

Cabanas

Gilles A. Tiberghien

Gilles A. Tiberghien é professor da Universidade de Paris I e membro do Comitê de Redação dos *Cadernos do Museu de Arte Moderna* do Centro Georges Pompidou, em Paris. Publicou os livros *Land Art*, em 1993; *Land Art Travelling*, em 1996; *Patrick Tosani*, em 1997; *Le Principe de l'axolote & supplements* em 1998; e *Nature, Art, Paysage* em 2001, de onde o texto *Cabanas* foi traduzido. Segundo Tiberghien, a cabana é uma imagem primordial para a arquitetura, já que indica, diferentemente do labirinto, um sentido de autonomia e organização. Enquanto arquitetura, ela impõe o problema da relação com o ambiente, mas também o da organização interna, que concerne a cada homem, sem deixar de estruturar a realidade social. O autor, neste ensaio, pensa a cabana no que esta implica em um problema para a concepção moderna de arte, uma vez que ele pesquisa sua recorrência na produção contemporânea dos artistas europeus.

Pela exploração espacial e temporal, numerosos escultores contemporâneos reencontraram a figura do labirinto, reconsiderado e proposto como objeto artístico e como lugar da experiência de si. Ora, o labirinto é também um arquétipo arquitetural. Sabemos, com efeito, que o inventor mítico da arquitetura foi Dédalo, e foi ele que construiu a célebre morada do Minotauro. Contam, também, que sabia como fazer para que as estátuas se movessem sozinhas.

Outro arquétipo arquitetural é o da cabana, pois ela cristaliza as especulações sobre a infância do homem e as origens da humanidade – é o que bem resume o arquiteto Henri Gaudin, no início de seu livro sobre o domicílio medieval, *A Cabana e o Labirinto*.¹ Em todo caso é certo que a cabana



As cabanas de Wittgenstein (Noruega) e Le Corbusier (Roquebrune).

¹ “Dois modelos são apresentados, duas construções: um labirinto e a Cabana original. O primeiro nunca é definido, já o segundo tem a precisão do conceito. No nível da imagem, passa-se de uma estrutura complicada, de uma confusão de salas e corredores, ao equilíbrio e regularidade da ordem antiga, ou seja, do labirinto à Cabana (...)” Gaudin, Henri. *La Cabane et le labyrinthe*, Bruxelles: Mardaga, 1994: 94. De minha parte, tenho a tendência de considerar a cabana não definida e atribuir ao labirinto “a precisão do conceito”.



é um objeto de especulação, isto é, “lugar especulativo”, da famosa *poêle*² de Descartes (de fato, toda cabana é equipada com calefator) à choupana de Heidegger na Floresta Negra. Contudo, só no século XX, duas personalidades deram títulos nobiliárquicos a esse tipo de lugar. Sem dúvida nenhuma o “filósofo arquiteto” Wittgenstein (com sua cabana na Noruega) e o “arquiteto especulativo” Le Corbusier, que terminou seus dias numa cabaninha à beira mar, em Roquebrune, perto de Antibes. O quiasma, que remete tanto a filosofia como a arquitetura, ao que elas não são, configura o tema da cabana como objeto do pensamento.

Se me ocupo deste modelo, a cabana, é menos por refletir sobre a arquitetura, a escultura, ou sobre os objetos que, pertencendo a uma, são muito ou pouco qualificados pela outra, e mais porque a categoria escultura, em sua acepção tradicional, não tem mais pertinência para dar conta de certas práticas que se arrogam o direito de existir e que se tentou pensar como um certo número de novos objetos que, numa combinação de arquitetura, sítio e paisagem, deveriam ser considerados em diferentes níveis. Eu já me havia interessado por essas construções monumentais, resistentes, cujos tamanho e escala evocavam as mastabas ou pirâmides e lembravam essa época indiferenciada, postulada por Hegel nas origens da arte. Ao contrário, e sem perder de vista essa noção de escala, sempre central quando se tratava de arquitetura, certos artistas se interessaram pela fabricação de estruturas leves e móveis, de dimensões variáveis, mas jogando o vazio sobre o cheio, a transparência contra a opacidade, o ar contra a terra, os matos ou os galhos contra a rocha. A cabana pode inspirar artistas sobre o modo da “pequena casa³” (que é o que significa a etimologia da palavra), artistas que, sobre esse assunto, fabricaram objetos em um contexto urbano – como Oiticica, que era fascinado pela arquitetura espontânea das favelas⁴ – e os expuseram em galerias e museus como fizeram os da *Arte Povera*.^{5, 6}

Parece-me que a cabana é um ponto de encontro privilegiado entre a arte e a natureza; ela nos envia às origens da arte e da civilização, evoca o desenvolvimento tanto da espécie como do

² Sistema de aquecimento para espaços internos, normalmente situado no centro do cômodo e em geral fabricado em ferro. Na verdade o autor fez referência ao pequeno quarto aquecido de Descartes, denominado “*la poêle de Descartes*”, quando, em abril de 1619, o filósofo estava engajado nas tropas de Maximiliano da Baviera e onde viveu uma noite de entusiasmos, tendo sonhos estranhos e exaltados, “após ter descoberto os fundamentos de uma ciência admirável”. (N.T.)

³ “Petite Maison”, no original em francês. (N. T.)

⁴ Em particular com seus *Parangolés*, sobre o que ele dizia em um texto de 1964: “Na arquitetura da favela, por exemplo, encontramos implicitamente, um caráter de Parangolé, tal é a estrutura orgânica dos elementos que os constituem, a circulação interna e o desmantelamento externo dessas construções (...). É o que existe em outro plano, se tratando (...) de todos os abrigos e construções populares que temos sob nossos olhos, como degraus, abrigos de mendigos, a decoração popular das festas juninas (...)”. Extraído de Bases fundamentais para uma definição do Parangolé, texto publicado pelo artista em 1965, tradução francesa do catálogo *Helio Oiticica*, Galerie National du Jeu-de-Paume, Paris, 1992: 87.

⁵ *Arte Povera*, em italiano no original. (N. T.)

⁶ Pistoletto, Calzolari ou, sobretudo, Fabro, que declarava desejar “resolver essa necessidade que tinha o homem quando, pouco após ter encontrado um refúgio na caverna para escapar aos perigos, desejou, em um determinado momento, se sentir bem nessa caverna, tal como se sentia na natureza (...)” citado em Christov-Bakargiev, Carolyn. *La maison dans L’Arte povera*, *Exposé* n° 3, 1998: 162.

indivíduo. É ela que, como laboratório de experiência teórica e prática, alimenta especulações desse filósofo das madeiras que foi Henry David Thoreau, que no século XIX, construiu uma cabana em Concord, Massachussets, para lá viver durante dois anos – habitar sob um teto construído por outros era, segundo ele, estar despossuído de si mesmo, e construir sua própria casa era como construir seu próprio pensamento.⁷

A experiência da cabana, de fato, é uma experiência da natureza, uma forma de estar não ao abrigo do mundo, mas fora de si. A cabana, com efeito, não envolve nem protege aquele que a habita; antes, ela o expõe a si mesmo e à natureza concebida como exterioridade. Na verdade, se a cabana é um motivo recorrente na criação contemporânea, podemos dizer, ao mesmo tempo, que raramente é considerada por ela mesma. Talvez mais como objeto, vamos ver adiante, ela designa um espaço, possivelmente mais imaginário do que real. Os traços que a caracterizam encontram-se disseminados aqui e ali, nas realizações que são de alguma maneira *declinações*.⁸ A cabana é uma espécie de “ideal prático”, capaz de nos enviar a certos mitos de origem.⁹

Tecer e Entrelaçar

Em 1985, quando o artista italiano Giuliano Mauri, que chegou à escultura pela poesia, construiu em Lodi a *Casa dell'uomo*,^{10, 11} o crítico italiano Vittorio Fagone viu na obra um manifesto. A cabana evocava-lhe a primeira habitação do homem sedentário que pratica a coleta e se instala, liga-se à terra, em lugar de percorrê-la com outros caçadores.¹² De minha parte, eu associaria esse trabalho às moradias das populações nômades.

De qualquer maneira, o trabalho de Mauri caracteriza-se por uma solicitação sistemática aos modelos da cestaria, um trabalho de fibras vegetais entrelaçadas, tal como Franz Boas pode observar, por exemplo, entre os índios da Colômbia britânica.¹³ Seus desenhos, assim como os elementos suspensos que ele instala na natureza, traduzem observação minuciosa e testemunham seu interesse pela fabricação dos objetos e pelo acabamento, próximo de certas pranchas pertencentes aos atlas

⁷ Thoreau, Henry David. *Walden ou la vie dans les bois* (Walden ou a vida no bosque), tradução para o francês de L. Fabulet, Gallimard, Paris, 1992: 47. Sobre este assunto, permito-me remeter o leitor a meu livro *Notes sur la Nature, la cabane et quelques autres choses* (Notas sobre a natureza, a cabana e algumas outras coisas). École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, 2000.

⁸ Em itálico no original francês. (N. T.)

⁹ Possivelmente ela tem qualquer coisa a ver com essa *natureza imaginária* de que falava Bachelard, que “realiza a unidade entre a natureza naturante (*nature naturans*) e a natureza naturada (*nature naturata*).” Bachelard, Gaston. *L'Eau et les rêves* (A água e os sonhos), Paris: José Corti, 1942: 41.

¹⁰ Em italiano no original francês. (N. T.)

¹¹ Outra cabana do mesmo nome foi realizada em Bérgamo em 1981. Feita com madeira, corda, telha e argila, ela media 24 metros de altura sobre uma base de aproximadamente 12 por 12 metros. Mais recentemente ele edificou a *Casa della memoria*, de mais ou menos 11 metros de altura, para uma exposição que lhe foi consagrada em um parque de escultura em Laumeier, de 6 de setembro até 5 de outubro de 1997. Ela foi destinada a lá ficar de modo permanente.

¹² Vittorio Fagone, Giuliano Mauri, *Arte nella natura* (1981 – 1993), Milano: Mazzotta, 1993: 9. *La Casa dell'uomo* foi instalada na margem do Rio Adda durante a exposição Milanopoesia, organizada por Gianni Sassi.

¹³ Ver Boas, Franz. *Primitive Art*, London: Dover, 1927, reimpressão 1955: 20.



de história natural.

Tecelagem e trançado são objeto de especulação entre os teóricos da arquitetura desde há muito tempo. Semper – Riegl e Wölfflin o comentaram para homenagear e combater, pois teve considerável influência no século XIX –, que atribuía aos materiais um lugar determinante na evolução dos estilos, considerava a tecelagem a origem de toda arquitetura: “Começou-se a construir”, escreveu, “no momento em que nascia o trançado, ou seja, a tela, a *cerca*¹⁴ composta de galhos e ramos entrelaçados, cuja fabricação exige técnica, que por sua vez é um presente da natureza para o homem. O primeiro cercado levantado pela mão constitui sem dúvida a divisão inicial do espaço. A transição entre a tecelagem de galhadas e das fibras para fins domésticos é simples e natural”.¹⁵

Essas especulações são interessantes, pois nelas encontramos o mesmo motivo nos artistas que, como no caso de Mauri, associam mais uma vez, de forma deliberada, às épocas passadas da história da humanidade. A memória que é tratada na *Casa della memoria* é claramente aquela dos primeiros tempos da humanidade. Aqui entramos no domínio do mito, com o ocasional auxílio da antropologia. É significativo, desse ponto de vista, que numerosos relatos de origens nos remetam à questão da habitação e que os tratados de arquitetura, como o de Vitruvio em primeiro lugar, se interessem pela vida dos primeiros homens, associando, assim, a questão do começo da civilização àquela da habitação.

A Cabana Primitiva

É de Vitruvio que partem todas as especulações sobre a cabana primitiva. No segundo de seus Dez livros de arquitetura, título da obra que chegou até nós desprovida das pranchas originais e que o arquiteto Claude Perrault traduziu e ilustrou no século XVII, Vitruvio imagina um relato em que muitos se inspirarão em seguida – como Rousseau, por exemplo, em diferentes discursos – e que faz do fogo a primeira medida de caráter social permanente que levará os homens a se comunicarem e lhes dará ocasião de “se reunirem em sociedade e habitarem um mesmo lugar”. Assim, cada um retira o partido de seus próprios talentos para o benefício dos outros. “Uns começaram”, escreveu Vitruvio, “a fazer cabanas com folhas, e outros a escavar cavidades nas montanhas; outros, imitando o engenho das andorinhas, realizavam, com pequenos galhos de árvore e terra mole, locais em que pudessem abrigar-se, e cada um, considerando a obra de seu vizinho, aperfeiçoava suas próprias invenções sobre as observações que fazia sobre a dos outros; e a cada dia se faziam progressos na maneira de construir cabanas, pois os homens, cuja natureza é dócil e voltada à imitação, glorificando-se de

¹⁴ No original francês, *barrière*. (N. T.)

¹⁵ Semper, Gottfried. *Der Stil in den technischen Künsten oder praktische Aesthetik*, 2ª ed., Munich, 1878: 213, citado por Rywert, Joseph. *La maison d'Adam au paradis*, Paris: Seuil, 1976: 29. Riegl contestou a ideia de Semper, segundo a qual as coisas eram feitas *espontaneamente*, a matéria se combinando à força do hábito e às necessidades do uso, posto que defendia uma inspiração criadora, um *Kunstwollen*, uma “vontade artística”, que leva o homem a produzir as formas cuja utilidade não deve mascarar o igualmente necessário caráter artístico.

¹⁶ Vitruve, *Les dix Livres d'architecture*, traduction intégrale de Claude Perrault, 1673, revue, corrigée sur les textes latins et présentée par André Dalmas, Paris: Balland, 1979: 52.

suas invenções, comunicavam todos os dias aquilo que haviam inventado de novo”.¹⁶

Vemos, assim, que a arquitetura primitiva, tal como é aqui imaginada, toma também como modelo as formações naturais, os buracos nas montanhas para se proteger, como uma toca, ou as construções de galhadas comparáveis aos ninhos de andorinhas. Essa concepção corresponde ao que Panofsky, depois de Lovejoy e de Boas, denomina, em um artigo sobre Piero de Cosimo, o primitivismo “duro”, estado primeiro, “verdadeiramente bestial”, de que a humanidade acabou se libertando “graças ao progresso técnico e intelectual”, e em oposição ao primitivismo “doce”, imaginado por Hesíodo, que descreve os primeiros tempos como “idade de ouro”, em comparação com a qual as fases posteriores foram fases sucessivas de uma “longa desgraça”. A primeira concepção adapta-se às doutrinas do pecado original e à narrativa da saída do homem do Paraíso. O primitivismo duro é do tipo realista e materialista, filosoficamente representado por Lucrecia, de que Piero de Cosimo deu uma interpretação iconográfica singular.¹⁷

O Ninho

São, contudo a troca, a comparação, a linguagem que permitem ultrapassar essa suposta origem, qualificada em alguma parte de “bestial”. Entre esses primeiro abrigos, cujo modelo o homem toma dos animais, aperfeiçoando-o em seguida, encontramos o ninho. Provavelmente o ninho é emblemático, pois ele representa ao mesmo tempo uma forma de proteção e uma idéia de origem. Assim são os ninhos de Nils-Udo: o *Ninho de Lavândula* (1988), de 12 metros de diâmetro e dentro do qual, 450 arbustos de lavândula foram plantados, construído no Crestet, no sul da França; ou, ainda, *O Ninho*, que ele realizou em 1978, dentro do qual o artista é encontrado nu, como um animal antropomorfo, nascido de um ovo posto por um pássaro gigante; outra versão, realizada em 1995 com uma criança, foi intitulada *Waternest*,¹⁸ mas este último ninho tem qualquer coisa que Bachelard chamaria de “ninho de Michelet”, em referência à página de um livro que o historiador consagrou aos pássaros e no qual ele sugere que os ninhos são construídos pelos corpos, a partir dos quais tomam forma pelo lado interno.¹⁹

Esse ninho de ramos e terra, certamente, é um abrigo, mas terrivelmente exposto a nossos olhos predadores. Por outro lado, nessas esculturas, não há a preocupação do território. Os ninhos são lá colocados com aquilo que eles contém ou simplesmente vazios, confundindo desde já as relações

¹⁷ Ver Panofsky, Erwin. *Les origines de l'histoire humaine. Deux cycles de tableaux par Piero de Cosimo. Essais d'iconologie*, trad. Fr. Claude Herbert et Bernard Teyssèdre, Paris: Gallimard, 1967.

¹⁸ Em inglês no original francês. (N. T.)

¹⁹ “Dentro, escreveu Michelet, o instrumento que impõe ao ninho sua forma circular não é outra coisa senão o corpo do pássaro. Voltando-se sobre si constantemente, pisando a parede de todos os lados, ele chega a formar o círculo”, Michelet, Jules. *L'Oiseau*, 4ª ed., 1858: 208, citado por Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace*, Paris: PUF, Quadrige, 1957: 101. Como se a criança, se voltando sobre si mesma, houvesse estendido um círculo de galhos que a água isola do mundo. Um crescimento orgânico que evoca os iglus de Mertz, que se desenvolvem como a concha em volta do caracol: “Ficar grande (crescer) eis aí a casa; fazer a casa é considerar a proporção de crescimento da vida biológica”, Mario Mertz, citado por Carolyn Christov-Bakargiev, “La Maison dans l'Arte povera”, *op. cit.*: 178. Ou então como *Hollow Spruce*, de Richard Harris.

²⁰ Draguet, Michel. *Variations entre la feuille et l'arbre. Nils-Udo et Bob Verschueren, Nils-Udo, Bob Verschueren. Avec arbres et feuilles*, Bruxelles: Atelier 340, 1992: 10.

de escala que o corpo humano nos permite estabelecer. Por outro lado, já se percebeu que as obras fotografadas de Nils-Udo se oferecem “como um ponto perdido no universo”.²⁰ É evidente, de fato, que esses objetos superdimensionados têm mais a ver com qualquer coisa como um meteoro vegetal caído do céu do que com um enclave natural em simbiose com seu meio. Ora, o ninho, uma habitação animal, não existe sem um território que lhe corresponda. Esse território, normalmente, é seu terreno de caça, e o animal se desloca livremente. Ele se conforma aos esquemas espaciais táteis e direcionais. Muita vez o terreno é um espaço aberto, como aquele que envolve uma colméia, que as abelhas constroem para nela viver. Algumas vezes, muito ao contrário, como no caso dos corvos, o ninho é estreitamente associado ao território, e todos os outros pássaros que por lá se aventuram são considerados intrusos. Mas aqui estamos mais próximos do caso da figura que Jacob von Uexküll descreve em *Mundos animais e mundos humanos*: “Coisa curiosa, uma zona neutra insere-se na vida de vários pássaros de rapina entre o ninho e o terreno de caça, zona na qual eles não atacam a presa. Os ornitólogos supõem com razão que essa diferenciação do meio é imposta pela natureza para impedir aos pássaros de rapina o ataque a suas próprias ninhadas”. Temos assim uma espécie de zona livre, uma parte “neutra” do território, em que os pássaros podem criar seus filhotes com toda segurança.²¹ Mas o ninho é um pouco como uma cabana, uma choupana ou um



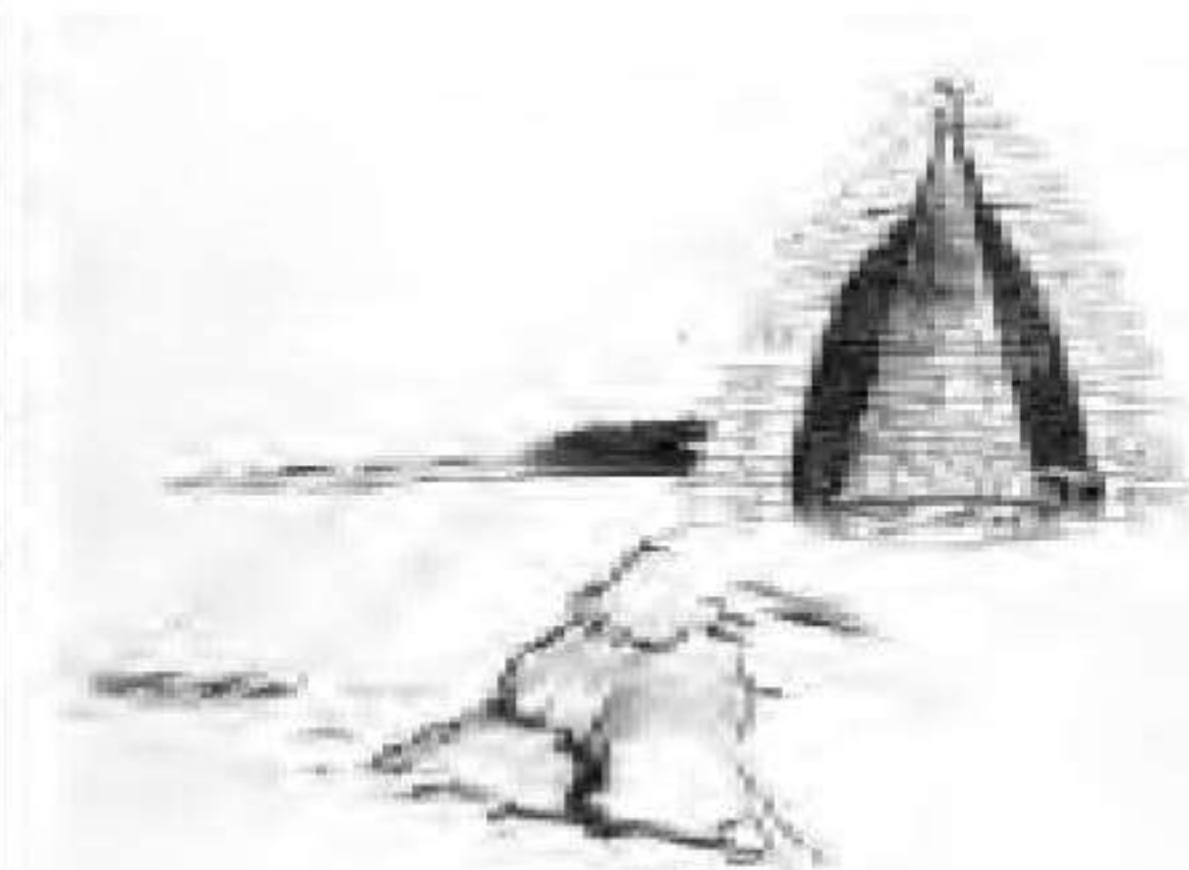
Nils-Udo, *Le Nid*, 1978; e *Nid de Lavande*, 1988.

²¹ Se nós fizéssemos um levantamento dos territórios de caça contíguos dos quais se apropriam os animais, “obteríamos, diz Uexküll, uma carta política das fronteiras determinadas como saída para os incessantes combates”, Uexküll, Jacob von. *Mondes animaux et mondes humains*, trad. Fr. et prés par Philippe Müller, Paris: Denoël-Méditations, 1984: 71.

²² Thoreau, Henry David. *Walden ou la vie dans les bois*, op. cit.: 48.

iglu invertido, ou como a carapaça de uma tartaruga virada – Thoreau escreveu que “um homem não tem mais nada para fazer com o estilo de arquitetura de sua casa do que uma tartaruga tem a fazer de sua carapaça”.²²

Sonhamos também com as *Câmaras* (de nuvens, de terra, de ondas...) realizadas a partir de 1990 por Chris Drury, que, como Mauri, é um grande artista do trançado de elementos vegetais utilizados para construir abrigos e vasos. Drury ultrapassa constantemente os limites entre a arte e o artesanato, reivindicando a dimensão utilitária, ou como tal suposta, de certos objetos que ele fabrica. Os *Cloud Chambers*, em pedras, galhos e terra seca, são providos de um pequeno buraco em seu cume, que permite, segundo o princípio da *camera obscura*, projetar sobre o solo branco a passagem das nuvens.²³ Um desses quartos foi construído em Londres, dentro do parque da Igreja de Saint-James Picadilly, e passou a ser um abrigo simbólico e real para os sem teto, uma possibilidade temporária de se refugiar por um momento do espírito do mundo.²⁴ Em todos essas *câmaras* – existe também *Waves Chambers*, em que se reflete a água do mar –, aquele que lá se encontra, o corpo em



repouso, mergulhado na escuridão, toma consciência da fragilidade e do caráter efêmero das coisas, observando sobre o solo a projeção dos movimentos do céu, que é algo como “a imagem móvel da eternidade”, recuperando a definição de tempo que Platão apresenta no *Timeu*.

Infâncias

Quando as populações passam a ser sedentárias, a agricultura torna-se predominante, e a propriedade da terra exerce influência sobre as construções. Bruni e Babarit, dois artistas que vivem na Bretanha e trabalham em binômio,²⁵ realizaram um certo número de obras na natureza sobre esse

²³ Drury, Chris. *Silent Spaces*, London: Thames and Hudson, 1998: 108.

²⁴ Ver Albertazzi, Liliana (dir.) *Différentes natures*, Paris-Lindau-Turin: EPAD, OPERE, 1993: 110.

²⁵ Aqui a referência trata da nomenclatura dos seres vivos (taxinomia), em que dois nomes latinos designam, o primeiro, o gênero e, o segundo, a espécie. (N. T.)



tema – jogando com sua situação de artistas gêmeos na estatuária, bifrontes para organizar entre si relações sociais elementares que recompõem a imagem do mundo primitivo ou, melhor, arcaico. Assim eles elaboram mais uma vez gestos simples para criar uma comunidade de vida imaginária que lembra a infância e se ata com os mitos de origem. Em 1988, eles construíram *A choupana de milho, uma lenta gestação para renascer junto*. Foram necessários oito meses e meio para realizá-la, “atividade de plantio, sementeira, manutenções diversas”. Na concepção dos autores, esse lugar assim circunscrito apresenta-se como uma ilha que, uma vez abandonada, será resgatada pela vaga de um passeio dominical. Construção e ocupação provisórias, a choupana, como todas as outras obras de Bruni e Babarit, tem uma existência essencialmente fotográfica. O tema da ilha, já encontrado na cabana-ninho, está manifesto em *A Cabana sobre pilotis, isolar-se até coabitar na confusão*, realizada em 1988, na Charente.²⁶ Cercada de água, ela é inacessível, mas representa também um porto de paz. A fotografia superpõe os dois artistas, que se desdobram de algum modo para se situar no mesmo lugar, freqüentando-se, um ao outro. Está claro que o movimento inverso deveria ser necessário para que cada um reencontrasse seu lugar. Assim, a partir dos vestígios de uma cabana de criança, eles criaram *A Cabana com dois jardins, cercar para melhor (se) definir*, em janeiro-fevereiro de 1989. De



fato, a obra é a síntese de duas fotografias sucessivamente tomadas por cada artista de dois pontos de vista diferentes.²⁷ A larga abertura da cabana tem qualquer coisa a ver com a cavidade profunda e escura do dragão medieval, tal qual ela é representada nas pinturas de Ucello, por exemplo.

²⁶ Refere-se à província francesa Poitou-Charente. (N. T.)

²⁷ Mais precisamente: “Duas fotografias tomadas sucessivamente por cada um, de dois pontos de vista diferentes, aumentadas e cruzadas, orientadas no sentido Sudeste/Noroeste e Sudoeste/Noroeste, na quinta-feira 23 de fevereiro, entre 15 e 16 horas.” Ver *B/B, installations paysagères*, catálogo de trabalhos B/B, 1988-1999, co-edição galeria Absidial – Marc Babarit pour B/B, Prauden, 2000.

Subterrâneos²⁸ e Celeiros

O escurecimento de um fundo sem fundo que anuncia a habitação de potências telúricas é só um limite, uma direção de devaneios, que leva da cabana à “cabaninha”, na qual a criança receia ficar trancada, exposta ao escuro e às forças da noite. A cabana é agora uma espécie de subterrâneo, uma cabina assustadora que se opõe estruturalmente ao celeiro, lugar da casa mais próximo do céu, secreto, às vezes inquietante, mas desejado.

Alice Aycock soube jogar com essas polaridades e com suas inversões em um certo número de suas obras, pois colocam em jogo uma experiência corporal vivida, rememorada, isto é, alucinatória, de espaços que ela qualifica de “psicológicos” e que considera uma situação “exploradora”, da qual só podemos tomar consciência plena nos deslocando com o corpo.²⁹ Nela há uma apreensão muito primitiva dos lugares que evocam esconderijos, subterrâneos, corredores ocultos, que os castelos medievais elegeram e apresentam como arquitetura. Esse é o tema de uma de suas primeiras obras, *A Simple Network of Underground Wells and Tunnels* (1975). Seis poços de mais ou menos dois metros de profundidade foram cavados no solo e ligados uns aos outros por galerias. Pode-se descer por uma escada, mas é preciso arrastar-se nessas passagens estreitas e escuras de um poço para outro.

Low Building with Dirt Roof (for Mary) funciona do mesmo modo nessas impressões de confinamento, de claustrofobia e medo do escuro, que são de alguma maneira um aspecto negativo em qualquer desejo de isolamento e de proteção, do qual provém nosso desejo infantil de construir cabanas. A propósito dessa obra, datada de 1973, Alice Aycock conta-nos um sonho que ela teve muitos anos depois de visitar o quarto de seus avós, instalado no celeiro de uma pequena casa de madeira, de onde se podia ver o cemitério da família. Em seu sonho ela retornava a essa casa, dessa vez curiosamente situada na Grécia e que parecia uma tumba, um *tholos*.³⁰ “Eu subia de novo os degraus”, conta ela, “e, por trás de uma tela, havia uma menina cujo rosto eu não podia ver e que estava estendida, morta. Então, algum tempo depois, eu construí o *Low Building with Dirt Roof (for Mary)*”.³¹ A obra, contudo, evoca claramente “um celeiro enterrado” (*an attic in the ground*). Uma residência tumular, em síntese, a última morada, como se costuma dizer, mas também a residência primordial que classicamente se edifica sobre um sepulcro, consolidando a associação entre *soma* (corpo) e *sema* (tumba), que encontrávamos já em Platão, guloso de etimologias mais ou menos fantasistas, mas sempre significativas. Uma associação ainda utilizada, por exemplo, na *Estética*, de Hegel, que medita sobre a edificação das pirâmides e da tumba que elas guardam. Patrícia Falguière, lembrando essa imagem da *Estética* retomada depois do século XVIII, mostra com clareza em seu texto sobre *Mertzbau*, de Schwitters – que sustenta alguns olhares sobre a cabana, com aquilo que

²⁹ Ver Poinot, Jean-Marc. *Sculpture/Nature*, capc-Musée d’Art Contemporain de Bordeaux, 1978.

³⁰ Palavra grega que significa abóbada, mas que designa sepultura pré-histórica, com rotunda ou cúpula, é também o nome de um templo circular grego. (N. T.)

³¹ Citado em Onorato, Ronald J. Wonder in Aliceland: memory and self in Aycock’s art, *Sittings*, sob a direção de Hugh M. David e Ronald J. Onorato, Los Angeles: La Lolla Museum of Contemporary Art, 1986: 40.

³² Falguière, Patrícia. Désœuvrement de Kurt Schwitters, *Schwitters*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1995: 152.

ela tem de regressivo e de lúdico – que o termo edificação ou ereção, utilizado classicamente pela arquitetura, não convém mais no que lhe concerne e que caberia mais naquilo que se origina de uma economia totalmente diferente, uma economia “de soterramento”: “(...) um soterramento que cresce até alcançar o teto e as abóbadas, um enterramento erigido até desagregar as estruturas da casa que ele explora”.³²

Reversões

Estamos em um caso que passa pelo que Freud indicava em artigo de 1910, intitulado “Do sentido oposto nas palavras primitivas”,³³ no qual ele mostrava, apoiando-se em trabalhos do lingüista Karl Abel, que muitas palavras pertencentes às línguas antigas, como o egípcio, possuíam dois sentidos, sendo um exatamente o contrário do outro. Ora, o sonho, observava Freud em *A Ciência dos Sonhos*, “é súpero em associar significados contrários e reuni-los em um só objeto. Muitas vezes ele representa também um elemento qualquer por seu contrário, de modo que não se pode saber se um elemento do sonho, suscetível de contradição, afeta um conteúdo positivo ou negativo no pensamento do sonho”.³⁴ Encontramos, por exemplo, na palavra latina *altus* essa mesma aliança de contrários, posto que ela significa ao mesmo tempo “alto” e “profundo”. A força sugestiva desse gênero de obra que nos propõe Alice Aycock refere-se, sem dúvida, a essa capacidade onírica de retorno ao estado natural. Falando a respeito de um romance esquecido de Henri Bochelein, *de Servitem*, Gaston Bachelard, que, aliás, gosta de citar Alice Aycock, evoca devaneios de alguém que, fechado em si mesmo, perto do fogo, longe da tempestade, “vive em uma casa redonda, em uma cabana primitiva. Quantas moradas encaixadas umas dentro das outras, se as realizássemos em seus detalhes e em sua hierarquia todas as imagens pelas quais vivemos nossos devaneios de intimidade”.³⁵ Essa idéia do encaixe é outra forma de traduzir essa condensação mencionada: o celeiro sob a terra ou o subterrâneo em meio ao céu, o fora estando simultaneamente no dentro, o alto no baixo, o interior no exterior, o que é móvel no imóvel *também*. De modo que a menor caixa é igualmente a maior, o espaço mais exíguo contendo o mais vasto, a casa, o território sobre o qual ela é construída.³⁶

Viajante, Cabaneiro

Diferentes das tendas, em que o tecido encerado predomina, aquilo que caracteriza as cabanas é

³³ Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Fr. Marie Bonaparte et E. Marty, Paris: Gallimard, 1933.

³⁴ Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves*, cité dans *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit.: 59.

³⁵ Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*, op. cit.: 46.

³⁶ O artista Miles MacKane, realizador de filmes experimentais, construiu também casas de palha – uma em “Zonmée”, em Paris, em 1994, e outra em 1997 em Bourges, de mais ou menos seis metros de altura – que compartilhavam as características da cabana, pois estavam instaladas em terrenos de onde elas absorviam os elementos – palha e pontas de madeira – e estavam destinadas a ser “digeridas pelo ambiente”, ao sabor dos animais e das plantas que lá proliferavam. Robert Harrison notou que “a Casa Walden era muito mais uma estrutura exterior do que interior” ao citar Thoreau: “Quando eu estava sentado lá dentro, não era totalmente no interior, mas atrás de minha porta, mesmo sob a mais pesada das chuvas”, *Forêts, essais sur l'imaginaire occidental*, trad. Fr. Florence Naugrette, Paris: Flammarion, Champs, 1992: 321.

³⁷ Guidoni, Enrico. *L'Architecture primitive*, Paris: Gallimard/Electa, 1994: 9.

o fato de serem arquiteturas leves, sem fundações, mas fabricadas com materiais naturais, madeiras ou terra quase sempre, ou então material de demolição. Certas moradias das sociedades denominadas primitivas originam-se desse tipo de construção, mas é necessário distinguir, nesse ponto de vista, as sociedades nômades das sedentárias. “Para os primeiros”, escreveu Enrico Guidoni, “a arquitetura é essencialmente a organização do território, o que acarreta, objetivamente, o papel secundário da construção como atividade social (produto e instrumento de relações)”.³⁷ Como são sociedades fundadas sobre sua riqueza mobiliária, a propriedade fundiária não existe, e a casa é o máximo ou, então – ao menos para os criadores de animais –, “o maior e mais precioso dos móveis”. Entre os coletores e caçadores, a habitação é construída e depois abandonada, “de modo que ela ainda faz parte do território natural”.³⁸

Se retornarmos a esta última polaridade, entre o móvel e o imóvel, podemos ver, muito bem, que a cabana concebida como um “móvel” contém em si uma potência de deslocamento, seja ela movida por si própria (automóvel) ou transportada, como uma carroça de ciganos, ou, ainda, um lugar de parada, um refúgio provisório para uma marcha nas montanhas, ou uma caminhada na floresta. Deliciando-se gentilmente com demonstrações viris daqueles que não param de superar a si mesmos, Chaplin, em *Corrida do Ouro*, faz de uma cabana um transformador psíquico e físico. Vítima de uma pancada na cabeça, Big Jim, o garimpeiro, perdeu a memória. Virtualmente rico, ele não tem nada na realidade. Ao encontrar aquele “pequeno homem” com quem viveu outrora em uma cabana abandonada, ele se lembra de que foram companheiros de má fortuna. O encontro com Carlitos é o início de uma “associação”, no sentido econômico – Big Jim faz logo dele seu sócio em 50 por cento dos lucros – e *analítico*, pois ele representa o primeiro elo de uma corrente que vai permitir ao garimpeiro atingido pela amnésia encontrar a cabana e, a partir de lá, chegar ao ouro. A cabana não é apenas um marco, mas, sobretudo, o vetor do desejo: ela transforma o magro Carlitos em uma galinha gorda quando Big Jim tem fome, ela faz de um pobre-diabo um milionário cobiçado, depois que, literalmente levada pela tempestade, como se estivesse sob as asas do desejo, fica presa à borda do precipício no procurado monte de ouro. Sem esquecer que foi dentro de outra cabana que se iniciou o idílio com que o filme realizará seu *happy end*.

Se a cabana “viaja”, compreendemos que ela seja, em um sentido antitético, a casa. É ela que dá identidade às gerações que a habitaram, às famílias que se sucederam, àquilo que chamamos de suas raízes. Por esse viés, ela se aproxima da escultura no sentido tradicional, quer dizer, em princípio, “transportável”. François Méchain, um artista francês que chegou à escultura pela fotografia, construiu em 1994, em um parque do castelo de Bailleul,³⁹ três cabanas com feno, galhos e troncos, cada

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Com Nils-Udo, Jean Clarebout, Peter Bal, Paul-Armand Gette e Côme Mostra-Heirt.

⁴⁰ Poderíamos citar aqui o que escrevia Focillon sobre o tema arquitetura. Quando tratava de massas ela se fazia escultura, com esse privilégio único, estabelecendo “moradias, igrejas ou navios”, “de construir um mundo interior em que se medem o espaço e a luz segundo as leis de uma geometria, de uma mecânica e de uma ótica que estão necessariamente implicadas na ordem natural, mas em que a natureza nada fez”, *L'Esprit des formes*, Paris: PUF, Quadrige, 1981: 34.



uma resumindo de alguma maneira um dos ciclos do parque. Essas cabanas não são penetráveis, são volumes mais ou menos densos que atuam em um sistema de eco ou de sintonia com o ambiente. Essas obras são *in situ*, no sentido que Méchain o entende, isto é, “feitas com o material encontrado no local”. Sem portas ou janelas, elas são mais ou menos do tamanho de um homem, manifestando bem a preocupação do artista de trabalhar dentro de uma escala humana. Esses volumes são como vazios armazenados, estofados até o topo de ar e luz. Mas a luz é aqui um elemento da escultura – ela contribui com sua dimensão, ela engendra sua forma. Ela dá seu brilho ao teto de palha, penetra e cisela as treliças dos galhos, faz cintilarem as superfícies da madeira.⁴⁰

Na verdade, essa realização é apenas a primeira parte de um trabalho realizado em dois tempos; responde pela segunda parte outra demanda do museu de Odensee, na Dinamarca, na ilha de Funen. Nesse local o artista construiu o esboço de um casco de navio enterrado, em homenagem aos Vikings, alguns dos quais, sem dúvida alguma, partiram dessa região para se instalar na Normandia. Temos aí, então, uma ligação direta entre essas obras pela temática comum da viagem, mas também uma relação inversa do teto com o casco – posto que sabemos que *cabaner* significa em francês, ao mesmo tempo, “morar em uma cabana” (1605) e também “soçobrar” (1783), revirar o casco. Ou, então, como registra o dicionário Robert, “virar uma embarcação, meter a quilha para cima. *Cabaner* um navio no estaleiro”.



Um Templo da Natureza

Sentimos claramente que esses objetos rompem as costuras das combinações imaginadas para repensar a categoria escultura, tão úteis quanto possam ser globalmente.⁴¹ Sem contar com o fato de que o material que aqui tenha sido descartado em benefício de propriedades formais logicamente combinadas é portador de valores poéticos que nos remetem às mitologias pessoais ou coletivas, como vimos no caso de Alice Aycock, por exemplo.

Pausanias, *Description de la Grèce*, X, 5, 5.

⁴¹ No diagrama “campo ampliado” da escultura, tal como Rosalind Krauss a definiu em um artigo célebre (*La sculpture dans le champ élargi, L'Originalité de l'avant-garde et autres modernistes*, Paris: Macula, 1993), as obras aqui evocadas ocupariam uma posição entre a paisagem e a arquitetura designada como “construção de sítio”, mas também como “sítios marcados” (entre paisagem e não-paisagem), reduzidos a sua realidade fotográfica. “Os labirintos e os dédalos são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura, e isso serve para o jardim japonês. Os lugares destinados aos jogos e procissões rituais nas civilizações antigas são, do mesmo modo, ocorrências do complexo.”

O entrelaçamento de galhos da cabana produz um complexo orgânico cuja abertura é o ponto de respiração, a via de entrada e saída. Para todas as casas, os umbrais são um fator de discriminação: entre o interior e o exterior, o fora e o dentro, o privado e o público, o disperso e o recolhido. A cabana não está essencialmente na mesma relação, posto que ela é fundamentalmente um lugar de fora, de exterioridade, do disperso. Seus elementos são compósitos e quase sempre heterogêneos, e ela é ao mesmo tempo necessária e contingente, frágil e bastante resistente para se manter de pé, situada em qualquer lugar e em lugar nenhum. Não se constroem vilas ou cidades entorno de cabanas, ou então são choças, choupanas vinculadas a um território, excrescências urbanas. O que quer dizer que fechada, isto é, completamente fechada, a cabana é ao mesmo tempo aberta aos quatro ventos. Compreende-se a tentação de representá-la metonimicamente como um acesso privilegiado à natureza.⁴²

Desse modo, na obra do artista americano Michel Singer, acontece uma espécie de equilíbrio entre a arte e a natureza, que suas obras traduzem muito bem em sua maneira frágil e aérea, de se elevar acima do solo, quase confundindo seus arabescos com os movimentos sinuosos dos galhos. A semelhança, essa forma de se fundir com o ambiente, não é procurada em si mesma. Não se trata de uma técnica de camuflagem, mas da produção de um efeito de *quase nada*, capaz de tornar sensível essa “qualquer coisas” que diferencia a arte e a natureza, a marca particular do gesto do artista reorganizando a paisagem nessas caligrafias vegetais. Na verdade, a cabana é aqui reduzida a seus elementos mais simples, com ou sem paredes, suspensa entre o céu e a terra, o efeito estando mais potente quando ela se reflete em um espelho d’água. Alguns desses *Ritual Series*,⁴³ como Singer os chama, em bambu ou em galhadas, são indicadores, quase *palpáveis* da visão: o olho de fato parece se aproximar “cegamente”, como se fosse utilizado em pequenos toques no objeto que ele descobre e que ele estende, ao mesmo tempo, sobre a paisagem.

Os *Ritual Series* têm, por outro lado, alguma coisa das construções sagradas, espécie de templos que se construíam no interior da terra para o aberto do céu.⁴⁴ Sabemos por intermédio de Pausanias que o primeiro santuário foi uma cabana de galhos de loureiro. Vitruvius, por outro lado, associa intimamente as especulações sobre a cabana com a construção de templos, cujos tipos ele classifica de acordo com as diferentes relações de proporção do corpo humano.⁴⁵

⁴² Ver a obra de Mary Miss, *Staged Gate* (1979), que é uma espécie de porta sobre a floresta.

⁴³ Podemos ver também uma vontade de afirmar uma escala humana, de jogar com a fragilidade e não contra a força que sai da sólida plantação de árvores do entorno. A metáfora do caniço aquático, de Pascal aos românticos alemães, passando pelos Koan Zen, que evoca o humano está em relação com o divino, está completamente dentro da ótica de Singer.

⁴⁴ Ver Kuspit, Donald. Caves and temple, *Art in America*, abril 1982: 129 – 133.

⁴⁵ Pausanias, *Description de la Grèce*, X, 5, 5. Citado em Rykwert, Joseph. *La Maison d’Adam au paradis*, op. cit.: 165. Assim, em *Dix Livres d’Architecture*, op. cit., livro III, capítulo I: 92., Vitruvius escreveu: “Se a natureza compôs o corpo do homem de modo que cada membro tivesse proporção com o todo, não é sem razão que os Antigos desejassem que em suas obras houvesse a mesma relação das partes com o todo, tal como foi observado. Contudo, de todas as obras em que ordenaram as medidas, eles se ativeram principalmente a determinar as proporções dos templos dos deuses, nos quais aquilo que é bem ou mal feito ficaria exposto ao juízo da posteridade”.

Assim, o templo aparece como se fosse um acabamento do “natural” da cabana, no sentido de sua destinação, mas também de sua essência. O que significa que não há solução de continuidade entre templo e cabana; ao contrário, nessa tradição, a primeira cabana é potencialmente sagrada, de modo que a primeira igreja será uma cabana. Igreja aqui significa mais do que um templo, se nos referimos às interpretações do século XVIII, em que Vitruvius é, dessa vez, revistado pela tradição cristã, que encontra na arquitetura gótica uma origem totalmente natural.

Em seu livro sobre arquitetura gótica, *On the Origins and Principles of Gothic Architecture*, publicado em 1797, Sir James Hall parte do princípio de que a imitação é a origem da arquitetura. Por conta de uma viagem a uma região viticultora na França, ele observou a forma como os camponeses recolhiam os cepos e os reuniam em feixes, e imaginou, então, plantar duas fileiras de varas de freixo⁴⁶ em intervalos de 1,20m, rodeadas por hastes de salgueiro flexíveis e curvadas, sobre as quais o restolho fosse colocado. Obtinha-se assim um dispositivo em abóbada, comparável ao das igrejas góticas.⁴⁷ Essa origem naturalista será contestada por Hegel, que não amesquinha sobre as metáforas e pode escrever, por exemplo, que, quando se entra em uma catedral, “temos a impressão de nos encontrar transportados para uma floresta de inúmeras árvores, cujos galhos se inclinam uns na direção dos outros e se reúnem de modo a fazer uma abóbada natural (...). O que não significa dizer, no entanto, que a arquitetura gótica tomou por modelo as formas das árvores e das florestas”.⁴⁸ Para ele, a arquitetura alça-se contra a natureza e, como toda a corrente romântica (Schlegel ou Goethe), ele se inscreve contra a cabana primitiva como fundamento natural da arquitetura, tal como encontramos também em Laugier no final do século XVIII.

Um Lugar Psíquico

Os artistas americanos da Land Art, alimentados por referências arquitetônicas, atentos ao vocabulário formal dos templos e edifícios civis ou sagrados, como observatórios das civilizações mesoamericanas, de uma certa maneira são mestres da natureza, lidando com fatores propriamente arquitetônicos, tais como o peso e a elevação, a proporção e a escala. Dentro desse quadro, o que vale é o material. A cabana como modelo naturalista impõe-se aos artistas que trabalham com a escala e a proporção humana, mas que – e isso é uma tradição herdada do romantismo – reencontram, pelo menos alguns dos que evocamos, o sagrado em meio às coisas mais ínfimas.⁴⁹

⁴⁶ Árvore da família das oleáceas (*Fraxinus excelsior*). (N. T.)

⁴⁷ Ver o comentário de Baltrusaitis, Jurgis. *Aberrations. Les perspectives dépravées*, Paris: Flammarion, 1983: 96, e também de Schama, Simon. *Le Paysage et la mémoire*, Paris: Seuil, 1998: 267.

⁴⁸ Hegel, G. W. *Esthétique*, trad. Fr. S. Jakélévitch, Paris: Aubier, 1944, primeira parte, capítulo III: 86. Citado por Rykwert, Joseph. *La Maison d'Adam au paradis*, op. cit.: 108.

⁴⁹ “Deus está em todos os lugares, dizia Friederich em seu *Diário*, no menor grão de areia, eu queria representá-lo uma vez também nas plantas aquáticas”, trad. Fr. Henri-Alexis Baatsch, *La Légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, préface et composée par Jean-Cristophe Bailly, Paris: 10/18, 1976: 218.

⁵⁰ Rykwert, Joseph. *La Maison d'Adam au paradis*, op. cit.: 183 – 189.



Vista da igreja gótica construída para Sir James Hall em seu jardim durante o verão de 1792. Pintura por Alexander Carse,

Com efeito, trata-se mais de proto-arquitetura. Por meio dos objetos, são os gestos que os determinam, que os contam. Esses gestos, em um golpe, aparentam-se mais aos ritos (está implícito nos sítios de Singer) do que às verdadeiras operações de construção. Assim, podemos, dentro de certas tradições, celebrar por meio da cabana a “outra casa”, como disse Rykwert, a cabana primitiva habitada nos primeiros tempos do mundo por um deus ou um heróis civilizador, por exemplo. Assim, o autor mostra que existe uma relação estreita entre o ritual da festa judaica das cabanas, Soukkot, também chamada de festa dos tabernáculos, que comemora a saída do Egito e a consagração do templo de Jerusalém por Salomão.⁵⁰

Não é muito surpreendente, então, que o último projeto de Giuliano Mauri seja a edificação de uma catedral em Freising, perto de Munique, na Alemanha, cujas colunas serão constituídas de troncos de árvores, plantadas especialmente para isso, amarradas por uma rede vegetal, o todo atingindo 10 ou 12 metros de altura, elevando-se sobre as antigas fundações de uma igreja hoje desaparecida. “O artista só faz a metade do trabalho, a natureza faz a outra”, diz Mauri, fazendo as pazes com a tradição aristotélica da imitação, aquela de *energeia* mais do que *ergon*, mais da produção do que do

⁵¹ Freud, Sigmund. *L'Interpretation des rêves*, op. cit.: 455.



produto. David Nash, como vimos, projetou algo semelhante com *Ash Dome*, aquela cúpula de freixos, plantada em 1977, destinada a formar um *duomo*, como designam os italianos suas catedrais.

Assim a cabana condensa valores que ela transforma ao mesmo tempo em abertura e proteção; afastando-nos do mundo, ela nos expõe a nossos medos arcaicos. Ela nos imobiliza, mas faz-nos viajar. Sem ser realmente uma metáfora do inconsciente, ela é, como Freud chama, em *A Interpretação dos sonhos*, um “lugar psíquico”.⁵¹ Ela apresenta certas propriedades na origem do mecanismo dos sonhos, condensação e troca de lugar em particular, mas também a suspensão da temporalidade.⁵² Esse lugar psíquico, Freud compara a “uma espécie de microscópio complicado” e a um “aparelho fotográfico”. E ainda acrescenta: “O lugar psíquico corresponde ao ponto desse aparelho em que se forma a imagem. No microscópio e no telescópio, sabemos que esses são pontos ideais, que não correspondem a nenhuma parte tangível do aparelho”.⁵³ A comparação com a fotografia é tão ou mais interessante do que a maior parte dessas cabanas que só têm existência nas fotografias. É bem verdade que isso se deve a seu estatuto efêmero, mas também está ligado ao fato de que são essencialmente *representações*, em todos os sentidos do termo. Se os artistas pudessem atualizar uma outra vez, mediante suas ações pessoais, nossas especulações sobre a arquitetura, ficaria claro que agiram de forma inocente. Reivindicadas ou não como origem da arquitetura, as cabanas não são “modelos” para eles. Elas configuram simplesmente uma prática, e a esse título reativam antigas questões, com fins e em contextos totalmente diferentes, pois nenhuma das oposições pertinentes que caracterizam a moradia lhes convém.

A cabana está mais para a ordem do ser do que para a ordem do ter; tem uma relação estreita com o corpo, mas em sua dimensão íntima, com o *Leib* ou corpo próprio – para falar como os fenomenólogos – mais do que com o *Körper* ou corpo objetivo, que são os dois aspectos do mesmo

Tradução por Alberto Cipiniuk.

⁵² Essa “ausência de temporalidade” em um sentido mais amplo, contrariamente ao que se costuma dizer, não é uma característica da arquitetura vernacular americana. John Brinckerhoff Jackson, “Vernacular”, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven: Yale University Press, 1984: 85 – 87.

⁵³ Freud, Sigmund. *L'Interpretation des rêves*, op. cit.: 455.

⁵⁴ *Le Manteau (Demeure V)* Etienne Martin quase poderia entrar nessa categoria, mas, como nos mostra Maurice Fréchuret, ele permanece ainda registrado na “arquitetura mole”. Ver Fréchuret, Maurice. *Le Mou et ses formes*, op. cit.: 102.

⁵⁵ A partir de 1925, aquilo que chamamos na gíria “cabanas”, casas de tolerância; a cabaninha designava, como sabemos,