço interior do corpo em superfície topológica, o arquitecto consegue apreender como é que o corpo age perante uma determinada força, conseguindo determinar, precisamente, o nível máximo da sua intensidade. Quando pensámos que a obra de arquitectura cria um corpo intensivo tal que o habitante deseje permanecer, nem que por instantes, naquele lugar, dissemos que existia um movimento intensivo imperceptível, que exercia sobre o corpo do habitante uma força invisível, expressa num espasmo, que o fazia permanecer no lugar em intensidade (e, tantas vezes, sentimos, em determinados lugares, não os querer abandonar e o que a memória transporta é sempre a hecceidade: uma hora, uma posição do corpo, um movimento, em câmara lenta, por entre os objectos, pelo meio do espaço como se estivéssemos a vê-lo de fora ou a flutuar). E não pensámos nesse momento como algo de doloroso, para o habitante, pelo contrário, era um movimento intensivo no lugar que convida o habitante a permanecer quando este se sente uno com o espaço, quando aquele espaço faz passar qualquer coisa para si, que nada tem a ver com a sua vontade (ou a sua disposição, predisposição ou sentimentos, naquele momento). O arquitecto apenas consegue controlar este efeito sobre o corpo do habitante, se transformar o seu próprio corpo em superfície topológica e perceber onde é que se situam os limiares e as zonas de intensidade máxima. Não se trata de uma projecção do seu corpo no espaço objectivo (muito menos da utilização de uma "escala", como a que o Vitrúvio de Leonardo Da Vinci ou o modulor de Le Corbusier proporcionam, em que o corpo é transformado numa sequência métrica), mas um movimento que ocorre no plano do corpo sem órgãos (e que, no espaço objectivo, é imperceptível), onde não existem interior e exterior (quer do espaço, quer do corpo), apenas uma variação contínua de uma matéria intensa, a qual se vai actualizando na obra que se vai formando, na junção dos

múltiplos panos e movimentos. O movimento, que constrói o intervalo espaço-corpo, pertence ao inconsciente, no sentido em que existe um espaço máximo invisível (porque não é objectivo), onde o arquitecto consegue, apenas, *sentir* o espaço e, consequentemente, determinar o contorno que corresponde à vibração de uma determinada sensação ou atmosfera. Não se trata de exercício algum da imaginação, porque é necessário um trabalho prévio do arquitecto: todas as experiências pessoais, as memórias, as vivências de lugares e cidades serão anuladas, todos objectos, as formas, os materiais surgirão, apenas, neles mesmos, sem recursos a símbolos, escalas ou metáforas.

Juhani Pallasmaa conta-nos, por exemplo: "Durante o processo criativo, o arquitecto gradualmente interioriza a paisagem, todo o contexto, os requisitos funcionais, assim como a obra imaginada: movimento, equilíbrio e escala são sentidos inconscientemente através do corpo como tensões no sistema muscular e nas posições do esqueleto e dos órgãos internos. Quando a obra interage com o corpo do observador, a experiência espelha as sensações corporais do arquitecto. Consequentemente, a arquitectura é a comunicação do corpo do arquitecto directamente com o corpo daquele que encontra a obra, talvez séculos depois"[384]. Apesar de Pallasmaa reconhecer que a sensação (sem a nomear), que um arquitecto cria, espelha a percepção inconsciente do corpo do arquitecto, como refere (que corresponde à percepção molecular do arquitecto quando transforma o seu corpo em superfície topológica intensiva), pensa, estranhamente, que esta se deve a um processo de mimese, que não é, por ser inconsciente, como diz, que não deixa de ser entendido como um sistema de comparações: "Compreender a escala arquitectural, implica uma medição inconsciente do objecto ou do edifício com o nosso corpo e uma projecção do esquema do nosso corpo no espaço em questão. Sentimos prazer e protecção, quando o corpo descobre a sua ressonância no espaço. Quando experienciamos uma estrutura,

[384] Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, pp. 66-67.

inconscientemente, imitamos a sua configuração com os nossos ossos e músculos: o fluxo animado e agradável de uma peça musical é subconscientemente transformado em sensações corporais, a composição de uma pintura abstracta é experienciada como tensões no sistema muscular e as estruturas de um edifício são inconscientemente imitadas e compreendidas através do sistema esquelético. Sem sabermos, realizamos a tarefa da coluna ou da abóbada com o nosso corpo. 'O tijolo quer transformar-se em arco', como disse Louis Kahn, e esta metamorfose tem lugar através da capacidade mímica do corpo"[385]. Pallasmaa esforça-se por compreender, de facto, a sensação e o seu poder, exactamente, através do corpo, onde esta é criada e onde esta age. No entanto, pensa que a sensação tem esse poder, porque existe uma equivalência entre a composição da obra de arquitectura e a organização do nosso corpo - a estrutura da obra corresponde aos nossos ossos -, permitindo, dessa forma, que cada um de nós, se possa encontrar na obra de arquitectura, o que apelida de ressonância do corpo no espaço. A única ressonância, que existe no espaço, é a da sensação. E se a sensação age, directamente, sobre o nosso sistema nervoso, não é porque existe um processo, mesmo que inconsciente, de correspondência entre espaço e corpo, como a sensação ou sensações, que a arquitectura cria, não são, unicamente, sensações corporais, como ainda, é da natureza da sensação dissolver a unidade do nosso corpo e fazer deslocar os órgãos dos sentidos. A arquitectura consegue criar uma matéria sonora pura, como consegue, igualmente, criar um movimento dançado ou uma imagem-tempo. O que não invalida, de modo algum, que estas sensações sejam puramente arquitectónicas, quando preenchem, exactamente, um intervalo de espaço-corpo. Existirão sempre sensações que pensamos serem sensações arquitectónicas puras, como por exemplo, a de permanência, que já referimos por várias vezes, ou ainda a de

[385] *Ibidem*, p. 67.

contemplação, que, de certa forma, é, também, uma sensação de permanência, de distensão[386].

INTERVALO ESPAÇO-CORPO

O intervalo espaço-corpo do arquitecto é semelhante ao espaço do corpo do bailarino, como José Gil o concebe: é um espaço criado, "realmente construído a toda a volta do seu corpo, sem que se confunda com o espaço objectivo: é o espaço do corpo, 'meio' onde, precisamente, o seu corpo se extravasa a cada instante, 'aí', perdendo o seu peso. Com efeito: não se dança nem no espaço exterior nem num espaço subjectivo interior. A ausência de peso, a facilidade, são vividas pelo bailarino, ao mesmo tempo, como propriedades de um móbil no espaço e como se os experimentasse no interior do seu corpo, como se a textura se tivesse tornado espaço. O espaço do corpo é o corpo tornado espaço"[387]. Sendo o movimento dançado o perpétuo equilíbrio do bailarino, entre o seu peso e a ausência dele, entre o equilíbrio corporal, puramente mecânico, e o equilíbrio que a consciência do corpo imprime ao gesto dançado, o bailarino experimenta o movimento dançado no espaço do corpo, porque é nessa zona que o gesto antecipa o movimento, como se todo o corpo se sentisse preparado, em posição absoluta e o movimento fosse, apenas, a concretização do gesto no tempo, na sequência linear, o que sucede na coreografia, mas o bailarino, no espaço do corpo, antecede, sempre, o movimento. Mais do que o corpo transformado em espaço, é, aí, que o corpo se transforma em movimento, ou, por outras palavras, devém movimento. Razão pela qual o bailarino necessita, também, de uma percepção molecular do seu corpo, do gesto e do movimento, para criar uma dança. À semelhança do bailarino, o arquitecto *vive* as sensações no intervalo espaço-corpo que cria: todas as sensações são, então, como que antecipadas, quando o arquitecto se *sente* a si a senti-las no espaço que cria entre o seu corpo e o espaço objectivo. No caso do bailarino, o que é actualizado é o movimento

---

386 Sobre o espaço de contemplação e como compô-lo, teremos oportunidade de pensar no Capítulo III, sobre a obra de Peter Zumthor.

387 José Gil, *Movimento Total: o corpo e a dança*, p. 19.

dançado, permanecendo no espaço do corpo, como que cristalizado, o gesto que antecede o movimento ou o impulso energético que combina a temporária colocação do corpo na posição estática e intensiva do gesto, todos os músculos e todos os ossos, numa posição invisível, porque microscópica. No arquitecto, o que é actualizado do intervalo espaço-corpo é um contorno, ao qual o arquitecto atribui uma materialidade. Mas esta não é, de modo algum, inseparável do limite ou contorno que define o limite máximo do intervalo espaço-corpo, onde começa o espaço objectivo da obra, pelo contrário, impregna todas as partículas do intervalo espaço-corpo. Se pensarmos no espaço objectivo criado, podemos reconhecer que o intervalo espaço-corpo está, também, aí, presente ou é actualizado, precisamente, ao traçarmos um limite pela intensidade máxima da acção de uma determinada sensação em nós (na superfície da nossa pele), envolvendo-nos com a sua força, tornando o espaço o mais próximo de nós, as paredes, o chão, o tecto, as janelas como que coladas, em contacto íntimo, com a nossa pele, de modo a não existir distância alguma entre nós e o espaço que nos envolve. Existe um tempo, que é o tempo da sensação, em que, de facto, criamos, também, nós o intervalo de espaço-corpo do arquitecto.

> imagem 034: *Moving Target*, Flamand & Diller + Scofidio

Existe um momento em que o corpo do bailarino encontra o habitante do intervalo espaço-corpo[388]. No final dos anos 90, Frédéric Flamand convida Diller + Scofidio para trabalharem consigo numa peça dedicada aos Cadernos de Nijinski, intitulada *Moving Target,* que

---

388 Não é estranho a arquitectura pensar o corpo através da dança, veja-se, por exemplo, o ensaio de Arata Isozaki e Akira Asada, "The Demiurgomorphic Contour", *Anybody*, pp. 38-44. Os autores procuram uma nova imagem do corpo para a arquitectura e encontram uma via possível na imagem molecular: "The key to conceptualizing a new image of the architectural body may lie in the molecular / viral imaging of the body that is surfacing at the cross section of biological and information sciences", p. 42. Na qual, segundo os autores, "William Forsythe concretize the most radical image of the molecular body (...) Forsythe deconstructs and reconstruct the body into a multicentered and multipivoted manifold, rather than treating it as a unity that moves around a center and along an axis. The body is dislocated and decomposed into a bundle of multiple, contradictory movements", p. 43. Apenas pretendemos relevar o facto destes autores procurarem entender o corpo molecular, no entanto, acreditamos que a solução proposta não segue as nossas ideias sobre este, uma vez que acabam por criar, à semelhança de outros autores, a imagem de um corpo desconstruído e fragmentado.

pretendia abordar o lugar entre a criação artística e a esquizofrenia[389]. Naquela altura, Flamand procurava afastar-se do corpo criado pelo teatro, um corpo inexistente como corpo, como expressão plástica material infinita, sendo reduzido a um conjunto de gestos codificados e estabelecidos: "Tudo o que faz é sentar-se, levantar-se, sair e, eventualmente, tomar uma chávena de café. O gesto corporal é, completamente, submisso ao texto"[390]. Em oposição a este corpo, Flamand aproxima-se do "corpo-memória", que encontra no teatro de Grotowski[391]: "O corpo-memória é um corpo que pode funcionar, independentemente, dos ditados do pensamento ou dos códigos gestuais estabelecidos, que pode reencontrar uma certa espontaneidade"[392]. "A memória não é nostalgia, mas uma possibilidade de combinar diferentes elementos para criar um novo real"[393]. Quando Flamand encontra Diller + Scofidio, sente-se, imediatamente, seduzido pela obra destes, que, para si, era uma tentativa de dissolução dos códigos da arquitectura, tal como ele

---

389 "Nijinsky, that choreographer and dancer of genius, the father of this century's dance, spent half of his life in psychiatric asylums. For me he conjures up the Russian Ballets, the artistic experience that typifies this inter-disciplinarity that I hold so dear. In choosing his uncensored diaries as a source of inspiration for Moving Target, created in 1996, I glimpsed the double link that could be established between schizophrenia as a 'mental illness' on the one hand and artistic creation and new forms of schizophrenia on the other", Frédéric Flamand, *Repertoire(s)*, p. 27.

390 Bernard Degroote & Frédéric Flamand, "Faire danser l'espace: entretien avec Frédéric Flamand", p. 49.

391 Flamand comenta, no entanto, face à pergunta de Bernard Degroote, sobre em que é que a sua visão difere de Grotowski: "Notre imaginaire était différent, il n'était imprégné ni de romantisme, ni de religion. Nous n'avions pas les mêmes références. Mon frère parlait beaucoup de Paul Klee...", *Ibidem*, p. 50. Flamand fundou o Théâtre Laboratoire Vicinal, em 1969, juntamente com o seu irmão, Charles, que, na altura, trabalhava, em Paris, com Jean Dubuffet.

392 *Ibidem*, p. 49.

393 *Ibidem*, p. 51.

procurava dissolver os códigos na dança [394] e reencontrar um movimento puro e livre: "O corpo como o último território de liberdade"[395]. Como conta: "Senti-me tocado pelo que dizem sobre a arquitectura: 'é o que se passa entre a pele de um homem e um outro homem', donde o seu interesse pelo corpo, a sua obsessão pelo corpo na arquitectura. Se eles falam de uma pessoa sentada numa cadeira, não é a cadeira que lhes interessa, mas o que é que se passa entre a cadeira e a pessoa que se senta"[396]. Consideraremos, por ora, esta uma primeira definição do intervalo espaço-corpo na obra de Diller + Scofidio, a qual encontra a correspondente expressão arquitectónica nos *bodybuildings*. Antes de pensarmos sobre estes, gostaríamos de compreender melhor o corpo do bailarino e, sobretudo, a relação do corpo com o espaço. A peça *Moving Target* confrontava, na sua duração, diferentes expressões artísticas: movimento dançado, música,

[394] "J'ai été séduit par le travail de Diller et Scofidio parce que c'est une critique de l'architecture, un essai de briser les codes de l'architecture comme moi, j'essaie de briser les codes de la danse", *Ibidem*, p. 50. Noutra ocasião, dirá, igualmente: "I wanted to return to a purer form in relationship with dance, to concentrate much more on developing the choreography, the work with the body, the status of the post-modern body. I had this idea of working with architects. I became interested in Diller and Scofidio because the relationship with the body is self-evident in their work, much more so than in other architects' work. Moreover, I find their analysis of our contemporary society very relevant, without lacking wit. What I also like a great deal is their in-between position: architects consider them as visual artists and plastic artists consider them as architects. Rather like myself, but for different reasons, they occupy an uncomfortable and yet extremely fluid position, a very interesting one in our time", Frédéric Flamand, *Repertoire(s)*, p. 8.

[395] Esta frase pertence, na realidade, a Stephen Petronio, um coreógrafo que Flamand cita nesta entrevista. Cremos que é a expressão máxima e irredutível de qualquer dança contemporânea. Bernard Degroote e Fréderic Flamand, "Faire danser l'espace: entretien avec Frédéric Flamand", p. 53.

[396] *Ibidem*, p. 50.

texto e objectos[397]. Nesta experimentação coreográfica, é o intervalo - ou as relações entre o objecto, o espaço e o bailarino - que se torna expressivo. E, então, "o espaço pode dançar com o objecto e o bailarino pode permanecer imóvel naquele momento preciso"[398]. As palavras de Flamand parecem evocar os habitantes das casas de Loos[399]. O habitante ou o bailarino podem permanecer imóveis, enquanto o espaço à sua volta dança, ou por outras palavras, o espaço, que o rodeia, é um puro movimento dançado. Torna-se urgente, então, definir as relações entre o corpo e o objecto ou o corpo e o espaço, unicamente, através das diferentes forças que um exerce sobre o outro, de modo a que um seja intensificado pelo outro. O espaço dança porque o bailarino permanece imóvel, mas é pela sua imobilidade que o espaço dança. Certamente, não é uma qualquer posição fixa do

---

397 Existe em Flamand uma relação irredutível entre corpo e máquina. Se por um lado, Flamand pensa no corpo físico como uma matéria plástica infinita, por outro, interessa-se, igualmente, na relação corpo-objecto ou corpo-máquina, como o próprio coloca, em que um objecto é acoplado ao bailarino e o movimento é sempre de um bailarino-objecto. Independentemente de Flamand acabar por entender este objecto à semelhança de uma prótese, interessa-nos o intervalo que surge entre corpo-objecto, assim como esse momento em que os dois fazem o espaço dançar, no sentido que é o vazio que adquire a leveza, o ritmo, as tonalidade de uma dança. No nosso entendimento de Flamand, a prótese é, sempre, um objecto ou um espaço e nunca uma prótese no sentido tecnológico, embora Flamand também lho atribua pelo o que pensa da condição do corpo na pós-modernidade. A prótese, como extensão e intensificação de um determinado sentido ou sentidos, nunca permite, porém, a deslocação dos órgãos e a intensificação máxima existente no corpo sem órgãos. "The body itself is matter, authenticity. It is haunted by its wounds, fallible, sensual. At a time when there has been so much talk of caring for the body, when there is an obsession with maintaining the body in fitness clubs or gyms, the body has never been so absent. The performances bring the physicality of the body, its flesh and its sweat, face to face with immaterial and virtual technology, the performances thrive on this relationship of the body with or against the machine. It's the relationships between the object, space, the dancer, the actor, the image that interest me. The performances are not solely anthropocentric. This choreographing of the relationships between the diverse elements leads to an explosion of space, even if the event takes place within a finite framework". "I am interested in new technologies insofar as they have a significant impact on how we perceive the body, the way in which we experience it. The body as flesh and bone or the body as a material to be continually reworked with considerable reliance upon prostheses, yet still governed by the laws of gravity: a resistant body or a memory body, to quote Grotowski", Frédéric Flamand, *Repertoire(s)*, p. 5 e p. 24.

398 Bernard Degroote e Fréderic Flamand, "Faire danser l'espace: entretien avec Frédéric Flamand", p. 52.

399 Ver nota 108. Interessa-nos explorar toda a dimensão desta afirmação de Flamand, mais do que compreender esta dança do espaço no momento mínimo em que o bailarino dança com o objecto (o que é muito comum nas coreografias de Flamand). É-nos mais sedutor pensar o intervalo entre bailarino-objecto e de que modo é que este intervalo faz dançar o espaço.

bailarino (e muito menos de um espaço em movimento) que faz o espaço dançar, como não se trata de uma metáfora: o bailarino, na sua posição imóvel, exerce uma força - a mesma que precede o movimento e o ponto de desequilíbrio, no espaço do corpo que surge entre si e o espaço objectivo - que cria, no espaço, uma sensação de movimento dançado. Esta sensação ocupa todo o espaço que surge entre o corpo e o objecto (ou espaço objectivo). E, dessa forma, é o vazio que adquire a leveza, o ritmo, as tonalidade de uma dança (levando, precisamente, Flamand a afirmar que "o espaço dança com o objecto e o bailarino pode permanecer imóvel", quando nos parece que a sensação de movimento dançado surge no intervalo entre corpo e objecto, ou corpo e espaço, quando um exerce sobre o outro uma força que encontra a sua ressonância, ou a sua actualização efectiva, no outro). Nos quadros de Bacon, encontramos um problema semelhante, quando a Figura, na sua imobilidade intensiva, se dirige ao imenso *aplat* colorido, enquanto o espaço roda em torno de si: como é que apreendemos o movimento numa imagem estática?

Infelizmente, não é, apenas, a dissolução dos códigos e o intervalo espaço-corpo que aproximam Flamand de Diller + Scofidio. Deste encontro, nasce, também, uma crítica apaixonada aos sistemas de controlo. De Nijinsky, aquele que atravessa, com extrema beleza, as páginas de *L'Anti-Oedipe*, Flamand pensa a criação esquizofrénica que resulta do controlo, imposto pela dança, e de um simultâneo desejo de escapar a esse mesmo controlo[400]. O corpo é uma possibilidade de fuga, no entanto, tememos que Flamand e Diller + Scofidio compreendam este controlo, num limiar diferente daquele para o qual abria a criação esquizofrénica e toda a liberdade que conquista ao corpo e pelo corpo (exactamente, no mesmo lugar, onde Artaud e Deleuze constroem o corpo sem órgãos), sucumbindo a uma interpretação contemporânea do controlo proporcionado pelas novas

---

[400] "Cette idée de contrôle imposé par la technique de la danse, ce désir d'y échapper, ont été un des points d'ancrage de ma collaboration avec Diller et Scofidio. Ils sont eux aussi obsédés par le contrôle", *Ibidem*, p. 53.

tecnologias (e o próprio título *Moving Target* afasta-se de Nijinsky para evocar Virilio[401]), nomeadamente, dos sistemas de vigilância, que Diller + Scofidio utilizarão, até à exaustão, na sua obra. Ou como Diller + Scofidio definem o próprio corpo esquizofrénico: "Podemos dizer que o corpo esquizóide é aquele que desafia o tecnológico, isto é, tudo o que não é codificado. Ele ou ela está, talvez, mais perto da categoria das máquinas desejantes irrealizáveis das forças ilógicas da libido"[402]. Os arquitectos parecem recriar o desafio, que definem para o esquizofrénico, nas suas próprias obras, em que os códigos são anulados por intermédio da tecnologia ou das próteses. E é, neste momento, que Diller + Scofidio definem o que é o corpo para si: um

---

401 "Le titre, MOVING TARGET, fait référence aux théories de Virilio: quand l'espace a été entièrement placé sous contrôle, à l'époque du 'village global', on ne peut plus parler d'aménagement du territoire; la cible de l'aménagement est devenu le corps humain lui-même: une cible mouvante à qui il reste toutefois une possibilité de se dérober", *Ibidem*, p. 53.

Por outro lado, noutra publicação dedicada à obra da companhia de Flamand, podemos ler um excerto de uma entrevista a Virilio, onde este comenta, de forma, extremamente bela, o que é a dança para si: "Motion is nothing but a sustained imbalance. Why is imbalance negative? Because there is an ancient, deep-seated vanity, in the biblical sense, which means that what fails, what falls, is not good, that the accident is not worth the substance, etc. But I believe just the opposite. The accident is original, it is at the root of the human. I am, because I am a casualty, a man falling, a fallible man, that is what makes me great. And so we see that, in a way, the words chaos, imbalance, accident, etc., are words that are constantly negative when is fact they are what make us human. In reality, we exist only through our failures, our falls, we exist only through the accident that is our life itself. What's interesting in the idea of dance as a fall, is that, in a way, it reintroduces man as an accident and not as glorious substance", Paul Virilio, "Excerpts form an interview with Paul Virilio by Laurence Louppe". *In* Frédéric Flamand, *Repertoire(s)*, s.p.

402 Elizabeth Diller + Ricardo Scofidio, "Interviews". *In* Baudson, Michel (dir.); *Moving Target*. Charleroi, s.p.

Noutra entrevista, Diller + Scofidio referem, efectivamente, que entendem o corpo esquizofrénico a partir do entendimento de Deleuze: "On ne peut plus impunément prétendre appliquer au corps postmoderne des classifications binaires telles que mâle / femelle, normal / pathologique, naturel / artificiel - le terme schizophrénique a été utilisé très arbitrairement pour décrire ce corps. Notre opinion, notre interprétation, qui n'a rien à voir avec la médecine, est que le corps schizophrénique, pathologiquement schizophrénique, possède certaines propriétés communes avec le corps postmoderne: tous deux n'offrent guère d'orientation fortement déterminée, mais des orientations fuyantes et multiples. Tous deux sont, selon Deleuze, des corps de dépressions, de ruptures. Ils sont spatialement déterritorialisés, temporellement discontinus, incohérents et incapables d'harmonie", Diller + Scofidio, "Une architecture de l'immatériel". *In* Bernard Degroote (ed.), *Alternatives théâtrales 51 – Charleroi/Danses*, p. 59.

corpo, essencialmente, protésico[403]. Este é um dos grandes dilemas do corpo sem órgãos em arquitectura e nasce com Diller + Scofidio. Por um lado, as suas obras iniciais, os bodybuildings, a herança de John Hedjuk, a própria referência ao corpo sem órgãos de Deleuze pelos arquitectos e uma interpretação muito próxima deste, o encontro com Flamand, fazem-nos acreditar que existiu um momento na obra destes arquitectos em que, de facto, construíram um corpo sem órgãos, naquele preciso momento em que definiram a relação entre espaço e corpo a partir do intervalo entre a pele de um corpo e o outro corpo, após a dissolução de todos os códigos. Diller + Scofidio criavam, sempre, a partir das inscrições do corpo. Os bodybuildings tinham aí o seu início. O corpo era, sempre, um corpo inscrito, cunhado, como as nádegas dos próprios arquitectos, na capa do seu livro, surgem inscritas com a palavra *Flesh*[404]. E as inscrições definiam-no nos limites da moralidade, do bom senso, das normas instituídas pela sociedade, da diferença de géneros estipulada pela tradição... Os bodybuildings desafiavam essas mesmas inscrições, que apareciam no exterior ou eram tornadas visíveis no espaço objectivo pelos arquitectos, enquanto no intervalo, aquele entre a pele e o outro corpo (o espaço entendido como corpo ou o corpo como reversão do espaço), o corpo podia ser qualquer coisa, podia ser livre, ser mulher e homem ao mesmo tempo, podia ser vício e virtude, podia ser vigiado e *voyeur*[405].

> imagem 035: *Flesh*, Diller + Scofidio

Infelizmente, o que se tornou visível foi a prótese. Da Noiva, ficou apenas o seu vestido, a armação. Da Marioneta, quis-se guardar

> imagem 036: Armação da Noiva, Diller + Scofidio

---

[403] E este é, igualmente, o entendimento de Georges Teyssot no texto seminal "The Mutant Body", sobre a obra deste casal de arquitectos, no livro *Flesh* dos mesmos. Ver Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, *Flesh*: *architectural probes*.

[404] Trata-se da primeira monografia de Diller + Scofidio, inteiramente criada pelos arquitectos, em que cada projecto é re-apresentado como um outro projecto (como os arquitectos comentam, a edição era, igualmente, um projecto, permitindo-lhes colocar outros problemas, mesmo após a realização da obra), em que a capa mostra a imagem de um ânus nu, em que uma nádega é a de Elizabeth Diller, onde aparece a palavra *Flesh* gravada, e a outra nádega, a de Ricardo Scofidio. Ver Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, *Flesh*: *architectural probes*.

[405] É neste intervalo que os arquitectos, que se dizem suspeitos das dualidades, anulam, de facto, a conjunção "ou" das mesmas.

a estrutura com os pesos (curiosamente, fazendo lembrar a obra de Wolfgang Winter[406]). Ambas pertencem à colecção de bodybuildings, de Diller + Scofidio, apresentados na exposição homónima da Storefront, em 1987: "Excertos alterados / de uma colecção de resquícios / de projectos recentes / envolvendo o corpo como componente / o corpo como motor / o corpo como lugar"[407]. Dos vários exemplos, seleccionamos a Noiva e a Marioneta, ambas personagens da peça "A Delay in Glass" ou "The Rotary Notary and His Hot Plate", dirigida por Susan Mosakowski e composta por Vito Ricci, para celebrar o centenário do nascimento de Marcel Duchamp. Ambas as personagens compõem um corpo que se situa, precisamente, no limite do corpo sem órgãos, pelo que não estranhamos a referência a Artaud, no catálogo da exposição decorrente da da Storefront[408], por Robert McAnulty: "O corpo é o corpo / é por si só / e não precisa de órgãos / o corpo nunca é um organismo / os organismos são inimigos

> imagem 037: A Noiva, Colecção de diapositivos, Diller + Scofidio

> imagens 038-040: A Marioneta, Diller + Scofidio

---

406 Podemos considerar a obra de Wolfgang Winter uma influência directa para Diller + Scofidio em várias situações, pelo que os próprios têm no seu arquivo pessoal referências a esta.

407 Os excertos, a que Diller + Scofidio se referem, são retirados das seguintes obras: o primeiro excerto, pertence ao projecto "Bridge", uma instalação cénica para a performance "Memory Theatre of Giulio Camillo", pela Companhia Creative Time, em 1986, onde o corpo preenche um espaço vazio, num momento Janusiano, unindo, por breves momentos os dois lados suspensos de uma ponte inexistente na sua ausência; o segundo excerto pertence à instalação "the withDrawing Room", que teve lugar numa casa de David Ireland, em San Francisco, financiada pelo The Capp Street Project, em 1987, onde o corpo surge na cena doméstica, seccionada por linhas tornadas visíveis, da distinção entre géneros e respectivos papéis na cena doméstica e das próprias diferenças entre exterior-interior, público-privado, em que o corpo reestabelece, com as suas acções, o limite moral das mesmas e dos diferentes rituais (a cama de casal seccionada e cortada ao meio, só o corpo poderá unir); o terceiro excerto pertence à obra "Gate", uma instalação para o festival "Art on the Beach", em Battery Park City, Landfill, N.Y., financiada, igualmente, pela Companhia Creative Time, nos Verões de 1984 e 1985, onde o corpo se situa, mais uma vez, na fronteira entre público e privado, como coincide com uma superfície que torna possível uma simultânea negociação (ou troca) e intrusão; o último excerto relembra a performance "A Delay in Glass or The Rotary Notary and His Hot Plate", dirigida por Susan Mosakowski, dedicada ao centenário do nascimento de Marcel Duchamp, com o apoio da Graham Foundation, em 1897, onde encontramos, novamente, o jogo das diferenças que tem lugar no corpo. Dos vários bodybuildings, relevamos dois que pertencem, exactamente, ao último excerto. Ver Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, Ricardo, *Bodybuildings: architectural facts and fictions*, s.p.

408 Após a exposição na Storefront, em Nova Iorque, Diller + Scofidio foram convidados a expor no Philadelphia's Institute of Contemporary Art, onde a exposição foi comissariada por Judith Tannenbaum, igualmente responsável pelo Catálogo da mesma, onde encontramos o texto crítico de Robert McAnulty.

do corpo"[409]. Ambas expressam um intervalo espaço-corpo, entre a pele do corpo e a pele da casa (ou de outro corpo), transformando o corpo em superfície topológica intensificada (ou povoada por diferentes intensidades resultantes do devir simultâneo corpo-espaço). Cada uma das personagens, tem o seu espaço, definido por um mecanismo que determina todo o movimento da personagem, quando esta está em cena, antecedendo a própria acção, ou, podemos dizer, que a acção já está contida no mecanismo, o que o torna, de imediato, num espaço-corpo intensivo. Assim como o espaço que rodeia a personagem depende do mecanismo e da sua acção, o mecanismo depende do corpo e do seu movimento, que na Noiva é, extremamente, intenso, mas demasiado regulado: "A Noiva é uma espécime física. Ela é exo-esquelética. A sua anatomia é uma dobradiça. Ela usa uma armação de castidade com um modesto mecanismo. Ela está bem oleada. Ela é uma vespa numa trela. A

---

[409] Artaud citado por Robert McAnulty, através de *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze & Félix Guattari. O autor não clarifica a sua ideia de corpo sem órgãos, referindo-se, apenas, aos bodybuildings de Diller + Scofidio como testemunhos do corpo que estes arquitectos problematizam, pensam e criam: "Lacking a fixed hierarchy of ideas or organs connected by an internal logic of function and circulation, these projects (so-called 'probes') represent a multiplicity of directives driven by desire. As such, the probes are intended to ignite our desire to probe the works laid bare here. This body is to be understood neither as a corpse awaiting our autopsy, inert and static, nor a figure to gaze upon, upright and complete. Following Deleuze and Guattari, these exploratory texts are concerned with mapping the body as a corps - a multiplicity of simultaneous trajectories sharing neither originary source nor similar speed nor parallel direction". Num momento específico do seu texto, o autor refere o corpo sem órgãos. Porém, parece assumi-lo como um corpo vazio (ainda que possa ser resultado de uma multiplicidade de trajectórias - mas estas parecem resumir-se à condição pós-moderna que os próprios arquitectos utilizam, igualmente, para descrever o corpo na situação contemporânea), que, mediante a prótese, torna possível uma re-corporalização: "Reversing the natural tendency to understand the probe as an orthoscopic device for examining the inside of a foreign body, we propose to consider it as a prosthetic device, a synthetic appendage to the 'body without organs', which underwrites the possibility for further re-embodiments". Ainda dirá que as figuras incompletas e os corpos fragmentados criados, por vezes, por Diller + Scofidio não podem ser entendidos como fragmentos desconstruídos (que será, de facto, a via de Georges Teyssot, que compreenderá ainda o corpo sem órgãos como um corpo fragmentado), mas sim como uma crítica à figura humana de Vitrúvio, que tem sido a imagem prevalecente da relação da obra de arquitectura com o corpo: "There is a recurring reference in these projects to the body as incomplete, as dismembered - for instance, in the Duchamp piece in which the disembodied head addresses its decapitated body through the mirror apparatus. We should resist the temptation to see this disembodiment as another example of the 'deconstructed fragmentation' one hears so much about these days. (...) d + s's dismembering probes attack the issues of figural wholeness and completion, which have dogged architecture's steps since Vitruvius", Robert McAnulty, "Diller + Scofidio". In Judith Tannenbaum (cur.), *Investigations 1988*, s/p.

Noiva é apresentada com a sua trela acorrentada no ponto de articulação '0'. Ela descreve o seu raio e cai no chão enquanto o plano, que obscura, é baixado. A Noiva balança como um pêndulo, ela balança-se a si sobre a sua trela"[410]. Por sua vez, a Marioneta, apesar dos pesos dos quais depende o seu equilíbrio (constantemente no limiar máximo, próximo do desequilíbrio e da queda), adquire uma beleza no constante desafio da gravidade, provado pelo corpo no espaço que o rodeia, num momento singular de suspensão[411]. A Marioneta é um corpo suspenso, não só pelos pesos que conferem ao corpo uma leveza extraordinária, como produzem um espaço entre o corpo e o peso sem gravidade. E cada acção do corpo, cada movimento do corpo, altera o jogo dos pesos, altera o espaço em seu redor, enquanto a sensação de leveza e suspensão reside no intervalo de espaço-corpo (e a cada combinação do par fio-peso, há uma diferença de intensidade da sensação, procurando alcançar sempre a intensidade máxima: flutuar num espaço sem gravidade). A diferença entre a Noiva e a Marioneta é a diferença que encontramos nas várias obras de arquitectura. A Noiva é a expressão mínima de um abrigo[412], enquanto a Marioneta é a própria sensação de leveza e suspensão. A

---

410 Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, "A Delay in Glass: The Bride". *In* Ulrich Conrads (ed.), *Daidalos: Architektur Kunst Kultur 26*, p. 99.

411 Ou como os arquitectos descrevem: "The Juggler: He wears a mask on a pivot. He is the tender of gravity. He has the stability of a tripod, yet he is always out of equilibrium. He sways and gyrates. He is introduced as a force. In his movement sequence he measures linear distance against the resistance of weights with respect to time relative to his mood at the moment. His weight animate him. He is an automarionette; weight and counterweight. Gravity adjusts his will. Gravity and levity are physical forces and emotive ones. He is the master of irony. He specializes in black humor. He is the tender of levity", *Ibidem*, p. 101.

412 Como Nancy Princenthal nos confirma: "The *Armor for the Bride*, a costume from the performance, is also a kind of signature piece for Diller and Scofidio. It consists of metal breast plates, a stomach guard, and a pubic shield stitched to a spandex bodystocking and anchored by a vertical metal rod. Like the hardware in Para-site, the 'armor' is elegant, witty and a little cruel. A minimal carapace, protecting and highlighting the body's most vulnerable parts, it reduces architecture to its most rudimentary components: shelter and display", Nancy Princenthal, "Diller and Scofidio: Architecture's Iconoclasts". *In* Penélope Walker (ed.); *Sculpture*, pp. 22-23.

> imagem 041: Corpo suspenso, Diller + Scofidio

sensação é o corpo. Na exposição *From Here to Eternity*[413], alguns anos antes da Marioneta, encontramos o mesmo corpo suspenso num desenho de um dispositivo, de Diller + Scofidio, intitulado *The Balance*: "*The Balance* suspende o corpo no espaço através de 11 pontos. Originado pela cama de Kafka para o homem condenado, o aparato está configurado como um plano análogo ao corpo representado. Uma viga esquelética articulada alinha as roldanas do sistema de contrapeso. Uma rede circulatória, alimentada por uma bomba hidráulica, estabelece qualquer posição assumida pelo corpo. Este estado de equilíbrio liberta o cérebro para actividades de gravidade e leveza"[414].

No entanto, é a outra interpretação, sobre o corpo na obra de Diller + Scofidio, que prevalece, até aos dias de hoje: o corpo é um corpo protésico. Curiosamente, José Gil afirma que o espaço do corpo é "a primeira prótese natural do corpo"[415]. Ainda que a prótese possa ser entendida como uma extensão do corpo, esta prolonga e intensifica um sentido (seguindo McLuhan), fazendo com que, à semelhança da arte abstracta, para Bacon, a sensação permaneça num único nível. Poderíamos ainda arriscar a ideia que é o intervalo entre próteses que Diller + Scofidio compõem, uma vez que, para os arquitectos, interessando-lhes o intervalo entre a pele e a casa ou entre a pele e a cadeira, as próteses são corpos em si (a casa é um corpo, a cadeira é outro corpo, no puro sentido deleuziano de corpo), compondo, na realidade, uma sequência de intervalos entre próteses ou corpos. É o intervalo que é intensificado, onde encontramos a sensação ou o

---

413 *From Here to Eternity*, exposição de arquitectura no Artists Space, em Nova Iorque, comissariada por Valerie Smith, em 1984. O catálogo contém um texto de Beatriz Colomina, intitulado "Suspended Architecture", que, infelizmente, não traduz o que seria essa arquitectura suspensa, mas limita-se a nomear o escasso enquadramento das obras de arquitectura no contexto da exposição (e o nome sugestivo remete, afinal, para uma arquitectura "pendurada" na parede).

414 Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, "The Balance". *In* Valerie Smith, Valerie (org.), *From Here to Eternity*, p. 10.

415 José Gil, *Movimento Total...*, p. 58.

composto de sensações, que se compõem, exactamente, a partir das ressonâncias produzidas entre corpo e espaço ou entre corpos.

Porém, não é esta a ideia da maior parte dos autores que insiste na prótese, na obra de Diller + Scofidio, como um aparato tecnológico, que permite ligar as dualidades que os arquitectos tanto se esforçam por anular e combater, tornando o resultado ambíguo o suficiente para gerar a indefinição, indefinição de géneros, de qualidades, de sentidos... Georges Teyssot recorre, por exemplo, à exposição *The Bachelor Machines*, inspirada pelo livro *Les machines célibataires,* de Michel Carrouges, o mesmo que inspira as máquinas celibatárias de *L'Anti-Oedipe*: "Tendo percebido a incompletitude das máquinas de solteiro, cada um possui, agora, a solução categoricamente tecnocrática: consertá-las com próteses. A estrutura de uma personalidade normal satisfaz, em todo o seu esplendor, um corpo sem órgãos, uma máquina de solteiro desactivada, ladeada por diversas extensões funcionais"[416]. Diller + Scofidio acrescentam, de imediato, a Teyssot: "O corpo é uma forma plástica, moldada para con-formar o corpo normativo idealizado. A prótese, aqui, é des-mecanizada, por vezes camuflada e numa troca fluida com esteróides, silicone, *spandex* e pele. O seu programa de completitude é substituído por um de mutação"[417]. Nada poderia ser mais estranho ao corpo sem órgãos, que é, por si, um corpo pleno, povoado pelas intensidades mais fortes, a ideia de ter qualquer tipo de extensão que o complete ou que o transforme. O corpo sem órgãos é já a última transformação do corpo, não existe nada para além dele, a não ser a falência do corpo, a morte física. O que nos parece estranho, neste diálogo, entre Georges Teyssot e Diller + Scofidio, que tem início nestas duas passagens, é a imagem de um corpo, que será

---

[416] Excerto da catálogo da exposição *The Bachelor Machines*, de Jean Clair e Harald Szeeman, de 1975, transcrito por Georges Teyssot, "Erasure and Disembodiment: Dialogues with Diller + Scofidio". *In* Marco De Michelis (ed.); *Ottagono 96: Protesi*, p. 58.

[417] Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, *Ibidem*, p. 58.

denominado, mais tarde, pelos três em *Flesh*, de corpo mutante[418], como aquele que resulta da junção de um corpo sem órgãos com as suas próteses, quando Diller + Scofidio, ao longo do diálogo, tentam (em vão) aproximar-se do corpo sem órgãos. "Considere-se o corpo despojado, despojado de fixidez cultural, de códigos de género, de códigos étnicos e políticos... *de-signado*, o corpo como lugar: uma superfície primária para a significação como a superfície da terra ou uma folha branca"[419]. A superfície lisa do corpo sem órgãos está livre de clichés e de ideias preconcebidas e predeterminadas, mas à semelhança da superfície da terra é, igualmente, povoada por singularidades, como também não existe uma folha branca, mesmo sendo uma superfície de intensidade = 0. O grau zero remete para a indiferença da superfície, para que esta possa ser povoada pelas intensidades mais fortes.

A ideia de um corpo vazio prevalecerá, uma vez mais, no diálogo entre Teyssot e Diller + Scofidio, logo após estes se referirem ao corpo sem órgãos de Deleuze: "O corpo é o corpo, é por si só, não necessita de órgãos. Os organismos são os inimigos dos órgãos. Artaud quer estabelecer uma existência para o corpo em que quaisquer influência, natureza e cultura são arrancadas, de modo que reste o que é, osso e nervo, sem família, Deus ou órgãos internos. Deleuze qualifica: o Corpo sem Órgãos não é oposto aos órgãos, como tal, mas

---

418 Este texto-diálogo-montagem de Georges Teyssot antecede aquele que o autor escreverá de introdução a *Flesh*, de Diller + Scofidio já, aqui, referido. Neste, o texto intitular-se-á "The mutant body" e é, até aos dias de hoje, um texto seminal para o problema do corpo sem órgãos em arquitectura, aquele texto que até Solà-Morales citará, o que não nos deixa de causar estranheza, quando Teyssot, de facto, comete um dos maiores erros sobre o corpo sem órgãos, de certo influenciado por uma narrativa cinematográfica de ficção científica criada por filmes como *Barbarella*, de Roger Vadim (1968), *Demon Seed*, de Donald Cammell (1977) ou *Dead Ringers*, de David Cronenberg (1988), entre outros, que o autor vai referindo.

419 Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio *apud* Georges Teyssot, "Erasure and Disembodiment: Dialogues with Diller + Scofidio". *In* Marco De Michelis (ed.); *Ottagono 96: Protesi*, pp. 64-65. O itálico pertence ao nosso texto e pretende seguir a palavra utilizada pelos autores "de-signed", quando estes, curiosamente, pretendem salientar que o corpo pode ser desenhado como o lugar que é e, atendendo ao que os próprios entendem como superfície lisa do corpo sem órgãos, acabam por revelar o seu próprio erro em pensar que o corpo sem órgãos é um corpo vazio, na medida em que ficamos com a sensação que este sofre de uma ausência de signos, quando o próprio corpo sem órgãos é um signo de poder. Apenas nos permitimos a este jogo de palavras, porque os autores o utilizam frequentemente.

à organização orgânica dos órgãos chamada organismo; sendo o organismo equivalente às hierarquias fixas e organizado por uma lógica de função interna. O organismo carece da multiplicidade de directivas que são despoletadas pelo desejo"[420]. Nesta passagem, os autores mantêm-se fiéis ao texto de Deleuze & Guattari, mas é a referência imediata a uma obra de Charles Levin, que levanta problemas maiores: "Como Deleuze e Guattari mostraram, é para Lacan, que nos devemos voltar, para encontrar uma teoria de desejo passivo; uma psicanálise completamente desnaturada. O corpo existe em fragmentos biológicos, é uma tabula rasa quebrada, à qual deve ser 'concedida uma imagem'. Neste corpo de ausência, Lacan sobrepõe um modelo quase-linguístico da personalidade adaptada. É um vazio (desejo) à espera de ser preenchido, um corpo-sem-órgãos frequentando as pontuações fálicas da significação, um vácuo que subentende as operações de marcação do poder"[421].

Cremos que, para estes autores, houve um momento de urgência que os levou, desesperadamente, a definir o corpo na sua situação contemporânea, através da definição de corpo sem órgãos. Será, também, um sintoma a repetição da mesma passagem do texto de Deleuze & Guattari e a completa anulação de tudo o que estes disseram sobre o corpo sem órgãos. O passo seguinte foi a identificação das máquinas desejantes com os aparatos tecnológicos. Em *The Rotary Notary and His Hot Plate*, "a parede é um preservativo espacial e a articulação, um mecanismo desejante, oferecendo, simultaneamente, tentação e renúncia. O projecto sonda as identidades fictícias masculina e feminina, como construções sociais, e a instabilidade do género"[422]. Entre a Noiva e o Solteiro, surge, uma vez mais, o desejo como falha ou falta, não obstante a não consumação e o *encontro* entre as duas personagens, porque

---

[420] *Ibidem*, p. 66.

[421] Charles Levin *apud* Georges Teyssot, *Ibidem*, pp. 66-69.

[422] Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio *apud* Georges Teyssot, p. 72.

assistimos a uma oscilação entre os dois géneros - reafirmada, certamente, pela articulação e pela parede, que permite diferentes posições dos dois corpos em cena, embora nunca se vejam - no entanto, em momento algum, podemos considerar que existe um devir da Noiva ou do Solteiro, um devir e um desejo próprios ao amor cortês, por exemplo, apenas uma impossibilidade de consumação, que advém do prazer (e não do desejo) e uma imagem composta pelos dois, macho e fêmea, sem possibilidade de união (a única possível é a virtual, em cena, através do espelho a 45º, o mecanismo que permite a sobreposição das duas personagens). Os bodybuildings de Diller + Scofidio acabam por ser expressões de corpos vazios, que necessitam das suas próteses para fugir ao próprio corpo, porque os corpos dos bodybuildings não procuram, de facto, a imagem perfeita de um todo, mas uma imagem que espelhe a sua condição ambígua de poder ser, também e, ao mesmo tempo, outro corpo. Este não é, porém, um corpo sem órgãos[423]. O corpo sem órgãos não tem imagem, é preciso construir-se e o que se actualiza, num espaço-corpo intensivo, é a sensação. Como na Marioneta.

---

[423] Yago Conde é outro autor que situará o corpo sem órgãos na obra de Diller + Scofidio, referindo-se, igualmente, à performance *The Rotary Notary and His Hot Plate*: "D y S acotan el cuerpo en esta situación límite de confrontación con los sistemas, que la cultura y el poder han impuesto sobre él. A partir de la identificación de esta situación es posible la subversión, manipulación y desestabilización de estas constantes provocando nuevas visiones, nuevas combinatorias, desligándose de los mecanismos racionales que imponen esta situación de orden al cuerpo, y a su vez haciéndolos más evidentes. Con las operaciones de rotación, disección, reflejo, descentramiento visual, estos límites entre cuerpo y mecanismo quedan alterados. (...) El cuerpo está situado en un entremedio entre el cuerpo con órganos, central y autónomo y el cuerpo sin órganos, prolongado dentro de una red de nuevas conexiones con piezas maquínicas, con otros ojos, con reflejos distorsionados de su misma naturaleza. G. Deleuze y F. Guattari presentan las nociones de cuerpo sin órganos y máquinas deseantes. (...) La construcción del cuerpo sin órganos se hace imposible siempre hay algo que bloquea las intensidades, los flujos, algo que lo puebla: Algo pasa a través de los canales cuyas secciones están determinadas por puertas, con porteros, pasadores. Abridores de puertas y cerradores de trampillas. El cuerpo no es más que un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes, un nombre propio para cada uno, poblamiento del cuerpo sin órganos. Entendiendo el cuerpo de esta manera el artefacto de D y S sería claramente una extensión del mismo cuerpo anulando los límites precisos de éste y transformándose totalmente. De todas maneras siempre hay la posibilidad de desligamiento del cuerpo con respecto a este mecanismo. D y S se sitúan en este difícil enmedio entre el cuerpo con y sin órganos", Yago Conde, "Inspectores del espacio, juglares de la gravedad". *In* Mata, Sara de la; Nieto, Fuensanta; Sobejano, Enrique; *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, p. 112.

A Marioneta é, talvez, a expressão mínima do intervalo espaço-corpo, que o arquitecto cria em cada obra sua. Não é a imagem do corpo, muito menos a dos pesos que pretendemos guardar, mas o que ocupa o intervalo entre o corpo e os pesos e como o que ocupa esse intervalo depende de um devir simultâneo do corpo e dos pesos (ou espaço, que resulta do contorno definido pelos pesos, sem exterior, sem interior). O que a Marioneta exemplifica tão bem é que, no seu caso, parece existir uma correspondência entre o movimento do corpo (mesmo numa posição fixa e estática) e a colocação e distribuição dos pesos. Contudo, a Marioneta deseja a leveza e desafiar a gravidade, o que lhe exige uma outra percepção do seu próprio corpo e do sistema de fios e pesos. Porque, para adquirir a leveza, precisa de se situar no limite máximo de equilíbrio, arriscando, qual bailarino, a queda. E, então, o braço é fio e peso, ao mesmo tempo, mas também é uma linha vertical e outra diagonal e uma rotação de coluna, num momento perfeito de suspensão. O momento é, extremamente, breve, mas adquire a velocidade estonteante do movimento sístole-diástole que percorre o corpo, que percorre a sensação. E, naqueles segundos, o corpo abre-se ao mundo, que se abre a seus pés.

DIAGRAMA

Entre a criação de uma superfície lisa de intensidade = 0, livre de clichés, ideias fixas e preconcebidas, normas e códigos, e a distribuição de intensidades, a povoação dessa mesma superfície, existe o que Deleuze denominou de diagrama. Só a existência de um diagrama, poderia salvar a Noiva, de Diller + Scofidio. O diagrama é o que mantém a superfície lisa do corpo sem órgãos no único limite possível, entre o desvanecimento e a ruptura (seja esta em direcção à profundidade dos corpos ou ao total colapso anárquico). Diz Deleuze que "é um erro acreditar que o pintor está diante de uma superfície branca". "O pintor tem muitas coisas na cabeça, à volta dele ou no atelier. Ora acontece que tudo o que tem na cabeça ou à sua volta está já na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos actualmente, antes de começar o seu trabalho. Tudo isso está presente na tela,

enquanto imagens, actuais ou virtuais. De modo que o pintor não tem de preencher uma superfície branca, mas sim de esvaziar, desimpedir, limpar"[424]. Será esse o primeiro passo para a construção do diagrama que, à semelhança da superfície lisa, não existe no espaço (salvo raras excepções em que o espaço entra no diagrama como dado ou quando dele nasce), nem tem um suporte material físico (embora possa coincidir, igualmente, com esse), mas actua quer no espaço, quer na matéria, permitindo, exactamente, que o que é dado devenha matéria expressiva (ou então, eliminado). Por outro lado, o diagrama apenas dirá respeito ao método, quando este implica a criação de um. Se pensarmos no exemplo do arquitecto, nem todos os arquitectos criam um diagrama, como também, não há um *único* diagrama, mesmo que se considere, logo à partida, que este contém, desde início, todos os clichés, todos os *dados figurativos* (que, numa obra de arquitectura, serão, certamente, o programa, as áreas úteis e brutas, o lugar, mas também todos os clichés sobre estes, bem como aqueles que o próprio arquitecto enfrenta, que provêm de um saber adquirido, da tradição, do mito, etc.) e todas as imagens, mais ou menos, virtuais e actuais. O diagrama tem essa responsabilidade de actualizar as imagens o mais virtuais e tornar virtuais as mais actuais, num jogo de mestria e acaso, que necessita de um trabalho, eminentemente, manual. Como a *mão* de Bresson, que liga fragmentos não determinados a priori ou como os traços manuais de Bacon na tela resultantes da difícil tarefa de impor ao pincel, ao pano, à escova, a liberdade da mão, do braço, do antebraço, do corpo.

Diller + Scofidio, por exemplo, reservam, para si, a tarefa de combater os clichés ou as ideias tradicionais estabelecidas na cultura contemporânea. O seu procedimento usual é muito simples: confrontam ambas as partes, traçam uma linha de corte que, por vezes, disseca as partes, por outras, contamina-as, e tentam criar uma zona de indeterminação, onde tudo é colocado em questão e cada parte pode

---

[424] Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 57.

existir em simultâneo com a outra, sem que, no entanto, possamos considerar esta zona como uma zona de indescernibilidade, porque as partes permanecem, em quase todas as suas obras, identidades molares, e quase nunca assistimos, de facto, a um processo de devir (excepto, como iremos constatar nalgumas representações das suas obras, que são, não obstante, obras de arquitectura, como os próprios consideram). Entre feminino e masculino, vício e virtude, interior e exterior, arte e arquitectura, alvo e arma, existe uma única simultaneidade que raramente produz uma deformação, como relembra Deleuze: "Os grandes pintores sabem que não é suficiente mutilar, maltratar, parodiar o cliché para obter um verdadeiro riso, uma verdadeira deformação"[425].

Encontramos outra via de combater o cliché, em arquitectura, na obra de Lacaton & Vassal. Não podemos dizer que esta seja uma luta intencional dos dois arquitectos, pelo contrário, vêem-no como aquilo que é um dado que já lá está e que pode ou não permanecer. Para a praça Léon Aucoc, em Bordéus, num pequeno bairro residencial, recusaram fazer qualquer intervenção maior, porque a praça precisava somente de pequenas reparações e de algum cuidado. A sua proposta constituiu, por conseguinte, numa lista de medidas a tomar para conservar a praça tal como já existia: na sua forma triangular harmoniosa, ladeada por árvores perfeitamente colocadas, sem protecção alguma à volta dos seus troncos, com os seus bancos de jardim, onde os habitantes se sentavam ao longo do dia, com as suas casas de fachadas sóbrias e bem proporcionadas... Lacaton & Vassal passaram longos períodos na praça, a observar, simplesmente, o que ali se passava e a sua opção decorreu dessa observação: a praça já era bela e eles jamais poderiam criar algo que a tornasse mais bela ainda, pelo que limitar-se-iam a aspectos funcionais, preservando essa beleza e vivência da praça. No entanto, o impacto da história foi outro, quando nas obras seguintes, os arquitectos voltaram a aceitar o que

> imagens 042-043: Praça Léon Aucoc, Bordéus

[425] *Ibidem*, p. 58.

lhes era dado, ainda que, em quase todas, viesse a existir uma transformação. Lacaton & Vassal possuem uma intuição rara para lidar com o cliché, talvez porque começam, exactamente, por não lhe atribuir uma especial atenção. Não é o cliché que lhes interessa, enquanto cliché, como alguns autores olharam para o *Palais de Tokyo* (como um espaço expositivo oposto ao museu-caixa branca), mas sim o que existe desde logo no projecto (os dados figurativos), que eles têm de retirar, limpar ou, por outro lado, manter, transformar, criar. Permanecerão, unicamente, se servirem para a obra ou, por outras palavras, se se transformarem em matérias de expressão. E, nesse momento, será tarefa do diagrama.

Ilka & Andreas Ruby referem, neste sentido, a história da casa de Cap Ferret: "Ao contrário da impressão que se recebe através das publicações, não se tratava de construir uma casa atravessada pelas árvores, mas do facto de não quererem cortá-las. Daí que as árvores permaneçam dentro do espaço construído. Lacaton & Vassal não expõem as árvores, apenas permitem que existam, que estejam ali. Noutras palavras, se as árvores não estivessem ali, tão pouco as haviam plantado"[426]. Os autores revelam, o que podemos considerar, a parte da história correspondente à da praça de Bordéus: as árvores pertenciam ao lugar pela beleza que lhe é intrínseca, mas permaneceriam, apenas, na obra se a esta lhe fosse permitida, também, criar a sua própria beleza. Para cumprir os regulamentos municipais e olhar o mar e o horizonte, a casa teria de se elevar e desenhar num limite restrito[427], pelo que os arquitectos podiam permitir a permanência das árvores, assim como transformá-las numa matéria de

> imagens 044-047: Casa em Cap Ferret, Lacaton & Vassal

---

[426] Ilka & Andreas Ruby, "Arquitectura naïf. Notas sobre el trabajo de Lacaton & Vassal, *2G, n.º 21: Lacaton & Vassal*, p. 5.

[427] Como Ilka & Andreas Ruby nos informam das condicionantes da implantação: "Una casa que debía guardar una distancia mínima de cuatro metros respecto a los edificios vecinos y quince respecto al mar. Únicamente quedaba sin reglamentar la distancia a la calle; la extensión de la casa hacia la calle era algo que dependía del presupuesto disponible. La posición definitiva de la casa como un volumen flotante entre los árboles se explica por el interés en conservar los árboles y las dunas del terreno. La casa se eleva los seis metros de altura máxima permitida para asegurar las mejores vistas sobre la cuenca del Arcachón, de manera que la vista al mar no se ve perturbada por la vegetación del talud de la orilla", *Ibidem*, p. 4.

expressão da casa: um volume flutuando pelo meio das árvores. A casa de Cap Ferret como melodia espacial... É a mesma decisão do pássaro na floresta, quando vira a folha com a sua face mais clara para cima, para contrastar com o tom mais escuro da terra. Não há mitos, não há clichés, é, apenas, uma casa que se abre à paisagem e que recebe a paisagem, que segue as linhas do horizonte, do céu e das árvores. Segue-as para as transformar em *mise-en-scène*.

Não é, então, a posição de Lacaton & Vassal face aos clichés, em arquitectura (o que não significa que, de vez em quando, também *joguem* com este, como por exemplo, quando pegam na obra de Mies van der Rohe), que nos interessa, mas, simplesmente, a sua posição face a tudo o que é dado e o início do seu trabalho. Lacaton & Vassal aceitam o dado como parte de um imenso deserto - novamente, o devir deserto de Jean-Philippe -, onde procuram seguir as linhas de fuga, as singularidades, sejam estas pequenas vegetações, árvores de troncos altos, linhas de água ou idosos a jogar petanca numa praça triangular, ao fim da tarde. Mas, por outro lado, quando existe algo no que é dado que não contribui para a expressão da obra (consideramos expressão, o elemento último da obra, aquele que a torna distinta) é, facilmente, anulado, rejeitado[428].

Para o pintor, o problema "não é entrar na tela, uma vez que já lá está (tarefa pré-pictural), mas sim sair dela, e, desse modo, sair do cliché, sair da probabilidade (tarefa pictural). São as marcas manuais ao acaso que lhe darão uma oportunidade. Não uma certeza, que seria ainda um máximo de probabilidade; na verdade, as marcas manuais podem muito bem não ser suficiente e estragar definitivamente o quadro"[429]. As marcas manuais são marcas acidentais, feitas ao acaso. No entanto, o acaso, como Deleuze o define a partir de Bacon e da ideia muito própria que este tem do acaso, não é o acaso pré-pictural,

---

[428] É muito fácil, por outro lado, a obra de arquitectura produzir os seus próprios clichés, sobretudo quando o estilo de um determinado arquitecto abandona o processo de devir que lhe permite criar sempre uma nova obra, para se tornar uma repetição do mesmo, em vez da repetição da diferença.

[429] Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 62.

que permanece probabilístico, mas um acaso manipulado, que "designa um tipo de escolha ou acção sem probabilidade", que faz com que essas marcas acidentais possam ser denominadas de "não representativas, precisamente porque dependem do acto do acaso e não exprimem nada concernente à imagem visual: dizem exclusivamente respeito à mão do pintor"[430]. São as marcas manuais - porque não nascem de um sentido prévio de uma figuração já existente na tela, como no cliché e na probabilidade (importa referir que a probabilidade, para Deleuze, é tudo aquilo que o pintor tem dentro da sua cabeça, já no sentido que sabe aquilo que quer fazer, só ainda não sabe como fazê-lo, o que faz com que a tela não seja uma superfície uniforme de probabilidades, quando existe, logo de início, uma probabilidade desigual) - que permitem ao pintor libertar a Figura do cliché e da figuração, quando estas dependem, unicamente, do acto de pintar, que não depende de qualquer imagem, apenas da mão que faz nascer a imagem. E tão determinante é esta relação, que a imagem ou a Figura receberá essa qualidade: não é certamente uma imagem do acaso, como também não é uma imagem figurativa ou uma representação. É uma tarefa, extremamente, difícil para o pintor, como o é para o arquitecto, quando este, na maior parte do seu trabalho, se encontra diante de probabilidades, obrigando-se quase, a si próprio, a afastar-se do acaso. Talvez por esta condição tão específica do arquitecto, este se permita incluir o acaso, curiosa e paradoxalmente, na representação ou na imagem. E gostamos de pensar o acaso, exactamente, como Bacon, um acaso manipulado, no sentido que as marcas manuais o orientam na criação da obra, quando este se deixa guiar por estas, mas, sobretudo, quando se faz passar para dentro das marcas como numa leve infusão. São as marcas manuais que constituem o diagrama. Interessantemente, teremos de retirar qualquer fixidez e estrutura à própria palavra "diagrama", porque este

[430] *Ibidem*, pp. 60-61.

corresponde a uma "*catástrofe* chegada inesperadamente à tela"[431], mas que mantém a consistência das marcas, tornando-as, cada vez mais, visíveis. Como Bacon confessa: "Fazem-se as marcas [manuais] e considera-se como se se fizesse com uma espécie de diagrama. E, no interior deste diagrama, vêem-se aparecer possibilidades de factos de todos os tipos a implantar-se. É uma questão difícil". "Mas veja-se, por exemplo, se pensar num retrato, talvez se tenha de pensar, num certo momento, em colocar a boca em qualquer parte, mas você vê, de súbito, através desse diagrama, que a boca poderia ir de um lado ao outro do rosto. E, de certa maneira, você desejaria fazer um retrato com a aparência de um Saara"[432]. Um Saara ou uma pele de rinoceronte surge, na tela, como pequenos caos, para fazer surgir a sensação. As marcas manuais transformam-se, pela mão do pintor, em traços de sensações, ainda que sensações confusas[433]. "Os traços e as manchas têm de romper com a figuração, tanto mais que estão destinados a dar-nos a Figura. É, por isso, que não se bastam a si mesmos, devem ser 'utilizados': traçam possibilidades de factos, mas não constituem ainda um facto (o facto pictural). Para se converterem em facto, para se desenvolverem em Figura, devem reinjectar-se no conjunto visual; mas precisamente nesse momento, sob a acção de tais marcas, o conjunto visual não será mais o da organização óptica, conferirá ao olho um outro poder e fornecerá, ao mesmo tempo, um objecto que já não será figurativo"[434].

Esta passagem é única, entre o trabalho inicial e preparatório e o início do acto de pintar, da actualização da sensação ou sensações em Figura. E só é possível pelo diagrama, porque este é, de facto, um Caos, como o próprio Deleuze afirma, "mas também um germe de

---

[431] *Ibidem*, p. 65.

[432] Bacon *apud* Deleuze em nota de rodapé, *Ibidem*, pp. 65-66.

[433] *Ibidem*, p. 66.

[434] *Ibidem*, p. 66.

ordem ou de ritmo"[435], no sentido que a constituição da sensação só é possível, se recordarmos, pela insuflação do ritmo na matéria intensa, na passagem desta a matéria expressiva.

Apenas muito raramente, podemos encontrar este tipo de diagrama no trabalho de um arquitecto, tão raro quanto a própria construção de um corpo sem órgãos do arquitecto, porque é, através, do diagrama que o arquitecto pode chegar até à sensação. É a única via possível para ir do Caos à sensação. Podemos considerar, por exemplo, que encontramos um tal diagrama na obra de Diller + Scofidio, na criação das sucessivas representações das suas obras. Não nos interessa o momento preciso da construção da representação ou da imagem (se é prévia ou posterior à obra de arquitectura) para perceber se esta implicou um diagrama (ou não), porque, como os próprios arquitectos referem, cada manifestação de um projecto é um projecto em si, seja uma maqueta, um desenho, uma fotografia, um livro, uma exposição ou a própria obra construída, o que lhes permite criar uma obra nova sempre a partir de outra obra, pelo que a própria obra é já, em si, um dado figurativo.

As imagens da *Slow House* [436], a casa de férias inacabada, que Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio projectaram para um lote nos Hamptons, em Long Island, são sobejamente conhecidas e, a forma, como olhamos para elas, diz-nos muito do que pensamos e sentimos quando as vemos, porque fomos informados ou porque construímos outras imagens sobre estas ou, porque, um dia, nos seduziram e levaram a desejar... As imagens podem sempre produzir novos espaços, concentrar diferentes sensações, sem necessidade de uma narrativa a suportá-las, podem contar outras histórias, sem perder, exactamente, o seu efeito, a sua acção, a sua força. É verdade que o diagrama permite unir o arquitecto e a obra de arquitectura, no sentido em que o arquitecto encontra a clareza da sensação na passagem

---

[435] *Ibidem*, p. 67.

[436] *Slow House*, projecto de Diller + Scofidio (D+S) para uma residência em North Haven, Long Island, NY, 1991.

sucessiva pela eliminação do cliché e dos dados figurativos, pela introdução das marcas manuais (o acaso que nasce da espera, como em Mies, ou da experimentação com o material, como encontraremos em Zumthor), a reinserção destas no pequeno Caos que se abre no meio da obra (e deve o arquitecto, também, saber criar esse Caos na obra, quando tudo parece firme, abaná-la, sacudi-la, e introduzir a aparência de um Saara, também, no momento em que sabe devir deserto, ou melhor, sabe percorrer o espaço num movimento intensivo e não em extensão, como se fosse da sala ao quarto, mas perceber que a sala é a árvore que entra pela janela, é uma corrente de ar, uma subtil sombra que acompanha o sol, é aquele que a habita...) e a constante oscilação entre a mão que cria e o pensamento que se dá à mão e essa clareza que nasce da sensação, o corpo que começa a gerar-se por entre os traços manuais e os traços da sensação. Muitos arquitectos encontram no desenho, o seu diagrama. Um dia, o próprio Ricardo Scofidio confessava a um amigo que não conseguia expressar com palavras tudo aquilo que conseguia dizer num desenho. O desenho era mais eficaz em seguir-lhe o pensamento, porque podia, também, dar-se, abrir-se ao desenho. E então "é como se a mão ganhasse independência e passasse a estar ao serviço de outras forças, traçando marcas que já não dependem da nossa vontade e do nosso olhar"[437].

E, contudo, em arquitectura, podemos encontrar um outro diagrama, exactamente quando a própria representação da obra coincide com o diagrama, como nas inúmeras representações ou imagens da Slow House (só podemos falar em imagens da Slow House, independentemente de serem maquetas, fotografias de maquetas, desenhos ou colagens com técnicas mistas, porque é dessas que a Slow House se compõe), mesmo aquelas onde não existe qualquer referência à Slow House (ao objecto-casa) e, no entanto, quando as observamos, estamos, na realidade, a vê-la, remetendo-nos, exactamente, para a sucessão de imagens que a compõem. E,

> imagem 048: Lugar, Slow House, Diller + Scofidio

> imagens 049-051: Monitor/Vídeo, Slow House, Diller + Scofidio

[437] Gilles Deleuze, *Francis Bacon...*, p. 66.

perguntamos, de imediato, quando e como é que a representação ou imagem é um diagrama? Ou como é que a sensação (ou composto de sensações) de uma obra é determinada pela sua representação? E, ao sê-lo, dir-se-á, a representação, ser puro de sensação ou obra de arquitectura? E, quando dizemos obra de arquitectura, não pensamos nas qualidades que, geral e tradicionalmente, servem para caracterizar uma obra de arquitectura, como as proporções, as diferenças entre massa e vazio, a manipulação espacial através de determinados elementos formais (paredes, chão, tecto...), os materiais, a forma como a luz é direccionada, seccionada, anulada, entre outras características, mas de uma composição de sensações, que, são, exactamente, determinadas por esses mesmos elementos, quando estes se tornam matéria expressiva de arquitectura. Quando a sensação não nos pertence enquanto sujeitos, nem pertence aos nossos sentimentos, nem aos significados que poderemos, eventualmente, atribuir à obra de arquitectura, mas quando atinge, directamente, o nosso sistema nervoso, quando nos obriga a dissolver a unidade do nosso corpo, para conseguirmos suportar os sucessivos níveis, pelos quais uma sensação passa, quando nos tornamos inseparáveis do espaço, partícula infinita de ar, massa e luz. A representação ou imagem como diagrama tem de criar (e não, apenas, antecipar) esta passagem. Mas como é que é possível? Que tipo de relações estabelecerá a sensação dada numa representação com a sensação dada na obra de arquitectura que essa representa ou de que é imagem? A sensação dada será, obrigatoriamente, uma sensação arquitectónica: de evasão, de conforto ou de desconforto, de intimidade, de permanência, de tempo, de movimento... E, no entanto, pode diferir da sensação ou sensações que a obra concentra. Neste plano, tudo se complica, mas é esta particularidade da representação da obra de arquitectura que permite a Diller + Scofidio, por exemplo, construir uma nova obra a partir da obra já construída (e em que a própria obra entra na representação como dado figurativo), porque podem surgir inúmeras sensações nas

representações, que a obra jamais conseguirá atingir. Por um lado, a representação ou imagem pode definir o diagrama e permitir ao arquitecto compor as diferentes sensações de uma obra. E, por outro, pode concentrar outras sensações e ser um plano virtual da obra de arquitectura.

Para responder a todas estas questões, precisamos de olhar, mais atentamente, para as representações da Slow House e colocar de parte todas as ideias que possamos ter, previamente, sobre o projecto, porque a representação tem, igualmente, de se libertar de todos os significados, símbolos, ícones, cânones, enquanto diagrama. O que é, extremamente, difícil, quando olhamos para algumas das representações da Slow House... Mas, se nalguns casos, a construção de uma superfície lisa é conseguida através da eliminação de convenções e clichés, em Diller + Scofidio, como vimos, é a presença constante destes, a sua inscrição, como referem, na superfície da obra[438], que permite a construção de um plano intensivo ou a livre circulação de níveis de sensação, até àquele ponto de intensidade máxima. No entanto, a sensação ou bloco de sensações tem de sobreviver à passagem do tempo. Não pode depender, exclusivamente, dessa crítica a uma condição presente. Neste caso, a crítica ao preço que se tem de pagar por uma vista do oceano em Long Island resumir-se-á a uma pequena lupa que amplia a definição de *real estate*, enquanto sentimos, em segundos, o corte, perfeitamente definido, que fracciona o dicionário em dois, e o seu peso suspenso, por todo o nosso corpo, porque a sensação atinge, directamente, o nosso sistema nervoso. A vista e o sítio, neste exemplo, não são mais do que pretextos e a pequena lupa poderia, inclusivamente, passar de umas definições a outras, aumentando, sublinhando os seus significados,

> imagem 052: *Real Estate*, Slow House, Diller + Scofidio

438 "Our work is *inspecting* things - describing the work is a *hyper-description*. In that way it makes certain things that are not visible, visible. Not by laying bare the bones, not through a stripping away to some interior, but by looking at the space of surfaces and between surfaces", Elizabeth Diller, "Interview - Architecture as Probe: Elizabeth Diller in conversation with Terrance Galvin". *In* Vinaric, Vickie (ed.); *The Fifth Column*, p. 31.

porque não são esses que dão a sensação. Mas, sim, o corte e o peso do dicionário suspenso.

> imagem 053: O desejo, Slow House, Diller + Scofidio

"O projecto da Slow House é considerado como uma narração de um desejo pela vista", diz Georges Teyssot[439]. A maior parte dos autores descreve e salienta, precisamente, nas suas descrições da Slow House, esse movimento lento e tenso, desde o momento em que o habitante-visitante fecha a porta do seu carro e entra em casa, até conseguir, finalmente, visualizar a vista da enorme janela, que tanto deseja e pela qual tanto pagou, mas cuja linha do horizonte é quebrada pela posição do monitor de televisão, que, porém, lhe permite consumir a desejada vista a qualquer momento, gravando, continuamente, a vista da janela. Curiosamente, sem referir os significados commumente atribuídos às imagens, que a Slow House processa, e as críticas que desencadeia, Rem Koolhaas, enquanto membro do júri dos prémios atribuídos pela revista *Progressive Architecture,* em 1991, comenta com os outros membros: "Muitos arquitectos têm a fraqueza de ter uma relação incrivelmente óbvia com a vista e, o que eu gosto aqui, é que a própria casa é uma espécie de *mise en scène*. Manipula a vista: a casa bloqueia e expõe, simultaneamente, a vista, e eu acho que esta é provavelmente uma experiência em si e uma forma de evitar o tédio e a monotonia, uma vez a viver na casa"[440]. No entanto, na maior parte das representações da Slow House, a vista do oceano e a vista da vista no écran de televisão são dadas, quase sempre, de imediato, anulando, de certa forma, todo o percurso, o movimento lento e tenso, da porta à janela, mesmo que as linhas a tracejado, os mecanismos de descrição do movimento, permaneçam na representação. O percurso porta-janela pode ser, inteiramente, reconstituído através de uma determinada

> imagem 054: Maqueta com Raios-X, Slow House, Diller + Scofidio

---

439 Georges Teyssot, "L'occhio desiderante: re-Visione della Slow House". *In* Minetto, Renato (ed.); *Identità e differenze: Integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo. Le culture tra effimero e duraturo. I racconti dell'abitare: Un seminario. Una mostra*, p. 101.

440 Rem Koolhaas, "The Slow House". *In* Dixon, John Morris (ed.); *Progressive Architecture: 38th Annual P/A Awards*, pp. 88-90.

sequência de imagens, mas o efeito de vertigem, a velocidade, o *suspense*, como Teyssot, por exemplo, salienta na sua aproximação à Slow House, são anulados[441]. O que é que acontece, então, ao desejo? Que tipo de sensações pode, ainda, a representação concentrar? Ou resumir-se-á, apenas, a uma revelação aborrecida e monótona?

Numa das mais célebres representações da Slow House, "Desenho em Contraplacado", equivalente à, também, conhecida "Maqueta com Raios-X"[442], a simultaneidade de acções, a multiplicidade de vistas, as sucessivas secções sobrepostas, o ritmo das suas transformações, a que não só o nosso olho, mas também o nosso corpo, se têm de habituar, cria em nós um conjunto de sensações

> imagem 055: Desenho em Contraplacado, Slow House, Diller +

[441] "Analizzando le "condotte di vertigine" Véronique Nahoum-Grappe osserva che l'accelerazione delle velocità - quella degli oggetti, quella delle immagini - produce sul reale effetti che è necessario considerare attentamente. Le nuove potenzialità tecnologiche, attraverso le macchine o I dispositivi di simulazione, aumentano le possibilità di sperimentare la 'cenestesi' (dal greco *koinos* e *aesthesis*) associata alla vertigine accelerata. La sequenza vertiginosa, definita dalla messa in pericolo della verticalità e dall'allucinazione di una mobilità accelerata, questa cenestesi della vertigine fa risaltare l'anticipazione di una caduta accelerata, cioè di una sospensione fulminea del tempo - di un *suspense* - capace di raggiungere un 'efficacia plastica'. Ciò che la Slow House offre allo sguardo e dimostra plasticamente è che, oltre alla vertigine dell'accelerazione, esiste anche una vertigine più sottile della decelerazione, del rallentato, nel senso cinematografico del termine", Georges Teyssot, "L'occhio desiderante: re-Visione della Slow House". *In* Minetto, Renato (ed.); *Identità e differenze: Integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo. Le culture tra effimero e duraturo. I racconti dell'abitare: Un seminario. Una mostra*, p. 101.

[442] A "Maqueta com Raios-x" parece ilustrar, com bastante humor, a relação entre a Slow House e os seus habitantes: "We see the Slow House as an apparatus to live in, and in that way the involvement of the body, the subjects that are in that space, the way that they operate that thing and the way that it operates them, is critical. I would be presumptuous to say that, in itself, 'living there' is the performance, but there is a certain kind of activity that is very important to the house. The house isn't just meant to be an inert sculptural object. It is something that's activated by the presence of the other irreducible components of domesticity: the bodies that are there, those particular relationships of family, how the vision of those people is being altered and translated by the house, and so forth", Elizabeth Diller, "Interview - Architecture as Probe...", *Op. Cit.*, p. 29. Seria interessante analisar, por exemplo, como é que tudo o que acontece, ou *se dá* na Slow House, desaparece dos comentários da maior parte dos autores, que acabam por privilegiar e acentuar a questão da vista (muitos escrevem, inclusivamente, Vista). As representações, por sua vez, vão, exactamente, buscar outros acontecimentos, fazendo-nos sonhar para além da linha do horizonte... Chantal Béret, no seu artigo sobre a Slow House, intitula um dos "capítulos" de "A body without organs", onde conclui: "The house is a shell into which the domestic program is extruded. The interior volume is a smooth continuum, a 'body without organs' where locations are defined in terms of events, not functions. Domestic events are nomadic: shall we eat now or later, inside or out, in bed or in the boat?", Chantal Béret, "Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio: The Body, The Daily Life". *In* Kerraoul, Jean-Pierre de (dir.); *Art Press International Edition*, p. 22.

complexas e heterogéneas[443], que, por exemplo, Jordan Crandall descreve bem (passando pelas palavras a própria função da casa como uma fuga de carro): "Desacelera-se (tira-se algum tempo de folga), enquanto o desejo aumenta (deseja-se sair). O grito do medo (Irei colidir? Irá o meu corpo dissolver-se, tornar-se incoerente?), o que opera como uma espécie de travão, é revestido com o grito orgástico da cidade, que funciona como óleo"[444]. Neste desenho, a vista e o carro (ou as suas imagens) suportam a nossa imagem tanto da casa, como da sua representação. É a presença constante destes elementos que impede o nosso voo, a nossa evasão total: o que é que aconteceria, se o carro embatesse na janela e caísse ao mar? A arquitectura desapareceria. Se não fosse a superfície branca a segurar a consistência do plano, as linhas tracejadas perfeitamente definidas a dizer-nos o nosso percurso, o retrovisor e a janela nos extremos, o início e o fim, desorientar-nos-íamos e perder-nos-íamos no caos, na multiplicidade de sobreposições sucessivas, num movimento infinito, mesmo que em desaceleração. Curiosamente, as duas imagens que simbolizam a fuga - o espelho retrovisor do carro e a janela com a vista do oceano - são, nas sucessivas representações da Slow House, a parte figurativa que impede a evasão total.

---

[443] O seguinte diálogo, retirado da entrevista de Liz a Terrance Galvin, evidencia como é que a Slow House operaria num determinado nível e as suas representações operariam noutro. Ainda que revelem a vista e os mecanismos de produção e projecção desta, as representações concentram ainda uma sensação de desconforto e tensão, como Terrance Galvin denota. "ED: It's very important to us to understand the various readings of the work. We see the work as a kind of apparatus to make meanings from. ¶ [...] Maybe it's not so explicit, maybe it's just the way lifestyles begin to mutate relative to the house itself, the kinds of oscillations that exist between the domestic construct and the house, and the exchanges that are made. Perhaps it's not in the form of feedback that we can record, but it's the agitation. There's always a response, there's never a comfortable fit. For example, the Slow House takes on the view which was not thought of as a sedate thing to contemplate, but as property beyond one's reach. We wanted to thwart the view in a way that creates a certain discomfort. You can never really see the view fully because the TV is always in front of it, so that the line of the horizon is always disturbed. And that becomes a caustic experience. ¶ TG: [...] In the Slow House, the way that you constructed the model and the notational drawings through the development of scenarios, one actually sees the house unfolding through the drawings, again producing an uncomfortable fit coupled with a certain tension", Elizabeth Diller e Terrance Galvin, *Op. Cit.*, pp. 33-34.

[444] Jordan Crandall, "Landing". *Op.Cit.*, p. 112. Curiosamente, esta *imagem* de Jordan Crandall aproxima-se mais da representação da Slow House, "Desenho em Contraplacado" do que uma possível experiência no espaço objectivo.

É, neste momento, que pensamos na representação ou na imagem como um diagrama: quando existem zonas que são, ainda, Caos, onde existe essa vertigem do sentido, onde se perde toda a ordem de significação e os símbolos desaparecem. Nesta imagem, é na sucessiva sobreposição das secções, descritas ao longo do movimento curvilíneo da casa, que se cria a sensação de suspensão, onde o desejo nos faz *entrar* na representação - "Irei colidir? Irá o meu corpo dissolver-se, tornar-se incoerente?" - e, onde, precisamente, Diller + Scofidio anularam toda a tradição e coerência da própria representação. Poderão existir sempre partes figurativas, elementos identificáveis, mas residirão ainda zonas de Caos que "libertam a sensação", permitindo o voo e a evasão da própria representação e de cada um de nós. A representação ou a imagem em arquitectura tem esse enorme poder: manter zonas de Caos, sem se reportar a sujeitos (ou habitantes), símbolos ou significados. E é, precisamente, nessas zonas indeterminadas de Caos do diagrama (porque o diagrama, também, comporta partes figurativas, simbólicas, significantes...) que o arquitecto encontra a sensação que irá percorrer e compor a sua obra. Cada arquitecto terá o seu próprio diagrama e nem sempre este coincide com a representação ou imagem, como acontece com Diller + Scofidio[445].

Independentemente do diagrama, a sua existência é como que denunciada pela sensação, que, inevitavelmente, restitui uma parte do diagrama, quando, por exemplo, conseguimos ter uma sensação manual numa obra, como quando a conseguimos sentir em certas curvas. Há em determinadas curvas, o traço manual do arquitecto, como por exemplo, nas curvas de Niemeyer, que implicam, necessariamente, um devir feminino do arquitecto. Ou nas curvas de Álvaro Siza, onde se percebe um devir gato e um devir celeste. Toda uma leveza, uma sensualidade, dada à mão que a dá à curva e à obra. Porque, no fim, o que sustém a obra não é o diagrama, é a atmosfera.

---

[445] Em Adolf Loos, por exemplo, o diagrama coincide com o *Raumplan*. Sobre este, pensámos, igualmente, no trabalho intitulado *A Casa de Josephine*, não publicado.

ATMOSFERA

A ideia de atmosfera evoca algo de volátil, que desvanece rapidamente, em constante transformação e dissipação e, aparentemente, contrária à própria ideia de arquitectura, onde, quase sempre, é associada a essas mesmas qualidades. No entanto, entendemos a atmosfera, não como uma categoria estética[446], como alguns autores, mas o que podemos designar, em arquitectura, de hecceidade. Gostamos que exista na hecceidade, tal como existe na atmosfera, uma qualidade temporal, mas que advém de uma intensidade e não da passagem do tempo (*Cronos*), nem das condições meteorológicas, ainda que destas possa extrair um grau, uma temperatura, uma humidade, mas é essa diferença que é apreendida como intensidade fixa (donde a própria definição de intensidade, como por exemplo, o 0 a partir do qual a água se torna sólida...). "O que é uma hecceidade? É um modo de individuação por singularização, não por subjectivação ou substanciação, escreve Deleuze. São individuações 'que valem por si mesmas'. E Deleuze insiste em dar exemplos de acontecimentos meteorológicos e naturais: 'uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data', um cão que passa na rua, um som, um vento, um nevoeiro, são hecceidades como o é um afecto ou uma emoção. Aparentemente, não é uma relação privilegiada com o tempo que constitui a hecceidade. Esta não existe no instante, pode ter um tempo longo, 'uma estação, um inverno'. Mas a verdade é que a hecceidade forma-se com o tempo do acontecimento, Aión"[447].

A atmosfera, como a entendemos, na obra de arquitectura, é o tempo intensivo entre o intervalo espaço-corpo e o composto de sensações. A atmosfera não se limita ao composto de sensações. A sensação é o ser puro do sensível, tem um corpo autónomo. Por sua vez, o intervalo espaço-corpo, como o definimos, um espaço-corpo intensivo, um devir espaço do corpo e um devir corpo do espaço, onde

---

[446] Retomaremos a ideia de categoria estética proposta por uma comentadora de Peter Zumthor, no Capítulo III.

[447] José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência...*, p. 241.

a sensação actua, refere-se a esse momento da acção da sensação que obriga o corpo a tornar-se superfície lisa, a transformar-se em espaço intensivo, à semelhança do espaço que se transforma em corpo, em deserto num corpo. Por fim, a atmosfera é o que une os dois tempos: o tempo do intervalo espaço-corpo e o tempo da sensação ou do composto de sensações. Este tempo, à semelhança da hecceidade, como modo de individuação, é o tempo do habitar intensivo ou da intimidade. Mais do que o célebre enigma de José Gil, mais do que "habitar o corpo" é habitar a intimidade. A intimidade é possível, como em *Intimacy*, de Patrice Chéreau (2001), entre dois corpos que nada sabem um do outro, mas durante um determinado momento, são íntimos um do outro. A intimidade desvanece no momento em que um começa a descobrir a história do outro. O habitar quotidiano, comum, começa no limite da intimidade, no limite do habitar intensivo. Aí, no habitar que passa por *entre* os dias, pelo meio, é um corpo sem órgãos que se constrói e renasce, a cada novo movimento do desejo de permanência e intimidade.

INTIMIDADE

CAPÍTULO III
O CORPO SEM ÓRGÃOS DE PETER ZUMTHOR

O presente Capítulo é dedicado à obra do Arquitecto Peter Zumthor e encontra-se dividido em três partes.

Na primeira parte, procurámos pensar a obra de Zumthor a partir do encontro desta com a obra de Gilles Deleuze. Deste encontro, gostamos de pensar que nasceram conceitos importantes, que dizem um determinado agenciamento na obra de Zumthor, como por exemplo, os conceitos imagem-memória, contemplação, natureza fabricada, entre outros.

Na segunda parte, procurámos seguir a construção do corpo sem órgãos de Zumthor e identificar as singularidades da obra que resulta dessa mesma construção.

Por fim, na terceira parte, procurámos identificar as séries que definem e percorrem a obra de Zumthor, reafirmando a contínua proliferação de matérias expressivas e a definição de um estilo singular.

Não pretendemos, de modo algum, denominar Peter Zumthor de deleuziano e, muito menos, tentar classificar a sua obra, como se esta pertencesse a uma determinada filosofia, apelidando-a de existencialista ou fenomenológica, como nos poderíamos deixar tentar pelas referências que o próprio Zumthor utiliza de textos de Heidegger ou Goethe, ou deixarmo-nos levar pelas sugestões que, determinadas palavras, como essência ou verdade, parecem evocar. A escolha das palavras é algo muito difícil. Zumthor sabe-o e, numa ocasião ou noutra, confessa-o, inclusivamente, com algum humor. No entanto, pensamos nos momentos em que Zumthor escreve, na relação das palavras que escreve, o que estas dizem, com a sua obra de arquitectura [448].

IMAGEM - MEMÓRIA OU IMAGEM - SENSAÇÃO

Nos seus textos, as palavras desempenham o mesmo papel que as imagens no seu processo criativo. Para si, a imagem não é uma imagem de uma realidade objectiva, não é nítida, não tem contornos claros, nem definidos, reúne pedaços de memórias, mais ou menos longínquas, muitas da sua infância, sensações que, muitas vezes, estão relacionadas com estas memórias, pedaços de cores e de materiais, que Zumthor percebe e compreende com o seu corpo, excertos de poemas, melodias, sons, entre outros elementos que, por vezes, diz desconhecer até (ou dos quais não tem consciência, permanecendo, na imagem, sob um princípio de inconsciência), mas que formam uma

[448] Embora Zumthor não partilhe a aflição e o sofrimento de Hofmannsthal (Hugo von Hofmannsthal, *A carta de Lord Chandos*), quando as palavras parecem ser insuficientes e incapazes de dizer a vida, querendo, por isso, abandoná-las, partilha, no entanto esse sentido abrupto e vertiginoso das coisas que falam e dizem o seu próprio sentido. Zumthor refere-se, por várias vezes, a esta inadequação das palavras. "We then [Zumthor e os seus alunos] use words like feeling or atmosphere or vibration or soul, etc.; all of these old-fashioned words, suspiciously linked to Romanticism. Oddly enough, architects aren't permitted to use these kind of words...", Peter Zumthor, *Daidalos 68*, p. 99. Noutra ocasião, Zumthor comenta: "Light is a mystery, too. Isn't it? So, what are the walls of this void like; do you want to enter it; does it give you warmth, tranquility...? All these words are a little traditional...", Peter Zumthor, *Casabella 719*, p. 92. Ou ainda, quando se refere a *Heimat*: "In English you could probably describe it as 'a sense of home'. I've got no idea what one might call it in German - we can't really use the word 'Heimat' any more, can we?", Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 39.

única imagem, de contornos vagos, no seu pensamento[449]. A imagem aparece no início. Mesmo que não esteja presente desde o primeiro instante em que um novo projecto se impõe, Zumthor procura-a e espera-a, porque é apenas esta que o guiará pelo plano de composição da sua obra. Por vezes, a imagem sofre alterações durante o processo criativo, consequência dos próprios contornos indefinidos, que se vão tornando mais concretos, através da clareza que a obra começa a adquirir por si própria e a informar. Porque, desde o início, a imagem é um bloco de sensações, ou, como Zumthor diz, "é suficientemente forte para sobreviver"[450].

Nos seus textos, Zumthor começa, também, com uma expressão que ouviu e que evoca estas mesmas imagens, um título ou um excerto de um livro ou de um poema, uma pergunta que faz repetidamente a si próprio, na sua obra, e um claro sentido que, nestes títulos, já está contida a resposta ao problema que essa mesma

---

[449] Esta imagem, que Zumthor afirma estar presente em qualquer projecto, é, claramente, um produto ou uma fabricação do inconsciente, como o definimos, no nosso estudo, a partir da obra de Deleuze e Deleuze & Guattari.

[450] Zumthor refere, várias vezes, o que é que pretende dizer quando afirma que é uma imagem forte que está na origem do seu processo criativo. De todos os excertos possíveis, seleccionamos aquele onde nos parece mais evidente este papel da imagem. Não obstante, temos de salientar que a imagem como bloco de sensações é uma definição que resulta, no nosso pensamento, do cruzamento da obra de Deleuze & Guattari com a obra de Peter Zumthor. Zumthor refere, de facto, que a imagem não tem contornos definidos, que é vaga e que advém das suas memórias, referindo-se a diversas memórias, algumas ainda inexistentes, o que só por si abre a imagem-memória a um tempo, que é o do eterno retorno e não o tempo do passado. Compreendemos, então, que a imagem, para sobreviver e precipitar a obra, guiando Zumthor pelo plano de composição, só poderá ser, em si, um bloco de sensações que a obra irá, no seu fim, eternizar. "I get a strong image at the beginning, and from there lots of things will flow right... The beginning should be rich enough as an image to develop a relationship between use and place. And there'll be something exciting and strong also. At the beginning there is never a complete image and then in the process, the image changes with the rules and there are maybe a pattern, but there is also a basic core, which stays. There's something, which was there at the beginning, which was strong enough to survive. Many times, usually during the process, when the image is not clear and many things change, but at the beginning I don't know what will change. I cannot say that this is the order I find. It can't be thought, it is not possible to do in an intellectual way, as an intellectual decision. I have an idea and then we can got to see how this will work, and we make models and it continues; right, not right, good, bad, perhaps, and so on. But this is not about talking; this is about looking and feeling, and afterwards feeling. This is the process. So when I listen to authors, writers, they always say they start a novel and the novel starts to become alive and begins to write itself, and following logic they didn't know. This is the process. Because everybody who has produced something can create a feeling of this process", Peter Zumthor, "The Enigma of Peter Zumthor", *Fourth Door Review,* p. 46.

expressão enuncia, quando, por fim, verifica a sua condição na obra de arquitectura. A escolha desta expressão não é aleatória, porque despertou a atenção de Zumthor e é nessa que encontra, precisamente, o que pretende dizer no seu texto. No entanto, Zumthor avança neste, tacteando as palavras, por vezes, com algum receio, que só descobrimos nalgumas e pequenas hesitações, na inadequação sempre presente das palavras e no recurso à obra de autores, que estão mais perto das palavras do que Zumthor diz estar. Muitas vezes, estes exemplos parecem, inclusivamente, reafirmar a impossibilidade das palavras dizerem a obra de arquitectura. No entanto, são este receio e este esforço que, certamente, permitem a Zumthor concluir o seu texto, fechar o problema, preenchendo essa primeira expressão vaga, que parecia ausente de conteúdo, mas que ele já sabia conter.

Há, de facto, palavras que trazem consigo ideias preconcebidas, significados que o senso comum e o bom senso lhes atribuíram e que parecem inadequados para dizer o acontecimento ou os efeitos incorporais de uma coisa, de uma obra. E a escolha das palavras, muitas vezes, trai o próprio pensamento. Quando lemos os textos de Zumthor, quando olhamos e visitamos as suas obras, pensamos, de imediato, como é que as suas próprias palavras parecem, por vezes, traí-lo. E, depois, pensamos no que significam para si e na sua obra e, de imediato, surgem-nos conceitos deleuzianos, que nos parecem mais próximos das ideias, que Zumthor atribui a essas palavras, ou dos efeitos incorporais, que estas pretendem expressar. Há um sentido claro e preciso em tudo o que Zumthor diz e faz e, no entanto, as palavras que o dizem, parecem dizer outro sentido, por vezes, contrário. Mas é, exactamente, neste desfasamento que acontece o encontro entre Zumthor e Deleuze, no nosso pensamento.

Necessariamente, somos impelidos a colocar as palavras de Zumthor em suspenso, não todas, mas aquelas que parecem trair o seu próprio pensamento. Por exemplo, parece-nos estranho que Zumthor evoque essa primeira imagem vaga e indefinida, composta por mil e

um pedaços de memórias, sensações, palavras, melodias, poemas, que surge no seu pensamento, mas depois a compreenda como se esta pertencesse, unicamente, a uma "esfera das emoções" e não ao pensamento. As emoções, diz Zumthor, criam um espaço infinito de linhas que se cruzam, enquanto o pensamento segue, apenas, uma linha recta. Zumthor que, curiosamente, tem aversão a teorias e a explicações, define o pensamento como aquele pensamento linear ou o pensamento que a Lógica, enquanto filosofia e ciência, define[451], enquanto acredita escrever e criar numa esfera de emoções, vasta e densa, que possibilita reunir, numa imagem única, pedaços de partes heterogéneas, que compõem essa imagem forte e que mantêm uma relação de proximidade com o nosso próprio corpo. É habitual Zumthor referir que o impulso espontâneo, a nossa reacção imediata é o nosso instinto de sobrevivência, como também refere que as sensações e as memórias, que compõem esta imagem, surgem por todo o corpo e não, apenas, na cabeça[452], ou ainda, porque ele próprio precisa de sentir o espaço com o seu corpo, enquanto cria. Mas onde é que existe esta esfera, se não no próprio pensamento, no inconsciente e no corpo (e no inconsciente do corpo)? E o que é uma obra, se não a criação de um pensamento singular?

É pois estranho que Zumthor escreva, precisamente, para reflectir sobre aquilo que faz e cria, sobre as coisas de que gosta e pelas quais é afectado, sobre quem é e o que pensa e, depois, que todos os seus textos e as suas obras, que partiram de uma reacção imediata e espontânea, de uma sensação que o atinge directamente e

---

451 "The sphere of emotions is much larger, more spacious than intellect. (...) It's clear. You think and consequently another thought emerges as a logical continuation of the first one, so there's a linear interdependence of cause and effect, of question and answer. While intuition, feelings, emotions, associations are a huge story, a vast space with a dense cluster of lines", Peter Zumthor, "Conversations with Peter Zumthor", *Casabella 719*, p. 90.

452 Entrevista com a autora, Janeiro de 2011: "Susana Ventura: From what I have so far understood by being here these days and from everything that I have already seen, your first idea about a certain project comes from a sensation you have while imagining you being there in the space. When does that sensation appear and how would you describe its appearance in your head? Peter Zumthor: I don't know if it appears in the head or in the whole body!" E solta uma gargalhada!

que diz em si a vida, continuem a afectar quem lê as suas palavras, quem visita e habita as suas obras, e, no entanto, negue que tudo isto seja criação de um pensamento. Talvez não o negue, porque desconheça este pensamento, que não é o da Lógica, ou voltando ao início, talvez as palavras, que escreve, sejam inadequadas. Cremos que Zumthor só consegue criar a partir dessa imagem, das memórias, das sensações e das emoções que esta concentra, porque aquelas pertencem ao seu plano de pensamento. E a diferença entre emoções e intelecto talvez não seja tão díspar quanto Zumthor crê, mas a afirmação de um pensamento e de uma criação singulares.

Zumthor persegue, constantemente, nas suas palavras e na sua obra, a verdade. Um conceito, como um texto que escrevemos, pode conter várias inverdades do ponto de vista objectivado da ciência, expressões de mundos impossíveis face a uma realidade que conhecemos ou julgamos conhecer e, no entanto, não deixa de ser verdadeiro, porque é uma criação de um pensamento. Verdadeiro, porque existe, existe no pensamento e ninguém pode questionar esta existência. Tal como a existência de uma obra de arte. Um conceito é criado no pensamento de Deleuze, por Deleuze, sob a acção de determinadas forças e é essa a verdade que exprime. É verdadeiro no pensamento que o exprime, quando diz o acontecimento que pensa. Se nos libertarmos do senso comum e do bom senso, libertamo-nos de todas as significações que podem ainda manter preso o conceito a uma ideia totalitária com pretensão à verdade universal. Deleuze diz tantas vezes que certa palavra, que nomeia o conceito, é uma má palavra, exactamente, porque carrega consigo tantas ideias preconcebidas, que lhe foram sendo adicionadas pelo senso comum e pelo bom senso, como por exemplo, charme ou estilo[453]. E como é que um conceito, que expressa um único acontecimento, poderia ser dito de formas tão distintas, quase opostas no senso comum e na suposta realidade,

[453] "Charme et style sont de mauvais mots, il faudrait en trouver d'autres, les remplacer. C'est à la fois que le charme donne à la vie une puissance non personnelle, supérieure aux individus, et que le style donne à l'écriture une fin extérieure, que déborde l'écrit", Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, p. 12.

como, por exemplo, desejo (conceito deleuziano) e prazer (conceito foucaultiano)?[454]

Os conceitos têm de ser verdadeiros consigo mesmos, com o movimento do pensamento que os efectua e onde se actualizam. Tantos mal-entendidos que os conceitos de Deleuze sofreram! Estes têm de ser percebidos no próprio movimento do pensamento de Deleuze e com o mesmo rigor que Deleuze apelava, quando pensava sobre diferentes imagens do pensamento e diferentes tipos de criação de pensamento. O rigor, com que percebemos um determinado conceito, não impede, de modo algum, que se dê um encontro e neste exista um devir. Se encontramos e retemos em nós um conceito, se percebemos as micro-percepções, as linhas de fuga, que este contém e emana, quando este nos afecta, dá-se um encontro e é, nesse encontro, que criamos algo novo. O devir é sempre um processo de dupla captura entre ideias, como por exemplo, entre Deleuze e o cinema. Deleuze é afectado pelas imagens cinematográficas e, no seu plano de pensamento, cria conceitos de cinema. Procede, rigorosamente e, em momento algum, deixa de ser filósofo[455]. Como também, nunca é crítico de cinema, teórico ou mesmo realizador. Os conceitos, que cria, dizem o acontecimento da imagem cinematográfica (imagem-movimento e imagem-tempo), porque reúnem as pequenas percepções emitidas por esta, que Deleuze apreende no movimento do pensamento, levando-o a criar um conceito, que emite, por si, outras pequenas percepções, mas que remetem às primeiras, precisamente, porque há uma captura. Esta acontece, por exemplo, na extracção do movimento à imagem cinematográfica, apreendido pelo pensamento que, dessa forma, devém movimento e, depois, cristalizado no

---

[454] Em muitas ocasiões, Deleuze faz referência a esta questão de palavras. Em relação a Foucault, que considerava que o conceito de desejo de Deleuze equivalia ao seu de prazer, Deleuze, por sua vez, acreditava que, nesse caso, não era simplesmente uma questão de palavras, porque, para si, prazer implicava, obrigatoriamente, a interrupção do campo de imanência que o desejo constrói. Gilles Deleuze, "Désir et plaisir", *Deseo y placer*, p. 49.

[455] O que não invalida o que dissemos para o devir do corpo sem órgãos, na nuvem V, no Capítulo I.

conceito de imagem-movimento. O devir implica, no entanto, uma dupla captura, possível quando os conceitos de Deleuze, por sua vez, afectam realizadores de cinema. E, se os conceitos de Deleuze proporcionam novos encontros, na imagem cinematográfica, quando um realizador se comove e integra na sua obra o conceito deleuziano (o que poderá acontecer, inclusivamente, quando o realizador desconhece o conceito deleuziano, mas a sua imagem expressa o acontecimento ao qual o conceito é extraído ou quando ambos, conceito e imagem, tocam um fundo comum, um mesmo problema[456]), há um novo encontro, um novo devir, um novo processo de captura de ideias. É necessário, salientar, porém, que o fenómeno de captura não corresponde às vulgares influências que estão sempre, mais ou menos, de forma presente e evidente, na obra de um qualquer autor, o que invalidaria todo o nosso estudo e o nosso esforço, se nos limitássemos a considerar os momentos em que Zumthor é deleuziano, mesmo quando Zumthor não conhece Deleuze[457]. O fenómeno de dupla captura é, como Deleuze refere, uma boda contra-natura entre

---

[456] Deleuze refere, por exemplo, como não é apenas a questão da adaptação do romance de Dostoievski por Kurosawa, mas, sobretudo, a composição das personagens, que exprime um mesmo sentido de urgência, da agitação que lhes é interior, como estando perpetuamente presas a questões de vida e de morte e a ideia de que existe sempre, ainda, uma questão mais urgente. Este traço, que define o urgir das personagens de Dostoievski, atravessa toda a obra de Kurosawa e não apenas *Os Sete Samurais*. "Cela c'est par Dostoievski que Kurosawa l'apprend, tous les personnages de Kurosawa sont comme ça. Je dirai: voila une rencontre, une belle rencontre. Si Kurosawa peut adapter Dostoievski, c'est au moins parce qu'il peut dire: j'ai une affaire commune avec lui. J'ai un problème commun, ce problème là. Les personnages de Kurosawa, ils sont exactement dans la même situation, ils sont pris dans des situations impossibles", Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création", *Deux Régimes de Fous*..., p. 296.

Podemos compreender esta ideia, igualmente, através de um exemplo do próprio Zumthor, quando este confessa que gostava de construir casas como Kaurismäki faz filmes ou que uma onda de calor atravesse a sua obra, como atravessa os filmes daquele realizador: "I admire the director's empathy and respect for his characters. He does not keep his actors on a leash; he does not exploit them to express a concept, but rather shows them in a light that lets us sense their dignity, and their secrets. Kaurismäki's art lends his films a feeling of warmth (...). To build houses like Kaurismäki makes films - that's what I would like to do", Peter Zumthor, "The Body of Architecture", *Thinking Architecture*, p. 53.

[457] Obviamente, Zumthor sabe quem foi Gilles Deleuze. No entanto, não lê as suas obras e o pensamento deste não induz Zumthor a pensar sobre a sua própria obra, como outros autores o incitam, sobretudo romancistas ou poetas. Curiosamente, esta procura e esta paixão pela literatura são comuns a ambos.

partes heterogéneas, como a vespa e a orquídea, a carraça e o mamífero, a baleia e Achab...[458]

Voltemos um pouco atrás para tentarmos compreender como é que se cria o novo num encontro. Para compreendermos a obra de um arquitecto, temos de nos inserir no movimento de criação do arquitecto, para procurar, a cada obra, o que é que esta traz de novo (à semelhança do conceito, a obra não tem pretensão alguma à verdade universal, ela é criação, só tem pretensão à sua verdade). Mas este trazer de novo, não é uma referência, por exemplo, à utilização da pedra por um arquitecto que nunca o fizera, anteriormente. Esta seria uma evidência, uma afirmação do senso comum. Poderíamos fazê-lo e, inclusivamente, referir que a pedra é um elemento da Natureza, que pode ser utilizada segundo as mais diversas formas, dando exemplos de outras obras, onde a pedra é utilizada de forma semelhante ou oposta... Mas o novo, que pensamos, não se refere ao material pedra em si, mas à expressão da pedra na obra daquele arquitecto, à sua singularidade, o que equivale a perguntar se a utilização da pedra, como aquele arquitecto a utiliza, contém um percepto e expressa um afecto. Ou, por outras palavras, se contém, em si, uma sensação, se é um bloco de sensações. Só nesse momento é que a pedra devém matéria expressiva e o arquitecto traz algo de novo, algo que pertence, unicamente, à sua criação e àquela obra, e que, no decorrer da sua existência, continuará a afectar aqueles que a encontram.

> imagem 056: Tijolo -luz

> imagem 057: Parede - filtro

Pensemos num exemplo da própria obra de Zumthor, como o tijolo de Kolumba. A maior parte dos autores salienta este tijolo como uma invenção de Zumthor, referindo-se ao seu tamanho e à sua cor, que facilitam a contiguidade das paredes das ruínas preexistentes e do museu novo, à sua colocação, a todo um sistema construtivo desenhado a partir desta nova unidade, aos intervalos ou espaços

[458] Estes são exemplos, habitualmente, referidos por Deleuze. Deleuze não utiliza a palavra casamento, que implica uma ideia de contiguidade, de perpetuação da espécie (daí a boda contra-natura), quando os pares no devir são díspares. Boda parece referir-se a um momento singular e único, correspondente a esse tempo específico da união de dois elementos díspares.

vazios entre os tijolos, que filtram e quantificam a luz... Mas por que razão o tijolo de Kolumba, que se tornou inseparável do seu nome, é tão importante nesta obra e na obra de Zumthor? O museu de Kolumba é inseparável da expressão do tijolo, porque é o tijolo que dá expressão à luz que, por sua vez, permite a percepção do espaço das ruínas do museu. A luz, neste espaço, é inseparável do trabalho do tijolo: da sua cor, das suas dimensões, do seu padrão. O tijolo devém luz e a luz traz nas suas partículas a cor e a expressão do tijolo. A cor, as dimensões, os intervalos, tudo se conjuga na criação de um tijolo-luz. As respostas, que estes elementos - cor, dimensões, intervalos - dão aos problemas de ordem técnica ou prática, não são, por si só, suficientes para a criação deste tijolo-luz. Esta depende da conjunção de todos estes elementos e de uma experimentação, cuidadosamente, conduzida por Zumthor[459]. Zumthor, no seu papel de maestro, orquestra (como o próprio gosta de dizer) os vários elementos, experimentando e compondo o espaço, consoante a sua expressão. E é nesse momento, em que entra na pauta, adicionando e retirando "notas", que Zumthor devém, também, tijolo e luz. Então, a composição começa a fluir livremente, como se compusesse a si própria, as notas aparecendo como que por magia na pauta, a partir desse preciso momento em que Zumthor devém tijolo e luz[460].

> imagem 058: Esquisso de Peter Zumthor

> imagens 059-060: Percepção das ruínas

[459] Zumthor relembra o exemplo da fachada do *Kunsthaus* de Bregenz: "People were not at all sure about the Bregenz *Kunsthaus*, with its technique of concrete interior and steel façade, and which took four years of work. I had to convince many, many people over the years. They said, 'It's impossible to do because this and that has never been done, you're crazy' ". Em Kolumba, foi semelhante: "People told me that I was making a terrible mistake. 'Everybody knows this is not possible, using brick in this way", Peter Zumthor, "The Enigma of Peter Zumthor", *Fourth Door Review,* p. 47. Devemos, no entanto, salientar, o que nestes excertos não é evidente, que não se trata da inovação na utilização de um material, mas como é que a procura pela matéria expressiva, pela composição da sensação, leva Zumthor a criar novas técnicas de utilização de materiais comuns. Como dizem Deleuze & Guattari, "On ne passe d'un matériau à un autre, comme du violon au piano, du pinceau à la brosse, de l'huile au pastel, que pour autant que le composé de sensations l'exige. Et si fort qu'un artiste s'intéresse à la science, jamais un composé de sensations ne se confondra avec les 'mélanges' du matériau que la science détermine dans des états de choses", Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, pp. 157-158.

[460] Zumthor conhece bem este processo, apenas não tem o verbo (devir). Ver nota de rodapé 450.

O corpo sem órgãos é, precisamente, o plano que permite este desdobramento do processo de criação do arquitecto. É o plano que reúne arquitecto (corpo e espírito) + tijolo + corte + cor + luz +... num instante singular, daí resultando o novo, este novo que é uma singularidade ou uma hecceidade: tijolo-luz. O corpo sem órgãos é este plano virtual, composto por *n* partes heterogéneas, que se actualiza no momento singular tijolo-luz e para o qual se precipitam e condensam as diferentes intensidades que o plano produz. A singularidade do tijolo: a cor das suas partículas, a textura da sua composição, a energia que emana, uma energia que o aproxima da própria força da terra. E, ainda, a singularidade da própria forma física, a singularidade da luz e a reunião de todas as diferentes intensidades num momento único e singular, que é a obra: uma hecceidade.

O corpo sem órgãos é o plano que reúne todas as peças da composição, no qual entram peças que pertencem, certamente, ao inconsciente, pelo que será sempre difícil identificar todas as peças que determinam a composição de uma obra singular. O próprio Zumthor reconhece o papel do inconsciente no seu processo criativo. A nossa tarefa não é, no entanto, em vão, porque conseguimos identificar as obras onde a magia do corpo sem órgãos acontece. E podemos ainda perguntar, como Zumthor também o faz quando alguma obra exerce em si o poder imenso da sensação, porque é que isso acontece[461]. De certa maneira, só entra na composição do plano, o que lhe pertence de direito ou o que determina o que vem a ser a obra. É, neste sentido, que, tudo o que entra na composição, informa e clarifica. E, nesse momento, uma luz aparece e ilumina a imagem, que no início tinha contornos vagos e indefinidos, e a obra parece construir-se por si própria. Materiais, formas, proporções, luz, tudo no mesmo e um único sentido: o edifício, a obra de arquitectura. É esta a

[461] "If something moves me, I ask right away what it is and I start to analyze whatever it is. The intellect steps in because I have to know how to enclose such a living void. Because, in the end, architecture is an auxiliary art to this mystery", Peter Zumthor, *Casabella 719*, p. 91.

sua verdade. Talvez Zumthor seja mais deleuziano do que o próprio gostaria de pensar... Mesmo assim, não pretendemos, de facto, denominar Zumthor de deleuziano. No entanto, sendo o nosso problema o corpo sem órgãos, tal como Deleuze o colocou, encontramos uma das possíveis respostas, precisamente, em Zumthor. Como? Quando? São perguntas que Deleuze, ele próprio, colocaria.

Nem todas as obras de arquitectura resultam da construção de um corpo sem órgãos, como um mesmo arquitecto nem sempre constrói, com sucesso, um corpo sem órgãos. Cremos, mesmo, que só poderemos considerar a existência de um corpo sem órgãos naquelas obras que detêm o poder de afectar, ou, seguindo as palavras de Deleuze & Guattari, nas obras que são um bloco de sensações, um bloco de perceptos e afectos. Não existe dúvida alguma, para Zumthor, que uma obra de arquitectura é uma obra de arte, como o próprio relembra: "A arte do edifício, *Baukunst*. A arquitectura pertenceu sempre à arte"[462]. E é, precisamente, este poder de afectar, que uma obra de arquitectura contém, que permite a Zumthor defini-la como obra de arte: "Se uma obra de arquitectura consiste em formas e conteúdos que combinados criam um estado fundamental suficientemente forte para nos afectar, pode, então, conter as qualidades de uma obra de arte. Esta arte não tem, no entanto, a ver com interessantes configurações ou originalidade. Diz respeito à compreensão e a um entendimento e, acima de tudo, com verdade. Talvez a poesia seja verdade inesperada. Vive em quietude. A tarefa da arquitectura é dar a esta expectativa uma forma. O edifício, em si, nunca é poético. Quando muito, pode possuir qualidades subtis que, em certos momentos, permitem-nos compreender alguma coisa que nunca poderíamos ter percebido dessa forma, anteriormente"[463]. Ou quando diz: "Existe um poder mágico em toda a criação completa e autónoma. É como se sucumbíssemos à magia do corpo arquitectónico

---

[462] Peter Zumthor, *Oris 27*, p. 33.

[463] Peter Zumthor, "A Way of Looking at Things", *Thinking Architecture*, p. 19.

plenamente desenvolvido. A nossa atenção é captada, talvez pela primeira vez, por um pormenor, como dois pregos no chão que seguram as chapas de aço da soleira desgastada. As emoções vêm ao de cima. Algo nos move"[464]. Numa ocasião ou noutra, Zumthor dirá que a arquitectura não é arte, porque existe para uma função[465], o que nos relembra, por exemplo, Adolf Loos, para quem a arquitectura só poderia ser arte no monumento ou no túmulo, quando a morte se apodera do uso e se transforma em símbolo. No entanto, não é a definição em si de obra de arte que nos interessa, ou se a arquitectura, cumprindo um fim para o qual serve, não possa ser considerada arte[466], mas Zumthor referir-se, sempre, ao poder de afectar, que uma obra de arquitectura pode conter, como uma qualidade mágica, ao mesmo tempo que afirma que é esta qualidade, esta magia, que distingue as boas das más obras de arquitectura (uma distinção tão

---

[464] *Ibidem*, p. 16.

[465] "Art is not architecture. Architecture is architecture and I'm doing architecture as architecture is not art. I have space to use and so on...", Peter Zumthor, "An interview with Peter Zumthor". Disponível em http://thinkingmakingarchitecture.blogspot.com/2010/04/interview-with-peter-zumthor.html, consultado em Janeiro de 2011. Gostaríamos de salientar que Peter Zumthor, pela altura desta declaração, encontrava-se muito irritado com o entrevistador, pelo que a afirmação deverá ser compreendida juntamente com tudo o que Zumthor já escreveu sobre arquitectura e, sobretudo, pela sua obra construída.

[466] Como já havíamos referido, anteriormente, no Capítulo II.

válida quanto a escolha entre a verdade como afirmação do pensamento e a verdade universal)[467].

PERCEPTOS E AFECTOS

É este poder de afectar, que uma obra de arquitectura contém, que denuncia a existência de um corpo sem órgãos. A obra de arquitectura só resulta da construção de um corpo sem órgãos, quando contém este poder de afectar, quando as sensações que contém resultam numa composição singular, num bloco de perceptos e afectos. A memória de Zumthor de uma determinada paisagem é, como o próprio diz, uma sensação composta por vários elementos, entre os quais, elementos visuais, mas estes já são perceptos extraídos às percepções[468]. Os perceptos não são as percepções de Zumthor ou as imagens processadas pela sua visão de uma paisagem diante de si, mas o que Zumthor extrai da paisagem, a força da paisagem, que pode, inclusivamente, não estar contida na paisagem em si, mas fora dela, mas sem a qual a paisagem perderia toda a sua força e beleza.

> imagens 061-069: Perceptos e afectos (Sequência compositiva do projecto da Pensão Briol)

---

[467] *Experiencing Architecture*, de Steen Eiler Rasmussen, é um dos poucos livros de arquitectura de referência para Peter Zumthor e onde, de facto, notamos, em várias passagens, a sua influência no pensamento de Zumthor (há, inclusivamente, uma ressonância entre os textos de Zumthor e alguns excertos de Rasmussen). E é muito interessante apreender, ao longo do livro, que a experiência da obra de arquitectura, boa ou má, depende da composição da obra, de um conjunto de relações, que não advêm de regras, mas sim de um momento singular, em que a escolha do arquitecto intervém. E, nesta escolha, existe, implicitamente, para Rasmussen, mas fundamental, para nós, uma sensibilidade que pertence ao arquitecto, ao corpo e ao seu inconsciente (o arquitecto sempre como corpo e espírito, indiscernivelmente) e não de uma interpretação pessoal, a partir de sentimentos, ou mesmo, de símbolos (mais ou menos universais). O texto de Rasmussen pretende, de certa forma, apreender a sensação ou o bloco de sensações da obra de arquitectura, sem pretensão à universalidade, mas afirmando a sua eternidade. A obra sustém-se por si só. São muitas as passagens da obra de Rasmussen, que poderíamos mencionar, no entanto, optamos, unicamente, por transcrever um excerto das últimas páginas, em que o autor afirma que esta qualidade da obra de arquitectura se chama poesia e que apela a uma sensibilidade, também, daquele que a experiencia (e, para Rasmussen, não existe um *ver* primordial na experiência da obra de arquitectura, mas sim um *sentir*). "You can both see and hear if a building has character, or what I like to call *poisë*". "It is quite impossible to set up absolute rules and criteria for evaluating architecture because every worthwhile building - like all works of art - has its own standard. If we contemplate it in a carping spirit, with a know-it-all attitude, it will shut itself up and have nothing to say to us. But if we ourselves are open to impressions and sympathetically inclined, it will open up and reveal its true essence. It is possible to get as much pleasure from architecture as the nature lover does from plants. He cannot say wether he prefers the desert cactus or the swamp lily", Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, pp. 236-237. Falaremos sobre alguns problemas implícitos nesta passagem e que estão presentes na obra de Zumthor, sobretudo, sobre a contemplação, posteriormente.

[468] Sobre perceptos e micro-percepções, Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 428.

Semelhantemente, os afectos são extraídos às afecções, no preciso momento em que Zumthor *entra* na paisagem e a memória surge já com traços verdejantes, ares rarefeitos e rochedos. No preciso momento em que Zumthor devém paisagem e deixa de perceber se o que sente pertence unicamente a si ou pertence à paisagem ou se pertence a ambos, indiscernivelmente[469]. São os perceptos, juntamente com os afectos, que permitem a Zumthor reter a sensação na memória, na qual aquela paisagem surge inseparável de uma sensação, que Zumthor diz pertencer à sua memória da paisagem, mas, na realidade, é já um ser autónomo, que conserva da paisagem apenas perceptos e afectos. É, então, neste momento, quando a sensação se torna autónoma, que uma imagem (como a que Zumthor descreve como sendo sua) poderá reaparecer no pensamento e no corpo de Zumthor (ou no corpo sem órgãos de Zumthor, que é o corpo-pensamento intensivo ou o plano de existência da sensação) e possibilitar um novo processo criativo, a construção de um novo corpo sem órgãos.

> imagem 070: Palazzo Trissino de Vincenzo Scamozzi (como aparece em *Atmospheres*, de Peter Zumthor)

São onze horas da manhã, num Domingo de sol, numa praça de uma cidade italiana (Deleuze acrescentaria: uma hecceidade) [470]. A intensidade deste espaço e das coisas nele parecem vibrar, captam o olhar de Zumthor e levam-no a fazer um pequeno exercício, para tentar compreender onde é que reside a sensação, que aquela composição desperta em si. Na sua imaginação, retira, então, a praça e, de imediato, os seus sentimentos (como se refere à sensação que o unia a si e à praça) desapareceram, também. Estes não são, no entanto, apenas resultado da forma da praça, do desenho das suas arcadas, como são, também, das onze horas, da luz e da sombra, das pessoas

---

[469] Zumthor responderá a uma jornalista, quando esta observa que ele é "um especialista em sentir lugares": "Every human being is one as long as they open up, enter the place in a true, real manner. Because there's also a great world in yourself. All that we have been talking about, what you have and what you know, experiences, awareness. All your worlds juxtaposed to the place that radiates. And you are the most sensitive instrument of cognizance. The things that are in you and which you don't have to be aware of entirely - this is your reason, your wealth". Peter Zumthor, *Casabella 719*, p. 91.

[470] Peter Zumthor, "The Magic of the Real", *Thinking Architecture*, pp. 83-85 e Peter Zumthor, *Atmospheres*, pp. 15-17.

que passam e traçam percursos pela praça, e de si próprio, ali, sentado. " 'Há um minuto do mundo que passa', e só o conservamos na condição de 'nos tornarmos nele', diz Cézanne"[471].

Ali, sentado, Zumthor constrói, com a praça, um corpo sem órgãos. Um espaço-corpo intensivo, povoado, unicamente, por sensações, diferentes níveis de intensidade. Zumthor não consegue dissociar a praça do que sente, como também não consegue separar o que sente da praça. E a praça não é apenas a praça, mas a temperatura, as cores, os sons, os movimentos que as pessoas traçam no espaço: a sua atmosfera. Como Deleuze & Guattari relembram quando o romance se eleva à qualidade de um percepto: "Que grande escritor não soube criar esses seres de sensação que conservam em si a hora de um dia, o calor de um momento (as colinas de Faulkner, a estepe de Tolstoi, ou a de Tchekov)?[472]" Também não é decerto por acaso que Zumthor diz preferir os livros de Handke, Williams ou Goethe, aos livros de teoria de arquitectura, quando os primeiros lhe dizem muito mais sobre o que vê e sente da vida, do que os últimos.

Esta pequena história revela um momento, extremamente, importante na obra de Zumthor (e este regressa a ela várias vezes, na obra escrita, como na obra construída), como o é para a construção de um corpo sem órgãos, porque une, para sempre, a sensação ao plano do corpo sem órgãos, permitindo a Zumthor voltar a experimentar esta sensação na sua própria obra, ao evocar uma imagem composta por sensações, que, no entanto, já não consegue localizar no tempo e no espaço. Zumthor refere, frequentemente, que a imagem vaga, que surge no início de cada obra, se constrói a partir das suas memórias. No entanto, quando alguém o questiona em que sentido é que determinada memória o levou a desenhar o quê, diz, de imediato, que não é dessa forma objectiva que a memória opera, como se a memória, por exemplo, do puxador da porta do jardim da casa da sua tia,

---

[471] Cézanne citado por Deleuze & Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 160.

[472] Deleuze & Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 159.

estivesse na origem de todos os puxadores de metal que já havia desenhado. A memória, que Zumthor evoca, só pode construir uma imagem no seu pensamento, que depois o orienta no processo criativo, quando é composta, unicamente, por perceptos e afectos. A sensação, que a imagem transporta e que Zumthor atribui à memória, não tem uma ligação directa às percepções e às afecções, aos sentimentos. É um corpo autónomo, que parece remeter para essa memória de uma sensação já experienciada noutro tempo, mas de cuja memória já não é dependente.

A relação entre memória e sensação, na obra de Zumthor, é extremamente complexa e é apenas quando este tenta explicar o que é que faz para chegar àquele momento na sua obra, quando a sensação se torna autónoma e consegue atingir qualquer um de nós, que compreendemos, então, que a memória que evoca só pode ser uma memória autónoma das suas percepções e das suas afecções. À semelhança dos perceptos e dos afectos, que Zumthor extrai da paisagem, a memória é, no plano de composição, uma sensação extraída às suas memórias. Neste sentido, é relevante que Zumthor, por vezes, evoque, memórias de experiências que nunca teve, mas que entram no plano de composição com o poder evocativo de uma memória.

Ao desenhar o pavilhão temporário de Verão da Serpentine Gallery (2011), Zumthor remete essa primeira imagem de um *hortus conclusus* para as memórias de todos os jardins que já vira e de todos os que ainda não vira. O que poderia ser, facilmente, interpretada como uma ausência nostálgica ou uma referência utópica aos jardins do Paraíso ou às torres suspensas de Babel, Zumthor refere-se, unicamente, ao poder de evocação que um jardim detém na composição daquela obra: um espaço de contemplação. Compondo um jardim a partir de todos os jardins, os que viu e os que nunca viu, significa compor um jardim que detenha esse poder enorme da sensação, o poder de afectar cada um de nós. Um jardim que é uma

hecceidade, composto por singularidades: flores e vegetação, mas também humidade e odor, o movimento próprio das plantas, os sons que o vento produz e todos os outros que traz... Relembramos, por exemplo, os quadros de Bacon onde é evidente que duas figuras fazem amor. Não precisamos de saber a história daquelas duas figuras, como não precisamos de saber quem são, o que fazem, como vivem, porque o pintor não retrata pessoas, não conta as suas histórias, mas pinta a sensação que nasce do momento em que os braços se entrecruzam e abraçam na tela, surgindo uma Figura única diante de nós, fazendo-nos sentir e perceber, imediatamente, o que é amar com a intensidade de uma cor.

Zumthor diz que imerge em si próprio até às suas profundezas, a esse fundo comum da individualidade, para descobrir a sensação que diz respeito a qualquer um. Porque acredita que é nesse fundo que se encontra a condição humana, o que nos une a todos, onde as diferentes memórias se podem reunir numa imagem, que depois encontra a sua ressonância em cada um de nós, como se, independentemente das experiências de cada um, existisse dentro destas, uma experiência, ínfima que seja, comum a todos. O conjunto das memórias forma, então, para Zumthor, uma memória colectiva, que é esse fundo comum da vida que todos partilhamos[473].

Para Zumthor, é, igualmente, neste fundo, que reside a sensação, porque esta, para suster-se a si própria e afectar cada um de nós, tem de nascer desse fundo comum: "Quanto mais profundo imergirmos em nós mesmos na individualidade, mais comum e tipicamente humana uma sensação se torna. Uma coisa, que se situe

---

[473] Numa entrevista, quando lhe é questionado o papel das memórias como parte do seu processo criativo enquanto inspiração, Zumthor responde: "This is not a big mystery. We are all part of life and we absorb life. If we never had consciousness of what we experience and what we see, what we feel, we would not be human beings. This is the basic thing that we have. We have an experience. From there I decide. I don't take a decision through abstract concepts. If there's an abstract concept, I try to translate it immediately in my mind into a physical form so that I can somehow feel it with my body, soul and emotions somehow. The architecture I'm looking for doesn't stay on paper as a concept. Therefore in my mind I always imagine my projects being part of the physical world", Peter Zumthor, "Peter Zumthor interview by Francesco Garutti", *Klat 5*, p. 135.

profundamente, é partilhada por todos"[474]. O que Zumthor descobre e considera como fundo é, sem dúvida, o campo imenso das pré-individualidades, a pura matéria definida, unicamente, por intensidades (a matéria intensa). Esta descoberta é, de facto, inseparável deste voo interior, o imergir em si mesmo, até ao fundo comum de todas as coisas, como Artaud também descreve[475], mas que só é possível quando Zumthor se desfaz da sua individualidade, ao contrário do que, aparentemente, afirma. Curiosamente, este movimento terá o seu correlato, no processo criativo de Zumthor, na depuração da forma[476]. A ideia de algo poder concentrar e conter em si uma vida, que diz respeito a esse fundo informe e comum, só é possível, para Zumthor, no vazio. É o vazio que contém a vida e o arquitecto, apenas, poderá desenhar os limites desse vazio, transformar a vida em matéria expressiva que a delimita, absorvendo-a e contendo-a nos seus limites. Será, certamente, este o problema da reversão entre espaço exterior e espaço interior do corpo sem órgãos, que coincidirá com a própria relação entre exterior e interior, na obra de Zumthor. São vários os autores que consideram que a obra de Zumthor é, essencialmente, a criação de espaços interiores, espaços íntimos, espaços concentrados de atmosfera densa, independentemente da forma, da austeridade e proporções, por vezes, monumentais destes espaços[477].

---

[474] Peter Zumthor, *Casabella 719*, p. 91.

[475] Tal como observámos, no Capítulo I, sobre a profundidade em Artaud, como Deleuze a pensa em *Logique du Sens*. Neste momento, interessa-nos, sobretudo, pensar a relação existente entre a profundidade e a sensação em Zumthor.

[476] Zumthor trabalhou por duas vezes, juntamente, com Louise Bourgeois e, curiosamente, partilha com esta, esta ideia da forma pura (sendo a correcta) afectar, directamente, o sistema nervoso. Ambos procuram esta clareza da forma para obter o máximo impacto.

[477] No texto de introdução da brochura da exposição de Peter Zumthor no Kunsthaus de Bregenz (2007), Hans-Joachim Müller escreve: "With Peter Zumthor one finds oneself in spaces that really do want to be interior spaces, that signal where the world ends, that do not use large glazed facades to pretend that inside and outside are one except for the temperature difference. These walls are much more than just walls of a building, they have their own hermetic quality for which there is no comparison in contemporary architecture. But one feel at home and safe". Consultado em *http://kunsthaus-bregenz.at/ehtml/aus_zumthor.htm*, acedido a 16 de Dezembro de 2007.

Relembramo-nos, por exemplo, do mesmo comentário em relação à obra de Adolf Loos (as semelhanças entre Loos e Zumthor são impressionantes, mesmo que não exista uma relação intencional entre os dois - entre os arquitectos, Zumthor privilegia a obra de Frank Lloyd Wright ou de Palladio - podemos considerá-lo loosiano em muitas características), porque este criava a partir do interior, dos efeitos que queria controlar no interior, das sensações de conforto e intimidade que desejava criar no espaço[478]. O espaço exterior é, então, o reverso do interior, mas muito para além de uma simples inversão consequente, porque Loos cria uma zona de indiscernibilidade entre espaço exterior e espaço interior, uma parede dupla habitável, cuja expressão máxima é o corredor de circulação em torno da piscina da casa de Josephine Baker, onde a sensação é criada, precisamente, nesse espaço de controlo da luz, entre exterior e interior, difundida na sucessão infinita de planos, do volume e dos reflexos da água. O percurso da luz, o seu movimento, a sua densidade, a rarefacção do ar, os reflexos da água, tudo é, minuciosamente, controlado por Loos para atingir uma determinada intensidade [479]. A própria sensação percorre, no espaço, diferentes intensidades e os visitantes-habitantes de uma qualquer obra de Loos estão, constantemente, sob a acção da força (da sensação), que imprime aos seus corpos uma tensão e torção únicas, muitas vezes causando desconforto, pela sua intensidade e não o desejado conforto da casa familiar.

Como diz Zumthor, a experiência da beleza inexplicável de algo que nos atinge compreende tanto a alegria, como a dor[480]. Esta dor, para Zumthor, advém, da sua consciência que a sensação, esse ser

---

[478] Referimo-nos a esta característica das obras de Adolf Loos, igualmente, no segundo Capítulo do presente estudo.

[479] Zumthor, num projecto recente, a Casa dos Mosaicos em Ramallah, confidencia que não quer perder, de modo algum, aquela luz incrível e misteriosa, que se percebe no interior, inseparável do desenho da estrutura em madeira, que forma o edifício, enquanto que, no exterior, não quer "sentir nada" e é obrigação da mesma estrutura conseguir esse efeito. Conversa com a autora e os colaboradores, no atelier, em 12 de Janeiro de 2011 (da qual não existe registo).

[480] "What I experience, what touches me, entails both joy and pain", Peter Zumthor, "Does Beauty Have a Form?", *Thinking Architecture*, p. 80.

do sensível, que contém em si uma vida, reside apenas no vazio e que é difícil desenhar e criar os limites deste vazio. Ao longo de toda a sua obra, Zumthor debate-se com esta dificuldade: desde o início, quando a imagem contém a sensação, mas ainda não contém os limites do espaço, ou quando o espaço começa a surgir, em matéria, diante dos seus olhos, mas não contém em si a sensação.

Este vazio, que contém em si uma vida, o ser do sensível, é, para Zumthor, também, o espaço contentor onde a vida se desenrola. São duas ideias distintas, mas igualmente importantes, para compreendermos o vazio na sua obra. Quando Zumthor se refere ao vazio puro, a esse mistério do espaço, às partículas imperceptíveis, que uma obra irradia, e nos atingem em segundos, pensa, afinal, numa hecceidade, que é uma matéria viva, que atrai, contrai e irradia diferentes forças. Zumthor diz, muitas vezes, que este ser do vazio é a atmosfera, porque esta preenche o espaço vazio enquanto depende dos limites que o circundam. A atmosfera está para além do espaço vazio. Não é o ar que quantifica um espaço, é a expressão do espaço dada pelos seus limites, sem a estes pertencer. Quando o tijolo devém luz e a luz, no espaço, traz partículas do tijolo, independentemente da quantidade de luz que entra através dos intervalos entre os tijolos ou se está sol ou a chover. E Zumthor gosta de criar edifícios que seduzam mesmo quando está a chover e o céu é cinzento. Depois, este vazio é um invólucro da vida que aí se desenrola e deve, por isso, compreender e preencher as necessidades dos seus habitantes ou visitantes. No entanto, estas estão presentes desde o início e a atmosfera deve trazê-las naturalmente consigo, tal como traz as memórias que são sensações. Estas duas ideias, juntas, compõem, então, a definição de arquitectura de Zumthor: a obra de arquitectura é um corpo, percepcionada e habitada por um outro corpo.

A sensação, como Deleuze e Deleuze & Guattari a definem, é um bloco de perceptos e afectos, que existe, apenas, num plano capaz de suportar os limiares de diferença de intensidade. O nosso corpo,

para conseguir suportar os limiares de intensidade da sensação, precisa de abandonar-se, esquecer a sua organização interna, para receber a sensação no espaço ilimitado da sua superfície, alienar-se de tudo o que conhece que condiciona e limita a percepção de forças, até aí, ocultas[481]. Deleuze diz que o corpo, tal como a fenomenologia o entende, não consegue suportar a intensidade máxima de uma sensação e a unidade rítmica da sensação (o ritmo que é a diferença de grau de intensidade, que faz com que a sensação mude de natureza, e não a repetição ou a cadência de uma mesma intensidade), porque se encontra preso ainda a um modelo exterior do corpo e à sua relação com o mundo que o rodeia, sem compreender e apreender o inconsciente do corpo ou do que é capaz um corpo, ultrapassando o limite do vivido[482]. O corpo sem órgãos, como superfície indiferente e plana (Deleuze & Guattari dizem que o plano do corpo sem órgãos tem intensidade = 0), permite a livre circulação de intensidades, a passagem de um fluxo ininterrupto, que concede a eternidade à sensação. "A intensidade de uma breve experiência, a sensação de estar, completamente, suspenso no tempo, além do passado e do futuro - pertence a muitas, talvez, a todas as sensações de beleza. Alguma coisa, que irradia beleza, solta uma corda em mim e, no fim, digo: estava, totalmente, em uníssono comigo e, ao mesmo tempo, com o mundo, primeiro, sustendo a respiração por um breve momento, depois completamente absorvido e imerso, preenchido com maravilha, sentindo as vibrações, sem esforço, calmo e excitado ao mesmo tempo, arrebatado pela magia daquela aparência que me atingiu. Sensações de alegria. Felicidade. A expressão de uma criança a dormir, inconsciente de que é observada. Beleza serena, imperturbada. Nada é mediado. Tudo é em si mesmo. O fluxo do tempo foi interrompido, a experiência cristalizada numa imagem cuja beleza

---

[481] Zumthor tem perfeita noção desta percepção molecular, como Deleuze denomina a percepção de forças, que permanecem ocultas na macro-percepção.

[482] Gilles Deleuze, *Francis Bacon: la logique de la sensation*, p. 33. Sobre esta questão, ver Capítulo I.

parece indicar profundidade. Enquanto a sensação dura, tenho uma suspeita da essência das coisas, das suas propriedades mais universais. Agora, suspeito que estas estão para lá de quaisquer categorias do pensamento"[483].

Zumthor nunca nomeia o corpo sem órgãos, mas conhece-o como ninguém. A relação entre o plano, que une Zumthor ao mundo e às coisas, e a sensação surge, sempre, nos seus textos através desse movimento interior, um voo sobre si mesmo, que suspende o tempo e onde as coisas parecem existir apenas na sua essência, uma matéria intensa que vibra e ressoa. E, depois, de um outro movimento, igualmente importante, o de se deixar ir, fluir: "Entro num edifício, vejo um quarto e - numa fracção de segundo - tenho esta sensação sobre ele. Compreendemos a atmosfera através da nossa sensibilidade emocional, uma forma de percepção, incrivelmente, rápida e da qual nós humanos, evidentemente, precisamos para sobreviver". "Somos capazes de uma apreciação imediata, de uma resposta emocional espontânea, de rejeitar coisas num ápice. O que é muito diferente do pensamento linear, do qual somos igualmente capazes e amamos: pensar as coisas indo de A para B, de forma mentalmente organizada. Todos conhecemos a nossa resposta emocional à música. O primeiro movimento da sonata para violoncelo de Brahms, quando o violoncelo

[483] Peter Zumthor, "Does Beauty Have a Form?", *Thinking Architecture*, p. 72.

entra - e, em dois segundos, estamos lá! Não faço ideia alguma por que é que isto acontece, mas acontece, também, em arquitectura"[484].

"Lá", é o corpo sem órgãos. É o plano que surge entre Zumthor e a sonata de Brahms e lhe permite devir música. É o plano que surge entre Zumthor e o edifício onde entra e lhe permite devir atmosfera. E "estar lá" é deixar-se fluir, entrar na sonata e compor, com os seus ritmos e as suas melodias, um corpo intensivo, que lhe mostra o mundo de outra maneira, *perceber o que não poderia ser percebido desta forma, anteriormente*, porque sente a intensidade colossal da vibração do som dentro de si, enquanto se deixa ir, sem pensar, apenas, fluindo... A música é um dos exemplos preferidos de Zumthor, mas nada seria da força da música, deste poder que a música possui em afectar-nos e criar mil e um ouvidos pelo nosso corpo - a nossa pele ouve, o nosso coração ouve, todos os músculos do corpo ouvem -

---

[484] Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 13.

Relevantemente, Rasmussen atribui esta fluidez artística ao ritmo (consultar, igualmente, o Capítulo II). Mesmo que o autor evoque uma definição de ritmo próxima da cadência e não da definição de ritmo de Deleuze, os efeitos que descreve, sobretudo nos exemplos que dá, expressões inequívocas de devires imperceptíveis, assemelham-se, incrivelmente (ou não será assim tão estranho, dada a acção que este livro deteve em Zumthor, já aqui referida), a esta passagem de Zumthor. Queremos salientar, por esta razão, que Rasmussen atribui ao ritmo a entrada no plano de composição e a própria construção da obra de arquitectura quando se gera a si própria e todos os seus elementos parecem fluir, porque entram, ou melhor, compõem um ritmo singular. Igualmente interessante é referir dois exemplos - Mendelsohn e Frank Lloyd Wright - em que descreve, sobretudo na citação a Wright, o devir música da obra de arquitectura em que o ouvido é o órgão polivalente. "You can explain what it is that creates rhythm but you have to experience it yourself to know what it is like. A person listening to music experiences the rhythm as something beyond all reflection, something existing within himself. A man who moves rhythmically starts the motion himself and feels that he controls it. But very shortly the rhythm controls him; he is possessed by it. It carries him along. Rhythmic motion gives a feeling of heightened energy. Often, too, it occupies the performer without any conscious effort on his part so that his mind is free to wander at will - a state very favorable to artistic creation. Eric Mendelsohn has described how he used to listen to Bach recordings when he had a new project to work on. Bach's rhythms put him in a special state which seemed to shut out the everyday world and at the same time release his creative imagination. Architecture would then come to him in great visions. His sketches show that they were not ordinary, everyday buildings but strange formations that seem to grow and develop rhythmically. During a visit to Frank Lloyd Wright in the twenties he learned that the opposite was true of his American colleague. Wright told me that when he saw architecture which moved him he heard music in his inner ear", Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, p. 134. O próprio Zumthor gosta de ouvir música, enquanto desenha. Os seus momentos mais íntimos com o desenho e a obra são sempre acompanhados por música. E, quando se entra na casa-atelier, logo pela manhã, e se ouve a sua música, sente-se, de imediato, uma certa alegria que toma o ar.

nada seria deste poder, se Zumthor não conseguisse extrair à música o poder do ritmo, da vibração e da ressonância. Eis o corpo sem órgãos pleno de Zumthor, no preciso momento em que este cria um corpo sonoro musical com a sua obra de arquitectura.

> imagem 071: Pedra ressonante, Termas de Vals

As termas de Vals são uma pedra ressonante, como afirma. E não é apenas no pequeníssimo espaço do "banho do som", onde a vibração e a ressonância são amplificadas, intensificadas, pelas proporções do espaço e pelo tubo de metal que o ladeia, pelo acabamento rugoso e poroso da pedra, especialmente concebido para aquele espaço, e a presença da água. Ou quando as piscinas são esvaziadas e o espaço se transforma numa imensa sala de concertos, onde a música parece vir dos blocos de pedra, ressoando, vibrando... De onde vem a música? Das paredes, da pedra, dos instrumentos ou do corpo de cada um? Tudo é matéria sonora. O processo de devir, a dupla captura de forças concretiza-se e nós, nas termas de Vals, em segundos apenas, devimos música, estranhos seres musicais. E este efeito não é obtido através de comparações entre estruturas, como o próprio Zumthor, muitas vezes, utiliza o exemplo da música, entre uma pauta de John Cage e a estrutura das termas, como se pudesse existir uma transposição directa entre a estrutura musical e a estrutura espacial da obra de arquitectura[485]. A matéria expressiva das termas é, sem dúvida alguma, como diriam Deleuze & Guattari, uma matéria

---

[485] A imagem de uma das pautas de John Cage foi, de facto, uma referência para Zumthor no processo de composição das Termas de Vals, como o próprio descreve: "Similarities. Part of a score by John Cage shows the structure of a musical event on the temporal axis of notation: rhythms, compressions, intensities", Peter Zumthor, *Therme Vals*, p. 38. John Cage é um dos compositores de música contemporânea preferidos de Zumthor, e mesmo que este afirme, num outro momento, que a arquitectura contemporânea deveria ser tão radical quanto a música contemporânea, não cremos que se refira à ideia de estrutura, como se se referisse a uma correspondência entre a estrutura de uma peça musical e a estrutura de uma obra de arquitectura, como acontece, por exemplo, na obra do arquitecto japonês Sou Fujimoto. Este utiliza uma pauta de música de Johann Sebastian Bach, suprime-lhe as linhas de notação e utiliza as notas como estrutura, sendo o espaço vazio entre as notas correspondente ao espaço vazio na sua obra. No entanto, na obra de Zumthor, não existe esta correspondência entre a estrutura da notação da música e a estrutura da obra de arquitectura, porque é uma questão de matéria sonora, que não se encontra na estrutura, mas, precisamente, na sua ausência. E é, ao olharmos para a pauta de Cage, mesmo sem ouvirmos a música, que compreendemos que a matéria sonora está, precisamente, no vazio, não nos espaços vazios da pauta, mas no vazio da música onde "ritmos, compressões e intensidades" se tornam expressivos.

sonora pura. Não só pela pedra ressonante, mas, sobretudo, pelo ritmo que compõe o espaço vazio. É no espaço vazio que percebemos a melodia das termas de Vals, quando as pedras, a água e a luz devêm música[486]. "A música atrai-me. É um espaço. Colorido e sensual, com profundidade e movimento. Estou dentro dele. Por um momento, nada mais existe"[487]. Zumthor apercebeu-se, desde os primeiros estudos sobre os blocos de pedra, que o ritmo, como modelação da sensação, estava no espaço vazio e não num ritmo que seria o dos blocos de pedra. O espaço vazio entre os blocos de pedra é o próprio devir música do espaço, o espaço onde cada um experiencia, com o seu próprio corpo, todas as dissonâncias, vibrações e ressonâncias das termas de Vals: "Nada de atracções barulhentas, estímulos intrusivos, apenas a sensação do próprio corpo sob constante e subtil transformação"[488]. Como compor, então, um espaço ocupado por uma matéria sonora pura, que não é composta por notas musicais, mas por pedra, água e luz?

DEVIR - ESPAÇO

Encontramos uma resposta possível nas fotografias de Hans Danuser. Zumthor pediu a Danuser para fotografar as termas de Vals e este quis captar "imagens sonoras individuais baseadas na sua pauta"[489]. Curiosamente, a fotografia é uma expressão, maioritariamente, visual, à semelhança da pintura e, no entanto, Danuser quis captar, na sua fotografia, a matéria sonora das termas. As fotografias de Danuser concentram-se em pormenores (é óbvio que Danuser não quis "representar" a obra de arquitectura), no entanto, mesmo que estes pareçam bocados de uma melodia crescente, de intervalos radiantes e intensos, superfícies dissonantes, é na escala de cinzentos que o ritmo é captado, que o espaço vazio emerge à

---

[486] Sigrid Hauser questiona-se sobre este poder das Termas de Vals: "Every perception inside the bath seems intensified, one's sense of hearing as well, or do higher temperatures amplify sounds? Or is it that they heighten the mood?", Sigrid Hauser, *Therme Vals*, p. 61.

[487] Peter Zumthor, "Does Beauty Have a Form?", *Thinking Architecture*, p. 71.

[488] Peter Zumthor, *Therme Vals*, p. 89.

[489] Hans Danuser, *Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser*, p. 33.

superfície da fotografia com cores de sons. A escala de cinzentos, uma escala que é em si uma escala de intensidades (a cada grau de cinzento, a luz muda), confere uma porosidade à imagem plana da fotografia[490], que só encontramos na densidade do som. De que outro modo seria possível compreender a pura matéria sonora das termas de Vals, se não no devir e, neste caso específico, no devir musical da fotografia?

Ao longo dos anos, vários fotógrafos captaram o espaço das termas nas suas obras e, de fotógrafo para fotógrafo, varia a apropriação do espaço na imagem[491]. As fotografias são expressão inequívoca da percepção de cada fotógrafo, no entanto, o que as torna singulares é a captura de uma sensação que pertence ao espaço das termas e passa a existir, também, no espaço da fotografia. As diferentes fotografias mostram-nos como cada fotógrafo soube devir espaço, devir música, devir água, devir temperatura, devir partícula de luz, partícula de som, partícula de ar. E como soube construir, no espaço da fotografia, um espaço que é iminentemente visual, um espaço sonoro, colorido e táctil. O processo de captura só é possível quando o arquitecto constrói um corpo sem órgãos, que determina as sensações que a obra concentra, de modo que esta afecte cada um de nós, que, por sua vez, constrói um corpo sem órgãos, um espaço-corpo intensivo, quando os nossos pontos singulares se conjugam com os pontos de singulares da obra de arquitectura. Como Deleuze relembra:

---

490 "What is interesting is that when you take object surfaces and transfer these to the photographic image, the only way to make the building tangible is by using in the light-dark technique, i.e. In the spectrum of shades of gray from the lightest light to the darkest dark. As soon as you introduce color photography into the game, the porosity of the surfaces disappears and with it, the photo's depth gives way to nothing. There's no way around it, the viewer's eye gets stuck on the surface", Hans Danuser, *Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser*, p. 33.

491 Sigrid Hauser expressa uma ideia semelhante, embora pretendamos, com o exemplo dos fotógrafos, mostrar como é que as termas de Vals possibilitam diferentes devires e, por conseguinte, a construção de diferentes corpos sem órgãos. Não é, apenas, uma questão de apropriação do espaço por parte do fotógrafo, como também não é uma simples consequência da complexidade e multiplicidade de experiências que o espaço oferece, como Hauser coloca: "A comparison of these images reveals not only the different methods in which the camera can be used to make the space and the material experienceable and how this experience can be depicted, it also reflects the architecture's shifting character", Sigrid Hauser, *Therme Vals*, p. 75.

para aprender a nadar é preciso que os pontos singulares do nosso corpo se combinem com os pontos singulares da onda, para conseguirmos nadar sem esforço[492]. Este processo acontece todos os dias e não nos interessa verificar se todas as pessoas se sentem afectadas por uma determinada obra e como é que esta as afecta. No entanto, é relevante quando a obra afecta e origina uma nova obra, como no exemplo dos fotógrafos que capturaram, com a sua câmara, o espaço das termas de Vals.

Para Hélène Binet, Margherita Spiluttini não fotografaria as termas sem água, porque a água é, neste espaço, uma matéria expressiva. E, ela própria, teve de imergir na água para conseguir fotografá-lo. Quem não o conhecer, ou quem não olhar atentamente para os desenhos, nem se apercebe que há fotografias que foram, precisamente, tiradas da água. Hans Danuser, pelo contrário, na sua segunda sequência de fotografias de Vals, em colaboração com o músico Fritz Hauser, quis fotografar o espaço das piscinas sem água para trazer o som, o bloco de pedra ressonante, à superfície fotográfica. Quando olhamos para as fotografias dos três diferentes fotógrafos, estamos perante blocos de devir distintos: o devir água de Binet nas suas fotografias de espaços fluídos, mesmo quando são de pequenos pormenores, pequenos traços de água que denunciam que por ali passaram corpos molhados, o devir temperatura de Spiluttini nas suas fotografias em tons de azuis e vermelhos saturados e o devir som de Danuser nas suas fotografias da pedra ressonante e onde a fotografia parece, também ela, vibrar[493].

> imagens 072-073: Devir temperatura

Os textos de Zumthor revelam outro segredo, se pensarmos, em simultâneo, na sua obra construída. Cada obra é diferente da próxima, sendo a construção de um corpo sem órgãos o que permite esse desdobramento e multiplicação de matérias expressivas. Não pretendemos, de modo algum, ignorar, porque o próprio Zumthor

---

[492] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 214.

[493] Embora a partir do seu pensamento, Sigrid Hauser comenta, igualmente, as fotografias dos três fotógrafos em Peter Zumthor, *Therme Vals*, pp. 75-76.

afirma, constantemente, que o lugar e o programa condicionam cada obra, mas gostaríamos de, por enquanto, colocá-los em suspenso. Por ora, interessa-nos observar que todas as obras de Zumthor são diferentes entre si e, no entanto, há uma consistência própria a cada uma e entre elas, onde podemos reconhecer, facilmente, um estilo e uma linguagem. Também, não pensamos, aqui, nos sentidos, tradicional e habitualmente reconhecidos pelo senso comum, de linguagem e estilo de um artista, mas numa linguagem e num estilo que resultam da construção do corpo sem órgãos de Zumthor, que lhe permite esse desdobramento e multiplicação de matérias expressivas e a criação de uma obra infinita[494]. Nos seus textos, Zumthor, regressa, sempre, ao mesmo problema. Não estranhamos, de modo algum, porque nos relembra a ideia que está por detrás de toda a filosofia de Deleuze: como é que um problema contém em si um número infinito de respostas, sendo todas verdadeiras e todas afirmarem a diferença. Zumthor debate-se, então, com um problema maior, aquele que afecta toda a sua obra, aquele que, a cada obra que cria, pretende responder. E a cada nova obra é sempre outra oportunidade para voltar a responder, voltar a afirmar a magia da arquitectura, o seu poder imenso (a magia do eterno retorno). E é este problema que está, igualmente, na origem da construção de um corpo sem órgãos. Talvez seja mesmo o único que nos garanta que Zumthor constrói um corpo sem órgãos.

Perante a beleza e a magia de uma obra de arquitectura, a reacção espontânea e imediata de, em segundos apenas, entrar no plano da obra, sentir o espaço em todos os poros da pele e imergir na sua atmosfera única e singular, deixar-se ir, enquanto o mundo se ausenta ou se suspende, Zumthor pergunta a si próprio se consegue criar um espaço assim, de atmosfera densa, que desperte, em cada um que o visite e habite, essa estranha sensação de beleza e magia. E, depois, pergunta se a beleza pode ser criada, se pode ser desenhada e

---

494 Ver "As séries de Peter Zumthor: proliferação de matérias expressivas" no fim do presente Capítulo.

contida numa forma, quando pensa igualmente que, muitas vezes, a beleza não está em obras que imaginámos belas, porque obedeciam aos parâmetros da beleza canónica, que se tentaram fixar em proporções e figuras geométricas, mas surge no mais estranho e insuspeito lugar[495]. E Zumthor volta a perguntar, a si próprio, se consegue criar um espaço assim, quando é esta qualidade que distingue as obra de arquitectura[496]. Esta presença em Zumthor - a presença muito forte e evidente, em toda a sua obra, que uma obra de arquitectura pode conter este poder de afectar, quando concentra, em si, um bloco de sensações - está na origem do problema que vai permitir a Zumthor responder afirmativamente. Toda a obra vai, então, desenrolar-se, a cada tentativa de resposta, na passagem de um plano virtual a um plano actual.

VIRTUAL - ACTUAL

A presença em Zumthor desta consciência vai levá-lo a colocar o problema, precisamente, desta forma: como criar uma sensação, ou um bloco de sensações, que pertence a um virtual (a imagem de Zumthor contém esse virtual, não pela sua indefinição ou contornos vagos, mas sim pela sua própria formação e composição no pensamento e corpo de Zumthor), actualizando-o numa composição concreta, física e material, que seja a outra face da imagem. Zumthor coloca a mesma questão que Deleuze tantas vezes nomeou, pensando sempre em Klee: como tornar visível, o invisível?[497] É nesta passagem que Zumthor constrói toda a sua obra, ou por outras palavras, esta passagem é a luta do próprio Zumthor entre a sensação, que a imagem carrega (num bruma inacessível aos olhos - e como Zumthor refere, tantas vezes, a sua angústia perante esta bruma, que nada tem a ver com uma ideia romântica, mas unicamente com uma procura intensa por doar uma forma às singularidades que formam a imagem) e a

---

[495] Ver Peter Zumthor, "Does Beauty Have a Form?", *Thinking Architecture*, pp. 77-78 e Peter Zumthor, *Atmospheres*, pp. 11-12.

[496] Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 11.

[497] Ou como Philip Ursprung coloca em relação a Zumthor: "(...) is about articulating latent processes, about envisioning the invisible", Philip Ursprung, *Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser*, p. 73.

sensação que a obra de arquitectura irá, por fim, conter[498]. Ou, como gostaríamos de colocar, entre o virtual e o actual[499], porque é no plano do pensamento que a sensação - ou a imagem - surge e onde vai encontrar a sua expressão no processo de composição desse mesmo plano. Este plano - o plano de construção do corpo sem órgãos, o plano de imanência do desejo (curiosamente, a definição de desejo de Zumthor é muito próxima da de agenciamento do desejo de Deleuze) - compreende tanto o virtual (a imagem), como as vias da sua actualização. Tudo o que entra no plano de composição, tudo o que lhe pertence de direito, porque define os limiares de intensidade pelos quais a sensação passa e as singularidades que o povoam, efectua-se no momento preciso da obra de arquitectura, na matéria concreta[500]. A

---

[498] Segundo Deleuze, o plano de imanência compreende, simultaneamente, o virtual e a sua actualização: "Le virtuel n'est jamais indépendant des singularités qui le découpent et le divisent sur le plan d'immanence. Comme l'a montre Leibniz, la force est un virtuel en cours d'actualisation (...) Le plan d'immanence comprend à la fois le virtuel et son actualisation, sans qu'il puisse y avoir de limite assignable entre les deux. L'actuel est le complément ou le produit, l'objet de l'actualisation, mais celle-ci n'a pour sujet que le virtuel. L'actualisation appartient au virtuel. L'actualisation du virtuel est la singularité, tandis que l'actuel lui-même est l'individualité constituée. L'actuel tombe hors du plan comme fruit, tandis que l'actualisation le rapporte au plan comme à ce qui reconvertit l'objet en sujet", Gilles Deleuze, "L'actuel et le virtuel", *in* Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, pp. 180-181.

[499] Zumthor não refere, explicitamente, esta passagem, mas assistimos a esta ao longo de toda a sua obra escrita e construída. E quando afirma, por exemplo, "I believe that the real core of all architectural work lies in the act of construction", quer dizer que tudo se joga na passagem do virtual ao actual, porque construção, na sua obra, não significa, apenas, o saber como construir as coisas, como implica, também, tudo o que entra no plano de composição e que definirá a obra de arquitectura. Como, aliás, a seguir constata: "People often say 'a lot of work went into this' when they sense the care and skill that its maker has lavished on a carefully constructed object. The notion that our work is an integral part of what we accomplish takes us to the very limits of our musings about the value of a work of art, a work of architecture. Are the effort and skill we put into them really inherent parts of things we make? Sometimes, when I am moved by a work of architecture in the same way as I am moved by music, literature, or a painting, I am tempted to think so".
Em todas as passagens, em que Zumthor retoma esta ideia de construção, ou mesmo, quando fala do seu processo criativo, Zumthor refere-se, usualmente, à imagem, que aparece no seu pensamento, como incorpórea, imaterial e, depois, à obra de arquitectura, como objecto fisico, material. Como quando diz: "Architecture is always concrete matter". Preferimos as definições deleuzianas de virtual e actual, não só porque o corpo sem órgãos é o plano virtual onde a obra se compõe (no momento em que o corpo intensivo devém obra intensiva), mas também, porque a sensação é o ser do sensível, tem um corpo e uma matéria, que lhe confere a autonomia, que Zumthor lhe reconhece. Peter Zumthor, "A way of Looking at Things", *Thinking Architecture*, p. 11 e p. 66.

[500] Ver nota anterior.

arquitectura, para Zumthor, é sempre uma questão de matéria concreta. E, no entanto, o problema principal, com que se debate na sua obra, é como é que essa matéria concreta devém matéria expressiva e a obra contém um bloco de sensações (sem esquecer que a própria obra de arquitectura, como actualização desse virtual, conterá, igualmente, imagens virtuais, ou de que outra forma, poderia Zumthor sentir-se afectado por certas obras, obras que pode até desconhecer e, no entanto, apreende delas uma sensação nunca por si experienciada)? Porque Zumthor reconhece o poder da sensação, de uma intensidade primitiva, que surge muito antes da definição da obra, da sua forma, dos seus materiais, do programa e da função, mas reconhece, igualmente, que essa sensação pertence a um corpo, ao qual tem de dar uma forma, uma matéria, uma função. E esse corpo tem de resultar da passagem da sensação pelo plano de composição e, depois, pela obra construída, pela matéria concreta. Todo o processo criativo é orientado, então, para a composição de um bloco de sensações que surge, desde o início, na imagem e, à medida que o plano de composição se vai compondo, através de todos os elementos que vão informando e clarificando a imagem, transformando os seus limites informes, mas intensivos, em limites tangíveis. Física e materialmente, a composição final da obra de arquitectura define-se nesse mesmo movimento de construção do plano. A sensação é o que une os dois planos: o plano de composição e a obra de arquitectura como composição.

OBRA COMO COMPOSIÇÃO

O primeiro plano é o corpo sem órgãos do arquitecto, o plano composto por elementos heterogéneos, que pertence ao próprio inconsciente (é a sua matéria), enquanto o segundo plano é o plano que a própria obra de arquitectura cria e que sustém o bloco de sensações (e este plano é, igualmente, complexo, contém uma textura própria, as suas próprias singularidades, o seu próprio tempo, o seu próprio inconsciente...). Existe, necessariamente, uma relação entre o plano de composição, ou corpo sem órgãos do arquitecto, e a

composição da obra de arquitectura ou a obra como bloco de sensações. Mas, como afirmam Deleuze & Guattari, esta relação é, muitas vezes, obscura e permanece ainda por determinar, mesmo quando os elementos do plano de composição aparecem nos elementos da obra. Contudo, uns pertencem às forças do Caos onde mergulham, enquanto os outros pertencem já ao limite, à membrana que a própria obra constrói, que transforma essas mesmas forças numa determinada composição (desenho, forma, cor, textura, luz, etc.), conferindo-lhes um enquadramento (enquanto junção de vários planos), que conserva, apenas, uma fracção do Caos que controla, limita e transforma[501]. É por esta razão que Deleuze considera que o principal problema da obra de arte é a extracção e conservação de forças[502]. E a obra, para cumprir essa exigência, necessita de um plano de consistência, que atravessa toda a sua composição e sustém o composto de sensações. A captura de forças faz-se, precisamente, na passagem do virtual ao actual.

Este é, também, o problema principal de Zumthor, que é, provavelmente, o arquitecto contemporâneo que mais se debate com este problema e, talvez, o único que faz dele o seu acto de resistência: "É preciso um longo processo"[503]. Como o próprio continua: "A ideia, que não tem forma ao início, é muito importante. Gradualmente, é preciso encontrar alguma realidade para ela. No fim, a arquitectura é um corpo físico. Mas o desenho preciso não deve ser feito muito cedo.

---

[501] "L'artiste rapporte du chaos des variétés qui ne constituent plus une reproduction du sensible dans l'organe, mais dressent un être du sensible, un être de la sensation, sur un plan de composition anorganique capable de redonner l'infini. La lutte avec le chaos que Cézanne et Klee ont montré en acte dans la peinture, au coeur de la peinture, se retrouve d'une autre façon dans la science, dans la philosophie: il s'agit toujours de vaincre le chaos par un plan sécant qui le traverse. Le peintre passe sur une catastrophe, ou par un embrasement, et laisse sur la toile la trace de ce passage, comme du saut qui le mène du chaos à la composition", Gille Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?,* pp. 190-191.

[502] Como Deleuze define em *Francis Bacon: La logique de la sensation*, p. 39. Em *Qu'est-ce que la philosophie?*, esta é uma das diferenças entre arte, ciência e filosofia.

[503] Deleuze & Guattari dizem, sobre a construção de um corpo sem órgãos, que é necessária uma longa experimentação a par da prudência. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, pp. 186-187.

Sentir a atmosfera não é fácil de todo. Muitas vezes vem com dificuldades. E construir a atmosfera, aquela que queremos, é ainda mais difícil. Penso que esta combinação de ideias, sentimentos e emoções com as propriedades físicas dos materiais, peso, temperatura, dureza, suavidade, humidade, é muito importante. É óbvio que, quando pegamos e juntamos dois materiais, criamos algo entre os dois, uma energia. Colocamo-los perto um do outro e vemos que existe um ponto de aproximação em que começam a relacionar-se. Antes, são indiferentes, depois ligam-se, mas a tensão emerge entre a indiferença e a conexão"[504].

Nos vários momentos em que Zumthor descreve esta passagem - desde sentir e perceber a atmosfera no seu corpo até criá-la, desenhá-la e construí-la -, não utiliza as palavras "virtual" ou "actual", mas coloca-nos aí, com as suas próprias palavras, constantemente, como se sentisse, simultaneamente, a presença dessas duas faces da sua obra, quando esta é criada na constante relação entre a imagem (ou o virtual) e a obra criada (o fruto que cai da imagem[505]).

E Zumthor reconhece, por exemplo, o papel do desejo e, mesmo desconhecendo que este constrói um plano de imanência, confirma a sua existência com as suas próprias palavras. No texto "A Way of Looking at Things", sob o subtítulo "Desire", escreve: "Quando permito que ideias subjectivas e inconscientes intervenham no curso objectivo do processo de desenhar, reconheço a importância dos sentimentos pessoais no meu trabalho". "O processo criativo baseia-se no jogo constante entre sensação e razão. Os sentimentos, preferências, pertenças e desejos, que emergem e anseiam que lhes seja dada uma forma, têm de ser controlados pelo poder crítico da razão, mas são os nossos sentimentos que nos dizem se aquelas considerações abstractas são, realmente, verdadeiras. Num sentido amplo, desenhar baseia-se na compreensão e no estabelecimento de

---

[504] Peter Zumthor, *Casabella* 719, p. 90.

[505] Ver nota 498.

sistemas de ordem. No entanto, acredito que a substância essencial da arquitectura, que procuramos, procede do sentimento e de introspecção. Os momentos preciosos de intuição resultam de um trabalho paciente. Com a súbita emergência de uma imagem interior, uma nova linha no desenho, todo o desenho muda e é, novamente, formulado numa fracção de segundo. É como se uma droga poderosa começasse subitamente a surtir efeito. Tudo o que sabia antes sobre a coisa que estou a criar flui com uma luz nova e brilhante. Sinto alegria e paixão e algo no fundo de mim parece afirmar: 'Quero construir esta casa!'"[506].

INTUIÇÃO

O plano de imanência do desejo, ou corpo sem órgãos, constrói-se no preciso momento em que Zumthor permite que "ideias subjectivas e inconscientes" e os seus "sentimentos pessoais" emirjam à superfície do desenho, precipitando uma nova luz sobre este, que passa a conduzir todo o processo, naturalmente, sem esforço, por si só. E as próprias decisões incutidas pela razão e pela necessidade de um sistema e de uma ordem (das quais a obra de arquitectura, involuntariamente, depende) conjugam-se no novo fluxo do desenho, também, sob uma nova luz e uma nova intensidade. Zumthor afirma, mesmo, "é como se uma droga poderosa começasse subitamente a surtir efeito"... Mas esta droga, que abre os olhos e ilumina o desenho com outros tons e outras formas, não é inata, mesmo que afirme o acaso, resulta de um longo processo de experimentação, que Zumthor reconhece no trabalho paciente da intuição. A intuição pertence ao plano de imanência do desejo e, como Deleuze & Guattari afirmam, é o trabalho próprio da matéria. Seguir o fluxo da matéria, localizar os limiares de intensidade, determinar a sensação é o trabalho paciente da intuição, de uma longa experimentação sobre a matéria, que Zumthor conhece bem.

A imagem, que parece ser e aparecer de forma espontânea, que detém a magia da sensação que atinge o nosso corpo em fracções de

---

[506] Peter Zumthor, "A way of Looking at Things", *Thinking Architecture*, p. 21.

segundos, que guia Zumthor pelo plano de imanência do desejo e que, neste momento, se transformou no próprio fluxo do desenho, resulta da experimentação e do trabalho da intuição. A espontaneidade é, apenas, uma ilusão, porque a imagem, que Zumthor evoca, pertence ao inconsciente onde diferentes peças se conjugam na sua produção: pedaços de memórias que, como vimos, na imagem aparecem como sensações puras, perceptos e afectos extraídos a tantos lugares, linhas de fuga de paisagens, pedaços de materiais e sons, virtualidades... O segredo que o inconsciente guarda - a forma como agrega as diferentes peças e as traz à superfície numa só imagem - permanece um mistério. Deleuze & Guattari referem que os métodos, que cada um de nós inventa para mergulhar no Caos e dele extrair as forças que o atravessam, são, muitas vezes, obscuros, perigosos e vergonhosos. Mas Zumthor desvela um pouco dos seus métodos.

A intuição parte sempre de uma introspecção e esta concretiza-se em dois importantes movimentos do pensamento. Primeiro, Zumthor diz que se volta para si mesmo, para descobrir o fundo dos seus sentimentos, o fundo que é comum ao ser humano, onde reside a sensação primitiva, que afecta cada um de nós, porque se aproxima do grau de sobrevivência da condição humana, que é o próprio impulso espontâneo. E, depois, de um segundo movimento, de contemplação. A contemplação coincide com o próprio movimento e tempo da construção do plano de composição, porque é pela contemplação que Zumthor efectua a passagem do virtual ao actual, do inconsciente ao concreto. A imagem, que surge no plano do pensamento e que Zumthor sente em todo o seu corpo, só ganha corpo no movimento de contemplação de Zumthor, quando este se coloca, a si, dentro do espaço que imagina, aproximando-se dos limites da imagem, dos seus limiares de intensidade para conseguir, aos poucos, definir os seus contornos físicos e materiais. Sem dúvida, Zumthor extrai a sensação à imagem, contemplando-a no seu próprio corpo pelo primeiro

CONTEMPLAÇÃO

movimento de introspecção. Zumthor coloca-se, sempre, a si dentro da imagem para contemplar a atmosfera que aquela concentra.

INCONSCIENTE DA MATÉRIA

Depois, no plano do desenho, surge o momento em que todos os elementos começam a fluir e a obra a gerar-se por si só, como se o próprio desenho detivesse um inconsciente, que emerge à superfície e que Zumthor se limita a contemplar. Zumthor refere-se, várias vezes, a este inconsciente do desenho ou da maqueta, como por exemplo, no processo das termas de Vals. Nos estudos iniciais destas, os desenhos, que Zumthor apelida de "estudos de blocos", desenhos à-mão com traços e massas rectangulares espessas a preto e manchas informes a azul forte, antecipam a posterior opção de construir as termas todas em pedra: "Disparou a nossa imaginação, embora naquela altura não soubéssemos ainda que as termas iriam acabar por ser construídas inteiramente em pedra do vale. Ao contrário dos nossos estudos de blocos - eles sabiam"[507].

> imagens 074-075: Estudos de blocos, Termas de Vals

Por aquela altura, Zumthor prosseguia no seu plano de composição, desenhando, sucessivamente, estes estudos de blocos, que eram "uma forma divertida de investigação sem fazer maquetas"[508]. A maqueta, no processo das Termas de Vals, apareceu, de facto, mais tarde, depois da opção de construir as termas inteiramente em pedra e Zumthor executa a maqueta com os próprios materiais, água, pedra e luz: "A pedra adora água. E a água adora a pedra, talvez mais do que qualquer outro material. As maquetas são testemunhas: a pedra forma um espaço, o espaço de pedra contém água; a luz é filtrada em determinados lugares seleccionados e a pedra ilumina-se; a água começa a brilhar, por vezes como um espelho, por outras como uma massa sólida - e é isso, esta ambiência, esta atmosfera especial. Basta simplesmente ter olho para isso. É uma

> imagem 076: Pedra, água e luz, maqueta de trabalho, Termas de Vals

---

[507] Peter Zumthor, *Therme Vals*, p. 38. Neste livro, Sigrid Hauser comenta esta mesma ideia de Zumthor: "The first sketches show a spatial fabric that indicates or suggests certain intentions that don't become clear until the final design, as if the drawings had sensed or anticipated subsequent thought". *Ibidem*, p. 56. Como referimos no Capítulo II, este tipo de desenhos ou representações compõem o que denominamos de diagrama (a partir de *Francis Bacon*).

[508] *Ibidem*, p. 38.

dádiva"[509]. Esta ideia de dádiva decorre, naturalmente, do método de contemplação de Zumthor. Desde o primeiro momento, em que a imagem surge no seu pensamento, passando pelo florir do inconsciente do desenho, até ao momento em que observa, atentamente, as suas maquetas, espaços e corpos, que dão à imagem a sua aparência actual, Zumthor contempla. Contempla a primeira imagem no espaço do seu pensamento, colocando-se aí, num movimento em que mergulha em si mesmo, procurando o advir da imagem do fundo comum da memória e, depois, vê-se contemplando essa imagem, deixando-se guiar por ela, descobrindo, em sucessivas experimentações, a sua matéria concreta, os seus contornos perfeitos. Vê-se a si dentro da imagem, dentro do espaço que surge dentro de si. Depois, contempla os desenhos e as maquetas, porque estes trazem sempre consigo uma matéria, que ainda pertence ao inconsciente e, sem dúvida alguma, à imagem que aparece no seu pensamento enquanto desenha, porque é esta que o guia. Diz Zumthor que é preciso ter olho. É preciso contemplar. O movimento de contemplação torna-se mais claro, mais preciso, quando a imagem se transforma em matéria actual (que as maquetas antevêem) e o movimento de contemplação passa a advir da própria matéria: "Os espaços podem dever a sua existência a uma ideia, mas, no fim, consistem em matéria física, de um material que, muitas vezes, não obedece a ideia alguma e apenas quer exercer os seus próprios direitos"[510]. Também neste momento, Zumthor contempla. Da imagem que traz contornos do inconsciente, passando pelo inconsciente do desenho, até ao inconsciente da matéria, tudo é contemplação. É este o método de Zumthor. Por vezes, os desenhos ficam dias e dias na sua mesa alta à espera de serem terminados, exactamente, porque Zumthor necessita do tempo próprio da contemplação. Este tempo não depende, no entanto, da passagem dos dias (embora Zumthor reconheça que o seu

[509] *Ibidem*, p. 140.

[510] *Ibidem*, p. 136.

processo é lento), mas depende de um movimento que vem do inconsciente, de uma afirmação do acaso e de uma micro-percepção. É indefinido, mas Zumthor reconhece-o no momento em que precipita toda a composição para a sua definição.

> imagem 077: Aguarela do Pavilhão de Verão da Serpentine Gallery de 2011

Entretanto, Zumthor prepara-se para o advir deste tempo. Os desenhos mais expressivos, como as aguarelas, surgem, precisamente, neste momento. A aguarela nasce de um desenho rigoroso a lápis, onde cada traço é desenhado depois de um longo processo de experimentação no espaço. As proporções são, extremamente, importantes e controladas. Por vezes, Zumthor ensaia, na sua sala de trabalho e na sala contígua, pequenos exercícios de imaginação espacial. Gosta de compreender e sentir o espaço com o seu próprio corpo, sentir as dimensões, como se as pudesse carregar no olhar e nas mãos, experimentar os limites reais, sentar-se, levantar-se, olhar ao longe, sentir a luz do sol e perceber de onde vem e como é que cria aquelas sombras que vê[511]. Zumthor desenha, primeiro, a lápis e a régua, numa folha enorme de aguarela, que cobre o tampo de uma das suas mesas de trabalho, uma mesa alta, para poder desenhar e pintar de pé. Alguma espontaneidade, que pudéssemos desejar, é senão uma ilusão, dada pelas pinceladas finais que espalham resíduos de cor, aparentemente descontrolados, pela folha e pelo desenho, como uma bruma, um denso nevoeiro ou uma luz clara e súbita. As aguarelas de Zumthor não são desenhos espontâneos, mas desenhos, perfeitamente, controlados, que lhe permitem contemplar o espaço que imagina criar.

> imagem 078: Aguarela, Pensão Briol

[511] Numa nota, a antecipar a conferência na Royal Academy of Arts, em Londres (Julho 2006), intitulada "Summerworks", Zumthor descreve este processo: "The very core of my work is staying at home, forgetting the world around me and submerging myself completely in the tasks I have to do, the places I have to work for, the atmospheres I want to create. Research, the joy of working, of finding a form for an everyday ritual, for a special moment in the future life of a building not yet known; the pleasure of working together with my collaborators, young architects, in a concentrated way, in a specific environment where there is the light of the sun entering from the garden of flowers and maples, and food and drinks, and every once in a while my grandson, visiting me from across the street. Summerworks. Splendid concentration". Texto consultado no arquivo do atelier de Peter Zumthor, em Janeiro de 2011. Muitas conferências de Zumthor recebem o nome de uma estação do ano e, ao contrário do que poderíamos considerar que esta é um limite temporal dentro do qual os trabalhos, que Zumthor apresenta, se desenvolvem, evoca, na realidade, uma atmosfera que inunda aquelas obras, iluminando-as sob uma luz e sensações, que atravessam aquela estação do ano e saturam o desenho.

Zumthor afirma, mesmo, que a aguarela é um dos seus maiores prazeres, enquanto cria, porque já controla suficientemente o espaço que está a criar, enquanto pode dar este tempo a si próprio, sentar-se na sua sala de trabalho, ouvir música, desenhar e pintar[512].

Não obstante o rigor e o controlo, a aguarela detém ainda um pouco do Caos do plano de composição. As partículas de cor, que escapam aos traços negros de grafite, cobrem o desenho com uma bruma onde tudo pode ainda acontecer àquele espaço. As aguarelas não são desenhos espontâneos, mas são desenhos expressivos, porque determinam a sensação que irá percorrer a obra de arquitectura na sua força mais pura, no momento em que sustém um pedaço de Caos em partículas descontroladas de cor, paisagens coloridas e informes, o tempo suspenso entre aquele do desenho, da precipitação do movimento do pincel e da água, e a definição controlada do espaço da obra que o desenho prévio (de preparação da aguarela) detém.

E, em momento algum, as aguarelas, os desenhos (onde aquelas se incluem) e as maquetas são representações da obra de arquitectura. Para Zumthor, os desenhos e as maquetas são espaços de direito, porque determinam o composto de sensações ou a atmosfera da obra de arquitectura[513]. São limiares da própria sensação, que percorre o plano de composição e muda de natureza a cada determinação: a sensação, que tem origem na imagem, passa pelo desenho, pela aguarela, pela maqueta e actualiza-se, por fim, na obra de arquitectura. Por vezes, a sensação muda, porque o desenho ou a maqueta a modelam, obrigando-a a mudar.

---

512 Peter Zumthor em conversa com Julia Peyton-Jones e Hans Ulrich Obrist. Consultado em http://www.serpentinegallery.org/2011/04/serpentine_gallery_pavillion_2011_zumthor.html e acedido a 8 de Setembro de 2011 (actualmente, a conversa não está disponível).

513 "All the design work in the studio is done with materials. It always aims directly at concrete things, objects, installations made of real material (clay, stone, copper, steel, cloth, wood, plaster, brick). There are no cardboard models. Actually, no 'models' at all in the conventional sense, but concrete objects, three-dimensional works on a specific scale", Peter Zumthor, "Teaching Architecture, Learning Architecture", *Thinking Architecture*, p. 66.
No entanto, os nossos comentários partiram, sobretudo, da observação do trabalho no atelier de Peter Zumthor, durante os meses de Janeiro e Fevereiro de 2011.

Nalgumas maquetas, Zumthor utiliza os mesmos materiais que irão compor a obra de arquitectura, para sentir a sua presença física, a sua materialidade, mas, noutras, utiliza materiais diferentes, que dão, no entanto, a mesma sensação. A maqueta trabalha a sensação pelo material, como nas bonitas maquetas das paisagens alpinas em cera, quando as montanhas parecem deslizar de encontro ao vale, fazendo-nos recordar as palavras de Deleuze & Guattari: "A sensação não se realiza no material sem que o material passe inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva. É o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc., e a sensação não é colorida, é corante, como diz Cézanne"[514]. Curiosamente, as maquetas mais impressionantes de Zumthor são, precisamente, aquelas em que a sensação é dada por um material trabalhado por exigência de um composto de sensações (como diriam Deleuze & Guattari), e não tanto as maquetas em que os materiais são os mesmos com que a obra irá ser construída[515]. Porém, resultam de exigências diferentes. Porque se as primeiras são indispensáveis para o trabalho do composto de sensações, as segundas pretendem antever o efeito deste na obra, tal como esta será construída. Podemos, ainda, considerar um terceiro e um quarto tipos de maqueta. As "maquetas de papel", como Zumthor as apelida, construídas em materiais o mais indiferentes possíveis, de modo que não incorporem tipo algum de sensação, porque, habitualmente, surgem em estágios muito preliminares, quando Zumthor ainda não tem presente a imagem que o guiará pelo processo criativo, e precisa, apenas, de testar, muito rapidamente, questões de

[514] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 157.

[515] Gostaríamos de salientar que Zumthor trabalha com uma escultora, que coordena a oficina das maquetas. Zumthor controla todos os aspectos da sua obra, incluindo a produção de maquetas, mas nestas trabalha, conjuntamente, com esta escultora, exactamente, para explorar a ligação entre materiais e sensações.

dimensões, limites ou funções[516]. E, por fim, as maquetas à escala real, usualmente de fragmentos da obra, para testar, sobretudo, problemas técnicos, construtivos e estruturais, embora antevejam o efeito do composto de sensações na obra (e podemos considerá-las como uma extensão do segundo tipo) e, consequentemente, possam metamorfosear o desenho da obra, quando novas sensações parecem surgir na sua superfície.

A contemplação surge, ainda, sob outra forma, no plano de composição de Zumthor, na sua paixão pelas coisas concretas. De certa forma, é para chegar até este momento de pura contemplação, que Zumthor cria. É a experiência da beleza inexplicável, que Zumthor encontra nas coisas concretas, que o impele a criar obras de arquitectura, que possam, igualmente, deter esse poder. É neste momento que o corpo sem órgãos inicia a sua construção, porque o acto de contemplação acciona o desejo e a vontade de Zumthor em criar uma obra intensiva, procurando, de imediato, nas coisas concretas o seu mistério e a sua magia. "A experiência da beleza torna-me consciente da ausência. O que experiencio, o que me afecta, implica, simultaneamente, alegria e dor. Dolorosa é a experiência da ausência e pura dádiva, a experiência de uma forma bela que foi despertada no sentimento da ausência. Nas palavras do escritor Martin Walser: 'Quanto mais sentimos falta de alguma coisa, mais belo se torna aquilo que temos de mobilizar a fim de suportar a ausência' "[517].

Os dois momentos são inseparáveis, porque estamos no plano do corpo sem órgãos. Como o próprio Zumthor confidencia: "Para alcançar a beleza, tenho de ser uno comigo mesmo, tenho de fazer as minhas próprias coisas e não outras, porque a substância particular, que reconhece a beleza e pode, com sorte, criá-la, reside em mim. Por

---

[516] De facto, quando é necessário testar, apenas, questões funcionais, como a organização do programa, a distribuição dos diferentes espaços, definir limites da construção e dimensões, proporções, Zumthor opta por maquetas de materiais "inexpressivos" e métodos de execução rápidos, como por exemplo, o uso de poliestireno exturdido, onde depois cola impressões vulgares das fachadas dos edifícios envolventes, etc.

[517] Peter Zumthor, "Does Beauty Have a Form?", Thinking Architecture, pp. 80-81.

outro lado, as coisas que quero criar - mesa, casa, ponte - devem poder aparecer em si mesmas"[518]. O mergulho em si mesmo, a descoberta do fundo de si mesmo, tem como único fim a criação. A imagem (de Zumthor), que pertence ao plano do corpo sem órgãos, que é, por si, povoado, unicamente, por intensidades (as memórias, as sensações, os materiais, as vivências, os lugares, as ressonâncias desses lugares e todas as suas virtualidades, formam na imagem, como vimos, um conjunto de perceptos e afectos puros e autónomos, precisamente, porque renascem a cada nova obra), é a superfície ou o plano que resulta deste mergulho. E, depois, à semelhança do que acontece quando ouve música, há um momento em que Zumthor entra no plano de composição e, ao deixar-se fluir, as coisas surgem nelas mesmas, em toda a sua beleza.

MICRO-PERCEPÇÃO

A contemplação é inseparável da percepção de Zumthor, porque é no movimento e tempo próprios à contemplação que este apreende as partículas imperceptíveis, que as coisas irradiam, e contrai o poder em si do concreto, que lhe permitirá criar, no seu próprio plano de composição, uma obra intensiva, que irradia o poder de ser em si. A contemplação é, para Zumthor, uma micro-percepção: "Quando olhamos para objectos ou edifícios, que parecem estar em paz com eles mesmos, a nossa percepção torna-se calma e desinteressada. Os objectos, que percebemos, não têm mensagem alguma para nós; estão, simplesmente, ali. As nossas capacidades perceptivas crescem sossegadamente, sem preconceitos e aquisições. Alcançam para além de signos e símbolos; são abertas, vazias. É como se conseguíssemos ver uma coisa sobre a qual não conseguimos focar a nossa consciência. Aí, nesse vacum conceptual, uma memória pode emergir, uma memória que parece vir das profundezas do tempo. Agora, a nossa observação do objecto abraça um pressentimento do mundo no seu todo, porque não existe nada que não possa ser compreendido. Há um poder nas coisas ordinárias da vida quotidiana,

[518] Peter Zumthor, "Does Beauty Have a Form?", *Thinking Architecture*, p. 78.

como as pinturas de Edward Hopper parecem dizer. Apenas temos de olhar para elas o tempo necessário para ver"[519].

Como podemos depreender, não só desta passagem, mas também doutras, em que Zumthor se refere, directamente, à angústia do processo criativo, enquanto não encontra a imagem que o guia, o fluir natural no plano do corpo sem órgãos, é apenas quando apreende o poder que o objecto irradia, que a sua percepção se torna calma e lenta. E quando ele próprio flui no plano, que se gera entre si e o objecto, o único plano onde é possível a percepção molecular das coisas a que a consciência não chega e onde o mundo parece estar contido no seu todo, na sua força imensa, pode, finalmente, também ele, sossegar e contemplar. O desejo de pertencer e construir um plano, que contenha este poder, só termina na obra de arquitectura que irradia o seu próprio poder. É nesse momento que tudo devém acalmia. De facto, a contemplação em Zumthor é inseparável do poder que as coisas emanam e que o incita a criar. Zumthor diz, por várias vezes, que a sua paixão é, apenas, esta: criar obras de arquitectura, objectos concretos, que detenham este poder. E é aí, também, que a obra de arquitectura se torna poética, toca o fundo da arte e o fundo de cada um.

É importante retirar qualquer ideia de melancolia ou nostalgia à ideia de contemplação em Zumthor. A ausência e o silêncio são necessários ao trabalho da contemplação, porque criam esse espaço vazio conceptual, que permite que as sensações aflorem à superfície das coisas, onde o nosso olhar e o nosso corpo as conseguem capturar. É, unicamente, pela sensação que Zumthor consegue capturar a beleza das coisas e, consequentemente, criar. É por esta razão que afirmamos que a contemplação descreve a própria construção do corpo sem órgãos de Zumthor, porque é no seu movimento e tempo próprios que o desejo é accionado. É por ela que as sensações são capturadas e determinadas e é nela que a obra expressa a sua própria vida. A obra

[519] Peter Zumthor, "A Way of Looking at Things", *Thinking Architecture*, p. 17.

de Zumthor preenche, assim, todo o sentido das palavras de Deleuze & Guattari: "A sensação é contemplação pura, porque é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si própria à medida que se contemplam os elementos de onde se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação. A sensação preenche o plano de composição, e preenche-se de si própria preenchendo-se do que ela contempla (...). Plotino podia definir todas as coisas como contemplações, não apenas os homens e os animais, mas as plantas, a terra e os rochedos. Não são as Ideias que contemplamos por conceito, mas os elementos da matéria, por sensação. A planta contempla contraindo os elementos de onde procede, a luz, o carbono e os sais, e preenche-se a si própria de cores e de odores que qualificam por sua vez a sua variedade, a sua composição: é sensação em si"[520].

Este momento de contemplação pura é, extremamente, importante para Zumthor, porque não depende do efeito que um objecto, uma obra, um lugar têm em si (embora Zumthor entre no plano de contemplação através do efeito que um determinado objecto tem em si, o que, habitualmente, refere como o plano do intelecto, mas que, na realidade, é, primeiramente, um *sentir* profundo, onde nasce esse desejo de compreensão da razão daquele efeito, que descreve o movimento e o tempo da contemplação), mas da sensação que estes "seguram" e que só pode ser contraída como se o próprio objecto ou obra ou lugar se contemplassem a si próprios, o que acontece no silêncio, na ausência e no vazio. Apreender esta vida inorgânica dos objectos, das obras e dos lugares antes de nós mesmos, antes da nossa percepção treinada, antes do nosso pensamento informado e esclarecido. Apreender por pura contemplação. Ou como Zumthor explica: " 'Ver é esquecer o nome das coisas que vemos', como o artista americano Robert Irving cita o escritor francês Paul Valéry. Dia após dia, somos confrontados com conceitos, ideias e termos abstractos, mas, por vezes, é, de facto, mais divertido apenas ver.

[520] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 200.

Porque quando olhamos apenas, habitualmente vimos mais do que já sabíamos e mais do que os outros nos tentam explicar. Johann Wolfgang von Goethe parte para a sua aventura italiana não como teórico, mas como observador - pelo quanto me parece, quando o ouço falar. Ele queria ver e experienciar. Ele deixa que as coisas tenham efeito. É exactamente como quero proceder; quero começar por olhar para o que experiencio e sentir"[521].

Por vezes, Zumthor chama "magia do real" ao poder que um objecto concreto (actual) possui, à energia que emana, às partículas imperceptíveis que emite e às quais Zumthor se refere, em diferentes textos, como uma centelha, que irradia do objecto e salta para si, uma faísca. Como já vimos através dos desenhos e das maquetas (que são espaços de direito e não representações de arquitectura), Zumthor tem uma incrível consciência e percepção únicas deste inconsciente da matéria, sobre o qual gosta de pensar através dos quadros de Hopper, dos textos de Peter Handke ou dos poemas de William Carlos Williams. Para Zumthor, estes autores conhecem, como ninguém, este poder dos objectos concretos, objectos que subsistem por si só e não transportam mensagens ou símbolos[522], que estes autores tão bem conseguem captar, apreender e condensar nas suas próprias obras. Como menciona, a poesia de Williams ocorre num lugar não-emocional e indiferente e é esta qualidade, aparentemente lacónica, que permite que os seus poemas tenham um forte impacto emocional a quem os lê[523]. Na sua obra, este lugar encontra a sua expressão no espaço vazio que, como já vimos anteriormente[524], é a superfície ou o

---

[521] Peter Zumthor, "Body and Image", Conferência apresentada na ETH de Zurique, a 21 de Junho de 2005. Texto consultado no arquivo do atelier de Peter Zumthor, em Janeiro de 2011, não paginado.

[522] Embora não seja neste exemplo específico, é frequente Zumthor utilizar a designação de "símbolo" quando, no entanto, se refere, claramente, a um signo. No presente estudo, seguimos a definição deleuziana de signo e que, na obra de Zumthor, encontra a sua expressão neste poder do objecto. Como referem Deleuze & Guattari, um signo é sempre um signo de poder. Ver Peter Zumthor, "The Hard Core of Beauty", *Thinking Architecture*, p. 29.

[523] Peter Zumthor, "The Hard Core of Beauty", *Thinking Architecture*, p. 29.

[524] Consultar as páginas dedicadas ao "Vazio", do presente Capítulo.

plano que torna as sensações tangíveis, permitindo a cada um de nós vivê-las no seu próprio corpo, cuidadosamente preparado para o seu impacto, como na capela Bruder Klaus, em Wachendorf, ou no corredor preto, que ladeava o *hortus conclusus*, do pavilhão temporário de Verão da Serpentine Gallery (obra em exposição entre Julho e Outubro de 2011, nos jardins de Kensington).

Zumthor utiliza inúmeras expressões para designar "a magia do real", ou o poder que um objecto concreto e material emite, tais como "núcleo duro da beleza", "essência" ou "substância concentrada"[525]. Todas estas expressões pretendem aludir à própria vida de uma obra ou de um objecto concreto, necessariamente, invisível e, não obstante, real, que, como Zumthor crê e relê na obra de Williams, se sente, apenas, na ausência de significados, valores atribuídos e mensagens, num lugar não-emocional e indiferente. E se a obra de arquitectura contém em si esta vida inorgânica tornada visível no espaço vazio, deixa emergir, naturalmente, as emoções e atinge qualquer um de nós. A obra de arquitectura deve permitir que as emoções, simplesmente, existam, independentemente de quem as experiencia. É, neste sentido, que a obra de arquitectura é um bloco de sensações, quando passa a subsistir por si só, um bloco de perceptos e afectos, que afecta quem a percepciona, sem interposição de significações ou simbolismos, sentimentos ou referências pessoais[526]: "um edifício que é um ser em si, ser edifício, sem representar coisa alguma, apenas sendo"[527]. Cada um poderá apropriar-se da obra de arquitectura, habitá-la, vivê-la e, acima de tudo, devir. Devir espaço, devir montanha, devir água, devir som, devir partícula de ar, devir

---

[525] Peter Zumthor, "The Hard Core of Beauty", *Thinking Architecture*, p. 30.

[526] "Good architecture should receive the human visitor, should enable him to experience it and live in it, but it should not constantly talk at him. (...) I personally like the idea of designing and building houses from which I can withdraw at the end of the forming process, leaving behind a building that is itself, that serves as a place to live in and a part of the world of things, and that can manage perfectly well without my personal rhetoric", Peter Zumthor, "The Hard Core of Beauty", *Thinking Architecture*, pp. 33-34.

[527] Peter Zumthor, "The Hard Core of Beauty", *Thinking Architecture*, p. 34.

imperceptível[528]. Ou, como Zumthor, fluir, ser uno com o espaço que o rodeia, com o espaço que habita e experienciar a eternidade da sensação.

NATUREZA FABRICADA

Esta ideia de naturalidade, que Zumthor deseja conquistar, vai ser constante em toda a sua obra. É o momento preciso em que a construção do corpo sem órgãos termina, em que a obra criada encontra a sua própria natureza. Se a construção do corpo sem órgãos for bem sucedida, a obra criada subsiste por si só e permite a construção de novos corpos sem órgãos a quem a percepciona e habita. Mas, esta naturalidade é uma natureza fabricada. Há uma naturalidade na composição, como na sensação, nada parece forçado, tudo parece existir, simplesmente, ali, naquele lugar, como se ali pertencesse desde sempre. E, no entanto, esta naturalidade foi criada e a sensação foi fabricada e composta, precisamente no plano do corpo sem órgãos.

A sensação pertence, inquestionavelmente, à própria composição. A composição subsiste por si própria, tornando a obra autónoma e eterna, completamente livre de significados e significações (o que torna possível o momento de pura contemplação), mas nasce, sempre, a partir de um plano de composição criado pelo arquitecto, enquanto a palavra "essência" parece evocar e remeter para uma natureza imaculada, não fabricada, que apenas existe. Noutro momento, Zumthor opta pela palavra, da sua língua mãe (o Alemão), *wirklichkeit*, que o próprio traduz por "realidade que produz o efeito de existência"[529] (e não apenas "realidade"), fazendo-nos recordar a ideia de "vida inorgânica", mais do que a ideia de "essência".

Não pretendemos, de modo algum, dizer com "natureza fabricada", que Zumthor cria natureza artificialmente, mas que fabrica

---

[528] Em momento algum, Zumthor se refere ao devir que uma obra de arquitectura pode gerar, mas, como já vimos em várias ocasiões, fala do fluir e ser uno, num plano virtual que se gera entre si e um objecto ou uma peça de música ou um lugar. Como acredita, também, que "a good building must be capable of absorbing the traces of human life and thus taking on a specific richness", Peter Zumthor, "A Way of Looking at Things", *Thinking Architecture*, p. 24.

[529] Peter Zumthor, *Casabella 719*, p. 92.

sensações, que passam a pertencer à natureza do objecto em si, à sua presença, quando este parece ter sempre pertencido ali. Conseguir esta naturalidade, fazer com que uma composição se sustenha por si só, ao mesmo tempo que parece ter sempre pertencido àquele lugar, é uma das tarefas mais difíceis a que Zumthor se propõe.

É evidente que, em muitas obras de Zumthor, surge, também, a sensação de natureza. E, contudo, esta não é dada, maioritariamente, pela utilização de um material natural, como a pedra, mas pela expressão que advém da composição que Zumthor cria. As Termas de Vals surgem na paisagem como um bloco puro de pedra e, no entanto, são mil e uma pedras, de pequenas dimensões, três comprimentos distintos, sobrepostas e rigorosamente colocadas segundo a composição determinada por Zumthor. Como o próprio refere, no início, imaginava grandes blocos de pedra, mas durante a sua primeira visita à pedreira de Vals, não foi apenas a questão do transporte de pedras monumentais, que o levou a alterar a composição, mas sobretudo o efeito da composição. A composição ficou, em parte, definida ali, quando Zumthor se deparou com lajes de pedra muito finas sobrepostas[530]. Posteriormente, o ritmo nasce da própria colocação da pedra, numa composição, que lembra o espaço liso do *patchwork* de Deleuze & Guattari, quando é o próprio Zumthor quem evoca a ideia de um tecido de pedra[531].

Segundo Zumthor, na percepção da beleza, a forma é sempre secundária à semelhança da razão, porque o núcleo duro da beleza, a essência, ou substância concentrada, só pode ser apreendida no espaço vazio. No entanto, este não é o negativo da forma, o espaço que esta deixa em suspenso, mas, mais precisamente, o espaço que surge entre

---

[530] "I had imagined powerful rocks, and then even the largest ones turned out to be very small! I was absolutely disappointed. But walking around the quarry, I noticed stacks of thin slabs, trimmed for flooring. The quarry was full of thin panels. I saw that such treatment of rock is the simplest and the easiest. I understood that out of the thinnest elements possible, I needed to build the massiveness and homogeneity of a block of rock. Like in woven fabric: the thinner the thread you use and the more densely you press them together, the more solid, smoother fabric you get", Peter Zumthor, *Casabella 719*, p. 92.

[531] Peter Zumthor, *Therme Vals*, p. 169.

a obra e o corpo de cada um de nós, o espaço definido pela Atmosfera, como Zumthor nomeia. Ao considerarmos a obra de arquitectura, um bloco de sensações, o espaço vazio é esse *continuum* ou plano que permite a livre circulação de sensações e a atmosfera, o que ocupa esse plano, definida, unicamente, por intensidades. Curiosamente, é desta forma que Zumthor define, tanto o espaço vazio, como a atmosfera, embora através de outras palavras. O espaço vazio é o invólucro da vida, da nossa própria vida e da vida que a obra contém, o espaço que permite a irradiação do poder do objecto, a superfície indiferente da poesia de Williams, que permite o forte impacto enquanto a atmosfera é a qualidade desse espaço vazio, que Zumthor define pela luz, pela temperatura, pelo som, pela matéria, pelos objectos que contém e, que por sua vez, irradiam a sua própria força que se funde na atmosfera da obra...[532]

Podemos considerar a forma, à semelhança da razão, secundariamente. Como o próprio Zumthor revela: "A nossa percepção é visceral. A razão desempenha um papel secundário. Penso que reconhecemos, de imediato, a beleza que é um produto da nossa cultura e corresponde à nossa educação. Vemos uma forma enquadrada e condensada num emblema, uma forma ou um desenho que nos toca, que tem a qualidade de ser tudo num só: evidente,

---

[532] No seu livro *Atmospheres*, Zumthor explica as nove respostas que encontrou, no seu pensamento e na sua obra, para definir a sua ideia de Atmosfera (no prefácio do livro, Brigitte Labs-Ehlert, considera, inclusivamente, que "For Peter Zumthor, atmosphere is an aesthetic category", p. 7): o corpo ou a anatomia da arquitectura, a compatibilidade material, o som de um espaço, a temperatura de um espaço, a colecção de coisas (Zumthor utiliza a expressão "Surrounding Objects", para se referir aos objectos que cada um possui e à relação que estes mantêm entre si, bem como a sua presença no espaço, pelo que optamos pela expressão "colecção de coisas"), o intervalo entre composição e sedução (movimento e tempo), a tensão entre interior e exterior, os níveis de intimidade e os efeitos de luz (Zumthor utiliza a expressão "The Light on Things", a qual optamos por traduzir como "efeitos de luz"). A estas ideias, reuniu outras três, que sintetizam a sua aproximação específica (enquanto as precedentes podem ser consideradas "universais"): a arquitectura como contexto humano ou como é que a obra de arquitectura contém a vida (aqui, Zumthor utiliza a expressão "Architecture as Surroundings", enquanto a nossa tradução advém da explicação da expressão por Zumthor, bem como da sua definição posterior "architecture as a human environment"), a coerência e, por último, a beleza da forma ou o poder da forma (Zumthor utiliza a expressão "The Beautiful form", no entanto, acreditamos que podemos igualmente traduzir pela expressão "o poder da forma", uma vez Peter Zumthor define a beleza da forma através do seu poder em afectar). Peter Zumthor, *Atmospheres*.

profunda, misteriosa, estimulante, excitante, em suspenso... Se é a aparência, que me toca realmente, que é bonita, não pode ser julgada adequadamente pela forma, porque a profundeza do sentimento, que pertence à sensação de beleza, não é accionada pela forma como tal, mas pela centelha que salta dela para mim"[533].

SATURAÇÃO

No entanto, temos, obrigatoriamente, de perguntar como é que Zumthor chega a este momento, em que a composição de uma obra de arquitectura, que ele concebe, subsiste por si só e pode dizer-se ser, ser do sensível, porque contém um bloco de sensações. Sobretudo quando este ser parece existir antes da forma e, ao mesmo tempo, dela depende, também, a sua percepção, ou melhor, a sua revelação e experiência enquanto ser do sensível. Deleuze & Guattari colocaram a mesma questão para qualquer composição estética: "Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si?", dando-nos, de imediato, a resposta de Virginia Wolf: "Saturar cada átomo", "eliminar tudo o que é desperdício, morte e supérfluo"[534]. Para além da interpretação de Zumthor dos poemas de Williams, a expressão de Virginia Wolf revela algo mais sobre o espaço vazio e a forma. Virginia Wolf continua, no texto de Deleuze & Guattari: "Incluir no momento o absurdo, os factos, o sórdido, *mas tratados em transparência*", "colocar aí tudo e, no entanto, saturar"[535].

Quando dizíamos que o campo imenso das pré-individualidades e a matéria intensa, por este formada, iriam encontrar, na obra de Zumthor, o seu correlato na depuração da forma, pretendíamos chegar a este momento da composição da obra[536].

---

[533] Peter Zumthor, "Does Beauty Have a Form?", *Thinking Architecture*, p. 77.

[534] Virginia Wolf citada por Deleuze & Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 163.

[535] *Ibidem*, p. 163.

[536] Para Zumthor, a forma tem de ser sempre precisa e clara. Deleuze apela à mesma sobriedade.

Eliminar e saturar não são momentos contrários[537]. A forma indiferente, depurada e precisa das obras de Zumthor tem, sempre, contornos e os contornos contribuem, igualmente, para a criação da atmosfera desejada. Todavia, não é a linha de contorno que é trabalhada, mas a matéria dessa linha. E pensamos numa linha de contorno, que delimita a forma, mais do que a junção de diferentes planos. As obras de Zumthor corporalizam a vida inorgânica própria da linha setentrional ou gótica de Worringer, atravessam diferentes devires, um devir feminino do espaço, um devir água e um devir luz, um devir cosmos e um devir imperceptível. Face às várias alegorias e metáforas alusivas à vida de São Nicolau, encontradas por diferentes autores para a Capela erguida para a devoção deste[538], Zumthor insiste, sempre, que a composição da Capela resulta, unicamente, de um trabalho complexo com os elementos água, terra e fogo. E, embora possamos, de facto, indicar a presença física destes elementos na composição da Capela - o rasto do fogo na cor negra do betão, a água depositada na depressão do chão, a força da terra que se sente no

> imagem 079: Água e luz, interior da Capela Bruder Klaus

[537] Hiroshi Nakao apercebe-se desta operação na composição de Zumthor, nomeando-a de "compressão" ou "concentração", curiosamente, correlata à simplicidade: "Zumthor is not a reductionist. Although he is constantly in search of the essential, this cannot be found through the methods of reduction, a path which leads to the worst form of simplicity. Zumthor's work is by definition analogous to the work of a poet. He compresses. He gathers things and compresses them. 'The hard core of beauty: concentrated substance'. He does not bring in new things to add from elsewhere and he does not dilute the things which are already there. He collects the things that are there. The collected things are not simply lined up. They are concentrated. Zumthor collects great quantities of wood, stone and light, and concentrates them. He concentrates mountain slopes, history, and the sky. Something is secreted and well forth. Things is Zumthor's architecture seep through in liquid or vaporized form and fill the space with the rustle of their differences", Hiroshi Nakao, "No Ideas But in Things", *a+u: Peter Zumthor*, p. 220. Curiosamente, este texto de Hiroshi Nakao é atravessado, implicitamente, por uma inspiração deleuziana, não apenas pelas ideias apontadas (como a de uma obra que é uma unidade, mas em si uma multiplicidade), como pelas referências citadas (como por exemplo Bergson e Artaud).

[538] Em relação à Capela, especificamente, existem vários excertos de entrevistas em que Zumthor faz alusão a estes comentários. De facto, Zumthor sempre foi muito claro em relação à sua aproximação pessoal em qualquer obra: "I am not interested in using a thing as a metaphor, an allegory. The realness of life is primary, while aesthetic and practical merits are secondary. Architecture has a body of its own because its in it that life happens. Emotions", Peter Zumthor, *Casabella 719*, p. 91. Teremos, no entanto, de considerar que as emoções, a que Zumthor se refere, são, na realidade, sensações, pela mesma razão que o leva a não utilizar metáforas ou alegorias na composição. É apenas quando a obra é um bloco de sensações que é capaz de se suster a si própria, como temos vindo a desenvolver.

> imagens 080-081: Negro de fogo, Capela Bruder Klaus

momento de impulsão do nosso olhar em direcção ao céu, ao pequeno óculo lá no alto, rasgo de luz intensa - foi necessário que a composição deviesse água, terra e fogo.

Uma questão impõe-se, sempre, neste momento: é a própria composição, a linha setentrional, ou o artista, o arquitecto, que devém? Tanto a composição, como o arquitecto devêm, porque existe, exactamente, uma transdução de forças na passagem de um devir para outro. Zumthor devém fogo, quando o fogo devém pura vibração de negro no betão[539]. A composição conserva a força da combustão na intensidade do negro e fá-la ressoar, conserva o bloco de devir que possibilita a cada novo visitante devir, também ele, fogo destruído, fumo negro ausente. Tudo é mais intenso quando toda a composição se precipita para este limiar da experiência, quando as diferentes partes sustêm o poder da força. O espaço fecha-se sobre nós mesmos, o nosso corpo é preparado, previamente, para se deixar consumir no espaço, ao mesmo tempo que se liberta, de tudo o que deixou para trás. Há quem entre naquele espaço para orar e, no entanto, não consegue escapar à força inequívoca que o espaço exerce em si. Seria justo atribuir esta qualidade à presença dos elementos ou a uma interpretação de uma luz superior que ilumina o coração de cada um, quando o espaço afecta o nosso sistema nervoso? Quando a composição é uma criação singular de Zumthor? Dos estranhos devires que atravessam o plano de composição, determinando os limiares de intensidade? Que intensidade de negro? Como é que Zumthor conseguiu encontrar aquela intensidade? Diz Zumthor que é necessária sensibilidade para controlar os materiais, bem como um conhecimento estreito da natureza de cada um, que implica tratá-los com cuidado, entrar no material e segui-lo... Seria, certamente, mais fácil criar um espaço dedicado à devoção e à oração recorrendo a símbolos e a metáforas, do que fazer passar a sensação de infinito,

539 "Ce n'est pas l'homme qui chante ou qui peint, c'est l'homme qui devient animal, mais juste en même temps que l'animal devient musical ou pure couleur, ou ligne étonnamment simple: les oiseaux de Mozart, c'est l'homme qui devient oiseau, parce que l'oiseau devient musical", Gilles Deleuze, *Dialogues*, p. 88.

unicamente, pela composição. No entanto, é essa a criação de Zumthor: um espaço infinito, divino, etéreo, unicamente composto de sensações puras que o percorrem. É esse o espaço que todos sentem, independentemente de serem crentes ou não crentes, é o poder da sensação. O mistério da obra.

ATMOSFERA

A atmosfera preenche o espaço vazio. É a matéria própria do vazio. Zumthor sente-se, especialmente, atraído por obras de atmosfera intensa e densa, como as que encontra nas fotografias da Broad Street Station, de John Russell Pope (1919), do Palazzo Trissino Baston, de Vincenzo Scamozzi (1592) ou de uma residência de estudantes, de Hans Baumgartner (1936)[540]. E de que outra matéria poderia a atmosfera ser composta, tanto que é captada numa fotografia e leva Zumthor a desejar recriar a mesma intensidade, a mesma densidade, se não fosse composta de sensações? No entanto, não devemos confundi-la com a matéria de um espaço interior, tal como a obra de arquitectura não é um simples enquadramento das forças do caos ou da terra desterritorializada, mas sustém uma matéria complexa, que reúne diferentes materiais, diferentes forças, que a atravessam, constantemente, desde o exterior ao interior, do interior ao exterior. É impossível determinar os contornos da atmosfera. A sensação preenche um espaço ilimitado, que escapa à forma e aos limites do corpo vivo. No entanto, é possível determinar as zonas e os limiares de intensidade, pelos quais uma sensação passa, compondo a atmosfera de uma obra.

> imagens 070, 082-083: Atmosferas

Para criar uma atmosfera intensa e densa, é necessário "saturar cada átomo", trabalhar a matéria, experimentar diferentes compostos, seguir linhas de fuga, colocar tudo no limiar de intensidade máxima, próximo do ponto de destruição completa, do próprio abismo junto ao caos. Como Deleuze & Guattari explicam, num outro momento onde se referem igualmente a esta ideia de "saturar cada átomo" de Virginia

[540] As três fotografias, que reproduzimos no Volume da presente tese, aparecem no início de *Atmospheres*, de Peter Zumthor, para ilustrar a sua ideia de atmosfera. Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 10, 16 e 18, respectivamente.

Wolf: “Já não se trata de impor uma forma a uma matéria, mas de elaborar um material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, apto desde logo a captar forças cada vez mais intensas”[541]. A saturação será sempre insuficiente, se não existir uma consistência própria à composição, porque é apenas a consistência que dá a eternidade à sensação, a mesma eternidade que renasce a cada movimento do desejo, sempre que Zumthor recorda as fotografias daqueles edifícios, transformados em monumentos pela eternidade do seu composto de sensações. “Conseguirei criar, como arquitecto, uma atmosfera como esta, a sua intensidade, a sua expressão. Se sim, como é que o faço? Depois, penso: sim, consigo. E penso: não, não consigo”[542]. Zumthor insiste na matéria, trabalha-a, continuamente, experimentando, até encontrar o ponto de saturação próprio de cada matéria, aquele que concentra a intensidade máxima de uma força e é atravessado por uma linha de fuga, que o coloca em vibração, fazendo-o expandir e contaminar toda a atmosfera da obra. Na Capela Bruder Klaus, foi necessário um segundo incêndio para saturar a cor no interior da capela, para o negro da combustão impregnar as paredes de betão. Nenhuma pintura, nenhum outro tratamento ou revestimento do betão daria aquela intensidade à sensação de negro queimado. E foi necessário regular o fogo, que, por si só, é incontrolável, indomável, para suster a sensação. A saturação segura a sensação, é a sua consistência interna.

> imagens 084-085: Queima da cofragem de betão da Capela Bruder Klaus

Existem dois momentos singulares na construção do corpo sem órgãos de Zumthor: um de contemplação e outro de saturação. Se a contemplação é essencial para a criação de uma obra em Zumthor e se, para nós, coincide com a própria construção do plano do corpo sem órgãos, renasce a cada obra, produzindo-a, e, por fim, metamorfoseia-se em espaço. Actualiza-se. A contemplação não diz apenas o momento de silêncio e ausência no qual Zumthor apreende a beleza

---

[541] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 406.

[542] Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 19.

dos objectos, como também não se limita à contemplação das imagens que surgem no seu corpo ou à contemplação do inconsciente da matéria, que emerge nesse movimento suspenso, como, é, também ela, uma matéria de composição, uma sensação, porque Zumthor cria, por fim, espaços de contemplação. Mesmo as obras que têm funções estratificadas, perfeitamente definidas, são espaços de contemplação, desde o primeiro momento em que Zumthor se coloca no plano de composição da obra para determinar os pontos de intensidade máxima, onde sente a luz a chegar e a iluminar lentamente o espaço, a paisagem que penetra e torna-se, subitamente, também ela habitante, a temperatura do ar e as cores que o atravessam, até ao último momento em que abandona a obra com a certeza que ela se sustém por si, que não necessita de explicações, mas apenas de alguém que venha e deseje habitá-la por um momento. Aí, a atmosfera contempla a sensação, contrai-a e espera. A atmosfera contempla-se a si própria, é um puro espaço de contemplação, que contrai e recria-se, contemplando a matéria expressiva de que é composta. Como a água da chuva, que penetra pelo óculo da Capela Bruder Klaus e fica depositada numa pequena depressão no pavimento e uma mancha informe corroída faz ressoar mil e uma intensidades de azul, cinza e prata, pequenas partículas de luz que iluminam o chão e disseminam as cores de chumbo de que é composto. O chão espera a água e a água contrai as partículas da matéria única de que é composto o chão. A textura do chão é inseparável do seu composto metálico e a água da chuva faz ressoar cada uma das suas partículas na atmosfera escura e húmida da pequena Capela[543].

> imagens 086-087: Depósito de água e óculo, Capela Bruder Klaus

Saturar cada átomo, cada partícula ínfima daquele chão, definir o seu composto, desde o material até à forma como é despejado, num

[543] A ideia do depósito de água esteve presente desde a primeira fase do projecto. Nas primeiras maquetas do interior, a luz do óculo aparecia reflectida na água, enquanto na última fase, o contorno da água tornou-se informe, multiplicando a luminosidade própria do pavimento de chumbo. A textura do pavimento foi, também, cuidadosamente ensaiada, através de um longo trabalho de experimentação (imagens 089-091). O trabalho da sensação exige, sempre, uma experimentação intensa.

movimento absorvido pela textura, determinada pela própria fluidez e densidade, com que o metal escorre do alto sobre o plano horizontal. A mesma sensação atravessa a imagem que guiou Zumthor na sua composição[544], zonas de vermelho e cobre intensos fazem o azul e o cinzento das restantes áreas vibrar. Nesta imagem, a sensação surge suspensa num fundo negro e contida nos limites da própria imagem, enquanto, no interior da capela, percorre o imenso espaço vazio, todas as partículas de luz que se multiplicam nos pequenos cristais da parede de betão que abraça e, ao mesmo tempo, dirigindo-nos para o céu, através de uma força singular, de intensidade branca da própria luz, para a imensidão de um outro espaço, espaço do cosmos, cosmos sagrado.

> imagem 088: Composição do chão, Capela Bruder Klaus

> imagens 089-091: Processo de experimentação, pavimento da Capela Bruder Klaus

O corpo sem órgãos de Zumthor: a obra singular

Entre os dois momentos - contemplação e saturação - que participam na construção do corpo sem órgãos de Zumthor, teremos, agora, de verificar onde é que reside a singularidade da sua obra e como é que essa construção lhe permite criar uma obra infinita. Porque o corpo sem órgãos, como plano de composição, permite a coexistência de matérias heterogéneas, a consistência de um agenciamento e, por fim, o desdobramento das matérias expressivas, a sua multiplicação, através dos vários fluxos que atravessam o plano. "O objectivo da arte, com os meios do material, é o de arrancar o percepto às percepções do objecto e aos estados de um sujeito de percepção, o de arrancar o afecto às afecções como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensação. É necessário um método, que varia com cada autor e que faz parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, nos quais a procura da sensação como ser inventa processos diferentes. Os escritores, a este

[544] A imagem, a que nos referimos, aparece reproduzida no Volume II, da presente tese (imagem 088).

respeito, não estão numa situação diferente da dos pintores, músicos, arquitectos"[545].

A experimentação, o ensaio sobre materiais, o desenhar, o construir maquetas são instrumentos e métodos comuns a vários arquitectos. Talvez nenhum, actualmente, exija tanto controlo, precisão e sobriedade, sobre o processo e sobre a obra, quanto Zumthor. Assim como os dois momentos, que assinalámos na construção do seu corpo sem órgãos, pertencem, unicamente, ao seu plano de composição. Como a relação, que identificámos entre as suas palavras e as suas obras, é única e singular. Como o movimento de introspecção e descoberta de um fundo ou de um campo de pré-individualidades, que essa relação propicia e obriga, é extremamente, raro no plano de composição de um arquitecto. Como existe uma atmosfera singular no próprio atelier, nessa procura e invenção.

Sobre esta atmosfera, Zumthor conta como um antigo colaborador (o mesmo a quem Zumthor entregou a curadoria da exposição e a coordenação de uma nova monografia) se refere a ela como se resultasse de um *fluidum* singular, que não pode ser reproduzido noutra situação qualquer, mesmo quando os colaboradores, após um percurso e uma aprendizagem naquele espaço e naquela atmosfera, iniciam a sua própria obra, e algo parece faltar sempre, esse *fluidum*. Este não resulta, no entanto, como alguns autores afirmam, da situação geográfica do atelier, que acentua, apenas, a sensibilidade e intuição únicas de Zumthor para compreender a paisagem e a geografia, as suas linhas de fuga, os seus pontos singulares e as forças que contêm, o mapa de intensidades que cobre a superfície terrestre. O *fluidum* atravessa a paisagem, como atravessa cada um dos colaboradores, as suas visões desses seres de sensação, atravessa Annalisa e todos os amigos e familiares que

[545] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 158.

Zumthor reúne à sua volta, atravessa o próprio Zumthor e concentra-se no seu corpo, como origem da matéria sensível[546].

A construção de um corpo sem órgãos tem, precisamente, início no próprio corpo de Zumthor: no mergulho que faz sobre si mesmo e no voo simultâneo que acompanha este mergulho. Necessariamente, existe uma preparação do corpo, como por exemplo, quando Zumthor joga ténis ou ouve música enquanto desenha ou lê um livro, que fica junto dele na sua mesa de trabalho. Não pretendemos afirmar que esta preparação anteceda, sempre, o mergulho e voo interiores, no entanto, assinala momentos muito específicos em que é necessária uma transformação do corpo físico, criando-se uma superfície plana e ininterrupta, propícia à propagação da sensação, à fluidez das diferentes forças que atravessam o plano. O próprio Zumthor refere que, ao ouvir uma determinada composição musical, quando uma certa intensidade muda de natureza, coloca-se, em segundos, no plano da música, onde se deixa ir. A transformação é molecular. A superfície criada dissolve os pequenos nós que poderiam impedir a livre passagem da onda sonora pelo corpo de Zumthor.

Como Deleuze & Guattari explicam no exemplo do corpo sem órgãos do masoquista, o plano, que a onda nervosa percorre, coincide com a superfície do corpo físico do masoquista, quando este cose todos os orifícios, que bloquearia a livre passagem das ondas

---

546 "Thomas Durisch who was one of my collaborators twenty years ago, once told me that for every architect in the studio doing things with me in a way gave strength to everyone. It was as if each of them thought while working together in the studio: 'Yes, I could certainly do this too, indeed I could do it better'. Then when they went home some of them tried to do it by themselves, but realized that something didn't work. It wasn't the same thing. He said there's a specific kind of atmosphere here, he called it *fluidum*. It's like I'm curating this *fluidum* and the people somehow work in it. And now this atmosphere is very strong", Peter Zumthor "Peter Zumthor interview by Francesco Garutti", *Klat #5*, p. 131.

Quando perguntámos a Zumthor sobre a sua atmosfera íntima - os netos a correr pela casa e a rodopiar na sua cadeira de trabalho, a Annalisa a colocar-lhe pertinentes questões sobre a composição dos espaços, os gatos, os jogos de ténis, as conversas com os colaboradores e com os amigos que o visitam, a casa que não é apenas uma casa, mas o seu atelier - e a relação desta com a sua forma de compreender o espaço e criá-lo, responde-nos: "I like to live like this and I feel like a fish in the water if I can live like this. I have my things and I have my work and I can open the door and I can close the door and I have a nice space... I like to be with the things that I am doing and I like to be with the people I love and then I am maybe at my best!", Peter Zumthor em conversa com a autora, em Janeiro de 2011.

doloríferas. No exemplo do corpo sem órgãos do drogado, já não existe esta coincidência. No entanto, por sua vez, podemos compreender como é que a superfície plana, criada pela transformação do corpo, que o impacto de uma sensação obriga, implica uma percepção molecular. O uso da droga tem, exactamente, essa finalidade: "Castañeda mostra, por exemplo, a existência de uma percepção molecular que a droga nos abre (mas tantas coisas podem servir de droga): acede-se a uma micro-percepção sonora e visual que revela espaços e vazios, como buracos na estrutura molar"[547]. Neste caso, a superfície plana nasce desses espaços vazios e estende-se por todo o corpo.

E o próprio Zumthor revela-nos o exemplo de um corpo sem órgãos que se constrói na percepção de uma obra de arte: "Um quadro de Rothko, campos vibrantes de cor, pura abstracção. Para mim, é apenas uma questão de ver, uma experiência puramente visual, diz ela. Outras sensações como o cheiro ou o som, materiais ou o tacto não desempenham papel algum. Entras na imagem, olhando-a. O processo tem qualquer coisa a ver com concentração e meditação. É como na meditação, mas não de alma vazia. Estás completamente alerta e ciente. A concentração na imagem liberta-te, diz ela. Atinges outro nível de percepção"[548]. A cor vibra e atinge o sistema nervoso da misteriosa mulher, de que Zumthor fala, quando fala de beleza[549]. Ela entra no quadro e atinge uma percepção molecular, que atribui à concentração ou a uma meditação, que preenche todos os espaços vazios da sua alma. A percepção devém molecular, atinge "outro nível", que permite sentir a cor vibrante por todo o corpo. Não importa se a sente no nariz, na boca, na pele, todos os outros sentidos parecem secundários, porque a cor transforma o corpo numa imensa superfície

---

547 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 278.

548 Peter Zumthor, "Does beauty have a form?", *Thinking Architecture*, p. 71.

549 Existe uma mulher que atravessa todo o texto "Does beauty have a form?" de Zumthor. Num dos textos mais relevantes para nós, os exemplos que Zumthor menciona, têm, praticamente, todos uma misteriosa mulher como protagonista.

visual. E o nariz, a boca, a pele devêm olhos. Curiosamente, as descrições, que utiliza para explicar o impacto que determinadas obras e objectos têm em si, são muito semelhantes aos efeitos da droga, quando esta "dá à percepção a potência molecular de apreender micro-fenómenos, micro-operações, e ao percepcionado, a força de emitir partículas aceleradas ou retardadas, segundo um tempo flutuante que já não é o nosso, e das hecceidades que já não são deste mundo"[550].

O mergulho e o voo interiores transformam a percepção de Zumthor, desde logo - "torna-se lenta" - e, como já vimos, a contemplação, que tem início nesse movimento, é inseparável de uma micro-percepção ou percepção molecular. No entanto, a questão que se nos impõe, neste momento, é, ligeiramente, diferente, porque pretendemos verificar as diferentes fases da construção do corpo sem órgãos de Zumthor e, no fim, compreender como é que a percepção molecular determina a composição da obra. Porque não basta criar uma superfície plana, que possibilita a livre passagem dos fluxos energéticos e uma vivência plena da sensação no corpo que a experiencia e a recebe, como a percepção molecular tem de permitir a Zumthor identificar os limiares de intensidade nesse plano que constrói e que se interpõe entre si e a obra.

Como Zumthor refere, as imagens, que surgem quando inicia um projecto novo e o guiam pelo plano de composição, aparecem um pouco por todo o corpo. Passam a habitá-lo, tal como ele as habita, também. São já sensações puras, como vimos, extraídas às suas percepções e afecções e, não obstante a sua indefinição inicial aparente, a par da percepção que necessita de um tempo próprio para concentrar-se na matéria e dela extrair uma sensação pura, uma cor vibrante, as sensações sobrevivem à passagem do plano de composição pelos mais diversos estratos, que aquele encontra na criação de uma obra de arquitectura: o lugar, a função, os habitantes e os seus próprios segmentos como a família, a história, as crenças, os

[550] Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 346.

símbolos, os ícones... Necessariamente, a construção de um corpo sem órgãos começa pela dissolução dos estratos que bloqueiam a passagem dos fluxos energéticos e a composição de sensações. No entanto, Zumthor avança no plano de composição resolvendo, primeiramente, todas as condicionantes, como lugar, uso e relação com os habitantes, para, depois, o composto de sensações poder emergir, naturalmente, em si. Talvez seja essa a "verdadeira" magia do real que o arquitecto nomeia: para além do lugar, para além do uso, para além daquele que habita, a obra é um bloco de sensações.

Zumthor recorda este processo no projecto das termas de Vals: "Foi apenas após sucedermos em responder, passo a passo, as questões colocadas pelo lugar, uso e material, que as estruturas e os espaços emergentes nos surpreenderam, no que acredito que possui a potência de uma força primordial, que atinge mais profundamente, do que o arranjo de formas esteticamente preconcebidas. Preocuparmo-nos com as leis inerentes das coisas concretas, tais como montanha, pedra e água, ao construir um edifício, oferece uma possibilidade de apreender e expressar alguns dos atributos primários e, aparentemente, 'culturalmente inocentes' de alguns destes elementos e desenvolver uma arquitectura que parte e regressa às coisas reais. Imagens preconcebidas e idiomas esteticamente pré-fabricados estão qualificados, unicamente, para bloquear acesso a este fim"[551].

A dissolução dos estratos é indissociável da preparação do corpo, tanto quanto o mergulho, o voo interiores e a transformação da percepção na contemplação. A imagem, que aparece no corpo de Zumthor e o guia pelo plano de composição, é composta por

---

[551] Peter Zumthor, "The Hard Core of Beauty", *Thinking Architecture*, pp. 31-32.

As palavras de Zumthor parecem fazer ressoar as próprias palavras de Deleuze & Guattari: "Voilà donc ce qu'il faudrait faire: s'installer sur une strate, expérimenter les chances qu'elle nous offre, y chercher un lieu favorable, des mouvements de déterritorialisation éventuels, des lignes de fuite possibles, les éprouver, assurer ici et là des conjonctions de flux, essayer segment par segment des continuums d'intensités, avoir toujours un petit morceau d'une nouvelle terre. C'est suivant un rapport méticuleux avec les strates qu'on arrive à libérer des lignes de fuite, à faire passer et fuir les flux conjugués, à dégager des intensités continues pour un CsO", Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 199.

sensações puras, já que Zumthor anula também, desde o início, todas as referências, imagens, idiomas preconcebidos, pré-fabricados, que condicionam a procura e a descoberta da matéria primordial desse fundo comum da vida e da existência dos seres (e consideramos os objectos, seres, porque contêm esse ser do sensível que é a sensação composta). Consequentemente, é, neste processo de remoção de tudo quanto pode impedir o florescer da experiência intensiva, que a imagem estabelece uma importante conexão ao corpo, que actua no corpo como uma sensação pura, através do qual consegue ligar diferentes sensações, muitas delas provenientes de outras experiências, mas que comunicam no mesmo plano de imanência. A imagem é, claramente, uma experiência do corpo: forma-se, revela-se e actua, sempre, no corpo e pelo corpo.

HECCEIDADE

Um [552] Verão em Vals: uma hecceidade. As cores intensas, o verde da encosta e o azul do céu, a temperatura e a brisa que a atravessa, o tempo suspenso, mesmo quando alguém trabalha, o prazer lânguido do momento, Zumthor relembra: "Há dois dias atrás, estava sentado no terraço do hotel em Vals, foi o primeiro dia, verdadeiramente, de Verão. A luz e os traços na encosta, as pessoas aí a trabalhar, o ambiente que já me havia fascinado enquanto criança e que transformava a palavra *Sommerfrische* (a frescura de umas férias de Verão nas montanhas) em algo mais tangível: estava tudo ali outra vez, aquele Verão Alpino, claro, azul, fresco e verde, como sempre havia sido. E, por momentos, tive esta sensação de puro ser e de não querer outra coisa senão estar apenas ali. Não era uma impressão superficial, evocada pela sedução ou por uma manipulação artificial de tudo quanto me rodeava; mas emergiu enquanto olhava para a imensa encosta inclinada do vale de Vals. Uma experiência de natureza, de paisagem. Uma potente força de beleza. Experiencio a magia do real, a experiência real das coisas. Em certos momentos, a

[552] O artigo indefinido é aqui extremamente importante, uma vez que a sua utilização pretende evocar, especificamente, o conceito de hecceidade, tal como criado por Deleuze (e Deleuze & Guattari). Como iremos constatar, o que Zumthor descreve neste texto é uma hecceidade: um Verão em Vals.

realidade impressiona-me. Sinto-me emocionado quando vejo uma coisa. Sinto a beleza. E dá-se uma troca, enquanto olho ainda, que produz logo uma imagem interior daquilo que vejo. Parece-me que, quando era criança, experienciava a beleza sem saber o que era a beleza, sem a magia do momento que se funde instantaneamente com outras experiências anteriores de beleza. Pode ter a ver com a idade, que transforma a magia do real, instantaneamente, numa imagem. E imagens antigas misturam-se com esta experiência de corpos e coisas reais, imagens de todos os Verões que havia passado nas montanhas. A minha nova imagem deste Verão Alpino e as imagens dos Verões Alpinos da minha infância influenciam-se mutuamente. No processo, nenhuma destas imagens permanece como era. As memórias destilam e intensificam a imagem da experiência do momento. Evidentemente, uma imagem da experiência refere-se, instantaneamente, a uma imagem interior, que é, por sua vez, o produto de realidades vividas, criadas ou imaginadas. Experiencio a realidade, a realidade concreta, intensamente, como se vivesse para isso. É a afirmação da realidade que me faz sentir abrigado no mundo. Carregamos connosco próprios um imensurável reservatório de imagens interiores, um imenso inventário de imagens". "Existe a magia do real, do corpo, do ser verdadeiramente real das substâncias e existe o encantamento das imagens, das imagens interiores ou representações. Pertencem-se e influenciam-se, mutuamente, de forma complexa e bela"[553].

> imagens 092-093: aguarelas de Peter Zumthor

Para nós, existe, unicamente, a sensação, essa "forma complexa e bela" que une a magia do real ou o ser do sensível, que se manifesta nos corpos e nas coisas, e a imagem que a conserva na memória ou no corpo. É através do corpo que Zumthor experiencia, novamente, todas as imagens interiores, começando pela própria percepção: enquanto olha, uma imagem interior é, imediatamente,

[553] Peter Zumthor, "Body and Image" (texto consultado no atelier de Peter Zumthor, em Janeiro de 2011, sem paginação).

produzida[554]. Esta imagem contém todas as sensações extraídas ao que é percepcionado: a sensação de verde verdejante, a sensação de azul claro e límpido, a temperatura de uma brisa, que percorre as montanhas, a força da paisagem, do declive e dos traços aí desenhados... Cézanne poderia compor o mesmo bloco de sensações, a mesma *Sommerfrische*. "Aquela montanha que Cézanne pintou tantas vezes. A este vale, Alberto Giacometti voltou novamente e novamente. Aqui, estava a parede, o lugar da árvore, o campo enorme e este cheiro, este céu e vento"[555]. Se regressámos às memórias e à imagem que estas compõem, foi para verificar que esta imagem coincide com a superfície plana do corpo sem órgãos de Zumthor, a superfície que Zumthor fabrica a partir do seu próprio corpo. Zumthor releva sempre a intensidade de uma sensação física, material, real, que se manifesta numa matéria concreta e que não é de modo algum intelectual ou abstracta.

Das memórias, a imagem já só contém sensações puras, intensidades de verde, azul, uma brisa fresca, a fluidez da encosta e hecceidades: um Verão Alpino. Mas a imagem, que guia Zumthor pelo plano de composição, não é apenas composta por sensações extraídas às memórias, embora comece sempre por aí, pela profunda acção da memória sobre o corpo na composição da imagem (desde o movimento e voo interiores até à percepção da magia do real unicamente possível através da sensação física e material). A imagem compõe-se, igualmente, pela história, pelo lugar, pela utilização ou função, pelos desejos dos futuros habitantes, por outras imagens que advêm de poemas, músicas, de uma chávena de café, pedaços de dias que passam enquanto a obra passa pelo plano, pela mão, pelo desenho.

---

[554] Se relembrarmos Bergson (através de Deleuze), compreendemos, mais uma vez, como é que esta imagem (a imagem de Zumthor) é virtual.

[555] Peter Zumthor, "Häuser für Gedichte", Conferência apresentada no 9º Encontro de Literatura, em Schwalenberg, a 21 de Janeiro de 2001, no âmbito do projecto "Paisagem Poética" (texto consultado no atelier de Peter Zumthor, em Janeiro de 2011, sem paginação).

Comecemos pela história. Zumthor compreende a história como o conjunto de experiências, vivências, impressões e sensações que moldaram uma paisagem, um objecto ou uma pessoa. As coisas, as pessoas, as paisagens são receptáculos de histórias, que contam uma vida[556] e é para esta vida que o arquitecto olha, sente e apreende, captando os pontos singulares em que essa mesma vida se separa de tudo o resto e pode, livremente, pertencer à composição da obra de arquitectura, sem pretender contar história alguma[557]. Esta ideia de história advém de uma compreensão singular de paisagem e tempo (é importante considerar, também, que quando Zumthor se refere a paisagem, esta pode ser natural, suburbana ou urbana, como, muitas vezes, os objectos na paisagem são eles próprios considerados traços da paisagem): "As pessoas viveram sempre em paisagens, trabalharam em paisagens. Por vezes, a paisagem sofre de nos ter aí a viver e a trabalhar. No entanto, para o melhor e para o pior, é aí que a história do nosso envolvimento com a terra é armazenada. E, provavelmente, por esta razão é que a chamamos de paisagem cultural. E, então, juntamente com a sensação de que sou parte da natureza, a paisagem também me dá a sensação de estar ligado à história"[558]. E os traços que marcam a paisagem, que alteram a sua superfície, correspondem, sempre, na imagem de Zumthor, a cortes, saltos e rupturas. Por conseguinte, Zumthor compreende o tempo de forma contínua, mas em vez de seguir uma linha recta, desenha um círculo. É extremamente importante reter que o tempo circular contínuo de Zumthor é preenchido pelos elementos que marcam a paisagem e

---

556 Em relação à história e à vida, Zumthor aproxima-se, uma vez mais, de Louise Bourgeois.

557 "I'm a traditionalist in the sense that what is important to me is a history, the memory coming from a place. A cityscape, for example, is studded with people's stories, good and bad, and this is its wealth. It isn't tradition that I'm interested in, but rather culture, memory, continuity meaning history, the present and the past. But this continuity is not linear to me - it doesn't run from the past to the future like a train. Development happens by leaps, it makes loops, circles... Time is not a straight line, perhaps its route is a circle..." Peter Zumthor, *Casabella 719*, p. 93.

558 Peter Zumthor, "Architecture and Landscape", *Thinking Architecture* (futura reedição, no prelo), p. 95.

assinalam importantes pontos de mudança, de ruptura e descontinuidade, pontos que concentram em si uma vida, que contam a história da paisagem e das pessoas. O tempo constrói-se a partir e à volta destes pontos, que são, para Zumthor, indubitavelmente, singularidades, tal como um Verão Alpino nomeia uma hecceidade, o tempo e a história de uma paisagem só poderão ser ditos (ou contados) pelas singularidades que contêm[559] (o que iremos constatar, também, na forma como Zumthor pensa e intervém na paisagem).

> imagens 094-097: Composição a-histórica

Por vezes, a história surge no plano de composição carregando consigo o peso dos séculos ou a dor do sofrimento universal. Nesse momento, como é que é possível continuar a libertar o corpo, quando a nova composição assinala um momento histórico, ao qual a nossa memória parece estar irremediavelmente presa? No edifício de protecção das ruínas Romanas, em Chur, a história converte-se em jogo. As três campânulas de madeira protegem as ruínas dos elementos mais agrestes do Inverno Alpino e, inevitavelmente, a imagem que nos ocorre é a das pequenas casotas de madeira espalhadas pela montanha exactamente com a mesma função, a de protecção. E, no entanto, as campânulas desejaram-se abstractas, sem lhes ser negado o papel de reconstituição dos limites das paredes Romanas preexistentes que evocam a casa. Zumthor admite, de imediato, o jogo: as entradas da casa romana transformam-se em construções do tipo *peepshow*, em que um pequeno interruptor, colocado do lado exterior, permite acender a iluminação interior e espreitar as ruínas mesmo durante a noite, enquanto a entrada actual da nova composição se faz lateralmente e as ruínas são atravessadas longitudinalmente, por uma *promenade* elevada, criando o que

[559] Em determinadas passagens da obra escrita de Zumthor, somos tentados a pensar no conceito de eterno retorno, tal como pensado por Deleuze a partir de Nietzsche. Gostaríamos de pensá-lo, também, mas cremos que será mais oportuno, quando falarmos sobre o estilo, no Capítulo III da presente dissertação.

Zumthor denominou de um nível de observação a-histórico[560]. O que a estrutura filtra e preenche o espaço vazio da obra é a sua matéria real: a luz, as correntes de ar que atravessam o espaço e os sons da cidade, lá fora.

Numa das obras mais delicadas em relação à sua posição face à história, Zumthor criou uma superfície totalmente indiferente. Nesta, a própria qualidade de a-histórica (não só da obra anterior, como também de outras obras, entre as quais o Museu de Kolumba, por exemplo) é, também ela, anulada, eliminada. O centro de documentação "Topografia de Terror", em Berlim, elimina a história como qualquer qualidade que pudesse ainda dizer-se desta. E, no entanto, o programa não nega a história, no sentido em que é a própria história o programa. Semelhantemente, não pretende eliminar, também, qualquer memória do trágico momento. Mas a composição ou a obra de arquitectura, essa sim, elimina e anula quaisquer símbolos, mensagens e, sobretudo, uma narrativa que é dada a conhecer a partir daqueles que se dizem possuidores do conhecimento daquela história. O programa anula, por fim, a narrativa, qualquer uma que seja, imposta àquele conjunto de documentos que, por si só, conta a sua vida. Por conseguinte, o programa converte-se num sistema inerente à própria documentação e é este sistema que Zumthor transforma em matéria expressiva (e não a história, nem a sua memória e muito menos qualquer traço utópico ou nostálgico de

> imagens 098-099: A obra de arquitectura sem qualidades, Topografia de Terror

[560] "The new protective casing for the archaeological finds was conceived as a kind of abstract reconstruction of the Roman volumes: a lightweight framework of walls, made of timber lamella which admit light and air, exactly follows the Roman outer walls, thus producing a package-like effect which gives a visible form to the location of the Roman buildings in today's city landscape. The spaces inside the shell refer to Roman interiors. § The treatment of the entrances represents a play on the relationship between history and the present: the Roman entrances, discernible as projective sections of wall, are encased in peepshow-like constructions which afford a glimpse into the interior. However, the building is accessed by a modern steel footbridge which runs the length of the building at a raised, a-historical observation level. The visitor walks along a path through dark connecting tunnels from one spatial unit to another, and down some steps to the excavation level, the Roman soil. The Roman walls are backed by black cloths, and mellow zenithal light enters through black skylights. Inside the building, the sounds of town penetrate the lamella structure of the walls. Enclosed in historical space, one senses the sounds of the 20th century city, the position of the sun, and the breath of the wind", Peter Zumthor, *Works*, p. 20.

preservação de ambos; preservam-se os documentos)[561]. A matéria expressiva está na própria composição da obra, na estrutura que preserva e documenta, que, por sua vez, para emergir à superfície do corpo onde actua, não se serve de símbolos, mensagens, justificações, à semelhança de um texto de Handke ou um poema de Williams. É uma obra de arquitectura sem qualidades[562]. Ao visitante (os documentos são os habitantes deste edifício, foi para eles que Zumthor

---

[561] "Between 1933 and 1945 the Prinz-Albrecht block - bounded by Stresemann, Niederkirchner (formerly Prinz-Albrecht), Wilhelm and Anhalter streets - was the administrative center of the National Socialist regime's chief organs of internal control: the State Secret Police (Gestapo), the SS leadership and Party Security Service (SD), and, after 1939, the Reich Central Security Office (RSHA). § After a competition held in spring 1993, a design was adopted based on the concept of enclosing the remains of the buildings used by the Nationalist Socialist regime in an architectural envelope. Within it were to be spaces for exhibiting the documents of National Socialist terror and for accommodating the Center's staff and visitors. The design was to be pure structure, speaking no language but that of its own materials, composition and function. (...) At this special place, the architecture appears as an abstract construction, resistant to stylistic labeling or symbolic interpretation. The building does not compete with its more powerful neighbors, but rather enhances the site with distinct volumetric presence, drawing into focus a particular and unique void in the urban texture. Together with the two remaining rubble heaps on either side, it defines an elemental manifestation of architecture intermeshed with topography", Peter Zumthor, *Works*, p. 270. A proposta de Zumthor foi seleccionada e a obra chegou a ser-lhe adjudicada. Lamentavelmente, no decorrer da construção, problemas de financiamento (assim foram dados a conhecer) obrigaram à sua interrupção. As novas ruínas permaneceram no lugar até 2004, em que foram demolidas e a construção de um novo edifício começou (criado, desta vez, por Ursula Wilms e pelo arquitecto paisagista Heinz W. Hallmann). Zumthor dedicou doze anos a este projecto e, ultimamente, prefere não comentar, embora deixe antever sempre alguma mágoa da forma como tudo decorreu e um processo judicial, que nada esclareceu.

[562] Friedrich Achleitner, ao defender a sua ideia que Peter Zumthor recupera algumas das questões da arquitectura do início do Movimento Moderno (esta ideia e o texto contêm vários pontos críticos, que não vamos analisar na presente dissertação), resume algumas características do processo e da obra de Zumthor que reafirmam uma arquitectura sem qualidades: "His [Zumthor] architecture seeks no 'stylistic tradition', however that style may be formed. His architecture is not interested in language or dialects. It seeks neither the rhetorical nor the semantic. It develops its thoughts and experiences according to the problems posed, whatever they may be. The emphasis is on the word seeks, since it would be presumptuous to maintain that there are no stylistic phenomena in Zumthor's architecture: mannerisms arise where conscious effects are the issue. [...] Zumthor's language and manner of speaking appear to be simple. Appear since they make use of older, normal, commonplace, conversational concepts. He does not borrow any words or terms from the latest philosophical debate nor from science. His speech signalizes no theoretical avantgarde. It is neither pre-, post-, supra-, trans-, nor meta-. Even if this misleading, seductive, since 'normal' attitudes push ahead into the uncommon, the non-interchangeable, the zephyrous, the new, the unique, even the eerie", Friedrich Achleitner, "Questioning the Modern Movement", *a+u: Peter Zumthor*, p. 206.

o desenhou[563]), é-lhe dada a possibilidade de criar o seu próprio entendimento daquele acontecimento, para o qual a sensibilidade ainda não conseguiu apaziguar a dor.

> imagem 100: Ruínas sobre despojos, Topografia de Terror

Existe, ainda, a própria história da arquitectura, que Zumthor conhece extremamente bem, mas da qual selecciona os exemplos de arquitectos com quem partilha algumas ideias, como Frank Lloyd Wright, Palladio (sobretudo, o Palladio de Goethe) ou Le Corbusier[564]. O que os une é, exactamente, uma ideia ou um problema comum com que se debateram na sua obra, uma ideia de atmosfera em Frank Lloyd Wright, por exemplo, e não tanto o estilo singular de cada um, muito menos se entendermos este como um léxico determinável de formas, materiais, programas, entre outros elementos que podem ser, facilmente, catalogáveis.

Os exemplos mais importantes para Zumthor são, pelo contrário, aqueles provenientes de outras expressões artísticas: um quadro de Arnold Böcklin ou de Caspar David Friedrich, um poema de Friederike Mayröcker ou de Inger Christensen, uma sinfonia de Bach ou uma composição de Cage, a viagem a Itália de Goethe... Não existe, de modo algum, uma relação directa, como a que existiria se nos detivéssemos num sistema de comparações, entre estas obras e as de Zumthor e, no entanto, não podemos deixar de pensar que Zumthor

---

563 É uma aproximação comum ao programa na obra de Zumthor, como podemos constatar, igualmente, no museu de Bregenz, onde as obras de arte são os habitantes do edifício. Consequentemente, Zumthor preocupou-se em compor a luz para a percepção das obras de arte e negou qualquer abertura para o lago Konstanz, que iria alterar a luz cuidadosamente controlada desde a fachada à disseminação homogénea pelo tecto da galeria.

564 "**BS**: We take a short break. There are books on the mantelpiece. *Keeping a Rendevous* by John Berger; a thick volume of *Architekturtheorie im 20 Jahrhundert*; a photocopy of *L'uomo della folla* by Edgar Allan Poe; Goethe's *Werke, Kommentare und Register*, Band 11, Autobiographische Schriften III. Zumthor. Zumthor takes the anthology of 20th century architectural theory and, with embarrassment, tells me that his text is included in it as well. I ask if he feels like reading those various theories. He laughs. Puts the thick volume back and takes a small, black book. **PZ**: This is wonderful! I prefer Goethe. Let me read you some fragments. This is much profounder, touches the core of things I'm interested in. [...] I mean there is a group of architects in whose works I sense something special, for example in Le Corbusier's works. I'm interested in the same thing as them. Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Palladio, Goethe... Please listen to this, Goethe writes about Palladio's Carità abbey[...]. Splendid! This is what I like more than that thing. **BS**: He point to the anthology of architectural theory", Barbara Stec e Peter Zumthor, *Casabella 719*, pp. 92-93.

prefere estas referências àquelas provindas da teoria ou da história da arquitectura. Provavelmente, porque o próprio método de invenção e criação de Zumthor está mais perto destes autores do que dos métodos de outros arquitectos. E, então, não é apenas a matéria ou o problema que é comum às diferentes artes e que atravessa aquelas obras e a obra de Zumthor através de um linha de fuga (e sabemos que Zumthor têm-nas como referências, exactamente, porque tocam aquilo que ele procura na obra de arquitectura, mesmo que as matérias expressivas sejam diferentes), como também o próprio método, pelo qual um corpo sem órgãos se constrói, é igualmente comum. Provavelmente, Zumthor não conhece o método de cada um dos autores que refere, mas existe uma transformação do corpo (que Zumthor identifica no mergulho e voos interiores para se descobrir o fundo comum à existência humana, a essência da vida) comum, que possibilita a composição de sensações que, por sua vez, pertencem a diferentes obras, mas que vibram umas nas outras, ressoam umas nas outras[565], o que leva Zumthor a exclamar: "Construir casas como Kaurismäki faz

---

[565] Manfred Sack releva um outro aspecto da relação de Zumthor com os autores que este refere (neste exemplo, em relação aos músicos): "It is no surprise then to discover that he [Zumthor] listens to music while at work in his studio: John Coltrane. Of Mozart's music he likes the slow movements in the piano concertos best; he loves the sound of voice in certain songs - and he is a big fan of Miles Davis. Music fertilises the soil from which new creativity springs forth. It inspires him, it unfetters the mind. But the thing he is looking for in his work, and in the parallels he seeks in other art forms, is not harmony, not bewitching or arresting melodies, but structures, compositional or constructional principles", Manfred Sack, "Peter Zumthor's way of designing - and thus of thinking". *In* Peter Zumthor, *Three Concepts*, p. 71. O autor parece ter sido, sobretudo, influenciado pela própria sugestão de Zumthor: "It is said that one of the most impressive things about the music of Johann Sebastian Bach is its 'architecture'. Its construction seems clear and transparent. It is possible to pursue the details of the melodic, harmonic, and rhythmical elements without losing the feeling for the composition as a whole - the whole that makes sense of the details. The music seems to be based upon a clear structure, and if we trace the individual threads of the musical fabric, it is possible to apprehend the rules that govern the structure of the music", Peter Zumthor, "A Way of Looking at things", *Thinking Architecture*, pp. 10-11. No entanto, não é possível uma correspondência directa entre estruturas e Zumthor sabe-o, como acreditamos que Zumthor procura, sobretudo, compor a sensação sonora com a matéria que dispõe, a matéria da arquitectura. E a extracção da matéria sonora ao plano de composição musical ajudá-lo-á a trabalhar a sensação na obra de arquitectura: "Vibrar a sensação - unir a sensação - abrir ou fender, escavar a sensação", Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 159. A sensação é, sem dúvida, captada no devir música no processo de composição de Zumthor, o que possibilita a criação de uma obra musical ou sonora arquitectónica. Como já constatámos, Zumthor devém música, constantemente.

filmes - é isso que gostaria de fazer"[566]. Uma sensação de calor atravessa os filmes de Kaurismäki e como captar essa mesma sensação numa obra de arquitectura? Tudo o que Zumthor deseja.

CORPO

O desejo encontra o seu corpo na obra de arquitectura, que Zumthor percebe como um corpo em si. A obra de arquitectura é, para si, um corpo. Autónomo, sensual, erótico, eterno, percepcionado, tocado e criado por outro corpo: "Na realidade, entendo a palavra 'corpo' literalmente. É como os nossos próprios corpos com a sua anatomia, as coisas que não conseguimos ver e a pele que nos cobre - é isso que a arquitectura significa para mim e é dessa forma que tento pensar sobre esta. Como uma massa corpórea, uma membrana, um tecido, uma espécie de cobertor envolvente, veludo, seda, tudo a envolver-me. O corpo! Não a ideia de corpo - o corpo em si! Um corpo que me pode tocar"[567].

Esta ideia de corpo encontra a sua origem na ideia de substância e não numa longa tradição humanista ou classicista, que transforma o corpo na medida para todas as coisas, incluindo a obra de arquitectura. Semelhantemente, enganarmo-nos-íamos se tentássemos compreendê-la a partir de um sistema de comparações, não obstante Zumthor referir-se, por vezes, a partes do corpo que emprestam o seu nome e função à obra de arquitectura. Existe sempre este perigo da metáfora, quando se afirma que a obra de arquitectura é um corpo (um perigo que contamina, também, o corpo sem órgãos). Um corpo, para Zumthor, é uma substância determinada pela sua presença física, como podemos facilmente depreender, inclusivamente, da vida inorgânica que os próprios objectos contêm. Não há dúvida que a obra de arquitectura é um corpo de direito, porque é um ser de sensação, para além da forma que exibe, da estrutura que a sustém, dos materiais que a envolvem. Mas será um corpo, apenas, quando afecta outro corpo. É neste sentido que Zumthor fala de um corpo que o pode tocar

---

[566] Peter Zumthor, "The Body of Architecture", *Thinking Architecture*, p. 53.

[567] Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 23.

e envolver. Não pretendemos, de modo algum, minimizar a beleza desta definição, se a percebêssemos unicamente como esse tecido que envolve um corpo, dando-lhe um abrigo e uma protecção, uma sensação de conforto que, muitas vezes, atinge o erótico, como por exemplo, em muitos dos espaços criados por Adolf Loos[568]. Contudo, acreditamos que este corpo, que é substância e que Zumthor pensa, também, a partir da sua própria ideia de natureza, segue, implicitamente e sem saber, a ideia de corpo de Espinosa, que Deleuze recupera, e a qual, por sua vez, está incluída na própria ideia de corpo sem órgãos, quando os órgãos são esses focos de intensidade, que se distribuem num imenso plano contínuo e livre, cujo único limite é o corpo vivo[569]. É no limite do corpo vivo que se situa, precisamente, o corpo sem órgãos.

Acreditamos que é aí que nasce o corpo pleno da obra de arquitectura, quando Zumthor desenha um espaço unicamente através da sensação que o percorre, definindo os limiares de intensidade, pelos quais o nosso próprio corpo passa. A própria ideia de atmosfera advém do espaço que nasce entre estes dois corpos, o corpo da obra de arquitectura, definido pelos limiares de intensidade, e o corpo do habitante que é afectado pela sensação que percorre o espaço, no momento em que entra no plano da obra e se dá a ela, deixando-se contaminar pela atmosfera, que agora os une. É, pela mesma razão, que é sempre difícil dizer e pensar se a sensação pertence ao espaço da obra, se passa pelas paredes, pelos materiais, pela quantidade de ar, pelos feixes de luz ou se pelo corpo de quem percepciona o espaço,

---

568 Relembramos, por exemplo, o quarto de Lina Loos.

569 "What does the 'presence of things as body and substance', as formulated by Nietzsche, mean? § The physical reality of things is the starting point of everything. I am born of nature, I am part of it and return to it. I am surrounded by nature and by a few objects that human beings have added to it. I am a body surrounded by bodies. § In architecture, there are ideas, theories, concept, projects and virtually generated worlds that inhabit the mind. We design things not only as images but also as thoughts. But, ultimately, cities, structures and building are always bodies. Architecture is always concrete and real, and raises the question of the quality of the existing body: of its beauty and autonomy, of its goodness and its meaning", Peter Zumthor, "Body and Image" (texto consultado no atelier de Peter Zumthor, em Janeiro de 2011, sem paginação).

que é, no entanto, muitas vezes reduzido aos seus sentimentos naquele dia, naquela hora, naquele instante. Diremos que a sensação pertence à atmosfera, a esse espaço criado entre o plano da obra e o corpo do habitante. A atmosfera é, também, o espaço definido pela emanação das partículas que a obra irradia, onde, precisamente, se localiza o ponto de intensidade máxima, mesmo quando a sensação passa pelo material, quando o tijolo devém luz e cor e o tijolo concentra em si todas as propriedades de luz e cor que devém, a sensação já não pertence à parede de tijolo, mas à atmosfera. Esta também não é um espaço que pudéssemos definir pela quantidade do ar e pela qualidade das suas partículas, em variáveis (como a intensidade da luz, mais ou menos clara, a temperatura do espaço, mais ou menos amena, o som do espaço e a sua vibração), porque compõe, igualmente, um tempo que advém da própria matéria e do corpo que percepciona e habita o espaço. Este tempo é, necessariamente, o tempo da construção do corpo sem órgãos do habitante, que é em si a vida da sensação, a sua eternidade vivida, a qual depende da consistência do composto de sensações[570].

Zumthor utiliza o seu próprio corpo como laboratório de experimentação, não no sentido comum do corpo como um conjunto de dimensões anatómicas (embora estas estejam presentes, não insuflam directa e propositadamente o desenho; pelo contrário, muitas vezes as proporções dos espaços são monumentais e, no entanto, não existe qualquer desconforto[571]), mas como a superfície do próprio plano de composição, o seu corpo sem órgãos, onde localiza, cuidadosamente, as diferentes passagens das sensações e os limiares de intensidade. Neste sentido, o mergulho e voo interiores servem, também, para anular a profundidade do corpo, porque o fundo, que Zumthor pretende descobrir, é aquele que contém as sensações

---

[570] Sobre a atmosfera como conceito arquitectónico a partir do corpo sem órgãos, ver Capítulo II da presente.

[571] Hans-Joachim Müller, por exemplo, nota que, apesar das proporções monumentais dos espaços criados por Zumthor, continuamos a sentir-nos bem e seguros (como já referimos).

> imagem 101: Relíquias em negro e ouro

primordiais a que um corpo, qualquer corpo, reage, porque actuam, directamente, no sistema físico do corpo, como a temperatura, o som, o peso, a luminosidade ou a escuridão. Lembramo-nos, por exemplo, do quarto negro de veludo das relíquias no museu de Kolumba. O nosso olhar dirige-se, directamente, para as relíquias expostas, que emanam o seu próprio brilho, brilho de ouro e pedras preciosas, uma aura perdida no tempo e na história. E, contrariamente, ao que poderíamos sentir, as paredes negras não comprimem o espaço, nem causam desconforto algum e não é pelo toque, porque só depois de notarmos o quanto aquelas paredes nos atraem é que as tocamos e percebemos que são revestidas a veludo, mas pela temperatura do espaço e pelos reflexos quase imperceptíveis de negro.

Para compor estas sensações, Zumthor imagina-se e, muitas vezes, coloca-se, actualmente, no espaço - a sala de trabalho transforma-se em laboratório e, por vezes, as maquetas são construídas à escala real -, para sentir a luz que chega até si e ir descobrindo o espaço que o rodeia, as sequências, as proporções, os materiais e como é que imprime às coisas sensações e regula a sua intensidade, até sentir no seu corpo aquele momento único de intensidade máxima, perto do limiar onde tudo parece ruir e o tempo suster-se, uma vez mais. É aí que tem início um importante processo de devir do arquitecto que utiliza o corpo como agente de captura[572]. Não é suficiente o arquitecto seguir a matéria, coleccionar pedaços de diferentes mundos e reuni-los numa composição sensual. A consistência advém do processo natural de devir, a combinação dos pontos singulares de sistemas díspares, de todos esses pedaços coleccionados e reunidos numa nova obra.

Existe, de facto, uma relação privilegiada entre maqueta e corpo, quando esta permite a transformação do corpo em plano de

[572] Sobre o papel do corpo na composição da obra, iremos retomar, no Capítulo II, nomeadamente sobre a ideia de Juhani Pallasmaa. Este autor situa-se na fronteira de uma fenomenologia da arquitectura e o corpo sem órgãos da arquitectura, quando cria, por exemplo, um conceito de corpo que é, na realidade, o corpo sem órgãos, mas que não nomeia, como ainda parece desconhecê-lo, tanto como o processo de devir que assinala a sua construção.

composição. Muitas vezes, se considerou a relação da maqueta com a mão: poder segurar um objecto, que simula a obra de arquitectura, rodá-lo, percebê-lo, senti-lo. E Zumthor percebe a maqueta como um corpo em si (não fazendo distinção entre corpo e espaço), que o envolve e o afecta [573], no entanto, acreditamos que é, primeiramente, um artifício de transformação do corpo em superfície do plano de composição ou corpo sem órgãos, que lhe permite trabalhar a sensação: segui-la, fazê-la vibrar e ressoar, fendê-la... A maqueta não é a superfície de intensidade = 0, mas um espaço-corpo composto por sensações, como podemos compreender a preferência de Zumthor por maquetas expressivas, maquetas que fazem circular a sensação, que extraem a sensação ao material, maquetas com textura, sensuais, corpóreas, em detrimento de maquetas abstractas, neutras e indiferentes.

A transformação do corpo em corpo sem órgãos em Zumthor é, finalmente, completada com a sequência plena do corpo sem órgãos[574], tal como Deleuze determinou em *Francis Bacon*: sem órgãos, com um órgão indeterminado polivalente e, depois, com órgãos temporários e transitórios. Esta sequência encontra, em várias obras, a sua perfeita efectuação. No método que um arquitecto inventa para criar esses seres de sensação autónomos e auto-referenciais, a preparação e simultânea libertação do corpo replica-se na própria obra de arquitectura[575]. Em várias obras de Zumthor, existe uma ideia

---

[573] No texto "The Body of Architecture", Zumthor considera as maquetas, corpos: "Architectural models. Models. Beautiful bodies, celebrations of surface texture, skin, hermetic and flawless, embracing the bodies". No entanto, o que pretendemos afirmar, neste momento, é que a maqueta, muitas vezes, actua como a superfície do plano de composição ou corpo sem órgãos, permitindo a Zumthor localizar os limiares de intensidade, os pontos de ressonância e vibração, nessa mesma superfície. Peter Zumthor, "The Body of Architecture", *Thinking Architecture*, p. 58.

[574] Sobre esta sequência, tal como definida por Deleuze em *Francis Bacon: la logique de la sensation*, ver Capítulo I.

[575] É preciso, no entanto, não esquecer que o corpo sem órgãos não está no espaço objectivo (ou extensivo), como Deleuze & Guattari afirmam em *Mille Plateaux* (e como referimos no Capítulo I). O que pretendemos afirmar, neste momento, é que encontramos na obra de arquitectura artifícios criados pelo arquitecto que garantem a transformação e preparação do corpo e a subsequente sequência da construção do corpo sem órgãos do habitante-visitante.

muito clara da fabricação de um plano indiferente e neutro, que actua à semelhança de um filtro, que se interpõe entre o habitante e a obra de arquitectura, preparando aquele para o impacto desta, na sua percepção e experiência. Geralmente, anulam-se os sentidos, como o masoquista cose os orifícios do seu corpo, para intensificar a experiência da sensação que preenche aquele espaço. Um dos artifícios mais utilizados por Zumthor é o da parede dupla (que constituirá uma série ao longo da sua obra), que corporaliza esta ideia de preparação do corpo, de modo que este consiga suportar a sensação na sua intensidade máxima, para que possa, de facto, sentir a atmosfera, senti-la no próprio corpo, sem necessidade de recorrer a interpretações sobre a obra[576].

> imagem 102: Corredor de acesso ao pavilhão da Serpentine Gallery

No pavilhão temporário de Verão da Serpentine Gallery, o corredor de acesso ao jardim prepara o nosso corpo: regula a intensidade da luz, os nossos olhos habituam-se, rapidamente, ao escuro e a nossa percepção torna-se háptica, sente-se a temperatura a baixar, os ruídos do exterior começam, lentamente a desaparecer, os nossos ouvidos começam a sentir unicamente o ritmo do espaço e talvez um pássaro ou outro, vozes distantes e difusas, a pele vê e sente a textura da tela, que envolve aquele invólucro por entre as diferentes camadas de tinta preta, sente a viscosidade da tinta a cada segundo de exposição dos nossos olhos e a cada um dos nossos passos, quando, finalmente, o jardim emerge e aparece como uma explosão de cor e céu e subtis movimentos dos caules das flores e da vegetação por entre o vento. Após o percurso pelo corredor, qualquer movimento ínfimo é percebido como que em câmara lenta e o cheiro das flores e das plantas intensifica-se. Todo o nosso corpo se transforma, subitamente, em jardim, em cor e perfume, em partícula de ar e de água. O olho deveio primeiro som, textura, humidade e, depois, transformou-se numa explosão de órgãos indiferenciados por todo o nosso corpo, possível, exactamente pela intensificação da matéria, pela saturação e

> imagem 103: Jardim do pavilhão da Serpentine Gallery

[576] Ver "As série de Peter Zumthor: proliferação de matérias expressivas" no fim do presente Capítulo.

pela elevação do corpo à sua potência máxima que é o devir - devir cor, devir cheiro, devir água, devir flor, devir imperceptível.

PERCEPÇÃO HÁPTICA

Esta é a percepção háptica, de que Deleuze & Guattari falam e como podemos, unicamente, compreender a utilização dos diferentes sentidos na composição da obra de arquitectura. Muitos autores referem esta capacidade de Zumthor em compor obras que apelam a todos os nossos sentidos[577], embora o comentem num sentido diferente daquele que encontramos em Deleuze & Guattari, o qual acreditamos que advém da construção de um corpo sem órgãos. De facto, dificilmente aceitamos, não obstante as muitas referências do próprio Zumthor aos diferentes sentidos, que este negue ou coloque em segundo plano o carácter eminentemente visual da obra de arquitectura, como aqueles autores parecem denotar[578]. Cremos que esta discussão é, inclusivamente, indiferente a Zumthor, quando este explica a sua própria obra pela percepção e pelo olhar. À semelhança da pintura, a arquitectura é experienciada, maioritariamente, pela visão. No entanto, quando pensamos na percepção háptica, que as obras de Zumthor induzem indubitavelmente, significa que o olho é investido pelos diferentes órgãos, o que resulta do processo e construção de um corpo sem órgãos, quando a onda, que percorre o plano de composição, encontra uma sensação e forma um órgão temporário (receptáculo dessa sensação). Embora possamos sentir o

---

577 "The beauty of these buildings [de Peter Zumthor] derives not from axial views but from haptic experience. Rather than privileging the sense of sight, Zumthor urges the visitor to feel architecture with all the senses", Richard Ingersoll, "Peter Zumthor: an invitation for sacrifice". *In* Wang, Lu (ed.), *World Architecture: Peter Zumthor*, p. 23. Juhani Pallasmaa tem uma opinião semelhante, que iremos analisar, mais pormenorizadamente, no Capítulo II da presente tese.

578 Pallasmaa, por exemplo, critica o carácter hegemónico do olho e da visão na experiência da arquitectura e apela a uma arquitectura dos sentidos. Este autor, em muitas passagens da sua principal obra, refere, precisamente, exemplos de percepção háptica, tal como Deleuze define em *Francis Bacon*, sem, no entanto, perceber a diferença entre esta e a experiência directa do sentido do tacto. Curiosamente, os exemplos que dá são de pinturas. Pallasmaa considera que Zumthor cria espaços dirigidos a todos os nossos sentidos e, no entanto, não refere, em momento algum, a relação fundadora do plano de composição de Zumthor entre imagem e corpo. No Capítulo II, apresentaremos uma análise pormenorizada da obra deste autor, porque esta não se prende apenas com uma ideia que este possa ter da obra de Zumthor, mas pela sua definição de uma arquitectura dos sentidos a partir da fenomenologia, precisamente a partir da experiência crítica da obra de arte, onde Deleuze começou por colocar em questão toda a teoria fenomenológica da sensação.

cheiro do ar ou das pétalas das rosas, por exemplo, no espaço do banho de flores, nas termas de Vals, o nosso olfacto, nas obras de Zumthor, é intensificado e dado, na maior parte dos exemplos, pelo olho. Como quando vemos a madeira e cheiramo-la no ar ou quando vemos a água das termas de Vals e sentimos o seu cheiro, quando, na realidade, é inodora[579] e, nem por isso, deixamos de conseguir sentir o seu cheiro e é, através do olfacto induzido pelo olho, que percebemos, depois, a sua temperatura.

Não queremos, de modo algum, afirmar que Zumthor não inclua a experiência dos diferentes sentidos na composição das suas obras, quando no caso específico das termas de Vals, esse era um dos princípios de composição, a criação de diferentes espaços consoante os diferentes sentidos, para compor um espaço que pudesse ser experienciado por todas e em todas as partes do nosso corpo. O corpo, na obra de Zumthor, é sempre uma matéria de composição, neste sentido. No entanto, pensamos que a percepção háptica na obra de arquitectura, como na pintura, advém, necessariamente, da presença desse órgão polivalente, que se coloca no limiar máximo de uma determinada intensidade, por conseguinte, intensificando a experiência de uma dada sensação pelo investimento de outro órgão. Quando Zumthor refere o som de um espaço, não está certamente a referir-se apenas àqueles sons que todos os espaços difundem, sons de pessoas, de objectos, de pássaros, como não estará a referir-se, também, a sons que são imperceptíveis, mas que conseguimos captar se nos detivermos neles o tempo suficiente para a nossa audição os conseguir perceber, como os sons que a madeira da casa de Annalisa[580] faz no

---

[579] A água das termas de Vals é tratada com ozono e, consequentemente, inodora.

[580] Segundo Annalisa Zumthor, "During the night you can hear the house move". Annalisa Zumthor citada por Emma O'Kelly, "Partners in Pine", *Wallpaper 142*, p. 57. Sobre o quarto de vestir (*closet*), a autora refere que é utilizada uma madeira da terra natal de Annalisa, "which has a special smell that reminds her of her childhood", *ibidem*, p. 58. E, por fim, quando questionado sobre o que sente ao viver numa casa desenhada por ele, Peter Zumthor responde à autora: "In a way, it's not how I imagined it would be. Solid timber houses have a special atmosphere, which is different from those made of plywood or wooden boards. I could imagine the spaces, but reality is much bigger than my dreams. It's serene. It is what Annalisa was hoping for", Peter Zumthor, *Ibidem*, p. 58.

silêncio da noite dos Alpes, mas está a pensar, sobretudo, num som que é um ritmo, como nas termas de Vals, que se sente através do olhar e percorre todo o nosso corpo, fazendo-nos sentir aquela melodia, a vibração e a ressonância. Aí, aparecem mil e um ouvidos pelo nosso corpo, porque percebemos a melodia através do olhar, embora seja o som a ser captado. É a beleza e o sentir específicos da percepção háptica, porque entendemos, também, que esta não diz respeito, unicamente, à percepção induzida pela nossa pele, pelos poros da pele que vêem, mas a todos os sentidos que aparecem intensificados numa experiência eminentemente visual, como é a da percepção da obra de arquitectura.

Se a construção do corpo sem órgãos for bem sucedida, renascerá a cada nova obra, permitindo a criação de novas composições e o desdobramento de matérias expressivas. Será sempre este o fim da construção do corpo sem órgãos como plano de imanência do desejo e a obra de arquitectura encerra o processo de construção no preciso momento em que actualiza as forças que até aí povoavam o plano do corpo sem órgãos. Então, onde é que reside a singularidade da obra de Zumthor? A singularidade depende, simultaneamente, da construção de um corpo sem órgãos e de todos os momentos que assinalámos no processo criativo de Zumthor e do trabalho da sensação. É aí que um arquitecto é, verdadeiramente, singular. Certamente que os momentos que determinámos na composição de uma obra por Zumthor ou da construção do seu corpo sem órgãos poderão ser comuns a outros arquitectos ou, como o próprio Zumthor gostaria, a outros poetas, escritores, músicos, pintores... E, no entanto, há algo que os distingue, há algo que criam - esses seres de sensação - que só poderão nascer de si próprios, da construção do seu corpo sem órgãos, quando injectam o plano com sensações, quando combinam diferentes pedaços de mundos diversos e trabalham a sensação, quando doam ao tempo e ao espaço a sensação de infinito. Como dizem Deleuze & Guattari, o método que

cada autor utiliza para criar esse ser da sensação varia de um para outro. Por sua vez, Zumthor ao questionar-se sobre o seu próprio método, para chegar a uma obra de qualidade, aquela que é um bloco de sensações, comenta, de imediato, que as respostas, a que chegou, advêm da sua sensibilidade pessoal[581]. Outros arquitectos encontrariam (e, certamente, que encontram) outras respostas. Não iremos, no entanto, seguir as respostas de Zumthor uma a uma, embora estas revelem muito do método de Zumthor, porque não gostaríamos de transformá-las numa receita universal, como também a nossa atenção, neste momento, se concentra nos dois momentos distintos da construção de um corpo sem órgãos: como é que as singularidades vêm povoar o plano, esse plano livre, vazio e infinito[582]? E, depois, num segundo momento, que é, no entanto, simultâneo[583]: como é que as singularidades, que povoam o plano, intervêm na criação de uma nova obra que, por si só, concentra outras singularidades e é uma singularidade em si?

Comecemos pelo início, pela relação singular entre arquitectura e paisagem na obra de Zumthor, que começa pelo Caos. Zumthor olha para a paisagem como o monge de Caspar David Friedrich olha para o imenso espaço desterritorializado do oceano e do horizonte: "Vejo um homem a olhar para a linha do horizonte de costas voltadas para o

---

581 "The idea that the task of creating architectural atmosphere also comes down to craft and graft. Processes and interests, instruments and tools are all part and parcel of my work. I've keeping an eye on myself, and I'm going to give you an account now, divided into nine short chapters, of what I've found out about the way I go about things and what concerns me most when I try to generate a certain atmosphere in one of my buildings. Of course, these answers to the question are highly personal. I have nothing else. They are also highly sensitive and individual. In fact, they are probably the products of sensitivities themselves, personal sensibilities, making me do things in a particular way", Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 21.

582 Sabemos, sobretudo a partir de *Francis Bacon*, que este plano não é, totalmente, livre de clichés, figurações, narrativas pessoais, memórias, etc. Como o pintor não pinta na tela branca, também o arquitecto não constrói a partir de uma *tabula rasa* e, no entanto, o importante é que a obra não seja determinada por esses resquícios de preexistências, mas, unicamente, pelo composto de sensações. As reminiscências poderão, inclusivamente, ajudar na composição do bloco de sensações e é por essa razão que persistem no diagrama. Ver Gilles Deleuze, *Francis Bacon: la logique de la sensation* e Capítulo II da presente tese, sobre o diagrama.

583 Dizem Deleuze & Guattari que a construção da superfície plana e a povoação desta pelas sensações são simultâneas. Ver Deleuze & Guattari, *Mille Plateaux* e, na presente tese, o Capítulo I.

pintor. Como o pintor e o homem no quadro, olho para a paisagem, para o horizonte pintado, e sinto a grandeza e a vastidão. Uma certa melancolia emerge, imbuída com o sentido de que o mundo é infinitamente maior do que eu, mas que me oferece um santuário. Em adição a este sentimento que a natureza está perto de mim e é, no entanto, mais vasta do que eu, a paisagem dá-me a sensação de estar em casa. O céu, os cheiros, a luz, as cores e as formas - a paisagem da minha infância passou a fazer parte da minha carne e do meu sangue e quando a ela retorno, volto a casa"[584]. É comum Zumthor referir que faz parte da natureza e que, um dia, à Natureza, regressará. Este sentido muito claro na sua compreensão sobre o caos advém do mesmo entendimento de que tudo é substância e que esta substância, inequivocamente, é a própria Natureza. Mesmos os mistérios da vida, tal como a essência ou o núcleo duro da beleza, inalcançável à nossa mão, mas perceptível pelo nosso olhar e sentido pelo nosso corpo, dizem respeito a esta mesma substância ou, como diria Espinosa, são seus atributos.

> imagem 104: Três árvores, Paisagens Poéticas

Na obra de Zumthor, o caos é a natureza, que percebe através das suas linhas de fuga e das suas singularidades. Zumthor, o nómada. O nómada, tal como Deleuze e Deleuze & Guattari o definiriam, aquele que segue as linhas de fuga da terra, aquele que procura as singularidades que esta lhe oferece, a deslocação da própria terra, as pequenas travessias de vento, as pequenas concentrações de vegetação, uma clareira, três árvores. "Há a luz da paisagem. Há o som da paisagem. Há o cheiro da paisagem. Há a história da paisagem, a morfologia da paisagem. O rosto da paisagem. Traços, pontos energéticos, artérias, superfícies, sulcos, bordas, linhas, curvas. Vegetação e matagal, intercalados com medo, erguem-se para dar forma"[585]. O nómada não é aquele que se movimenta, mas aquele que

---

584 Peter Zumthor, "Architecture and Landscape", *Thinking Architecture* (futura reedição, no prelo), p. 95.

585 Peter Zumthor, "Häuser für Gedichte", Conferência apresentada no 9º Encontro de Literatura, em Schwalenberg, a 21 de Janeiro de 2001, no âmbito do projecto "Paisagem Poética" (texto consultado no atelier de Peter Zumthor, sem paginação).

deseja fixar-se, cuidar de uma pequena porção singular de terra, amá-la. “Se eu como arquitecto quero fazer justiça à paisagem onde intervenho, tenho de ter três coisas em consideração. Primeiro, tenho de olhar atentamente para a paisagem, para os bosques e para as árvores, para as folhas e para as ervas, para a superfície animada da terra e, depois, desenvolver um sentimento de amor pelo que vejo - porque não quero magoar o que amo. Tratamos o que amamos da melhor maneira que conseguimos. Em segundo, tenho de cuidar. É algo que aprendi da agricultura tradicional, que utiliza o solo mas, ao mesmo tempo, de forma sustentável. Cuida das coisas que nos alentam. Em terceiro, tenho de procurar encontrar a medida certa, a quantidade certa, o tamanho certo e a forma certa para o objecto desejado no seu contexto amado. O resultado é sintonia, harmonia ou, possivelmente, tensão. Penso que amar a paisagem, olhar para ela com o coração, é um requisito para encontrar a medida certa”.

E Zumthor questiona-se a si próprio: “Mas como é que eu encontro a medida certa? Atrevo-me a afirmar que todos nós percebemos imediatamente se a relação entre a paisagem e o edifício onde este se localiza é interrompida, se a paisagem enriquece, ou não, através da intervenção arquitectónica ou ameaça, simplesmente, desaparecer. Além disso, este sentir não provém de uma tarefa teórica; primeiro e mais do que tudo, significa ter fé na percepção sensual. Por esta razão, como arquitecto tenho de passar pelo mesmo procedimento a cada vez: olhar e ver verdadeiramente, admitir amar, cuidar, encontrar a medida certa e visionar o edifício na paisagem uma e outra vez para ver se a paisagem o aceita. Devo esforçar-me para sentir a medida da paisagem uma e outra vez. Através de apreciação interior e não de argumentação teórica”. “Tenho de amar a terra e a topografia. Amo o movimento da paisagem, o fluxo e a estrutura das suas formas, tento imaginar a espessura do húmus; vejo uma colisão no prado e

sinto a pedra grande debaixo e todas as outras coisas, muitas que não percebo, mas que me dão este maravilhoso prazer"[586].

Zumthor demonstra uma rara intuição, essa que pertence aos nómadas, sobre as linhas de fuga e as singularidades da paisagem. Podemos considerar que ambas - linhas de fuga e singularidades - constroem o corpo da paisagem, como Zumthor considera. Curiosamente, não é a ideia de abrigo e protecção, embora estejam presentes, nem a ideia de criar raízes novas, cultivá-las e vê-las crescer e disseminar, mas seguir as forças da terra. E são os movimentos desta, os intervalos, as rupturas, todas as porções onde uma singularidade se detém, que determinam a nova composição. Seguir uma linha de fuga da paisagem não significa, de modo algum, para Zumthor, criar uma obra que se dilua ou desapareça na paisagem, mesmo quando refere que os materiais devem fazer ressoar a substância da paisagem, quanto extrair à paisagem e à terra, as forças e os elementos expressivos, apreendendo-os e apropriando-os na nova composição. Cremos, também, que é, neste sentido, que Zumthor deseja que a paisagem ressoe nos materiais da nova composição. Esta tarefa é muito mais delicada, exigindo uma intuição e percepção moleculares da matéria e das forças da terra, do que um acto simples de *mimese* ou decalque das forças e materiais visíveis. Assim, Zumthor devém deserto, cor de deserto, densa e saturada, vermelho, ocre e amarelo, ar denso, vegetação esparsa, duna e areia, movimento ínfimo da terra, no seu projecto para um "Hotel para Nómadas", no deserto de Atacama no Chile. Olhamos para a maqueta deste projecto (que, infelizmente, não foi construído) e sentimos a temperatura do deserto na nossa pele, o desejo de uma sombra que nos invade, embalados pelo movimento da forma e, em segundos, percebemos, que aquele Hotel não é um hotel para nómadas, mas o hotel nómada, a obra nómada, por excelência. E não se move, como a teoria da arquitectura tem por hábito falar de arquitectura nómada, classificando

> imagem 105: Deserto de Atacama

> imagens 106-111: Hotel para Nómadas, Atacama

[586] Peter Zumthor, "Architecture and Landscape", *Thinking Architecture* (futura reedição, no prelo), pp. 98-99.

todos os projectos móveis, do tipo *roulotte*, dentro dessa categoria. Pelo contrário, este hotel não se move, mas é nómada, cuida e ama o deserto e o deserto é a sua composição.

PAISAGEM POÉTICA

Pensamos que foi, sobretudo, o projecto "Paisagens Poéticas"[587] que precipitou esta clareza à obra de Zumthor[588]. Não pretendemos, de modo algum, sugerir uma transformação na percepção de Zumthor sobre a paisagem, mas assinalar um momento específico na sua obra, que intensificou esse olhar, pelo qual a "paisagem torna-se lenta"[589]. Zumthor já olhava para a paisagem atentamente, com os olhos abertos, possivelmente com as pupilas dilatadas[590], detendo o olhar nos momentos singulares do lugar, que recriava numa imagem no seu pensamento e corpo: apontamentos de formas, de história, de sensações... Inevitavelmente, memórias de outros lugares, de paisagens cinematográficas, escritas, artísticas,

---

[587] "O projecto resultou de uma ideia de Brigitte Labs-Ehlert, que coordena o atelier de Literatura, em Detmold: escritores seleccionados foram convidados a escrever um poema sobre determinado lugar na paisagem. Um arquitecto reage, então, aos lugares seleccionados pelos autores com um edifício que possa albergar o poema. A teoria: determinado lugar na paisagem, um sítio especial na paisagem, é interpretado de forma literária e arquitectónica. Ambas as interpretações são vividas, em conjunto, no lugar. Vários lugares deste tipo, próximos uns dos outros, formam uma "paisagem poética" na qual se pode passear. § O projecto foi trabalhado, concretamente, na paisagem à volta de Bad Salzuflen. Escritores como Peter Waterhouse, Michael Hamburger e Yoko Tawada escreveram poemas sobre locais na paisagem que lhes agradavam e nós arquitectos começámos depois a inventar casas para as situações paisagísticas seleccionadas - para grande alegria das autoridades envolvidas no projecto. Depois, o governo distrital mudou de um partido para outro e o projecto morreu. Será mesmo que morreu? Talvez não, quando continua a dar sinais de vida", Peter Zumthor, Bad Salzuflen, Germany, 1998-1999, texto apresentado na Exposição "Peter Zumthor - Edifícios e Projectos 1986-2007", na Lx Factory, em Lisboa, de 7 de Setembro a 2 de Novembro de 2008, no âmbito da Experimenta Design.

[588] Actualmente, temos desenvolvido o conceito de paisagem poética na relação singular que se cria entre arquitectura e paisagem, a partir das obras de Gilles Deleuze e Peter Zumthor, bem como com algumas obras de Land-Art. Neste sentido, aconselhamos a leitura do texto "Poetic Landscape", disponível em susanaventura.net.

[589] Peter Zumthor, "Häuser für Gedichte", Conferência apresentada no 9º Encontro de Literatura, em Schwalenberg, a 21 de Janeiro de 2001, no âmbito do projecto "Paisagem Poética" (texto consultado no atelier de Peter Zumthor, sem paginação).

[590] Deleuze & Guattari dizem que os filósofos vêm do Caos com os "olhos vermelhos". É esta a sensação, também, que os textos de Zumthor nos dão quando olham para a paisagem. Certamente, há uma sensação de melancolia que passa também por estes e pela paisagem, habitualmente, a das montanhas e vales dos Alpes, mas a nova obra nasce, claramente, de uma percepção molecular de Zumthor e estabelece uma intensa ligação com o infinito, "acima e para além do lugar". Ver nota seguinte.

cidades reais, vistas aéreas, montanhas de infância, afloravam na nova imagem, contraindo-a, como parte do seu processo natural. A imagem do lugar, composta por mil lugares, servia, então, de guia no processo de composição, possibilitando uma comparação: aproximando-se, afastando-se e ajustando-se à paisagem diante de si. No entanto, é no momento em que uma força da paisagem é captada, que a nova composição encontra, verdadeiramente, a paisagem, o seu lugar na paisagem, criando por si própria uma paisagem. A obra é uma singularidade, que da paisagem contém apenas as suas linhas de força e singularidades, captadas e transformadas em elementos de composição, à semelhança de todos os outros pedaços que a imagem vai tecendo[591].

Este processo tornar-se-á mais claro, precisamente, depois das Paisagens Poéticas. Gostaríamos de pensar que se deveu aos poemas, porque estes tornam visíveis as forças invisíveis da paisagem e todos os devires mato, floresta, erva e terra, que se erguem nas palavras e se mostram infinitos a quem os lê. Mesmo que voe com o vento e chegue a alguém que nunca esteve naquela paisagem, a quem nunca a viu,

> imagens 112-117: Paisagens Poéticas

[591] Num texto datado de 1994, Zumthor escreve sobre "Lugares": "When I concentrate on a specific site or place for which I am going to design a building, when I try to plumb its depths, its form, its history, and its sensuous qualities, images of other places start to invade this process of precise observation: images of places that I know and that once impressed me, images of ordinary or special places that I carry with me as inner visions of specific moods and qualities; images of architectural situations, which emanate from the world of art, of films, theater, or literature. § Sometimes they come to me unbidden, these images of places that are frequently at first glance inappropriate or alien, images of places of many different origins. At other times I summon them. I need them, for it is only when I confront and compare the essentials of different places, when I allow similar, related, or maybe alien elements to cast their light on the place of my intervention that the focused, multifaceted image of the local essence of the site emerges, a vision that reveals connections, exposes lines of force, and creates excitement. It is now that the fertile, creative ground appears, and the network of possible approaches to the specific place emerges and triggers the processes and decisions of design. So I immerse myself in the place and try to inhabit it in my imagination, and at the same time I look beyond it at the world of my other places. § When I come across a building that has developed a special presence in connection with the place it stands in, I sometimes feel that it is imbued with an inner tension that refers to something over and above the place itself. § It seems to be part of the essence of its place, and at the same time it speaks of the world as a whole. § When an architectural design draws solely from tradition and only repeats the dictates of its site, I sense a lack of a genuine concern with the world and the emanations of contemporary life. If a work of architecture speaks only of contemporary trends and sophisticated visions without triggering vibrations in its place, this work is not anchored in its site, and I miss the specific gravity of the ground it stands on", Peter Zumthor, "From a Passion for Things to the Things Themselves", *Thinking Architecture*, pp. 41-42.

mas o poema fá-la-á desejar ir ao encontro dela, vê-la com os próprios olhos, aquela paisagem escrita[592]. O poeta está sempre nessa posição privilegiada de seguir uma linha de feiticeira, atravessar o Caos e trazer dele uma sensação que devolve o infinito à paisagem. O poema é primeiro e é já composto por sensações, perceptos e afectos extraídos à paisagem. Não contém a paisagem, mas a sua força, porque é uma criação nova, uma visão do Caos por entre as partículas da terra e da erva, conjugada com todos os outros fluxos que atravessam o pensamento e o devir paisagem da palavra escrita do poeta. E, no entanto, há uma matéria comum ao poema e à paisagem: as forças de desterritorialização. A obra de arquitectura nasce no lugar que o poeta definiu. Idealmente, mesmo que construída nesse lugar, intensificando a experiência da paisagem duplamente, pelo poema e por si própria, a obra de arquitectura seria atravessada por uma nova paisagem, a que o poema cria, à semelhança do que o cinema faz quando cria paisagens novas, estranhos lugares, não obstante a sua realidade geográfica e específica, que soltam a nossa imaginação e o nosso sentir, que passam a depender daquela sensação de céu verde e amarelo, sempre que detivermos o nosso olhar no céu, na imensidão do céu. A paisagem poética seria, então, essa que passaria pela paisagem, pelo lugar do poema, pelo poema, pelas palavras, pela obra de arquitectura, pela forma, pelos materiais, pelos tons que adquire quando chove ou quando um denso nevoeiro amplia as ervas rasteiras.

Não obstante, Zumthor inicia uma travessia lenta pela paisagem poética, pelo que podemos depreender do seu texto extremamente belo, "Häuser für Gedichte". Mais uma vez, o texto de Zumthor corresponde a um ímpeto para pensar sobre o problema que

---

592 "Ich stelle mir vor, ein Text wird für einen Ort geschrieben. Kaum ist er geschrieben, fliegt er weg von diesem Ort seines Ursprungs in die Welt hinaus und trifft dort auf viele andere Orte. Dort spricht er von seiner Herkunft. Und von seinem Flug. Eine Frau findet ihn und trägt ihn zurück an den Ort seiner Herkunft. Dazu muss sie eine Reise machen, muss hingehen und nachschauen. Am Ort angekommen, liest sie den Text. Nochmals", Peter Zumthor, "Häuser für Gedichte", Conferência apresentada no 9º Encontro de Literatura, em Schwalenberg, a 21 de Janeiro de 2001, no âmbito do projecto "Paisagem Poética" (texto consultado no atelier de Peter Zumthor, sem paginação).

se lhe impõe e este texto, especificamente, talvez pela sua origem no seio próprio de uma paisagem poética, situa-se junto ao próprio limite do poema, do ser poema. Ora, o poema inicial é transformado em programa, mas, lentamente, assistimos a uma alteração da percepção de Zumthor através de sucessivas tentativas de aproximação à composição da imagem, que retém, da paisagem dada, os seus elementos expressivos, evocando, ao mesmo tempo, tantas outras memórias de paisagens e poemas (a imagem é sempre aquela que guia Zumthor pelo plano de composição e dá origem a cada nova obra). Numa primeira aproximação, Zumthor revela: "O edifício não sabe nada da estrutura do poema, do conteúdo ao qual ele deve a sua existência. Responde ao lugar e modifica-o com os meios da arquitectura, acrescenta peso ou leveza; é massa e concha, protege e abriga da chuva; sombra, telhado ou espaço, tem uma frente e traseiras, interior e exterior. O edifício tem a sua própria medida e a sua própria forma. O olho concentra-se. A paisagem aparece na imagem. Sinto a sua gravidade específica. A nova condição doa forma à linguagem da arquitectura: harmonia, beleza, tensão, dissonância. Relação, proximidade, distância. Mudar, deixar. Deixar, tomar, aceitar, continuar a girar, complementar, transformar, elevar, comprimir - a vontade de formar, como se encontra o fogo. Caracteriza a forma do novo. A forma encontrada estimula a forma do novo. Acrescentou ao existente um novo estado de excitação. Existia, adiciona-se e concordam. Sempre um lugar diferente. Em cada lugar de uma nova constelação de áreas, volumes e massas, estruturas, materiais, cavidades e espaços. Lugares compactados no corpo da paisagem. Lugares silenciosos. Lugares alegres. Lugares melancólicos"[593].

O olhar afina-se cada vez mais, torna-se mais preciso, molecular, enquanto a percepção parece expandir o universo, torna-se mais vasta, abre-se às forças do caos. A imagem começa a transformar-se em matéria expressiva, fazendo passar as sensações

[593] *Ibidem*.

pelos materiais de composição. Não há dúvida que a imagem, que aparece no pensamento e no corpo de Zumthor, forma-se pelas sensações puras que contém, no entanto, é ainda uma imagem cuja matéria são as forças e velocidades próprias do pensamento e não pedra, água, luz, chumbo, pele (como nos referimos, previamente, à passagem do plano virtual da imagem ao plano actual da obra, a sensação metamorfoseia-se, independentemente de conservar uma força que outrora fora extraída ao caos). Na segunda aproximação, podemos considerar que se inicia a metamorfose da sensação, inseparável ainda da imagem e, contudo, actualizando-se na forma. "Segunda tentativa de uma imagem: casas para poemas, marcos, lugares para ler, simples e abertos e espaçosos, construídos com materiais locais. Argila, barro, pedra, madeira, com diferentes compressões, finos e grossos, chão polido, carimbado e queimado, cortado, serrado e moído. Aparas, limalha, poeira de grão e cascalho. Placas de siderurgia. Vidro da vidraria. Pedras, aquecidas e deformadas refinadas, transformadas, transportadas de volta para a paisagem para permanecer. Para passar. Tudo apodrece e ganha ferrugem e é corroído, corrói rapidamente ou muito lentamente, passando, é bem-vindo a construir. Matéria. Numa forma trazida pelo tempo. Forma arquitectónica"[594].

Na última tentativa, Zumthor sucumbe à magnificência da obra de arte. Uma nova luz ilumina as palavras do seu texto, eliminando todas as pequenas hesitações. O poema é, por fim, matéria expressiva. Uma força comum, uma força do caos, da terra desterritorializada, atravessa a paisagem, atravessa o poema e actualiza-se na obra de arquitectura. Os meios, com que cada arte trabalha a sensação, variam de ofício para ofício, como de autor para autor. No entanto, se a obra de arte contém e conserva as forças que extrai do caos, aquelas que desafiam o nosso corpo e o nosso sentir íntimo do corpo, qual vaso vazio sempre à espera de se encher, de se preencher, mil e um choques

[594] *Ibidem*.

eléctricos de desejo percorrem o sangue, distendem e contraem os músculos, levam as diferentes obras a encontrar-se nesse mesmo fundo caótico, ao qual se concedeu uma forma e outra e outra ainda por vir. No limite, este fundo, que não é tanto um fundo como pode ser também universo, é a própria terra desterritorializada, o grande Corpo sem Órgãos, como consideram Deleuze e Guattari.

Última tentativa: "A paisagem poética é composta como uma obra de arte. Só assim pode ter sucesso como uma obra de arte. Contemporânea, de grande consistência e clareza - a ideia, o texto, a arquitectura. Uma reunião, uma compressão de trabalho autêntico, em relação aos corpos da paisagem, pessoais, concentrados, sensíveis. Observações, criações, traduções. Presença única de interação". "Sentir mais de perto os lugares para os quais os autores escrevem um texto, onde dedicam um texto, de onde deriva um texto. Os arquitectos interpretam esses lugares com um edifício, que marca a origem do poema na paisagem. É preciso uma localização dupla. Lugares especiais na paisagem são considerados intensivos, no centro das atenções e irradiam. Através da literatura. Através da arquitectura. Através de textos e monumentos. Mas o texto e o edifício não se tocam. O poema não se encontra no edifício, o edifício não diz nada sobre o poema. O poema não conhece o edifício e não fala sobre isso. Mas tanto o texto, como o edifício falam do mesmo lugar. Palimpsesto - o texto da casa substitui o lugar. Linguagem, misturada com a terra. Tocar a terra, induzida em pontos específicos. Pontos de energia, pontos de êxtase, no corpo da paisagem, rastrearam e trouxeram a forma"[595].

> imagem 118: Paisagem Poética - Capela Bruder Klaus

Após alguns anos da interrupção definitiva do projecto, Zumthor regressa às Paisagens Poéticas na exposição da sua obra. Um pequeno texto acompanha os bonitos desenhos e as maquetas da época em que trabalhava no projecto. No fim, Zumthor questiona-se se, de facto, o projecto havia morrido com o seu término, quando continuava

[595] *Ibidem*.

a expressar uma vida própria. E, quando olhamos para aqueles desenhos e para aquelas maquetas, o nosso pensamento salta, de imediato, para um outro projecto, o da Capela Bruder Klaus. Não existem dúvidas o quanto das Paisagens Poéticas, a Capela conserva em si, levando-nos a pensar que esta é a Paisagem Poética de Zumthor[596]. Ou quando lemos a segunda tentativa, são as paredes do enorme bloco maciço de betão da Capela que nos aparecem e o chão de chumbo corroído pela água da chuva. E a forma clara e longilínea, o volume preciso sem uma abertura, com excepção da pequena porta triangular, que, no entanto, só se vislumbra quando ladeamos a Capela para a descobrir (do percurso da estrada até à Capela, permanece sempre oculta, assim como do outro percurso, pelo interior dos campos agrícolas, cujo acesso é mais restrito) compõem uma força vertical singular, perfeito contraponto da enorme vastidão horizontal dos campos de Wachendorf. Os campos surgem, ainda, mais planos, mais vastos, infinitos, como nas fotografias de Walter Mair, em que a erva dos campos parece ampliada e faz surgir a suave bruma que a cobre, enquanto a Capela se reduz a uma visão longínqua, e, no entanto, imponente, sem hesitação alguma, mesmo por entre os contornos vagos e informes que a sua forma adquire, por entre a bruma.

> imagem 119: Chão corroído, Capela Bruder Klaus

> imagem 120: Por entre a bruma, Capela Bruder Klaus

É interessante como vários fotógrafos criam esta qualidade atmosférica nas suas fotografias das obras de Zumthor. Já Hans Danuser havia fotografado a Capela Sogn Benedetg magnificente erguida por entre um denso nevoeiro. Esta qualidade não tem, no entanto, a ver com a atmosfera que Zumthor cria e pensa, porque esta não depende, unicamente, do tempo meteorológico, mas das partículas que os vários elementos de composição da própria obra emanam, embora, em ambas as fotografias, pareça emergir, à superfície

> imagem 121: Por entre o nevoeiro, Capela Sogn Benedetg

[596] Numa entrevista recente, Zumthor confirma-o: "I worked for three or four years to make something for a project called *Poetic Landscape* in the North of Germany. But it didn't work and only later did I find out that the Bruder Klaus Chapel was the product of all the work I had done on the *Poetic Landscape*", Peter Zumthor, "Peter Zumthor interview by Francesco Garutti", *Klat 5*, p. 143.

fotográfica, a percepção molecular dessas partículas, como se o nevoeiro e a bruma ao invés de dissolver, enevoar, a percepção da forma, pelo contrário, a tornassem mais visível, mais clara e precisa, imponente. Esta não é, apenas, uma qualidade singular da fotografia, como também o é da obra, porque quando visitamos estas mesmas obras, relembramos as impressões fotográficas, que, de facto, sublinham o poder da obra. A extensão de erva rarefeita amplia a horizontalidade do campo para num gesto sóbrio e claro marcar a força vertical, que interrompe a linha do horizonte e comunica com as forças celestes, com as estrelas e o cosmos. Como Hélène Binet quis e soube captar numa das imagens mais belas da Capela, à noite, por entre a penumbra das sombras, as únicas luzes das estrelas e o tempo infinito da exposição, que capta o movimento de rotação da Terra, a Desterritorializada[597].

> imagem 122: O Cosmos, Capela Bruder Klaus

Da paisagem, nascem a forma e os materiais de composição. Gostamos de pensar na obra como um nascimento da paisagem, porque ela é, em si, uma nova força, um bloco de sensações, perfeitamente, autónomo. E é o composto de sensações que faz com que a paisagem, depois, ressoe e vibre na obra de arquitectura. Da paisagem, extraem-se perceptos e afectos, que o arquitecto utiliza para compor outras sensações, que, na composição, são já paisagem, montanha, pedra e verde. Em nenhum outro arquitecto, existe esta relação singular entre obra e paisagem. Alguns autores notam, precisamente, que as obras de Zumthor são paisagens em si, porque expressam sempre uma condição do lugar, enquanto nunca se diluem, nem se ausentam, mas contêm um mundo[598]. Criam tanto uma paisagem nova na paisagem dada, como são elas próprias paisagens que, da paisagem dada, contêm, apenas, as suas linhas de fuga, a sua

[597] Ver entrevista a Hélène Binet pela autora, em *Scopio #1*.

[598] Friedrich Achleitner faz do sítio a condição primeira da composição da obra de Zumthor, como explica através de vários exemplos: "Zumthor's buildings are site and have 'world'. They can only been created on their construction sites. They speak with the site, not with the region", Friedrich Achleitner, "Questioning the Modern Movement", *a + u: Peter Zumthor*, p. 208.

singularidade. Nas nossas palavras, esta relação parece surgir com alguma simplicidade, mas o próprio Zumthor reconhece a dificuldade com que se debate constantemente, mesmo após enumerar todas as condições que estabelece para o sucesso da composição. "Sinto-me, deliciosamente, feliz quando conduzo ao longo do vale de Eisack na parte sul de Tyrol, porque vejo bonitos objectos autónomos por toda a parte: um mosteiro, uma aldeia, um castelo, uma pequena cabana no campo. Gosto da forma precisa e penetrante como estes simples e grandes monumentos são. E, mesmo quando são gigantes, como as fortalezas nas falésias, não perturbam a paisagem, celebram-na. Como é que conseguem, parece ser o seu segredo. Mas há uma coisa que me impressiona: muitos destes objectos arquitectónicos, que se fundem com a paisagem, criam uma poderosa, ou no mínimo, distinta impressão. Basicamente, um objecto grande - uma igreja, um castelo, uma aldeia compacta, um dique - parece sempre, comparativamente, pequeno numa paisagem montanhosa. Não ofusca o que o rodeia; traz à superfície a grandeza da paisagem. Consigo imaginar que, hoje, ainda seja possível alguém colocar uma obra substancial de arquitectura nos Alpes no lugar certo, com o conteúdo certo e faça a paisagem ressoar. Admitidamente, os arquitectos que o queiram fazer e o consigam são uma raridade". "Não obstante, o caminho a seguir é óbvio: tentar deixar que uma apreciação da paisagem inche dentro de mim, se quero criar um novo lugar de concentração"[599].

Zumthor insiste sempre na forma clara e precisa. A obra de arquitectura é um objecto autónomo, uma obra de arte que contém a sua própria atmosfera. Não conseguimos dissociar a forma da paisagem, como também não o conseguimos fazer da atmosfera. Talvez Zumthor decifre este enigma, quando gosta de pensar, especialmente, na dissociação entre exterior e interior. O volume na paisagem pode afirmar-se autónomo, imponente, preciso e claro enquanto o interior contém um mundo próprio. A ideia de

[599] Peter Zumthor, "Architecture and Landscape", *Thinking Architecture* (futura reedição, no prelo), pp. 100-101.

descontinuidade não advém, propriamente, de um desejo de construir uma pequena caixa de Pandora, não obstante o mistério e o ritual de descoberta dos vários espaços sejam elementos importantes na composição em várias das suas obras, mas da ideia de compor a intimidade. Esta sensação é uma das mais belas nas obras de Zumthor e extravasa as habituais definições, pelo que cremos que o próprio arquitecto deseja cada vez mais aproximar-se da sensação pura de intimidade através da contemplação. Como já afirmámos, a contemplação pertence ao movimento do plano de composição e irá surgir, a cada nova obra, como uma expressão do espaço. Zumthor deseja, cada vez mais, compor espaços de contemplação para que uma intimidade possa aflorar. E a atmosfera não só contrai as sensações pela contemplação, como precisa de intimidade para as poder contrair. Talvez a própria ideia de tempo nas obras de Zumthor, inseparável da contemplação e da atmosfera, seja precisamente o tempo da intimidade. O tempo que surge entre nós e a obra, esse tempo intensivo, que não se mede pelas horas ou pelos minutos que passam, mas pelo afecto que nutrimos pela obra e no qual a sentimos deflorar no nosso corpo. É a intimidade de dois corpos nus, que se tocam e sentem uma onda nervosa a percorrer os seus corpos, que só é possível quando não há nada a dizer.

A criação ou composição desse grau de intimidade desvela importantes elementos na composição da obra. Primeiramente, exprime a própria relação entre exterior e interior. O exterior pode ser tão íntimo quão o interior, como no museu de Bregenz: um invólucro delicado em vidro envolve, suavemente, as obras de arte na sua luz. Desde o exterior, a luz perpassa o filtro de vidro e dissemina-se, homogeneamente, pelos espaços de exposição, pousando lentamente em cada uma das obras de arte. Onde reside a intimidade na obra de arquitectura, no exterior ou no interior? Cremos que reside na dupla parede, precisamente, nessa membrana entre exterior e interior. No entanto, é no exterior que a sentimos no nosso olhar, quando este não

> imagens 123-124: interior - exterior, museu de Bregenz

consegue penetrar e ver o que está para além daquelas paredes (dependendo da luz, vêem-se apenas as sombras da estrutura em betão do segundo plano da parede dupla).

A descontinuidade entre exterior e interior é composta diferentemente de obra para obra, no entanto, mantêm-se sempre duas ideias: a forma exterior é clara e precisa, não obstante a complexidade da sua composição (sobretudo no material) e o interior é a diferença em si. Em nenhuma obra, existe uma simples reversão. Nalgumas, existe continuidade na forma, mas o interior afirma a diferença através da atmosfera e, nestes exemplos, a forma interior, o limite construído do espaço vazio, torna-se indissociável do exterior, porque a atmosfera foi composta, precisamente, a partir do exterior, como sucede em todas as obras em que a luz é a principal matéria de composição (e, consequentemente, as aberturas criadas, uma parte importante da composição da obra), como no museu Kolumba ou nas várias casas, em que é o percurso da luz, que transporta o nosso desejo pelos vários espaços e vai revelando as diferenças na luz e na sombra.

Noutras obras, a forma exterior é uma caixa que contém outra caixa dentro de si. Nestas, a atmosfera contrai as sensações da composição deste segundo invólucro ou, quando muito, da composição da membrana entre exterior e interior. Apesar de tudo, a diferença, o verdadeiro intervalo, continua a atmosfera a construí-lo. Um desejo reafirmado, por exemplo, no projecto recente para a Casa dos Mosaicos, em Jericó, em que uma estrutura de vigas de cedro do Líbano, recoberta por um tecido leve e branco, cria uma luz etérea, quase mágica, recriando a atmosfera de uma cidade celeste e divina. Zumthor afirma: do exterior, não quer sentir nada e, no interior, a estrutura em madeira terá, obrigatoriamente, de conseguir criar a atmosfera que deseja, através da luz. Idealmente, a estrutura desaparecerá, apesar de visível, porque a presença de uma luz cintilante e inexplicável será a primeira a tocar o nosso corpo[600].

> imagem 125: Casa dos Mosaicos, Jericó, maqueta de trabalho, vista completa do projecto

> imagens 126-127: Casa dos Mosaicos, Jericó, maqueta de trabalho da estrutura de protecção dos mosaicos

[600] Zumthor em conversa com a autora em Janeiro de 2011.

Independentemente da relação entre exterior e interior, a forma, que constrói uma nova paisagem e uma paisagem em si, assume-se, sempre, como uma força poderosa na paisagem. Na sua singularidade, poderão emergir à sua superfície outras forças, de um interior ainda desconhecido ou a simples força resultante da emanação de partículas que nos atraem, mas cuja localização é sempre incerta.

A simplicidade e a precisão da forma só tornam as relações entre exterior e interior ainda mais complexas, pelo que a forma, mesmo que para alguns autores seja uma "forma vigorosa"[601], expressão onde se deverá subentender a relação entre a própria forma e o material que expressa uma força ou o efeito poderoso de uma obra que emana o seu próprio poder, a forma, por si só, revela muito pouco do bloco de sensações, que a obra concentra. É certo que o próprio Zumthor se refere, por várias vezes, à forma bela e à composição da forma[602]. No entanto, preferimos pensar nas diferentes obras como a

---

[601] A expressão inglesa "forceful form" utilizada por Martin Steinmann e Jacques Lucan numa conversa sobre arquitectura suíça é mais expressiva. Gostaríamos de transcrever alguns excertos desta, sobretudo quando Steinmann explica esta expressão (que, aliás, é sua) através do exemplo da obra de Zumthor. "M.S. - (...) What determines a simple form is not its simplicity or the purity of its "shapes that satisfy our senses" as Le Corbusier would have said. No, what is at stake in the notion of 'forceful form' is the effect conveyed by a building's outward shape. Take Sogn Benedetg chapel by Peter Zumthor (1985-1988), which is a building that graphically illustrates the relation between form and material. The old church was destroyed in an avalanche, so the architect left the stone ruins and used another material - timber - for the new chapel. In so doing he wasn't trying to create a symbol of rural life, but rather to engrave the ruin in the memory of the local inhabitants and at the same time use a material that would allow him to envelope the chapel in a curved shape. To be a bit more precise, Zumthor clad the building in strips of larch which weather over time; so the chapel gradually changes from grey to rusty brown, depending on how sunny, windy or rainy it is, thereby heightening the effect of volume. Subsequently, materiality is inextricably linked with form here; it underscores the effect of form. And the form enables the material to 'represent itself' rather than representing something else, such as the notion of rural life. J.L. - It's no longer an issue of knowing how those strips of larch are fastened to the structure - whether they're nailed or whatever. The 'forceful form', which bears phenomenological overtones, goes beyond pure composition and sophisticated articulation; rather, it takes on a value that aims at unity. M.S. - What's important is effect, and this prevails over any kind of meaning, i.e. before the form becomes a symbol - which will happen anyway, as Roland Barthes has noted. The chapel has a powerful effect. It stands tall on a sloping meadow, like a body, emanating an aura that makes it a 'forceful form' ". Martin Steinmann e Jacques Lucan, "Obsessions: conversation between Jacques Lucan and Martin Steinmann", *Matière d'Art: Architecture contemporaine en Suisse*, pp. 16-17.

[602] Como afirma, igualmente, que não trabalha na forma: "I think that, in our case, forms come by themselves. And this is what I like. We don't work on the form, we're working on... (...) everything else, but not on the form", Peter Zumthor, *Casabella 719*, p. 92.

criação de diferentes atmosferas, quando não conseguimos dissociar a composição da obra de arquitectura da forma exterior, da forma interior e, ainda, do espaço vazio que essa forma interior ou a membrana exterior-interior desenha e limita. Depois, a criação de uma atmosfera é inseparável do espaço de contemplação, porque é pela contemplação que a atmosfera contrai as sensações, como precisa, igualmente, do tempo da matéria, da intimidade que nasce entre matérias (e um corpo é sempre uma matéria, numa obra de arquitectura), o tempo preciso da construção de um corpo sem órgãos.

Ao invés de forma, função e material, poderíamos propor novas *categorias* para definir as mais variadas obras de arquitectura e as obras de Zumthor seriam pensadas de acordo com estas, mas acreditamos que a intimidade, que nasce entre cada corpo e cada obra sua, é, também, ela singular, não obstante as sensações, que a obra concentra, terem um impacto directo no nosso sistema nervoso e ser comum a tantas pessoas. Porém, estes traços, que encontramos nas obras de Zumthor, que não se podem denominar ou pensar de acordo com as categorias tradicionais da teoria da arquitectura, não constituem categorias, ainda que possam, neste momento, pertencer a um outro pensamento, porque expressam as singularidades de uma obra, que dissolve todas as outras categorias preexistentes. No belíssimo livro *Atmosferas*, em cujo prefácio, Brigitte Labs-Ehlert considera a atmosfera uma categoria estética, Zumthor, ao revelar os seus elementos de composição de atmosferas, afasta-se, precisamente, das categorias tradicionais da arquitectura, ainda que subsistam referências, que dissipamos, de imediato, quando Zumthor entra na explicação de cada uma das suas respostas e, sobretudo, nos exemplos que são as próprias obras. Aí, já não residem dúvidas. A forma só existe subordinada à atmosfera e, na criação da atmosfera, é a sequência paisagem - invólucro exterior (como primeiro invólucro) - invólucro interior (como segundo invólucro ou pele, sendo esta uma inversão propositada, quando, habitualmente, a denominada pele do

edifício é o seu revestimento exterior, enquanto que, nas obras de Zumthor, a pele é o invólucro interior, que, por sua vez, é inseparável da matéria e esta é uma composição e não apenas a forma ou o material, como já referimos em relação ao tijolo de Kolumba, em que a matéria expressiva é o par luz-tijolo e não apenas o material tijolo) - espaço vazio - corpo. E, inversamente, porque o corpo, como já vimos, é, também ele, uma matéria, onde a sensação actua. Como a própria sensação não tem um início ou um fim no espaço em si, nem no corpo, porque pertence à atmosfera, ao plano que surge entre a obra de arquitectura e o corpo (o do arquitecto, o do habitante-visitante, o nosso). A sequência, que estabelecemos, tem de ser compreendida em constante mutação e metamorfose, de acordo com os diferentes níveis de intensidade, pelos quais a sensação passa.

As várias respostas, que Zumthor dá naquele texto, indicam-nos, precisamente, a experiência da sensação, ou melhor, a experimentação que Zumthor reconhece no seu trabalho e lhe permite criar uma obra de arquitectura com uma determinada atmosfera. Já referimos a tensão entre exterior e interior, mas todos os outros elementos de composição, que Zumthor refere, são importantes para a criação de uma determinada atmosfera, como por exemplo, o som ou a temperatura, quando estes elementos são pensados como sensações determinadas nos seus próprios limites. E, então, não é o som de um edifício, a reverberação dos materiais entre si, conjuntamente com os sons das pessoas e dos objectos, mas o próprio devir som do edifício, que Zumthor, curiosamente, repara que seria mais fácil capturar, se o edifício fosse acusticamente neutro, se se retirassem todos os sons do

edifício[603]. O som da intimidade, o silêncio absoluto, condição fundamental para o devir som do espaço. "Tentar fazer do edifício um lugar silencioso. É algo difícil nos dias de hoje, porque o nosso mundo tornou-se demasiado barulhento. Talvez não tanto, aqui [Lippe, Alemanha]. Mas conheço outros lugares que são muito mais barulhentos e tem de se ir até a um limite para criar quartos silenciosos e imaginar o som que eles fazem com as suas proporções e materiais, num silêncio que apenas lhes pertence a eles"[604]. Em relação à temperatura, Zumthor descreve uma experimentação semelhante. Primeiro, refere-se ainda à temperatura num sentido físico, uma intensidade que pode ser medida e controlada pelos materiais. No entanto, gosta de pensar na temperatura de um espaço como se estivesse a temperar um piano, "à procura do tom e da atmosfera certos"[605]. Compreende, então, que a temperatura não é, apenas, física, mas psíquica, também. E revela: "Está no que vejo, no que sinto, no que toco, mesmo nos meus pés"[606]. Esta dimensão psíquica parece-nos demasiado simplista, porém, se evocarmos, simultaneamente, os tons do piano. Encontrar a temperatura certa, que um determinado espaço nos dá, de modo que a sintamos até nos nossos pés, parece-nos resultar do próprio processo de construção de um corpo sem órgãos, de um devir temperatura do espaço, unicamente possível porque o corpo se tornou temperatura pura na obra de

---

603 "The Sound of a Space. Listen! Interiors are like large instruments, collecting sound, amplifying it, transmitting it elsewhere. That has to do with the shape peculiar to each room and with the surfaces of the materials they contain, and the way those materials have been applied. (...) The sounds that we associate with certain rooms: speaking personally, what always comes first to my mind are the sounds when I was a boy, the noises my mother made in the kitchen. They made me feel happy. (...) But if we take a step further - even if it gets a bit mystical now - and imagine extracting all foreign sound from a building, and if we try to imagine what would be like: with nothing there to touch anything else. The question arises: does the building still have a sound? Try it yourselves. I think each one emits a kind of tone. They have sounds that aren't caused by friction. I've no idea what they are. Maybe it's the wind or something. But you only really feel there's something else there when you enter a space that's soundproofed. It's lovely", Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 29 e p. 31.

604 *Ibidem*, p. 31.

605 *Ibidem*, p. 31.

606 *Ibidem*, p. 35.

arquitectura e consegue sentir o espaço nas suas mais subtis variações de intensidade, como na parede negra de veludo da sala de relíquias do museu Kolumba. A variação física e actual da temperatura é mínima, imperceptível para a nossa própria pele e, no entanto, sentimos o nosso corpo mais quente quando entramos naquela sala que é negra, mas não é fria. E, se sairmos e entrarmos noutro espaço, como o da sala de leitura, o nosso corpo volta a aquecer. Mais uma vez, o nosso corpo actual é insensível à variação física da temperatura, mas é a nossa visão que regula a intensidade de calor no nosso corpo sem órgãos (porque implica que *entremos* na obra e com ela construamos um corpo sem órgãos, para conseguirmos captar a temperatura do espaço, que não é a sua temperatura física). E não podemos atribuir o efeito ao material, apenas, ou à associação comum da utilização da madeira para compor uma atmosfera íntima e aconchegante (um pouco como Loos criava e, no entanto, utilizava as texturas dramáticas dos veios da madeira para criar dissonâncias nos vários espaços de intimidade), quando a sala escura e negra mostra-nos, ali ao lado, o contrário. Só podemos compreender, porque existe uma composição resultante da construção de um corpo sem órgãos, onde os diferentes níveis de intensidade da sensação se determinaram. É aí que a experimentação joga e cria. Especificamente, sobre esta sala de leitura, Zumthor descreve as sucessivas experiências com os materiais e como é que a composição final o surpreendeu, exactamente, porque era contrária à que resultaria de uma noção

> ver imagem 101

> imagens 128-129: Sala de leitura, museu Kolumba

convencional da relação daquele material com a sensação que desejava compor[607].

Talvez o mistério da composição em Zumthor resida, precisamente, aí, na experimentação inerente à própria matéria. Zumthor trabalha pelo interior dos vários elementos que entram no plano de composição ou, por outras palavras, Zumthor devém molecular, imperceptível, uma vez que é o devir silêncio, por exemplo, que permite compor uma obra intensiva com diferenças imperceptíveis de tons. Zumthor, como já referimos por várias vezes, reconhece o processo de devir quando afirma que é a partir do momento em que entra, verdadeiramente, na obra, que a composição começa a fluir, os elementos a encaixar naturalmente, sem esforço e a adquirir uma luz nova e inexplicável. É uma criação, totalmente, nova. Compreendemos, sempre, que a matéria é esse composto ou conjunto de partes heterogéneas que dão consistência ao plano de composição. É tudo o que entra no plano, permitindo a composição de uma obra nova.

Como também já referimos, existe uma parte da matéria à qual nunca poderemos aceder, porque essa pertence ao inconsciente de Zumthor, apesar de surgir em traços, mais ou menos, efectivos, cujo funcionamento denota todo o processo de fabricação do próprio inconsciente, quando o próprio arquitecto deseja controlar essa parte

---

[607] Embora Zumthor não revele o nome da obra e o espaço em que sucedeu esta experiência, conseguimos facilmente identificá-lo na sua descrição. No entanto, pretendemos relevar a importância da experimentação na composição da sensação e como esta atinge o seu limite máximo pela construção de um corpo sem órgãos. Zumthor chama-lhe o mistério dos materiais, quando, na realidade, é a sensação a passar pelo material e pelo plano do corpo sem órgãos, aquele que Zumthor constrói enquanto cria. "One is always having ideas - imagining how things will turn out. And when one actually puts the stuff up - in fact, this happened to me just last week: I was quite sure I wouldn't be able to use some soft cedar for surfaces in a huge living-room in this exposed concrete building. It was too soft. I was going to need something harder, something like ebony - with enough density and mass to counteract the weight of the exposed concrete - which also has this unbelievable lustre. Then we took that to the real building site. O shit! The cedar was better after all. I suddenly saw it - the cedar was so soft and had no trouble at all asserting itself in this milieu. So I went and took all the palisander stuff out again, the mahogany we'd used. One year later: dark, hard, richly grained precious woods were reintroduced, along with softer, paler ones. In the end the cedar with its stark, linear structure was seen to be too brittle. It was never used. That is just one example of why things often to seem so mysterious to me", Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 25 e p. 27.

da produção da obra, no seu mergulho e voo interiores[608]. Podemos, de facto, determinar uma parte importante dessa experimentação da matéria, quando esta passa pela criação de um composto de sensações, através da utilização dos materiais. Como já dissemos, também, por várias vezes, o corpo, a luz, o som, a temperatura são matérias, extremamente, importantes para a composição de uma obra para Zumthor, assim como já descrevemos, através de vários exemplos, como é que estas matérias se transformam em matérias expressivas numa obra de arquitectura. Mas existem outras matérias, para as quais podemos reservar, por enquanto, o nome de materiais, como pedra, tijolo, madeira, aço, betão, pele (de animal), seda, entre outros.

MATÉRIA EXPRESSIVA

Neste momento, gostaríamos de regressar ao apelo de Virginia Wolf - "saturar cada átomo" - que adquire outro sentido na obra de Zumthor, pela referência clara à estrutura molecular da matéria física, tal como Zumthor compreende, também, a sua ideia de "essência". Esta aproxima-se, ainda, doutra expressão, que Deleuze retira da pintura de Cézanne, quando refere que este desejava pintar "o ser maçã em si da maçã"[609], que não é a essência da maçã, mas a existência da maçã enquanto maçã, pelo que a tarefa do pintor é tornar visível, através dos blocos de cor pintados, a própria "força de germinação"[610] da maçã, pela qual a maçã existe e contém uma vida. Cézanne poderia pintar todos os tipos de maçã, pintar maçãs com cores estranhas e inimagináveis na natureza (é o composto de cores que, em Cézanne, dá a sensação), que iríamos sempre ver uma maçã, sentir toda a sua existência na nossa mão, sentir a força com que se

---

[608] Como referimos anteriormente, este mergulho e voo interiores não correspondem a um afundamento ou a uma profundidade do corpo (o que a palavra interior poderia sugerir), mas sim, à semelhança do que Artaud descreve, a transformação do corpo numa só superfície de composição (é, exactamente, a anulação da profundidade: trazer à superfície a matéria expressiva que se encontra no fundo, eliminando-o, consequentemente). De resto, como Deleuze & Guattari fizeram notar, o inconsciente não se localiza em parte alguma, como se se tratasse de uma caixa fechada dentro do nosso corpo.

[609] A expressão Inglesa é, neste sentido, mais perceptível: "the appleness of an apple".

[610] Deleuze & Guattari, *Mille Plateaux*, p. 423.

gerou, a sua face redonda, contínua e misteriosa, mesmo que os tons se sobreponham em camadas e tragam o rasto dos pincéis. Mas, como dizem Deleuze & Guattari, faz tudo parte do composto de sensações, no qual não podemos separar a cor, a forma como sai do tubo, o rasto do pincel, a força, o movimento da pincelada, a mudança de tom...

Zumthor conhece bem esta exigência do composto de sensações que obriga à mudança de material: "Considero uma certa quantidade de carvalho e uma outra quantidade de tufo e, depois, adiciono ainda outras coisas: três gramas de prata, uma chave - o que é que desejaria mais?" "Os materiais reagem uns com os outros e irradiam, e é desta composição que nasce algo único. Os materiais são infinitos. Consideremos uma pedra: poderemos vê-la, moê-la, brocá-la, parti-la ou poli-la - tornar-se-á uma coisa diferente a cada vez. Depois, consideramos pequenas porções dessa mesma pedra ou porções enormes e tornar-se-á ainda outra coisa. Depois, seguramo-la à luz - novamente, diferente. Existem mil possibilidades diferentes num material só. É este o tipo de trabalho que gosto e quanto mais o faço, mais misterioso parece tornar-se"[611].

Este momento é muito importante para Zumthor, porque este defende e insiste que a obra de arquitectura é material. É um espaço concreto e actual, que deve conter o ser em si do espaço e tornar visível esta existência, a sua vida própria, através dos materiais, que tornam, precisamente, visíveis as forças e as sensações que povoam a obra de arquitectura. A magia do real acontece pela matéria. "A presença material das coisas numa obra de arquitectura, a sua moldura", "tem um efeito sensual em mim. E é este que eu considero como o primeiro e grande segredo da arquitectura, porque colecciona diferentes coisas do mundo, diferentes materiais e combina-os para criar um espaço assim"[612]. E, contudo, reconhece, igualmente, que

---

[611] Peter Zumthor, *Atmospheres*, p. 25.

[612] *Ibidem*, p. 23.

nem todo o material é poético[613]. O material só se transforma em poesia sob a criação do arquitecto. Esta obriga a uma longa experimentação sobre cada material, cada junção de materiais, à saturação de cada átomo, de cada partícula do material, para este se metamorfosear, finalmente, em poesia. A arquitectura é, de facto, matéria concreta: surge no preciso momento em que o material devém matéria expressiva[614]. E a poesia, por sua vez, possui uma matéria física: cores, sons, pedra, água, montanha... "Montanha, pedra, água, construir em pedra, construir com pedra, construir na montanha - as nossas tentativas, de dar a esta cadeia de palavras uma interpretação arquitectónica, traduzir para arquitectura os seus significados e a sua sensualidade, guiou o nosso desenho do edifício e, passo a passo, deu-lhe forma"[615].

Por esta razão, pensamos em matérias expressivas e não, simplesmente, em materiais, porque a arquitectura só contém um bloco de sensações, quando o material devém matéria expressiva e o arquitecto devém material. Depois, pensamos nos materiais, na obra de Zumthor, como um vasto conjunto de elementos como pedra, betão, vidro, mas também cores, temperaturas, vegetação, flores, água e o próprio corpo humano, esse receptáculo de imagens e memórias, sensações e instintos. Tudo é material, tudo entra no plano de

---

613 "I try to use materials like this [como os artistas da *Arte Povera*]. I believe that they assume a poetic quality in the context of an architectural object, although only if the architect is able to generate a meaningful situation for them, since materials in themselves are not poetic", Peter Zumthor, "A Way of Looking at Things", *Thinking Architecture*, p. 10.

614 Não é unicamente a questão se a arquitectura é arte que aviva a discussão sobre a matéria própria da arquitectura e, se em Zumthor encontramos uma resposta sábia através, precisamente, da matéria que se transforma em matéria expressiva através da composição criada pelo arquitecto, os seus conterrâneos Herzog & De Meuron, que afirmam claramente que a arquitectura não é arte, mas que poderá possuir qualidades que a aproximam das artes visuais e plásticas, consideram, por sua vez, que a matéria da arquitectura não se encontra no material: "The reality of architecture is not built architecture: an architecture creates its own reality outside the state of built or unbuilt and is comparable to the autonomous reality of a painting and a sculpture. The reality that we mean is therefore not what has really built, the tactile, the material. Of course we love all things tangible, but only in the context of the whole (architectural) work. We love their spiritual qualities, their immaterial value", Herzog & De Meuron, *Natural History*, p. 29.

615 Peter Zumthor, *Peter Zumthor Works: Building and Projects 1979-1997*, p. 156.

composição para devir espaço, enquanto o espaço contrai e difunde as qualidades dos seus elementos compostos: a sua atmosfera.

Apesar de tudo, é importante assinalar o momento em que o material surge na composição da obra, sem que seja necessário precisá-lo temporalmente, como por exemplo, questionarmo-nos se a imagem, que guia Zumthor pelo plano de composição, traz consigo, desde logo, sensações dadas por um determinado material, quando o próprio arquitecto reconhece que, em algumas obras, o material esteve presente desde o início do projecto. Preferimos pensar que a sensação, que a imagem revela, lança o arquitecto numa procura incessante pelo material e pela composição, que permite, exactamente, elevar a obra à intensidade máxima do composto de sensações. Claro que, por vezes, material e sensação confundem-se, porque a sensação necessita do material para existir (Deleuze & Guattari chegam a dizer que a sensação vive, apenas, enquanto existir o seu suporte material) e, se o material não contém uma sensação, não poderá devir poesia. É no seu devir matéria que Zumthor é, também, verdadeiramente, singular. Poderíamos, certamente, recuperar ideias que o próprio arquitecto indica, como o trabalho de Joseph Beuys ou de vários artistas da *Arte Povera* ou da *Land Art,* cujas obras privilegiam materiais físicos presenciais, que ganham uma nova força, não pela invenção, por exemplo, de uma cor nova, mas pelo arranjo ou composição. É a composição que torna visíveis os elementos expressivos da obra. O material devém matéria expressiva pela criação do artista, mas este entra no plano do material, devindo molécula, para extrair a singularidade daquele. Seguir os veios da madeira e deter-se, por momentos, nos seus nós escuros que parecem lançar a nossa visão para um turbilhão de sensações. São demasiadas as obras de Zumthor onde este inventa uma composição, totalmente, nova a partir de um material comum. Zumthor fala da sensibilidade que é necessária para compreender os diferentes materiais e, sobretudo, do cuidado que devemos guardar para estes. Este cuidado, que está presente desde o

primeiro olhar para a paisagem, um olhar mais atento ainda, concentrado nos traços singulares, que começam a surgir onde o olhar pousa, prolonga-se nos materiais. O mesmo amor surge aí: tentar seguir o material, sentir o peso, a temperatura, a cor ou as mil cores que reflecte, como reflecte a luz ou a absorve, escutá-lo, perceber por onde seguem as suas linhas, até que limite consegue chegar. A nova composição surge, naturalmente, sem esforço neste processo de devir. Zumthor entra no plano do material, segue-o e responde-lhe. Muitas vezes, os próprios especialistas proclamam a loucura temporária de Zumthor e a impossibilidade de uma tal construção. Provavelmente, se Zumthor não soubesse devir pedra, devir água, devir molécula, não conseguiria chegar a esse limite, que só ao material pertence, tanto que escapa ao conhecimento técnico (será, depois, a técnica a ir ter com ele).

> imagem 130: Fachada de vidro, museu de Bregenz

No museu de Bregenz, "o trabalho foi semelhante ao de um artista, talvez como Joseph Beuys, que gostava do material. Quando se gosta de um material e nos aproximamos, sinceramente, dele, porque gostamos dele, tratamo-lo adequadamente e bem, com delicadeza. Para nós, o vidro era um material assim. E foi para o vidro, que procurámos uma forma magistral, embora comum, de o usar. Sem criar essa linguagem afectiva, mas, pelo contrário, descodificando os princípios simples. Tornou-se claro, para nós, que não se podem fazer buracos no vidro, se o queremos tratar com sinceridade. Vêem-se sempre os aros e o vidro não deve ser forçado ou pressionado. É um exemplo. Com esta intenção, veio a invenção. E, então, digo: isto é possível! Nunca houve uma fachada, totalmente, em vidro, sem o perfurar, mas tinha de ser possível, porque parece natural!"[616] A singularidade de Zumthor, na utilização dos materiais, parece advir, do que o próprio arquitecto acredita, de *sentir* o material[617]. Mas este

[616] Peter Zumthor, *Casabella 719*, p. 92. Em relação aos especialistas, Zumthor confidencia, nesta mesma entrevista: "I think that contractors trust me or begin to trust me after some time and they know that I can feel the material and I don't want anything impossible, even if it seems so at the beginning", *Ibidem*.

[617] Ver nota anterior.

sentir é muito mais do que manusear o material, sentir o seu peso ou ouvir o som que emite e ressoa, verificar a sua temperatura, quando esta análise também o cientista a poderá fazer e, provavelmente, de forma muito mais exacta e precisa, mas sentiria, verdadeiramente, o material? O que é este sentir, senão o devir material do arquitecto? E em que é que consiste, então, esse devir, devir pedra, devir madeira, devir água, devir molécula?

O devir não corresponde a uma compreensão total do material diante de nós. Poderemos compreendê-lo de todos os ângulos, decompô-lo nas diferentes moléculas, olhar para ele microscopicamente, que não devimos. Até este momento, aparentemente foi tudo o que Zumthor disse sobre a utilização dos materiais: a sua dedicação depositada num cuidado delicado, tentar seguir a composição e a estrutura naturais do material, compreendê-lo pela matéria de que é composto, fazer jus à sua existência enquanto substância e evitar criar uma linguagem simbólica ou afectiva (podemos relembrar, mais uma vez, o quanto da memória é sensação). Seguir a matéria significa, antes, perseguir as linhas de fuga que capturam uma sensação que pode ser composta, trabalhada num composto totalmente diferente e novo. Semelhantemente, encontrar os pontos notáveis ou singulares de um material implica uma percepção molecular, que não tem, no entanto, a ver com uma imagem ampliada da estrutura corpórea do material, equivalente a uma imagem de uma textura resultante de uma lente de microscópio, mas um mapa intensivo do material, onde assinalamos as dissonâncias, as mudanças de textura ou de cor, que são imperceptíveis, mas dão ao material, precisamente, corpo, corpo que é sensação. Não são traços, não são características. A intensidade nasce de uma diferença, entre traços, entre mudanças de cor, entre texturas, entre sulcos. É nesse intervalo que a visão do arquitecto se coloca, permitindo-lhe extrair do material o seu elemento expressivo para criar uma composição nova.

Só assim poderemos pensar, também, como a decisão nas visitas às obras durante os seus processos de construção são tão determinantes, relembrando-nos a insistência de Loos em definir, praticamente, todos os elementos nesse momento, como por exemplo, a altura precisa do revestimento de madeira ou a colocação das peças de mármore. Sobre estas, encontramos um outro exemplo, em Mies van der Rohe, que apreciava, tal como Loos, a textura singular do bloco de mármore, quando é seccionado de determinada forma, fazendo aparecer estranhos padrões disformes de múltiplas cores. É a combinação da textura, das diferentes cores, da forma como é aplicada, os limites do revestimento, que Loos controla com enorme precisão, porque coloca-se, exactamente, onde Zumthor se coloca, também, no limiar da sensação, na intensidade máxima que retira ao material. A partir daquele limite, a sensação desvanece, enfraquece ou, inclusivamente, desaparece. Suster este momento único é a grande tarefa do material. Existirão materiais que o conseguirão melhor do que outros, talvez por isso exista preferência por certos materiais em detrimento de outros e possamos falar de uma certa repetição. A repetição, no entanto, deve ser entendida como a diferença em si. Zumthor utiliza, em diversas obras, a madeira e, contudo, não só a própria obra (a sua composição) é diferente, como a expressão da madeira é, em cada obra, singular. E não necessitamos sequer de pensar ou referir os exemplos em que a madeira é estrutural face aos exemplos em que se limita a ser um revestimento do invólucro interior.

A técnica será, sempre, um importante artifício no processo de devir material do arquitecto, funcionando à semelhança de um órgão reprodutor, que permite essa boda contra-natura entre o arquitecto e o material. A técnica permite controlar o material e elevá-lo a uma determinada potência ou intensidade, mas, por si só, não cria um bloco de sensações, que, apenas, a composição do arquitecto poderá fazer. O problema do material, no plano de composição de Zumthor, está do

lado oposto à técnica, no acaso. Muitos autores referem o quanto Zumthor herdou, do seu pai, a habilidade de construir artefactos, colocando-o numa longa tradição (suíça) do "saber fazer" e executar com precisão e mestria, enquanto o problema do material parece tão mais interessante se o colocarmos antes da técnica. Não existem dúvidas que Zumthor avança, por vezes, no plano de composição pela técnica (como o próprio diz: a intenção traz a invenção), mas parece-nos que existe uma relação singular entre o acaso, que Zumthor aproxima de uma composição, unicamente, pelo material, enquanto, de certa forma, o acaso afirma a própria objectividade do material, porque não utiliza significados, signos ou símbolos, apenas as suas propriedades físicas e aquelas do gesto (e dá o exemplo do artista Robert Ryman, que espremia a tinta dos tubos e deixava que o acaso determinasse a forma, ou da poetisa Gertrude Stein[618], que utilizava as palavras como material bruto, em vez de as tratar pelos seus significados) e, depois, com o que denomina de subjectivo na composição, o que activa o pensamento, que procura, então, o significado para uma tal composição. "No momento em que a estas matérias físicas, os traços de tinta numa tela, a sequência de palavras e sons, é dada uma moldura visual de referência, no momento em que são enquadradas, expostas ou executadas, ficamos conscientes da sua forma, experienciamo-las como uma composição, como uma imagem. Então, é possível ir de um conceito abstracto à forma, sem criar primeiramente uma imagem no nosso pensamento. E, inicialmente, ainda durante o processo de produzir estes artefactos nascidos conceptualmente, a questão do significado não é relevante. Tudo acontece pelo acaso. Tudo é acaso. E ainda assim: uma vez forma e presença física são completas e experienciadas como uma obra, existe um vazio: a questão do significado. Queremos saber o que uma obra significa"[619].

---

[618] Peter Zumthor, "Body and Image" (texto consultado no atelier de Peter Zumthor, em Janeiro de 2011, sem paginação).

[619] *Ibidem*.

Neste momento, vários problemas se insinuam. Zumthor, que atribui, habitualmente, o efeito da obra à própria matéria física, às partículas que a obra emana, a magia do real, aparentemente indizível, mas que deriva da própria substância da matéria ou da sua expressão singular (que denomina, igualmente, de essência), que afirma que a obra deve suster-se por si só, considera, neste pequeno excerto de um dos seus textos, que todo o trabalho do material, que se limite a uma manipulação física deste e a um jogo do acaso, é uma composição abstracta (e vamos esquecer, propositadamente, o uso da palavra "conceito"). E, no fim, apela ao significado, colocando em questão a própria matéria da (sua) imagem, que contrapõe ao conceito abstracto. De facto, em determinados textos e entrevistas, sempre que se refere à imagem, Zumthor parece insistir que esta é composta por sentimentos ou elementos subjectivos e pessoais, como as suas memórias. No entanto, como verificámos, o processo de construção da própria imagem (e não podemos esquecer que o inconsciente é essa fábrica de imagens) extrai, às memórias pessoais e aos sentimentos, um bloco de sensações, o qual entra, depois, na composição da obra. Só desta forma é que a obra poderá suster-se, sem necessidade de anunciar as intenções do arquitecto e a sensação poderá atingir o sistema nervoso do habitante-visitante. Se Zumthor relembra a memória dos sons que a sua mãe fazia na cozinha e para si estes são o que é uma cozinha, também conta, por várias vezes, que gosta, quando a sua mãe visita uma obra sua, não ter de lhe explicar o significado desta, porque a sua mãe deverá sentir, de imediato, o espaço, a sua tranquilidade, a intimidade.

As obras de arte têm esse privilégio de poder compor sensações puras. A arquitectura, na maior parte dos programas que acolhe, tem uma função, obedece a normas, incorpora sistema rígidos e pouco flexíveis, contém uma consciência política, que o arquitecto terá, forçosamente, de eliminar ou de dissolver, dissipando ou, o que os grandes arquitectos fazem, resolvendo os problemas funcionais,

técnicos, construtivos, políticos e sociais, para, no fim, sobrepondo-se a tudo o que limita a liberdade da fruição estética pura, criar um bloco de sensações, que depende, unicamente, da matéria expressiva de que é composto. O significado preenche, de facto, um vazio. Aparece naquela obra que não é um bloco de sensações, porque naquelas que são monumentos, a sensação preenche todo o espaço. A atmosfera de Zumthor é um espaço vazio preenchido, saturado, exactamente desta maneira: pela sensação.

Essa é também a mestria daqueles artistas que sabem, precisamente, trabalhar os materiais pelas suas qualidades íntimas, seguindo as linhas de força e as singularidades de cada um, trazendo-as à superfície, transformando-as em matéria expressiva, em singularidades próprias, mas já de uma composição nova. Mesmo o papel do acaso, que Zumthor lança neste pequeno excerto, depende de uma manipulação da matéria com o intuito de intensificar, cada vez mais, a experiência única dessa passagem do material a matéria expressiva. Mesmo nas obras nas quais Zumthor reconhece esse papel do acaso, há um importante processo de devir. Aliás, podemos talvez mesmo afirmar, que é o devir material por excelência, quando o pintor se lança, juntamente, com a tinta no movimento livre da força gravítica e do fluxo das partículas de cor, da queda e todo o movimento que os une, indiscernivelmente. E é preciso um controlo muito mais minucioso e preciso para criar uma obra de arte, assim. Não é esse, também, o papel do acaso no movimento do pensamento, que Deleuze define? Colocar o pensamento naquele mínimo de tempo impensável em que tudo pode acontecer e lançarmo-nos com ele, violentamente, tentar seguir a sua velocidade imprevisível, mas sempre a tentar criar algo novo, nas pequenas diferenças que surgem e onde localizamos o pensamento, porque é aí que algo nasce. É por isso, também, que o acaso permite a criação de uma obra infinita. Os significados esgotam-se, mas a matéria e a composição de matérias expressivas puras são infinitas. E, contudo, como em todas as obras de

arte, nem sempre o acaso faz proliferar as matérias expressivas, nem sempre o acaso cria obras de arte. É preciso saber nascer do acaso.

Na nossa experiência da obra de arte, no momento em que esta é exposta ou executada, como Zumthor denota, já não existe acaso. A imagem composta já se dirige a nós e, se bem sucedida, tem um impacto imediato no nosso corpo e, em segundos, como Zumthor gosta de dizer, "estamos lá". O significado, mais uma vez, diz Zumthor que surge neste momento, o que nos parece equivaler a um rescaldo da fruição estética, do prazer do impacto que nos desconcerta. O pensamento, então, intervém e procura compreender a imagem que se ergue perante nós, da qual desconhecemos a razão da sua existência. Também aqui os caminhos, que Zumthor parece indicar, divergem. Poderemos sempre tentar compreender os significados das obras, activar o nosso próprio pensamento (como Zumthor sugere no seu entendimento de pensamento) e decifrar o mistério, a magia do real da obra de arte (que, como sabemos está antes, na passagem do virtual ao actual). Mas o que fazer com o que encontramos, quando o mais provável é cairmos na redundância? Por outro lado, poderemos sempre capturar os efeitos incorporais, essa magia do real, no movimento do nosso pensamento para criar uma nova obra, nem que esta seja uma nova imagem do pensamento. A obra de arte deve conter, em si, esta abertura ao mundo, este apelo a um "povo por vir", como pensam Deleuze & Guattari.

Não podemos, no entanto, limitarmo-nos, unicamente, a identificar os problemas que surgem neste momento, sem, pelo menos, tentarmos compreender este pequeno excerto na obra de Zumthor, quando é nesta que tudo acontece, que tudo, efectivamente, se joga. Eis que encontramos, na admiração de Zumthor pelo trabalho de Joseph Beuys, a chave para decifrar o que pretendia dizer: "Quando vi como Beuys trabalhava, o que foi uma revelação - que Beuys estava a trabalhar com os materiais, de certa forma como palavras e sons, compondo com os materiais como uma mensagem. Não era

executado[620]. Era: este material, isto e, depois, então, executado. Isto impressionou-me como algo novo, a forma como aprendemos algo, mas depois pensamos, é algo que sempre soube, ser subjectivo é ser muito objectivo"[621]. O material traz consigo a composição, ou por outras palavras, o material compõe, porque é uma matéria física intensa, que detém o mistério da sua própria existência, o código da natureza e as forças do universo, o que o torna singular e possibilita diferentes e infinitas composições. Compor subjectivamente, compondo com materiais, equivale a encontrar as diferentes intensidades que percorrem o material, encontrar a intensidade máxima que um material contém. É este o seu "espírito", a força que liga o material às forças cósmicas.

No entanto, uma pergunta persiste: será possível compor, unicamente, com intensidades, sem devir material? Cremos que é esse o segundo significado da expressão que Zumthor utiliza para descrever a sua aproximação aos materiais. Ser subjectivo, compondo com materiais, conduz, necessariamente, a um processo de devir, devir molécula, devir imperceptível, porque o material só poderá doar ao espaço traços da sua expressividade, se o espaço também conseguir receber, concretizando essa mesma qualidade. Tem lugar, então, uma troca, que só é possível através da composição do arquitecto. Por sua vez, o arquitecto só conseguirá suster a sensação na atmosfera, quando eleva as duas potências - espaço e material - à intensidade máxima. O devir material nada tem a ver com um conhecimento científico dos materiais e da natureza, pelo contrário, depende da intuição, de se seguir o fluxo energético da matéria e recolher os elementos expressivos num plano de composição, que já contém outros

---

[620] No texto original, Zumthor diz "It was not performed", cujo sentido perde-se, um pouco, na possível tradução, uma vez que Zumthor pretende relevar a composição que um material gera, enquanto for tratado e trabalho pelas qualidades expressivas que contém. A composição advém do material e não o contrário, quando se escolhe o material para uma composição ou forma já definida. Para Zumthor, como para Beuys, o material compõe.

[621] Peter Zumthor citado por Oliver Lowenstein, "The Enigma of Peter Zumthor", *Fourth Door Review 8*, p. 51.

elementos e que faz passar outras sensações. Como afirma Deleuze, pensando no que leva ou conduz o pensamento a pensar e que resgatamos, aqui, para pensar o que conduz Zumthor, ou conduziu Beuys, a compor com os materiais, olhando para eles atentamente, carregando-os no corpo, os seus corpos, mas também, os corpos dos materiais que se fundem e constroem um novo corpo, inteiramente novo: "É verdade que, no caminho que leva ao que se há-de pensar, tudo parte da sensibilidade. Do intensivo ao pensamento, é sempre através de uma intensidade que o pensamento nos advém"[622]. De que outra forma, Zumthor poderia compor com os materiais, criar a distância certa em que a tensão, entre materiais diferentes, cria uma sensação, que se sustém precisamente nesse intervalo, por esse intervalo, quando poderia desaparecer, se os materiais não fossem aqueles ou não tivessem aquelas medidas? Para Zumthor, como para Beuys, é pela arte que podemos aceder à magia do real e reconciliar natureza e cultura [623], sem nostalgia, sem utopia, apenas pelo ser do sensível. Como *canta* Beuys: "Mil poderes fluem em mim como torrentes / quando ando pela floresta"[624].

O CsO DO HABITANTE

Perguntamos, por fim, após tentarmos seguir a construção do corpo sem órgãos de Zumthor da única maneira possível, pelos traços que essa construção actualiza na obra e pelas singularidades que condensa, se a obra de arquitectura, sendo esse bloco de sensações criado no plano de imanência do desejo do arquitecto, permite, a cada habitante ou visitante, construir o seu próprio corpo sem órgãos na

---

[622] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 188.

[623] "Architecture is something physical and experiential. You have to ask, how does this feel? How does this look? It's not about being intellectually brilliant, thought it's nice when that happens. Architecture doesn't deal with abstract things like philosophy. Knowing what you're doing is important, but it doesn't start there. It starts with emotions. I feel in a line of people, not just architects, who are looking at and experiencing the world, and the more you look at it the more interesting it becomes. I have a relationship to people in other arts. We make the same investigations… looking passionately, emotionally and trying to be part of what we see", Peter Zumthor citado em "Zumthor goes to the essence of things" disponível em http://www.royalacademy.org.uk e acedido a 18 de Janeiro de 2008.

[624] Joseph Beuys citado por Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, p. 100.

vivência da obra. A obra, tal como Zumthor, a compôs, deverá, então, ter um impacto imediato em cada pessoa que entra, verdadeiramente, no plano da obra, habitado, unicamente, por sensações.

Sem dúvida alguma que Zumthor tem e constrói um corpo sem órgãos. O seu processo criativo (que definimos, assinalando os momentos decisivos do nascimento da obra) coincide com o processo de fabricação de um corpo sem órgãos, seguindo as duas fases desta, de acordo com Deleuze em *Francis Bacon*, e da qual resulta a obra como bloco de sensações (que constatámos, igualmente, pelos artifícios utilizados por Zumthor durante esse mesmo processo, que lhe permitem compor a sensação e verificar o seu impacto). Mas, em relação à arte, existe sempre a questão, que o próprio Zumthor coloca na sua produção, se a obra terá ou não um impacto no *Outro*[625]?

Sendo a possibilidade de habitar, uma condição da própria obra de arquitectura, esta afirma-se, de imediato, pela relação que estabelece entre espaço e corpo, à qual não poderá escapar, mas que poderá sempre intensificar. A obra de arquitectura, que nasce da construção de um corpo sem órgãos, poderá, então, dizer-se um espaço-corpo intensivo. Não é um espaço vazio que recebe um corpo despojado e ausente. O corpo traz sempre consigo as suas memórias, as suas feridas, os seus órgãos, e o espaço, por sua vez, é fixo, ocupa uma porção da terra, envolve e enclausura. Um espaço-corpo intensivo é, precisamente, aquele que nasce a partir de aberturas invisíveis, permitindo a transformação de um corpo comum em corpo intensivo. E é, aí, no limite do corpo e do próprio habitar, que a experiência de Zumthor se afirmará, certamente, como obra de arte eterna. Curiosamente, a obra vai colocar, a cada um que a experiencia, as mesmas questões que Zumthor colocou no seu próprio plano de composição. Inevitavelmente, aquela activa o nosso pensamento, faz-nos pensar através do ser do sensível, da sensibilidade, essa inteligência que advém das coisas que nos falam. E, perante esta

[625] A opção pela letra maiúscula serve, aqui, para indicar um grupo de pessoas a quem obra se dirige, mas cujo impacto será sempre individual.

perplexidade, também nós, tal como Zumthor, procuraremos as palavras que melhor correspondem a essa experiência intensiva, que nos parece à partida indizível.

O impacto da sensação, num primeiro segundo, deixa o nosso corpo dormente. Tantos autores, críticos, historiadores e amantes da obra arquitectónica se sentiram impotentes ao tentar traduzir por palavras a sensação, ou melhor, a atmosfera, esse composto de sensações, de uma obra de Zumthor! Mesmo aqueles mais cépticos[626], porque *entram* na obra primeiro pelas palavras, quando visitam a obra no lugar, quando dão esse tempo próprio a eles mesmos, ao qual poderíamos referir-nos como o tempo mínimo pensável de Deleuze para notar a extrema velocidade que a sensação atinge, paralisando o pensamento num outro tempo suspenso que apenas retoma, quando deixamos a obra para trás. E, no fim, existe, também, a morte. A mais perfeita das atmosferas, inatingível para alguns, a obra faz-nos desejar

---

626 Para Philip Ursprung, historiador de arquitectura Suíço: "Up until a few years ago I was quite certain of my view of Peter Zumthor's architecture. I greatly respected the beauty and atmospheric effect of his designs, the logical progression from one project to the next, and - on the international stage - the comparatively moderate work-rate in his practice. But I was also skeptical about his notion of authenticity, about what seemed to me an anachronistic concept of Nature, and the ever-present Romantic undercurrent in his work". "Then in spring 2004 I went to see the hamlet of Sogn Benedetg, up above Sumvitg. And I immediately had to revise the images in my head, my views of Zumthor and Danuser. Instead of finding a desolate edifice tucked away in the Alps, merging with the landscape, I came face to face with one of the most elegant, fragile structures I had ever seen. Not since my first sight of Herzog & de Meuron's Eberswalde Library had any new architecture made such a deep impression on me. Everything about it seemed to be of our own time, as though this chapel had been built only yesterday - not, as it was, almost twenty years ago. (...) Moreover Zumthor's chapel was not, as I had feared, simply self-referential. On the contrary it changed the way I perceived the surroundings and seemed to imbue the whole valley with a sense of movement. It was not about autonomy and isolation. Far from it - this design was about associations and precision", Philip Ursprung, "Envisioning the Invisible", pp. 62-64. Ursprung conta a história que tem com a Capela Sogn Benedetg, desde a imagem fabricada pelas fotografias de Hans Danuser dos finais dos anos oitenta até à visita da obra, passados quase vinte anos. Neste percurso, o autor refere, precisamente, o impacto da obra, a sua eternidade que advém da composição e, por fim, escreve o seu próprio devir. A alteração na percepção do autor é provocada pela Capela, o que pode suceder com variadas obras de arquitectura e nem sempre incluir um devir. No entanto, o autor escreve e salienta como é que a Capela o fez entrar na paisagem e esta se une àquela num movimento *in situ*. Sem dúvida, que é pelas palavras que o autor deveio Capela e pela Capela deveio vale e montanha.

a própria morte[627]. Certamente, que este autor pensava apenas numa morte, aquela imortalizada por Blanchot e, depois, Deleuze.

Ao longo do presente texto, fomos contando algumas histórias, exactamente daqueles que, um dia, sentiram este impacto da obra de Zumthor nos seus próprios corpos, devindo, por sua vez, espaço, ar, água, montanha, luz, cor... Falámos, sobretudo, de exemplos de fotógrafos, porque as fotografias, que souberam compor das diferentes obras, tornam visível esse processo de devir: o devir água de Binet, o devir som de Danuser, o devir cor de Spiluttini...

Durante a nossa investigação, registámos, também, tudo aquilo que sentimos com o nosso próprio corpo, colocando-nos no preciso limite que a obra desenha. Estivemos atentos, no olhar daqueles que nos rodeavam, registámos o seu testemunho e, no fim, percebemos quão raros são estes momentos na vida de uma obra! A felicidade de uma vida num olhar quando alguém nos deixa entrar em sua casa. Abrir as portas a um estranho ou a uma estranha, desenhar no ar esse gesto de abertura para o espaço mais íntimo que conhecemos a seguir àquele de que não temos lembrança, só pode dizer uma coisa: aquele e a casa são um só. Importante devir casa de quem habita e devir habitante da própria casa, que é muito mais do que amar e cuidar de um pequeno mundo, coleccionar aí objectos, memórias e angústias, muito mais do que apenas um receptáculo de vida. A obra de

> imagens 131-14: O Corpo sem Órgãos do Habitante

[627] Paulo Providência começa a sua apresentação sobre a obra de Peter Zumthor dizendo, precisamente: "Aceito com prazer, mas também com angústia. E a angústia aqui é um bocadinho decorrente do facto de, embora isto possa parecer um lugar comum, a obra de Zumthor ser difícil de transformar ou de se relacionar de alguma forma com as palavras. Isto quer dizer que beleza ou silêncio ou atmosferas ou poética, surgem sempre como palavras talvez um bocadinho insuficientes para se poder falar de alguma coisa. E, então, a angústia é um bocadinho decorrente desta dificuldade de agarrar ali alguma coisa a que nos prendermos". E, termina, a sua apresentação revelando: "Atmosfera significa, também, esfera e vapor. Portanto, também existe um risco aqui estranho, que é, quando a esfera é tão perfeita, num certo ponto já não nos apetece ir lá para fora. E pensando na mais perfeita das atmosferas em que a luz exterior está filtrada pelo líquido amniótico e em que o som também já não chega muito... Em certo ponto isto pode levar à involução e com isso à morte". Gostaríamos de salientar que Paulo Providência é dos raros arquitectos portugueses, que soube pensar a obra de Peter Zumthor. Os excertos, aqui apresentados, foram transcritos a partir do vídeo da conferência de Paulo Providência "*Discursos (Re)visitados: Peter Zumthor"* de 16 de Março de 2010, disponível em http://tv.up.pt/videos/zbDz4FMj e consultado a 20 de Novembro de 2011. Consequentemente, dever-se-á ter em conta que os excertos, acima citados, pertencem a uma linguagem oral.

arquitectura é sempre esse invólucro pensado, criado, para receber a vida e o tudo o que a compõe. E, no entanto, pode não ser um bloco de sensações. A obra de arquitectura, que é uma obra de arte ou um bloco de sensações, intensifica a própria vida, fá-la desejar a própria morte e, num último sopro, apela a um povo por vir. Alegria e dor incomensuráveis que a beleza compõe.

As séries de Peter Zumthor: proliferação de matérias expressivas

"No museu Guggenheim, vejo o trabalho da artista Meret Oppenheim. As suas obras aqui reunidas são, na sua técnica, notoriamente diferentes. Não é visível um estilo de corpo inteiro. A sua maneira de pensar, a sua maneira de olhar para o mundo e de intervir neste com a sua obra, no entanto, dá-me a sensação de coerência e integridade. Por isso, é provavelmente inútil pensar sobre o que é que liga a famosa chávena de pêlo e a serpente feita de pedaços de carvão. Cada ideia precisa da sua forma para poder ser eficaz, foi o que ela supostamente disse"[628].

É a construção de um corpo sem órgãos que permite reunir as diferentes matérias expressivas, compostas por um só artista, naquilo que podemos designar de estilo desse artista[629]. Zumthor reconhece a coerência e a integridade que une as diferentes obras de Oppenheim, mas não lhes atribui a designação de estilo. Cremos que as diferentes obras de Oppenheim, independentemente das técnicas utilizadas, são, ao contrário do que Zumthor sugere, a expressão do seu estilo singular. À coerência e integridade preferimos chamar consistência,

---

[628] Peter Zumthor, "The Body of Architecture", *Thinking Architecture*, p. 62.

[629] Como José Gil constata: "Consideremos sumariamente uma obra de arquitectura. Conceda-se (sem discussão) que é um objecto de arte. Foi necessário que o arquitecto construísse o seu corpo-sem-órgãos para que um estilo se desdobrasse e ritmasse inúmeras outras obras que ele construiu ou virá a construir. Não esquecer que o CsO é que permite a proliferação de multiplicidades: dá consistência não só a sensações diferentes, fazendo-as coexistir e conectar-se umas com as outras, mas à corrente ou cadeia de obras que vai pontuando com o seu estilo singular e que formam, também elas, séries de elementos diferenciais e heterogéneos", José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência*, p. 194.

porque a fabricação e composição da obra efectua-se num plano de consistência, que permite reunir elementos díspares e heterogéneos. A construção de um tal plano de consistência equivale, como temos vindo a pensar, à construção do corpo sem órgãos do artista. Mas por que razão é que é esta construção que vai permitir ao artista ou arquitecto multiplicar, diversificar e fazer proliferar matérias expressivas, garantindo, ao mesmo tempo, a consistência de uma obra singular?

Só aquele que cria consegue compreender, plenamente, os artifícios que lhe permitem chegar ao limite da sensação pura, esse momento em que entra no plano e passa a fluir, livremente, pelo acto próprio da criação, à medida que esta se desenrola. Só Zumthor poderá saber e identificar os diferentes artifícios que lhe permitem entrar no plano da obra, onde, depois, tudo parece compor-se por si só, sem esforço. Toda a obra escrita de Zumthor é, precisamente, neste sentido: compreender os artifícios que lhe permitem entrar no plano. E o próprio Zumthor reconhece que cada obra é diferente da anterior e, no entanto, há uma matéria comum que as atravessa e as faz comunicar, enquanto dá origem e renasce numa obra nova. A construção de um corpo sem órgãos permite, então, a colocação do artista no plano de composição ou de consistência, onde tudo poderá acontecer. A matéria comum é, sem dúvida, o próprio inconsciente e a sua pequena fábrica, a forma como este associa elementos díspares e cria elementos novos, que, exteriormente (na obra), parecem inexplicáveis.

Deleuze tentou, sempre, procurar compreender este trabalho do inconsciente, aquele que se torna visível através da obra, ligando esses elementos heterogéneos segundo uma série. Qualquer obra é produzida, no mínimo, por duas séries disjuntas e um elemento, a que Deleuze atribui vários nomes, consoante a sua própria obra em questão[630], que percorre as duas séries, sem pertencer a nenhuma, mas

[630] Provavelmente, a razão pela qual Deleuze escreveu *Logique du Sens* em várias séries...

fazendo-as comunicar e ressoar, uma na outra. Por exemplo, na obra de Carroll é na combinação da série "comer" com a série "falar" que a obra nasce e cria diferentes matérias expressivas, que atravessam toda a sua obra (são essas as singularidades de uma obra): as palavras-compósitas, o não-sentido, o paradoxo...

Em *Francis Bacon*, a ideia de série surge noutra ocasião, quando Deleuze explica o que Bacon denomina de "ordens de sensação" ou "níveis sensitivos". Primeiramente, Deleuze começa por pensar que cada um desses níveis corresponde a uma sensação específica e cada sensação seria, consequentemente, um termo numa série, que varia consoante os elementos de composição que corporalizam a sensação: "Série das crucificações, série do papa, série dos retratos, dos auto-retratos, série da boca, da boca que grita, da boca que sorri..."[631] Aparentemente, Deleuze parece designar uma série pelo que poderíamos denominar commumente de tema, mas o próprio diz de imediato que, se a pintura de Bacon prolifera por séries, é porque existe "uma outra coisa que é desde logo válida para cada quadro, cada Figura, cada sensação". "É cada quadro, cada Figura, que é uma sequência em movimento ou uma série (e não apenas um termo dentro de uma série). É cada sensação que está em diversos níveis, que é de diferentes ordens ou se encontra em diferentes domínios. De tal modo que não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma só e mesma sensação. Pertence à sensação, envolver uma diferença constitutiva de nível, uma pluralidade de domínios constituintes. Qualquer sensação e qualquer Figura é já sensação 'acumulada', 'coagulada', por assim dizer, numa figura de calcário"[632].

Independentemente do nome que atribuímos a uma série, esta é sempre definida pela sensação e os diferentes níveis que atravessa, o que equivale à própria construção de um corpo sem órgãos. Um corpo

---

[631] Gilles Deleuze, *Francis Bacon: La logique de la sensation*, p. 28.

[632] *Ibidem*, pp. 28-29.

sem órgãos é a própria variação da sensação. O que nos permite pensar, e na obra de Zumthor torna-se ainda mais pertinente, no estilo de um artista a partir das sensações que este compõe e cria. É aí que está a beleza da obra e a sua singularidade. Assim se compreende, também, quer a experiência de Zumthor da obra de Oppenheim, como a própria frase que parafraseia daquela. O importante da forma, não só da forma, mas de toda a composição, é, unicamente, servir a sensação (para a obra, então, ter impacto naquele que a experiencia).

Consequentemente, arriscamos a designar o estilo de um arquitecto pela unidade da sensação. É a sensação que vai dar origem a uma série e esta série, por conseguinte, ao corpo da obra (o que Zumthor encontra na obra de Oppenheim: é uma sensação, ou um conjunto de sensações, que percorre as suas diferentes obras e encontra, precisamente, o elemento paradoxal ou objecto = x no inconsciente; na obra de Oppenheim, mais ainda, quando esta quis tornar esse inconsciente visível).

As séries, que definimos na obra de Zumthor, correspondem, então, à variação de uma sensação, que reaparece em diferentes obras, independentemente da forma e da composição que a corporaliza. Acontece, por vezes, também, uma mesma obra reunir diferentes sensações, pelo que poderá aparecer em diferentes séries. Identificamos, como ponto de partida, cinco séries na obra de Zumthor. Serão, certamente, mais, mas tivemos necessidade de encontrar aquelas que percorrem a totalidade da sua obra e que poderão, consequentemente, fazer parte de um estilo. Depois, a escolha do nome pode corresponder a um elemento da composição, mas pretende referir-se à sensação, que corporaliza, e não ao elemento como se de uma forma se tratasse. Quando consideramos, por exemplo, a série das estacas, pretendemos referir-nos à sensação de leveza que é criada por uma variação, que vai desde a criação de uma distância e ressonância, até à gravitação e à suspensão. Por outro lado, o nome parece reportar a obras que utilizam uma determinada

construção e um determinado material e, no entanto, Zumthor utiliza materiais muito diferentes para compor a mesma sensação, como por vezes, uma determinada sensação é dada por um material que, habitualmente, produziria uma sensação oposta (pensamos, por exemplo, no betão aparente do interior da Capela Bruder Klaus, onde, porém, percorre aquela sensação de calor, que Zumthor evoca dos filmes de Kaurismäki).

Chamamos a uma primeira série (também não pretendemos atribuir uma hierarquia entre séries ou entre sensações), a série da espiral. A espiral não é, aqui, uma forma, mas uma sensação, que aparece em várias obras, de um movimento contínuo, serpenteado, ascendente (ou, nalgumas obras, pode ser, também, descendente) desenhado, principalmente, pela luz. A luz é uma das principais matérias expressivas na obra de Zumthor e a singularidade reside na criação de um movimento que é espasmódico, que varia em intensidade de acordo com a luz. É a luz que nos indica o nosso lugar, ali, onde o nosso corpo se abre à obra de arquitectura, onde a sensação atinge a sua intensidade máxima, incidindo sobre o corpo um movimento de contracção e descontracção, diástole-sístole. Habitualmente, a luz infere uma dimensão temporal, mas nas obras de Zumthor corresponde a esses pequenos movimentos a que o corpo do habitante ou do visitante é submetido. Por vezes, pode ser um movimento violento, como na Capela Bruder Klaus, em que o nosso olhar é dirigido para o alto e só depois pousa nos pontos brilhantes que serpenteiam a parede escura da capela. Por outras, o movimento é mais subtil e quase imperceptível, como na Capela Sogn Benedetg. Noutras obras, a espiral da luz corresponde ao nosso movimento de deslocação pelo espaço, sendo nestas obras esse próprio movimento que determina a forma, como no museu Kolumba ou no projecto para o concurso de um Centro de Movimento e Dança, em Londres.

A segunda série intitula-se série de blocos, relativa a uma sensação de permanência e solidez, que tem a sua origem nas ideias de

muro e montanha (de contenção, concentração, marcação, saturação...). Através dela, podemos admirar, exactamente, como é que diferentes materiais, como pedra, tijolo, betão, madeira, nos dão essa mesma sensação de permanência. Sem dúvida que é a expressão que compõem, que contém a sensação e Zumthor cria-a, sobretudo, através de um tratamento monocromático do material que, no entanto, permite gradações infinitesimais de cor, luz e textura, que seguram a sensação, ao mesmo tempo que criam o efeito contrário, de uma ilusão. O primeiro exemplo que nos ocorre é o das Termas de Vals, talvez porque o próprio Zumthor intitule a série de esquissos iniciais de "estudos de blocos", mas também pela relação directa que as termas têm com a montanha e a ideia de muro. Por outro lado, as capelas Sogn Benedetg e Bruder Klaus pertencem, igualmente, a esta série e a última localiza-se numa planície. E, no entanto, é um bloco ou um marco, que poderemos facilmente compreender, se relembrarmos o percurso de carro de Zumthor pelo vale do sul de Tyrol, onde as construções que o afectam são sempre muros, marcos, blocos. Não podemos iludir-nos, não é a forma que está em questão, mas a sensação de permanência, solidez. E um tempo que é o da eternidade. Reencontraremos esta mesma sensação na Casa de Annalisa em Leis, na casa Gugalun, na residência de idosos em Masans, entre outras obras.

Como já referimos, previamente, existe a série das estacas, que pretende aludir à sensação de leveza, gravitação e suspensão, muitas vezes composta através do afastamento e repetição de diferentes elementos de composição, tanto vertical como horizontalmente, como encontramos no edifício de protecção das ruínas Romanas, no Memorial de Vardo, no Museu das Minas de Zinco, na Topografia de Terror, no Corpo Sonoro ou, até mesmo, no museu de Bregenz. Nalguns destes edifícios, existe mesmo uma estrutura em madeira e uma construção em estacas (no museu das minas de zinco e no memorial de Vardo, por exemplo), enquanto noutros é a repetição de

um elemento e a distância entre elementos que desfaz a massa do edifício, transformando-o num objecto quase sem peso, que parece pousar muito levemente no chão ou suster-se sem razão. Mesmo no caso da Topografia de Terror, que reafirma o declive topográfico, mas gradualmente e quase imperceptivelmente. O edifício é ele próprio uma topografia criada pela repetição dos elementos verticais que, por sua vez, desfaz a dimensão colossal daquele. No museu de Bregenz, é novamente uma distância que trabalha a sensação de leveza, aquela criada entre o plano de vidro da fachada e a estrutura densa do betão. A distância permite criar uma luz homogénea e indiferente em todos os pisos do museu, a luz perfeita para a obra de arte, e contrapor a massa de betão das paredes com uma superfície de luz plana.

Também já referimos, no presente texto, por várias vezes, a série de parede dupla, sobretudo porque as obras desta série contêm sempre um espaço que obriga a uma preparação do corpo para receber a obra. A série de parede dupla corresponde, assim, à própria intensificação como sensação, concretizando as ideias de concentração e saturação. Por vezes, a obra inclui, na sua composição formal, de facto, uma parede dupla, que permite controlar e preparar o habitante ou visitante para o impacto da obra, à semelhança de um filtro que anula os diferentes sentidos, tornando-os planos e indiferentes. O pavilhão temporário da Serpentine Gallery, como constatámos, é a expressão máxima desta série. Mas podemos, igualmente, pensar na belíssima igreja, que não foi construída, a Herz Jesu e que reaparece num projecto em curso[633], o Theatereinbau, em Riom-Parsonz, na Capela Bruder Klaus, no Corpo Sonoro entre outras obras, em que não existe uma parede dupla na forma, mas sim a mesma sensação.

A série de parede dupla comunica, directamente, com a última série, que denominamos de série de clareiras. Quando existe uma parede dupla, ou essa preparação do corpo anulando os sentidos para intensificar a sensação espacial, é comum surgir um espaço vazio onde

[633] Pela altura da investigação no atelier de Peter Zumthor, Janeiro de 2011.

a sensação encontra a sua intensidade máxima e a atmosfera é densa, concentrada e saturada. Esta série é a da intimidade plena, no sentido em que nos tornamos íntimos do espaço através do espaço unicamente, inevitável devir espaço. E, à semelhança doutras séries, podemos, por vezes, identificar estas clareiras na forma, como o jardim do pavilhão temporário da Serpentine Gallery ou o interior da Capela Bruder Klaus. Mas sucede, por outras vezes, a parede dupla multiplicar-se, transformar-se em *n* paredes, tectos, pavimentos, blocos, para um espaço vazio informe e vago emergir. E, nestes exemplos, é o espaço vazio que funciona como parede dupla, na medida em que prepara o corpo, da mesma forma que a parede dupla, sem, no entanto, impor uma direcção ou torção ao corpo do habitante. É, antes, um espaço informe, que permite uma deambulação errante, uma certa vagabundagem (como diria Deleuze), e preserva a clareira na intimidade extrema, intensidade máxima da sensação. As Termas de Vals atravessam esta série, como também o Corpo Sonoro, a casa de Chivelstone, o centro de movimento e dança em Londres, entre outras obras.

As séries são divergentes, mas comunicantes. Sem dúvida que numa única obra podemos encontrar diferentes séries, porque aquela concentra diferentes sensações. No entanto, nunca se anulam. Pelo contrário, intensificam-se, fazendo ressoar uma série na outra. Por fim, talvez seja essa a definição tão procurada por Zumthor de atmosfera: a junção de diferentes séries, de diferentes sensações. A diferença está na sensação em si, porque, como Cézanne afirma, a sensação está no corpo. A obra de Zumthor cria atmosferas, o que equivale a dizer que cria corpos de sensação. Aí, a própria diferença entre pensar e fazer, a luta constante da passagem de um plano virtual, da imagem flutuante, ao plano actual da obra de arquitectura, anula-se quando ganha um corpo. A atmosfera é um corpo.

CONCLUSÃO

O *MEU* CORPO SEM ÓRGÃOS

Este é o momento único em que poderemos responder, sem rodeios, à questão que esteve presente, ao longo de todas as páginas precedentes. Nos capítulos anteriores, existiam ainda demasiados problemas a considerar, demasiados conceitos a clarificar, demasiadas implicações que nos obrigaram, muitas vezes, a rodear o problema, a contornar o pensamento, a desviar-nos do que pretendíamos, realmente, responder. Não foi em vão, antes pelo contrário, acreditamos que dissipámos algumas dúvidas no nosso pensamento, enquanto criámos outras. Nunca perdemos o fascínio e a capacidade de nos surpreender, primeira condição deste próprio estudo, razão pela qual não sentimos necessidade extraordinária em escrever uma conclusão, como se este trabalho se desse por encerrado, por concluído. Assim, esta conclusão só poderá corresponder a um desejo de continuação: a criação de um pensamento novo e singular. Se nas páginas anteriores, nos dedicámos, sobretudo, a pensar sobre um encontro entre Deleuze e a obra de arquitectura, ou tudo o que Deleuze criou de singular na sua obra, que nos afectou profundamente, e nos fez desejar colocar o problema do corpo sem órgãos em arquitectura, neste momento, desejamos lançar-nos numa outra viagem. Uma viagem de procura intensiva sobre o que é que desejamos criar que nos pertença, que advenha de nós, do que encontramos em nós, que seja essa matéria intensa, esse *pedaço de placenta* que arrebatámos e que podemos agora transformar, por nós próprios, para criar, com palavras, novos espaços. Dificilmente abandonaremos Deleuze, mas este será uma *matilha*. Já não será o filósofo que dedicou a sua vida e a sua obra à criação de conceitos singulares, mas será uma hecceidade num novo agenciamento. Talvez, comecemos pelo Oriente, pelo Japão e pela China, seguindo a intuição que, aí, se encontra a nossa *boa* matéria. Precisamos - nesse sentido de uma necessidade que se nos impõe, que nos comanda - de pensar sobre alguns *conceitos* que ensaiámos, como por exemplo, o espaço

vazio e o espaço de contemplação, a saturação, a atmosfera, a permanência, a intimidade, entre outros. Poderão dizer-se *conceitos*?

Regressemos ao início, à primeira questão, para responder, sem rodeios: o que é o corpo sem órgãos, em arquitectura? O corpo sem órgãos, em arquitectura, só pode dizer-se do arquitecto ou do habitante-visitante (considerando que um visitante é sempre um habitante, porque, como vimos, não fazemos distinção entre um e outro segundo o tempo relativo ao habitar - permanente ou temporário - uma vez que nos interessa o momento em que o habitante ocupa o intervalo de espaço-corpo na obra, resultando no que definimos como o habitar intensivo). Se um habitante constrói, com a obra de arquitectura, um corpo sem órgãos, necessariamente, teve de *entrar* no plano de composição do arquitecto como matéria intensa, logo transformada em matéria expressiva. Desta forma (e como constatámos[634]), podemos considerar que existe um único corpo sem órgãos, em arquitectura, que corresponde ao corpo sem órgãos do arquitecto, que, à semelhança do que escrevemos para Artaud e Deleuze[635], implica a transformação do corpo empírico em corpo intensivo e o subsequente devir do corpo intensivo em obra intensiva, sendo esta, unicamente, aquela que compõe um bloco de sensações, um bloco de afectos e perceptos.

Existem vários problemas, que procurámos pensar, nomeadamente, mediante exemplos de arquitectos e de obras que conhecemos *intimamente* (como Deleuze lembra em *Francis Bacon*, a sensação não é o sensacional, mas despoja-nos, vê-nos nus, tal como nós nos sentimos nus, chãos, diante dela; não é um sentimento de vulnerabilidade, pelo contrário, é o contacto íntimo entre dois corpos que não se conhecem, que, até àquele momento, não tinham ligação alguma), desde como é que o arquitecto traça o plano de composição, como é que *entra* nesse plano, como é que se lança no abismo e

634 Consultar Capítulo II.

635 Consultar Capítulo I.

mergulha no Caos e deles sai, através do pulsar do ritmo, da abertura às forças cósmicas e à criação de uma obra celeste, como é que o arquitecto devém. Devém deserto, devém horizonte e céu, devém terra, devém vegetal, devém movimento sístole-diástole, como é que o arquitecto se orienta no plano de composição, como é que extrai os perceptos às suas percepções e os afectos às suas afecções, aos seus sentimentos, às suas memórias, como é que cria uma composição singular, totalmente, nova, que capta forças desconhecidas, forças não-edificáveis, como é que desafia a gravidade e alcança a beleza de um bailarino, como é que devém bailarino, como é que ocupa o intervalo de espaço-corpo intensivo dentro de si, dentro da obra, num só espaço-tempo. Quando existe uma única superfície, onde corpo e espaço são os dois lados de uma banda de *Möebius*, como é que esse intervalo se multiplica e dispersa pela obra em focos de intensidade, como é que cria um espasmo, uma contracção naquele que a habita, por segundos apenas, como é que se abre ao inconsciente e o transforma em força criadora, como é que cria um plano de desejo na obra de arquitectura, como é que habitamos em intensidade!

Pensámos, então, que não se tratava de pensar sobre o que é o espaço, que situação geográfica, que forma, que materiais, que função, que programa, como também não se tratava de pensar sobre o corpo, tal como o conhecemos da anatomia, qual Vitrúvio de Da Vinci, e a relação deste com a casa como se esta fosse uma prótese, uma extensão do corpo, uma segunda pele, como o fato inglês de Adolf Loos, porque se trata de uma questão de matéria.

O corpo sem órgãos é uma superfície de intensidade = 0, exactamente para poder atrair e distribuir as intensidades mais fortes e compor esses seres do sensível, únicos seres eternos. Recolocámos o problema do corpo sem órgãos a partir da matéria. O que é que, em arquitectura, é uma intensidade, uma singularidade, uma hecceidade, que povoa o corpo sem órgãos do arquitecto? E regressámos à composição do intervalo de espaço-corpo, porque não sendo o espaço,

nem o corpo que nos interessam, isoladamente, é o intervalo em que um e outro são indiscerníveis. Aí, compõe-se a atmosfera que une espaço e corpo, que permite que um devenha o outro e devenha, ainda, linha da terra e partícula de ar. A atmosfera é a matéria que ocupa o intervalo: uma hecceidade. Como o próprio Deleuze advertiu, é preciso distinguir a hecceidade dos sujeitos formados e dos objectos, mas evitando o dualismo que os opõe. A atmosfera passa por entre os dois, atrai o *melhor* (a boa matéria) de cada um, para os transformar num único ser sensível, qual efeito incorporal, relembrando ainda os estóicos, com que iniciámos, com Deleuze, o *nosso* corpo sem órgãos. É através da atmosfera, que o habitante constrói, também, o seu corpo sem órgãos. E tanto *aparece*, de *corpo* (corpo de sensação, segundo uma latitude e uma longitude), na própria obra, quando a habitamos, como aparece numa fotografia, como Zumthor a reconhece, como pode aparecer, ainda, nas palavras... É algo que passa por entre as coisas, por entre as formas e os corpos, por entre o tempo do passar dos dias.

É fácil desejar continuar o que temos vindo a pensar, prolongar este plano até ao infinito, criando perpetuamente um corpo sem órgãos para nós mesmos, sem interrupções, sem paragens, sem reterritorializações. Não queremos interromper o fluxo próprio do desejo. Desejamos colocar novos problemas, como por exemplo, o que é um Mapa de Intensidades de uma obra de arquitectura? Porque se, a partir deste momento, começamos a pensar a obra de arquitectura unicamente a partir da sensação e das intensidades que a povoam, a partir da atmosfera, uma arquitectura intensiva, como é que, por exemplo, a representamos? Aparentemente, é uma questão contraditória, mas, tal como desejámos compor um corpo sem órgãos de palavras, poderemos, igualmente, compor uma representação de uma arquitectura intensiva, se o arquitecto que a deseja e concebe pensa a partir das intensidades que se formam e que se compõem no plano de composição? Um dia, imaginámos que estes Mapas poderiam

ser uma nova representação em arquitectura, que se situasse entre o desenho livre e fluido da aguarela e a imagem digital do cérebro. Como um diagrama, entre os dados figurativos e as marcas livres e manuais.

Mas, por ora, é outra *obra* que se termina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS & OUTRAS

PARTE I
LIVROS, COLECTÂNEAS E CATÁLOGOS

AA VV, *Danse Macabre: portraits photographiques*. Caen, Rennes, Basse-Normandie: ARDI (Association Régionale pour la Diffusion de l'Image), 1993.

AA VV; *Index*. Frankfurt: Index, s/d.

Afonso, Braz Rui; Furtado, Gonçalo (coord.); *Arquitectura - máquina e corpo: notas sobre as novas tecnologias na Arquitectura*. Porto: FAUP Publicações, 2006.

Alliez, Éric (org.); *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, Coleção TRANS, 2000.

Alliez, Éric; *Deleuze: philosophie virtuelle*. Le Plessis-Robinson: Synthélabo Groupe, Avril 1996.

Aparicio, Luz Fdez. Valderrama; *La construcción de la mirada: tres distancias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2004.

Artaud, Antonin; *Para acabar de vez com o juízo de deus seguido do Teatro da Crueldade*. Lisboa: Etc., 1975.

Arzenton, Madeleine (ed.); *Machines d'architecture*. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporaine/Techniques & Architecture, 1992.

Badiou, Alain; *Deleuze: La clameur de l'Être*. Paris: Hachette Littératures, 1997.

Ballantyne, Andrew; *Deleuze & Guattari for Architects*. London, New York: Routledge, Thinkers for Architects, 2007.

Baudrillard, Jean; Nouvel, Jean; *Les objets singuliers: architecture et philosophie*. Paris: Calmann-Lévy, Éditions de la Villette, 2000.

Baudson, Michel (dir.); *Moving Target*. Charleroi, Belgium: Charleroi / Danses, 1997.

Baykal, Emre (ed.); *On Life, Beauty, Translations and other Difficulties*. Istanbul: Istanbul Foundation for Culture and Arts, 1998, 2 vols.

Betsky, Aaron; *Violated Perfection: Architecture and the Fragmentation of the Modern*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1990.

Binet, Hélène; Zumthor, Peter; *Peter Zumthor Works: Building and Projects 1979-1997*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 1998.

Bloomfield, Júlia (ed.); *Detail: The Special Task – An exhibition of works by women architects*. New York: A.I.R. Gallery, June 1984.

Borsdorf, Brigitte; Goulet, Patrice (eds.); *Extra-Muros: Architectures de l'Enchantement*. Paris: Éditions Archibooks, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2 Volumes, 2006.

Boyarsky, Alvin; Middleton, Robin; Saint, Andrew (eds.); *AA Files 14*. London: The Architectural Association, Spring 1987.

Brayer, Marie-Ange; Simonot, Béatrice (eds.); *Contextes*. Orléans: Editions HYX, Catalogue du Pavillon Français à la 8è Exposition Internationale d'Architecture Biennale de Venise 2002, 2002.

Brott, Simone; *Architecture for a free subjectivity: Deleuze and Guattari at the horizon of the Real*. Surrey, Great Britain: Ashgate Publishing, 2011.

Burden, Amanda (dir.); *The Memory Theatre of Giulio Camillo*. New York: Creative Time, Inc., 1986.

Cache, Bernard; *Earth Moves: The Furnishing of Territoires*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995 [1983].

Confurius, Gerrit (ed.); *Daidalos 68*. Berlin: Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH, 1998.

Cros, Susanna; Gausa, Manuel (eds.); *OPOP! Operative Optimism in Architecture*. Barcelona: Actar, 2005.

Dal Co, Francesco (ed.); *Casabella 639*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, N.º 639, Novembre 1996.

Dal Co, Francesco (ed.); *Casabella 719*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, N.º 719, Feberaio 2004.

Dal Co, Francesco (ed.); *Casabella 747*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, N.º 747, Settembre 2006.

Dal Co, Francesco (ed.); *Casabella 760*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, N.º 760, Novembre 2007.

Danuser, Hans; Gantenbein, Köbi; Ursprung, Philip; *Zumthor sehen. Bilder von Hans Danuser*. Zurich: Edition Hochparterre bei Scheidegger & Spiess, 2009.

Davidson, Cynthia C. (ed.); *Any 23*. New York: Anyone Corporation, n. 23, 1998.

Davidson, Cynthia (ed.); *Anybody*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, Anyone Corporation, 1997.

Davidson, Cynthia C. (ed.); *Anywhere*. New York: Rizzoli International, Anyone Corporation, 1992.

Davidson, Cynthia (ed.); Roche, François (guest editor); *Log 25*. New York: Anyone Corporation, Summer 2012.

Deleuze, Gilles; *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

Deleuze, Gilles; *Deseo y placer*. Argentina: Alción Editota, 2004 [Paris, 1994].

Deleuze, Gilles; *Deux Régimes de Fous: textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

Deleuze, Gilles; *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003 [1968].

Deleuze, Gilles; *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 2 vols, 1981.

Deleuze, Gilles; *Logique du Sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

Deleuze, Gilles; *Nietzche*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008 [1965].

Deleuze, Gilles; *Pourparlers: 1972-1990*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003 [1990].

Deleuze, Gilles; *Pure Immanence: Essays on A Life*. New York: Zone Books, 2001.

Deleuze, Gilles; *Spinoza Philosophie pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003 [Presses Universitaires de France, 1970].

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix; *Capitalisme et Schizophrénie 1: L'Anti- Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix; *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix; *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003 [Paris, Éditions de Minuit, 1975] .

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix; *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 2005 [1991].

Deleuze, Gilles; Parnet, Claire; *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996 [1977].

Diener, Roger; Fretton, Tony; Zumthor, Peter. *Das Haus*. Zürich: Architekturvorträge der ETH Zürich, GTA Verlag, 2010.

Diller, Elizabeth; Flamand, Frederic; Scofidio, Ricardo; *Muybridge - Man Walking at Ordinary Speed*. Charleroi: Charleroi/Danses - Centre Choregraphique de la Communaute francaise de Belgique, 1998.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; *Bodybuildings: architectural facts and fictions*. New York: Storefront for Art + Architecture, Fall 1987.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; *Blur: the making of nothing*. New York: Harry N. Abrams, 2002.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; *Flesh*: *architectural probes*. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; *Scanning: the aberrant architectures of Diller + Scofidio*. New York: Whitney Museum of American Art, 2003.

Diller, Elizabeth; Scoficio, Ricardo; *The 2002 Charles and Ray Eames Lecture*. Michigan: Michigan Architecture Papers, 2004.

Dixon, John Morris (ed.); *Progressive Architecture: 38th Annual P/A Awards*. Cleveland: Reinhold Publishing, January 1991.

Donnadieu, Marc; Goulet, Patrice; Hondelatte, Jacques (eds.); *40 + 40 Architectes de moins de 40 ans*. Paris: Editions du Moniteur, Institut Français d'Architecture, Collection France, série Panoramique 2: Provinces, 1991.

Dosse, François; *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*. New York: Columbia University Press, Colection European Perspectives, 2010.

Druot, Frédéric; Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe; *Plus*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

Ducros, Françoise; *Les "Architectures Dissidentes" de Diller et Scofidio*. Basse-Normandie: Profil d'une collection, Fonds Régional d'Art Contemporain de Basse-Normandie, 1999.

Duzer, van Leslie; Kleinman, Kent; *Villa Müller: A work of Adolf Loos*. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

Evans, Robin; *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. London: Architectural Association, AA Documents 2, 2003 [1997].

Flamand, Frédéric; *Repertoire(s)*. Charleroi, Belgium: Charleroi / Danses, Plan K, May 1997.

Foreign Office Architects, *Phylogenesis: foa's ark*. Barcelona: Actar, 2004.

Frankel, David (ed.); *Enviosioning Architecture: Drawings from the Museum of Modern Art*. New York: Department of Publications, The Museum of Modern Art, 2002.

Galofaro, Luca; *Artscapes: El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

Garraud, Colette; *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion, Centre National des Arts Plastiques, 1994.

Gil, José; *A arte como linguagem*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

Gil, José; *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997 [1980].

Gil, José; *Movimento Total: o Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

Gil, José; *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a Filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, Maio 2008.

Gili, Mónica (ed.); *2G N.º 21: Lacaton & Vassal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

Gili, Mónica (ed.); *2G Libros: Lacaton & Vassal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

Goulet, Patrice; *Jacques Hondelatte: Des Gratte-Ciel dans la Tête*. Paris: Éditions Norma, 2002.

Graafland, Arie; *The Socius of Architecture. Amsterdam. Tokyo. New York*. Rotterdam: 010 Publishers, 2000.

Groenendijk, Paul; Vollaard, Piet; *Adolf Loos: Huis voor Josephine Baker*. Rotterdam: Uitgeverij 010, 1985.

Grosz, Elizabeth; *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press, 2008.

Guattari, Félix; *Écrits pour L'Anti- Œdipe*. Paris: Éditions Lignes & Manifeste, Novembre 2004.

Hanke, Peter (dir.); *Hotel Pro Forma Productions 1986-1996*. Copenhagen: Hotel Pro Forma, 1996.

Hauptmann, Deborah (ed.); *The Body in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 2006.

Hofmannsthal, Hugo von; *A carta de Lord Chandos*. Lisboa: Hiena, MCXC.

Holl, Steve; Pallasmaa, Juhani; Pérez-Gómez, Alberto; *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers, a+ u, 2006.

Hönig, Roderick (ed.); *Corps Sonore Suisse*. Bâle, Boston, Berlin: Birkhäuser - Editions d'Architecture, 2000.

Incerti, Guido; Ricchi, Daria; Simpson, Deane; *Diller + Scofidio (+ Renfro): The Ciliary Function*. Milano: Skira, 2007.

King, Sarah S. (ed.); *Looking for a Place*. Santa Fe: SITE Santa Fe, The Third International Biennial Catalogue, 2000.

Kloos, Maarten (ed.); *Architecture Now: A compilation of comments on the state of contemporary architecture*. Amsterdam: Architectura & Natura, 1991.

Krasny, Elke; *The Force is in the Mind: the making of architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, Architekturzentrum Wien, 2008.

Kristan, Markus (ed.); *Adolf Loos Wohnungen: Photographien aus dem Archiv des Architekten*. Wien: Album Verlag für Photographie, 2001.

Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe; *Albums de la Jeune Architecture 1991*. La Defense: Ministère de l'Equipement, du Logement, des Transports et de l'Espace, Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme, 1991.

Lacaton, Anne; Vassal, Jean Philippe; *Il Fera Beau Demain*. Paris: Institut Français d'Architecture, 1995.

Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe; *Lacaton & Vassal*. Paris: Éditions Hyx / Cité de l'architecture & du patrimoine, 2009.

Lleó, Blanca; *Sueño de habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

Lopes, Diogo Seixa; Lopes, Paulo Serôdio; Rufino, Pedro (eds.); *Prototypo #001*. Lisboa: Stereomatrix, Ano I, Janeiro 1999.

Lucan, Jacques; *Matière d'Art: Architecture contemporaine en Suisse*. Basel, Boston, Berlin, Paris: Birkhäuser - Publishers for Architecture, Centre Culturel Suisse, 2001.

MacNair, Herbert (ed.); *Architectures 1*. New York: Architectures, Inc., International Network for Art and Architecture, Inc., Winter, 1985.

Marotta, Antonello; *Diller + Scofidio: Il teatro della dissolvenza*. Roma: Edilstampa, 2005.

Merleau-Ponty, Maurice; *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2004 [1961].

O'Brien, Sophie (ed.); *Peter Zumthor: Hortus Conclusus*. London: Koenig Books, Serpentine Gallery, Catalogue of the Serpentine Gallery Pavilion 2011, July 2011.

Opel, Adolf; Quetglas, Josep (ed.); *Adolf Loos, Escritos II 1910-1932*. Madrid: Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, 1993.

Pallasmaa, Juhani; *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Sussex: Wiley-Academy, John Wiley & Sons, 2005.

Pérez, Annie (dir.); *Deleuze, Un Album*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005.

Petit-Pierre, Gwenaëlle (dir.); *(+33) 01: Journal Trimestriel d'Informations sur l'Art Contemporain*. Paris: Zéro-Six Editions, n.º 01, Avril 2001.

Rajchman, John; *Constructions*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.

Rajchman, John; *The Deleuze Connections*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.

Ranalli, George (cur.); *Gaetano Pesce: A Yale School of Architecture Exhibition*. New Haven, Connecticut: Yale School of Architecture, 1983.

Rasmussen, Steen Eiler; *Experiencing architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1964 [1959].

Riley, Terence; *The Un-Private House*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

Ruby, Ilka & Andreas; Ursprung, Philip; *Images: A Picture Book of Architecture*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel Verlag, 2004.

Sauvagnargues, Anne; *Deleuze et l'art*. Paris: Puf, 2009 [2005].

Smith, Valerie (org.); *From Here to Eternity*. New York: Artists Space, May 24 – June 29, 1986.

Solà-Morales; Ignasi; *Territorios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

Soriano, Federico (ed.); *Fisuras de la cultura contemporánea: Revista de bolsillo sobre arquitectura*. Madrid: Revista Fisuras, Numero Diez, Marzo 2001.

Stoner, Jill; *Toward a minor architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012.

Sylvester, David; *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 2002 [1975].

Tanizaki, Junichiro; *In praise of shadows*. London: Vintage books, 2001 [1ª tradução Inglesa 1991].

Tannenbaum, Judith (cur.); *Investigations 1988*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art University of Pennsylvania, 1989.

Tellier Le, Hervé; *36 points de vue, histoires d'architecture*: Maisons. Bordeaux: arc en rêve centre d'architecture, 2002.

Teyssot, Georges; *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaios*. Lisboa: Edições 70, Editorial do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Março 2010.

Tonka, Hubert; Sens, Jeanne-Marie; *Une Maison Particulière a Floirac (Gironde) de Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal Architectes*. Paris: Sens & Tonka Éditeurs, 1994.

Ursprung, Philip (ed.); *Herzog & De Meuron: Natural History*. Montréal, Baden: Canadian Centre for Architecture, Lars Müller Publishers, 2002/2005.

Villani, Arnaud; *La guêpe et l'orchidée: essai sur Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Belin, 1999.

Wang, Lu (ed.); *World Architecture: Peter Zumthor*. Beijing: The World Architecture Magazine Publication, n.º 175, 2005.

Wright, Beryl J. (org.); *Art at the Armory: Occupied Territory*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1992.

Yoshida, Nobuyuki (ed.); *a + u*. Tokyo: A + U Publishing Co., No. 316, January 1997.

Yoshida, Nobuyuki (ed.); *A+U: Architects' Offices*. Tokyo: A+U Publishing Co., n.º 424, 2006.

Yoshida, Nobuyuki (ed.); *a + u*. Tokyo: A + U Publishing Co., No. 428, May 2006.

Yoshida, Nobuyuki (ed.); *a + u*. Tokyo: A + U Publishing Co., No. 451, April 2008.

Yoshida, Nobuyuki (ed.); *a+u – Feature: New York, Electric City*. Tokyo: A+U Publishing Co., 1999.

Yoshida, Nobuyuki (ed.); *a+u: Peter Zumthor*. Tokyo: a+u Publishing Co. Ltd, Architecture and Urbanism, February 1998 Extra Edition.

Zavatta, Sylvie (cur.); *Alain Fleischer: Installations / Photographies*. Caen, Basse-Normandie: Le Fonds Régional d'Art Contemporain de Basse Normandie, 1987.

Zegher, Catherine de; Wigley, Mark (eds.); *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, The Drawing Center, 2001.

Zourabichvili, François; *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses Édition, 2003.

Zourabichvili, François; Sauvagnargues, Anne; Marrati, Paola; *La Philosophie de Deleuze*. Paris: Collection Quadrige, Puf, 2005 [2004].

Zumthor, Peter; *Atmospheres*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2006.

Zumthor, Peter; *Kunsthaus Bregenz*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 1999.

Zumthor, Peter; *Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*. Helsinki: Rakennustieto Oy, 2006.

Zumthor, Peter; *Therme Vals*. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess, 2007.

Zumthor, Peter; *Thinking Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2006 [1998].

Zumthor, Peter; *Three Concepts*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag für Architektur, Architekturgalerie Luzern, Catalogue of the exhibition, 1997.

PARTE II
ARTIGOS, CAPÍTULOS & ENTREVISTAS

Abrams, Janet; "Rebuilding New York: The Avant Garde Grows Up". *In* Sudjie, Deyan (ed.); *Blueprint 35*. London: Wordsearch Ltd., March, 1987, pp. 34-40.

Achleitner, Friedrich; "Peter Zumthor: Ritorno al moderno? L'architettura di Peter Zumthor". *In* Dal Co, Francesco (ed.); *Casabella 648*. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, N.º 648, Settembre 1997, pp. 52-75.

Adrião, José; Carvalho, Ricardo; Zumthor, Peter; "Peter Zumthor". *In* Adrião, José (dir.); *Jornal Arquitectos /229*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Outubro - Dezembro 2007, pp. 41-57.

Affleck, Gavin; "National Velvet: The Canadian Centre for Architecture locates the American Eden in a patch of grass". *In* Szenasy, Susan S. (editor in chief); *Metropolis*. New York: Bellerophon Publications, Volume 18, Number 3, November 1998, pp. 121-123.

Amelar, Sarah; "ICA, Massachusetts". *In* Ivy, Robert (ed.); *Architectural Record*. New York: The McGraw-Hill Companies, 03.2007, pp. 108-115.

Arbaci, Sónia Sallazaro; Fantin, Franco; "Casa Latapie a Floirac, Bordeaux". *In* Burkhardt, François (ed.); *Domus*. Milano: Editoriale Domus, n.º 791, Marzo 1997, pp. 44-47.

Arnaudet, Didier; Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe; "Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal des situations d'existence: interview par Didier Arnaudet". *In* Henric, Jacques (ed.); *Artpress*. Paris: Artpress, 275, Janvier 2002, pp. 49-52.

Avermaete, Tom; "The Spaces of the Everyday: A Dialogue between Monique Eleb and Jean-Philippe Vassal". *In* AA VV, *OASE*. Rotterdam: NAi Publishers, #69, 2006, pp. 62-77.

Bachmann, Plinio; "Zumthors Zuhause". *In* Gantenbein, Köbi (ed.); *Hochparterre*. Zürich: Hochparterre, Nummer 5, Mai 2005, pp. 16-25.

Backlund, Nick; "Living Architecture: Diller and Scofidio". *In* Hanna, Annetta (ed.); *International Design*. New York: Design Publications, Inc., Volume 36, Number 6, November/December 1989, pp. 14, 18.

Barnhill, Robert J.; "Jet Lag: A Diller + Scofidio performance in Rotterdam". *In* Bouman, Ole (ed.); *Archis*. Rotterdam: J. H. Mulder, Number 4, 1999, pp. 66-69.

Béret, Chantal; "Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio: The Body, The Daily Life". *In* Kerraoul, Jean-Pierre de (dir.); *Art Press International Edition*. Paris: Art Press, n.º 175, Décembre 1992, pp. 19-22.

Beros, Ana Dana; "PLUS or about rehabilitation of architectural guilt". *In* Grimmer, Vera (ed.); *Oris 52*. Zagreb: Arhitekst, Volume X, n.º 52, 2008, pp. 128-136.

Beros, Nada; "Zero-Degree Architecture for the Zero-Year Generation". *In* Rusan, Andrija (ed.); *Oris 17*. Zagreb: Arhitekst, Volume IV, n.º 17, 2002, pp. 118-129.

Betsky, Aaron; "Diller + Scofidio: Under Surveillance". *In* Kroloff, Reed (ed.); *Architecture*. New York: BPI Communications, Inc., June 2000, pp. 128-147.

Betsky, Aaron; "Urbane sprawl". *In* Marlow, Tim (ed.); *Tate: The Art Magazine*. London: Spafax Publishing, Tate, Issue No. 22, Summer 2000, pp. 30-35.

Bilic, Ante Niksa; Bradic, Sasa; Grimmer, Vera; Lacaton, Anne; "We don't believe in form: interview with Anne Lacaton". *In* Rusan, Andrija (ed.); *Oris 24*. Zagreb: Arhitekst, Volume V, 2003, pp. 108-131.

Boles, Daralice Donkervoet; “Rites of Passage: Young Architects Pay Their Dues”. *In* Ryder, Sharon Lee (ed.); *Metropolis*. New York: January/February 1984.

Boudet, Dominique; “Lacaton & Vassal: Managementhochschule in Bordeaux, Frankreich”. *In* Fund, Sven (dir.); *Architektur.Aktuell*. Wien: Springer-Verlag, n.º 331, Oktober 2007, pp. 86-97.

Boudet, Dominique; “Lacaton & Vassal: Mietbüros in Nantes, Frankreich”. *In* Boeckl, Matthias (ed.); *Architektur.Aktuell*. Wien: Springer-Verlag, n.º 262, Jänner-Februar 2002, pp. 66-75.

Boudet, Dominique; “Lacaton & Vassal: Site de Création Contemporaine, Palais de Tokyo in Paris”. *In* Boeckl, Matthias (ed.); *Architektur.Aktuell*. Wien: Springer-Verlag, n.º 265, April 2002, pp. 56-67.

Boudet, Dominique; “Lacaton & Vassal: Sozialwohnprojekt in Mulhouse, Frankreich”. *In* Boeckl, Matthias (ed.); *Architektur.Aktuell*. Wien: Springer-Verlag, n.º 312, März 2006, pp. 118-129.

Bouman, Ole (ed.); *Archis*. Rotterdam: J. H. Meinen, no. 8, 1996, pp. 45-53.

Bourgeois, Louise; “Louise Bourgeois on Peter Zumthor”. *In* Bourgeois, Louise (guest editor); *Wallpaper*. London: IPC Media, October 2008, pp. 334-339, 349-351.

Bourgeyx, Claude; “Comme des poissons dans l’eau”. *In* AA VV, *Histoire d’architecture: La maison Latapie*. Bordeaux: arc en rêve centre d’architecture, Janvier 2000.

Brayer, Marie-Ange; “Art / architecture, constructions d’atmosphère”. *In* Millet, Catherine (ed.); *Artpress*. Paris: Artpress, Mai 2005, pp. 48-54.

Brdar, Visnja; Ivanisin, Krunoslav; “Interview with Peter Zumthor”. *In* Rusan, Andrija (ed.); *Oris 27*. Zagreb: Arhitekst, Volume VI, 2004, pp. 4-33.

Brott, Simone; “Deleuze and ‘The Intercessors’”. *In* Davidson, Cynthia (ed.); *Log 18*. New York: Anyone Corporation, Winter 2010, pp. 135-151.

Burke, Gregory; “Diller + Scofidio: architects... between stations”. *In* McDonald, Ewen (ed.); *Café: An Interview Magazine*. Sydney: The Body That Prints, Number 2, Summer 1994, pp. 17-20.

Carter, Brian; “Harbour Master”. *In* Finch, Paul (ed.); *The Architectural Review*. London: Emap Communications, Volume CCXXI, No. 1320, February 2007, pp. 40-51.

Casals, Gonzalo; “Ladrillos + Pixels”. In Magis, Martha (dir.); *Summa +*. Buenos Aires: Summa +, Donn S.A., n.º 48, Abril-Mayo, 2001, pp. 68-73.

Casciani, Stefano; “Il Santo e l’Architetto”. *In* Albanese, Flavio (ed.); *Domus*. Milano: Editoriale Domus S.p.A., Settembre 2007, n.º 906, pp. 52-59.

Chalmers, Jessica; Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; Weems, Marianne; “A Conversation about Jet Lag”. *In* Gough, Richard (ed.); *Performance Research: On line*. London: Routledge for ARC, Volume 4, No. 2, Summer 1999, pp. 57-60.

Colomina, Beatriz; “Domesticity at War”. *In* Michelis, Marco De (ed.); *Ottagono*. Milano: Editrice CO.P.IN.A., n.º 97, Dicembre 1990, pp. 24-47.

Conde, Yago; “Inspectores del espacio, juglares de la gravedad”. *In* Mata, Sara de la; Nieto, Fuensanta; Sobejano, Enrique; *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Año LXX, IV Epoca, Núm. 280, Septiembre-Octubre 1989, pp. 108-115.

Conrads, Ulrich (ed.); *Daidalos: Architektur Kunst Kultur 26*. Berlin West: Bertelssmann Fachzeitschriften GmbH, Dezember 1987, pp. 84-101.

Contesse, Audrey; Lacaton, Anne; “L’espace comme luxe durable: Interview de Anne Lacaton”. *In* Lasserre, Christian (ed.); *A+*. Bruxelles: CIAUD, n.º 214, Octobre-Novembre 2008, pp. 70-76.

Damisch, Hubert; “Blotting Out Architecture? A Fable in Seven Parts”. *In* Davidson, Cynthia (ed.); *Log 1*. New York: Anyone Corporation, Fall 2003, pp. 9-26.

Dana, Karine; “Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal: École d’Architecture, Nantes”. *In* Lenne, Frédéric (dir.); *amc: Le Moniteur Architecture*. Paris: Groupe Moniteur, n.º 185, Février 2009, pp. 52-65.

Dana, Karine; “Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal: Pole Universitaire de Gestion Bordeaux”. *In* Lenne, Frédéric (dir.); *amc: Le Moniteur Architecture*. Paris: Groupe Moniteur, n.º 165, Novembre 2006, pp. 67-73.

Davey, Peter (ed.); *The Architectural Review*. London: The Architectural Press, Volume CLXXXV, No. 1104, February 1989, pp. 54-57.

Davidson, Justin; “The Illusionists”. *In* AA VV, *The New Yorker: The Innovators Issue*. New York: The New Yorker, May 14, 2007, pp. 126-137.

Davis, Douglas; “The Museum of the Third Kind”. *In* Baker, Elizabeth C. (ed.); *Art in America*. New York: Brant Art Publications, Vol. 93, No. 6, June/July 2005, pp. 75-79.

Degroote, Bernard; “Faire danser l’espace: entretien avec Frédéric Flamand”. *In* Degroote, Bernard (ed.); *Alternatives théâtrales 51 – Charleroi/Danses*. Belgique: Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique, 3ª Biennale internationale de danse de Charleroi/Danses, Mai 96, pp. 48-57.

Degroote, Bernard; Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; “Une architecture de l’immatériel: entretien, via l’Internet, avec Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio”. *In* Degroote, Bernard (ed.); *Alternatives théâtrales 51 – Charleroi/Danses*. Belgique: Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique, 3ª Biennale internationale de danse de Charleroi/Danses, Mai 96, pp. 58-59.

Deleuze, Gilles; “Optimisme, pessimisme et voyage: Lettre à Serge Daney”. *In* Daney, Serge; *Ciné journal Volume I / 1981-1982*. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, pp. 22-23.

Didelon, Valéry; “L´économie de l’architecture”. *In* Marot, Sébastien (ed.); *Le Visiteur: ville, territoire, paysage, architecture*. Paris: Les Éditions de L’Imprimeur, numéro 9, automne 2002, pp. 6-19.

Dietz, Steve; “Interactive Publics”. *In* Ryan, Rebecca (ed.); *Public Art Review: Crossroads*. St. Paul, USA: Forecast Public Artworks, Volume 15, Number 1, Issue 29, Fall-Winter 2003, pp. 23-29.

Diller, Elizabeth; “Blur / Babble”. *In* Davidson, Cynthia C. (ed.); *Anything*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, Anyone Corporation New York, 2001, pp. 132-139.

Diller, Elizabeth; Galvin, Terrance; “Interview - Architecture as Probe: Elizabeth Diller in conversation with Terrance Galvin”. *In* Vinaric, Vickie (ed.); *The Fifth Column*. Montréal, Quebec: The Fifth Column, Volume 8, Number 2, April 1992, pp. 27-35.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; “The Slow House”. *In* Fujii, Wayne N. T.; *GA Houses 28*. Tokyo: A.D.A. Edita, March 1990, pp. 27-29.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; “The withDrawing room: a probe into the conventions of private rite”. *In* Boyarsky, Alvin; Middleton, Robin; Saint, Andrew (eds.); *AA Files 17*. London: The Architectural Association, Spring 1989, pp. 15-23.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; Widder, Lynnette; “Against Self-Disciplining”. *In* Auer, Gerhard; Conrads, Ulrich; Mattenklott, Gert; Oeschslin, Werner; Pieper, Jan (eds.); *Daidalos: Architektur Kunst Kultur*. Berlin: Daidalos, Editrice Abitare Segesta, August 1995, pp. 35-47.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; “Diller + Scofidio: Propelling social changes - interview”. *In* Sanjay, Martyn (ed.); *Monument*. Sydney: Monument, Volume 1, Number 4, 1994, pp. 32-41.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; “Suitcase Studies: The Production of a National Past”. *In* Nahid, Babak (ed.); *Suitcase: a journal of transcultural traffic*. Los Angeles: UCLA Program in Comparative Literature, Volume 1, Numbers 1 and 2, 1995, pp. 10-27.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; “The Slow House”. *In* Fujii, Wayne N. T.; *GA Houses 28*. Tokyo: A.D.A. Edita, March 1990, pp. 27-29.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; “The withDrawing room: a probe into the conventions of private rite”. *In* Boyarsky, Alvin; Middleton, Robin; Saint, Andrew (eds.); *AA Files 17*. London: The Architectural Association, Spring 1989, pp. 15-23.

Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; “This is Not Now”. *In* Achleitner, Friedrich; Michelis, Marco De; Reder, Christian (eds.); *Architektur Aktuell*. Wien: Springer-Verlag KG, N. 239, Marz (a com umlaut) 2000, pp. 72-79.

Dimendberg, Edward; “Architecture Inside Out: urban thresholds and the digital image”. *In* AA VV, *Metamorph 9. International Architecture Exhibition: Focus*. Venezia: Fondazione La Biennale di Venezia, 2004, pp. 82-93.

Dollens, Dennis L.; “The Storefront for Art and Architecture ’87-88”. *In* Dollens, Dennis L. (ed.); *Sites 20*. New York: Lumen, Inc., 1988, pp. 28-33.

Drobnick, Jim; “An interview with Diller + Scofidio: Interactivity and Real Time-Envy”. *In* Poutbriand, Chantal (ed.); *Parachute 86*. Montréal, Québec: Éditions Parachute, Avril-Mai-Juin 1997, pp. 10-13.

Evans, David; “Machines d’Architecture”. *In* Wall, Mary (ed.); *AA Files 24*. London: The Architectural Association, Autumn 1992, pp. 86-93.

Fernández, Aurora; Mozas, Javier (eds.); *a+t: estándar*. Vitoria-Gasteiz, España: a+t ediciones, 10.1997, pp. 48-59.

Filippidis, Memos; "Architecture and Surveillance: Elective Affinities". *In* Filippidis, Memos (ed.); *Big Brother: Architecture and Surveillance*. Athens: Ministry of Culture, National Museum of Contemporary Art, EMET, 2002, pp. 10-23.

Foster, Hal; "Architecture-Eye". *In* Griffin, Tim (ed.); *Artforum International*. New York: Artforum International, Volume XLV, No. 6, February 2007, pp. 246-253.

Frei, Hans; "L'Interieur Les Champs de Bataille de la Vie Privee: Conditions et possibilités de conception d'espaces intérieurs". *In* Daghini, Giairo (dir.); *Faces: Journal d'Architectures*. Genève: École d'Architecture de l'Université de Genève, N.º 23, Printemps 1992, pp. 4-7.

Frijters, Eric; Klijn, Olv, Vassal, Jean-Philippe; "Luxury Architecture: Simplicity and Wealth. Interview with Jean-Philippe Vassal". Vollard, Piet; Vink, Jacques (eds.); *Dash: The Eco House*. Rotterdam: Naipublishers, TU Delft, 2012, pp. 56-61.

Fromonot, Françoise; "Concours pour l'école d'architecture de Nantes". *In* Audouin, Jean (dir.); *d'Architectures*. Paris: Société d'éditions architecturales (SEA), n.º 130, Juin-Juillet 2003, pp. 56-60.

Galilee, Beatrice; "Peter Zumthor: My reputation is completely wrong. Everything you think I am, I am not". *In* Fairs, Marcus (ed.); *icon*. Essex: Media 10 Limited, November 2006, pp. 92-102.

Garutti, Francesco; Zumthor, Peter; "Peter Zumthor interview by Francesco Garutti". *In* Priolo, Paolo (ed.); *Klat*. Milano: iLight project, Primavera 2011, Issue #05, pp. 126-143.

Geibel, Victoria; "Harbingers of Change: Architecture and the machine". *In* Szenasy, Susan S. (ed*.); Metropolis: The Architecture & Design Magazine of New York*. New York: Horace Havemeyer III, November 1987.

Goulet, Patrice; "Casa per vacanze a Lège Cap-Ferret, Bordeaux, Francia". *In* Burkhardt, François (ed.); *Domus*. Milano: Editoriale Domus, n.º 814, Aprile 1999, pp. 10-17.

Grimmer, Vera; "Appreciating Process of Remembering". *In* Grimmer, Vera (ed.); *Oris 53*. Zagreb: Arhitekst, Volume X, 2008, pp. 112-129.

Grimmer, Vera; “Archetypal Shelter”. *In* Rusan, Andrija (ed.); *Oris 47*. Zagreb: Arhitekst, Volume IX, 2007, pp. 108-117.

Grimmer, Vera; “Peter Zumthor: Architecture of Silence”. *In* Rusan, Andrija (ed.); *Oris 37*. Zagreb: Arhitekst, Volume VIII, 2006, pp. 86-101.

Grosz, Elizabeth; “Deleuze, Theory, And Space”. *In* Davidson, Cynthia (ed.); *Log 1*. New York: Anyone Corporation, Fall 2003, pp. 77-86.

Harpman, Louise; “Drawing the line: live together / work together”. *In* Friedman, D.S. (ed.); *Practices 5/6*. Cincinnati: Center for the Study of Practice, University of Cincinnati, 1997, pp. 61-70.

Hejduk, John; “Evening in Llano”. *In* Benjamin, Andrew (ed.); *Journal of Philosophy and the Visual Arts: Architecture – Space – Painting*. London, New York: Academy Editions, St. Martin’s Press, 1992, pp. 22-25.

Hejduk, John; “L’ombra della notte”. *In* Gregotti, Vittorio (dir.); *Casabella*. Milano: Electa Periodici, Ano XLVII, n.º 496, Novembre 1983.

Iijima, Yoichi; “Diller + Scofidio: The Desiring Eye: ReViewing the Slow House”. *In* Hamada, Yasusuke (dir.); *Gallery Ma 1992*. Tokyo: Gallery MA, 1993, pp. 14-23.

Iredale, Adrian; Lacaton, Anne; “Value Added”. *In* Watson, Fleur (ed.); *Monument*. Sydney: Pacific Magazines, n.º 68, August / September 2005, pp. 112-113.

Isozaki, Arata; Diller, Elizabeth; Scofidio, Elizabeth; “Architecture that Redefines Architecture: New Strategies of the Body and Space”. *In* Honda, Hideo; Sekiguchi, Masaki; Watanabe, Hironori; Shiba, Shun’ichi (eds.); *Annual InterCommunication ’95*. Tokyo: NTT Publishing, September 1995, pp. 70-81.

Isozaki, Arata; “Il complesso residenziale di Kitagata, Gifu”. *In* Nicolin, Pierluigi (ed.); *Lotus International 100*. Milano: Electa, 1999, pp. 40-59.

Joly, Patrice; “Tokyo Blues”. *In* Lievevrouw, Paul (ed.), *A+*. Bruxelles: CIAUD, n.º 176, Juin-Juillet, 2002, pp. 64-69.

Lacaton, Anne; “Lacaton & Vassal Architects”. *In* Mackenzie, Andrew (ed.); *Architectural Review Australia*. Australia: Niche Media, n.º 093, 2005, pp. 56-62.

Lacaton, Anne; Lavalou, Armelle; Vassal, Jean-Philippe; “Faire plus avec moins: le coût doit-il devenir la matière principale de l’architecture?” *In* Audouin, Jean (dir.);

d'Architectures. Paris: Société d'éditions architecturales (SEA), n.º 139, Août-Septembre 2004, pp. 29-32.

Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe; "Architektur soll Emotionen wecken – Ein Gespräch mit Anne Lacaton und Jean-Philippe Vassal". *In* Schittich, Christian (ed.); *Detail*. München: Institut für internationale Architektur Dokumentation, n.º 4, 2007, pp. 310-316.

Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe; Verb; "Coutras, pás três loin de Bordeaux". *In* AA VV, *Verb Processing*. Barcelona: Actar, n.º1, Octobre 2001, pp. 274-285.

Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe; "Entretien avec Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, Architectes: L'architecture c'est du temps, de l'espace, du movement...". *In* Lechat, Bertrand (dir.); *Le Moniteur*. Paris: Groupe Moniteur, n.º 5478, 21 Novembre 2008, pp. 78-81.

Lacaton, Anne; Vassal, Jean-Philippe; "Saintes: musée archéologique". *In* Vigier, Marc N. (dir.); *amc: Le Moniteur Architecture. France: musées récents.* Paris: Groupe Moniteur, hors série, 1999, pp. 132-134.

Lanks, Belinda; "Bodies & Space". *In* AA VV, *Metropolis*. New York: Bellerophon Publications, Inc., Volume 26, Number 7, March 2007, pp. 116-119.

Leer, David van der; "Tersicore a Manhattan". *In* Albanese, Flávio (ed.); Domus. Rozzano: Editoriale Domus, n.º 904, Giugno 2007, pp. 89-95.

Leite, Inês de Almeida; Tavares, José Luís; Vassal, Jean-Philippe; "Entrevista: Jean-Philippe Vassal, Uma prática alternativa". *In* Fadigas, Leonel (dir.); *Espaços*. Lisboa: Lusosinal, Ano VI, n.º 43, Jul-Ago 2005, pp. 32-37.

Letessier, Joëlle (dir.); *Archicréé*. Paris: Société d'Edition et de Presse, n.º 302, 2002, pp. 18-19, 76-81.

Levitt, Rachel; "Amphitheatre on The Coast". *In* Rusan, Andrija (ed.); *Oris*. Zagreb: Arhitekst, Volume IX, Number 45, 2007, pp. 88-95.

Lootsma, Bart; "Flesh. Visite aux armées: Tourismes de guerre". *In* Bouman, Ole (ed.); *Archis*. Rotterdam: J.H. Meinan, n.º 2, 1997, pp. 85-86.

Loriers, Marie Christine; "Dé-frichage pour l'art". *In* Place, Jean-Michel (dir.); *Techniques & Architecture*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, n.º 458, Février-Mars 2002, pp. 70-75.

Lowenstein, Oliver; “The Enigma of Peter Zumthor”. In Lowenstein, Oliver (ed.); *Fourth Door Review: The Hall of Risk Issue*. Sussex: Fourth Door Research, Hyacinth House, Number 8, pp. 40-55.

Lubow, Arthur; “Architects in Theory”. *In* AA VV, *The New York Times Magazine*. New York: The New York Times, Section 6, February 16, 2003, pp. 36-41.

MacNair, Andrew; “40/40”. *In* Russell, Beverly (ed.); *Interiors*. New York: Billboard Publications, Inc., Volume CXLVI Number 2, September 1986, pp. 149-194.

Magrou, Rafaël; “Maison à Keremma, Treflez”. *In* Place, Jean-Michel (dir.); *Techniques & Architecture*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, n.º 483, Avril-Mai 2006, pp. 66-69.

Martin, Reinhold; “The American Lawn: Surface of Everyday Life”. *In* Blau, Eve (ed.); *JSAH: Journal of the Society of Architectural Historians*. New York: Society of Architectural Historians, Volume 58, Number 2 / June 1999, pp. 196-198.

Massumi, Brian; “Event Horizon”. *In* Brouwer, Joke (ed.); *The Art of the Accident*. Rotterdam: NAI Publishers / V2_Organisatie, 1998, pp. 154-168.

Mays, Vernon; “The art of building for art”. *In* Cramer, Ned (ed.); *Architect*. Washington: Hanley Wood, LLC, Volume 96, Number 3, March 2007, pp. 72-79.

McDonough, Tom; “Diller + Scofidio: Critical Structures”. *In* Baker, Elizabeth C. (ed.); *Art in America*. New York: Brant Art Publications, October 2003, pp. 90-95, 147.

McDonough, Tom; “Education of the Senses”. *In* Baker, Elizabeth C. (ed.); *Art in America*. New York: Brant Art Publications, Inc., March 2007, pp. 122-127.

Mende, Julia von; “From Implantation to Diffusion: The Disappearance of Architecture in the Landscape”. *In* Confurius, Gerrit (ed.); *Daidalos: Architecture Goes Landscape*. Berlin: The Foundation for International Scientific and Education Cooperation, G+B Arts International, n.º 73, October 1999, pp. 26-33.

Meyhöfer, Dirk; “Diller Scofidio + Renfro: Institute of Contemporary Art, Boston”. *In* Fröhlich, Burkhard (ed.); *DBZ Deutsche Bauzeitschrift*. Gütersloh: Springer Science + Business Media, 01.2007, pp. 24-31.

Migayrou, Frédéric; “Non-standard orders: ‘nsa codes’ “. *In* Alison, Jane; Brayer, Marie-Ange; Migayrou, Frédéric; Spiller, Neil (eds.); *Future City: experiment and*

utopia in architecture 1956-2006. London: Barbican Art Gallery, FRAC Centre, Thames & Hudson, 2006, pp. 17-33.

Moreno, Shonquis; "Conversation Pieces". *In* Blokland, Tesse; Nolan, Billy (eds.); *Frame*. Amsterdam: Frame Magazine, no. 25, Mar/Apr, 2002.

Moreno, Shonquis; "Disco Au Go Go". *In* Mackey, Jan (ed.); *Pol Oxygen*. Australia: POL Publications, Issue 6, 2003-2004, pp. 113-121.

Muschamp, Herbert; "Outside the Avant-Garde". *In* Radice, Barbara; *Terrazzo*. Milano: Terrazzo Srl., Number 1, Fall 1988, pp. 44-50.

Ockman, Joan; "Bestride the World Like a Colossus: The Architect as Tourist". *In* Frausto, Salomon; Ockman, Joan (eds.); *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, A Buell Center / Columbia Book of Architecture, 2005, pp. 158-185.

O'Kelly, Emma; "Partners in Pine". *In* Chambers, Tony (ed.), *Wallpaper*. London: IPC Media Ltd., n.º 142, January 2011, pp. 54-58.

Ouroussoff, Nicolai; "Instituto de Arte Contemporáneo, Boston". *In* Galiano-Fernández, Luis (ed.); *AV Monografias 122: USA Tour*. Madrid: Arquitectura Viva SL, Noviembre-Diciembre 2006.

Phillips, Patricia C.; "A Parallax Practice: A Conversation with Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio". *In* Phillips, Patricia C. (ed.); *Art Journal*. New York: College Art Association, Vol. 63, No. 3, Fall 2004, pp. 62-79.

Philips, Patricia C.; "Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio: M.I.T. List Visual Arts Center". *In* Panicelli, Ida (ed.); *Artforum International*. New York: Artforum International Magazine, Inc., Volume XXX, No. 3, November 1991, pp. 140-141.

Phillips, Patrícia C.; "Hinged Victories". *In* Panicelli, Ida (ed.); *Artforum International*. New York: Artforum International Magazine, Inc., Volume XXVI, No. 10, Summer 1988, pp. 106-109.

Pousse, Jean-François; "Entre ciel et vin". In Place, Jean-Michel (dir.); *Techniques & Architecture*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, n.º 463, Décembre 2002-Janvier 2003, pp. 40-41.

Princenthal, Nancy; "Diller and Scofidio: Architecture's Iconoclasts". *In* Walker, Penélope (ed.); *Sculpture*. Washington: International Sculpture Center, Vol. 8, No. 6, November/December 1989, pp. 18-23.

Pulfer, Rachel; “Pas de Deux”. *In* Rodger, Nelda (ed.); *Azure*. Toronto: Azure Publishing Inc., Volume 23, No. 175, May 2007, p. 42.

Purdy, James; “True”. *In* Garnet, Eldon (ed.); *Impulse*. Toronto, Canada: Impulse Magazine, Volume 15, Number 2, 1989, pp. 66-72.

Quéheillard, Jeanne; “Les extremes”. *In* Chamberlan, Jean-Claude (dir.); *d’Architectures*. Paris: Société d’éditions architecturales (SEA), n.º 100, Mars 2000, pp. 30-31.

Quinton, Maryse; “Romain, Victor, Camille et les Autres...” *In* Lenne, Frédéric (dir.); *amc: Le Moniteur Architecture*. Paris: Groupe Moniteur, n.º 188, Mai 2009, pp. 37-38.

Richardson, Vicky; “Mind Over Matter”. *In* Richardson, Vicky (ed.); *Blueprint*. London: ETP Limited, Number 228, March 2005, pp. 46-49.

Rouyer, Rémi; “L’espace en plastique. Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal: la figure du surplus”. *In* Simonnet, Cyrille (dir.); *Faces*. Genève: Institut d’Architecture de l’Université de Genève, n.º 62, Printemps-Été 2006, pp. 34-39.

Ruby, Ilka & Andreas; “More for Less”. *In* Rusan, Andrija (ed.); *Oris*. Zagreb: Arhitekst, Volume III, n.º 41, 2006, pp. 90-97.

Ruby, Andreas; Ruby, Ilka; Vassal; “Tabula Non Rasa. Toward a Performative Contextualism: Ilka & Andreas Ruby in Conversation with Jean-Philippe Vassal.” *In* Ruby, Andreas; Ruby, Ilka (eds.); *Urban Transformation*. Berlin: Ruby Press, 2008, pp. 252-265.

Ryan, Raymund; “Letter from América: ICA – Institute of Contemporary Art - Boston, USA; Diller Scofidio + Renfro”. *In* Leonardi, Nicola (ed.); *The Plan*. Bologna: The Plan Art & Architecture Editions, Centauro Edizioni Scientifiche, N.º 018, Febbraio / Marzo 2007, pp. 018-031.

Schafer, Ashley; Shillingburg, Don; “Exhibit to Exhibition: Tracing the Design of Diller + Scofidio from within the Museum to the Museum”. In Lawrence, Amanda Reeser; Schafer, Ashley (eds.); *Praxis 7: Untitled Number Seven*. Cambridge, USA: Praxis Journal, 2005, pp. 50-59.

Schindler, Susanne; “Ein Wonderbra für Boston”. *In* Adam, Hubertus (ed.); *Architheses*. Zürich: Niggli Ltd. Publishers, 37 Jahrgang, 5.2007, September / Oktober, pp. 70-73.

Scofidio, Ricardo; Williams, Tod; “Letters”. *In* Kerns, Kelly (ed.); *Oz 4*. Kansas: College of Architecture and Design, Kansas State University, Volume 4, 1982, pp. 20-23.

Scott, Felicity D.; “Involuntary Prisoners of Architecture”. *In* AA VV; *October 106*. Massachusetts: October Magazine, Massachusetts Institute of Technology, Fall 2003, pp. 75-101.

Self, Ronnie; “L’art en boîte”. *In* Letessier, Joëlle (dir.); *Archicréé*. Paris: Société d’Edition et de Presse, No. 331, Mai/Juin 2007, pp. 114-121.

Senaldi, Marco; “Felix Guattari: The Aesthetic Paradigm and the Responsibility to Create”. *In* Kontova, Helena; Politi, Giancarlo (eds.); *Flash Art International*. Milano: Giancarlo Politi, Vol. XXV, N.º 165, Summer 1992, pp. 141-142, 153.

Simonnet, Cyrille; “L’usuel devant le visuel”. *In* Daghini, Giairo (dir.); *Faces*. Genève: Institut d’Architecture de l’Université de Genève, n.º 42/43, Automne-Hiver 1997-1998, pp. 76-83.

Sirefman, Susanna; “Three’s Company”. *In* AA VV, *Surface*. San Francisco: Surface Publishing L.L.C., Number 62, 2006, pp. 149-153.

Sischy, Ingrid (ed.); *Artforum International*. New York: Artforum International Magazine, Inc., Volume XXV, No. 3, November 1986, p. 139.

Sokol, David; “Viewing Pleasures”. *In* Rodger, Nelda (ed.); *Azure*. Toronto: Azure Publishing Inc., Volume 23, No. 174, March / April 2007, pp. 60-65.

Steen, Karen E.; “Friends in High Places”. *In* Szenasy, Susan S. (ed.); *Metropolis*. New York: Metropolis, Bellerophon Publications, Volume 25, Number 4, December 2005, pp. 118-123, 149-157.

Stegner, Peter; “Diller + Scofidio: Von der Choreographie der Räume und Menshen”. *In* AA VV, *Baumeiste 8r*. München: Callwey Verlag, August 2003, 100 Jahrgang, pp. 60-65.

Steiner, Dietmar; “Architectural Competition for the Neuhaus Museum”. *In* Rusan, Andrija (ed.); *Oris*. Zagreb: Arhitekst, Volume VI, Number 26, 2004, pp. 56-65.

Steiner, Dietmar; “Casa unifamiliare, Saint Pardoux la Rivière, Francia”. *In* Burkhardt, François (ed.); *Domus*. Milano: Editoriale Domus, n.º 803, Aprile 1998, pp. 34-37.

Sternbergh, Adam; “The High Line: It brings good things to life”. *In* Moss, Adam (ed.); *New York*. New York: New York Magazine Holdings, LLC, May 7, 2007, pp. 26-33.

Suzuki, Akira; “The Desiring Eye: Reviewing the Slow House”. *In* Suzuki, Akira; Ota, Kayoko (eds.); *Telescope: the bubblicious city*. Tokyo: Workshop for Architecture and Urbanism, Number 8, 1992, pp. 68-70.

Teyssot, Georges; “Erasure and Disembodiment: Dialogues with Diller + Scofidio”. *In* Michelis, Marco De (ed.); *Ottagono 96: Protesi*. Milano: Editrice CO.P.IN.A. srl., 1989, pp. 56-104.

Teyssot, Georges; “L’occhio desiderante: re-Visione della Slow House”. *In* Minetto, Renato (ed.); *Identità e differenze: Integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo. Le culture tra effimero e duraturo. I racconti dell’abitare: Un seminario. Una mostra*. Milano: Editrici Abitare Segesta, 1994, pp. 214-215.

Teyssot, Georges; “L’occhio desiderante: re-Visione della Slow House”. *In* Minetto, Renato (ed.); *Identità e differenze: Integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo. Le culture tra effimero e duraturo. I racconti dell’abitare: Un seminario. Una mostra 2*. Milano: Editrici Abitare Segesta, 1994, pp. 100-101.

Teyssot, Georges; *Paesaggio d’interni / Interior landscapes*. Milano: Electa, Quaderni di Lotus / Lotus Documents, 1987.

Tonka, Hubert; “Ne pas faire de l’architecture, c’est justement l’appeler”. *In* Fort, Francine (dir.); *“Qu’as-tu voulu me dire?” 10 critiques, 10 bâtiments, 10 architectes en France*. Bordeaux: arc en rêve centre d’architecture, 1996, pp. 44-47.

Trelcat, Sophie; “Droit de cité à Mulhouse”. *In* Place, Jean-Michel (dir.); *L’architecture d’aujourd’hui*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, L’architecture d’aujourd’hui, n.º 340, Mai-Juin 2002, pp. 22-24.

Trétiack, Philippe; “Rebelle et Farouche, Cohérent et Précis”. *In* Goulet, Patrice (dir.); *Jacques Hondelatte*. Paris: Pandora Éditions, Institut Français d’Architecture, Septembre 1991.

Ulam, Alex; “Taking the High Road”. *In* Thompson, J. William (ed.); *Landscape Architecture*. Washington: American Society of Landscape Architects, Volume 94, Number 12, December 2004, pp. 62-69.

Vidler, Anthony; "Demeures pour Cyborgs". *In* Buslot, Olivier (dir.); *Exposé: revue d'esthétique et d'art contemporain*. Orléans, France: Éditions ZYX, n.º 2, 1996, pp. 230-243.

Vidler, Anthony; "Robots in the House: Surveillance and the Domestic Land-scape". *In* Confurius, Gerrit (ed.); *Daidalos 73*. Berlin: The Foundation for International Scientific and Education Cooperation, October 1999, pp. 78-85.

Vossoughian, Nader; "ICA, Baby – Shakin' That Art". *In* Golsorkhi, Masoud (ed.); *Tank*. London: Tank Publications, Volume 4, Issue 9, 2007, pp. 82-85.

Wagner, Michael; "Diller + Scofidio: The bridge for the Brooklyn Bridge Anchorage". *In* Russell, Beverly (ed.); *Interiors*. New York: Billboard Publications, Inc., Volume CXLVII Number 5, December 1987, pp. 160-161.

Wang, Wilfried; "An Architecture of Silent Articulations: on the work of Peter Zumthor". *In* Michelis, Marco De (ed.); *Ottagono*. Milano: Editrice CO.P.IN.A., n.º 97, Dicembre 1990, pp. 50-61.

Wassenaar, Steven; "The Beauty of Transience: The Palais de Tokyo in Paris". *In* Bouman, Ole (ed.); *Archis*. Amsterdam: Artimo Foundation, #1, 2002, pp. 93-99.

Whiting, Sarah; "Tactical Histories: Diller + Scofidio's Back to the Front: Tourisms of War". *In* Hays, K. Michael; Ingraham, Catherine, Kennedy, Alicia (eds.); *Assemblage 28*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, December 1995, pp. 70-85.

Zarin, Cynthia; "Seeing Things: The art of Olafur Eliasson". *In* AA VV, *The New Yorker*. New York: The New Yorker, November 13, 2006, pp. 76-83.

Zeiger, Mimi; "Now on View". *In* Sommerhoff, Emilie (ed.); *Architecture*. USA: VNU Business Publications, September 2006, pp. 68-77.

Zumthor, Peter; "Body and Image". Zürich: Lecture given at the Department of Architecture of the ETH Zürich, in the series "Between Image and Reality", on the 21st of June of 2005 (Translation: Catherine Schelbert).

PARTE III
FILMOGRAFIA

Boutang, Pierre-André (dir.); *L'Abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*. Paris: Editions Montparnasse, 3 DVDs, 2004.

Copans, Richard (dir.); “Peter Zumthor: Die Felsentherme von Vals”. *In* Copans, Richard; Neumann, Stan; *Baukunst 2*. França: Arte France, Les Films d’Ici, Le Centre Georges Pompidou, Direction de l’Architecture et du Patrimoine, Le Musée d’Orsay, DVD, 1995-2000.

Guinjoan, Helena; Malapeira, Àlex; Maldonado, Josep; Pagès, Manu; Sabater, Txatxo (dir.); *Enfront de la “monoculture” de l’habitatge: Un diàleg entre Monique Eleb & Jean-Philippe Vassal: Lliçó inaugural curs acadèmic 2006-2007*. Barcelona: Escola d’Arquitectura del Vallès, Oficina Multimèdia i Publicacions. EAV, Febrer, DVD, 2008.

Rose, Charlie; *A conversation with Architects Liz Diller, Ricardo Scofidio, and Charles Renfro*. USA: Charlie Rose Inc., DVD, 2009.

Sarano, Florence (dir.); *Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal / Architectes*. Villa Noailles: HYÈRES / COMMUNAUTÉ D’AGGLOMÉRATION TOULON PROVENCE MÉDITERRANÉE, LB83production, DVD, 2006.

Scola, Ettore (dir.); *Le Bal*. França: Studiocanal Image, TF1 Video, DVD, 1983.

PARTE IV
WORLD WIDE WEB

Anónimo, “Zumthor goes to the essence of things”. Disponível em http://www.royalacademy.org.uk, consultado em Janeiro de 2008.

Bragança, José de Miranda; “Na morte de Deleuze”. Disponível em http://www.rae.com.pt/jbm_deleuze.htm, consultado em Maio de 2012.

Figueira, Jorge; Providência, Paulo; *Discursos (Re)visitados: Peter Zumthor*. Disponível em http://tv.up.pt/videos/zbDz4FMj, consultado em Novembro de 2011.

Genosko, Gary; “An introduction to ‘Singularization and Style: Shin Takamatsu in Conversation with Félix Guattari’ ”. Disponível em http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13534640110089465, consultado em Agosto de 2012.

Guattari, Félix; “The Architectural Machines of Shin Takamatsu” (unpublished translation by Tim Adams and Catherine Howell). Disponível em http://mail.architexturez.net/+/Deleuze-Guattari-L/archive/msg14075.shtml, consultado em Agosto de 2012.

Obrist, Ulrich Hans; Peyton-Jones, Julia; Zumthor, Peter; “Interview with Peter Zumthor”. Disponível em http://www.serpentinegallery.org/2011/04/serpentine_gallery_pavillion_2011_zumthor.html, consultado em Setembro de 2011.

Perkins, Susan; Zumthor, Peter; “An interview with Peter Zumthor by Susan Perkins”. Disponível em http://www.scribd.com/doc/47762694/Interview-with-Peter-Zumthor, consultado em Agosto de 2012.

Zumthor, Peter; “An interview with Peter Zumthor”. Disponível em http://thinkingmakingarchitecture.blogspot.com/2010/04/interview-with-peter-zumthor.html, consultado em Janeiro de 2011.

Zumthor, Peter; Exhibition brochure: Peter Zumthor, Buildings and Projects 1986-2007. Disponível em kunsthaus-bregenz.at/ehtml/aus_zumthor.htm, consultado em Outubro de 2007.

ÍNDICE CONCEPTUAL

|034| Conceito
|043| Corpo empírico
|049| Série do espaço / série do corpo
|053| Ser
|056| Tempo
|061| Micro-percepção (transformação do corpo físico em corpo sem órgãos)
|067| Profundidade
|068| Corpo esquizofrénico
|071| Corpo-obra
|081| Fissura
|084| Ovo e Individuação
|094| Inconsciente
|113| Longitude, latitude
|116| Corpo intensivo
|122| Experimentação
|132| Sensação (I)
|142| Histeria
|152| Virtual
|170| Monumento
|172| Sensação (II)
|176| Corpo do habitante como matéria intensa
|181| Permanência (ou o corpo na ausência)
|183| Movimento
|187| Sensações arquitectónicas
|196| Ritmo
|207| Casa-território
|211| Espaço nómada
|222| Intervalo espaço-corpo
|238| Diagrama
|253| Atmosfera
|254| Intimidade (I)
|256| Imagem-memória ou imagem-sensação
|268| Perceptos e afectos
|274| O vazio
|280| Devir-espaço
|284| Virtual - Actual
|286| Obra como Composição
|289| Intuição
|290| Contemplação
|291| Inconsciente da matéria
|297| Micro-percepção
|302| Natureza fabricada
|305| Saturação

|308| Atmosfera
|317| Hecceidade
|326| Corpo
|332| Percepção háptica
|339| Paisagem poética
|348| Intimidade (II)
|356| Matéria expressiva
|362| O Acaso
|368| O CsO do Habitante

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

SUSANA VENTURA, O CORPO SEM ÓRGÃOS DA ARQUITECTURA [VOLUME II], 2012.

O CORPO SEM ÓRGÃOS DA ARQUITECTURA

Susana Patrícia Ventura Rodrigues

[VOLUME II]

TESE DE DOUTORAMENTO EM FILOSOFIA - ESTÉTICA

Novembro, 2012

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Filosofia (área de especialização: Estética), realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Nuno Gil.

[VOLUME II]

Apoio financeiro da FCT no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

O CORPO SEM ÓRGÃOS DA ARQUITECTURA

VOLUME II: IMAGENS

SUSANA VENTURA

2012

ÍNDICE

|007| **Introdução**

. Imagens

. Créditos

|015| **Capítulo I: O corpo sem órgãos de Deleuze**

. Imagens

. Créditos

|023| **Capítulo II: O corpo sem órgãos da arquitectura**

. Imagens

. Créditos

|051| **Capítulo III: O corpo sem órgãos de Peter Zumthor**

. Imagens

. Créditos

INTRODUÇÃO

IMAGENS



Imagem 001: A Longa Peregrinação, Capela Bruder Klaus, Peter Zumthor.
Fotografia de Susana Ventura.



Imagem 002: O Cosmos, Capela Bruder Klaus, Peter Zumthor.
Fotografia de Hélène Binet.

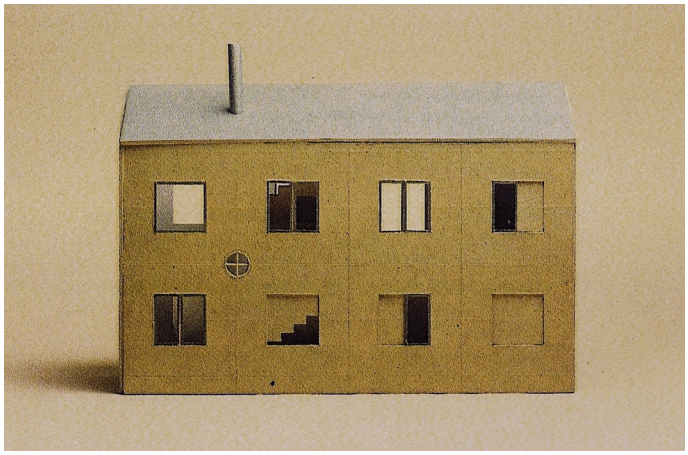


Imagem 003: Casa Kinney, Maqueta, Diller + Scofidio.
Atelier Diller Scofidio + Renfro.



Imagem 004: Casa Kinney, Alçado à Noite, Desenho a lápis, Diller + Scofidio.
Atelier Diller Scofidio + Renfro.



Imagem 005: Estação de Broad Street, Richmond, Virginia, EUA.
Arquitecto John Russell Pope.



Imagem 006: Residência de estudantes, Zurique.
Arquitecto Hans Baumgartner.

CRÉDITOS

|001| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografia de Susana Ventura, Maio de 2009.

|002| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografia de Hélène Binet, cedida pela própria.

|003| Projecto: Casa Kinney, Westchester, New York, Diller + Scofidio, 1981.
Imagem: Fotografia da maqueta. *In* Nicolin, Pierluigi (ed.); *Lotus International 44*. Milano: Electa Periodici, 1984, p. 4.

|004| Projecto: Casa Kinney, Westchester, New York, Diller + Scofidio, 1981.
Imagem: Desenho do alçado à noite. *In* Nicolin, Pierluigi (ed.); *Lotus International 44*. Milano: Electa Periodici, 1984, p. 4.

|005| Projecto: Estação de Broad Street, Richmond, Virginia, EUA, John Russell Pope, 1919.
Imagem: Fotografia de Anónimo. *In* Zumthor, Peter; *Atmospheres*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2006, p. 10.

|006| Projecto: Residência de estudantes, Zurique, Hans Baumgartner, 1936.
Imagem: Fotografia de Anónimo. *In* Zumthor, Peter; *Atmospheres*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2006, p. 18.

O CORPO SEM ÓRGÃOS DE DELEUZE

IMAGENS



Imagem 007: Gilles, a jogar às cartas no terraço de Mas Révêry.
Fotografia de David Lapoujade.



Imagem 008: Gilles & Félix na viagem à Grécia (Skyros).
Fotografia de Karl Flinker.



Imagem 009: Gilles & Fanny, Côte-d'Ivoire.
Fonds Fanny Deleuze.



Imagem 010: Deleuze na praia de Big Sur, California.
Fotografia de Jean-Jacques Lebel.





Imagens 011 e 012: Deleuze na praia de Big Sur, California.
Fotografias de Jean-Jacques Lebel.



Imagem 013: Gilles Deleuze.
Fotografia de Gerard Uferas.

CRÉDITOS

|007| Imagem: Gilles Deleuze, no terraço de Mas Révêry, com Fanny e Jean-Pierre Bamberger, em 1993. Fotografia de David Lapoujade. *In* Pérez, Annie (dir.); *Deleuze, Un Album*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 88.

|008| Imagem: Gilles Deleuze & Félix Guattari na viagem à Grécia (Skyros), 1970. Fotografia de Karl Flinker. *In* Pérez, Annie (dir.); *Deleuze, Un Album*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 46.

|009| Imagem: Gilles & Fanny, Côte-d'Ivoire, 1961. Fotografia do Fonds Fanny Deleuze. *In* Pérez, Annie (dir.); *Deleuze, Un Album*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 39.

|010-012| Imagens: Gilles Deleuze na praia de Big Sur, California, 1975. Fotografia de Jean-Jacques Lebel. *In* Pérez, Annie (dir.); *Deleuze, Un Album*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005, pp. 61-63.

|013| Imagem: Gilles Deleuze., Fevereiro de 1986. Fotografia de Gerard Uferas. *In* Dosse, François; *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*. New York: Columbia University Press, Colection European Perspectives, 2010, s. p.

O CORPO SEM ÓRGÃOS DA ARQUITECTURA

IMAGENS

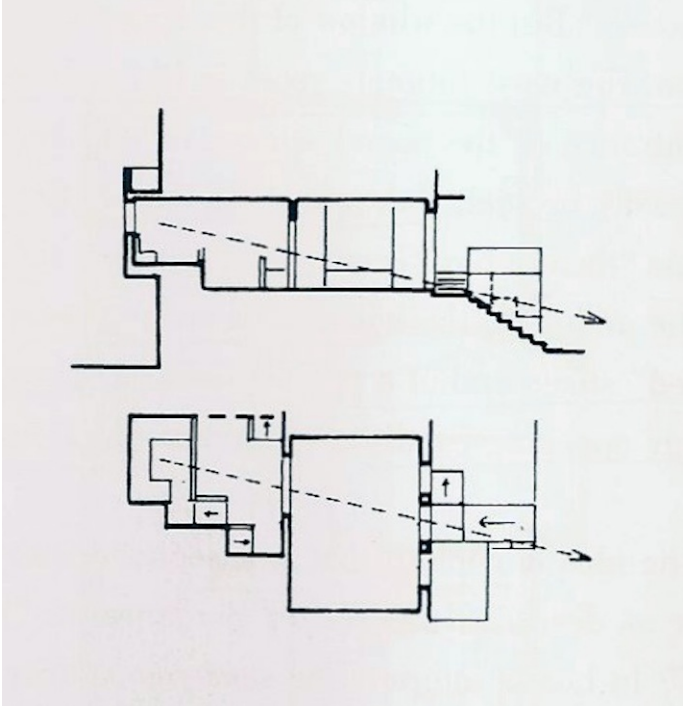


Imagem 014: Casa Moller, Adolf Loos, diagrama do trajecto da luz com a posição do sofá.
Desenho de Johan van de Beek.



Imagem 015: Casa Moller, Sala de música, Adolf Loos.

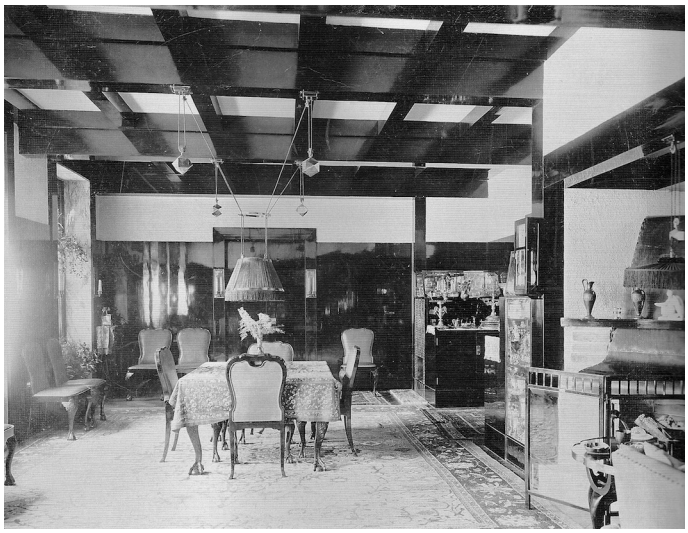


Imagem 016: Casa Leopold Langer, Sala de “espelhos”, Adolf Loos.



Imagem 013: Gilles Deleuze.
Fotografia de Gerard Uferas.

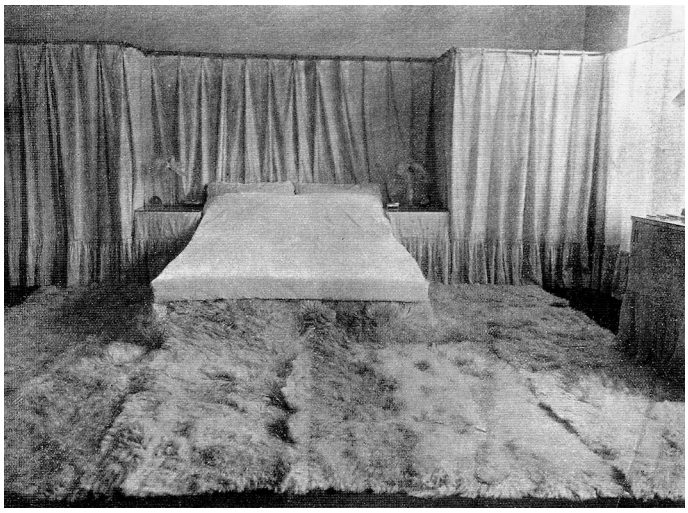


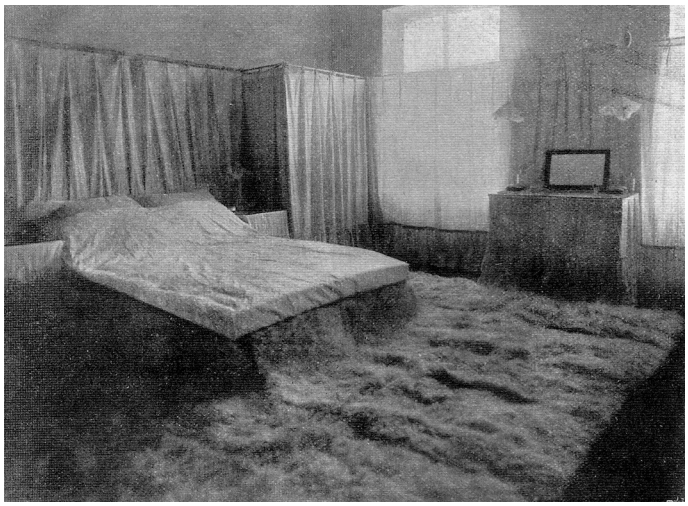
Imagens 017-019:*Tríptico*, Maio-Junho 1973, Francis Bacon, Cada painel 198 x 147,5 cm.
Colecção Saul Sternberg, Nova Iorque.





Imagens 017-019:*Tríptico*, Maio-Junho 1973, Francis Bacon, Cada painel 198 x 147,5 cm.
Colecção Saul Sternberg, Nova Iorque.





Imagens 020-021: Quarto de Lina Loos, Apartamento Loos, Adolf Loos.
Fotografia de Anónimo.



Imagem 022: Quarto de banho, Villa Karma, Adolf Loos.
Fotografia de Roberto Schezen.



Imagem 023: Josephine Baker.



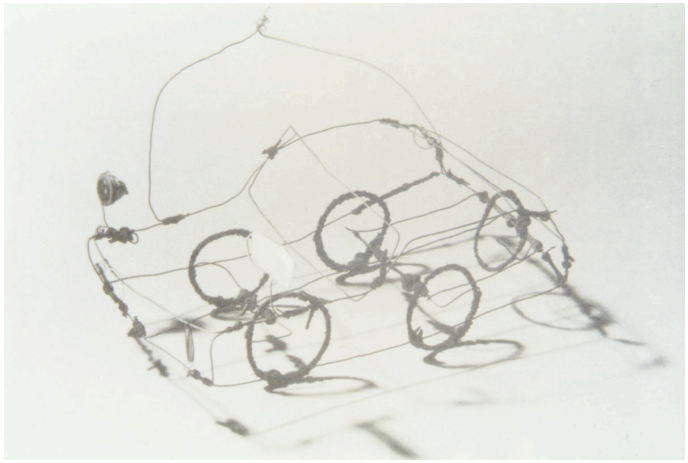




Imagens 024-026: Cabana de Jean-Philippe Vassal, Niamei.
Atelier Lacaton & Vassal.







Imagens 027-029: África, Colecção de Imagens de Lacaton & Vassal.
Atelier Lacaton & Vassal.



Imagem 030: A Dança.
Atelier Lacaton & Vassal.

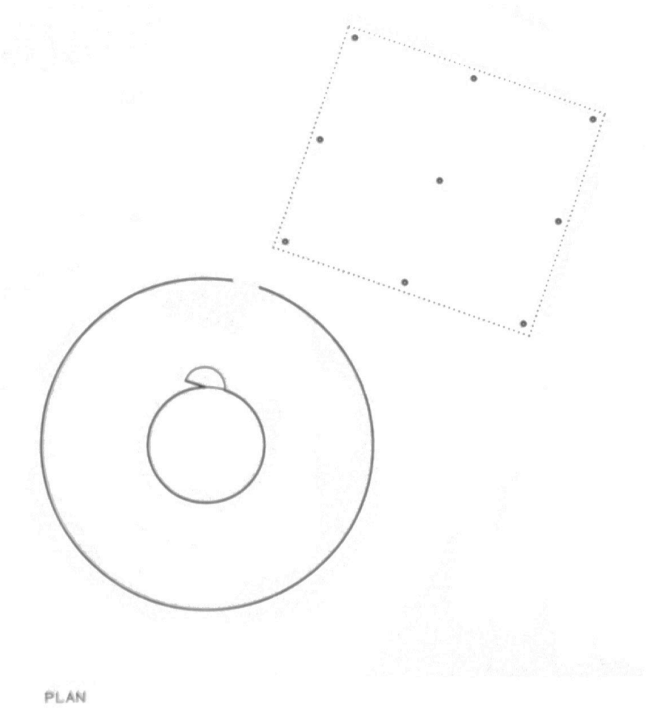


Imagem 031: Planta da Cabana de Jean-Philippe Vassal, Niamei.
Atelier Lacaton & Vassal.





Imagens 032-033: As orquídeas de Jean-Philippe Vassal.
Fotografias de Susana Ventura.



Imagem 034: *Moving Target*, Flamand & Diller + Scofidio.



Imagem 035: *Flesh*, Diller + Scofidio.

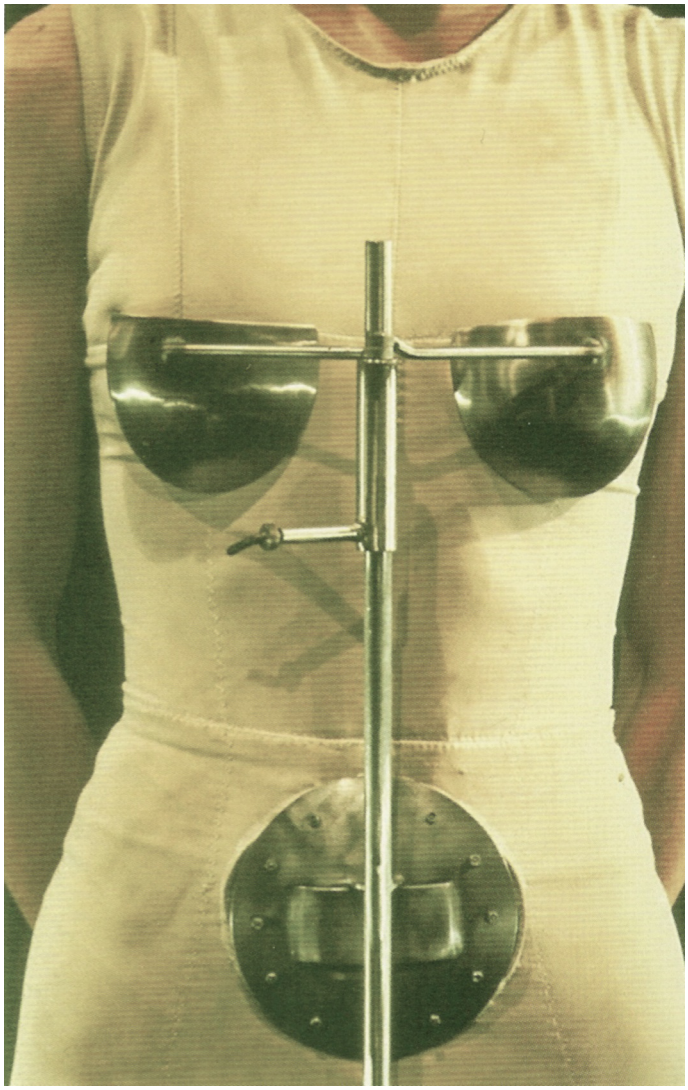


Imagem 036: Armação da Noiva, "A Delay in Glass" ou "The Rotary Notary and His Hot Plate", Diller + Scofidio.

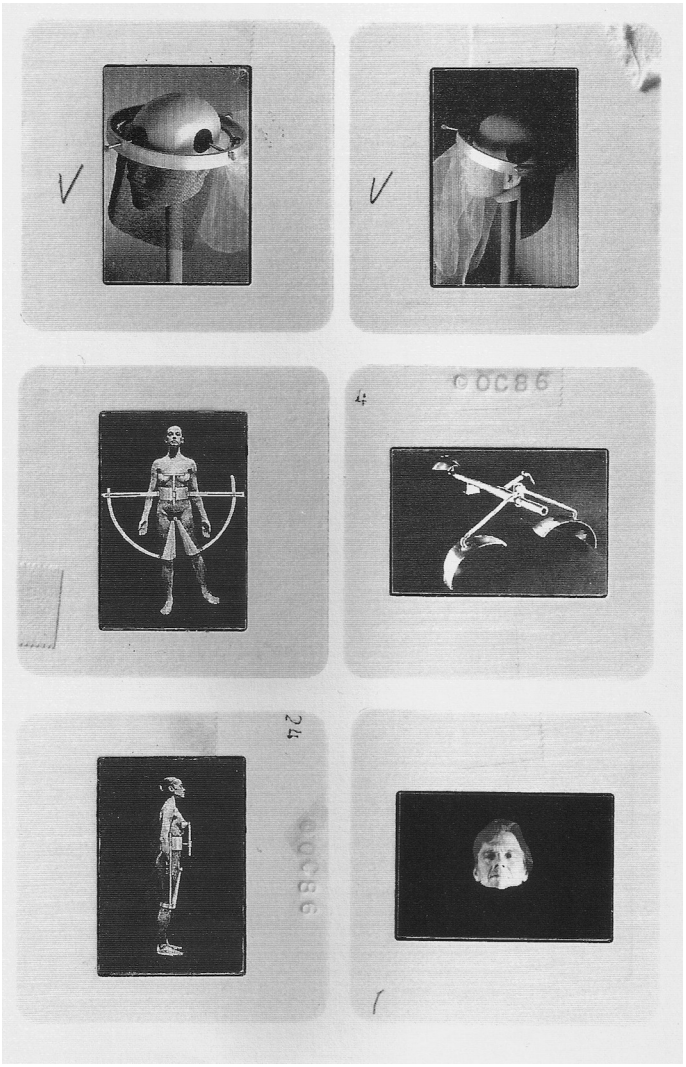
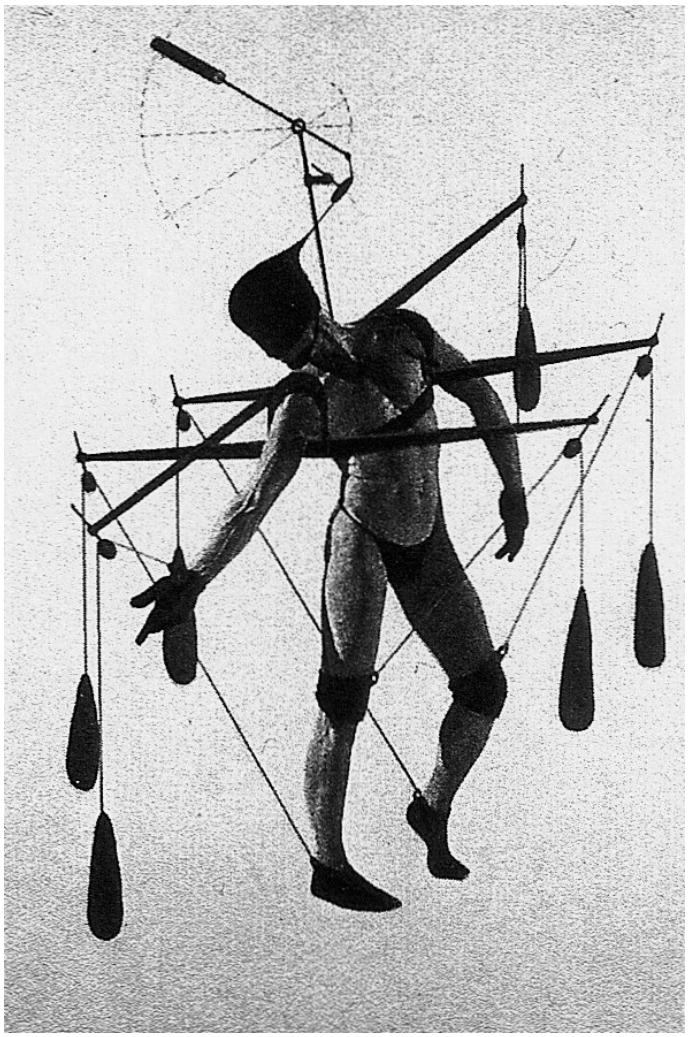
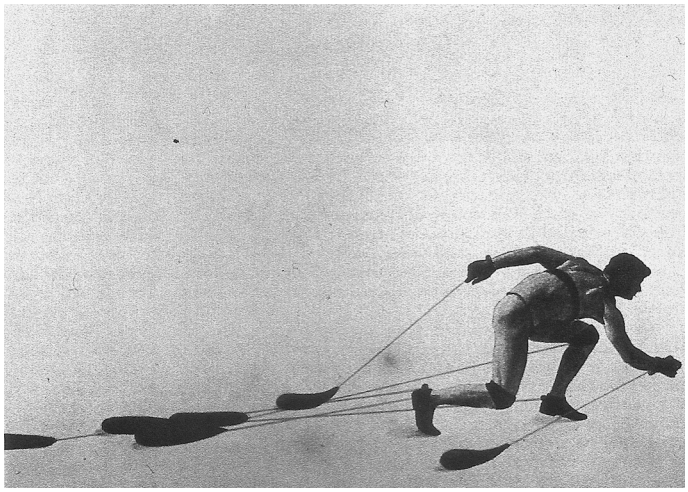


Imagem 037: A Noiva, “A Delay in Glass” ou “The Rotary Notary and His Hot Plate”, Diller + Scofidio.





Imagens 038-039: A Marioneta, “A Delay in Glass” ou “The Rotary Notary and His Hot Plate”, Diller + Scofidio.

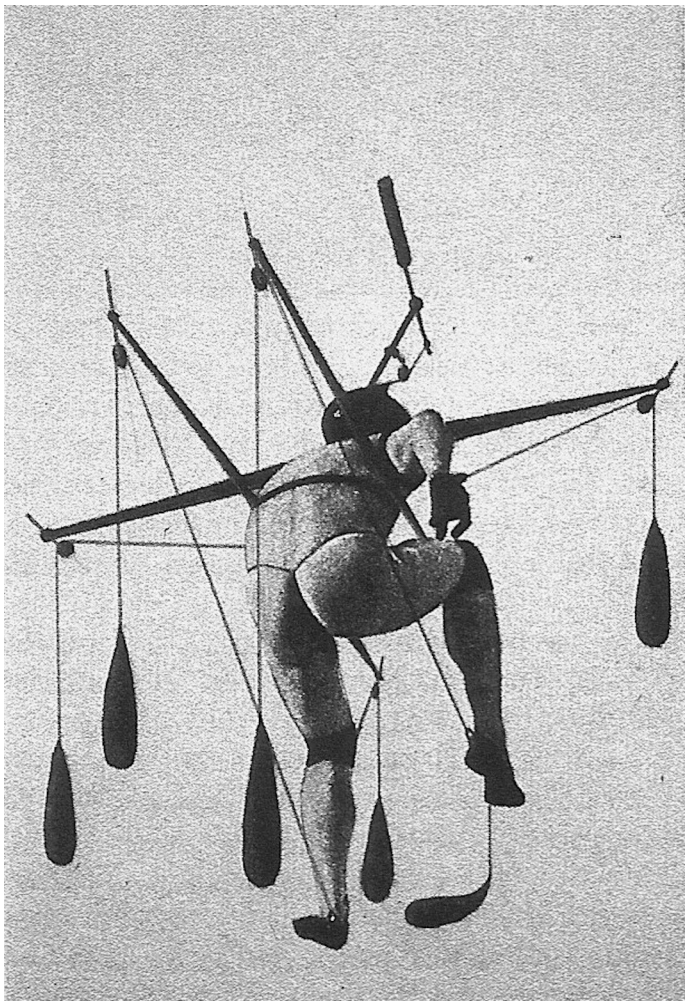


Imagem 040: A Marioneta, “A Delay in Glass” ou “The Rotary Notary and His Hot Plate”, Diller + Scofidio.

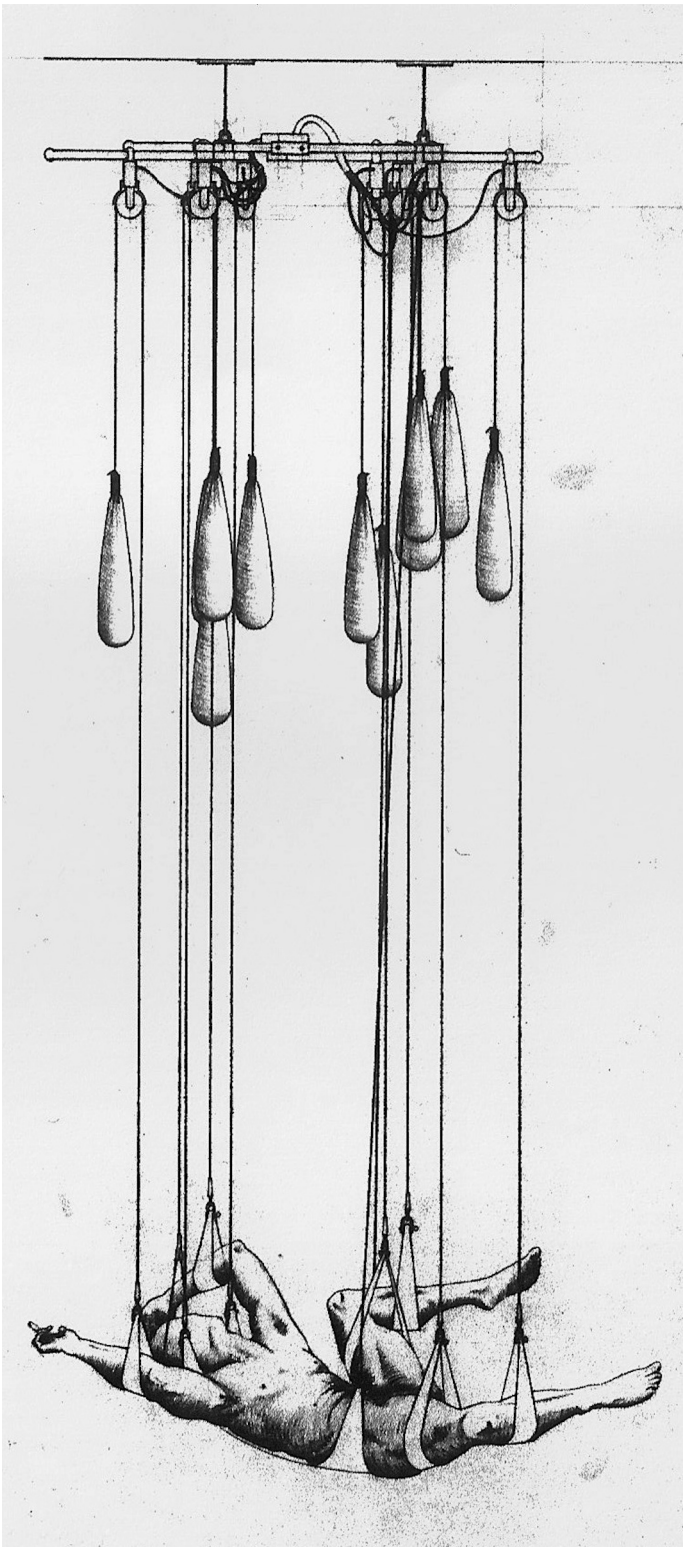


Imagem 041: Corpo Suspenso.
Desenho de Diller + Scofidio.





Imagens 042-043: Praça Léon Aucoc, Bordéus.
Atelier Lacaton & Vassal.





Imagens 044-045: Casa Cap Ferret, Lacaton & Vassal.
Fotografias de Susana Ventura.





Imagens 046-047: Casa Cap Ferret, Lacaton & Vassal.
Fotografias de Susana Ventura.



Imagem 048: North Haven, Long Island, NY.
Atelier Diller + Scofidio.





Imagens 049-050: A Vista: Lugar, Monitor, Vídeo, Slow House, Diller + Scofidio.
Atelier Diller + Scofidio.

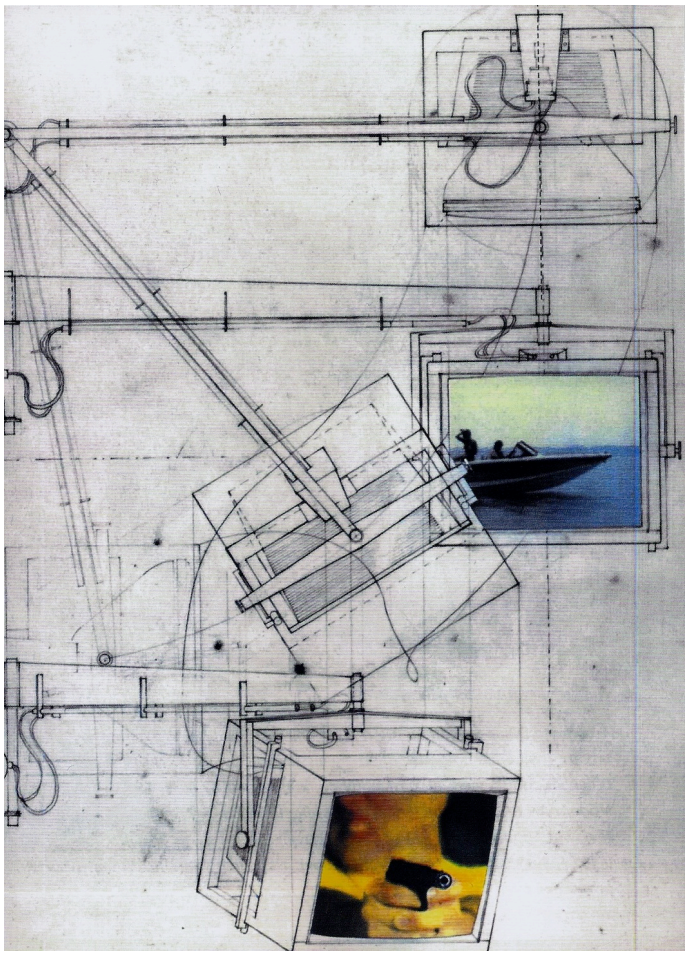


Imagem 051: A Vista: Lugar, Monitor, Vídeo, Slow House, Diller + Scofidio.
Atelier Diller + Scofidio.

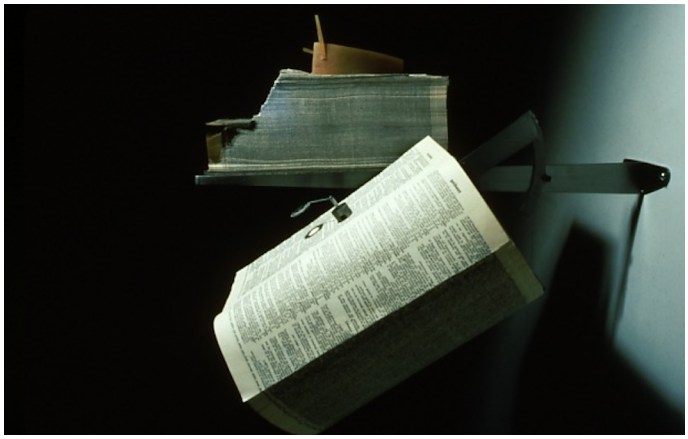


Imagem 052: Definição de *Real Estate*, Slow House, Diller + Scofidio.
Atelier Diller + Scofidio.

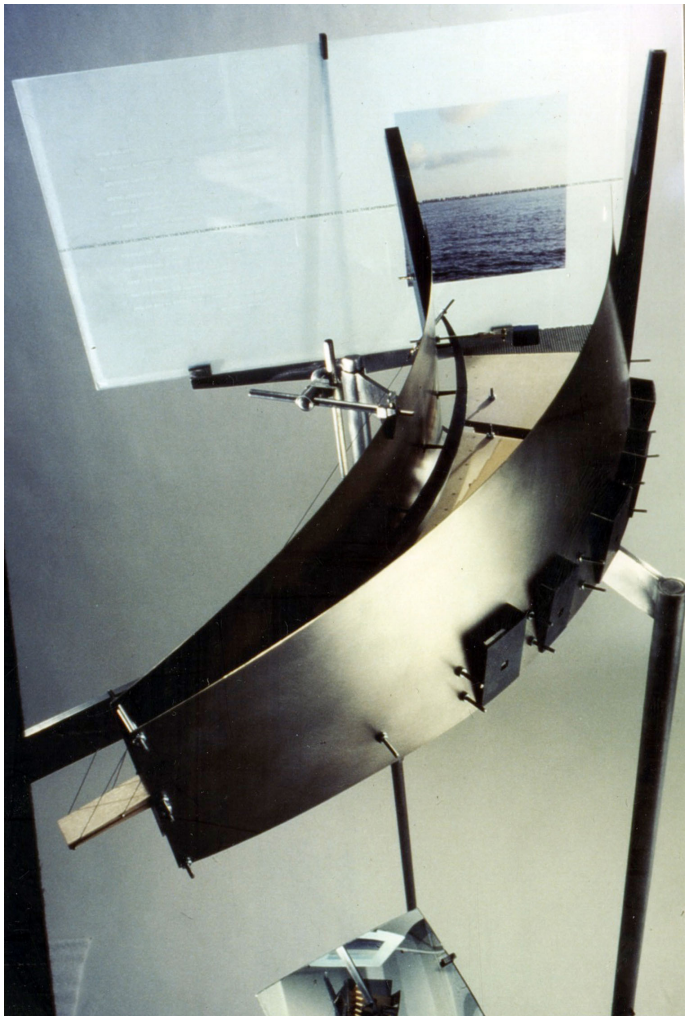


Imagem 053: O desejo pela Vista, Slow House, Diller + Scofidio.
Atelier Diller + Scofidio.

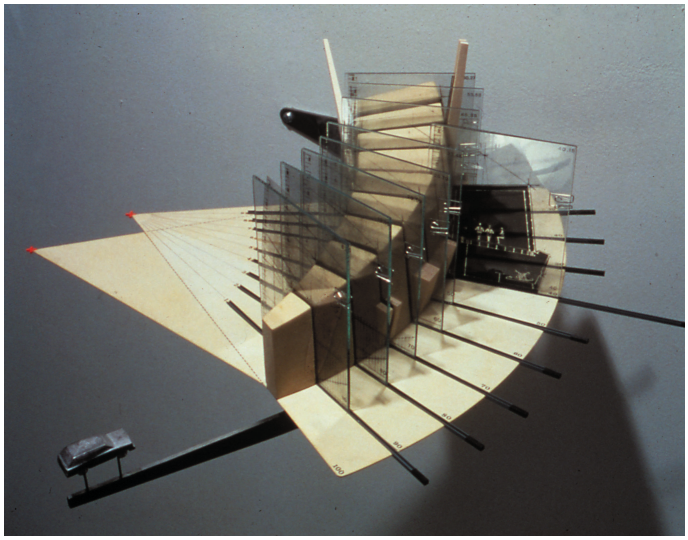


Imagem 054: Maqueta com Raios-X, Slow House, Diller + Scofidio.
Atelier Diller + Scofidio.

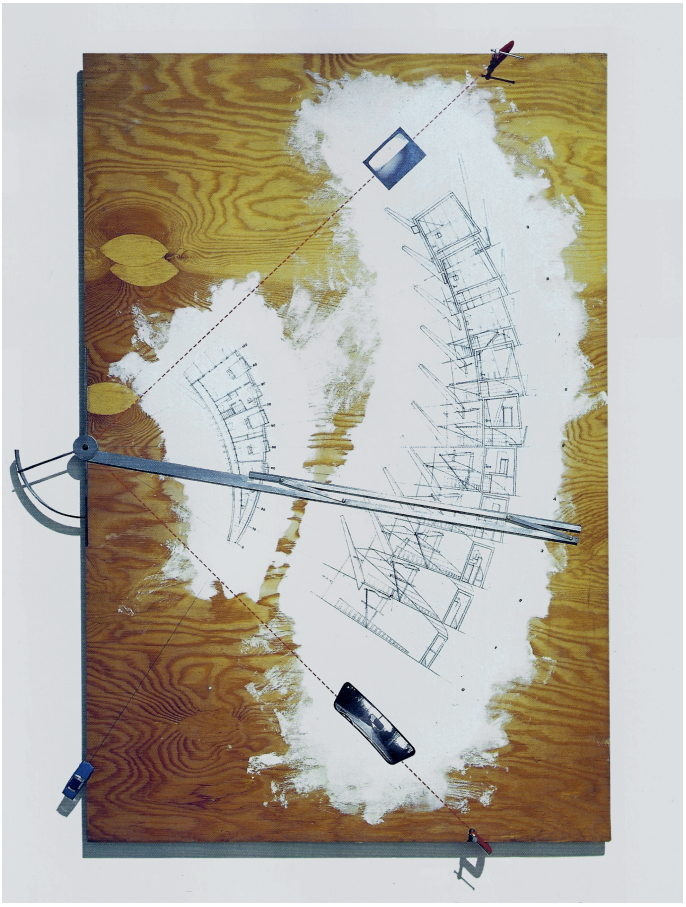


Imagem 055: Desenho em Contraplacado, Slow House, Diller + Scofidio.
Atelier Diller + Scofidio.

CRÉDITOS

|014| Projecto: Casa Moller, Adolf Loos, 1928.
Imagem: Desenho de Johan van de Beek. *In* Colomina, Beatriz; *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1998 [1994], p. 243.

|015| Projecto: Casa Moller, Sala de música, Adolf Loos, 1928.
Imagem: Fotografia de Anónimo. *In* Gravagnuolo, Benedetto; *Adolf Loos: Theory and Works*. London: Art Data, 1995 [Milano, 1982], p. 198.

|016| Projecto: Casa Leopold Langer, Sala de refeições, Adolf Loos, 1903.
Imagem: Fotografia de Anónimo. *In* Kristan, Markus (ed.); *Adolf Loos Wohnungen: Photographien aus dem Archiv des Architekten*. Wien: Album Verlag für Photographie, 2001, p. 36.

|017-019| Imagens: *Tríptico*, Francis Bacon, Maio-Junho 1973, Colecção Saul Sternberg, Nova Iorque. *In* Deleuze, Gilles; *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions du Seuil, Maio 2002 [Éditions de la Différence, 1981], s.p.

|020-021| Projecto: Apartamento Loos, Quarto de Lina Loos, Viena, Adolf Loos, 1903.
Imagens: Fotografias de Anónimo. *In* Kristan, Markus (ed.); *Adolf Loos Wohnungen: Photographien aus dem Archiv des Architekten*. Wien: Album Verlag für Photographie, 2001, p. 33.

|022| Projecto: Villa Karma, Quarto de banho, Adolf Loos, 1904-1906.
Imagem: Fotografia de Roberto Schezen. *In* Gravagnuolo, Benedetto; *Adolf Loos: Theory and Works*. London: Art Data, 1995 [Milano, 1982], p. 113.

|023| Imagem: Josephine Baker. *In* Groenendijk, Paul; Vollaard, Piet; *Adolf Loos: Huis voor Josephine Baker*. Rotterdam: Uitgeverij 010, 1985, p. 28.

|024-026| Projecto: Cabana de Jean-Philippe Vassal, Niamei, Nigéria, 1984.
Imagens: Arquivo Atelier Lacaton & Vassal, Paris.

|027-030| Imagens: África. Arquivo Atelier Lacaton & Vassal, Paris.

|031| Projecto: Cabana de Jean-Philippe Vassal, Niamei, Nigéria, 1984.
Imagem: Planta. Arquivo Atelier Lacaton & Vassal, Paris.

|032-033| Imagens: As orquídeas de Jean-Philippe Vassal. Fotografias de Susana Ventura, Maio de 2009.

|034| Projecto: Moving Target (cenografia para uma coreografia de Flamand), Diller + Scofidio, 1996.
Imagem: *In* Degroote, Bernard (ed.); *Alternatives théâtrales 51 – Charleroi/Danses*. Belgique: Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique, 3ª Biennale internationale de danse de Charleroi/Danses, Mai 96. p. 56.

|035| Projecto: Flesh: Architectural Probes, Diller + Scofidio, 1994.
Imagem: Capa do livro homónimo. *In* Incerti, Guido; Ricchi, Daria; Simpson, Deane; *Diller + Scofidio (+ Renfro): The Ciliary Function*. Milano: Skira, 2007, p. 93.

|036| Projecto: A Delay in Glass ou The Rotary Notary and His Hot Plate, Diller + Scofidio, 1987.
Imagem: Pormenor da Armação da Noiva. *In* Incerti, Guido; Ricchi, Daria; Simpson, Deane; *Diller + Scofidio (+ Renfro): The Ciliary Function*. Milano: Skira, 2007, p. 66.

|037| Projecto: A Delay in Glass ou The Rotary Notary and His Hot Plate, Diller + Scofidio, 1987.
Imagem: Slides de apresentação do projecto. *In* Diller, Elizabeth; Scofidio, Ricardo; *Flesh*: *architectural probes*. New York: Princeton Architectural Press, 1994, p. 125.

|038-040| Projecto: A Delay in Glass ou The Rotary Notary and His Hot Plate, Diller + Scofidio, 1987.
Imagens: A Marioneta. *In* Conrads, Ulrich (ed.); *Daidalos: Architektur Kunst Kultur 26*. Berlin West: Bertelssmann Fachzeitschriften GmbH, Dezember 1987, pp. 100-101.

|041| Projecto: Balance. Grafite sobre papel 12'' x 24", Diller + Scofidio, 1984.
Imagem: Desenho. Smith, Valerie (org.); *From Here to Eternity*. New York: Artists Space, May 24 – June 29, 1986, p. 11.

|042-043| Projecto: Praça Léon Aucoc, Bordéus, Lacaton & Vassal,1996.
Imagens: Arquivo Atelier Lacaton & Vassal, Paris.

|044-047| Projecto: Casa em Lège, Cap Ferret, Lacaton & Vassal,1998.
Imagens: Fotografias de Susana Ventura.

|048-055| Projecto: Slow House, Long Island, Nova Iorque, Diller + Scofidio, 1991.
Imagens: Arquivo Atelier Diller + Scofidio (+ Renfro), Nova Iorque.

O CORPO SEM ÓRGÃOS DE PETER ZUMTHOR

IMAGENS

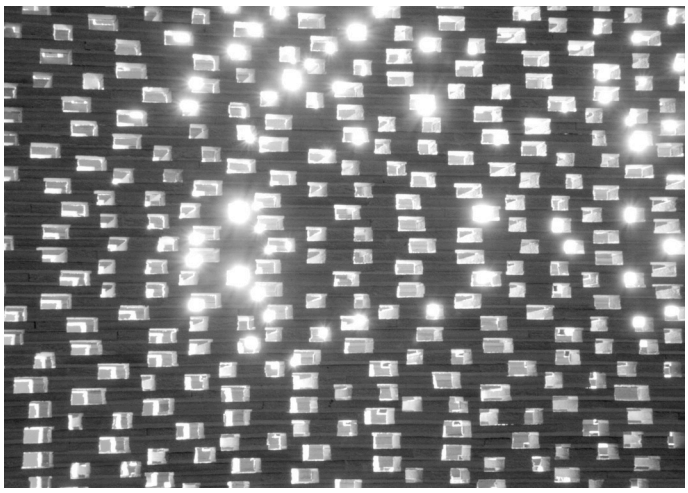


Imagem 056: Tijolo-Luz, Estudo, Museu Kolumba.
Atelier Peter Zumthor.

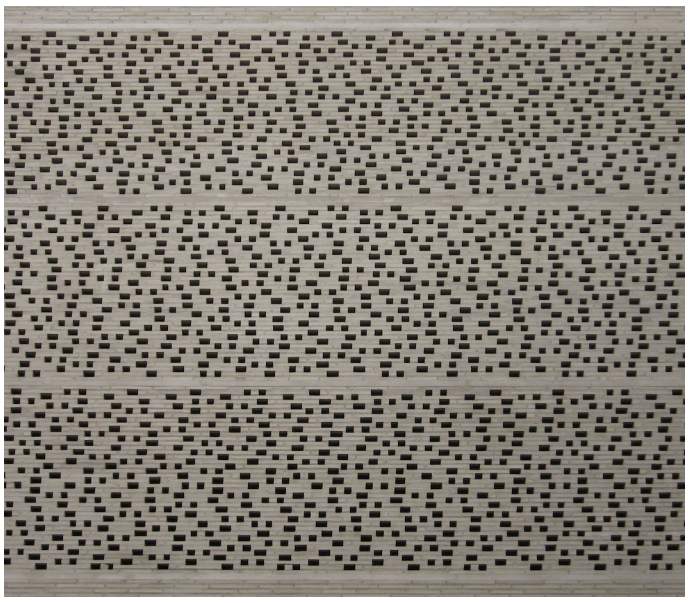


Imagem 057: Parede-filtro, Museu Kolumba.
Atelier Peter Zumthor.

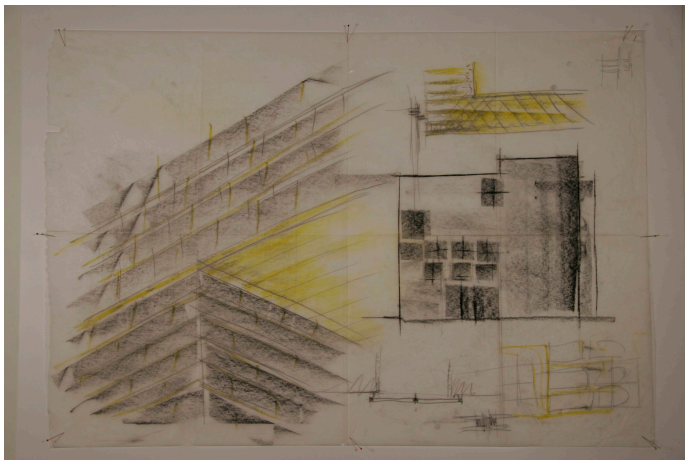


Imagem 058: Tijolo-luz e Parede-filtro, Museu Kolumba.
Esquisso de Peter Zumthor.



Imagem 059: Percepção das ruínas (e da cor), Museu Kolumba.
Fotografia de Hélène Binet.



Imagem 060: Percepção das ruínas (e da cor), Museu Kolumba.
Fotografia de Pietro Savorelli.



Imagem 061: Perceptos e afectos, Pensão Briol.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.



Imagem 062: Perceptos e afectos, Pensão Briol.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.



Imagem 063: Perceptos e afectos, Pensão Briol.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.



Imagem 064: Perceptos e afectos, Pensão Briol.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.



Imagem 065: Perceptos e afectos, Pensão Briol.
Esquisso de Peter Zumthor.



Imagem 066: Perceptos e afectos, Pensão Briol.
Atelier Peter Zumthor.



Imagem 067: Perceptos e afectos, Pensão Briol.
Aguarela de Peter Zumthor.



Imagem 068: Perceptos e afectos, Pensão Briol.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.

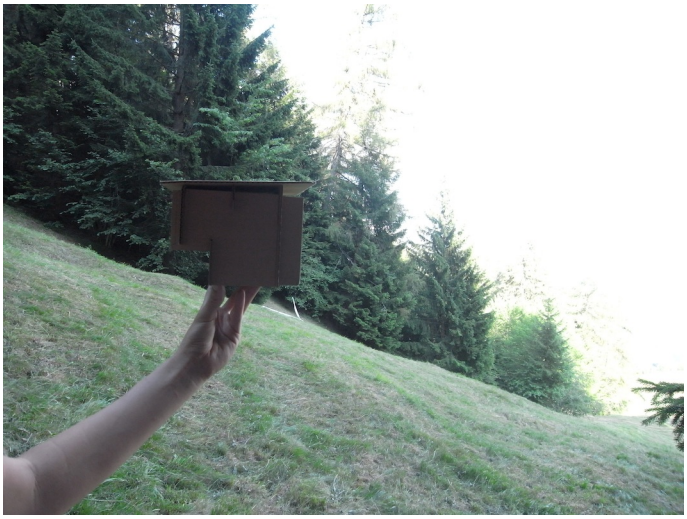


Imagem 069: Perceptos e afectos, Pensão Briol.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.



Imagem 070: Palazzo Trissino, de Vincenzo Scamozzi.
Atmospheres, Peter Zumthor.

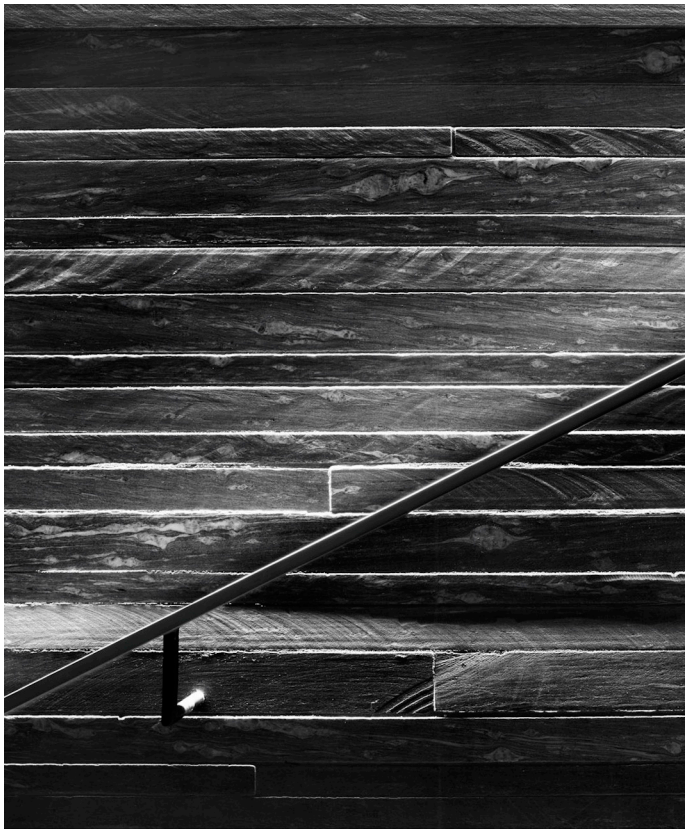


Imagem 071: Pedra ressonante, Termas de Vals.
Fotografia de Thora Kundsen.



Imagem 072: Devir temperatura, Termas de Vals.
Fotografia de Margherita Spiluttini.



Imagem 073: Devir temperatura, Termas de Vals.
Fotografia de Margherita Spiluttini.

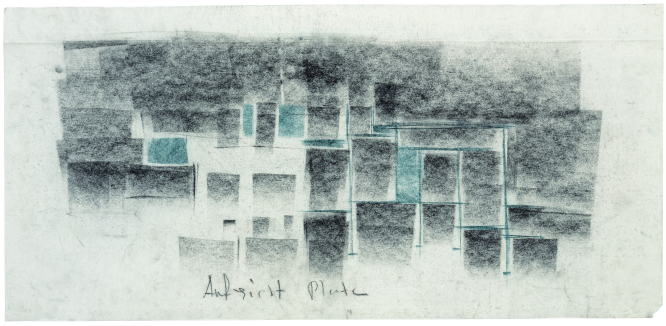


Imagem 074: Estudo de blocos, Termas de Vals.
Esquisso de Peter Zumthor.

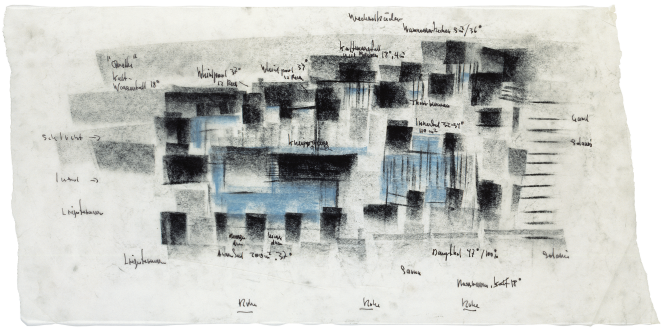


Imagem 075: Estudo de blocos, Termas de Vals.
Esquisso de Peter Zumthor.



Imagem 076: Pedra, água e luz, Maqueta de trabalho, Termas de Vals.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.

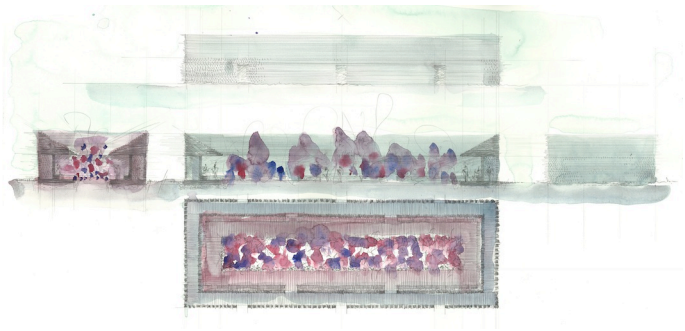


Imagem 077: Aguarela, Pavilhão de Verão da Serpentine Gallery 2011.
Aguarela de Peter Zumthor.

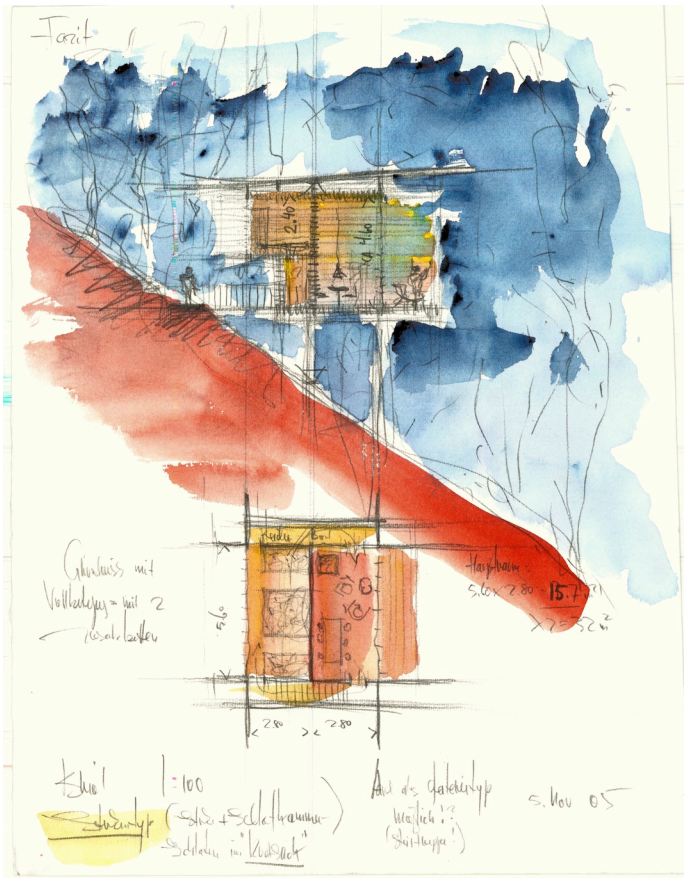


Imagem 078: Aguarela, Pensão Briol.
Aguarela de Peter Zumthor.



Imagem 079: Água e luz, Interior da Capela Bruder Klaus, Maqueta de trabalho.
Atelier Peter Zumthor.

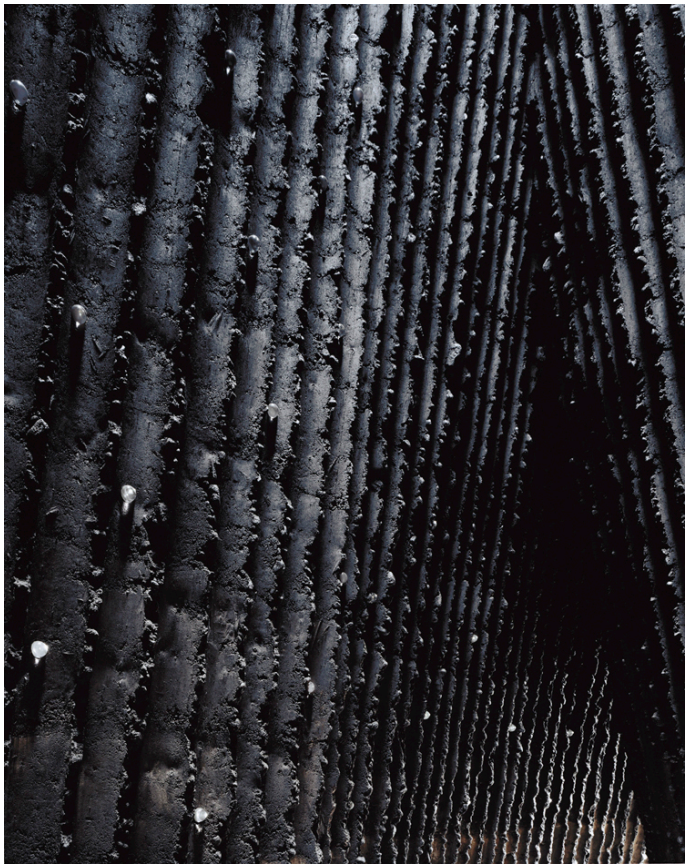


Imagem 080: Negro de fogo, Capela Bruder Klaus.
Fotografia de Walter Mair.

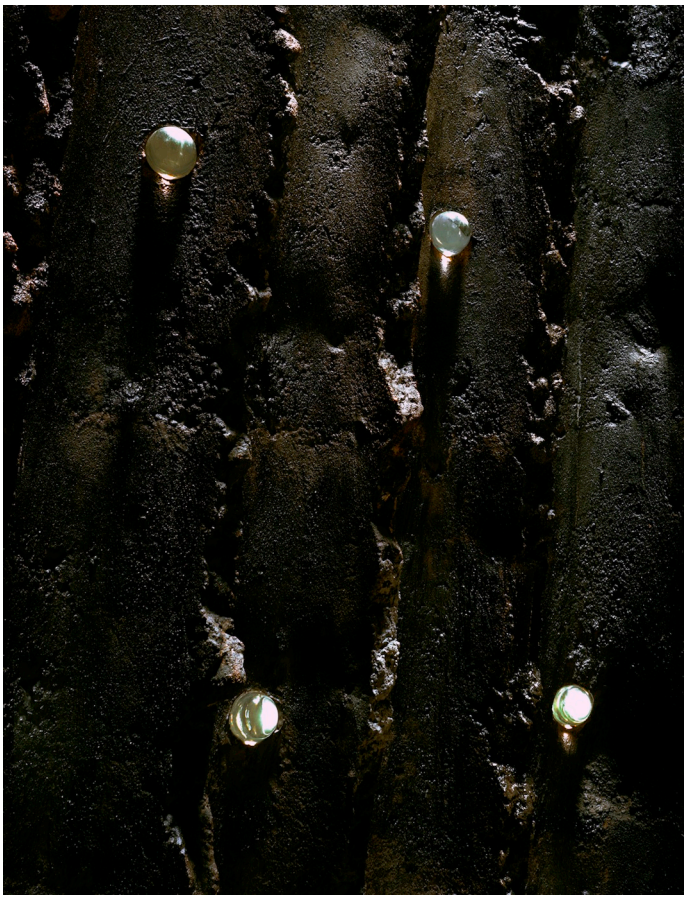


Imagem 081: Negro de fogo, Capela Bruder Klaus.
Fotografia de Walter Mair.



Imagem 082: Estação de Broad Street, Richmond, Virginia, EUA, 1919.
Arquitecto John Russell Pope.



Imagem 083: Residência de estudantes na Clausiusstrasse, Zurique, Suíça, 1936.
Arquitecto Hans Baumgartner.



Imagem 084: Queima da cofragem de madeira, Capela Bruder Klaus.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.



Imagem 085: Queima da cofragem de madeira (fumo a sair pelo óculo), Capela Bruder Klaus.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.



Imagem 086: Depósito de água, Capela Bruder Klaus.
Fotografia de Walter Mair.



Imagem 087: Óculo, Capela Bruder Klaus.
Fotografia de Pietro Savorelli.

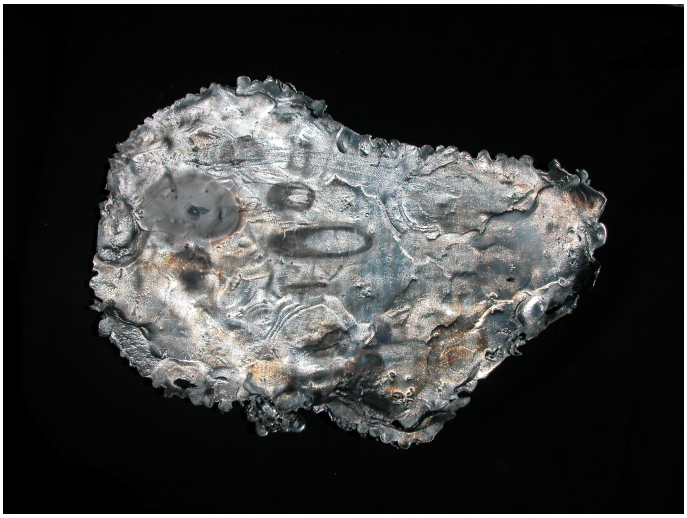


Imagem 088: Amostra de fundição do chão de chumbo, Capela Bruder Klaus.
Atelier Peter Zumthor.







Imagens 089 - 091: Processo de fundição e composição do chão de chumbo, Capela Bruder Klaus.
Atelier Peter Zumthor.



Imagem 092: Projecto para um hotel, Leis, Vals.
Aguarela de Peter Zumthor.



Imagem 093: Projecto para um hotel, Leis, Vals.
Aguarela de Peter Zumthor.



Imagem 094: Composição a-histórica, Edifício de Protecção das Ruínas Romanas, Chur.
Fotografia de Susana Ventura.

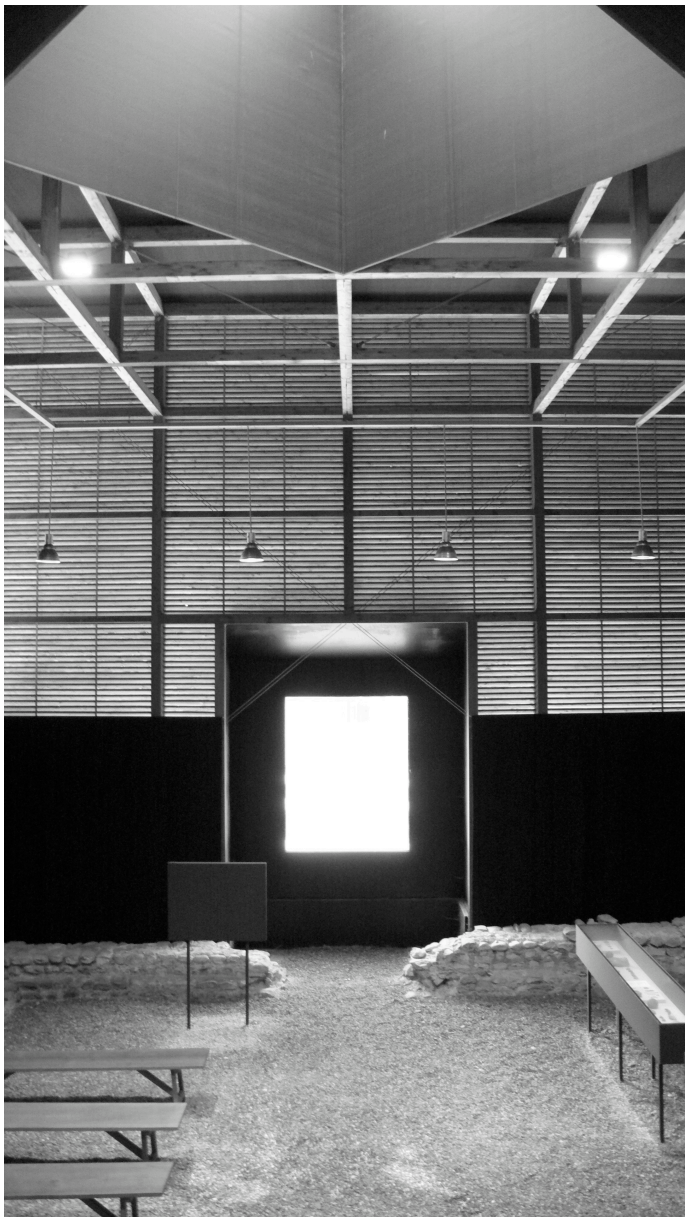


Imagem 095: Composição a-histórica, Edifício de Protecção das Ruínas Romanas, Chur.
Fotografia de Susana Ventura.



Imagem 096: *Peepshow*, Edifício de Protecção das Ruínas Romanas, Chur.
Fotografia de Hélène Binet.



Imagem 097: Nível de observação a-histórica, Edifício de Protecção das Ruínas Romanas, Chur.
Fotografia de Hélène Binet.

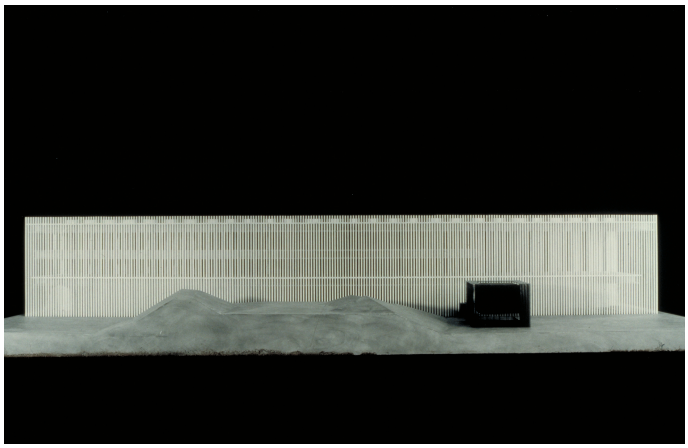


Imagem 098: Maqueta de trabalho, Topografia de Terror, Berlim.
Fotografia de Reto Führer.

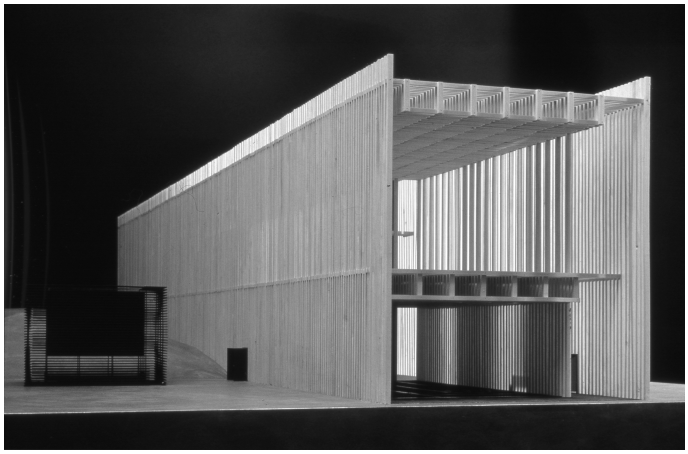


Imagem 099: Maqueta de trabalho, Topografia de Terror, Berlim.
Fotografia de Joachim Hofer.



Imagem 100: Ruínas sobre despojos, Topografia de Terror, Berlim.
Fotografia de Hélène Binet.



Imagem 101: Negro e ouro, Relíquias, Museu Kolumba.
Fotografia de Pietro Savorelli.

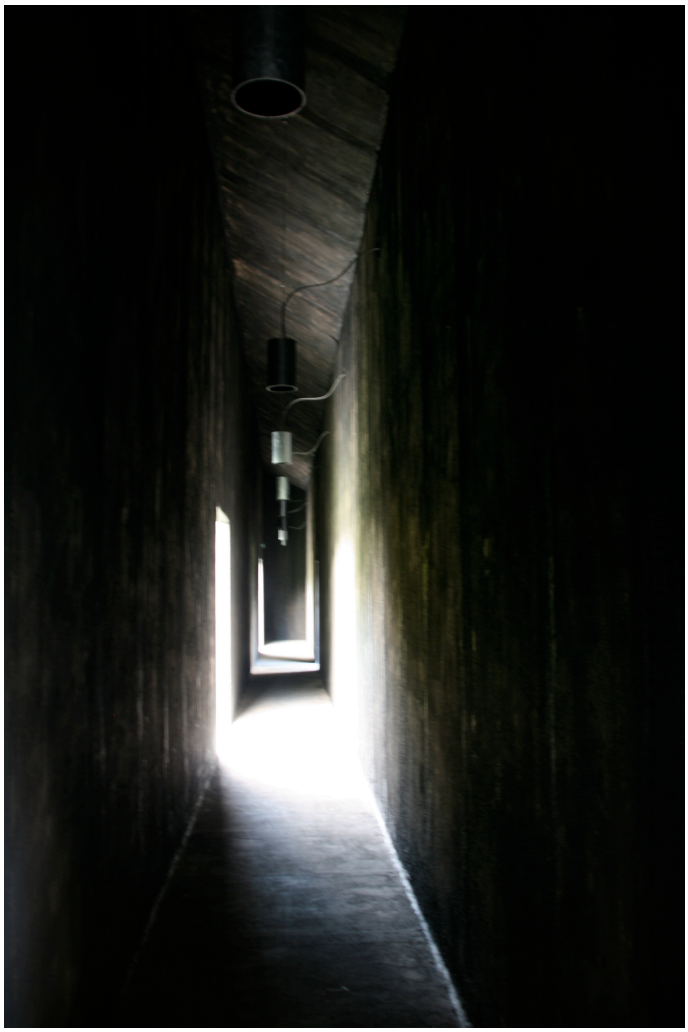


Imagem 102: Corredor, Pavilhão de Verão da Serpentine Gallery.
Fotografia de Susana Ventura.

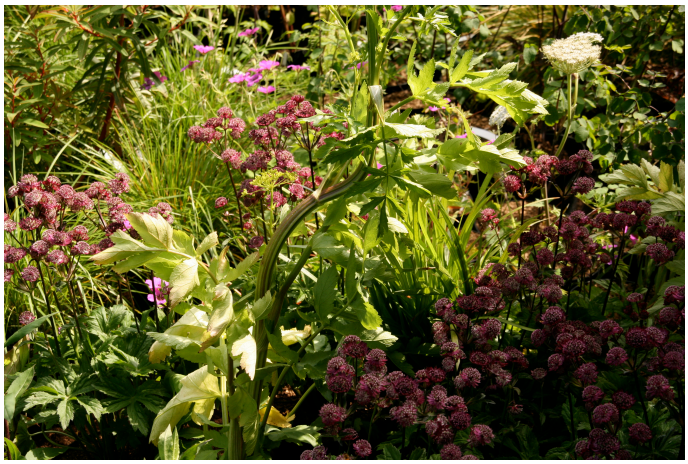


Imagem 103: Jardim, Pavilhão de Verão da Serpentine Gallery.
Fotografia de Susana Ventura.

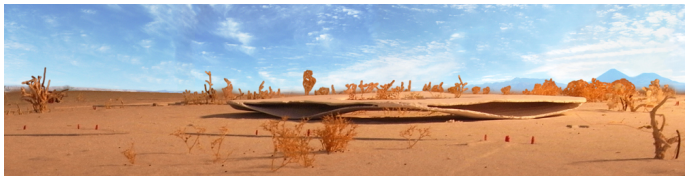


Imagem 104: Três Árvores, Paisagem Poética.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.



Imagem 105: Deserto de Atacama, Chile.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.





Imagens 106-107: Hotel para Nómadas, Deserto de Atacama, Chile.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.



Imagem 108: Hotel para Nómadas, Deserto de Atacama, Chile.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.







Imagens 109 - 111: Hotel para Nómadas, Deserto de Atacama, Chile.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.

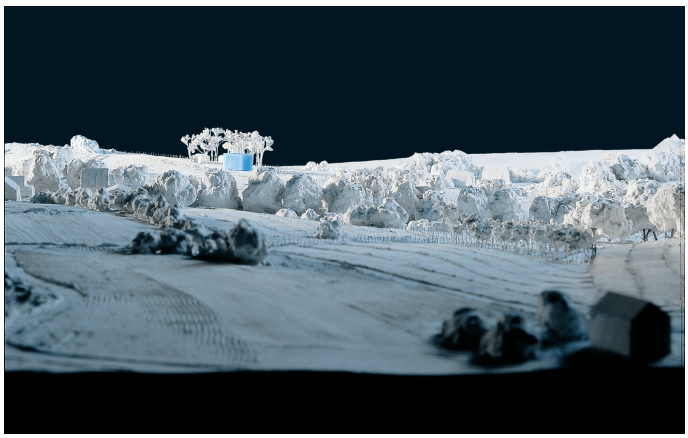


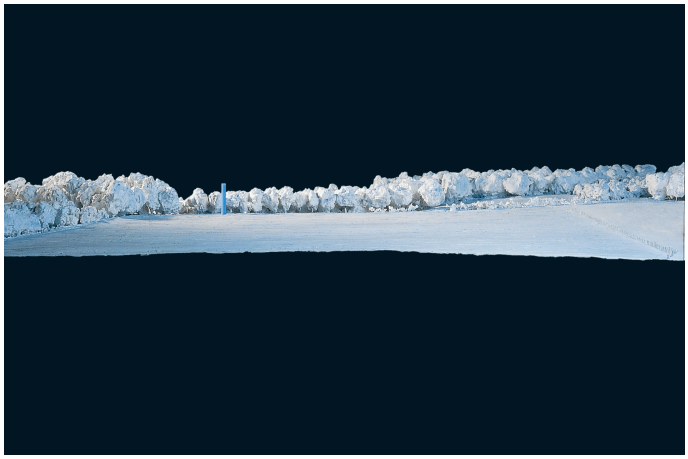


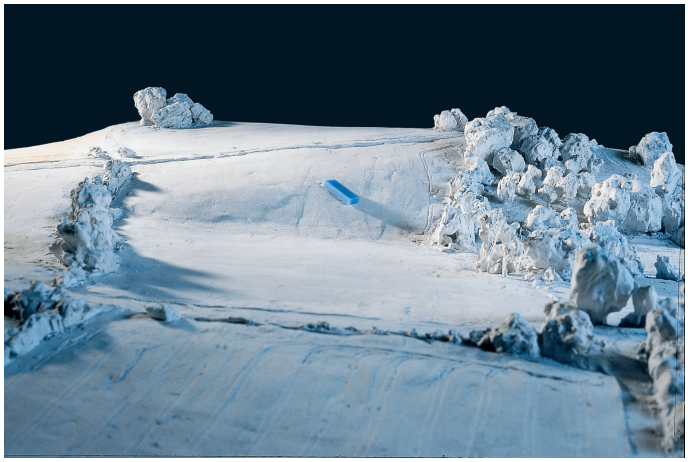
Imagens 112-113: Paisagens Poéticas.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.



Imagem 114: Paisagens Poéticas.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.







Imagens 115-117: Paisagens Poéticas.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.



Imagem 118: Paisagem Poética - Capela Bruder Klaus.
Arquivo Atelier Peter Zumthor



Imagem 119: Chão corroído - Capela Bruder Klaus.
Fotografia de Walter Mair.



Imagem 120: Por entre a bruma, Capela Bruder Klaus.
Fotografia de Walter Mair.



Imagem 121: Por entre o nevoeiro, Capela Sogn Benedetg.
Fotografia de Hans Danuser.



Imagem 122: O Cosmos, Capela Bruder Klaus.
Fotografia de Hélène Binet.





Imagens 123-124: Interior - Exterior, Museu de Bregenz.
Fotografia de Hélène Binet (interior) e de Susana Ventura (exterior).



Imagem 125: Casa dos Mosaicos, Jericó, maqueta de trabalho.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.





Imagens 126-127: Casa dos Mosaicos, Jericó, maqueta de trabalho.
Arquivo Atelier Peter Zumthor.





Imagens 128-129: Sala de Leitura, Museu Kolumba.
Fotografias de Susana Ventura.

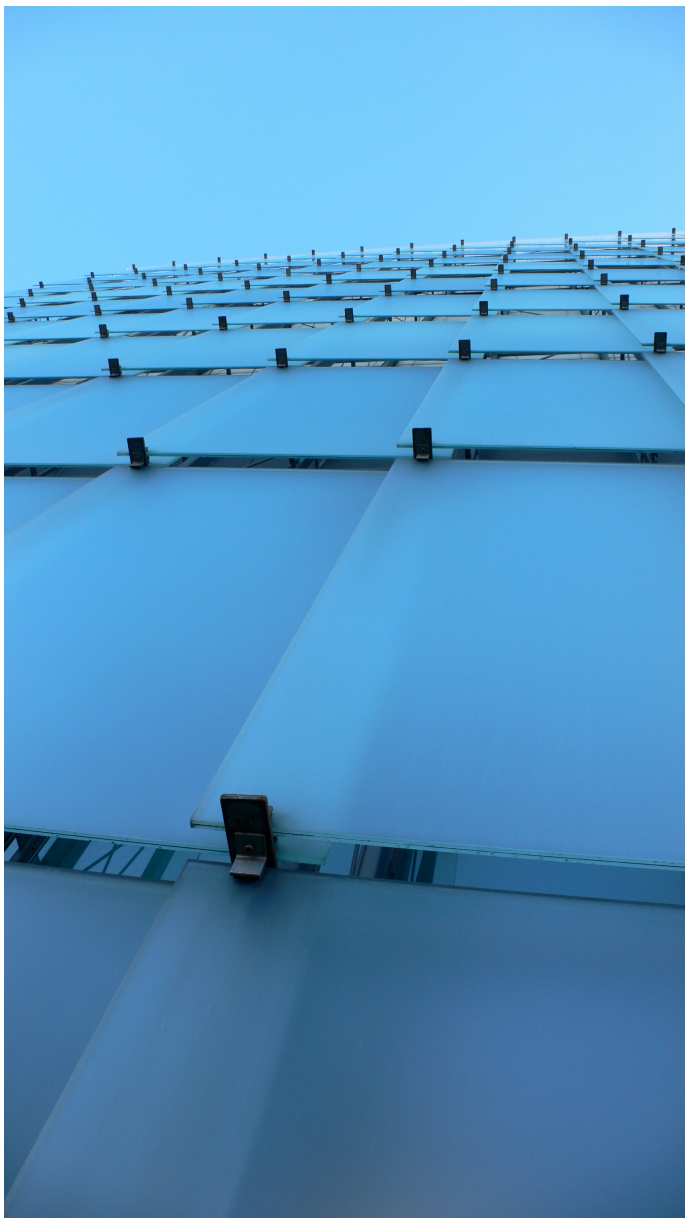


Imagem 130: Fachada de vidro, Museu de Bregenz.
Fotografia de Susana Ventura.





Imagens 131-132: A casa de Christina Meneghini, Masans, Chur.
Fotografias de Susana Ventura.





Imagens 133-134: A casa de Esther Haener, Biel-Benken, Basileia.
Fotografias de Susana Ventura.

CRÉDITOS

|056| Projecto: Museu Kolumba, Köln, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Estudo sobre o tijolo. Arquivo Atelier Peter Zumthor, Haldenstein.

|057| Projecto: Museu Kolumba, Köln, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografia da parede. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|058| Projecto: Museu Kolumba, Köln, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Esquisso de Peter Zumthor. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|059| Projecto: Museu Kolumba, Köln, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografia de Hélène Binet. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|060| Projecto: Museu Kolumba, Köln, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografia de Pietro Savorelli. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|061-064| Projecto: Pensão Briol, Barbian-Dreikirchen, Südtirol, Peter Zumthor, 2001- (em curso).
Imagens: Fotografias do lugar. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|065| Projecto: Pensão Briol, Barbian-Dreikirchen, Südtirol, Peter Zumthor, 2001- (em curso).
Imagem: Esquisso de Peter Zumthor. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|066| Projecto: Pensão Briol, Barbian-Dreikirchen, Südtirol, Peter Zumthor, 2001- (em curso).
Imagem: Fotomontagem. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|067| Projecto: Pensão Briol, Barbian-Dreikirchen, Südtirol, Peter Zumthor, 2001- (em curso).
Imagem: Aguarela de Peter Zumthor. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|068-069| Projecto: Pensão Briol, Barbian-Dreikirchen, Südtirol, Peter Zumthor, 2001- (em curso).
Imagens: Estudos das maquetas *in situ*. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|070| Projecto: Palazzo Trissino, Lugar?, Vincenzo Scamozzi, Data?
Imagem: Fotografia de Anónimo. *In* Zumthor, Peter; *Atmospheres*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2006, p. ?.

|071| Projecto: Termas de Vals, Vals, Peter Zumthor, 1996.
Imagem: Fotografia de Thora Kundsen. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|072-073| Projecto: Termas de Vals, Vals, Peter Zumthor, 1996.
Imagens: Fotografias de Margherita Spiluttini. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|074-075| Projecto: Termas de Vals, Vals, Peter Zumthor, 1996.
Imagens: Esquissos de Peter Zumthor. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|076| Projecto: Termas de Vals, Vals, Peter Zumthor, 1996.
Imagem: Fotografia da Maqueta. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|077| Projecto: Pavilhão de Verão da Serpentine Gallery, Kensington Gardens, London, Peter Zumthor, 2011.
Imagem: Aguarela de Peter Zumthor. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|078| Projecto: Pensão Briol, Barbian-Dreikirchen, Südtirol, Peter Zumthor, 2001- (em curso).
Imagem: Aguarela de Peter Zumthor. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|079| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografia da Maqueta. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|080-081| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagens: Fotografias de Walter Mair. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|082| Projecto: Estação de Broad Street, Richmond, Virginia, EUA, John Russell Pope, 1919.
Imagem: Fotografia de Anónimo. *In* Zumthor, Peter; *Atmospheres*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2006, p. 10.

|083| Projecto: Residência de estudantes, Zurique, Hans Baumgartner, 1936.
Imagem: Fotografia de Anónimo. *In* Zumthor, Peter; *Atmospheres*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2006, p. 18.

|084-085| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagens: Fotografias da queima da cofragem. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|086| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografias de Walter Mair. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|087| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografias de Pietro Savorelli. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|088| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografia de uma amostra do chão. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|089-091| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagens: Observação do processo de fundição. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|092-093| Projecto: Hotel em Leis, Leis, Vals, Peter Zumthor, 2008 - (em curso).
Imagens: Aguarelas de Peter Zumthor. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|094-095| Projecto: Edifício de Protecção das Ruínas Romanas, Chur, Peter Zumthor, 1986.
Imagens: Fotografias de Susana Ventura, Janeiro de 2011.

|096-097| Projecto: Edifício de Protecção das Ruínas Romanas, Chur, Peter Zumthor, 1986.
Imagens: Fotografias de Hélène Binet. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|098| Projecto: Centro de Documentação "Topographie des Terrors", Berlin, Peter Zumthor, 1997.
Imagem: Fotografia da Maqueta por Reto Führer. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|099| Projecto: Centro de Documentação "Topographie des Terrors", Berlin, Peter Zumthor, 1997.
Imagem: Fotografia da Maqueta por Joachim Hofer. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|100| Projecto: Centro de Documentação "Topographie des Terrors", Berlin, Peter Zumthor, 1997.
Imagem: Fotografia de Hélène Binet. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|101| Projecto: Museu Kolumba, Köln, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografia de Pietro Savorelli. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|102-103| Projecto: Pavilhão de Verão da Serpentine Gallery, Kensington Gardens, London, Peter Zumthor, 2011.
Imagens: Fotografias de Susana Ventura, Junho de 2011.

|104| Projecto: Paisagem Poética, Bad Salzuflen, Deutschland, Peter Zumthor, 1999.
Imagem: Fotografia do Lugar. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|105| Projecto: Hotel para Nómadas, Atacama, Chile, Peter Zumthor, 2008.
Imagem: Fotografia do deserto de Atacama. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|106-111| Projecto: Hotel para Nómadas, Atacama, Chile, Peter Zumthor, 2008.
Imagens: Fotografias da Maqueta. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|112-114| Projecto: Paisagem Poética, Bad Salzuflen, Deutschland, Peter Zumthor, 1999.
Imagens: Fotografias dos Lugares. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|115-117| Projecto: Paisagem Poética, Bad Salzuflen, Deutschland, Peter Zumthor, 1999.
Imagens: Fotografias das Maquetas. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|118| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografia da Maqueta. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|119-120| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografias de Walter Mair. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|121| Projecto: Capela Sogn Benedetg, Sumvitg, Peter Zumthor, 1988.
Imagem: Fotografia de Hans Danuser. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|122| Projecto: Capela Bruder Klaus, Wachendorf, Eifel, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografia de Hélène Binet, cedida pela própria.

|123| Projecto: Kunsthaus Bregenz, Bregenz, Peter Zumthor, 1997.
Imagem: Fotografia de Hélène Binet. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|124| Projecto: Kunsthaus Bregenz, Bregenz, Peter Zumthor, 1997.
Imagem: Fotografia de Susana Ventura, Dezembro de 2010.

|125| Projecto: Palácio de Hisham, Centro de Visitantes e Jardim Arqueológico, Jericho, Israel, Peter Zumthor, 2006-(em curso).
Imagem: Fotografia da Maqueta. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|126-127| Projecto: Palácio de Hisham, Centro de Visitantes e Jardim Arqueológico, Jericho, Israel, Peter Zumthor, 2006-(em curso).
Imagens: Fotografias da Maqueta. Arquivo Atelier Peter Zumthor Haldenstein.

|128-129| Projecto: Museu Kolumba, Köln, Peter Zumthor, 2007.
Imagem: Fotografias de Susana Ventura, Maio de 2009.

|130| Projecto: Kunsthaus Bregenz, Bregenz, Peter Zumthor, 1997.
Imagem: Fotografia de Susana Ventura, Dezembro de 2010.

|131-132| Projecto: Residência para Idosos, Masans, Chur, Peter Zumthor, 1993.
Imagens: Fotografias de Susana Ventura, Dezembro de 2010.

|133-134| Projecto: Residências, Biel-Benken, Peter Zumthor, 1996.
Imagens: Fotografias de Susana Ventura, Dezembro de 2010.