

como citar

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. John Hejduk: sobre o que jamais estará num desenho qualquer. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 035.03, Vitruvius, abr. 2003 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/694>>.

David Shapiro insistia, com uma intimidade que exalava daquele texto, para que Hejduk chegasse à resposta das perguntas, refazendo-as pelo menos uma vez mais. Só assim John Hejduk superava seu silêncio, de resto exposto e desvendado na longa entrevista, chamada *John Hejduk or The Architect who drew angels* (1). Depois de lê-la, compreendi por que eu mesma ainda não tinha procurado o suficiente; não se tratava de vencer algum enigma ou distância entre os desenhos, os textos, e os poemas do arquiteto. Em se tratando de John Hejduk, é preciso demorar-se nos vestígios para aprender. Seus *exercícios de ensinar* e seus *experimentos quase anti-arquiteturais* são ensaios que, tão diversos entre si, guardam para nossos dias ensinamentos vivos e vizinhos um do outro. Antes de qualquer coisa, este texto ocupa-se de um arquiteto que desenha, escreve e ensina – e sobre o que ele procura e nos faz procurar.

“O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso desaparece o dom de ouvir e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde quando ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (2).

Walter Benjamin reúne as experiências do tédio e da narração de histórias para defender a forma de experiência da repetição, diante de um mundo que, já à sua época, a havia desaprendido. Repetir, que para o mundo industrializado não significa outra coisa além de automatismo, implica a vagariedade, espécie de experiência que cabe à memória guardada pela narrativa e construída na “sobreposição lenta de camadas finas e translúcidas” de palavras, acontecimentos e ritmos.

Na contramão do próprio tempo, John Hejduk também produziu sem pressa uma arquitetura pertinaz, cuja condição enquanto estratégia de projeto está implicada na idéia benjaminiana de experiência, dela podendo ser inferida (3). Para o filósofo alemão, tratava-se de discutir condutas (mediante as quais o mundo moderno podia ser experimentado) e refletir sobre os modos da compreensão humana em face de um cotidiano velozmente transformado e avesso às ações que exigissem uma percepção atenta. Tomando por objeto e lugar de sua reflexão “as transformações estéticas do início do século XX” Benjamin registra o declínio da experiência em sentido pleno (4), mas pretende restituí-la em sentido e radicalidade, chegando a falar, por vezes, de uma forma de experiência que justamente voltasse a exigir *atenção* (quem ouve a narrativa), *participação* (quem narra a história), e que pudesse ser o contrário da resignação apática (5).

Pelo que concerne a John Hejduk, repetição e vagariedade (que reclamassem atenção) foram seus temas, em qualquer pedaço da sua vida – quando aceitou para si o slogan dos *New York Five* ou quando levava suas *Máscaras de Medusa* a viajar. De modo mais ou menos implícito, Hejduk admite que pretende estender um modo de olhar/compreender os desenhos de arquitetura a um modo de compreender os espaços. Em outras palavras, os *desenhos* de espaço – na medida em que pretendem prefigurar uma experiência do mesmo – devem denotar a *experiência corpórea* que esse espaço, uma vez construído, exigiria do habitante.

Mas, como delinear de modo preciso essa experiência que o arquiteto postula para os objetos que concebe? Parto desta pergunta para desenvolver o argumento seguinte, primeiramente admitido no intuito de hipótese: a arquitetura de John Hejduk, ancorada na idéia de uma dupla experimentação – a de quem cria o espaço e a de quem o habita –, quando investigada nos termos de uma teoria da experiência estética, permite acrescer a compreensão dos aspectos de produção e recepção da arquitetura, na medida em que admite para ambos os aspectos o princípio comum da *atenção que requer imaginação*.

É preciso que fiquem claras as condições da experiência de que se fala aqui. A busca da legalidade de uma experiência estética própria à arquitetura pode iniciar-se na afirmativa de Jauss, de que, na experiência estética, produção e recepção estão em permanente tensão dialética (6). Isso se dá porque, para Jauss, a fruição é um parâmetro incontornável da estética, no qual compreender a obra moderna converte-se de transcrição de um sentido previamente elaborado para a instância da construção do sentido (7), mas só garantida na comunicabilidade que se estabelece entre obra e espectador; em outras palavras, quando o receptor *executa* o que a obra *insinua*. Produção e recepção são estruturas abertas onde se produz um sentido que, de início, não está revelado, mas, se concretiza na seqüência de recepções sucessivas ou no encadeamento de uma pergunta e uma resposta. A experiência estética se realiza quando o espectador adota uma atitude ante o efeito estético da obra em si mesmo, quando é capaz de compreendê-la com prazer e desfrutá-la compreendendo-la. Ou seja, fruição e criação são, de algum modo, atitudes intercambiáveis (8); e é nessa acepção de experiência estética que posso falar de uma complexidade que, almejada para a recepção do espaço, já está posta na criação do objeto arquitetônico. A experiência estética demanda tanto um artista como um espectador capaz de estabelecer uma atividade imaginativa, investigativa e fundadora de significados (9).

Ora, por um lado, deve-se discutir as premissas da criação de Hejduk, e o efeito que ele imagina resultar desta. Nesse caso, trata-se de analisar o que está em jogo na experiência estética produtora que os desenhos assinalam. Por outro lado, é necessário perguntar pela experiência estético-receptiva dos objetos hejdukianos, assumindo como recepção do espectador o que é determinado na medida da pergunta que um receptor dirige à obra. Nessa última via, trata-se de enquadrar a pergunta a partir de algo que se possa prever como experiência do objeto arquitetônico, dadas as suas configurações. Em outras palavras, não se pretende substituir a experiência *in loco* pelo discurso ou pelo registro imagético do objeto, mas de *fazer uma prospecção* da possibilidade de experiência de um dado objeto arquitetônico.

Lockhart, Texas: a experiência da produção

Uma primeira fase da obra de John Hejduk pode-se demarcar com as seguintes balizas: inicialmente, pela docência na Universidade do Texas (Austin, 1954- 1958) e, ao final, pelo período decorrido entre sua chegada a *Irving Chanin School of Architecture/ Cooper Union*, NY (1963), e a obra de renovação da sede dessa escola, realizada entre 1972 e 1974.

Nesse intervalo (1954-1974), o arquiteto realiza três séries de projetos hipotéticos (*Texas Houses*, *Diamond Houses*, *Fraction Houses*) nas quais exercita um conjunto de temas compositivos e construtivos através da tipologia residencial. A questão central dos projetos é de ordem prática, mas referida a um contexto de pesquisa; são casas projetadas a partir do problema nuclear da produção arquitetônica – questões sobre como fazer. O período de concepção das casas texanas, por exemplo, para as quais fizera “centenas de desenhos”, Hejduk o descreve dizendo que projetara tais casas para “compreender como detalhar e construir” (10). Essa projeção hipotética servia a uma aproximação, por parte do

arquiteto, à matéria do seu ofício. Tratava-se, essencialmente, de *ganhar familiaridade*. Mesmo que distante de uma efetiva circunstância de construção, o desenho é, nesse caso, instrumento de investigação arquitetônica.

Para a crítica especializada, estes primeiros projetos ou o colocavam como sucedâneo de Mies van der Rohe na América, ou, aos olhos das mídias norte-americana e europeia de arquitetura, John Hejduk integrava a partilha do espólio de Le Corbusier (11). Contudo, se a aproximação das três séries de projeto com as vanguardas é verdadeira, ela não se dá sem uma contradição, que é o correspondente e necessário afastamento dessas em relação às mesmas vanguardas.

Se desmontarmos os objetos projetados em cada uma das três séries, em busca de sua estrutura sintática elementar, que aparentemente repetiria Corbusier e Mies, encontraremos sem dúvida e em primeiro lugar, a ligação com as vanguardas, mas através da pintura: o Cubismo de Gris e o Construtivismo Russo, o Neoplasticismo de Mondrian, o Purismo do *Esprit Nouveau*. Partindo do chamado *Nine Square Grid Problem* (12) Hejduk realiza permutações das formas arquitetônicas básicas, de modo a produzir configurações de conteúdo auto-referenciado, a partir de “problemas puramente formais”: plano, superfície, parede, volume. Tal como num procedimento decisivo para as vanguardas, o propósito desses desenhos é discutir tanto a natureza da forma arquitetônica como a natureza da representação do fenômeno artístico, considerada a arquitetura como gênero da arte.

Nas casas texanas chegava-se ao projeto a partir de limites compositivos que faziam lembrar uma análise combinatória não aritmética, mas geométrica. Os elementos configuram uma estrutura simples, que é resultado de estratégias de ênfase diversas; por vezes o plano e o cubo, a viga e o pilar, noutras vezes, o contraponto centro/margem, vedação/sustentação, extensão/compressão. A representação dessas formas levava aos problemas gráficos colocados pela projeção de uma planimetria e à conseqüente discussão das possibilidades postas pela lógica geométrica do projeto quando se trata de fazer outra pessoa compreendê-lo.

Nas casas-losango, Hejduk passa a explorar a forma pictórica como instrumento de reflexão sobre a forma arquitetônica (13). Nesse momento deu-se o auge da influência de Mondrian sobre o trabalho de Hejduk (14), que então explora “o significado e as relações do losango com a diagonal, as forças escondidas, o estático em relação ao dinâmico” (15) abandonando as três dimensões e seu naturalismo em favor de uma paradoxal frontalidade pictórica (16), e passando à representação isométrica, onde a compreensão tridimensional do espaço é ainda mais dependente de abstração e elaboração intelectual.

Explorando a idéia da rotação a 45 graus para converter uma forma em outra (“se você toma um losango e faz uma representação ortométrica (17) dele, ele se transforma num quadrado”) Hejduk sobrepõe uma malha ortogonal ao losango, que é a figura de base da planta. Para indicar um efeito centrífugo do espaço, os pontos dessa teia ortogonal são colunas de seção redonda, e de modo reverso o losango e o quadrado alternam-se nas paredes: um ou outro, dependendo do ângulo por que se vê, limita as paredes internas, dispostas rente às colunas, ou as paredes externas do edifício (18).

A experiência criativa que arquiteto realiza nesse caso diz respeito a *reformular um âmbito identificável* do material com que está lidando, ou seja, explorar ao limite as condições da representação posta em cena pelo Movimento Moderno. Nessa reformulação, algo que não existia antes é obrigatoriamente introduzido, e a obra é ela mesma uma resposta a esse estatuto prévio da disciplina, ao modo de um projeto cujo atributo principal é o de ser crítico em relação a um determinado estado de coisas. Para fazer a crítica *por meio da obra*, e não de um discurso que a explique *fundamentum in re*, a concepção do projeto considera um efeito específico deste sobre o usuário. O projeto arquitetônico é estruturado com um potencial de efeito que põe em curso a assimilação, controlando-a até certo ponto.

O intento é prefigurar um modo de experiência do espaço, propondo *um modo de ver* que esteja atrelado à indicação de *um modo de habitar*, capaz de provocar igual efeito àquele obtido num quadro de Giorgio De Chirico, onde a axonometria é empregada como meio de reversão de um “novo senso comum” do olhar, o qual fazia com que a perspectiva fosse identificada com a realidade, e somente uma representação que fizesse a crítica desse prosaísmo reverteria esse estado de coisas (19).

Nas casas-fração o arquiteto explora intensamente temas como horizontalidade, extensão, transparência e solidez. A geometria abstrata traduz não um todo articulado pela funcionalidade dos espaços, mas uma reunião de partes que se impõem à percepção como formas puras em si mesmas. A compreensão do programa exige a correspondência entre desenho (forma) e atividade (função). Cada função está destinada a uma forma por razões arbitrárias, mas a relação entre estas e o desenho só poderá ser desvendada, nunca descrita. Tome-se o exemplo da Casa 10, de 1966. Compondo um conjunto de três volumes, dois deles com a forma de $\frac{3}{4}$ de um quadrado e outro de $\frac{3}{4}$ de círculo, a ênfase do projeto recai sobre a circulação/articulação linear entre esses três blocos, dispostos num eixo absurdamente alongado, ele próprio configurando um volume ortogonal estreito, transparente numa face e opaco noutra, como todos os volumes da composição. Alternando transparência e opacidade, esses têm, em sua vedação externa, vidro ou revestimento em aço inox; por dentro, as paredes dos volumes-fração são em alvenaria branca. Uma aparente compreensão do conjunto é definitivamente abandonada quando se imagina o descompasso entre estar/circular, o que, segundo Kenneth Frampton, transformaria o edifício num labirinto (20).

Em uma particular circunstância de experimentação como essa, a vanguarda européia não poderia mesmo ter sido absorvida sem uma firme transformação. Quanto mais não fosse, porque qualquer tentativa de reprodução ou continuidade daquele repertório arquitetônico no ambiente norte americano, já não poderia partir da premissa básica do Movimento Moderno, que era a de reação a um *status quo* social específico. Abandonar aquela tentativa de crítica, de certo modo a própria espinha dorsal da vanguarda arquitetônica, significava produzir outra, muito diversa, arquitetura. Sobre esse aspecto, Manfredo Tafuri nos lembra que

“as experimentações teóricas – o prazer que resulta da leitura – das obras de Hejduk é totalmente intelectual. Gozo dos sutis jogos mentais que sujeitam o absoluto das formas (desenhadas ou construídas, nesse caso isto é indiferente): fica claro que não há nenhum valor ‘social’ nisso. É demasiado fácil concluir que estas arquiteturas perpetuam uma ‘traição’ frente aos ideais éticos do Movimento Moderno. Antes, elas registram o estado de espírito de *quem se sente traído*, revelam até o fundo a condição a que se vê reduzido quem, não obstante, quer fazer *Arquitetura*” (21).

Que os Estados Unidos não eram e jamais haviam sido a Alemanha ou a Holanda, John Hejduk bem o sabia. O seu propalado “experimentalismo formal” nunca desdenhou a necessidade de conhecer (e compreender) o presente e o passado do seu mundo. Ele apenas não considerou que tal conhecimento devesse ou pudesse ser imediatamente transposto à forma arquitetônica, sob o abrigo de um suposto realismo. Seu problema era fazer arquitetura a partir de uma dada experiência formal passada, e em cujo contexto ele próprio se incluía (uma tradição, digamos, recente) e compreender os desdobramentos e o futuro dessa mesma tradição numa situação histórica em transformação, a dos Estados Unidos na década de 50.

Por isso, não é casual sua viagem pelo interior texano com seu colega Colin Rowe, no verão de 1955, e tampouco que dela tenham resultado análises agudas como as que se seguem.

“Em algum lugar Gertrude Stein diz que certamente a América é o mais velho país do mundo, e se por acaso supomos que ela estivesse simplesmente dizendo um paradoxo, em sua afirmativa há a percepção

de algo que os viajantes nos Estados Unidos cedo ou tarde chegam a reconhecer (...). Quanto da atual suscetibilidade dessas cidades é meramente nostálgica, quanto é pura alucinação e quanto corresponde à realidade, é difícil julgar. Aqui é a lei que assume um significado público, e o entorno é a imagem secular da lei, tal como ilustrações arquitetônicas de um princípio político, que essas cidades resolvem. Como fenômenos urbanísticos são palpáveis, mas são também emblemas de uma teoria política. Uma experiência puramente arquitetônica dessas praças jamais será possível. Elas são *foyers* de um cerimonial republicano. (...) São o classicismo quase típico, a significação emblemática e o simbolismo completamente adequado dessas cidades os responsáveis por sua aparente antiguidade” (22).

Ao mesmo tempo em que critica a inclinação da arquitetura americana para a prevalência da imagem sobre a experiência do objeto, o texto também delinea de modo exemplar os contornos da experiência urbana norte-americana quanto à expansão das fronteiras, aos fluxos migratórios no imenso território, às redes variadas de tráfego pelo país, num esforço de ocupação do território que, entretanto, anseia por dignificar-se frente a um passado que não foi seu. Trata-se de uma interpretação aguda não apenas da forma das cidades, mas das razões e raízes dessas, e é com tal espírito que Hejduk faz frente às vanguardas quando as toma por fonte.

A exploração da forma abstrata, para o arquiteto, só se justificou na medida em que era capaz de exprimir uma compreensão profunda do espaço por ela gerado. Tratava-se de conhecer o espaço, através de exercícios imaginários do olhar, para então manipular a geometria dos volumes. Deter-se na arte abstrata foi, então, uma forma peculiar de experimentar a repetição – somente assim era possível dissecar a forma, enxergando-a por dentro, em detalhes que só se revelariam quando e se fossem vistos uma e outra e mais outra vez.

Algo que John Hejduk descreveu da própria experiência urbana – a experiência de fazer sempre o mesmo caminho – pode elucidar o que era o seu aprendizado reiterado, nesse caso, da cidade onde viveu. Aprender com a repetição faz pressupor a familiaridade que descobre o detalhe, é o que se conclui da fala seguinte:

“Look at this map. It shows Manhattan and the Bronx, the places I happened to live and work in. In the last 32 years there’s one line to travel from the North Bronx down along the Hudson River, then across town to The Cooper Union and then back to the Bronx. It’s amazing that you can live so long and only travel from one place to the other, constantly going over and over the same route, time and time again” (23)

John Hejduk retorna à origem da forma abstrata para aprender mais sobre esta, para contestar a desatenção corrente para com a concepção modernista do objeto arquitetônico, mostrando que não sabíamos tudo sobre ela. No repertório que construiu para si próprio, faz uma radical investigação sobre os princípios teóricos e projetuais de Corbusier e Mies, o que resultou em desarticular toda a sintaxe de uma arquitetura já histórica àquela altura. A rigor, tudo a que Hejduk não desejava atar-se era a uma imagem de arquitetura do Movimento Moderno. E isso foi justamente o que os críticos não puderam ver. Até porque, dados os procedimentos usuais de qualquer mídia, o único modo de escapar a uma arquitetura que se revelava difícil e que, entretanto, se tornava visível, era encontrar-lhe um rótulo de sucesso. Hejduk era descrito como “o mais silencioso” dos cinco nova-iorquinos (24), embora ninguém tivesse muita certeza do que ele pensava por trás do que o fazia assemelhar-se à arquitetura dos outros quatro – exatamente uma imagem: os volumes cúbicos e superfícies brancas.

Um observador mais atento como Manfredo Tafuri, contudo, notaria que a essa arquitetura reunida nos *Five* cabia um julgamento acurado, que pudesse ultrapassar o slogan e a filiação nostálgica ao “círculo

mágico das vanguardas” que a imprensa norte americana encontrava em todos eles em igual intensidade. Para Tafuri, o fato de que houvesse experimentações arquitetônicas daquele calibre era, para dizer o mínimo, provocativo.

“Os *Five* delimitam para si um circuito preciso: a ‘arquitetura como tal’ não pode cair em nenhum populismo; seu cliente ideal é o colecionador. O cliente ideal dos *Five*, *primera manera*, é um novo visconde de Noailles – o cliente de Mallet-Stevens, de Man Ray ou Luis Bunuel – ou uma nova Madame de Mandrot(...). O descompromisso dos *Five* parecia provocatório, somente porque estes haviam entrevisto o que sucederia se fossem até o fundo na redução da arquitetura a uma ‘segunda linguagem’. É precisamente por esta experiência do limite e por seus excessos, cabe dizer, que nos interessam: o excesso é sempre portador de conhecimento. Isto quer dizer que nada seria tão errôneo como tomar ao pé da letra o que os *Five* declaram ou assumi-lo como bandeira de renovação radical. O rigor de todos eles limita irremediavelmente com o frívolo(...). Em substância, para os *Five* (ainda que não para todos), o recinto em que encerram a temática lingüística aparece em grande parte como desilusão (...). Também por isso, nossos cinco arquitetos de Nova York podem ser considerados como emblema de uma inquietude generalizada. No fundo, apesar das diversidades que dividem essas investigações, todas elas têm, em comum, junto com as múltiplas tendências, a busca desesperada por uma língua” (25).

De sua parte, Hejduk se recusou à descrição minuciosa de projetos, ou à exposição metódica de sua teoria. Para ele, essa “busca desesperada por uma língua” jamais se resolveu num enquadramento da sua arquitetura num movimento ou coisa que o valha. Mesmo porque, depois de tão profunda desarticulação não mais era possível estabelecer qualquer novo idioma. Seu discurso permaneceu fiel à natureza de seu trabalho: nada esquemático. Pelo contrário, a cada vez que foi tornado público, todo seu dispositivo conceitual se voltava à pretensão de estabelecer, como meta de sua arquitetura, uma nova relação abstração/ realidade. Hejduk insiste, por exemplo, naquilo que se pode chamar de uma filosofia cubista da percepção (26), onde a aparência perde importância para a demonstração da ordem interna dos objetos. Sob o argumento de que a representação gráfica deveria capturar e expressar o espírito do projeto – o que acima me referia como um modo de ver análogo a um modo de habitar –, se justifica a complexidade dos seus desenhos. Exatamente porque a experiência do espaço moderno depende de compreender sua abstração e artificialidade, ela é difícil. O desenho que a exprime deve, então ser decifrado, e não, legível num relance; a compreensão do instrumento gráfico é demorada porque a compreensão do espaço deverá, ela mesma, ser vagarosa.

Vale lembrar que essa percepção em profundidade já havia se anunciado como procedimento ajustado às idéias de Hejduk desde a interpretação da paisagem texana e se mantinha como parte central da sua justificação de escolhas formais. A preocupação do arquiteto era alcançar a forma do espaço em estado puro, superando a imagem que o resume, deixando o espaço aparecer segundo regras que lhe são próprias para configurar o que chamava de “experiência puramente arquitetônica”.

Fazer uma arquitetura que parte de um vocabulário formal originado na vanguarda, mas o transforma, sobretudo, no aspecto da comunicação entre forma e espectador foi, para John Hejduk, exercício narrativo no sentido em que afirmava a citação de Walter Benjamin ao início deste texto. Contar histórias é contá-las de novo, quando o narrador incorpora à narração sua própria experiência, e ele assim pode fazê-lo porque compreendeu o cerne da história que conta. Desse modo, toda narrativa é outra: contar histórias é na verdade interpretá-las, e cada narrativa nunca será a mesma e idêntica história da qual se partiu.

“O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (27).

A relação inegável entre a arquitetura de John Hejduk e as arquiteturas de Corbusier e Mies não se deixa explicar pela reprodução banal de determinada gramática, nem pela alusão imagética a esse ou aquele edifício. Trata-se, em tal relação, de aprender com a tradição por que ainda há perguntas a fazer a ela. E das respostas que surgem, não se pode falar em herança, legado, ou coisas que o valham, mas somente de tentativas de prosseguir experimentado.

A duração e o desenho: a experiência da recepção

Ao final do que chamei Primeira Fase da obra de Hejduk, em meados dos anos 70, os Estados Unidos assistem à crise edificatória de suas grandes cidades:

“Nova York, 1978: poucos arranha-céus em construção, um concurso, como o de *Roosevelt Island*, que seguramente está destinado a enriquecer os arquivos dos órgãos públicos, a atividade da *Urban Development Corporation* (UDC) praticamente paralisada; uma crise econômica de proporções inusitadas alcança a ‘capital do século XX’. E contudo, se trata da mesma cidade que no início dos anos 70 parecia destinada a sofrer gigantescos processos de transformação. O fenômeno é geral na América dos 70, mas parece ter seu epicentro em Nova York. Exatamente na cidade que havia vivido nos anos 20 e 30 a aventura arquitetônica coletiva, em contato direto com o público (...), uma elite intelectual tende hoje a separar seu próprio trabalho de qualquer condicionamento estrutural para dar vida a polêmicas totalmente internas ao limbo em que se auto-confina (28).

A descrição dessa situação geral importa, aqui, à caracterização da mudança de status da profissão, num país onde as corporações e empreendimentos imobiliários de larga escala estavam consolidados há mais de um século. O que se verifica, na década de 70, é que esse contexto de perda de investimentos na indústria da construção civil obriga os arquitetos mais jovens a uma produção menor, que, se está vinculada a um trabalho de especulação teórica, marca-se por ser individual e subjetiva. O que se depreende da citação acima é que, como de costume, a crítica de Manfredo Tafuri é impiedosa quando se trata de ajuizar sobre a coerência (ou a falta dela) de toda obra arquitetônica que se desobrigue da reflexão sobre o vínculo produção de espaço/capital/trabalho.

De fato, John Hejduk jamais colocou as coisas nesses termos, a “América” da qual ele escolheu falar só podia existir num enclave onde arquitetura e criação poética não se separam. Mas isso não retira, em absoluto, o valor que sua obra tem, justamente enquanto instância de reflexão sobre a condição metropolitana que é a de toda arquitetura do século XX, pois o lugar no mundo de que ele pode falar é o da vida em imensos territórios urbanizados e anônimos. Em princípio, a passagem de uma forma de trabalho (mal ou bem) realizado coletivamente, para um tipo de especulação sobre a produção arquitetônica (cada vez mais) subjetiva, e o fato de que a investigação teórica em arquitetura possa ter sido feita de modo individual, fora das grandes tendências ou grupos, é positivo para este arquiteto. Sua *demarche* é crítica, não simplesmente sobre um ou outro tema, mas sobre a possibilidade de criar/experimentar lugares na atual configuração da disciplina arquitetura ou sobre o próprio modo da arquitetura produzir a dúvida (29).

Produzir nas margens, no caso de Hejduk, o levou a uma inflexão na abordagem do objeto arquitetônico: de projeto o edifício passa a fenômeno. Explico-me: o projeto de reforma da sede da Cooper Union (30) – uma construção, afinal! – provoca um deslocamento na definição *hejdukiana* de arquitetura; a experiência de construir algo determinaria, dali em diante, sua compreensão do edifício como organismo, como algo encarnado e sujeito ao curso do tempo.

“I realized that the wall shell was free and we were taking something of the old internal organism out, the insides out, of course the outside walls were there, and then putting a new structure in, but the inside wall

became the equivocating dialogue between the internal emptiness and the external emptiness of city air and then a new program was inserted in” (31).

A partir dali John Hejduk faria uma arquitetura de formas e elementos híbridos, dispostos “em camadas finas e translúcidas”, e certamente derivada da compreensão de que é o tempo da ação dos corpos humanos num edifício o que o torna espaço efetivo. Nas suas *Wall Houses*, por exemplo, a forma extravasa o rigorismo geométrico. O muro, nessas casas, é um obstáculo perceptível, mas jamais concretizado. A enorme parede – uma forma/superfície – que separa as formas não as interrompe, mas se deixa atravessar, atuando como o indicador das mudanças de função da casa.

Ora, mesmo a forma aqui não é nova (de resto, já estava contida no interior das casas-losango). O que faz o arquiteto é distender até o limite um vocabulário em que acreditava poder acrescentar significações. Esse, sim, é o procedimento inaugural de um modo de trabalho em que Hejduk prosseguirá até o final, e que adquire uma formulação definitiva nos objetos denominados Máscaras de Medusa. Hejduk passa a concebê-los a partir da Bienal de Veneza de 1975. Compõe 400 histórias e desenhos, as chama Masques como as máscaras da *commedia dell'arte* italiana, e a elas o arquiteto dedica uma narrativa, fictícia, em que lugares reais ou imaginários servem de ponto de partida para as personagens. Esses objetos são viajantes, e em cada sítio que são expostos tornam-se presenças surreais que reconfiguram o lugar. E eles vão a muitas cidades: *Vladivostok, Riga, Berlim, Nova York, Veneza, Londres, Praga, Oslo, Atlanta, Groningen, Buenos Aires, Filadélfia* (32). Nômades, instalam enigmas, expõem a própria condição de exilados, exílio esse que não passa despercebido aos observadores. Cada máscara não é dali onde está, e, a rigor, nenhum deles é de nenhum lugar.

A reconfiguração de uma dada situação urbana, em conseqüência da presença da Masque, pode ser lida segundo dois registros. O primeiro deles é a ressonância das vanguardas mesmo nessa segunda fase da obra de Hejduk. Ao fazer com que o espectador experimente *a contrapelo* a cidade que lhe é habitual, o arquiteto faz eco ao que dizia Kandinsky sobre “uma enorme cidade construída segundo todas as regras da arquitetura e de repente sacudida por uma força que desafia os cálculos” (33).

O segundo registro diz respeito à especificidade da experiência estética que as Máscaras provocam: em primeiro lugar, explicitam os limites das requisições do próprio arquiteto como proponente dessa situação estética – a obra é concebida para dirigir uma pergunta ao receptor. O leitor/espectador dirige à obra uma pergunta. A constituição do sentido dá-se nessa situação comunicativa, de jogo, de diálogo, que é fusão de horizontes, e que Gadamer já chamava de “lógica da pergunta”. As Máscaras de John Hejduk são experimentos feitos, uma vez mais, de formas arquitetônicas básicas caracterizando objetos de enquadramento indefinido entre arquitetura e escultura. Agora, contudo, excedem em muito a pauta da estratégia geométrica, e sua verdadeira gramática parece exigir do espectador uma experiência corporal direta, pois o que sugerem configurar como lugar só poderia existir *a partir* da fusão objeto/ habitante/ situação urbana pré-existente. Não se pode compreender a obra de fora, não se pode representá-la sem experimentá-la imaginativamente, é preciso adentrar no horizonte da obra. Nesse caso, Hejduk propõe uma arquitetura que problematiza a legalidade própria da experiência estética da arquitetura: como *aesthesis*, busca restituir a percepção sensível, a fruição, mas, como *catharsis* exige do espectador, por outra parte, uma consciência de si reflexiva da condição da arquitetura no mundo atual, uma vez que parece tratar-se não apenas de um objeto que permite ao sujeito a experiência de si, mas também do outro, ou seja, da capacidade comunicativa da arquitetura.

E, por último, algo ali é da ordem do sublime, principalmente se pensamos que as narrativas somadas a essas *máquinas de pensar arquitetura* desenham em nossa imaginação rituais desenraizados, imediatamente nos remetendo ao abismo do anonimato e da solidão de qualquer grande cidade (34). Ao invés de uma aparente sintaxe formal abstrata e autônoma, oferecem uma narrativa de significado

preciso, mas enigmática a ponto de romper a expectativa de compreensão de qualquer passante. Essas estranhas construções causam, em quem as vê, tumulto igual ao do viajante que chega pela primeira vez ou revê uma cidade, e que tudo registra diferentemente do seu cotidiano. Misturam-se com o lugar em que estão inseridas, habitando – o, e, porque interfere com o espaço da cidade, de modo a refazer sua experimentação, reposicionam o espectador dentro dele. Obrigam o espectador a um profundo sentimento de desfamiliarização, trazendo a instabilidade da errância mesmo a quem jamais se afastou. Na contramão das simulações cibernéticas, Hejduk parece nos dizer que, às vezes, é preciso partir para compreender o já conhecido, é preciso experimentar o reconhecido como estranho para comover-se.

O estranho, aprendemos com Kant, é aquilo que excede a compreensão, deixando-a incompleta. Um objeto estranho pode ter mil significados ou não ter nenhum. A produção da obra de acesso difícil, estranhável, exige uma contrapartida do espectador disposto a se aventurar por ela, a despeito do rastro de desconforto deixado nele. A obra realizada nessa condição fica à espera do espectador para se completar, pois que ele converte-se num decifrador, num intérprete das qualidades profundas do objeto. Somente a percepção desautomatizada e o esforço reflexivo de um usuário, obrigado a se deslocar das suas ações costumeiras é que poderão estabelecer o sentido daquele objeto. Hejduk remete as Máscaras àquilo que Duchamp chamou de *coeficiente de arte* (35): a soma daquilo que permaneceu inexprimível na obra, mesmo que tenha sido imaginado pelo artista para estar ali e o que foi expresso através da interpretação do espectador, sem que necessariamente houvesse uma intenção ou um elemento correspondente na obra.

Os objetos viajantes não escondem o próprio dilaceramento: são quase mudos, quase cegos, no entanto não deixam que o espectador se aproxime sem evocar que nasceram de desenhos torturados – um desejo urgente e irrealizado de se comunicar de modo simples. Hostis, são agulhas e estacas, punhais de aço e madeira que repulsam o toque e ao olhar não deixam qualquer repouso. Cada situação construída por Hejduk obriga ao confronto observador e objeto, pois uma vez defronte às máscaras, o passante precisa decifrar a nova ordem imposta ao lugar antes tão familiar (36). O espaço é que fica à deriva, instalado na interseção de ficção (objeto) e imaginação (espectador). O sentido só se estabelece para o habitante de modo relativo, enquanto produto de uma atividade relacional entre sujeito e forma. Mais do que identificar ou ler, exige-se do observador que enxergue, reconheça, participe.

Nas cidades aonde levou suas personagens, a arquitetura de Hejduk ergueu-se tanto contra a tradicional fixidez dos monumentos quanto contra as armadilhas de uma falsa consciência do passado, que acaba por ocultá-lo. Não é casual que as estranhas narrativas sejam denominadas *vítimas, testemunhas silenciosas, o juiz, a viúva dos mortos, os desaparecidos, os exilados, o acusado, a casa do habitante que se recusou a participar, a casa do suicida, a casa da mãe do suicida, a igreja do anjo morto, o quarto daqueles que olharam para o outro lado*. São epifanias de vidas errantes, ecos do “não mais, não ainda”, daquilo que, como dizia Hanna Arendt, ficou entre o passado e o futuro de qualquer vida.

Fecho

Enquanto escrevia este texto soube que as máscaras A Casa do Suicida e A Casa da Mãe do Suicida tinham sido reconstruídas para uma exposição no Whitney Museum, em Nova York, em outubro de 2002 (37). A mim, pareceu inevitável o paralelismo entre esse dois objetos gêmeos, evocando a morte (38), e as torres do WTC atingidas num vôo suicida. É claro que os relatos da exposição atestam a homenagem póstuma a Hejduk, mas não pude resistir a pensar no destino dos edifícios e objetos para além da interferência dos arquitetos, seus autores. Aprendi, num texto russo de 1917, que na arte, o que está feito já não tem mais importância, pois somente conta para a arte o modo de viver o objeto no processo de sua consecução; e que o significado nunca é ou está, mas processa-se (39). Nessa acepção, para a arte a que se pode chamar arquitetura não há fruição, mas sim apropriação: sua utilização, seu uso, sua posse.

De resto, me pareceu corajosa a atitude de reconstruir e expor os objetos. Os nova-iorquinos que o conheceram devem estar agora com mais saudade de John Hejduk.

I can hear you saying:

He talks of America,

He understands nothing about it.

He never been there.

But believe me: You understand me perfectly well when I talk of America.

And the best thing about America is That we understand it (40).

Notas

1

Artigo originalmente publicado em Interpretar Arquitetura, n. 5, Belo Horizonte, UFMG, mar. 2003, <<http://www.arq.ufmg.br/ia>>.

2

SHAPIRO, David. John Hejduk or the architect who drew angels. A+U. Tóquio, n. 244, jan. 1991, p. 3-10.

3

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov (1936). In Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1985, p.197-221.

4

Para efeitos deste trabalho, cujo objetivo não é partir da unidade do conceito em Benjamin, mas sim iluminar aqueles trechos que possam servir à perspectiva comparatista entre uma teoria filosófica da arte e uma abordagem específica do projeto arquitetônico, a pesquisa do conceito de experiência em Walter Benjamin ateve-se aos seguintes textos: Erfahrung (1913) In: Gesammelte Schriften II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 54; Erfahrung und Armut. In Idem, p. 213; Über die Wahrnehmung (1917). In Gesammelte Schriften II, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 33; Wahrnehmung ist Lesen (1917). In Idem, p. 32; O Narrador: considerações sobre a obra de N. Leskov (1936). In Op. Cit.

5

Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 63: "Trata-se de uma interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois Walter Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da produção e da compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (aesthesis) coletiva e individual".

6

Cf. BENJAMIN, Walter. Erfahrung, Op. Cit., p. 48-53. Em tradução brasileira, cf. BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação, p. 23: "Talvez a experiência possa ser dolorosa para a pessoa que aspira por ela, mas dificilmente a levará ao desespero. Em todo caso essa pessoa jamais será acometida de resignação apática (...)".

7

JAUSS, Hans Robert. Experiência estética y hermenéutica literaria. Madrid, Taurus, 1986. p. 32.

8

AMEY, Claude. Experiência estética e Agir comunicativo. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 29, mar. 1991, p. 131-147.

9

“A poiesis, a aesthesis e a catharsis, consideradas como as três categorias básicas da experiência estética, não devem ser entendidas, hierarquicamente, como uma articulação de planos, mas como uma relação de funções independentes: nós não podemos fazer retroagir umas às outras, mas elas sim podem estabelecer entre si uma relação de causas.” JAUSS, Hans Robert. Op. cit., p. 77.

10

“No ato estético o sujeito desfruta sempre de algo mais que de si mesmo; se sente na apropriação de uma experiência de sentido do mundo, que tanto pode descortinar sua própria atividade produtora como a integração de uma experiência de outrem, e passível de ser confirmada pela anuência de um terceiro. O prazer estético, que se desenrola no movimento pendular existente entre contemplação não interessada e participação experimentadora, é uma forma de experimentar-se ele mesmo nessa capacidade de ser outro, que o comportamento estético nos oferece”. JAUSS, Hans Robert. Op. cit., p.73.

11

“In 1954 I had to study, I felt that I didn't know how to detail. I spent ten years making a set of seven houses, called the Texas Houses in order to understand how to detail and construct”. HEJDUK, John. A lecture on education. In GOLDHOORN, Bart (ed.). Schools of architecture. Rotterdam, Nai Publishers, 1996, p. 14.

12

A exposição Five Architects foi realizada em 1969, no MoMA, com curadoria de Philip Johnson e Arthur Drexler. A iniciativa partiu de um dos chamados Five, Peter Eisenman, que era uma personagem atuante no cenário arquitetônico norte americano, inclusive mantendo um centro de pesquisa, o IAUS, e a revista Oppositions. E em 1973 Charles Jencks já os citava, no livro Modern Movements in Architecture, aos Five, chamando-os de tardo-modernos, “twenties revivalists”, ou “The Whites”. Manfredo Tafuri assim resume a aparição do Five na mídia: “Nova York, 1969: num encontro organizado no MOMa pelo CASE Group (Conference of Architects for the Study of Environment), Kenneth Frampton apresenta a obra de cinco arquitetos, cuja consagração como grupo se produz três anos mais tarde com o livro publicado por Wittenborn, com prefácio de Arthur Drexler, textos de Collin Rowe, Frampton, William La Richie e dos próprios arquitetos. No prefácio de Drexler se enuncia lapidarmente o que parece unir as investigações dos cinco: a negação de todo neo-brutalismo bem como de toda interpretação reducionista ou continuísta da arquitetura, para aproximar-se de uma pureza absoluta, de uma rigorosa especificidade semântica”. Cf. TAFURI, Manfredo. La esfera y el labirinto. Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, p. 528. O próprio Hejduk reportou a Shapiro o que fora essa experiência de formar os NY5: “These are old friends of mine. Every one of them. I'll tell you a story. The craziest thing was proposed many years ago, when we were loosely connected, most of them had taught at Cooper Union. Meier was a teacher at Cooper Union, Eisenman is a teacher at Cooper Union, and I'm a teacher at Cooper Union, and Charlie Gwathmey taught here. The only one that didn't teach at Cooper was Michael. So Eisenman said, 'let's do a book together'. Everybody said, 'sure, let's do a book together', and we asked him- when you do something with Eisenman, then you have to say to him – how much does it cost? He said, 'oh, it costs \$200.00 each'. And that's exactly how it was done. Some three years later, the book came to life. I won't get the things that happened, but at the end of it, for all kinds of strange reasons, each architect had \$3000.00 in lawyer's fees. All kind of reasons. I think the history now is kind of interesting. Each of the five architect's history. Now we can talk about history, it is interesting at this point. From '72 to '87, say fifteen years later, it is interesting where each of them is now. I leave that open. You have to crawl into each of the other's minds, a foreign mind, you're crawling in to find out. I would love to know what each one is really thinking about his own work at this moment”.

13

O problema dos nove quadrados foi utilizado como exercício pedagógico pelos estudantes do primeiro

ano. Hejduk avaliava: “The Nine Square Grid Problem is used as a teaching advice to introduce new students to architecture. By working on this problem, the student begins to discover and to understand the elements of architecture(...) . He begins to get an idea of how to build.” Esse método de trabalho e de ensino de projeto, que buscava resolver o espaço interno de um cubo segundo programas de atividades/funções diversificados, foi explanado em HEJDUK, John. Education of an architect. The Irwin Chanin school of architecture of the cooper union. New York, Rizzoli, 1971, vol 1. Cf. também o artigo “John Hejduk et la Cooper Union” do número especial da Architecture d’Aujourd’hui, Paris, ago./set. 1976, n. 186, p. 47-52.

14

A exposição realizada em conjunto com R. Slutzky, “The Diamond in painting and architecture” , na Architectural League, Nova York, outono de 1976.

15

FRAMPTON, K. Frontality vs. rotation, p. 9. Frampton dispõe lado a lado as plantas das casas losango e o quadro Foxtrot (1927), de Mondrian, para assinalar a correspondência, que seria mais tarde explicitada por Hejduk em artigo de 1984. Cf. HEJDUK, John. Three projects (1962-1966). Architectural Design, Londres, vol. 54, n. 11/12, nov./dez. 1984, p. 86-89.

16

Caragonne, Alexander. The Texas Rangers: notes from an architectural underground. Cambridge: MIT Press, 1995, p. 373, nota 35.

17

HEJDUK, John. Three projects (1962-1966), nov./dez., 1984 p. 86-89. Sobre os projetos conferir o comentário de OCKMAN, J., Architecture as a passion play. Casabella, Milão, n. 649, 10/1997, p. 6.

18

Ortometria (medida certa, exata) é um termo que aparece em vários dos textos e explicações de Hejduk, para designar uma desenho de perspectiva onde dimensões da planta e alturas estão em verdadeira grandeza.

19

“The shape of the structural columns is round, indicating a centrifugal force and multi-directional whirl” Cf. HEJDUK, John. Out of Space and Into Space, A+U, Tóquio, n. 5, 1975, p. 3-4.

20

Na década de 20, futurismo, cubismo e pintura metafísica propuseram estratégias de representação com esse propósito. Cf. a esse respeito PELLETIER, Louise; PEREZ-GOMEZ, Alberto. Architectural representation and perspectival hinge. Cambridge, MIT Press, 1997, p. 318. Na arquitetura de Hejduk há, de modo contínuo, esse exercício , sobretudo nos projetos denominados Wall Houses e nas Máscaras de Medusa, como veremos mais tarde.

21

“Once within the Spine, however, this initial frontalization collapses into a mirage into the axis of its labyrinthine organization”. FRAMPTON, Kenneth. Frontality vs. rotation, p.11.

22

TAFURI, Manfredo. Op. cit., p. 536.

23

HEJDUK, John; ROWE, Colin. Op. cit., p. 201-208, p. 202.

24

HEJDUK, John. Schools of architecture.

25

Cf. apresentação de Philip Johnson no catálogo da exposição.

26

TAFURI, Manfredo. Op. cit., p.536.

27

KARL, Fr. Moderno e modernismo: a soberania do artista, 1885-1925. Rio de Janeiro, Imago, 1989, p. 389.

28

BENJAMIN, Walter. Op. cit.

29

TAFURI, Manfredo. Op. cit., p. 524.

30

Isso o pode atestar, por exemplo, o caráter que a escola de arquitetura da Cooper Union adquiriu sob sua direção. A esse respeito, ver o rigoroso artigo CROSBIE, Michael. Cooper Union: a haven for debate, Architecture, New York, v. 73, p.42-49, ago. 1984; e os dois volumes chamados The education of architect contendo a produção da escola.

31

The Cooper Union Foundation Building, o prédio é de 1858. Suas paredes são de alvenaria portante, o interior de pilares metálicos e as fundações em granito. O National Landmark determinou, em 1962 a necessidade de preservar a fachada. O novo programa de atividades incluía: ateliês, salas de aula, gabinetes, salas de reunião, biblioteca, auditório.

32

HEJDUK, John. Schools of architecture, p.12-15. Noutro viés, pode-se considerar que a reforma da Cooper Union é, afinal, a obra em que se conjugam e sintetizam as outras duas trajetórias singulares de Hejduk: seu entendimento da história americana e a aplicação dos elementos modernos a uma construção. É possível encontrar, ao analisar a maquete e os documentos técnicos da reforma, rastros do grid de nove quadrados, ou ainda a modulação dos pilares contíguos as paredes, a articulação de setores em planta livre.

33

Numa entrevista a George Teyssot, chega a dizer que, para além de qualquer ironia, esses objetos são “projetos de arquitetura, proposições, na verdade, de planejamento urbano, no sentido de que Nova York, Veneza e Berlim são três das mais interessantes, poéticas e trágicas cidades ocidentais do século vinte”. Seus objetos seriam, a seu ver, esquemas-metáforas de um desenho urbano futuro. Cf. TEYSSOT, George. Conversation with John Hejduk, Lotus International, Milão, n. 44, 1984, p. 64.

34

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 45.

35

Paul Crowther afirma que, no capitalismo moderno há um deslocamento do sublime da natureza para a experiência urbana, e que a experiência atualmente possível do sublime (e portanto do incomensurável, do imenso, do que transcende o homem) se dá nas vastas paisagens urbanas, no vasto domínio anônimo da cidade do século XX. Cf. CROWTHER, P. The kantian sublime: from morality to art. Oxford, Clarendon Press, 1989, p.164-174.

36

DUCHAMP, Marcel. O processo criador, 1967.

37

Para Hejduk, construir as máscaras era um processo partilhado: "What I did is build a repertoire of, say 400 pieces or 400 characters, and I've done that for over fifteen years. Now what's happening, is that in different places throughout the world, they are building each of these characters. So there is basically no client. People come and they say, 'We want to build this in Berlin, in this great hall', and we built those two structures, House of the Musician and House of Painter. ... So there is a time when the people come as a community and they build it. They draw it up, they detail it. They are part of the creation of the thing. Then they put it out into the public domain and it becomes some kind of strange, strange celebration of the art of building, of the structure of the social and political aspects of architecture which seem to have disappeared... I just wait, and when someone wants something I say, 'alright, we'll take this piece and here it is', and they build it. There is a whole ritual. I believe in sacredness and I believe in rituals". SHAPIRO, David. Conversation: John Hejduk or the architect who drew angels.

38

Ver as fotos na revista Architectureweek <www.architectureweek.com>, ou na página do Whitney Museum.

39

Lemos numa apresentação do simpósio "Machines for living (with angels): A symposium on the work of John Hejduk, realizado no Whitney museum em NY, outubro de 2002: "House of the Suicide" and "House of the Mother of the Suicide" were inspired by a David Shapiro poem about Jan Palach, the Czech student who set himself on fire in January 1969 to protest the Soviet occupation of Czechoslovakia. As part of a wider program in which Georgia Tech students collaborated with established architects, Williamson's students developed and constructed the projects. Each "House" is a metal clad cubic box of roughly 12 feet topped by 49 uniformly spaced metal "shards," of roughly the same height as the box bases. In the "House of the Suicide" the shards are slightly splayed apart, in the "House of the Mother of the Suicide" they huddle together, rising vertically from the cubic box. The monotone gray of the sealed House of the Suicide is punctuated only by a closed slit, painted red. The black House of the Mother of the Suicide can be entered. Inside one mounts a small platform, "a cross between a gallows and a widow's walk," from which one can look out at the House of the Suicide through a small slit in the elevation, painted blue on the exterior. The two houses were originally exhibited in the lobby of the Georgia Tech College of Architecture. In 1991 Czechoslovak President Vaclav Havel invited Hejduk, who was of Czech descent, to install the two houses temporarily at the Prague Castle.

40

Chklovsky, A. A arte como procedimento. In Teoria da Iliteratura: formalistas russos. Porto Alegre, Editora Globo, 1971.

41

BRECHT, Bertold. A reader for city dwellers (1929). Trad. De Aus den Gesängen über die Grosstädte. In

Bertold Brecht Poems, ed. Trans. John Willet and Ralph Manheim, London, Methuen, 1976, p.156.

sobre o autor

     035.04

[Sobre el libro “500 años de construcciones en Cuba”](#)

Juan de las Cuevas Toraya