

## A propósito de Eupalinos

Luiz Fernando P. N. Franco

Arquiteto pela Universidade de Florença.

Técnico do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN.

*"This opinion, in its general form, was that of sentience of all vegetables things. But, in his disordered fancy, the idea had assumed a more daring character, and trespassed, under certain conditions, upon the kingdom of inorganisation (...) The conditions of the sentience had been here, he imagined, fulfilled in the method of collocation of these stones - in order of their arrangement, as well as in that of many funghi which overspread them, and of the decayed trees which stood around- above all, in the long undisturbed endurance of this arrangement, and its reduplication in the still waters of the tarn "*

E.A.Poe, *The Fall of the House of the Usher*

1. Em 1970 saía *Le hasard et la nécessité*. O subtítulo, *ensaio sobre a filosofia natural da biologia moderna*, deixava clara uma dupla ousadia. As filosofias da natureza vinham de um longo período de descrédito. A biologia sinalizava com a possibilidade de dar-lhes uma versão propriamente natural. À esquerda, as reações foram furiosas. O livro era também um acerto de contas do renegado (quando do caso Lyssenko) e Nobel (1965), Jacques Monod, com ex-companheiros, raros herdeiros, muitos usurpadores do legado de Marx e, sobretudo, com o pobre Engels, autor, na penúltima década do século passado, dos manuscritos da *Dialética da Natureza*, uma das últimas imprudências relevantes na modalidade. A tentativa de desqualificar a provocação de Monod como pérola extemporânea do positivismo (Althusser, *in* Monod, p.52; Baudrillard, *in* *Utopie*, n.4 ) acabou contribuindo para uma ressurgência do gênero. O tributo que a descendência (Jacob, Serres, Morin, Atlan, Prigogine, Stengers, Changeux) presta a Monod não é sempre isento de ambivalência. De vez em vez, ela opera o resgate de idéias mais ou menos remotas, de Lucrécio a Bergson, algumas, como as deste último, tratadas com irônica condescendência por Monod. Sincronicamente, isomorfismos parecem autorizar sinestésias e investidas interdisciplinares, impensáveis até um passado recente, contra as demarcações ciosas dos campos acadêmicos. Era inevitável que a nova safra de filosofias da natureza insistisse na teoria da evolução com ímpeto bastante para transpor a fronteira da cultura. Os resultados são irregulares. Os vislumbres de extensão às áreas humanas das aquisições da biologia parecem esbarrar ou desgarrar no obstáculo da hominização. O tema é objeto de consenso só no embaraço com que é despachado, mais como processo do que como episódio, mais continuidade do que ruptura.

2. Tudo indica que o fator da surpreendente fecundidade do processo detonado por *Le Hasard* já estivesse inoculado naquele subtítulo. A hipótese de que uma filosofia pudesse ser

natural não provinha de uma especulação filosófica. Espelhava a descoberta de que o fenômeno vital, sob a proliferação de formas em que se manifesta, assentava sobre um pequeno número de entidades imutáveis de sabor platônico (Monod, p.115), iguais para a bactéria como para o homem, matéria dotada de faculdades cognitivas lógico-geométricas (estereoespecificidade) para identificar, dentre as parcerias disponíveis, as que davam origem às combinações necessárias, cada uma, para executar o projeto preestabelecido (teleonomia) de uma espécie. A vida é uma escritura e foi decifrada. Era como falar de uma biosfera filosofante. Levantava o problema da natureza da própria idéia e de suas relações com a linguagem, tema abandonado desde Humboldt, segundo Chomsky, graças à prevalência do behaviorismo.

3. Nas aulas de Nova York, ministradas entre 1942 e 43, Jakobson afirmava a radical singularidade da linguagem, "o único sistema composto de elementos (os fonemas) que são significantes mas que, apesar disso, nada significam". Podia ter desencorajado, assim, o ainda anônimo e, futuramente, o mais ilustre de seus ouvintes, recém chegado do Brasil, fascinado pela possibilidade de transpor para a antropologia o ponto de vista estruturalista. No prefácio das mesmas aulas, editadas só em 1976, C.L.Strauss assinala, além da dívida intelectual, a amplitude da pergunta com que, já em 1973, três anos depois do livro de Monod, Jakobson reagia ao "extraordinário grau de semelhança entre o sistema de informação genética e o da informação verbal" e, maravilhado, se dispunha a repensar o que até então lhe parecera peculiaridade exclusiva da linguagem. Depois de ter listado "todas as características isomorfas entre a matriz arquitetônica subjacente a todas as linguagens humanas", ele se pergunta em que medida "o isomorfismo desses dois códigos, genético e verbal, podem ser explicados com uma simples convergência determinada pela similaridade de necessidades ou se, porventura, os fundamentos manifestos da estrutura linguística, intimamente baseados numa comunicação molecular, não estariam antes diretamente moldados nos princípios estruturais desta última" (R.Jakobson, *Sound and Meaning*, p.XX).

4. Não são evidentes as razões do resgate recente do *Eupalinos ou o arquiteto* de Valéry (*Oeuvres*, II, Pléiade). A tradução alemã é de 27, a italiana, de 31, a inglesa, de 35, a espanhola de 40, a americana, de 56. Afora o interesse de poetas -a tradução alemã é de Rilke, a italiana teve um comentário de Ungaretti-, era leitura discreta e mais ou menos obrigatória sobretudo de arquitetos europeus elegantes. Até recentemente, no ambiente profissional brasileiro, tinha sido possível encontrar dois arquitetos, um no Rio outro em São Paulo, que tivessem conhecimento do diálogo. Nada aqui nem lá fora indicava que o texto pudesse transbordar das duas margens impostas por leituras tendencialmente estetizantes. Muito menos que outras leituras pudessem dar, agora, desdobramentos relacionados com o

comércio interdisciplinar esboçado acima. No diálogo ironicamente platônico de Valéry, a arquitetura parece ser usada como pretexto para levantar questões que dizem respeito aos artefatos em geral. As relações entre a idéia e o gesto, entre o gesto e a matéria, entre a matéria e a forma e, de novo, entre esta e a idéia tecem o fio condutor que, ao longo de todo o texto, se não resolvem, põem a nú, com surpreendente precisão e sutileza, dificuldades em que esbarram as tentativas científico-filosóficas de apreender a peculiaridade e o alcance da irrupção da linguagem. A mesma linguagem de que dependem aquelas tentativas e, talvez, a arquitetura.

5. Do mesmo modo que os ensaios recentes passaram a dar como favas contadas a sopa que, coada no silêncio mineral dos primórdios, teria dado origem à vida (Monod, p.157), eles minimizam o advento da linguagem. Ao contrário, em Valéry, sem que ele o diga, ambos os episódios não têm par e se primado devesse atribuir, não hesitaria em escolher o segundo. É o segundo, a linguagem, que explica ou pelo menos ilustra, inclusive literalmente, não só a vida, mas todas as etapas precedentes e intermediárias. Numa história geral da evolução, a que incluiria, como prelúdio a Darwin, os *scherzi* da matéria supostamente inerte, de que trata Prigogine e a que já aludia o Poe da epígrafe, a linguagem, à guisa de postfácio, permaneceria, dentre as manifestações dessa história, a única que permitiria incursões no tempo, a ponto, justamente, de poder escrever essa história, a única que, hoje, percorre o espaço à velocidade da luz. Não se trata da memória do tempo de que a matéria é também capaz. Além do carbono 14, os mesmos astros que usamos para medi-lo não fazem senão lembrá-lo na monotonia de cada volta. De sua filosofia privada da natureza, Valéry só enuncia seus três capítulos -o da matéria, o da vida e o das idéias (p.127). Três reinos, esferas cujas fronteiras demonstram-se de demarcação mais difícil que as dos aprendidos na escola. O critério é decididamente antropocêntrico, não porque um obscuro projeto da evolução fez suas etapas anteriores convergirem na obra acabada, o homem, mas porque este não pode se relacionar com o que vê senão mediante sua transformação e acabamento: a obra do universo começa com ele (p.114). Seu vislumbre do tempo é circular, tudo vira retrospecto e projeto, mesmo à sua revelia. É sua sina. No além da pura idéia, o filósofo da oralidade diz que "aqui, os próprios projetos são lembranças" (p.82).

6. Para que essa sina se transforme em triunfo, deve transformar o ambiente segundo uma idéia. O tempo dessa transformação é virtualmente instantâneo, ela é objeto de uma pura decisão, como a do ancestral de que fala Gombrich (*Arte e Ilusão*) e que nomeia *Escorpião* um conjunto de estrelas ou postula, na irregularidade de um pedra, a forma equivalente de um bisonte. Na prática, esse tempo é o da história da cultura, conjuga três momentos. O tempo que o gesto de execução desse projeto leva para vencer a resistência da matéria que o

ambiente lhe fornece -..."bem sabes que nada mais consentimos a todo o resto da coisas além do direito de nos convir" (p.140) e, por isso, o artesão "não pode levar a cabo sua obra sem violar ou perturbar uma ordem com a força que aplica à matéria para adaptá-la à idéia que quer imitar" (p.124). O tempo de apuro necessário para que seu gesto responda com propriedade cada vez maior à imposição da idéia -..."Uma obra requer (...) a obediência a teu mais belo pensamento, a invenção de leis pela tua alma"... (p.143). E, enfim, o tempo que leva para desenvolver ferramentas e selecionar materiais que moldem a matéria com brevidade cada vez mais próxima à rapidez do trabalho da idéia, do tempo que "corre na esfera do puro possível, no seio dessa *substance subtile* que pode imitar todas as coisas" (p.128), como se "os atos iluminados pelo pensamento abreviassem o curso da natureza" (119). Mas como distingui-los? A cada um desses tempos da idéia correspondem formas que se aproximam, mais que daquela que a satisfaz, àquela que ela prometia desde o primeiro lampejo. Impor às coisas a lei da idéia comporta, para a idéia, conhecer nas coisas a lei que está na própria origem. No primeiro século antes de Cristo, Vitruvius enunciava as três virtudes a que devia obedecer a arquitetura, *utilitas*, *venustas* e *soliditas*. Valéry as retoma mas, significativamente, traduz a última por *durée* (p.129). A duração não é mais a solidez da coisa que resiste às intempéries e ao tempo astronômico. É o tempo instantâneo de registro de uma forma adequada à idéia e, ao mesmo tempo, aquele virtualmente perpétuo em que se transforma na memória e deixa descendência no desdobrar-se da linguagem.

7. Todo artefato singular é ponto de chegada de um processo. Nele, a matéria natural foi transformada e se submeteu à forma de uma idéia. Mas também é ponto de nova partida tanto para a idéia que lhe deu origem, quanto para as que irá suscitar em outro observador qualquer. Para as idéias de ambos, demiurgo e observador, a forma não é nunca, salvo na esfera mundana, de todo adequada. Ela permanece intrigante como o objeto que lembra ter interpelado em vida, na beira da praia, o Sócrates defunto do diálogo de Valéry. A forma remete, em última (ou primeira) instância, a uma autoria. Uma autoria pressupõe uma intenção, um projeto. Então: é obra "de um mortal em obediência a uma idéia que, movido por uma finalidade estranha à matéria que ataca e, com as próprias mãos, raspa, recorta ou rejunta; pára e julga; e se separa enfim de sua obra, como se alguma coisa lhe dissesse que estava acabada? ...ou não será antes obra de um corpo vivo que, sem saber, trabalha sua própria substância, forma cegamente seus órgãos e armaduras, casca e ossos, fazendo participar seus nutrientes, hauridos à sua volta, da construção misteriosa que lhe assegura alguma duração? Mas talvez nada mais seja que o fruto de um tempo infinito... Graças ao trabalho eterno das ondas marinhas, o fragmento de uma rocha, de tanto rolar e bater de todos os lados, se a matéria de que é feita é de dureza desigual e não acaba se arredondando, bem que pode assumir alguma forma notável"... Pode por exemplo assumir,

como as constelações o *Escorpião*, as feições de Apolo. E o pescador "que tenha alguma idéia daquela face divina irá reconhecê-la no mármore tirado das águas; enquanto para a própria coisa, o rosto sagrado é só uma forma passageira da família de formas que a ação dos mares deve lhe impor. Uma vez que os séculos nada custam, quem deles dispõe transforma o que quer no que quer" (p.119).

8. É o reino das idéias que anima com significados tanto as coisas inertes quanto as vivas, tanto as pedras quanto os bisontes, tanto as estrêlas quanto o corpo do próprio homem. Antes que Benjamin dissesse que a natureza é triste porque é muda, o Sócrates de Valéry dizia que ela "nada tem além de ruídos" (p.107). E quando Rodopis dança, se é como nenhum outro animal, é porque suas mãos falam e seus pés parecem escrever (*L'âme et la danse*, p.152). A afinidade da idéia com o reino das leis, mais que lhe permitir, obriga quem a abriga a conformar tudo à própria hóspede. O que, por outro lado, nisso, talvez ainda não se distingua muito das que hospedam as espécies inferiores: "Crês que os cães não vêem as estrêlas das quais não sabem o quê fazer?" (126). As idéias dos cães também percebem e interagem com o meio mediante esquemas perceptuais que não refletem mas sim traduzem os sinais que chegam à extremidade dos sentidos. A satisfação de seus instintos também está subordinada a suas idéias. Os sapos não vêem moscas pousadas (Monod, p.166), os gatos vêem as coisas traduzidas numa geometria refinada (Piaget, Chomsky, *Teorias da linguagem, teorias da aprendizagem*, p.164). Seria antes razoável dizer que as outras espécies vivem sob a tirania das próprias idéias e, com alguma ironia, que são radicalmente idealistas. Enquanto a idéia do homem obedece às próprias leis só na exata medida do que precisa para inventar outras tantas leis, boas ou más. O que distingue o mundo das idéias do homem é a profusão e a volubilidade, é que as formas dessa idéia nunca se conformaram que alguma coisa possa não lhe ser conforme. Nunca se resignaram à escolha binária, diante do estoque heteróclito que o ambiente lhe apresentava, entre o que lhe convinha ou não. Deviam poder se aplicar à diversidade material das coisas, acatar caridosamente suas inconveniências como indigência passageira, postergar, desafiando o tempo e a duração do próprio corpo, qualquer exigência imediata, como se instintos resíduos passassem a ser submetidos a um rude tratamento: "Te esforças então de retardar tuas idéias? - É preciso. Eu impeço que elas me satisfaçam, difiro a mera felicidade" (p.97). E, pouco antes, que "é preciso se subtrair dos prestígios da vida e do gozo imediato. O que há de mais belo é necessariamente tirânico" (p.95). De qualquer maneira, uma vez acesa aquela luz, os instintos já tinham convergido no desejo e, este, se desdobrado na vontade -não podiam mais ser satisfeitos de uma vez por todas. Enigmático, no início de *Eupalinos*, Sócrates lembra que os vivos têm um corpo que lhes permite sair do conhecimento e nele se recolher, "são feitos de uma casa e de uma abelha"(p.79). Seu corpo tornou-se só a casa, construída com a

linguagem, à qual ele volta e que, só de fora, é possível ver e viver a idéia. E reformar a casa.

9. Instado a dizer de que matéria era feito o tal objeto, Sócrates desconcerta Fedro e o leitor: "da mesma matéria que sua forma: matéria para dúvidas". A forma não coincide com a matéria, ela é a matéria que suscita as formas possíveis de uma dúvida. Monod também interroga a configuração de um calhau e conclui que, segundo a teoria, "ele não tem o dever de existir, mas tem o direito" (p.55). Um fenômeno não coincide propriamente com sua descrição, mas sua forma é portadora de sinais que remetem às vicissitudes de sua manifestação. Sob essa forma, não estamos longe de Galileu, para quem o Universo era um grande livro aberto mas cuja leitura comportava a decifração dos caracteres em que estava escrito. O Poe da epígrafe parece antes levar ao pé da letra a coincidência da forma com a matéria. O que as pedras são capazes de sentir, "*sob certas condições*", elas manifestam com o próprio corpo. Dentre essas condições, estão a ordem em que foram dispostas, a forma que assumiram no contágio com líquens, sua duplicação refletida nas águas mortas do lago e o longo período em que ficaram imperturbadas. A casa dos Usher se prestaria a uma surpreendente metáfora do processo biológico e, o lago, da filosofia natural da biologia de Monod: a mesma metáfora do espelho que ele reprocha à herança de Marx (p.50). A casa é o produto acabado da matéria aparentemente inanimada, mas ela é dotada de faculdades cognitivas, uma vez que sente, é dotada de faculdades de duplicação invariante e ordenação segundo um projeto. O longo período é o do tempo sem o qual o acaso não teria conjugado aqueles fatores. O livro de Monod não é mais o *compte rendu* da decifração do livro do Universo de Galileu, é parte inseparável dele na forma refletida do lago de Usher.

10. Tenham ou não razão Chomsky e seus seguidores, tudo indica que a linguagem seja, como intuiu Lévy-Strauss, o ponto de vácuo entre as ciências da natureza e as do homem. É na decisão sobre seu estatuto que parece estar a origem do fracasso das travessias tentadas pelas filosofias da natureza que deram sequência aos temas levantados pelo livro de Monod. Valéry usa a metáfora do hímene para o ponto de vácuo. "Quando falaste de música a propósito de meu templo, uma divina analogia te visitou. Este hímene de teus pensamentos que se conclui por si só sobre teus lábios, esta união de aparência fortuita de coisas tão diferentes decorre de uma necessidade admirável (...) cuja presença persuasiva obscuramente pressentistes". A fala de Eupalinos que Fedro refere a Sócrates vem depois de sucessivas aproximações para representar a graça inexplicável de uma arquitetura. A propósito de um templo, numa remissão de gosto duvidoso, seu autor diz que é a imagem matemática de uma mulher de Corinto e, Fedro, que "desperta vagamente uma lembrança que não pode chegar a seu termo" (p.92). Essa lembrança é singular, talvez não remeta a um passado, talvez remeta

a um eterno, inscrito para sempre no código genético e que, embora inefável, comparece, como um criptograma, na obra do homem. As transformações da matéria por obra das demais espécies são geneticamente determinadas. Elas podem ser grandiosas por uma precisão que a obra do homem só atinge por intermédio das máquinas que constrói. O que está geneticamente determinado na idéia/linguagem não é uma lei de construção do que é adequado ao pensante/falante. Isso o obrigaria a discriminar, como a abelha, negativa e irrevocavelmente, a maior parte da matéria que se lhe oferece. O que está determinado no genoma do homem é o princípio que esteve na origem de todas as leis e que, por isso, contempla todo o existente, embora não seja imediatamente acessível. Comentando o livro de Monod, Michel Serres diz que "ninguém sabe realmente onde é que está a sonata a Kreutzer, onde estão o quadrado e a diagonal" (*La traduction*, p.56). Como esse princípio está na idéia tanto quanto, fragmentariamente, em toda matéria, a idéia deve, primeiro, se manifestar em alguma matéria: a *substance subtile* em que se dá o artesanato do verbo. As idéias das demais espécies identificam na forma das coisas a de suas necessidades, as dos homens fabricam de tudo o que vêem matéria para se pensar, para descobrir-se sob os infinitos disfarces que assume no resto das coisas. O equivalente da idéia adivinha uma obscura mas possível equivalência a todas as coisas. As próprias necessidades a que atende o que o homem produz passam à posição subordinada em que têm seus equivalentes. Porque dotado de um espírito, todo filho do homem é necessariamente pródigo. À observação de Fedro de que "nada do que é belo é separável da vida, e a vida é aquilo que morre", Sócrates objeta que a maioria "têm do Belo sabe-se lá que noção de imortal" (p.88). O capricho que o reducionismo biológico de Freud estendia a todo organismo (Freud, *Para além do princípio do prazer*, trad.franc.p.83), aquela "tendência misteriosa" que o leva a "se afirmar desafiando o mundo" e querendo até "morrer só à sua maneira", parece ser antes a projeção generosa com que o fundador da psicoanálise tentava exorcisar o próprio espírito.

11. *Eupalinos* resultou de uma encomenda sob rigorosa medida, 115.800 caracteres, para uma edição de luxo. Valéry não se lamenta, "afinal os escultores nunca reclamaram de serem obrigados a alojar seus personagens olímpicos nos triângulos obtusos dos frontões" (p.1400) e não é difícil imaginar o sorriso com que deve ter contemplado a própria pena quando escrevia que, no canteiro, Eupalinos dava aos operários "só ordens e números". A arquitetura se lhe apresentava como pretexto necessário. Duas razões parecem com efeito torná-la propícia à divagação acerca da linguagem. A primeira é a noção de projeto. Seu emprego anacrônico permite a Valéry levantar uma primeira ambivalência de toda linguagem. Ao mesmo tempo que diz que "o projeto é bem separado do ato e, o ato, do resultado" (p.129), Eupalinos concebe como se executasse (p.92). A estabilidade gráfica peculiar da noção contemporânea de projeto só vai surgir no *Quattrocento* com Brunelleschi. O projeto de

Eupalinos não é ainda bem separado do ato e do resultado, é feito, de um lado, de ordens e números, sua arquitetura é oral; do outro, concepção e execução coincidem numa instância que parece ser a mesma que, mais de três mil anos depois da invenção da escritura, a da leitura silenciosa, com que Santo Ambrósio surpreendera Santo Agostinho e que J.Goody chama de *silent voice* (*The interface between tue oral and the written*). Porque afinal, à oralidade da idéia de Eupalinos correspondia a leitura silenciosa dos resultados de suas ordens executadas na pedra por seus escribas.

12. O artifício permite a Valéry dissolver a oposição falante/ouvinte, produção/fruição, emissão/recepção, sinal/resposta e introduzir, com riqueza de desdobramentos, uma segunda razão do pretexto arquitetônico. Valéry dá consistência à sinestesia batida entre arquitetura e música. A propósito desta, ele insiste que sua mobilidade parece imóvel ao pensamento "ainda mais móvel", que "este edifício de transições, de conflitos e de acontecimentos indefiníveis, como coisa de que se possa distrair e à qual voltar (...) e, como um templo construído à volta de tua alma, podes sair e afastar-te, podes entrar por outra porta". E conclui: "São duas então as artes que envolvem o homem no homem ou, mais precisamente, o ser em sua obra e, a alma, em seus atos e nas produções de seus atos (...) como nosso corpo de outrora que ficava todo fechado nas criações de seu olho e circundado pela vista: Por duas artes ele se deixa envolver por leis e vontades interiores, figuradas numa matéria ou na outra, na pedra ou no ar" (p.103); e, mais adiante (p.105), o Sócrates defunto lembra que "a própria sinfonia fazia com que esquecesse o sentido do ouvido. Transformava-se logo, muito exatamente, em verdades animadas em universais aventuras ou, ainda, em combinações tão abstratas que não tinha mais consciência do intermediário do som" (p.106).

13. Seria cabível a objeção de que tudo isso diga respeito à obra de arte e não à linguagem. O próprio Valéry parece levantá-la quando diz (p.93) que, na cidade, "dentre os edifícios de que é povoada, uns são mudos; outros falam; e outros, enfim, mais raros, cantam." Ao que talvez se possa responder que a cidade é um produto coletivo e diacrônico que reproduz a natureza duplamente ambivalente da linguagem. Primeiramente, se, por um lado, o infante não aprende propriamente a falar, já nasce senhor da ferramenta afiada da língua, do outro, desde Saussure ficou claro que a língua já se apresentava como um dado da natureza que envolve o falante e a que ele pode só se submeter. Em modo análogo, o construtor anônimo da cidade a que se refere Fedro submete a singularidade da forma que dá a sua construção à norma da cidade mas não precisa propriamente aprendê-la. Em segundo lugar, a distinção que faz Valéry diz respeito a outra duplicidade da língua. Ela é meio de comunicação e, ao mesmo tempo, instrumento propício à confecção de representações interiores. Talvez valha a pena conjugar os quatro termos da dupla ambivalência da linguagem: o falante produz a

língua e/ou a ela se adapta; o falante a usa para comunicar e/ou para gerar suas próprias representações. A conjugação talvez comporte o esclarecimento preliminar do metabolismo do espírito. O hímeme de Valéry, o ponto onde se dá a troca do espírito com o ambiente são os lábios. De um lado a esfera das idéias, do outro a das coisas. Ambas as esferas são povoadas de formas. Os sentidos se encarregam de captar sinais das formas da segunda e, o sistema nervoso central, de transcodificá-las segundo as formas compatíveis com o desempenho de sua função, a de produzir sentido. "Certos povos - diz Sócrates- perdem-se nos pensamentos; mas para nós outros gregos todas as coisas são formas" (p.112). Por que então Valéry elege os lábios, metáfora do aparelho fonador, como o hímeme, ponto de váu obrigatório para a reprodução do espírito? Ele põe meia resposta nos lábios de Fedro: "Eis então que a linguagem é construtora?" (p. 111).

14. Nada indica que o primeiro infante, aquele que pode ter vivido experiência análoga e tão espantosa quanto à do protagonista do episódio da caverna de Platão (*República*, VII), dispusesse de uma língua à qual se adaptar. Mas já estava cheio de idéias. Tudo leva a crer que o trabalho ou o gesto para produzi-las, formalizá-las, tenha sido uma exigência tão ou mais urgente que qualquer outra necessidade fisiológica ou, se preferirmos, que a satisfação destas últimas já surgia inexoravelmente subordinada às formas em que as idéias as traduziam. É pouco provável que aparelho fonador tivesse o primado, que mais tarde lhe caberia, sobre os demais órgãos e o corpo inteiro para produzir as formas daquelas idéias. No quê essa produção separava-se já radicalmente das formas produzidas pelas demais espécies? o que é que, "desde o início, distingue o pior arquiteto da melhor das abelhas" senão o fato de que "ele construiu a célula na cabeça antes de construí-la na cera"? (Marx, *O Capital*, Livro I, 3ª seção, cap.V). Ao mesmo tempo, porém, se a urgência que se antepunha ao próprio atendimento das necessidades fisiológicas era a de formalização de suas idéias, o aparelho fonador deve ter sido solicitado com enorme precocidade. Afinal, que outro órgão ou membro produz formas com rapidez e economia de energia tamanhas? Que outra matéria além do ar é, mais que disponível, parte constituinte de seu *habitat*, condição preliminar de existência? E, ao mesmo tempo, que outra matéria se presta melhor à modelagem de formas? Para o homem, o sopro da vida tem mão dupla. Mas o hímeme de Valéry sugere que, antes de ser o tímpano, é nos lábios que se concentra a vocação do demiurgo. Produzir antes de consumir, formalizar antes de decodificar, decodificar reproduzindo, estas parecem ser as razões que levam Sócrates, metaforicamente, a lamentar a vida pregressa e invejar, no *métier* de Eupalinos, o primado da construção e da transformação de todas as coisas sobre a reflexão. Ele dá razão a Fedro quando diz que "o destruir e o construir são iguais em importância e é preciso almas tanto para um como para outro" (p.83); mais adiante, ele reforça: "é preciso escolher entre ser um homem ou um espírito. O homem não pode agir

senão porque pode ignorar e contentar-se com uma parte desse conhecimento que é sua bizarrice particular e que é até um pouco maior do que seria preciso!"(p. 126).

15. A cada forma produzida correspondeu um trabalho cuja memória é depositada na forma de alguma matéria. Tudo leva a crer que sejam equivocadas noções correntes segundo as quais a memória subjetiva estaria configurada como um arquivo interior. É C.L. Strauss quem fornece um indício de que a idéia refaça *ex novo* cada forma evocada. Ele diz que "a ordem do mito exclui o diálogo: não discutimos os mitos do grupo, nós os transformamos crendo conservá-los" (*Mythologiques 4*, p.585). O mito está para a cultura como o código para a espécie. Idéia cristalizada numa forma arbitrária mas capaz de garantir invariância na reprodução de uma ordem social. No âmbito biológico, Serres insiste na precedência da invariância sobre a teleonomia, da constância contra a história. Não há por que não aplicar à matéria dos mitos, a linguagem, o que ele insinua para a história das ciências: "Antes de se transmitir (...), a informação é forma e, a mensagem, marca. Os objetos se deformam, mas de pouco, e é isto 'se lembrar', o vestígio, a história" (p.59), aquilo que diverge, não o que se repete. Ao distinguir os edifícios da cidade entre mudos, retóricos e cantantes, o Fedro de Valéry reserva implicitamente a faculdade de gerar representações interiores exclusivamente à grande arquitetura, dirigida à fruição estética.

16. O que, no plano da linguagem, seria não reconhecer que o vernáculo seja dotado da mesma duplicidade. As representações interiores estiveram presentes -não conseguem ficar ausentes- no trabalho, análogo ao da linguagem natural, do construtor coletivo da cidade. Elas estão presentes na forma do produto, distinta da forma de seu uso, forma cuja autonomia o próprio construtor acaba por não reconhecer nem nas inflexões que a distinguem da casa do vizinho ou a do antecessor, com quem aprendeu a construir, quem sabe de outiva, segundo um mesmo paradigma, mas do qual uma e outra não são réplicas. Embora os usos materiais possam ser os mesmos, quem as vê as distingue como variantes. O que acarreta inclusive, no tempo lentíssimo do desenrolar da língua da pedra, variações nas formas de uso. A confusão entre uso e significado continua, dois mil e quinhentos anos depois de Fedro, a gerar equívocos, estes sim, monumentais, como o de Umberto Eco no capítulo sobre a arquitetura de *A estrutura ausente*. Se para Fedro, ambos os produtos parecem tão destituídos de significado quanto o fonema de Jakobson é porque a arquitetura vernacular teve uma finalidade utilitária, a de suprir às funções do corpo. Mas, contrariamente à abelha, essas funções não podem ser supridas imediatamente, devem passar pela representação da satisfação das mesmas, devem ser, primeiro, "construídas na cabeça", como no reflexo do lago que anima a ordem das pedras da casa dos Usher.

17. Na falta de uma intenção expressiva explícita, a pretexto de as casas serem, como as das abelhas, produtos imediatamente utilitários, Fedro sustenta a mudez das formas de seu produto. Por isso dispõe a arquitetura retórica numa posição hierarquicamente superior à vernacular, logo ela que não é capaz de usar a linguagem senão para comunicar e que, assim, desempenha a função subalterna para a qual as demais espécies acham-se também aparelhadas. A arquitetura que fala é a única que se subtrai, covardemente, à responsabilidade que o infante enfrenta majestaticamente, a que deriva da consciência inata de que é ele o autor, ainda que segundo regras herdadas, das formas segundo as quais o mundo se transforma, ainda que só no recôndito de suas representações. Não por acaso o exemplo escolhido por Valéry para a arquitetura que fala é justamente uma prisão (p.94), a da linguagem como natureza pronta, a que o infante pode só se adaptar mediante o aprendizado. Faltavam a Valéry, como faltam ainda hoje, elementos para que admitisse que, sob a mudez aparente da arquitetura vernacular, se selasse apenas nossa surdez. Na escala da linguagem da cidade, cada casa é, de fato, tão muda, tão destituída de significação quanto o fonema de Jakobson. Com a honestidade intelectual que permeia todo o seu livro, Monod confessa ter-se surpreendido identificando-se "com uma molécula de proteína, em virtude do esforço de atenção concentrada na experiência imaginária, sem nada mais no campo da consciência. Entretanto, não era ainda ali que aparecia o significado da experiência simulada, mas somente quando de sua explicitação simbólica". Um esforço análogo talvez fizesse os edifícios mudos de Valéry, não falar, mas cantar: afinal, diz Eupalinos, "o mito é fácil de traduzir"(p.97). E Sócrates dá a explicação da falta desse esforço: "Aliás, o mesmo embaraço que me propôs esse objeto encontrado -desconhecido- pode-se conceber em relação a um objeto conhecido. Neste caso, porém, como é conhecido, de posse da pergunta e da resposta, (...) esquecemos de fazer a pergunta" (p. 121). A abelha não sai mais de sua casa.

18. Se o verbo dá forma à idéia sem esforço e num tempo instantâneo, com a mesma rapidez ele se esvai e com ele qualquer modificação da realidade. Para que as "ordens e os números" de Eupalinos deixem memória numa realidade transformada é preciso que outros gestos, bem mais lentos e dispendiosos em energia, lhes obedeam. Por isso, o comércio do produto destes outros gestos, contrariamente ao do verbo, comporta a remissão ao valor comum que permite a troca. É Sócrates quem se refere a esses outros gestos, guiados pela idéia, dispendiosos de energia e cujo comércio, para que transforme a realidade, exige um equivalente distinto da linguagem: "É preciso que os deuses não fiquem sem teto nem as almas sem espetáculos. É preciso que as massas de mármore não fiquem mortalmente por terra, (...) que cedros e ciprestes não se contentem em sucumbir pelas chamas ou podridão, quando podem se transformar em vigas odorantes ou móveis deslumbantes. Mas é preciso menos ainda que o ouro dos ricos durma preguiçosamente seu sono pesado nas urnas e

tênebras do tesouro. Este metal tão pesado, quando se associa a uma fantasia, toma as virtudes mais ativas do espírito (...) transmuta-se em todas as coisas sem que ele próprio seja mudado (...) É sem dúvida o mais abstrato agente que exista depois do pensamento".

19. Numa carta de Spoleto, Goethe se refere às obras civis romanas como a uma segunda natureza. Dentre as coisas em que o dinheiro se transmuta, Sócrates diz que ele "fura montanhas, desvia rios, abre as portas de fortalezas" (p.145). No postfácio da história natural sugerido acima, não bastaria referir-se de modo genérico a essa segunda natureza, à memória na paisagem antropizada da idéia que guiou o trabalho das culturas. O ponto de vácuo linguístico, no sentido amplo de sistemas de relações entre formas e idéias, talvez possa ser sugerido com efeito mais fecundo caso se pense que a cidade surge junto, não só com a escritura, mas com a moeda. Que possa tratar-se de uma tripla coincidência? Se, como na dança de Rodopis, a arquitetura canta e a cidade escreve, será normal ir buscar direta e mecanicamente relações obscuras entre estrutura e superestrutura, entre economia e arte, para explicar tal ou tal outra forma? Ou a coincidência exige perguntas, com as de Jakobson em 73, quanto à uma específica economia, subjacente à produção material e segundo a qual a idéia interage com o meio? Nômades inveterados, avessos à propriedade, os aborígenes australianos se referem à paisagem que percorrem com cantos sem nenhuma intenção propriamente geomorfológica. Em *The songlines*, B.Chatwin diz que, quando de seus encontros fortuitos, "são os cantos, não os objetos, o principal instrumento de troca. O escambo dos objetos é a consequência secundária do escambo de cantos".

20. Com algum otimismo, Sócrates fala dos artefatos em geral: "Fizeram-se por si mesmos, de certa forma; o uso secular achou necessariamente a melhor forma. A prática inumerável atinge um dia o ideal e pára. Os milhares de ensaios de milhares de homens convergem lentamente para a figura mais econômica e mais segura: uma vez atingida, todo mundo a imita; e os milhões dessas réplicas respondem para sempre às miríades de tateamentos anteriores e os recobrem" (p.131). Menos otimista, Marx retoma o processo no plano transversal das trocas: "Os homens equiparam uns aos outros os seus trabalhos diversos como trabalho humano, (...) como valores. Ignoram fazê-lo mas o fazem. Por isso o valor não traz escrito na frente aquilo que é. O valor torna antes todo produto do trabalho um hieróglifo social. Com o tempo, os homens tentam descobrir o significado do hieróglifo, tentam descobrir o segredo do próprio trabalho social, uma vez que a transformação dos objetos de uso em valores, tanto quanto a linguagem, é um produto da sociedade" (*O Capital*, L I, I, IV). Em flagrante desmentido a materialismos que invocam suas idéias, Marx fala do tipo de saber (*Crítica da Economia Política*, Pléiade, I, 311) que a operação requer: "Como arquiteto

original, a ciência não desenha só castelos no ar: constrói até alguns andares habitáveis antes de colocar a primeira pedra".

Rio, 22 de agosto de 1997