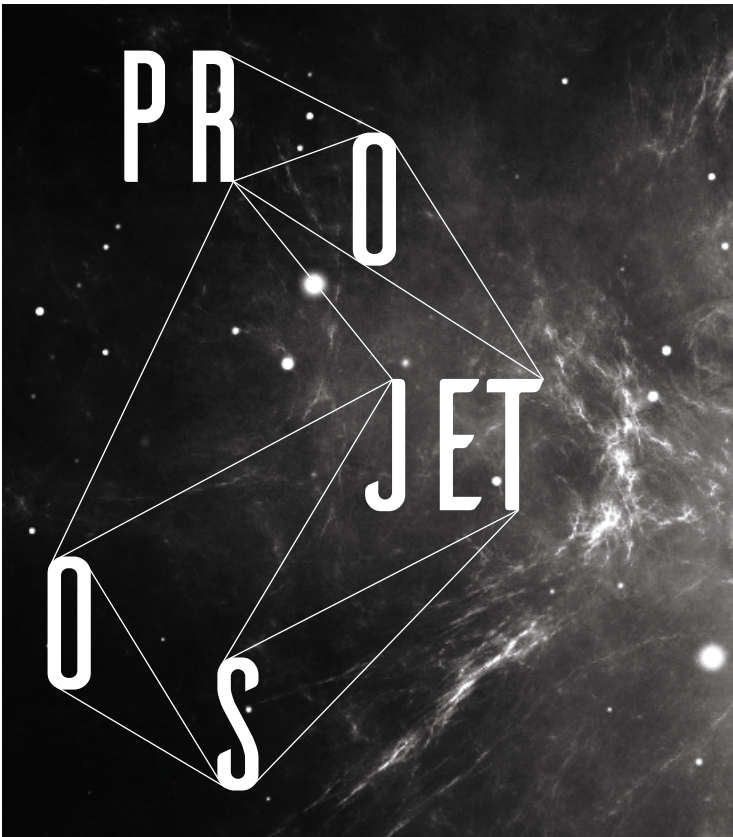


N A R R A R P O R



N A R R A R
P O R
P R O J E T O S

O projeto narra!



P A U L O
R E Y E S



D A N I E L E
C A R O N



D A N I E L A
C I D A D E

O PROJETO EM CONFRONTO

A arquitetura produz o mundo, mas, acima de tudo, produz narrativas sobre o mundo. É nesta nebulosa do urbanismo, da arquitetura, do ensino e do projeto como narrativa que este texto habita. Iniciamos afirmando: o projeto narra. Essa afirmação busca pensar o projeto menos como possibilidade de configuração em uma perspectiva idealista-técnica e mais como pensamento crítico-político sobre um saber-fazer. A conjuntura sociopolítica contemporânea nos convoca a explorar modos de entender a cidade que operem a partir das forças e intensidades que desloquem o projeto de uma suposta neutralidade técnica, para pensá-lo como processo aberto aos conflitos ético-políticos da realidade urbana.

O projeto narra histórias sobre a cidade, mas, sobretudo, narra um desejo de futuro, narra um lugar outro. E é nesse lugar que deve abrir-se ao outro em sua diferença, ampliando seu direito à existência, que entendemos ser possível outra narrativa de projeto que não aquela que reproduz as lógicas da cidade capitalista. A partir do entendimento da narrativa como perspectiva epistemológica que supõe experiência compartilhada, propomos o pensamento do projeto como um campo de forças agenciado pela multiplicidade de vozes dissonantes que constituem a cidade como disputa. É na esteira da imprevisibilidade, da rasura, dos acordos e desacordos das práticas cotidianas que propomos uma reflexão sobre o processo constitutivo do projeto em sua dimensão narrativa.

O cerne teórico a partir do qual tecemos um modo de narrar parte de um campo de forças gerado pelas proposições de Ricoeur, voltadas à espiral de mimeses como operações que configuram a narrativa em um todo coerente, e de Rancière em torno da proposição de um regime estético que advogue por uma partilha do sensível que tencione essa configuração em um sentido ético-político.

De acordo com Ricoeur (1994), a intriga exerce um campo textual próprio que lhe permite também operar fora desse campo, entre a pré-compreensão e a pós-compreensão da ordem da ação e seus traços temporais. É a partir dessa pré-compreensão relacionada ao sistema de gestos que compõe o agir humano em seus aspectos semânticos, simbólicos e temporais (prefiguração – mimese I) que se instaura a tessitura da intriga que operará a configuração entre elementos heterogêneos, em uma proposição inteligível e intertextual (configuração – mimese II).

A partir de Rancière, aproximamos a noção de política e de estética como um processo de subjetivação que produz a denúncia de um dano frente a um processo igualitário – a partilha do sensível. A igualdade é um princípio que deve ser enunciado, pois a política não é algo em si, mas a pressuposição de um vir a ser. Ao constituir-se como processo de subjetivação, a política se manifesta como atos de enunciação que antes não eram identificáveis.

Ao aproximar essas ideias ao projeto, o exercício aqui proposto se instala justamente entre essas mimeses como ato político, para refletir sobre qual sistema de gestos se configura o projeto, e se, ao abrir-se a uma multiplicidade de sujeitos, a tessitura da intriga é capaz de produzir-se. Perguntamo-nos se seria possível a tessitura da intriga do projeto mediar os processos de subjetivação singulares que escapam da lógica universalista preconizada pelo urbanismo, alicerçada atualmente no sistema capitalista.

Se o projeto é aqui entendido como devir, e se convocamos uma reflexão sobre seu processo constitutivo como narração, nos parece pertinente nos debruçarmos sobre o fazer no campo das artes a fim de propor o projeto como um agenciamento coletivo de enunciação.

É justamente sobre o enunciado que acreditamos ser possível uma operação de desconfiguração da narrativa hegemônica. Propomos uma torção dialética. A torção do enunciado inicial que produz o projeto é proposta a partir de cortes e deslocamentos, rasurando seus sentidos resolutivos e assumindo-o como processo disparador de um olhar mais plural, crítico, político e inclusivo das diferenças.

Por fim, a reflexão aqui proposta, então, ajusta as indagações sobre o urbano na contemporaneidade às dimensões ética e política para pensar o projeto como processo aberto aos conflitos da realidade das nossas cidades. Nesse sentido, entendemos que o projeto deve articular narrativas que produzem rasgaduras nos processos de subjetivação produzidos pelo sistema capitalista atual, abrindo-se a uma perspectiva ética.

O PROJETO COMO NARRATIVA

Pensem o projeto como narrativa. O projeto opera em uma dimensão temporal entre um ainda-não (uma promessa de algo vir a ser) e um eis-então (um resultado formalizado). Estamos aqui entre tempo e narrativa. Podemos pensar essa narrativa temporal de projeto a partir do tríplice presente de Santo Agostinho: um presente do passado expresso pela memória, um presente do presente expresso pela atenção ou intuição e um presente do futuro expresso pela espera ou previsão. Ricouer (1994) articula tempo e narrativa a partir dessa proposição de Santo Agostinho e da intriga de Aristóteles para, ao fim e ao cabo, postular as três mimeses defendidas por ele: prefiguração, configuração e refiguração. Por prefiguração, ele entende as condições pré-textuais que estão na base de uma narrativa a ser contada; por configuração, a narrativa propriamente estruturada; e por refiguração, a fase de leitura, de interpretação do texto.

A espiral das mimeses nos permite entrever o projeto como narração, desde uma temporalidade em ato que reside nos gestos cotidianos repletos de sentidos e significados até a criação da arquitetura

propriamente dita com suas múltiplas leituras e críticas. Essas mimeses “formalizam” uma matéria que se apresenta aberta, dispersa, à espera de um narrador. Posicionar o projeto nesse lugar é pensar nos modos como o arquiteto formaliza um sentido ou uma história a ser narrada. Para além da crítica ao que já está formalizado como cidade e principalmente para romper com os processos constitutivos dessa narração projetual que exclui o conflito e a diferença, nos perguntamos: qual é a natureza da matéria-cidade sobre a qual nos debruçamos? Que tipo de prefiguração estamos a olhar?

Entendemos que pensar a cidade e seus processos constitutivos passa por assumir os aspectos narrativos que fizeram dela esse emaranhado de histórias, cujas presenças e ausências a arquitetura expressa com todas as suas evidências. Se a arquitetura está dizendo de algumas existências em detrimento de outras, as nossas cidades obedecem a um tipo de configuração de contornos excludentes. A formalização e decisão sobre esses contornos da arquitetura obedecem a práticas de projeto que têm no centro de sua atenção uma existência universal, instaurada através de processos de apagamento, rejeição e assujeitamento.

Rolnik (2019) contribui para esse debate ao discutir o processo de financeirização global e sua incidência sobre as paisagens espetacularizadas e sobre as paisagens da sobrevivência e da luta comunitária. Denominado pela autora de “império colonial sem rosto nem bandeira” (ROLNIK, 2019, p. 21), as finanças globais vêm transformando as cidades tanto no aspecto material, com a construção de artefatos arquitetônicos marcados por uma estética padronizada, quanto na criação de hábitos de consumo próprios ao mundo globalizado. Podemos traçar um paralelo entre as paisagens para a renda de Rolnik e as “banalscapes” de Muñoz (2008), cujo conceito se refere a um tipo de paisagem oferecida como produto aos habitantes da cidade e que serve aos interesses da economia global. Entendemos esse tipo de paisagem como a narrativa hegemônica operada pela arquitetura e o urbanismo, que se apropria de conceitos como espaço público, cidadania, diversidade e participação para configurar-se como referência daquilo que se deseja para uma cidade, ainda que esse desejo se limite a uma minoria de sujeitos.

No contraponto e subjacência dessa paisagem dominante e dominada pela elite financeira, nas frestas da urbanidade global, se encontram as paisagens da luta diária e cotidiana em territórios organizados a partir da lógica daqueles que estão à margem, que desafiam a universalidade imposta, desde sempre, pela disciplina urbanística e pelas práticas de projeto e planejamento urbano. Essas frestas são como feridas que vêm sendo apagadas por inúmeros processos de exclusão. Ribeiro (2017) chama atenção para a interrupção do regime de autorização discursiva, buscando abrir espaço para as narrativas que têm sido silenciadas ao longo do tempo. Estabelecer um contato com essas narrativas é uma aposta que deseja deslocar esse regime de autorização, entreabrindo frestas que podem romper com as discursividades dominantes, legitimadas em detrimento das vozes ininteligíveis em suas manifestações política, cultural e socioeconômica. Incorporar nos debates territoriais as narrativas constituidoras desses apagamentos e invisibilidades é criar um contraponto ao pensamento capitalista e neoliberal.

É necessário pensar, então, a cidade e o próprio projeto antes da configuração que estabelece formas, funcionalidades e dinâmicas, uma vez que a dimensão estética e política que dá sentido à técnica está relacionada às práticas sociais e às práticas de poder. Ao mesmo tempo, os processos de subjetivação hegemônicos e dominantes, enraizados em sistemas de opressão, delimitam os contornos de uma arquitetura que exclui a diversidade e a diferença dos sujeitos, ou seja, a materialização da arquitetura em objetos construídos legitima e torna-se agente ativo nesses processos.

Se as cidades são expressões do mercado impostas pelo sistema capitalista que produz esses processos de subjetivação, ela também é reproduzida e modelada por arquitetos e ensinada nas escolas de arquitetura. O saber-fazer do arquiteto está marcado por um gesto que tem como pauta uma “solução” no final do processo de formalização. Ou seja, há um momento em que as ideias estruturadas pelo projeto ganham forma na vida – um algo a ser demonstrado como resolução de um problema preestabelecido. Esse gesto que resulta numa forma que é de ordem técnica produz uma narrativa consensual, homogênea. Parece ser tarefa do arquiteto ir apaziguando as diferenças postas de início, através de noções como: identidade do lugar; caráter do

projeto; busca de um *genius loci*; estruturação de um partido geral de projeto que organize e amenize as tensões; narrativa de organicidade de cunho funcionalista metaforizada por termos como tecido urbano, artérias estruturadoras e coração da cidade; eleição de imagens icônicas que nortearão a imagem do projeto; dentre outras. Nota-se que todo esse conjunto de *modus operandi* projetual produz um processo de formalização que é técnico, ou seja, “se pretende isento”.

Para romper com o projeto como narrativa universal e hegemônica, cuja inteligibilidade passa necessariamente por assumir vozes dissonantes em sua tessitura, de que modo deveremos operar? Em que medida a tessitura da intriga de Ricoeur (1994) pode abrir-se à complexidade convocada pelas problemáticas da cidade contemporânea?

O processo de configuração que essa visão de projeto produz pode ser chamado de um processo que é de ordem da “polícia”, no sentido colocado por Rancière (2018). Para esse autor, o termo “polícia” é atribuído a uma lógica de estar-junto que está estruturada em um “conjunto de processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 2018, p. 42); enfim, é da lógica da configuração e da acomodação das partes a uma lógica globalizante.

Estamos entre uma matéria (cidade) que se constitui por diferenças – portanto, dissensual – e um processo de formalização (projeto) que é da ordem do consenso. Mas, para além do problema do capital e da produção de mais-valia, há um problema que é da ordem do pensar-fazer arquitetura: construímos metodologias (como fazer) reforçando modelos excludentes. Ainda operamos por modelos a seguir. Essa modelagem é reforçada pela capacidade de resolução da técnica. Mas é justamente onde a técnica falha que o projeto se rasga por uma ação que é de cunho político. Ou seja, o político rasga, fere, rompe a técnica do projeto, pois instala um pensamento que dá a ver um dano, um desejo de aniquilação.

Rancière conceitua política como sendo a instauração de um conflito frente a uma cena que deve ser evidenciada em relação a uma noção de igualdade. “É preciso antes de mais nada estabelecer que

a cena existe para o uso de um interlocutor que não a vê e que não tem razões para vê-la *já que* ela não existe”, afirma Rancière (2018, p. 40). Dar a ver uma cena de exclusão com seu respectivo dano é produzir um ato político. “A política existe porque aqueles que não tem direito de serem contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano, que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só”, nos diz Rancière (RANCIÈRE, 2018, p. 40).

Se estamos aqui propondo a arquitetura como um tipo de agenciamento que está relacionado a determinados acontecimentos, como prefigurar o projeto como multiplicidade de narrativas? Em que momento dar visibilidade ao dano?

Visibilizar as narrativas menores que residem nas singularidades permanentemente achatadas por esses mecanismos reposiciona o projeto em sua constituição narrativa e, mais ainda, na sua enunciação. Ele deve partir, então, de experiências urbanas narradas a partir da precariedade, da vulnerabilidade, prefigurando-se como conjunto de devires que carrega vozes dissonantes da cidade. Essa prefiguração que escapa das identidades para assumir a multiplicidade atavaria o projeto como agenciamento coletivo de enunciação, operando um deslocamento dos processos constitutivos da arquitetura como configuração modelada pela narrativa universal.

O projeto como narrativa, que busca a resolução de um problema apenas, estabelece um campo semântico que é da ordem do consenso, operando por uma estruturação baseada em imagens consagradas e icônicas – referências arquitetônicas – que, ao fim e ao cabo, produzem um movimento de repetição do mesmo. E o que reside nessa narrativa universal que agencia a cidade como discurso único? Quais forças hegemônicas operam na fabricação de paisagens homogêneas, neoliberais, capitalistas, que empobrecem as interlocuções sociais locais, uma vez que se desenvolvem a partir de referências estéticas e arquitetônicas que dialogam pouco ou nada com diversos grupos sociais que compõem o mosaico da desigualdade urbana? Que tipo de cidade essas paisagens globais narram e para quem?

As lentes oferecidas pela lógica da narratividade nos permitem observar as contingências do tempo e do espaço para além do estabelecimento do sujeito-cidade ideal, preconizado sobretudo pelos modos de planejar e projetar a cidade. Essa narratividade pode se apresentar por meio da ruptura do regime poético aristotélico e a instauração, proposta por Rancière, de um regime estético que advoga pela heterogeneidade. Pensar a cidade, a arquitetura e o projeto enquanto dispositivos de abertura a esse regime sensível de potências heterogêneas torna possível a emergência de vozes dissonantes, discursividades outras que podem desestabilizar a narrativa hegemônica dos projetos urbanos: confrontar o saber-solução universal e o saber-processo composto de singularidades múltiplas.

A cidade aparece aqui como campo de subjetividades, as quais podem ser exploradas através de um conjunto de imagens que se articulam ou se rasgam por suas tensões éticas e políticas, sendo ela campo de disputa discursiva, e o arquiteto-pesquisador-leitor-narrador buscando romper com essas imagens totalizadoras. A aproximação entre projeto e narrativa dá corpo a um tipo de conhecimento que opera pela diferença, pelas singularidades, pelos processos constitutivos mais do que pelos sujeitos e objetos constituídos. Exige, portanto, uma postura ético-política do pesquisador fundamentalmente vigilante com o próprio *éthos* do arquiteto: sair de si, o que poderia significar a atitude de “simpatia” com o outro, definida por Pelbart (2019) como a capacidade de desprender-se da identidade própria, propor-se a uma deriva inusitada, a uma subjetividade multitudinária, a um devir-outro; simpatizar, enfim, com a deriva, a movência, o devir-outro do outro.

Esse desafio ético-político é o que pode tornar uma pesquisa dessa natureza capaz de desafiar a normalização produtora de um sujeito universal para o qual pensamos e fazemos cidade, discurso esse ainda dominante na disciplina urbanística. A compreensão do projeto urbano como um agenciamento de diferentes narrativas pode ampliar o pensamento sobre a cidade nas dimensões do espaço e do tempo e para questões de ordem ética e política que deslocam o projeto como totalidade coerente.

Mas, a nosso ver, a crítica deve romper com essa configuração não pela posição de leitor (refiguração), mas, sobretudo, na posição da prefiguração. É justamente pelo retorno às condições que dão lugar às configurações produzidas pelo sistema capitalista que é necessário abordar, mas agora desnaturalizando a técnica e impondo uma dimensão política ao projeto. Retornemos, então, como diria Benjamin, às condições da origem. O dano, no sentido dado por Rancière, só pode ser visto e evidenciado lá na origem, ou seja, na enunciação. É justamente quando se enuncia o projeto que a sua exclusão se impõe.

Para retornar à origem, propomos dois movimentos – de negação e de torção – em um mesmo plano de imanência – ético e estético. Pelo viés ético, se instala a dimensão política no processo de projeto, reconhecendo a multiplicidade da matéria-cidade; pelo viés estético, se opera por dentro do sensível no seu processo de formalização. A partir disso, instalam-se uma negativa a um projeto resolutivo e uma torção no enunciado, inserindo sua contradição e permitindo que ocorra mais de uma força motriz que movimenta o projeto – força essa que se apresenta como potência dialética. Ou seja, a partir de um pensável torcido e dialético, é possível abrir espaço para a existência daquilo que ali sempre esteve e que, paradoxalmente, nunca teve lugar. A dialética se impõe como política.

Inserir a dimensão política no processo de projeto significa admitir e reconhecer a diferença como constituidora da materialidade sensível da cidade. Instalar uma negativa é produzir um “não” à lógica resolutiva e espetacular do capital para poder retornar a um enunciado de projeto que carregue em si sua contradição. Estamos aqui frente a um projeto que suspende a resolução; a um projeto que tem foco no problema; um não projeto.

PROJETO DILACERADO

Se a tarefa do arquiteto é apaziguar as diferenças, o seu gesto não se inicia com um traço ou uma referência. Para romper a técnica do

projeto e abrir o espaço para o outro, precisamos iniciar com a escuta, como um gesto de alteridade. Na proposta de um projeto da ordem da política, aproximamos o processo de criação num campo ampliado – pensemos junto com a arte. Ao lado de noções dialéticas ligadas à relação entre lugar e não lugar, o conceito de entropia permanece como uma das mais importantes categorias críticas no pensamento de alguns artistas. No começo dos anos 1960, conforme Lee (2001), artistas como Robert Morris, Richard Serra, Eva Hasse e Smithson começaram a formular uma teoria e uma prática artísticas baseadas menos em um objeto artístico finalizado do que em seu processo de concepção e de construção. Composto de materiais considerados como improvisados e impróprios pelas hierarquias artísticas mais tradicionais, os trabalhos falavam de uma estética “desintegrativa” ao articular o centro de gravidade no projeto e sua construção (a poiética). É nesse mesmo lugar que posicionamos o projeto.

Segundo Souriau (1987), Valéry teria sido o responsável pela utilização do termo “poiesis” diferindo da estética. Enquanto a estética se ocupa da obra como tal ou de seus efeitos no observador, a poiética se ocupa de todos os processos que dão existência ao objeto artístico. A poiética visa, então, clarificar de modo crítico os conceitos muitas vezes obscuros, principalmente aqueles que dizem respeito à criação. Valéry parte da poiética – pensando-a como um estudo da invenção, da composição, do papel do risco, do azar – e do papel do diálogo, assim como o papel da cultura e do meio nos quais estão inseridos os criadores. Enfim, tudo o que diz respeito à criação de obras cuja linguagem é ao mesmo tempo substância e meio. Isso compreende tanto o estudo da criação como os meios e modos de ação.

Ao considerar a possibilidade da análise e da crítica incluir o processo, o movimento e não a obra acabada, os aspectos que envolvem um determinado projeto vão além dos referenciais temáticos e formais. Estamos nos referindo à exploração de todos os elementos da criação, incluindo as referências prévias de um projeto, que devem iniciar pela escuta do outro. Para nós, é no enunciado do projeto que a ferida se abre. Rasguemos o projeto para abrir ao processo.

que, ao reconhecer as diferenças, produz novas narrativas. Aqui, há primeiro a intenção marcada por um movimento de separação, de ferida, mas, sobretudo, de restabelecimento de uma continuidade enquanto processo. É o espaço entre duas coisas dentro de uma. Podemos dizer que o projeto como narrativa não hegemônica, ou narrativa das diferenças, pode se aproximar de um consenso desde que ele marque os fragmentos de realidades distintas e simultâneas, expondo as feridas abertas pelas histórias de vida sistematicamente excluídas ao longo do tempo. É uma interrupção, uma ruptura que oferece uma solução de continuidade entre duas coisas e, ao mesmo tempo, uma angústia de destruição, de morte, seguida por uma possibilidade de reconstrução, de sublimação – uma angústia da queda iminente e uma elaboração de unidades fraturadas, como tentativas possíveis de costurar feridas infringidas pela separação anterior.

Nesse sentido, podemos lembrar um texto memorável do escritor Henry Michaux, retomado por Serge Tisseron (1984), para falar da separação como gesto. O texto de Michaux (1972), extraído de uma compilação intitulada “Emergências-Ressurgências”, começa com uma situação que narra o limite de um rompimento causado por um acidente muito grave acontecido a uma pessoa muito próxima ao narrador, que é ele próprio. Nesse momento de dúvida diante da morte, tudo para: nem a cura, nem o abandono. Situação-limite. Esgotado, Michaux deixa o hospital com vontade de ver imagens – de imaginar. Chega em casa e abre uma pasta com reproduções de obras de arte. E logo se irrita, descartando-as. Não é aquilo que ele procura. Parece que ele não consegue penetrar no mundo daquelas imagens. Muda de ideia, ignora as imagens referenciais: agora procura folhas de papel em branco. Límpidas, elas parecem também sem nenhuma ligação com a realidade que o aflige. Michaux começa, então, a estabelecer alguns gestos sobre o papel: manchas, cores sombrias, sem nenhuma pretensão de construir. Ao contrário, ele pretende destruir. Com uma caneta, Michaux corta, golpeia o papel, provoca cicatrizes, como se golpeasse e cortasse todos os acontecimentos ocorridos naquele dia. “Fazendo do meu ser uma ferida”. E continua: “Esperando que desse papel também surja uma ferida”.

Para Tisseron, o texto de Michaux mostra a operação mental de um

trabalho de perda que é bipolar, pois não se resume unicamente ao gesto sobre a superfície do papel, mas também ao gesto de arrancar das entranhas através de golpes, algo que depois poderá ser simplesmente suturado no desenvolvimento do projeto. Mas fica a cicatriz – na própria superfície de um papel ou na ideia, pois o projeto não precisa ser materializado, ainda. Podemos ficar no ainda-não. Bipolar porque busca na ferida, na descontinuidade, um pedaço perdido – uma parte do outro. Mas, quando o corte se fecha, uma cicatriz surgirá. Fica uma tensão, uma contradição, a busca de algo que é precedido pela angústia de uma queda. Angústia diante do abismo. Uma situação que impede de elaborar a perda iminente, pois ela ainda não está consumada. Estamos frente ao dano como uma abertura ao ato político.

O que é insuportável para Michaux é a queixa: a queixa de que o outro, aquele que está morrendo, pode não estar sofrendo a mesma dor da separação. Só o ato de arrancar um pedaço, a ferida do e no outro, é que vai permitir a separação, a sutura, a cicatrização: o projeto dilacerado. Para Tisseron (1984), toda a angústia da separação vem dessa espreita, dessa espera do momento do rompimento da unidade. É só o ato de arrancar, de cortar, de retirar, que vai permitir que a ferida se cictrize. Nesse sentido, é preciso expor as feridas para romper o processo de projeto tradicional. O projeto dilacerado se pretende como um processo de intermediação entre narrativas, constituindo um plano de imanência ético e estético de heterogeneidades.

A análise dos processos de criação revela todo o conjunto de seleções entre a escuta e as relações de diálogo, gerando metamorfoses e traduções no espaço arquitetônico e urbano. Segundo Berthet (1998), existe uma riqueza sobre o tema “apropriações”. O conceito de apropriação inicialmente pode ter dois sentidos: um que remete à ideia de roubo, falsificação; e outro que remete à ideia de impregnação, distanciamento, empréstimo, reinvestimento pessoal. Este último, ao contrário da ideia de roubo, de plágio, “trata-se de um diálogo, de uma escuta, de uma experiência de alteridade. Apropriação, sob este ponto de vista, é um reencontro, uma reflexão, uma análise que se estende sobre o singular e a inovação”, afirma Berthet (1998, p. 8). A apropriação no processo de criação e na produção de documentos

desse processo sempre esteve presente em diversos períodos da história da arte e da arquitetura, assim como apresentou-se de diversas formas: citação, *collage*, sincretismo.

No interior dos próprios processos que transparecem nos dizeres e documentos utilizados e deixados pelo artista, existe um modo de leitura e de reflexão que se constitui em um sistema de rede de múltiplas conexões entre fragmentos de uma cidade fraturada. O provisório, aquilo que está por vir, transforma o próprio processo em projeto, muitas vezes até mesmo sem que a execução seja levada a cabo ou terminada. Tudo isso leva a aproximar o projeto ao processo de criação, às prefigurações narrativas da ação, a ponto de confundir-los, ou melhor, fundi-los. Tudo para romper o silêncio, na presença do documento do processo como obra, para evitar um relato mudo da criação. Entendemos o projeto como um processo anacrônico no campo da criação: ele pode começar pelo fim, com uma ideia geral do que se pretende, para passar retroativamente para as primeiras ações da construção e ir funcionando por etapas, aos saltos. Ao se referir ao fator da continuidade no que diz respeito ao projeto, é indispensável e obrigatório pensar em tempo, e não apenas no espaço: o tempo da escuta, da preparação, da tentativa do projeto, das linguagens dos diferentes narradores. Encontramos nesse processo criativo da arte uma provocação para que o projeto de arquitetura e urbanismo seja instaurado no agenciamento de narrativas múltiplas.

Por fim, o projeto dilacerado está sempre em busca de algo que nunca é plenamente alcançado. Situado numa posição dialética, o projeto permite um desdobramento contínuo, aberto a novas narrativas, sobretudo às historicamente excluídas. Essas narrativas não hegemônicas nos mostram que há uma pluralidade de vozes no espaço de uma aparente desordem, característica da cidade em mutação, que deve abrir-se para o outro. A escuta e o diálogo com o outro transformam-se em uma criação compartilhada, buscando libertar a prática da arquitetura e do urbanismo da exclusividade de um discurso dominante e do trabalho autoral, características de determinadas práticas artísticas contemporâneas. A inclusão dessas outras narrativas só é possível se incluirmos na prefiguração de Ricouer a dimensão ética e política de Rancière, a fim de dilacerar um enunciado de projeto que vem

produzindo uma configuração universalista. A torção do enunciado propõe uma inteligibilidade aberta e dinâmica no projeto ao assumir uma narratividade múltipla e dispersa. É nessa medida que a tessitura da intriga se abre à complexidade convocada pelas problemáticas da cidade contemporânea.

NOTAS

- 1 Este texto articula três pesquisas em curso do grupo Cidade [in]Pensada na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS): “Cidade contemporânea entre arte e filosofia”; “Operação por imagens na experiência de leitura e projeto da cidade”, esta realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001; e “Narrativas à margem: a dimensão pública e comum da paisagem na cidade de Porto Alegre”.

REFERÊNCIAS

- ABERTHET, Dominique (dir.). *Art et appropriation*. Guadalupe: Ibis Rouge, 1998.
- BOUCHIER, Martine. *L'art n'est pas l'architecture: hierarchie, fusion, destruction*. Paris: Archibooks, 2006.
- LEE, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- MICHAUX, Henri. *Emergences-Résurgences*. Paris: Skira, 1972.
- MUÑOZ, Francesc. *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- PELBART, Peter Pál. *Ensaio do assombro*. São Paulo: N - 1 Edições, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- RICOEUR, Paul. Arquitectura y narrativa. In: MUNTAÑOLA, Josep (dir.). *Arquitectonics: arquitectura y hermenéutica*. Barcelona: Edicions UPC, 2003. p. 9-29. (Arquitectonics., Mind, land & society, 13).
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994. t. 1.
- ROLNIK, Raquel. Paisagens para a renda, paisagens para a vida. *Revista Indisciplinar*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 18-45, jul./out. 2019.
- SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF, 1987.
- TISSERON, Serge. Le dessein du dessin: geste graphique et processus du deuil. In: WIART, Claude (dir.). *Art et fantasme*. Paris: Champ Vallon, 1984. p. 91-105.