

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

O ARQUITETO - HABITANTE:
UM MODO DE COMPOR RELAÇÕES

Cinira Arruda d' Alva

Salvador

2015

O ARQUITETO - HABITANTE:
UM MODO DE COMPOR RELAÇÕES

Cinira Arruda d' Alva

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Washington Drummond
Co-orientadora: Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques

Salvador

2015

O ARQUITETO - HABITANTE: UM MODO DE COMPOR RELAÇÕES

Cinira Arruda d' Alva

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em 27 de maio de 2015.

Washington Drummond - Orientador
Doutor pela Universidade Federal da Bahia, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Paola Berenstein Jacques
Doutora – Université de Paris I
Universidade Federal da Bahia

Fabiana Dultra Britto
Pós-Doutora em Arte Pública pela Bauhaus Universität Weimar, Alemanha
Universidade Federal da Bahia

Fernanda Eugênio
Pós-Doutora pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa
Universidade Candido Mendes, Rio de Janeiro

DALVA, Cinira Arruda.

O arquiteto-habitante: um modo de compor relações/ Cinira Arruda d' Alva – Salvador; UFBA, 2015.

117 f.

Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura. 2015.

Orientação: Washington Drummond e Paola Berenstein Jacques

1. Modos de fazer. 2. Relação saber-poder. 3. Arquitetura e Urbanismo. 4. Participação. 4. Modo Operativo_ *AND*. I. DALVA, Cinira (Washington Drummond) II. PPGAU/UFBA. O arquiteto-habitante: um modo de compor relações.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo e ao grupo de pesquisa *Laboratório Urbano*, que me receberam em um momento de dúvida quanto à possibilidade de insistir na prática da arquitetura e urbanismo. Agradeço a Washington, meu orientador, por ter me forçado a procurar longe as perguntas que, enfim, começo a elaborar. A Paola, por ter me acolhido nessa procura e gentilmente apontado caminhos. A Fabiana, por ter topado acompanhar os estranhos desvios desse percurso de escrita. A Fernanda e João pela generosidade de partilharem suas desconfianças e pela potência de um encontro que se desdobrou em mais partilhas. A Gláucia, amiga e parceira, pela aposta e o convite à invenção. A Alina, Rita e Oscar, por serem meu porto. A minha tia Arminda, tudo que uma família pode ser de bom quando se está longe de casa. A minha tia Ana, pelos pequenos milagres que me ajudaram a prosseguir. A Fatinha, pelo amor, sempre. A Daniele, pelo cuidado. A Silvana, amiga querida, por abrir os caminhos que me trouxeram à Bahia. Agradeço à Bahia pelas pessoas que hoje são imprescindíveis na minha vida. A mãe Edenis, pela generosidade e o aprendizado. Aos amigos que me acolheram em suas casas e que foram casa onde pude existir ao longo da escrita: Marina e Renata, Paulinha, Silvana, Ricardo e Alex, Gláucia e Maurizio, David e Andreza. E por fim, talvez por vir primeiro, a Marcelo, pelo convite ao movimento.

À minha mãe, pela parceria.

DALVA, Cinira. O ARQUITETO - HABITANTE: UM MODO DE COMPOR RELAÇÕES. 120 f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

Partindo de uma problematização dos modos de ação do arquiteto-urbanista e da constatação da despotencialização de ferramentas importantes para a construção coletiva da cidade, propõe-se a investigação de um modo operativo criado no encontro entre a antropologia e a dança contemporânea que põe em prática ferramentas para a convivência e a criação coletiva. Em um primeiro momento, através de uma aproximação ao método arqueológico de Michel Foucault, faz-se uma análise histórico-crítica de como se constituiu a atitude dominante de relação saber-poder na prática arquitetônica-urbanística e como se deram as rupturas mais significativas nesta atitude. Em um segundo momento, recorrendo a novos tipos de prática do pensamento, investiga-se as possibilidades de desvio ao modo de operar hegemônico que o encontro com outros campos do conhecimento pode oferecer.

PALAVRAS-CHAVE: modos de fazer, relação saber-poder, arquitetura e urbanismo, participação, Modo Operativo_AND

DALVA, Cinira. O ARQUITETO - HABITANTE: UM MODO DE COMPOR RELAÇÕES. 120 f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

Departing from a questioning of the architect-planner modes of action and from the finding of the disempowerment of important tools for the collective building of the city, it is proposed an investigation of an operating mode created in the encounter between anthropology and contemporary dance which practices tools for coexistence and the collective creation. At first, by an approximation to the archaeological method of Michel Foucault, it is done a historical and critical analysis of how the dominant attitude of relationship knowledge-power was constituted in the architectural-urban practice and how the most significant breaks in this attitude took place. In a second step, using new types of practice of thought, it is investigated the possibilities of deviation from the hegemonic mode of operation offered by the encounter with other fields of knowledge.

KEYWORDS: modes of operation, relationship knowledge-power, architecture and urbanism, participation, Operative Mode_AND

LISTA DE IMAGENS

figura 1 - Casas 14 e 15. Projeto de Le Corbusier para o conjunto *Weissenhof*, Stuttgart, 1927

figura 2 - O Modulor

figura 3 - Sumário do livro *O Poema do ângulo reto* de Le Corbusier

figura 4 - Maison du Brésil. Bloco de hospedagem

figura 5 - Maison du Brésil. Bloco de serviços e áreas comuns à frente.

figura 6 - Desenho do arquiteto. Ilustração de como o corredor comunitário do 3º pavimento em Pruitt-Igoe seria usufruído

figura 7 - Foto de como veio a ser o corredor comunitário do 3º pavimento em Pruitt-Igoe

figura 8 - Pessac 1930 e 1970.

figura 9 - *Unité d'habitation* de Marselha. Detalhe do *brise soleil*

figura 10 - Plano de Le Corbusier para Argel, Argélia, 1931

figura 11 - Maison Medicale. Residência dos estudantes de medicina

figura 12 - Maison Medicale - detalhe

figura 13 - Vista da prefeitura com praça a frente

figura 14 - Estação de metrô

figura 15 - instalação de componentes pelos estudantes

figura 16 - maquete coletiva

figura 27 - quadrado / tabuleiro

figura 18 - Primeira posição

figura 19 - Segunda posição

figura 20 - Terceira posição

figura 21 - Desdobramento do jogo

figura 22 - Desdobramento do jogo

figura 23 - Lotes Vagos – 100 m² de grama

figura 24 - Lotes Vagos – 100 m² de grama

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
PARTE I: ARQUIVO	20
1. O ARQUITETO – ARTISTA	21
1.1 A imposição do saber.....	29
1.1.1 Arquitetura como Arte	30
1.1.2 A atitude moderna	31
1.1.3 O arquiteto, o homem, o espaço e o tempo.....	34
1.2 Um modo de ação – o projeto para a <i>Maison du Brésil</i>	44
2. O ARQUITETO – ETNÓGRAFO	49
2.1 A negociação do saber.....	54
2.1.1 Arquitetura e participação.....	58
2.1.2 A atitude “etnológica”	62
2.1.3 O arquiteto, o homem, o espaço e o tempo.....	65
2.2 Um outro modo de ação – o projeto para a <i>Maison Medicale</i>	70

PARTE II: ESBOÇO	77
3. O ARQUITETO – HABITANTE	78
3.1 A captura da participação	79
3.1.1 O arquiteto, o homem, a cidade e o mercado global	82
3.1.2 A atitude contemporânea.....	86
3.2 Por uma conversão do poder: o devir-habitante	92
3.2.1 <i>Modo_AND</i> : uma tecnologia de gestão da liberdade	94
3.3 Um exercício de composição – O projeto <i>Lotes Vagos</i>	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112

“Com frequência reflito, e sempre devo reconhecer que minha educação prejudicou-me em muitos sentidos”.

Franz Kafka

INTRODUÇÃO

A questão principal desta pesquisa é a prática arquitetônica e urbanística. Mais especificamente a aposta em uma prática crítica ao pensamento que produziu crenças ainda hoje em vigor. Este pensamento, que emerge com a modernidade ocidental do século XV, serviu de fundamento à arquitetura e ao urbanismo racionalistas e, apesar das tentativas em ultrapassá-lo, ainda alimenta a reprodução de uma atitude alheia à realidade da cidade e dos seus habitantes. Atitude que, por crer na necessidade do controle sobre ações e resultados e na soberania do “saber”, alinha-se facilmente a forças de dominação. A pesquisa direciona-se, portanto, aos modos de ação do arquiteto, sujeito autorizado a exercer esta prática.

Percorremos a direção pretendida em dois sentidos distintos. Um, chamado *Arquivo*, nos leva a práticas ainda bastante recentes, mas que começam a deixar de ser as nossas. *Modos de fazer* que, apesar de pertencerem a momentos específicos da história, deixaram traços que de alguma maneira (e de maneiras diversas), ainda fundamentam nossas atitudes como arquitetos. Para tanto faremos um recorte. Este se dá a partir da emergência de uma nova relação do arquiteto com o habitante e com a cidade. Isto acontece na segunda década do século XX, quando ocupar-se da “casa comum e habitual para homens normais e comuns” (CORBUSIER, 2013) passa a ser um assunto digno dos arquitetos, assunto que se prolonga até os dias de hoje. A escolha deste limite, coincidindo com o auge do movimento moderno nas artes e na arquitetura, deve-se ao fato de ser este o momento onde o posicionamento do arquiteto quanto ao seu saber consolida um *modo de fazer* que ainda hoje reconhecemos como hegemônico.

Outro sentido do mesmo percurso nos leva ao que chamamos *Esboço*. Tempo-espço onde se desdobram ações ainda não formuladas pela história. Aí identificamos a paisagem atual na qual se insere a prática arquitetônica e urbanística e de que forma o arquiteto, fazendo uso de sua bagagem histórica, vem respondendo às demandas desta paisagem. A partir de uma análise crítica à direção dominante tomada pela arquitetura e urbanismo, buscamos possíveis linhas de fuga já esboçadas na contemporaneidade. O esboço é o lugar da experimentação. Lugar também de um questionamento radical em torno do que entendemos como o “campo” de atuação do arquiteto. É onde investigaremos possibilidades trazidas por outras práticas na intenção de nos posicionarmos entre as definições a que estamos habituados.

O fio condutor do texto é um enunciado que postula, em meados do século XV, as atribuições do arquiteto em relação ao espaço construído e seu habitante. O enunciado, destacado do tratado de arquitetura escrito por Leon Batista Alberti em 1452 – o *De Re Aedificatoria* –, “inaugura” a definição do arquiteto como hoje o conhecemos: aquele que “projeta” o espaço para os homens habitarem. Através de uma análise da articulação dos elementos do enunciado entre si, acompanhamos sua transformação na história e percebemos como, no que diz respeito à atitude aí subjacente, modificam-se os problemas, mas prevalece ainda hoje uma mesma maneira de agir.

O modo como agimos é condicionado pelo modo como pensamos. O modo como pensamos está ligado a “verdades” fabricadas em momentos específicos da história. Esta noção, elaborada por Michel Foucault (2012, p. 288), acentua o caráter arbitrário do que nos é apresentado como “saber” e mostra que dispomos de liberdade para efetuar mudanças necessárias em dogmas cristalizados e tidos como “universais”. Para tratar da prática arquitetônica e urbanística em nossa atualidade, foi preciso, portanto, investigar como se constituíram e se cristalizaram as “verdades ditas”, ou seja, os “discursos”.¹ Ao empreendermos uma análise histórico-crítica sobre a emergência e as tentativas de ruptura com estes discursos, buscamos pôr em evidência a disputa inerente ao campo da arquitetura e urbanismo, disputa que vem contribuindo para alargar suas bordas. Buscamos também revelar sistemas de pensamento no interior dos quais ainda nos encontramos apanhados, elaborando uma crítica de nossas atitudes no presente e ensaiando condições de ultrapassá-las.

Três figuras subjetivas

Na primeira parte do trabalho, o *Arquivo*, encontram-se os dois primeiros capítulos. Estes procuram investigar como a inscrição do arquiteto, da cidade e de seu habitante no discurso elaborado sob a forma das ciências arquitetônica e urbanística passou por modificações ao longo da história. A partir da perspectiva de Michel Foucault a respeito da historicidade do sujeito, destaca-se como o profissional arquiteto se constituiu em “formas” específicas (o

¹ Utilizo o termo “discurso” no sentido atribuído por Foucault, como o conjunto complexo de relações entre inúmeros elementos distintos que definem o que permite a um “objeto do conhecimento” aparecer. O discurso designa, portanto, não o que um sujeito específico “diz” (no nosso caso, um determinado arquiteto), mas um conjunto de “coisas ditas” que podem pertencer a campos diferentes.

arquiteto-artista e o *arquiteto-etnógrafo*) determinadas por “jogos de verdade” existentes em cada época. A intenção de explicitar estas “formas-arquiteto” de modo quase caricatural foi a de deixar claro modos bastante distintos de se posicionar em relação ao próprio saber, mas que ainda hoje são praticados em gradações diversas.

No primeiro capítulo investigamos a emergência de uma atitude do arquiteto em relação ao habitante, ao espaço-tempo e a si próprio, que considera o homem como número, o espaço como continente do objeto arquitetural e tenta fixar o tempo através da determinação do projeto. O *arquiteto-artista*, figura que emerge junto ao sujeito moderno, é o criador autônomo de espaços que inventa a partir de critérios técnico-artísticos. O desafio de prover habitações dignas em velocidade e quantidade é o estímulo que intensifica a relação deste arquiteto com os habitantes da cidade. Aqui percebemos uma primeira modificação no enunciado de Alberti, quando “os homens” passam a ser apreendidos como massa de indivíduos passível de padronização, ao qual o arquiteto se refere como “homem-padrão”. A ideia de cidade que é disseminada por este discurso de autoridade é uma que ostenta as virtudes próprias da civilização: clareza, ordem e funcionalidade. Discurso que sofrerá questionamentos quanto a sua posição de verdade, mas chegará à nossa época atualizado e traduzido em outros termos.

Nosso *arquiteto-artista* é Le Corbusier. Não tratamos aqui, no entanto, dos discursos enunciados por este. O arquiteto é ele próprio parte do discurso que o cria, portanto, como qualquer outro, sujeito a verdades produzidas, às quais se alinha ou não e nas quais é, eventualmente, capturado. O elegemos por duas razões: a enorme produção discursiva feita por ou sobre este; e por seu pensamento ter-se tornado uma espécie de “antítese”² do pensamento que tentou combater o discurso racionalista moderno, do qual foi representante incontestado.

No segundo capítulo acompanhamos as tentativas de ruptura com esse modo de ação em uma atitude que se inclina ao “outro” e procura negociar o poder de criar o espaço através da reabilitação da ação do usuário. O arquiteto busca dar um passo atrás na determinação do projeto e transformar-se em “facilitador” de uma criação que ele entende como coletiva. Noções, como “responsabilidade”, “ativação”, “restauração da complexidade” e

² É comum encontrarmos em textos de arquitetos como Lucien Kroll e Hassan Fathy, verdadeiras acusações a Le Corbusier, em uma espécie de culpabilização deste pelos resultados negativos da arquitetura modernista e seu impacto sobre as cidades.

“participação”, passam a fazer parte do discurso que ensaia uma “escuta” da fala do habitante e da cidade. Essa disposição para a escuta do “outro” para quem se projeta o espaço habitado, é o traço mais forte do que chamamos *arquiteto-etnógrafo*. Neste momento o enunciado de Alberti sofre rupturas em locais distintos, não apenas na relação do arquiteto com “os homens”, mas na relação dele consigo próprio, em um questionamento ético quanto a sua atitude na construção do espaço.

Nosso *arquiteto-etnógrafo* é Lucien Kroll. Partindo de uma crítica que se pretende antagônica ao modo como o pensamento racionalista se impôs às cidades e seus habitantes, Kroll propõe uma atitude que denomina “etnológica”. Atitude que, ao permitir aos habitantes que organizem seu próprio espaço, é capaz de restaurar tanto a diversidade das construções quanto a proximidade perdida com o tecido urbano. O arquiteto coloca-se abertamente contra um fazer que considera “autoritário, racional e reduutivo”, em favor de um que seja “um processo vivo” que favoreça e expresse o que acredita essencial: “relações vivas e atividades que brotam da diversidade” (KROLL, 1984). Por ser, através de sua produção arquitetônica-urbanística e de sua produção discursiva, um porta-voz desta atitude, investigaremos seu modo de ação.

O procedimento arqueológico foucaultiano, ao qual propomos uma aproximação nesta pesquisa, embora trabalhe com a matéria dos discursos, permite um olhar crítico ao modo como as coisas são feitas. Assim analisamos, ainda no *Arquivo*, dois processos distintos de elaboração do “projeto”. A primeira análise tenta dar conta de como o arquiteto, na figura do “artista”, se posiciona diante de si mesmo e do outro. No caso, o “outro” para quem o arquiteto projeta são os estudantes brasileiros que iriam habitar o prédio de alojamentos da *Maison du Brésil*, na *Cité Universitaire* de Paris. Desenhado por Le Corbusier em meados da década de 1950, o alojamento brasileiro expressa ideias já amadurecidas por este e serve como exemplo de soluções adotadas que, após um primeiro momento de experimentação, tornaram-se regras e modelos de projeto.

O que nos interessa, no entanto, não é propriamente o desenho, os materiais, ou a construção em si, mas o modo como se deram as articulações em torno do fazer, articulações que precedem e determinam este fazer. Para tanto tomamos um conjunto de correspondências trocadas entre os arquitetos Le Corbusier e Lúcio Costa. As cartas foram escritas na intenção de esclarecer desentendimentos entre os dois arquitetos concernentes ao desenho do prédio e à particularidade de seus futuros habitantes: os estudantes brasileiros. No discurso

despretensioso veiculado através da linguagem coloquial da carta, flagramos como se da sua relação com os quatro elementos sob o âmbito de sua prática: o espaço, o tempo, o habitante e o próprio arquiteto.

A segunda análise expõe o processo de negociação, articulação e construção de outro edifício de alojamentos para estudantes, a *Maison Medicale (Mémé)*. Projetado por Lucien Kroll na década de 1960 após um convite feito pelos futuros habitantes do prédio (os estudantes de medicina da Universidade de Louvain em Bruxelas), o processo de elaboração e construção do edifício foi fruto de decisões colaborativas e de um esforço de dotar a construção de possibilidades de manuseamento pelos próprios habitantes. O resultado em termos de desenho é dinâmico e imprevisível, no entanto contraditório. Ao mesmo tempo que ostenta uma complexidade só possível de ser alcançada no encontro de vontades diversas, deixa escapar ainda um “gesto” reconhecível da parte do arquiteto.

O terceiro capítulo, organizado no que denominamos *Esboço*, procura dar conta do momento atual e investigar como se encontra a posição do arquiteto no enunciado que vimos acompanhando ao longo do texto. Em nossa atualidade, observamos o discurso estabelecido como hegemônico no século XX não apenas sobreviver às tentativas de ruptura com seus modos de operar, mas, apropriar-se de ferramentas elaboradas como modo alternativo à relação saber/poder então adotada pelos arquitetos. A ferramenta da “participação”, proposta como via possível de acesso à diferença trazida pela alteridade, passa a ser utilizada largamente como instrumento de condução da população à elaboração de consensos que favoreçam as forças no poder. Estas forças, na intenção de construir um modelo específico de cidade, atuam de forma a modelar subjetividades que aceitem e participem “voluntariamente” (NEGRI, 2014) dos valores criados e disseminados pelo capital.

A “reação” contemporânea a este modo de operar – mais sutil e perverso do que o que se constituiu há um século – dá-se na tentativa de abrir espaço à escuta e visibilidade das táticas de “sabotagem” (AGAMBEN, 2007) que emergem da própria cidade. Dá-se também na criação de situações “reveladoras” dos modos dominantes de produção do espaço. Ao perceber a alteridade e a si mesmo como partes de um mesmo fenômeno em constante processo, o arquiteto muda radicalmente seu posicionamento diante do habitante, da cidade e de si mesmo. Seu modo de fazer vai além do “negociar” com os habitantes a complexidade perdida na cidade. Ao perceber as demandas da paisagem onde está inserido, o arquiteto, contagiado e instrumentalizado por outros campos do conhecimento procura abordar as

possibilidades de uma “partilha do sensível” (RANCIERE, 2005), incluindo em sua prática questões de ordem estética e política.

No que concerne ao *modo de fazer*, uma terceira análise inicia-se com uma prática oriunda do encontro entre a antropologia e a dança contemporânea, e finaliza com uma proposta de construção urbana coletiva por parte de arquitetos. Começamos com a análise do *Modo Operativo _AND*, desenvolvido pela antropóloga Fernanda Eugênio e o coreógrafo João Fiadeiro. Ao buscar alargar a compreensão do que seja uma “composição”: a posição de cada agente dada pela relação com os demais; este modo de operar nos pareceu uma possibilidade de problematizar e atualizar a questão da “participação” como potência crítica à prática do arquiteto. As ferramentas e conceitos desenvolvidos sugerem a ativação de um modo distinto do que estamos habituados a operar, retirando-nos do lugar de saber e controle sobre os acontecimentos e inserindo-nos a meio da situação que nos envolve.

Como forma de visualizarmos uma possível intersecção do modo operativo proposto com a arquitetura e urbanismo, trazemos uma proposta que se dá entre a arquitetura, o urbanismo e a arte. O projeto *Lotes Vagos*, desenvolvido pelos arquitetos brasileiros Breno Silva e Louise Ganz, trabalhou com a ferramenta do “projeto” de modo a transforma-la em “proposições”. Ações que se efetivam como “tomadas de posição” entre os demais agentes participantes da situação dada. Ao propor ocupações coletivas, temporárias e experimentais de lotes vagos na cidade, os arquitetos retiram-se do lugar de saber instituído pela definição de “arquiteto” até então vigente. Ao propor a construção de lugares onde a ação emerja do acontecimento, abre-se um espaço de escuta da cidade. Ao revelar novas possibilidades de ocupação do espaço, desmanchando a oposição público-privado, ativa-se o potencial político das ações estéticas.

Uma terceira figura esboça-se, portanto, na atitude de arquitetos que adotam uma postura não apenas de negociação de sua potência de atuação, mas de um “poder não exercer” a própria potência (AGAMBEN, 2014). Ou seja, poder exercer uma ação suficiente apenas para “contribuir” com o ambiente que a paisagem demanda. Paisagem construída pelas pessoas e coisas que se relacionam incessantemente, entre as quais está incluído. Ação, portanto política, pois “reveladora” de possibilidades novas de existir e se posicionar na cidade. A esta figura denominamos *arquiteto-habitante*. Figura que se esboça a partir de um “devir imperceptível” (DELEUZE, 2012) do arquiteto, em um “desmanche” das formas às quais estamos identificados.

PARTE I: ARQUIVO

Somente uma retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2001)

O método arqueológico, ao qual propomos uma aproximação neste trabalho, estabelece uma procura por compreender não apenas o que funda o espaço de nosso discurso, mas como se desenham os limites deste discurso em nosso presente. Na arqueologia, reencontra-se, ao mesmo tempo, a ideia da *arché*, isto é, da emergência dos objetos de conhecimento, e a ideia de *arquivo* – o registro desses objetos. Mas, da mesma maneira que a arqueologia visa, na verdade, ao presente; o arquivo não é apenas o traço morto do passado. O arquivo é, antes, o que faz com que tantas coisas ditas por tantos homens há tanto tempo, tenham aparecido graças a todo um jogo de relações e possam, em épocas distintas, continuar a ser ditas. É o que faz com que os discursos nasçam segundo regularidades específicas. “Em suma, que se há coisas ditas, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas, ou aos homens que as disseram, mas ao sistema da discursividade, às possibilidades e impossibilidades enunciativas que ele conduz”. (FOUCAULT, 2008, p.158). O arquivo é, portanto, a lei do que é possível ser dito a partir do encontro de todas as coisas ditas. Sua descrição inicia-se com os discursos que começam a deixar de ser os nossos, no corte que nos separa do que não podemos mais dizer. O arquivo é um diagnóstico. Um diagnóstico de formações discursivas situadas em uma região ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade.

1.

O ARQUITETO-ARTISTA

Se você cruzar o Landes de trem vai encontrar-se completamente fascinado, a poucos minutos de Bordeaux, pela visão de uma estranha vila. Cerca de cem casas com formas sóbrias, maciças e retilíneas, pintadas em marrom, branco ou um verde pálido, prendem a atenção do viajante [...]. Mas o trem passa rápido... Eu estava tão impressionado com o ponto de vista inesperado, que no dia seguinte, quando voltava pelo mesmo caminho, parei em Bordeaux para visitar o estranho conjunto [...]. Lá fui capaz de observar um novo estilo, um completamente novo e, em minha opinião, uma concepção de sucesso do que uma casa moderna deveria ser: uma “máquina para se viver”. (BOUDON, 1979, p. 01).

Este foi o modo como o *Quartiers Modernes Frugès*, conjunto habitacional construído na região francesa de Pessac por Le Corbusier e seu primo Pierre Jeanneret, foi descrito por um jornalista da revista *Mon chez moi* em 1926. Fascinado pela ousadia do novo estilo, o viajante retorna para ver de perto as formas que prenderam, de súbito, sua atenção. Menos de um século à frente, o jornal *The New York Times* publica um texto semelhante sobre o museu construído em Bilbao pelo arquiteto Frank Gehry:

Se você quer ver o cerne da arte americana de hoje, você vai precisar de um passaporte. Você vai ter que arrumar suas malas, deixar os EUA e se dirigir a Bilbao, uma pequena e enferrujada cidade no nordeste da Espanha. [...] Bilbao tornou-se recentemente um centro de peregrinação. Espalhou-se a notícia de que milagres ainda acontecem. O Novo Museu Guggenheim da cidade, um satélite da Fundação Solomon Guggenheim em Nova York, abre 19 de outubro [1997]. Mas as pessoas têm se dirigido aos bandos para Bilbao por quase dois anos, só para ver o esqueleto do edifício tomar forma. (MUSCHAMP, 1997).

O viajante da última década do século XX agora precisa de um passaporte. As formas que prendem sua atenção encontram-se distantes, em várias cidades do mundo que, cientes desta atração, sabem provocar seu olhar. Não são, no entanto, “sóbrias, maciças e retilíneas” estas formas, nem trata-se, o objeto de curiosidade, de um conjunto de casas modernas. Em Bilbao, a novidade que consegue transformar a cidade em um “centro de peregrinação” é um museu de desenho orgânico e arrojado, possibilitado por um novo material de construção – a

chapa de titânio – e um avanço na tecnologia da informática – o *software* CATIA ³. O titânio é um metal de baixa densidade, extremamente forte e resistente à corrosão, que proporciona uma alternativa mais leve e manobrável para o aço sem o sacrifício da força. Enquanto o aço é excelente para ângulos retos, o titânio pode ser curvado. O novo *software*, desenvolvido na década de 1980, permite aos arquitetos manipular modelos sólidos tridimensionais, possibilitando a criação de formas curvas onde arquitetos do passado lidavam principalmente em ângulos. “Case a mente criativa de Gehry com o software CATIA e materiais como o titânio, e o resultado é o Guggenheim Bilbao”. (CHARNEY, 2014).

Vê-se que mudaram os materiais e as técnicas, os valores arquitetônicos e o objeto de interesse. No entanto, algo parece não ter se modificado na articulação que é feita entre a capacidade de expressão artística do arquiteto, os novos materiais e tecnologias e o impacto (visual) que a inovação causa sobre o observador. Do concreto armado de Pessac (1926) às chapas onduláveis de titânio em Bilbao (1997), do projeto da casa moderna ao projeto do museu pós-moderno, o que parece não ter se modificado é o valor atribuído ao profissional que sabe ser um “poeta” ou um “artista”, ao manusear a forma do espaço construído.

[...] somos todos capazes de admirar um bonito carro a motor, um barco a vapor, uma ponte, ou uma fábrica. Da mesma forma e com o mesmo tipo de emoção, nós somos capazes de admirar as casas construídas por Le Corbusier e Jeanneret. A coisa que nos atinge mais fortemente quando consideramos seus projetos é que, acima de tudo, estes dois homens são poetas. (BOUDON, 1979, p. 24).

Basicamente um artista se arrisca a fazer algo novo e é nesse ponto que Gehry se arriscou em criar algo jamais experimentado, algo novo, nunca visto. A importância de Gehry para esse período de reflexão sobre a pós-modernidade, está na relação das suas obras arquitetônicas com as tecnologias atuais, numa espécie de simbiose beleza e tecnologia, onde elas só poderiam existir através do computador e seus cálculos precisos. (WIKIPEDIA, 2011).

O entendimento da ação do arquiteto como uma expressão artística ⁴ percorre o pouco

³ “Computer Aided Three Dimensional Interactive Application”: Aplicação interativa tridimensional assistida por computador.

⁴ O que entendemos aqui como expressão artística e o que nos leva a nomear a figura em análise neste capítulo como *arquiteto-artista*, é uma noção específica de arte à qual a arquitetura racionalista se alinha no início do século XX. É importante deixar claro, que na mesma época, alguns artistas questionavam radicalmente esta noção. A redefinição do espaço artístico e do objeto artístico por Duchamp apresentam-se, por exemplo, como a negação da moderna noção de “obra”, terminando por propor uma outra noção de Arte e de Artista. O que nos chega até hoje na atitude de alguns arquitetos reproduz, no entanto, a mesma noção de “obra” combatida há quase um século por Duchamp.

mais de meio século, registrado pelos veículos de comunicação, praticamente inalterado. Se a ideia de “pureza da forma” e de racionalização da habitação propagada por Le Corbusier na década de 1920, viabilizaria a criação da cidade ideal para um “homem padrão”; se, décadas mais tarde, o museu de Gehry, ao utilizar formas orgânicas e inusitadas, transforma uma cidade industrial decadente em polo de atração de “consumidores”; uma mesma noção de arquiteto permanece no que é “dito” pelos jornais.

Esta noção de arquiteto torna-se possível em um determinado momento da história e prolonga-se até nossa atualidade. A consequência da mesma atitude em tempos-espaço distintos produz, no entanto, consequências diversas na paisagem urbana. Neste capítulo, o que está em questão é perceber as condições de possibilidade do que veio a se tornar o discurso hegemônico da arquitetura e urbanismo, insistentemente praticado apesar das tentativas de ruptura provocadas dentro do próprio campo. Ao flagramos o momento de emergência deste discurso – em um enunciado que define o arquiteto de uma forma que ainda hoje o reconhecemos –, expomos suas condições de existência e o modo como define o posicionamento do arquiteto em relação ao habitante, ao espaço edificado e a si mesmo. Acreditamos que esta análise nos será útil no reconhecimento dos limites atuais dessa atitude, assim como na reflexão sobre uma ultrapassagem possível destes limites.

Architectum ego... constituam⁵

Chamarei de arquiteto aquele que com um método e um procedimento determinados e dignos de admiração tenha estudado o modo de projetar teoricamente e também realizar praticamente, mediante o deslocamento dos pesos e mediante a reunião e junção dos corpos, obras que se adaptem de uma forma harmônica às necessidades dos homens. Para que isto aconteça, ele precisa dominar os conhecimentos mais excelsos e adequados. Tal deverá ser então o arquiteto. (ALBERTI, 2012, p.29)

Assim se “inaugura”, diz-nos Françoise Choay (1985, p.77), a definição do arquiteto

⁵ Non enim tignarum adducam fabrum, quem tu summis caeterum disciplinarum viris compares: fabri enim manus architecto pro instrumento est. Architectum ego hunc fore constituam, qui certa admirabilique ratione et via tum mente animoque diffinire tum et opere absolvere didicerit, quaecunque ex ponderum motu corporumque compactione et coagmentatione dignissimis hominum usibus belissime commendentur. (ALBERTI, 1966).

como hoje o conhecemos, o “artista intelectual”, que “pela força da razão e do poder do seu espírito deverá responder às exigências determinadas pelas ações dos homens”. Para Choay, esta “certidão de nascimento” data da obra do arquiteto renascentista Leon Battista Alberti, o *De Re Aedificatoria*, tratado de arquitetura apresentado ao Papa Nicolau V em 1452. O tratado, que tem como objetivo a concepção do domínio construído da casa à cidade, resulta em um conjunto de regras da edificação que conferem ao arquiteto autonomia para ordenar o espaço. Mas para que possamos avaliar a dimensão de sua novidade, comparemo-lo com a definição do arquiteto encontrada no *De Architectura*, tratado elaborado pelo arquiteto romano Marcos Vitruvius, no século I A.C.

[...] Ele, portanto, que não está familiarizado com ambos os ramos da arte (o prático e o teórico), não tem nenhuma pretensão ao título de arquiteto. Um arquiteto deve ser engenhoso, e apto na aquisição de conhecimento. [...] deve ser um bom escritor, um desenhista hábil, versado em geometria e ótica, especialista em números, familiarizado com a história, informado sobre os princípios da filosofia natural e moral, um tanto músico, não ignorante das ciências da lei e da física, nem dos movimentos e relações que mantém entre si os corpos celestes. (VITRÚVIO, 2014, p.1).

Em uma primeira aproximação aos dois enunciados as instruções parecem as mesmas. Tanto Alberti quanto Vitruvius exigem do arquiteto a habilidade prática e o conhecimento teórico. E se Vitruvius, na intenção de elevar o ofício do então “mestre-carpinteiro”⁶ ao status das artes liberais, coloca-lhe como condição uma vasta cultura geral; Alberti não deixa de exigir que este domine “os conhecimentos mais excelsos e adequados”. Em que se distinguiriam, portanto, definições do status de um profissional distanciadas por quinze séculos de civilização? A diferença entre as duas definições revela-se logo no início do enunciado de Alberti: “Chamarei de arquiteto aquele que com um método e um procedimento determinados e dignos de admiração tenha estudado o modo de projetar [...]”.

O arquiteto do Renascimento é aquele que “projeta”. Diferente do arquiteto da Antiguidade, que jamais ultrapassou o nível prático do saber para atingir o raciocínio meramente teórico. É a partir deste momento que nosso profissional deixa de ser definido

⁶ O *architectôn* – palavra grega que designa, em sua origem, o mestre-carpinteiro – era um indivíduo polivalente. Profissional e socialmente unido aos ofícios tradicionais da construção, transmitidos em geral pela tradição familiar, pertencia ao mundo dos empreendedores, mestres pedreiros e carpinteiros. (BELHOSTE, 2014, p. 9).

como praticante de uma arte empírica e passa a ser o que “projeta mentalmente uma forma” (ALBERTI, 2012, p.36) a partir de um conjunto de considerações racionais dotadas de lógica própria.

A possibilidade de tal definição ser enunciada torna-se clara se voltarmos ao momento histórico em que o *De Re Aedificatória* foi escrito, junto à revolução cultural que transformou as relações que o homem europeu mantinha com suas produções: o Renascimento. Em um campo limitado pela regulamentação transcendente, onde o sagrado e a religião eram ainda os grandes ordenadores do espaço humano, Alberti consagra seu tratado a libertar a razão, a imaginação e os desejos; suprimindo esses antigos limites. “A arquitetura é um instrumento ético e moral, mediante o qual o homem mostra seu engenho, domina a fortuna, delimita o poder e beneficia a coletividade” (ALBERTI, 2012, p.19). Mais do que qualquer outra atividade, ela prova o poder criador dos homens, pois satisfaz ao mesmo tempo as exigências dos três níveis em que opera o seu fazer: a necessidade, a comodidade e o prazer estético.

Para a historiadora Françoise Choay (1985, p. 6), o livro de Alberti estabelece com o espaço edificado uma relação “inaugural”, tornando possível a emergência da disciplina que os teóricos do século XIX viriam a chamar de Urbanismo. No livro *A regra e o Modelo*, a autora faz uma análise histórico-crítica da ciência urbanística tendo como base o método arqueológico de Michel Foucault. Assim, revela como do século XV dos tratados ao século XX dos escritos urbanísticos, modificam-se os problemas, mas “prevalece uma mesma abordagem” sem equivalente anterior em nenhuma outra cultura, que consiste em “atribuir à organização do espaço edificado uma formação discursiva autônoma”.⁷

Se analisarmos mais uma vez a definição do profissional arquiteto encontrada no *De Re Aedificatória*, veremos que o “arquiteto” e o “homem” são os dois únicos sujeitos que o enunciado nomeia. Ao longo do tratado percebe-se a importância conferida ao segundo. É para “os homens”, no plural, que os edifícios são construídos; e para poder classificar de forma adequada os vários gêneros de edifícios, é preciso “esclarecer exaustivamente quais diferenças existem entre os homens”. (ALBERTI, 2012, p.138). Esta constatação coloca, para o arquiteto do *De Re Aedificatoria*, uma tarefa de enorme envergadura. A solução que o autor

⁷ É na intenção de fazer-nos “captar a estranheza” destes escritos, “o caráter insólito e improvável de seu projeto”, que a autora recua aos tempos dos tratados urbanísticos, passando pelos textos utópicos até chegar à teoria da ciência urbanística dos séculos XIX e XX.

encontra é a elaboração de uma classificação minuciosa (geral/particular, público/privado, sagrado/profano, urbano/rural, dependente do lazer/do trabalho, etc.) no esforço de elaborar uma teoria do programa arquitetônico à altura da diversidade identificada no gênero humano.

Incluído na definição do arquiteto se encontra, portanto, o “não-arquiteto”. Um outro tão diverso, que exige de Alberti o exaustivo trabalho de classificação mencionado. Em outros momentos da história, no entanto, este exercício abrandava-se, ou é simplificado. Por exemplo, quando a ideologia das necessidades universais passa a definir a teoria e prática da organização urbana, a partir do início do século XX, e o homem é abordado não como indivíduo, mas como “massa”. Por exemplo, quando um novo modelo de planejamento inaugurado a partir de 1970, baseado na ideia da cidade como empresa, identifica-o com um “consumidor”.

O arquiteto e o homem

Vemos que o homem, para o arquiteto Albertiano deve ser considerado em seu plural, “os homens”. Estes são nomeados “cidadãos”, se viverem na cidade, e “moradores”, se viverem no campo. Em que pesem as inúmeras categorias em que são subdivididos, o que importa é que, a partir daquele momento, está dito: são todos “clientes”⁸ do arquiteto. Na prática, no entanto, apesar da inclusão do amplo espectro de indivíduos sob sua tutela, certamente nenhum desenho teria sido necessário antes de meados do século XIX para mostrar a um pedreiro como assentar seus tijolos. É somente em torno desta data que a passagem da “ideia” à forma construída vai, de fato, precisar da tradução do desenho. O rápido progresso da tecnologia, fornecendo novos materiais e métodos de construção, torna necessária e definitiva a intervenção do profissional arquiteto. Cal, areia, pedra, madeira, ferro, cobre e chumbo, passam, progressivamente, a não servir à construção da cidade. Os novos materiais (aço e concreto), somados às exigências de segurança, salubridade, conforto e estilo, passam a servir ao discurso que elege um determinado tipo de construção como norma e um determinado tipo de conhecimento como universal, constringindo “saberes menores” (FOUCAULT, 2012) e desqualificando-os como “insuficientemente elaborados”, portanto

⁸ É importante observar que a palavra “cliente” não existia na época da emergência do enunciado de Alberti do modo como a empregamos hoje. A palavra é aqui utilizada como indicação do lugar ocupado pela figura a quem o arquiteto dirige o foco de sua ação.

hierarquicamente inferiores.

Paralelo à atividade do arquiteto, começa a aparecer na Europa do século XIX, uma figura que assombra, em relatórios de contagem populacional, os estudiosos da urbanização recente: “o habitante da cidade”. O fenômeno pelo qual passa o continente europeu ao longo da revolução industrial diz respeito não apenas à explosão demográfica, mas à distribuição da população em seu território. Se no início do século cerca de apenas um quinto das pessoas vivia em cidades, por volta de 1830 a população urbana é quase igual à rural. Os novos moradores, em geral trabalhadores da indústria, dependem unicamente da livre iniciativa para a construção de suas habitações que se restringem ao nível mais baixo de sobrevivência. O escritor Jack London, em seu relato sobre a realidade de exploração e miséria em que viviam, no século XIX, os habitantes do *East End* londrino, descreve o surgimento desta nova figura:

Surgiu uma nova raça – o povo das ruas. Passam a vida no trabalho e nas ruas. Eles têm tocas e covis para os quais rastejar na hora de dormir, e é tudo. Não se pode ridicularizar uma palavra chamando aquelas tocas e covis de “casas”. O inglês tradicional e reservado não existe mais. O povo das calçadas é barulhento, volúvel, histriônico, excitável – isso quando ainda são jovens. À medida que envelhecem, mergulham na cerveja e ficam entorpecidos. Quando não têm mais nada a fazer, ruminam como uma vaca. É possível encontra-los por toda parte, nas esquinas e nas sarjetas, olhando para o vazio. (LONDON, 2004, p. 245).

Enquanto esse cenário se consolida e amplia ao longo do século, a prática do arquiteto, em geral, encontrava-se restrita ao aspecto artístico da edificação burguesa. A profusão de estilos arquitetônicos e uma série de contradições inerentes à atmosfera criada pela revolução industrial não o eximem, entretanto, como relata o historiador Leonardo Benévolo, de certa “consciência culpada” (1989, p.124). O texto a seguir, escrito por um arquiteto inglês no ano de 1869, revela essas contradições, assim como nos dá uma ideia de quem era o seu “cliente”⁹.

Em que estilo de arquitetura deverá ser sua casa? O próprio arquiteto muitas vezes coloca essa pergunta a seu cliente [...]. O cliente perplexo aventura-se a sugerir que deseja somente uma casa confortável, em estilo nenhum ou no estilo confortável, se é que existe algum. O arquiteto naturalmente está de acordo; mas existem muitos estilos confortáveis, são todos confortáveis... Ele deve escolher o estilo de sua casa como escolhe o modelo de seu chapéu. Pode ter o estilo clássico, com ou sem colunas,

⁹ Já em meados do século XIX a palavra cliente é utilizada com o mesmo sentido que empregamos na atualidade. Uma relação mediada por um contrato e pelo pagamento dos serviços prestados pelo profissional liberal arquiteto.

arqueado ou travejado, rural ou urbano, ou ainda palantino [...]. Mas na verdade prefiro que não. Desejo uma simples, sólida, cômoda casa para cavalheiro; e, peço licença para repetir, não quero nenhum estilo. (KERR, apud BENEVOLO, 1989, p.124).

O autor finaliza o texto com a seguinte pergunta: “Por que ele (o inglês normal) não pode ter uma casa inglesa normal, construída para exigências inglesas normais?”. É, portanto, com um cliente “normal” e exigências que se restringem ao nível da fruição estética, que o arquiteto encontra-se envolvido no momento em que a cidade industrial se depara com outro tipo de indivíduo e com fenômenos cuja complexidade e urgência impulsionam a criação da ciência urbana pela ação dos higienistas, reformadores sociais e da classe política. Apenas a partir da segunda década do século XX o novo habitante da cidade passa a ser também, de forma indireta, um cliente do arquiteto. As destruições bélicas e a interrupção das atividades produtivas durante a Primeira Guerra agravam o problema de moradia já presente anteriormente. Surge um vasto campo de atuação definido pela demanda habitacional, as inovações tecnológicas e a intensificação da ação do Estado, que passa então a ser, este sim, o grande cliente. Pensar a habitação passa desta forma, em uma questão de anos, da satisfação de necessidades individuais à exigência de se construir o maior número possível de unidades para um número sempre crescente de pessoas.

O desafio de prover habitações baratas e dignas em velocidade e quantidade é, assim, o estímulo que coloca em relação, com uma intensidade nunca antes experimentada na história da arquitetura, os mesmos dois sujeitos presentes no enunciado de Alberti: o arquiteto e o homem. Desta vez, no entanto, o trabalho de classificação do homem torna-se desnecessário. Ele é agora apreendido como uma massa de indivíduos passível de padronização. O direito à luz, ao ar e ao sol para “todos” é reivindicação comum aos vários programas habitacionais de iniciativa dos governos sociais-democratas na Europa, que precisavam corresponder à dimensão que ganhou a emergente sociedade de massas (TRAMONTANO, 1993, p.21). Esse “todos”, somado a um problema urgente e aos meios para resolvê-lo de forma lógica e racional, são os ingredientes necessários para que um sujeito, armado da crença em sua capacidade técnica e artística, acredite ser capaz de resolver, autonomamente, o problema. Esta atitude esteve na base do que veio a se chamar o Movimento Moderno na arquitetura e urbanismo. Movimento que, em 1928, ao perceber-se como tendência de vanguarda, passa a se organizar através dos “Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna”, os CIAMS.

Sob a liderança do arquiteto suíço Le Corbusier, a organização decide comparar periodicamente o trabalho de pesquisa dos arquitetos envolvidos e procurar a melhor forma de levar ao conhecimento público as soluções encontradas. Esta função doutrinária assume um valor de peso para os arquitetos e passa a constar de vários documentos elaborados pelo novo grupo, como a *Carta de Atenas* (1933). Este documento, que sintetiza o conteúdo da Arquitetura e Urbanismo Racionalista, supunha a elaboração de um modelo de cidade fundamentado nas “necessidades básicas” dos seres humanos, consideradas as mesmas em todas as partes do mundo. Em determinado momento, este discurso sobre o homem e a cidade passa a ser questionado. O período após a segunda Guerra Mundial permitiu vir à tona, para a geração mais jovem de arquitetos, as consequências do excesso de racionalismo no modo de pensar a cidade. A atividade dos CIAM desenvolve-se num crescendo até a Segunda Guerra, quando começa a sofrer abalos internos, extinguindo-se em 1959 a partir da iniciativa de parte de seus membros. Uma atitude mais “humana” e “pessoal” com relação ao habitante passa a ser requerida na prática arquitetônica, causando rupturas, como veremos, na forma hegemônica de pensar e fazer a arquitetura e o urbanismo.

1.1 A imposição do saber

Em sua investigação sobre a constituição do sujeito moderno Foucault nos revela que, em todas as instituições que produzem, utilizam ou divulgam o conhecimento, existe uma “fabricação da verdade”, que é um componente central do poder (2014, p. 01). O enunciado que acabamos de analisar é parte de um tratado de arquitetura apresentado ao Papa Nicolau V em 1452. O poder da igreja precisou ratificar o conteúdo do documento antes de endossar sua divulgação. E assim o fez. A definição do arquiteto ali presente estava de acordo com as normas vigentes, que creditaram-lhe ser “verdadeira”. Feito isto, todos acreditaram, os arquitetos, os moradores do campo, os cidadãos, comerciantes, artesãos, príncipes e reis que aparecem descritos no tratado de Alberti. Todos bem situados neste “jogo” que define o arquiteto como o “projetador” de ambientes harmônicos para o homem. Cinco séculos à frente, a grande prática da construção de moradias para uma massa desabitada atualiza o enunciado, inserindo agora o habitante da cidade moderna e, é claro, o arquiteto moderno nesse “jogo de verdade”.

O domínio das práticas, diz-nos Foucault (2000, p. 350), desdobra-se nos três eixos

que atravessam a ação humana: o das relações de domínio sobre as coisas, o das relações de ação sobre os outros e o das relações consigo mesmo. Ou seja, o eixo do “saber”, o eixo do “poder” e o eixo da “ética”. A todo saber corresponde uma esfera de ação sobre o mundo, sobre os outros e sobre nós mesmos, que é uma esfera de poder. O que o filósofo busca demonstrar, é, em última instância, como nas relações de todo tipo há inflação de poder e, de que forma, ao realizarmos nossas práticas, podemos nos perguntar: “mas porque, aqui, exerço o poder?” (2003, P.233).

No nosso caso específico, o discurso que destaca a capacidade do arquiteto agir sobre a matéria da cidade a partir de seus recursos técnico-artísticos, confere-lhe um poder sobre esta matéria e os seres que nela habitam. A relação entre quem tem ou não o saber sobre a cidade poderia levar à pergunta de como, detendo este conhecimento, o arquiteto vem lidando com esta sua forma de poder. Ao mesmo tempo, de que modo, ali onde ele acha que está dando ordens, está, muito provavelmente, executando-as. Ao analisarmos, em uma perspectiva histórica, a postura adotada pelo arquiteto enquanto “artista”, buscaremos entender de que modo este sujeito relaciona-se com o seu conhecimento técnico-artístico (seu saber), com o habitante da cidade (seu poder) e consigo mesmo (sua ética).

1.1.1 Arquitetura como Arte

A arquitetura, tanto em Alberti como em Vitruvius, distingue-se da mera construção por seu caráter estético. Em Vitruvius, é a “intenção”, imprescindível para que a matéria forjada atenda plenamente ao efeito esperado, que legitima a construção como arte e, conseqüentemente, como arquitetura. Aquele que não está familiarizado com os dois aspectos da arte, o prático e o teórico, “não tem nenhuma pretensão ao título de arquiteto” (VITRÚVIO, 2014, p.1). Alberti define a arquitetura em outros termos. Segundo ele, a arte da construção se compõe do “desenho” e da sua realização.

É labor e função do desenho conferir aos edifícios e às suas partes um lugar apropriado, por um lado, uma determinada proporção e uma disposição conveniente, e por outro, uma distribuição harmoniosa, de modo que a conformação inteira do edifício e sua configuração descansem já no próprio desenho. (ALBERTI, 2012, p.35).

No Renascimento o desenho serve a uma necessidade de ordenamento dos elementos concretos de que se compõe o universo. Na arquitetura, escultura, ou pintura, fixa toda a organização plástica em relações de forças em equilíbrio, conferindo ao “todo” uma superioridade à especificidade das “partes”. Uma bela composição seria concebida como um equilíbrio de cheios e vazios, de linhas retas, quebradas ou curvas, de manchas escuras e claras, tudo servindo à representação da realidade concreta.

Cinco séculos à frente, uma série de transições na arte e no mundo, ampliam a função e o uso do desenho, que passa a ser “invenção”, e não retrato. Na pintura, a cor sugere o real sem mais o reproduzir, fazendo-se metáfora das sensações. Substitui-se a tentativa de reproduzir na tela as imagens constituídas na retina por uma ordem que se sabe diferente da natureza. A arte do começo do século XX é inteiramente dominada por esta conquista, que inaugura a possibilidade da “abstração”. No mundo, o dinamismo é a lei do novo tempo. Tem-se agora uma concepção ativa da matéria. A escultura em especial dá a entender o que significa esta passagem; através da exploração dos volumes, esta evolui paralela à arquitetura, para uma relação até então desconhecida entre o interior e exterior do objeto. A abstração é a grande virada do pensamento da época; uma corrente que abrange a arte, a arquitetura, a música, a literatura e vários modos de pensar.

Liberta da reprodução da realidade, que passa a ser “abstraída”, a arte tem agora por finalidade a invenção de formas. Esta “invenção” se espalha através da vanguarda. Nas primeiras décadas do século XX o “Cubismo” e o “Abstrato” passam a ser a linguagem corrente em todas as atividades ligadas à produção material da vida. Duas tendências do fazer se encontram na busca de realizar obras que sejam uma síntese do mundo contemporâneo, de sua vibrante experiência objetiva e subjetiva: a “arte” e a “eficiência”. Armados de uma forte convicção da necessidade da função estética, artistas, arquitetos, industriais e homens de negócio enxergam um lugar concreto para os elementos artísticos na sociedade.

1.1.2 A atitude moderna

A ideia de Modernidade é tanto antiga quanto relativa. Hans Robert Jauss, em *Modernity and literary tradition* (2005), distingue várias etapas do conceito onde a Renascença humanista, as Luzes e a Modernidade baudelairiana, são apenas alguns exemplos. De acordo com Jauss (2005, p. 333) a palavra “moderno” não foi inventada especialmente

para o nosso período, nem parece capaz de designar as características únicas de uma época. “Não tem nada mais do que um significado técnico: marca os limites do atual”. Deste ponto de vista, a ideia de Modernidade parece ser um modo de problematização do presente da humanidade por seus pensadores contemporâneos. O que Michel Foucault (2000, p. 345) qualifica de “atitude”: “um modo de relação que concerne à atualidade; [...] uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa”.

Que tarefa se apresentava ao homem do início do século XX? Século que herda a cidade desfigurada pela Revolução Industrial, mas também a crença nas ainda inexploradas possibilidades da tecnologia, da democracia e dos direitos conquistados pelas revoluções burguesas? A Modernidade dos séculos XIX e XX se vê como um fato radicalmente novo. Baudelaire (2010, p.21) a caracteriza pela dramática percepção da descontinuidade do tempo: “ruptura com a tradição, sentimento de novidade, vertigem do que passa”. No entanto, paradoxalmente, o “homem moderno” não aceita este movimento perpétuo simplesmente deixando-o escorrer para o nada. Ele sabe, através de sua imaginação, recuperar no instante presente algo de eterno que aí se encontra. Sabe reinventá-lo. Essa invenção do mundo, Baudelaire não concebe que possa ocorrer na própria sociedade ou no corpo político. Ela só pode produzir-se em um lugar outro, que chama de “arte”. Ao artista caberia concentrar a visão em elementos comuns da vida, compreender suas qualidades fugidias e extrair do momento fugaz todas as questões de eternidade nele contidas. Trata-se da incumbência de inventar as formas de um novo regime estético para um homem também reformado. Eis a tarefa e o projeto “modernos”.

Este modernismo se preocupou, acima de tudo, com a linguagem (HARVEY, 2012, p 30). Afinal, a captura do eterno e do imutável dependia intrinsecamente do modo como estes eram “representados”. Ao artista, ao arquiteto ou ao escritor, cabia a descoberta e a constante inovação nos modos de representação. Instaura-se, assim, o “laboratório do artista” como lugar de experimentação e invenção no reino do espírito e do intelecto. O resultado é a “obra” transformada em uma construção auto-referencial, buscando superar-se dentro dos próprios limites, questionando sua própria materialidade. É possível conceber tal exercício no âmbito da literatura, pintura e escultura, mas quando entramos no universo da arquitetura e da cidade, a obsessão da forma pura e sua abstração progressiva produz impactos que extrapolam os limites da arte, como veremos.

Após a Primeira Guerra, temos um mundo perturbado pelas possibilidades antagônicas de extremo avanço tecnológico e produção de mecanismos de destruição. No âmbito da arte, estes sentimentos detonam uma reviravolta nos movimentos de vanguarda, polarizando-os em duas direções opostas. Certos grupos procuraram elaborar respostas sobre bases objetivas e racionais. Razão e clareza seriam os instrumentos capazes de evitar a desordem e o conflito, construindo um mundo de formas coerentes, decentes e organizadas. Outros, como o *dadaísmo*¹⁰ e o *movimento surrealista*¹¹, abrigaram intensas experiências artísticas, empreendendo ações políticas e contestatórias ao modo de ação que consolidava-se como hegemônico.

A arquitetura e o urbanismo modernos desenvolvem-se a partir da estética objetiva. Arte e arquitetura confundem-se sob uma visão de mundo que acreditava na necessidade de uma unificação da linguagem em prol da clareza e da ordem. O arquiteto Le Corbusier e o pintor Mondrian são bons exemplos do borrão que atinge as fronteiras destes campos estéticos. Enquanto o arquiteto publica, em 1918, o *Manifesto do movimento purista*, afirmando as formas simples e puras como fontes primárias das sensações estéticas; em 1917 o pintor elabora os conceitos do *Neoplasticismo*, cujo objetivo era, entre outros, o de chegar à “quintessência da nova unidade arquitetônica”. Essa união arte-arquitetura inspirara em 1919 a criação da Bauhaus, em Weimar, pelos arquitetos alemães Walter Gropius e Mies van der Rohe. No manifesto de fundação da escola, Gropius definiu os ideais do projeto, que reuniria professores de arquitetura e arte: "desejemos, inventemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que enfeixará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de artesãos, se alçarão um dia aos céus como símbolo cristalino de uma fé vindoura" (GROPIUS, 2014).

¹⁰ Neste contexto de pós-guerra, simultâneo às visões modernistas de reconstrução, os dadaístas jogam por terra a ideia de cidades ideais e espaços monumentais. Ao contrário da direção racionalista que já se consolidava como hegemônica estes não tentam transformar fisicamente os lugares, criando monumentos à ordem e poder estabelecidos. Apenas esforcem-se, em ações essencialmente políticas.

¹¹ O pintor surrealista Salvador Dalí é um exemplo da crítica radical sobre a direção tomada pela arquitetura: “O Modern Style, Arquitetura fenomenal. Características gerais do fenômeno: Depreciação profunda dos sistemas intelectuais – depressão muito acentuada da atividade raciocinante, chegando aos confins da debilidade mental – Imbecilidade lírica positiva – Inconsciência estética total – Nenhuma coação lírica-religiosa; em troca: escape, liberdade, desenvolvimento dos mecanismos inconscientes – Automatismo ornamental – Estereotipia – Neologismos – Grande neurose da infância, refúgio num mundo ideal, ódio à realidade etc. – Loucura das grandezas, megalomania perversa, “megalomania objetiva” – Necessidade e sentimento do maravilhoso e da originalidade hiperestética – Impudor absoluto do orgulho, exibicionismo frenético do “capricho” e da “fantasia imperialista”. (DALÍ, 2008, p. 55).

Herdeira do pensamento iluminista esta direção tomada pela vanguarda arquitetônica intensificou o discurso no progresso humano e na ruptura com a tradição, saudando, em nome deste progresso, a descoberta científica, o desenvolvimento da indústria e a busca da excelência individual. Crentes na “verdade” deste discurso, os arquitetos do século XX agiam de forma a não apenas subtrair as contingências a que estavam expostos como homens de ação, mas a livrar-se delas. O olhar, focado na direção do futuro, não deveria se deixar distrair pelas texturas da vida cotidiana, mas empenhar-se na construção da existência ideal. Um verso extraído do livro *O Poema do Ângulo Reto*, de Le Corbusier ilustra essa atitude:

“I am a builder / Of houses and of palaces / I live among men / Amid their tangled web / Of being. / To make architecture is / to make a creature. To be / full to fill oneself to have filled / Oneself to burst exult / icy cold amid the / complexities become a happy / Young dog. / Become order. (1989).¹²

Fazer arquitetura é “explodir exultante” e, no entanto, permanecer “frio como gelo entre as complexidades”; “tornar-se ordem”. Abrindo o primeiro verso, o que diz o arquiteto-poeta? Que é um “construtor de casas e palácios”, que vive “entre homens” no meio de sua “emaranhada teia de existência”.

1.1.3 O arquiteto, o homem, o espaço e o tempo

Esta visão de si mesmo, esta “tarefa” auto-atribuída de reformular a arquitetura para que ela espelhasse o espírito do novo tempo, materializou-se através de determinadas atitudes que podemos considerar como características da “forma-arquiteto” que tentamos descrever. Do dicionário temos quatro significados para atitude: modo de ter o corpo; demonstração de uma intenção; modo de proceder; aspecto. Uma atitude é uma “demonstração” de algo, portanto pressupõe uma alteridade que receba a transmissão desta demonstração. É também um “aspecto”, ou, se quisermos, uma “forma”. Um “modo de proceder” e de “ter com o corpo”. Mas em relação a quê se “procede” com “o corpo”? No caso do arquiteto, o que estaria no campo de seu procedimento?

¹² Eu sou um construtor / de casas e palácios / Eu vivo entre os homens / Em meio a sua teia emaranhada / De existência. / Fazer arquitetura é / Fazer uma criatura. Para ser / Completa para encher-se para ter preenchido / A si mesmo para estourar exultante / Frio como gelo em meio às / Complexidades tornar-se um cão feliz / Tornar-se ordem. (Tradução nossa).

Voltemos mais uma vez ao enunciado de Alberti: Aquele que com um método, mediante “o deslocamento dos pesos” e mediante “a reunião e conjunção dos corpos”, sabe projetar e realizar obras que se adaptem às necessidades dos homens é o arquiteto. Além dos sujeitos identificados previamente – o arquiteto e o homem – identificamos outros dois elementos dentro do campo de ação do arquiteto: “o tempo” e “o espaço”. Afinal, será mediante o “deslocamento dos pesos e a reunião e conjunção dos corpos”, que este poderá projetar e realizar suas obras. Consideraremos, portanto, para darmos prosseguimento a esta análise, que o que entendemos por “atitude” se constitui, no âmbito do campo de ação do arquiteto, em relação a quatro elementos: ele próprio, o homem, o espaço e o tempo. Reencontramos nesta articulação os três eixos relacionais, que, de acordo com Foucault, devem embasar uma pesquisa histórico-crítica: “o saber”, através da relação com as coisas (que se deslocam no tempo e no espaço); “o poder”, através da relação com o homem; e “a ética”, através da relação consigo mesmo, o arquiteto.

A atitude de Le Corbusier

Le Corbusier será nosso “arquiteto-artista”. Poderíamos escolher outro arquiteto para falar da forma que assumiu este sujeito-profissional a partir da segunda década do século XX, momento em que a cidade passa a ser pensada a partir da questão habitacional. Temos bons exemplos. Uma lista dos arquitetos que, assim como ele, participaram da construção do conjunto *Weissenhof* na exposição internacional sobre a vivenda moderna, *Die Wohnung*¹³, realizada no verão de 1927 em Stuttgart. A exposição precede a instituição do CIAM, mas tem como participantes um grupo de arquitetos já imbuídos dos valores mais caros ao Movimento Moderno na arquitetura: Mies Van der Rohe, Walter Gropius, Peter Behrens, Adolf Schneck, Bruno e Max Taut, Ludwig Hilberseimer, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun, Richard Döcker, J.J.P. Oud, Mart Stam, Victor Bourgeois, Josef Franke e Pierre Jeanneret.¹⁴

¹³ A morada

¹⁴ Parte integrante da exposição, o conjunto Weissenhof – trinta e três novas unidades de vivenda construídas de acordo com os projetos dos arquitetos acima mencionados – foi aberto à visitação pública como a materialização de uma visão de cidade que começava a delinear-se junto aos círculos arquitetônicos progressistas da Europa central durante os anos 1920.

No entanto, o elegemos. Seu projeto para o *Weissenhof*, uma estrutura geminada conhecida como *Casas 14 e 15* (figura 1), é uma das primeiras materializações dos *Cinco Pontos de uma Nova Arquitetura*: os pilotis, a planta livre, a janela alongada, a fachada livre e o teto-jardim. Princípios-síntese de suas ideias ao longo dos anos precedentes. Princípios, no entanto, que apesar de investigados, experimentados e sintetizados pelo arquiteto, apareceram em realizações arquiteturais que remontavam há trinta anos ou mais ¹⁵. Ou seja, a “revolução arquitetônica”, divulgada por Le Corbusier na exposição *Die Wohnung*, vinha-se processando naturalmente em vários cantos do mundo estimulada pelo uso do vidro, do aço e do concreto armado. Mas ninguém sintetizou tão bem a nova doutrina ¹⁶. Por isso o elegemos, por fazer-se porta-voz do discurso então em vias de se elaborar.



Figura 1: Casas 14 e 15. Projeto de Le Corbusier para o conjunto *Weissenhof*, Stuttgart, 1927.

¹⁵ Já em 1889, William Le Baron Jenney havia construído em Chicago um “prédio em ossatura” sem paredes portantes onde, portanto, as janelas tendiam a ocupar toda a superfície das fachadas. Peter Behrens, na usina de turbinas da firma AEG em Berlin (1909), liberou os espaços interiores e usou na fachada grandes superfícies envidraçadas. Frank Lloyd Wright (1867-1959) pesquisou a fluidez dos espaços – *flowing space* – e o uso de janelas alongadas – *ribbon windows*. Walter Gropius, quando construiu o prédio da Bauhaus de Dessau em 1926, não utilizou nenhuma parede portante; as fachadas são envidraçadas e destacadas da estrutura. Mies Van Der Rohe (1886-1969) por sua vez, explorou todas as possibilidades estruturais do concreto armado em favor da liberação dos espaços interiores. (JENGER, 1993, p. 67).

¹⁶ “O uso secular: fundações maciças, paredes portantes espessas, aberturas de janelas limitadas, solo inteiramente atravancado, cobertura impossível de ser utilizada, necessidade de repetir divisões idênticas em todos os andares, é substituído por uma nova técnica: fundações concentradas, supressão das paredes portantes, possibilidade de dispor de toda a fachada para a iluminação, solo livre entre delgados pilotis, cobertura constituindo um novo solo para uso dos moradores”. (CORBUSIER, 1976, p.28).

Em 1923 Le Corbusier publica *Vers une architecture*, coletânea de doze artigos escritos para a revista *L'esprit Nouveau* entre 1920-21. Este livro marcará profundamente a história da arquitetura e urbanismo modernos. O essencial do pensamento da época se encontra lá: a proclamação de que um novo tempo está em curso, com novas condições sociais, econômicas e técnicas, às quais a arquitetura deve responder. Também estão lá os quatro elementos que identificamos como parâmetros relacionais da atitude do profissional arquiteto: *o arquiteto, o homem, o espaço e o tempo*. Está lá o seu presente, “A indústria, exuberante como um rio que rola para seu destino” trazendo os instrumentos adequados a “uma época nova animada de espírito novo”. (CORBUSIER, 2013, p. XXXII). Por isso também, o elegemos.

O arquiteto

Na época em que Le Corbusier escreve seu livro-manifesto, o arquiteto, em geral, pouco se ocupava da casa. É basicamente este fator que o leva a registrar seu grito: “A arquitetura está no aparelho telefônico e no Parthenon. Como ela poderia estar à vontade nas nossas casas!”. Estudar a casa para o homem corrente, “qualquer um”, reencontrar “a escala humana, a necessidade-tipo, a função-tipo, a emoção-tipo”, tornou-se sua bandeira, empunhada a partir de então pelos demais arquitetos modernos: a efetivação da “máquina de morar”. Tendo-a inventado, a máquina de morar, Le Corbusier, no entanto, já de início a revoluciona: “a casa não é uma máquina, é um “palácio”. A arquitetura não é apenas servir, a arquitetura é “emocionar”, emocionar pela grandeza da intenção, determinada através da “planta”. A emoção arquitetural é o jogo sábio e magnífico dos volumes sob a luz. E o arquiteto, aquele que, ordenando estes volumes “realiza uma ordem que é uma pura criação de seu espírito”; aquele que, através das formas, afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; quem “nos dá a medida de uma ordem do mundo” (CORBUSIER, 2013, p. 6).

O homem-espécie

A medida da ordem do mundo, Le Corbusier oferece de maneira literal no *Modulor* (figura 2); sistema universal de proporções concebido ao longo de vinte anos na intenção de

É, portanto, em nome da decência e da saúde que o arquiteto investe na padronização da vivenda humana e defende a eficiência e o uso de técnicas industriais: para transformar a cidade em um ambiente com alto padrão de vida para todos. Seu melhor argumento junto às instituições de poder era ser esta transformação necessária para evitar o espectro da revolução que, de outra forma, agitaria a sociedade. O lema “Arquitetura ou Revolução” torna-se o grito de guerra para o livro *Vers une Architecture*. Este deveria ser um bom argumento para um poder de Estado que buscava, já há algum tempo na história da civilização ocidental, cuidar para que o corpo múltiplo da sociedade, a “população”, se comportasse.

Ao favorecer a arquitetura sobre a revolução, Le Corbusier alinha-se a uma forma de poder que se dirigia, desde o final do século XVIII, não mais ao indivíduo, mas a uma “massa” afetada por processos coletivos. Para Foucault (2005, p. 299), em sua análise sobre a transformação do poder no mundo ocidental, isso acontece quando a soberania, ainda no século XVII, torna-se inoperante para reger uma sociedade em via de se industrializar e explodir demograficamente. Na intenção de recuperar o controle, dá-se uma primeira acomodação dos mecanismos de poder, que passam a agir sobre o corpo do indivíduo no âmbito das instituições – a escola, o hospital, o quartel etc. Em seguida, no final do século XVIII, o foco dirige-se aos fenômenos da população. Vê-se então aparecer uma outra tecnologia de poder que não exclui a primeira. Uma técnica que se aplica “não ao homem-corpo, mas ao homem vivo, ao homem ser vivo; ao homem-espécie”. Depois da anátomo-política do corpo humano, aparece, assim, o que Foucault passa a chamar de uma “biopolítica” da espécie humana.

A nova tecnologia, que progride até nossa atualidade, dirige-se a uma massa afetada por processos que são próprios da vida: o nascimento, a morte, a doença etc. Fenômenos que começam a ser considerados junto ao problema da cidade e dos efeitos do meio sobre a espécie humana. Aleatórios e imprevisíveis, se o tomarmos individualmente, estes fenômenos apresentam constantes possíveis de serem mapeadas no plano coletivo; provocando a intervenção de “mecanismos reguladores” de seu equilíbrio. Por exemplo a Medicina, que passa a assumir a função da higiene pública no final do século XVIII. Por exemplo a Ciência Urbana, que passa a professar as necessidades de “circulação, higiene e segurança da cidade” do século XIX. E, finalmente, a Arquitetura dos anos 1920, com a disposição espacial idealizada da habitação-cidade modelo utópica.

O “homem-espécie”, homem-número, aparece no campo de ação do nosso arquiteto como cálculo, justificativa. Em seu modelo ideal de cidade verticalizada, por exemplo, o melhor argumento de Le Corbusier (1976, p30) quanto à validade da proposta era a quantidade de habitantes “a mais” que as unidades de habitação poderiam abrigar: “uma unidade de habitação aloja 1600 pessoas e cobre 4 hectares. Para o mesmo número de habitantes, alojados em cidade-jardim horizontal, seria preciso 320 “pequenas casas” cobrindo 32 hectares”. Ao considerarmos o pano de fundo biopolítico, revela-se a impossibilidade da prática arquitetônica deste período considerar o homem ao nível do indivíduo, já que estava em vigor uma tecnologia de massa.

O espaço

Para Le Corbusier (2013, p. 125), os elementos arquiteturais são “a luz e a sombra, a parede e o espaço”. O recado, dado através de uma lista tão restrita, é a importância de ater-se à objetividade do mundo visível, ou seja, a seus elementos estritos. Isto garantirá que a arquitetura exerça suas leis próprias, instaurando a ordem necessária. Garantirá também que nenhuma subjetividade se instale entre a planta e o arquiteto, evitando-se o que denomina a “ilusão da planta”. Fora a descrição sumária dos elementos arquiteturais, não há, em *Vers une Architecture*, uma definição clara do que seja o espaço. “Objetos”, “elementos”, “formas”, “volumes”, “superfícies”, “traçados” etc. povoam os textos que tratam da questão espacial, mas não há um retorno significativo da palavra “espaço”. Na busca de uma definição, encontramos nos livros *Planejamento Urbano* (1946) e *Os Três Estabelecimentos Humanos* (1943), uma pequena pista:

O urbanista nada mais é que o arquiteto. O primeiro organiza os espaços arquiteturais, fixa o lugar e a destinação dos continentes construídos, liga todas as coisas no tempo e no espaço por meio de uma rede de circulações. E o outro, o arquiteto, ainda que interessado numa simples habitação e, nesta habitação, numa mera cozinha, também constrói continentes, cria espaços, decide sobre circulações. (CORBUSIER, 1984, p.16).

“A casa não se apoia mais sobre paredes, mas sobre pilares [...] o solo não é tocado em seu conjunto. O primeiro piso fica a 3 metros acima do solo, deixando livre o espaço, sob a casa, entre os pilotis” (CORBUSIER, 1976, p.30).

Daí temos que o espaço arquitetural é um “continente construído”. Este é posicionado, pelo urbanista, no espaço urbano, que é destinação da arquitetura, “jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz”. Mas o volume é gerado pela “planta”. A cidade de Corbusier é, portanto, a destinação da planta. Repudiou o traçado tradicional onde se acumulavam “edifícios empilhados e ruas cheias de barulho, de fedor de gasolina e de poeira” (1976, p.25). Ao receber a planta, o espaço da cidade torna-se “continente” da ideia do arquiteto.

O tempo

De acordo com o modelo bíblico, a queda da cidade amaldiçoada da Babilônia e a “revelação” da cidade ideal, a Jerusalém celeste, é o acontecimento que marca o fim dos dias, o *Apocalipse*. Neste dia derradeiro uma série de cataclismos terríveis são os arautos de um evento libertador: a ressurreição. O tempo do Apocalipse é, portanto, o ponto de articulação entre o tempo humano e o divino. Em *Apocalypse et Architecture*, o historiador Philippe Potié (2013, p.200) explica como esta estrutura temporal nos acompanha desde o fim do Império Romano, fornecendo a base para o que torna a vida eterna o objetivo da vida temporal em nossa civilização. Esta dualidade é também base para a dialética que tornou possível ao homem, na modernidade dos séculos XIX e XX, prever um novo mundo e uma cidade ideal. Para o autor, uma das expressões mais exemplares desta dualidade apocalíptica é o *Poema do ângulo reto*, de Le Corbusier.

No poema, iniciado em 1947 e concluído seis anos depois, a apresentação do plano de trabalho é, em si, reveladora. Le Corbusier opta por fazer o sumário do livro (figura 3) como um “iconostasis”, parede de ícones em igrejas ortodoxas que separa adoradores leigos dos homens de Deus, ou seja, o profano do sagrado. As sete “visões” que orientam a leitura inicial do trabalho, levam à revelação da figura final: *o ângulo reto*. Cada página consiste em uma imagem e um texto cujo escopo é baseado em uma dualidade destacada pelas imagens: dia e noite, horizontal e vertical, homem e mulher, céu e terra, etc. Uma viagem iniciática que conduz através da matéria ao espírito, do corpo à alma. O tempo como um ciclo, tornando possível, a partir do fim, o novo.

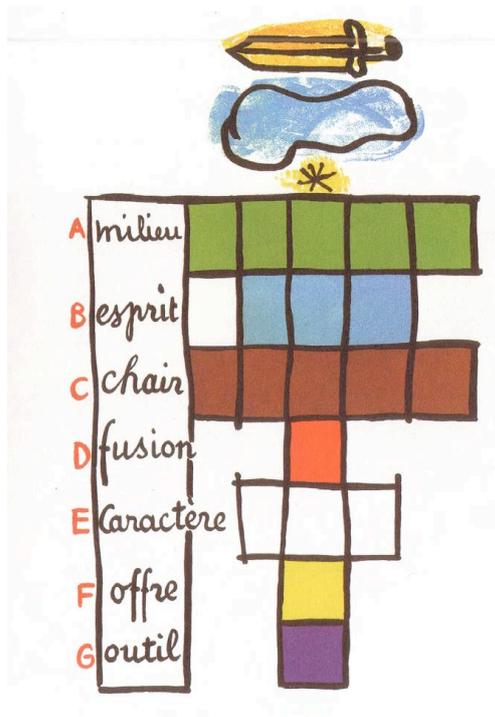


Figura 3: Sumário do livro *O Poema do ângulo reto* de Le Corbusier.

Esta atitude do arquiteto em relação ao tempo encarna-se através do projeto. A ruptura no espaço-tempo torna-se possível pela “planta”:

Fazer uma planta é precisar, fixar a ideia. É ter tido ideias. É ordenar essas ideias para que elas se tornem inteligíveis, executáveis e transmissíveis [...]. A planta é a geradora, a planta é a determinação de tudo; é uma austera abstração, uma algebrização árida ao olhar. [...] Sem uma boa planta nada existe, tudo é frágil e não dura. (CORBUSIER, 2013, p. 125-127).

Fazer durar, vencer a fragilidade da matéria, existir... o receio pelo futuro desconhecido é redimido na beatitude do projeto. A sucessão de discontinuidades temporais a que somos sujeitos – passado, presente e futuro – abre caminho para uma espécie de presente absoluto. Além da visão herdada do cristianismo, temos aqui um retrato da angústia moderna, a tentativa de fixar o tempo para capturar o eterno.

Novamente, a atitude de Le Corbusier

Ao escolhermos Le Corbusier como o “arquiteto-artista”, a intenção não foi datar uma atitude comum apenas aos arquitetos que vivenciaram a abundante novidade produzida pela modernidade do século XX. Buscamos aí sua emergência, as condições que possibilitaram que viesse a existir. Esta “forma” arquiteto, no entanto, acreditamos que persista. Se, no início do século XX, os arquitetos foram requisitados pelo poder estatal para projetos de conjuntos habitacionais, bairros e cidades onde a configuração espacial proposta tinha uma relação direta com o controle das massas; ao final do mesmo século a situação não é muito distinta. O poder que requisita os serviços do arquiteto passa a ser uma associação entre o Estado, o grande capital e os promotores da cultura. Os arquitetos-urbanistas, agora “planejadores empreendedores” (VAINER, 2000, p. 75), projetam equipamentos geradores de “identidade local”, tornando-se peças chave para a criação de cidades geridas e consumidas como mercadorias.

Após a transformação das paisagens industriais do final do século XX na Europa e Américas devido à tecnologia em rápida mudança e a maior mobilidade do capital, a cultura aparece como um novo empreendimento econômico. O consenso gira em torno da ideia de que somente a inserção na rede global de cidades será capaz de gerar crescimento, empregos e modernidade. A cidade passa a ser pensada em termos de estilo e identidade e a arquitetura, como “forma de arte”, torna-se a ferramenta chave deste processo (GHIRARDO, 2009, p.57). É assim que em Bilbao, cidade degradada pela desindustrialização, o museu Guggenheim é construído: “para ser um edifício com uma identidade forte, que pudesse trazer o orgulho cívico de seus habitantes de volta” (GEHRY, 2012). O que esta operação enuncia? Pergunta a arquiteta Otilia Arantes (2000, p. 59). “Que a cidade tem um Gehry, assim como São Francisco tem um museu assinado por Mario Botta, Los Angeles, um Isosaki, etc. Todos os membros do estrelato da arquitetura mundial, numa verdadeira ciranda de museus e arquitetos”. Para nós, a operação enuncia um mesmo posicionamento quanto ao espaço-contidente, o habitante-massa e o tempo fixo do espetáculo. Também a atitude-gesto impositiva do “artista”.

1.2 Um modo de ação – o projeto para a *Maison du Brésil*

Cher Le Corbusier, Quoique notre propos original fût tout autre (celui de confier à votre bureau le développement d'un avant-projet conçu par un Brésilien), la réalisation de la Maison du Brésil à la cité universitaire par vous-même ne peut que nous faire plaisir, à moi surtout qui vous aime et vous admire et qui, mieux que personne, sait que votre oeuvre signifie (COSTA, 2013).¹⁸

O trecho da carta escrita pelo arquiteto Lucio Costa, endereçada a Le Corbusier, refere-se ao projeto da *Maison du Brésil*, na *Cité Universitaire* de Paris, inaugurada durante o governo de Juscelino Kubitschek com o objetivo de abrigar pesquisadores brasileiros de Pós-Graduação na França. Em 1952, o Ministério da Educação do Brasil confia ao arquiteto Lucio Costa a elaboração do projeto. Costa convida Le Corbusier para desenvolver os planos de execução e supervisionar a obra. Os dois arquitetos tinham um passado em comum: em 1936 o francês havia sido comissionado pelo governo brasileiro para a execução do Ministério Nacional da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, mas havia sido impossibilitado pela Segunda Guerra Mundial. Desta forma, uma comissão chefiada por Lucio Costa foi encarregada do gerenciamento do projeto e da construção do edifício. Esta longa amizade não impediu que, em 1956, Lucio Costa pedisse que os planos de execução da *Maison du Brésil* confiados por este a Le Corbusier fossem completamente revistos: o parentesco com os edifícios residenciais do arquiteto franco-suíço, as "unidades de habitação", era excessivo demais e impedia que o brasileiro reconhecesse sua participação na obra. Por fim, Costa se desvinculou do projeto e recusou qualquer paternidade na *Maison*.

O projeto de Le Corbusier traz, incontestavelmente, sua assinatura. O edifício se organiza em dois blocos. O primeiro, de hospedagem, é uma rigorosa caixa pré-fabricada, onde as unidades estudantis empilham-se ortogonalmente como em uma unidade de habitação (figura 4). A estrutura se assenta sobre sete pórticos, os pilotis, que liberam um volume sob o qual são modelados os espaços ao ar livre, conduzindo o visitante à entrada. O segundo bloco, de serviços e áreas comuns, é uma construção térrea cujas fachadas envidraçadas contrastam com a solidez do primeiro (figura 5). Os volumes são simples. É o jogo de oposição entre os

¹⁸ Caro Le Corbusier. Mesmo tendo sido de outra natureza a nossa proposta original (a de confiar a seu escritório o desenvolvimento de um anteprojeto concebido por um brasileiro), a realização da Casa do Brasil na Cidade Universitária por você nos dá um grande prazer, a mim, sobretudo, que lhe amo e admiro e que, mais que qualquer pessoa, sei o que sua obra significa. (Tradução nossa).

blocos que dá algum dinamismo ao projeto. As proporções gerais do edifício, das caixas de correio às dimensões das fachadas, são regidas pelo sistema de medição desenvolvido pelo arquiteto, o “Modulor”.



Figura 4: Maison du Brésil. Bloco de hospedagem.



Figra 5: Maison du Brésil. Bloco de serviços e áreas comuns à frente. Ao fundo o bloco de hospedagem.

Fora a inegável pertença do prédio à escola modernista de arquitetura, é na correspondência entre Costa e Le Corbusier (de fevereiro a maio de 1956), realizada na intenção de construir um entendimento entre as duas partes, que encontramos a melhor tradução da atitude que vimos tentamos descrever até aqui. No discurso despretensioso dos arquitetos, veiculado através da linguagem coloquial da carta, flagramos como se da sua relação com os quatro elementos sob o âmbito de sua prática: o espaço é “continente” do projeto, planta, que determina “definitivamente” o aspecto final da obra. Fim do tempo humano alcançado no *templum* do espaço projetado. O “cliente”, tratado de forma genérica, é imaginado e “representado” a partir do ponto de vista do arquiteto e do que este pode coletar de informações sobre aquele. O autor da obra é o demiurgo do recém-criado novo mundo.

Voltando à correspondência. Costa, após deixar claro que não havia ficado ressentido com o fato de Le Corbusier haver assumido o projeto por completo faz, no entanto, uma pequena lista do que o arquiteto francês deveria levar em conta no desenho da casa dos brasileiros:

1. Qu’il s’agit d’une Maison; une Maison pour des étudiant, c’est-à-dire un local où les jeunes gens se sentent à l’aise chez eux. L’entrée doit être bien définie, la salle de séjour agréable et accueillante, le contrôle facile et la circulation franche 2. Qu’il s’agit d’une Maison qui doit durer et dont l’entretien doit être facile, c’est-à-dire que les matériaux doivent être choisis en vue de leur qualité et du service à rendre et que l’exécution doit être exemplaire. 3. Qu’il s’agit d’une Maison faite pour Paris, sans doute, mais destinée au gouvernement brésilien et à des Brésiliens et qui, par conséquent, ne doit pas être conçue ni réalisée de sorte à traduire un esprit et une intention qu’on puisse considérer comme anti-brésilien ou anti-brésilienne. (COSTA, 2013). 19

Após elaborar estas considerações preliminares, ele continua sua descrição dos estudantes brasileiros e do povo brasileiro em geral, aproximando-se, desta feita, de especificações de ordem formal:

¹⁹ 1. Que se trata de uma Casa; uma Casa para os estudantes, ou seja, um local onde os jovens sintam-se à vontade. A entrada deve ser bem definida, a sala de estar agradável e acolhedora, o controle fácil e a circulação franca [...]. 2. Que se trata de uma Casa que deve durar e portanto a manutenção deve ser fácil, ou seja, os materiais devem ser escolhidos tendo em vista sua qualidade [...]. 3. Que se trata de uma Casa feita para Paris, sem dúvida, mas destinada ao governo brasileiro e aos brasileiros e que, por consequência, não deve ser concebida nem realizada de forma a traduzir um espírito e uma intenção que possam ser considerados antibrasileiros. (Tradução nossa).

Nous aimons les solutions claires et naturelles, ce qui est simple et harmonieux, nous sommes sensibles à la grâce. Nous n'aimons pas ce qui est brutal, rébarbatif, compliqué. Les découpures, les formes anguleuses et agressives nous déplaisent. De même pour les cloisons des loggias je vous suggère le vert foncé, le bleu clair, le blanc, le jaune et le havane, car ces couleurs nous sont familières. Je pense que la façade opposée devrait elle aussi avoir de la couleur. Du bleu clair très pur, par exemple, dans les ailes, ce qui irait avec le gris du béton. (COSTA, 2013).²⁰

É importante atentarmos para o modo como o futuro habitante da *Maison du Brésil*, aparece aqui. Ele não aparece. Ele é descrito, de modo geral, pelo arquiteto que o representa. O “nós” de Costa deveria ser suficiente para que Le Corbusier projetasse uma casa para estudantes brasileiros na França, país que difere muito do Brasil em cultura, história, costumes e clima. E, no entanto, para Le Corbusier, sua preocupação parece excessiva. Ignorante das sutilezas da vivência comum em um país estrangeiro, Le Corbusier, em resposta à carta, afirma que, após rever os problemas apontados, está certo de ter chegado a uma solução conforme as “características do terreno” e do “programa”, formulado ao longo das discussões com os “representantes brasileiros em Paris” e os “serviços da cidade universitária”.

Le Corbusier compreende os cuidados dirigidos por Costa aos estudantes brasileiros; seu desejo de instalá-los em uma atmosfera próxima ao que chamariam de casa. Afinal, o clima parisiense não é o mesmo dos Trópicos. “Il est perfide. Il gèle et il pleut dans ce pays et le ciel de l’Ile-de-France est beau quand il est bleu mais il ne l’est pas chaque jour”.²¹ Mesmo assim a aspiração do colega quanto a instalar os brasileiros em um ambiente que lhes seja conveniente é frustrada:

Concernant le raisonnement que vous faites sur la venue des Brésiliens à Paris que vous désirez installer dans une atmosphère qui soit bien la leur, laissez-moi vous dire que c’est là toute l’erreur de la conception de la Cité universitaire de Paris avec ses pavillons nationaux. C’est un erreur qui a fait vibrer la sensibilité nationale en chaque pays et qui a permis de faire construire la salade générales des bâtiments de la Cité universitaire. Malgré les goûts particuliers de chaque nation le climat de Paris est

²⁰ Nós amamos as soluções claras e naturais, o que é simples e harmonioso, nós somos sensíveis à graça. O complicado, as formas angulosas e agressivas nos desagradam. O mesmo se aplica ao fechamento das galerias, eu o sugiro o verde escuro, o azul claro, o branco, o amarelo e o havana, porque estas são cores que nos são familiares. Acho que a fachada oposta deveria também conter cores. O azul claro muito puro, por exemplo, nos corredores, iria bem com o cinza do concreto.

²¹ Ele é pérfido. Gela e chove neste país e o céu da Ile-de France é bonito quando é azul, mas ele não é azul todos os dias. (Tradução nossa).

impératif et mon bâtiment, qui est destiné à tenir, doit être construit de façon à tenir.²² (CORBUSIER, 2013).

Malgrado os “gostos particulares”, o projeto, para Le Corbusier, era “definitivo”. Os planos já haviam sido assinados, coisa que fazia cada vez que revia definitivamente um desenho: “Le moment de la signature est le moment où j’accepte les choses”.²³ Para o arquiteto não havia um centímetro quadrado que não tivesse sua razão de ser.

²² Considerando sua preocupação em instalar os brasileiros em uma atmosfera que lhes seja agradável, deixe-me lhe dizer que este é o grande erro da concepção da Cidade Universitária de Paris, com seus pavilhões nacionais. É um erro que fez vibrar a sensibilidade nacional em cada país e que permitiu se construir a salada geral de prédios na Cidade Universitária. Apesar do gosto particular de cada nação, o clima de Paris é imperativo e meu prédio, que é destinado a durar, será construído de forma a durar. (Tradução nossa).

²³ O momento da assinatura é o momento em que aceito as coisas. (Tradução nossa).

2.

O ARQUITETO-ETNÓGRAFO

O texto a seguir é trecho de uma mensagem de Le Corbusier ao comitê de organização do X Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) em Dubrovnik, escrita em julho de 1956:

During this thirty years we have seen people coming to the fore who were born in the atmosphere of the present era: ... born around 1916 amid war and revolutions, just as a new war was stirring and in the middle of major economic, social and political crises. At the heart of the present era, they are thus the only ones who can intimately and profoundly sense the current problems, the goals to be pursued, the means of achieving them, the pressing urgency dictated by the economic climate. They are right in the middle of things. Their predecessors are out of it, they are no longer directly affected by the climate. (CORBUSIER apud HEUVEL, 2005, p. 280)²⁴.

Le Corbusier refere-se à nova geração de arquitetos que, durante o processo de organização do X CIAM, acaba por decidir pela dissolução da instituição. O grupo, auto-denominado *Team 10*²⁵, foi de fato impactado pela experiência da Segunda Guerra Mundial. A sensação da terrível fragilidade dos aspectos mais básicos da vida cotidiana insuflou a desconfiança de que a “cidade funcional”, como ferramenta para o planejamento da cidade, não ia de encontro ao que parecia no momento fundamental: as relações humanas. O conjunto de valores que o membros mais jovens associavam a uma “abordagem mais humana” para a arquitetura moderna, levou-lhes a investigar uma nova maneira de pensar sobre o urbanismo e o problema do “Habitat”²⁶. Havia um desejo comum entre estes de criar ambientes que

²⁴ Durante os últimos trinta anos temos visto virem à tona pessoas que nasceram na atmosfera da era atual: ... nascidos por volta de 1916 em meio à guerra e revoluções, na iminência de uma nova guerra e no meio de uma grande crise econômica, social e política. No coração da era atual, eles são, portanto, os únicos que podem intimamente e profundamente sentir os problemas atuais, os objetivos a serem perseguidos, os meios de alcançá-los, a urgência premente ditada pela conjuntura econômica. Eles estão bem no meio das coisas. Seus antecessores estão fora, estes não são mais diretamente afetados pelo clima. (Tradução nossa).

²⁵ Entre eles o holandês Jaap Bakema; Georges Candilis, grego que trabalhava na França; Giancarlo De Carlo, italiano; Aldo Van Eyck, holandês; Alison e Peter Smithson, ingleses e Shadrach Woods, norte americano que trabalhava na França.

²⁶ Em preparação para o CIAM X, uma “declaração do habitat” foi elaborada. A declaração fazia uma crítica à *Carta de Atenas* como método adequado para abordar o caos do século XIX, mas inadequado para o século XX. Em seu lugar propunham novos critérios para o planejamento, onde as particularidades da comunidade e do ambiente deveriam ser levadas em conta. As discussões durante o congresso revelaram o desejo de ambas as gerações de produzir um documento, a *Carta do habitat*, que seria um corolário para a Carta de Atenas. Entretanto os membros foram incapazes de definir precisamente o que entendiam por habitat, terminando por não elaborar o documento. (HEUVEL, 2005, p.43).

encorajassem as relações entre os habitantes, os edifícios e o ambiente e que acomodassem as necessidades culturais das pessoas. A “velha guarda” mostrou-se incapaz de conceber a cidade nestes termos, tornando-se cada vez mais claro que havia uma divisão crescente dentro do CIAM entre as antigas e novas formas de pensar a cidade moderna:

Each generation feels a new dissatisfaction, and conceives of a new idea of order. This is architecture. Young architects today feel a monumental dissatisfaction with the buildings they see going up around them. For them, the housing estates, the social centers and the blocks of flats are meaningless and irrelevant. They feel that the majority of architects have lost contact with reality and are building yesterday dreams when the rest of us have woken up in today. They are dissatisfied of the Garden City Movement and the Rational Architecture Movement. (SMITHSON, 1968, p.82).²⁷

A paisagem na qual o *Team 10* surge em meados da década de 1950 é uma onde o funcionalismo, no momento em que havia se espalhado pelo mundo, começa a fracassar. Enquanto o modernismo heróico dos anos entre guerras foi alimentado pelo projeto iluminista de emancipação humana, a versão que conquistou hegemonia depois de 1945 exibia uma relação confortável com os centros de poder. As artes e a arquitetura do Alto Modernismo tornaram-se práticas do *establishment* numa sociedade em que uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista assumira papel dominante (HARVEY, 2012, p.42). O crescimento demográfico e econômico levou a uma produção massiva de habitações sociais na Europa e EUA. Muitos arquitetos, apoiando-se na cartilha do CIAM, reproduziam uma mesma abordagem, onde a ausência de adequação aos modos de vida dos habitantes se repetia. Isto levaria as habitações, anos mais tarde, a não passarem de bairros degradados onde se multiplicavam os problemas sociais.

A decadência e demolição do conjunto habitacional de *Pruitt-Igoe* (construído em 1954) em St. Louis, nos Estados Unidos²⁸, transforma-se no ícone desta crise. “Modern

²⁷ Cada geração sente uma nova insatisfação, e concebe uma nova ideia de ordem. Esta é a arquitetura. Os jovens arquitetos de hoje sentem uma insatisfação monumental com os edifícios que vêm surgindo em torno deles. Para eles, os conjuntos habitacionais, os centros sociais e os blocos de apartamentos são sem sentido e irrelevantes. Eles sentem que a maioria dos arquitetos perdeu o contato com a realidade e está construindo sonhos de ontem, quando o resto de nós acordou. Eles estão insatisfeitos com o Movimento da Cidade Jardim e o Movimento da Arquitetura Racional. (Tradução nossa).

²⁸ Na Europa, os fracassos do urbanismo neocapitalista ainda tombam nas periferias da cidade. Está agendada para 2015 a demolição, na região metropolitana de Paris, do último bloco do conjunto *Cité des 4000*, conjunto habitacional de interesse social construído entre 1956 - 66 em Courneve, cidade da região de Seine-Saint-Denis. Em 1971 o conjunto contava com 17.000 habitantes dos quais 10.800 tinham origem metropolitana, 5.500 vinham da África do Norte e 200 estrangeiros de localidades diversas. Na época, praticava-se uma política de oferta de habitação destinada a reagrupar na periferia a

architecture died in St Louis, Missouri on July 15, 1972, at 3.32 pm (or thereabouts)...”,²⁹ escreve o polêmico Charles Jencks (1987) ao referir-se à primeira de muitas demolições que haveriam de se seguir. O projeto, concebido pelo arquiteto Minoru Yamasaki³⁰, seguiu os princípios de planejamento de Le Corbusier, optando, apesar da baixa densidade, por construir edifícios de onze andares. A ideia era manter o solo e o primeiro andar livres para atividades comunitárias, “um rio de árvores” deveria fluir sob os edifícios. Os blocos possuíam corredores comuns no terceiro andar para abrigar lavanderias, salas comunitárias e rampas de lixo (figuras 6 e 7). No entanto, ao longo do tempo as áreas comuns se mostraram inseguras, “o rio de árvores se tornou um mar de vidro e lixo. Corredores, elevadores e escadas eram lugares perigosos para andar”. (NEWMAN, 1996).



Figura 6: Ilustração de como o corredor comunitário do 3º pavimento em Pruitt-Igoe seria usufruído

população da qual a prefeitura de Paris queria se desembaraçar. A *Cité* é marcada em 1983 pela morte de uma criança assassinada por um vizinho. A 18 de fevereiro de 1986, a reabilitação do conjunto começa com a implosão da barra Debussy que inicia uma vasta operação de requalificação urbana, marcada pela destruição dos outros blocos de apartamentos.

²⁹ A Arquitetura Moderna morreu em St Louis, Missouri em 15 de julho 1972, por volta das 15:32. (Tradução nossa).

³⁰ O arquiteto Minoru Yamasaki é responsável pelo projeto do World Trade Center (as Torres Gêmeas). Outro ícone da arquitetura que coincidentemente também veio abaixo em 11 de setembro de 2001.



Figura 7: Como veio a ser o corredor comunitário do 3º pavimento

A crítica ao funcionalismo racionalista inicia-se, no entanto, antes da icônica dissolução do CIAM pelo *Team 10*. Desde 1954, os futuros *Situacionistas*, reunidos na *Internacional letrista*, questionavam violentamente o modo de pensar do movimento hegemônico da arquitetura. No número 15 (dezembro de 1954) de *Potlatch* (boletim da Internacional letrista), em um texto de Asger Jorn intitulado *Une architecture de la vie*, podemos ver de que forma estes criticavam a abordagem dos racionalistas sobre o tempo e o espaço:

Les rationalistes fonctionnalistes, en raison de leurs idées de standardisation, se sont imaginés que l'on pouvait arriver aux formes définitives, idéales, des différents objets intéressant l'homme. L'évolution d'aujourd'hui montre que cette conception est erronée. On doit parvenir à une conception dynamique de formes. On doit regarder en face cette vérité que toute forme humaine se trouve en état de transformation continuelle. On ne doit pas, comme les rationalistes, c'est de n'avoir pas compris que la seule façon d'éviter l'anarchie du changement consiste à prendre conscience des Lois par lesquelles la transformation s'opère, et à s'en servir... ». (DEBORD, apud JACQUES, 2001, p.19)³¹.

Um dos mais memoráveis textos (e também um dos primeiros) contra a atitude racionalista modernista é o *Verschimmeln Manifest*³² do pintor vienense Hundertwasser,

³¹ Os racionalistas funcionalistas, devido a suas idéias de standardização, tem imaginado que se poderia chegar às formas definitivas, ideais de diferentes objetos de interesse do homem. A tendência de hoje mostra que esta visão está errada. Devemos chegar a uma concepção dinâmica de formas. Temos de enfrentar a verdade de que toda a forma humana está em um estado de contínua transformação. Não se deve, como os racionalistas, não compreender que a única maneira de evitar a anarquia da mudança é estar ciente das leis pelas quais a transformação opera e como usá-la ... ". (tradução nossa).

³² Em português traduzido como *Manifesto do Bolor*.

pronunciado pela primeira vez em 1958. A passagem abaixo traça um retrato duro das más consequências da arquitetura planejada sobre a vida do homem:

The tangible and material uninhabitability of slums is preferable to the moral uninhabitability of modern functional architecture. In the so called slums only the human body can be oppressed, but in our modern architecture (allegedly "constructed for the human being") man's soul is oppressed. Therefore, the principle behind functional architecture should be rejected. We should instead adopt as the premise for improvement the slum principle, that is, wildly, luxuriantly growing architecture. (HUNDERTWASSER, 1997, p.46)³³.

Nestas circunstâncias, o *Team 10* desenvolve-se como a expressão de uma preocupação urgente com a modernidade. Dedicar uma maior atenção ao “modo” como os espaços e suas interrelações eram organizados deveria, a partir de agora, formar a base de um projeto. O conceito de “participação”, tornado popular nas décadas de 1960-70, foi uma das saídas encontradas. Os membros do *Team 10* passaram a propô-la como uma ferramenta para a construção de “uma arquitetura feita de relacionamentos” (HEUVEL, 2005, p. 283). A intenção não era a de questionar o papel central do arquiteto-urbanista como tomador de decisões, nem diminuir o poder do projeto, mas criar um processo que traria nova seiva para a arquitetura moderna, viabilizando sua continuidade.

Essa preocupação, acentuadamente ética, começa a fraturar nosso enunciado em uma região que situa-se entre os dois sujeitos destacados anteriormente: “o arquiteto e o homem”. Mais especificamente no “modo” como aquele oferece a este o seu “saber”. A fratura chega a incidir sobre a ferramenta fundamental de operação do arquiteto: o projeto. Causa mudanças no modo de se conceber o partido arquitetônico, inspira o esforço de acolher as “expressões” heterogêneas dos usuários; mas não chega, como veremos, a causar uma cisão definitiva neste modo de operar.

³³ A inaptidão física de favelas é preferível à inaptidão moral da arquitetura útil e funcional. Nesses quarteirões miseráveis que chamamos de favelas, o homem pode afundar apenas fisicamente, enquanto a arquitetura planejada que alegamos serem feitas para ele, lhe fazem afundar moralmente. É, portanto, o princípio da favela, ou seja, a profusão selvagem arquitetônica, que precisa ser melhorada e tomada como ponto de partida, e não a arquitetura funcional. (traução nossa)

2.1 A negociação do saber

Em um contexto de dura crítica à orientação funcionalista da arquitetura e urbanismo na Europa, o arquiteto Philippe Panerai, no livro “Formas urbanas: de la manzana al bloque” (1986), procura compreender como se deu, ao longo da vigência dos princípios modernistas, a gradual separação entre arquitetura e cidade. O autor faz da indagação sobre o fracasso de um sistema, e a consequente degradação urbanística por ele produzida, o mote para uma investigação não apenas da cidade no nível da arquitetura, mas da parte que cabe ao arquiteto na produção desta degradação: “Se as causas históricas da crise urbana têm sido objeto de numerosos estudos, não sucede o mesmo com os meios específicos adotados pelos arquitetos nesta evolução.” (PANERAI, 1986, p.14). Ao relacionar as transformações sofridas pelo quarteirão na cidade moderna à desintegração do tecido urbano, Panerai trabalha sobre a hipótese de que a organização do espaço projetado traz consequências determinantes à vida cotidiana dos habitantes.

Tal hipótese é introduzida no primeiro exemplo analisado pelo autor: as intervenções haussmannianas em Paris. À complexidade do quarteirão tradicional contrapõe-se o quarteirão haussmanniano, que organiza as funções de moradia e trabalho sob uma lógica racional. Entre as consequências deste novo desenho está a segregação e homogeneização do espaço urbano. As propostas desenvolvidas por Le Corbusier expressariam o ponto culminante deste processo. A Unidade de habitação de Marselha (1947) seria o melhor exemplo de negação da cidade, significando, para o habitante, uma mudança radical na relação com a vida urbana. Contraditoriamente, o que o texto de Panerai acaba por revelar, ao longo da análise de cinco projetos que percorrem um século de urbanização³⁴, é que as sugestões de uso do espaço nem sempre são acatadas. Ao contrário, sempre que possível são modificadas pelo usuário.

Para os dedicados expoentes do movimento moderno, protagonistas do século investigado por Panerai, a reiterada constatação da não aceitação de suas propostas pelo público é percebida como um índice de fracasso. “You know, it is always life that is right and the architect who is wrong”³⁵, confessa Le Corbusier ao referir-se às alterações operadas

³⁴ A Paris de Haussmann: 1853-1882; As cidades jardins de Londres: 1905-1925; As expansões de Amsterdam: 1913-1934; O Novo Frankfurt de Ernst May: 1925-1930; Le Corbusier e a *Cité Radieuse* (1947).

³⁵ Você sabe, é sempre a vida que tem razão, não o arquiteto. (tradução nossa).

pelos usuários em seu *Quartiers Modernes Frugès*³⁶. Quarenta anos após a construção do conjunto habitacional em Pessac (1926), o arquiteto Philippe Boudon, ao analisar as alterações efetuadas nas residências (figura 8), faz o seguinte comentário:

After forty years, of course, one should expect the district to look different, but that it could have changed so much appears quite incredible. It seems that everybody has now converted his ‘machine to live in’ into a *chez soi*... Not only the colors disappeared, but also the ‘wide windows’ have been made narrower, the patios have been enclosed; many of the original terraces have been roofed over [...]. This impression is sufficiently pronounced for the visitor to feel that, in addition to the normal processes of ageing, there has also been a real conflict between what the architecture intended and what the occupants wanted. (BOUDON, 1979, p. 01).³⁷

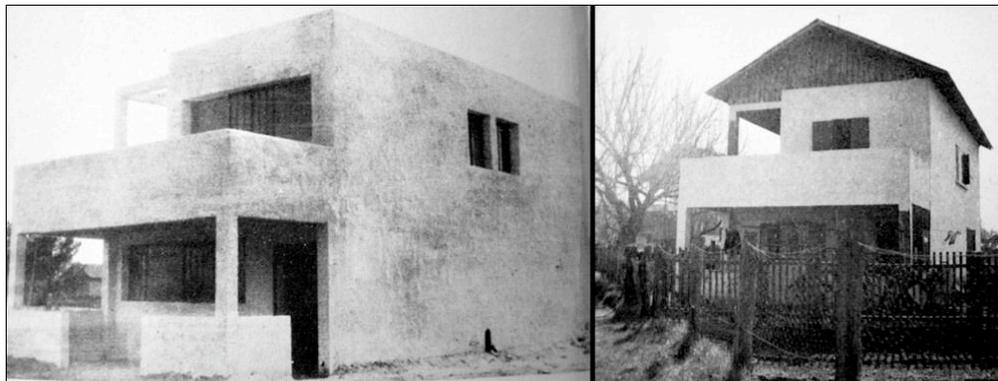


Figura 8: Pessac 1930 e 1970.

³⁶ Em fins da década de 1920 Le Corbusier foi convidado a desenhar um complexo habitacional em Pessac, ao sul da cidade francesa de Bordeaux. O projeto ficaria conhecido como Quartier Frugès ou Cité Frugès e passaria a ser lido mais tarde pela historiografia oficial como um importante momento na trajetória do mestre franco-suíço: nele teria sido possível testar o conjunto de bandeiras da nova arquitetura em um pequeno protótipo de tecido de cidade. O projeto tratava-se de um “experimento” de habitação operária proposto por um membro proeminente da burguesia industrial local, Henry Fruges. Após várias décadas de existência, o complexo de Pessac foi radicalmente transformado pelos seus moradores. A trajetória de Pessac pode ser acompanhada no livro “Lived-in Architecture”, de Philippe Boudon.

³⁷ Depois de 40 anos, é claro, poderia-se esperar que o distrito parece diferente, mas que haveria mudado tanto parece inacreditável. Parece que todos converteram sua “máquina de morar” em uma *chez soi*... Não somente as cores desapareceram, mas as janelas largas foram estreitadas, os pátios foram fechados, muitos dos terraços originais foram cobertos [...]. Esta impressão é suficientemente pronunciada para o visitante sentir que, além dos processos normais de envelhecimento, também tem havido um conflito real entre o que a arquitetura pretendeu e o que os ocupantes queriam. (Tradução nossa). (tradução nossa)

Onde se encontraria o nó que não ata as boas intenções do projeto ao aparente descaso do uso? A passagem seguinte, publicada no *L'almanach de L'esprit Nouveau*, onde Le Corbusier registra uma conversa com Frugès (mecenas do empreendimento em Pessac), ajuda a esclarecer a questão:

A work cannot express emotion or touch our inner sensitivity unless its form has been dictated by a genuine intention. This intention is the care that we will have taken to entice him on to this plot of ground by giving him all the good light that he needs, by excluding harmful draughts from his house, by planting his flower and his fruit trees in the sun, siting his kitchen with expertise, etc, etc... If we did not spend such loving care on each house we would be turning out miner's cottages, in which case our system of serial production and standardization would have failed because the dwellings would not be good to live in. Standard components are letters; with those letters, and in a particular way, you have to spell out the names of your future house owners. (BOUDON, 1979, p. 35) ³⁸

Como ironiza Boudon após citar a passagem acima: “é justificável pensar que os futuros ocupantes tenham se dado ao trabalho de escrever seus próprios nomes à sua própria maneira”. À essa construção de frases “à própria maneira” a partir de um vocabulário recebido, Michel de Certeau (2009, p. 44) chama uma “arte de fazer”. Arte que os usuários, supostamente entregues à passividade e à disciplina, fazem na economia cultural dominante. No espaço já “escrito” onde circulam, suas trajetórias formam frases que, embora compostas com vocabulários de línguas recebidas, desenham desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas impostos.

Se enxergarmos as modificações empreendidas pelo usuário como um “ruído” no discurso do arquiteto, entenderemos o porquê de, vinte anos após a construção do *Quartiers Modernes Frugès* em Pessac, a *Unité d'habitation* de Marselha parecer uma reação à maleabilidade do primeiro. A grande novidade no projeto, o “espaço-muro” do *brise soleil* (figura 9), constitui uma imagem suficientemente forte para que as variações individuais dos habitantes não alterem a estabilidade do conjunto, “de fato, exige um meticuloso exame

³⁸ Uma obra não pode expressar emoção ou tocar nossa sensibilidade interior a menos que sua forma tenha sido ditada por uma intenção genuína. Essa intenção é o cuidado que teremos tido para seduzi-lo a este pedaço de terra, dando-lhe toda a luz que ele precisa, excluindo correntes de ar prejudiciais de sua casa, plantando suas flores e árvores frutíferas ao sol, situando sua cozinha com perícia, etc, etc... Se nós não empregássemos tal carinho em cada casa, estaríamos transformando-as em casas de mineiros, neste caso nosso sistema de produção em série teria falhado porque as habitações não seriam boas para se viver. Componentes estandardizados são letras, com essas letras e de uma forma particular, você tem que soletrar os nomes dos futuros proprietários. (tradução nossa).

descobrir nas fachadas da *Unité d'habitation* de Marselha as modificações efetuadas pelos inquilinos em seus espaços.” (PANERAI, 1986, p.134). A “fala” do usuário é reiteradamente “interdita”.



Figura 9: Unidade de habitação de Marselha. Detalhe do *brise soleil*

O jogo de reações entre o arquiteto e o usuário do projeto serve bem como exemplo da forma como se desenrolam as forças do “saber-poder”. A qualquer ação empreendida contrapõe-se uma força de reação. Esta noção está na base do que Foucault (2000, p.233) entende como poder: relações de força, microlutas que demonstram a possibilidade de resistência. No *Quartiers Modernes Frugès*, o habitante, a partir de pequenos “enfrentamentos” que alteram a estética proposta pelo arquiteto, revela-se “indivíduo” e não “massa”. Aqui precisamos desconfiar de que a “democratização” da possibilidade de invenção do espaço, que começa a ser considerada nos anos 1950-60, tratou-se de uma “concessão” dos arquitetos detentores do direito ao desenho da casa e da cidade. A democratização foi uma “negociação”. Conquista lenta que teve início em aspectos banais da vida cotidiana,

demonstrada em atos que vão de alterações no ambiente, ao descaso, vandalismo e ao próprio gesto de violência.

2.1.1 Arquitetura e participação

Após a ruptura estabelecida pelo *Team 10*, a crítica à orientação funcionalista da arquitetura e urbanismo endurece. Em meados da década de 1960, a consciência cada vez maior da distância entre os valores do arquiteto e as necessidades e os costumes do habitante, leva ao aparecimento de uma série de movimentos e pesquisas que buscam, através de uma variedade de caminhos, superar o abismo entre a arquitetura e a sociedade. Para o historiador Kenneth Frampton (1997, p.341), não se pode, no entanto, ignorar o papel ambivalente que a arquitetura desempenhou neste momento. Ambivalente “no sentido de que muitos de seus membros mais inteligentes abandonaram a prática tradicional para dedicar-se tanto à ação social direta quanto à projeção da arquitetura como uma forma de arte”. Enquanto afirmavam ter sua atuação voltada para o interesse público, muitos arquitetos do que veio a ser conhecido como “movimento pós-moderno”, contribuíram para reproduzir a mesma confiança cega nas novidades tecnológicas e a mesma crença no poder da forma que seus colegas modernistas.

Críticas mais aprofundadas tiveram impacto mais duradouro, como a que buscou na legitimação da arquitetura vernacular uma alternativa não racional à arquitetura modernista. O acontecimento que marca esta reabilitação da arquitetura vernacular é a exposição intitulada *Architecture sans architectes*, que teve lugar no Museu de Arte Moderna de New York em 1964. O catálogo da exposição veio a ser um livro cujo propósito é expresso por seu curador, Bernard Rudofsky:

Le propôs de ce livre est de faire éclater notre étroite conception de l’art de bâtir, en explorant le domaine de l’architecture non codifiée. C’est un domaine si mal connu que nous ne savons au juste quel nom lui donner. A défaut d’un terme spécifique, nous dirons de cette architecture, selon le cas, qu’elle est vernaculaire, anonyme, spontanée, indigène ou rurale. (RUDOFSKY apud JACQUES, 2001, p.14)³⁹.

³⁹ O objetivo deste livro é transformar nossa concepção estreita da arte de construir, explorando o campo da arquitetura não codificada. É uma área tão pouco conhecida que não sabemos exatamente como chamá-la. Na ausência de um termo

Na mesma direção Paul Olivier escreve em 1967 *The need for the New Approach* – que se torna um dos textos fundadores sobre o habitat vernáculo – e Amos Rappoport o livro *Pour une anthropologie de la Maison*, lançado na França em 1972, como um primeiro esboço de uma teoria da casa. No caso do *Team 10* são célebres as reflexões de Aldo Van Eyck sobre os vilarejos dos *Dogons* e os *pueblos* pré-colombianos. Também o estudo das *casbahs* realizado por George Candilis e Shandrack Woods. O egípcio Hassan Fathy, um dos exemplos mais fascinantes desta direção tomada pela crítica, encontra na arquitetura tradicional núbia um modo de construir que se adapta ecológica e economicamente ao Egito. Fathy tenta construir uma cidade inteira segundo os princípios da arquitetura tradicional reaprendida com os pedreiros locais. Logo depois narra sua experiência em um livro-manifesto, *Gourna: A tale of two villages*.

O interesse na “participação” dos habitantes relaciona-se com este reconhecimento da natural aptidão que o homem possui para construir sua casa e sua paisagem. Relaciona-se também com o entendimento da diversidade inerente à espécie humana. Entendimento que encontramos já em Alberti, na exaustiva classificação criada para determinar os diferentes tipos de pessoas para quem o arquiteto deveria projetar. Após o retrocesso moderno, a percepção de que a “arquitetura para todos” não obteve resultados satisfatórios levou a tentativas de “devolução”, pelos arquitetos, da habilidade das pessoas construírem seu próprio “habitat”. Esta devolução tomou muitas vezes a forma de um recuo na atitude cristalizada de elaborar uma ideia e desenvolvê-la até um suposto “fim”, deixando em “aberto” o desdobramento da obra.

O holandês N.J. Habraken, ao abordar o problema de habitações capazes de satisfazer às necessidades variáveis dos usuários, propõe uma abordagem “aberta” do projeto. No livro *Supports: An Alternative to Mass Housing* (1972), Habraken sugere que um sistema de estruturas-chave seja deixado permanentemente no ambiente urbano para dar suporte aos futuros elementos de preenchimento executados pelos residentes. O *SAR* (Stiching Architecten Research) foi criado em 1965 e financiado por algumas grandes agências de arquitetura holandesas para pesquisar a standardização de superestruturas. Os preenchimentos para as estruturas poderiam ser fabricados ou construídos por um artesão ou ainda criado pelo habitante ele mesmo. (BOUCHAIN, 2013, p.111)

específico, diremos dessa arquitetura, conforme o caso, que é vernacular, anônima, espontânea, indígena ou rural. (tradução nossa).

Assim como Habraken, o arquiteto Yona Friedman busca conjugar a mobilidade e a liberdade deixadas às iniciativas individuais. Friedman propõe que os arquitetos assumam o papel de “consultores” mais do que de tomadores de decisão. Através do conceito de “arquitetura móvel”, concilia produção de massa e habitat personalizado através da fabricação de elementos ordenáveis pela vontade do usuário. Aplicada à escala da cidade, a noção de arquitetura móvel engendra a da *Ville spatiale*, onde a estrutura é assentada sobre as redes técnicas (energias, fluidos, circulações) e elevada 35 metros da superfície do solo por um sistema de pilares. Os habitantes organizariam a cidade livremente, fabricando habitações onde a modificação, o deslocamento ou a destruição comportariam custos modestos.

Para o arquiteto holandês Herman Hertzberger, cuja prática foi profundamente influenciada pelo Team 10⁴⁰, o segredo da democratização dos espaços públicos residiria no grau de “responsabilidade” transferido aos usuários: “as coisas começam a dar errado quando as escalas se tornam grandes demais, quando a conservação e administração de uma área não podem mais ser entregues àqueles que estão diretamente envolvidos”. (HERTZBERGER, 1996, p. 47). Desta forma, a razão pela qual os habitantes se tornam estranhos em seu próprio ambiente se deveria à subestimação da participação e do envolvimento. Agindo em favor da descentralização das responsabilidades e no esforço de encontrar o ponto de equilíbrio entre a proposição do arquiteto e a participação dos usuários, Hertzberger elabora um conceito projetual embasado na noção de “estrutura”. Semelhante à abordagem de Friedman, o papel do arquiteto seria não o de fornecer uma “solução completa”, mas uma estrutura espacial a ser eventualmente “preenchida” pelo usuário.

Uma série de estudiosos das ciências humanas tomaram emprestado conceitos do *Estruturalismo* para uso em seus respectivos campos de estudo. Os arquitetos não ficaram de fora. Para Hertzberger, a relação entre forma e uso poderia ser comparada à relação entre língua e fala. A língua como um instrumento coletivo usado para moldar os pensamentos particulares e comunica-los uns aos outros é influenciada pela fala e, no devido tempo, se modifica sob esta influência constante. No âmbito da arquitetura e urbanismo, a “estrutura” equivaleria à língua, e permitiria a “interpretação” (fala) quanto ao que se espera dela numa

⁴⁰ Hertzberger participou do Team 10 por apenas um curto período de tempo, mas não gostou de sua atmosfera. Apesar disso as ideias do grupo estão profundamente enraizadas em sua arquitetura, acima de tudo por causa de sua experiência como editor da revista Fórum. Recém formado pela Delft University of Technology, foi convidado por Bakema e Aldo Van Eick para participar do conselho editorial da revista; nos anos seguintes ele iria testemunhar suas discussões ferozes e apaixonadas que tiveram um grande impacto formativo sobre o jovem Hertzberger. (TUSCANO Apud HEUVEL, 2005, p.332).

situação específica. O plano de Le Corbusier para Argel (figura 10) seria a chave para sua linha de pensamento. Para Hertzberger, é em virtude da força da megaestrutura proposta que é “permitido” aos ocupantes individuais a “oportunidade” de “criar suas casas exatamente como desejam”. “É a megaestrutura que não apenas torna possível tal diversidade, como ainda torna o complexo como um todo infinitamente mais rico”. (HERTZBERGER, 1996, p. 109).

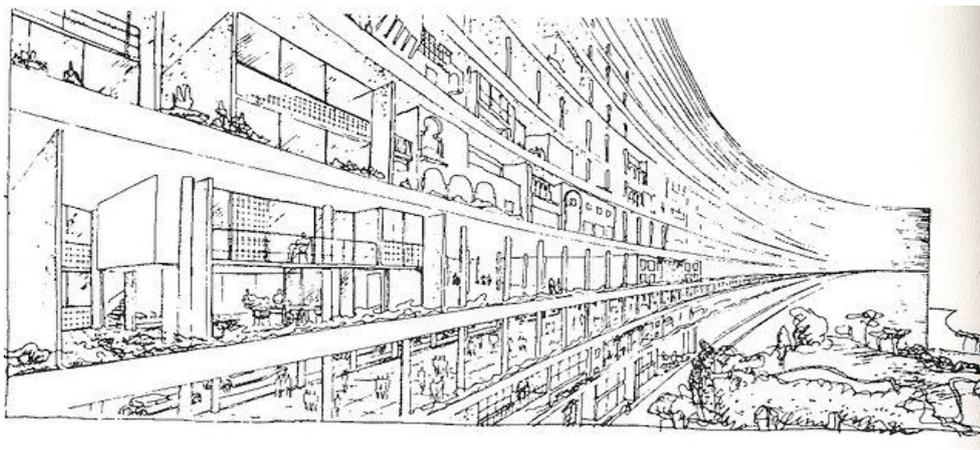


Figura 10: Plano de Le Corbusier para Argel, Argélia, 1931

Em seu projeto para um centro comunitário em Schalm, na Holanda, Hertzberger procura aplicar o princípio descrito. Propõe uma rua interna (espinha dorsal) capaz de acomodar uma variedade de acréscimos potenciais e ainda assim ter força suficiente para “transformar o todo num caos permanentemente ordenado”. No entanto, para o autor, o resultado não se revelou satisfatório. “Ficou evidente que os usuários não foram capazes de realizar tudo o que se esperava deles. A ‘rua leve’ converteu-se numa massa informe”. Aparentemente a estrutura não foi suficientemente forte para resistir ao impacto da “fala” dos usuários. A “criatividade individual” precisa de limites.

[...] é a estrutura que indica a coerência, sem a qual haveria apenas uma massa avassaladora de expressões – o que chamamos caos. [...] a vitória da criatividade e da dedicação individual sobre tudo que é imposto pelos poderes estabelecidos é uma simplificação excessiva. Assim como a linguagem é necessária para nos expressarmos coletivamente em termos de estrutura, também é necessária uma estrutura formal coletiva para que possamos nos expressar espacialmente em nosso ambiente. (HERTZBERGER, 1996, p. 120).

O esforço na direção da escuta das vozes marginais ensaia aqui seus movimentos dentro de um paradoxo. É possível dar liberdade de expressão aos usuários, mas dentro de certos limites que não descaracterizem a forma global do projeto proposto. Em Hertzberger vemos claramente as restrições ao discurso de quem não está “capacitado” para fazê-lo. Ao analisarmos a postura adotada pelo arquiteto enquanto “etnógrafo”, apreciaremos de que modo este sujeito procurou agenciar a relação com o habitante de modo a considerá-lo em toda sua diferença.

2.1.2 A atitude “etnológica”

C’est fort simple, pour savoirs comment veulent vivre ces gens, il ne faut pas des profonds réflexions, il suffit de leur demander : ils le savent et aiment le dire... Encore faut-il savoir les écouter. (KROLL, 1994, p. 21).⁴¹

A disposição para a escuta talvez seja o traço mais forte da atitude que chamaremos aqui de “etnológica”. Etnológica porque estabelece como fundamental a presença do “outro” para quem, ou com quem se projeta o espaço habitado. Encontramos essa disposição de modos variados nos primeiros arquitetos a decidirem “negociar” com o usuário a possibilidade nas decisões sobre a arquitetura e a cidade: os arquitetos do TEAM 10. O holandês Aldo Van Eyck, por exemplo, buscou, em diferentes culturas, entender a maneira como o homem percebe, apropria e utiliza o espaço na convivência em grupo. Ancorado nesse cuidado com as relações existentes no lugar, seus projetos se desenvolviam a partir da observação prévia dos valores culturais dos habitantes. A presença dos usuários nas fotografias de suas obras demonstra a prioridade dada às formas de uso e interação das pessoas no ambiente projetado. Assim como Van Eyck, Ralph Erskine, um dos pioneiros do grupo nas propostas de projeto com participação, dedicava muito de seu tempo aos estudos do funcionamento das comunidades para as quais iria projetar (BARONE, 2002, p. 108 -112).

⁴¹ É muito simples saber como querem viver as pessoas, não é necessário profundas reflexões, basta lhes perguntar: eles o sabem e amam dizê-lo... é preciso, no entanto, lhes escutar. (tradução nossa)

Essa atitude influenciou, através da publicação de projetos e pesquisas em livros e revistas, vários arquitetos daquela geração ⁴². No Brasil, em meados da década de 1960, o arquiteto Carlos Nelson Ferreira dos Santos foi pioneiro em assumir este modo de agir. A base de sua prática se construiu principalmente através da experiência de urbanização da favela de *Brás de Pina*, no Rio de Janeiro, em um momento em que a regra era a remoção dos favelados para áreas distantes. A urbanização de Brás de Pina foi uma experiência “duplamente pioneira” Brasil (OLIVIERI, 2010, p.160): era tanto a primeira urbanização de favela, como o primeiro caso de participação de moradores em um projeto de arquitetura e urbanismo no. Para Carlos Nelson, só seria possível apreender o meio urbano “de perto e de dentro”, envolvido, numa relação sempre em mão-dupla com o outro, o que o arquiteto costumava chamar de “observação realmente participante”. (FERREIRA DOS SANTOS, 1981, p. 27).

No Brasil, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, é outro exemplo de arquiteto que buscou uma intensificação das trocas. Lina participou ativamente da construção do movimento moderno na arquitetura brasileira contribuindo com uma visão crítica e humana das possibilidades desta arquitetura. Para Lina é na casa de pau a pique, do seringueiro, na arquitetura vernacular que o Brasil poderia encontrar as chaves para sua arquitetura. Daí a importância, inclusive política, de sua obra, especialmente porque em seu discurso esse “outro” ganhava contornos revolucionários em pleno período de aposta na modernização do país. (GRINOVER, 2009, P.34).

Assim como Carlos Nelson, que se autodenominava “antropoteto”, o arquiteto belga Lucien Kroll afirma a importância da disponibilidade para o envolvimento e a permanência na relação, uma atitude que Kroll chama de “etnológica”:

A atitude etnológica é um processo, não um procedimento. Ela recebe e transmite, ela se recusa a dominar a totalidade dos motivos: algo pode permanecer obscuro, aparentemente irracional. Ela não é racional, ela é razoável. Pode se adaptar a uma realidade fluida, movente, irreconhecível. Deixar acontecer é bem mais eficaz que tudo controlar. O que chamamos de participação dos habitantes não é mais que um meio de reunir as intenções diversas, em desordem, mesmo contraditórias. Estas

⁴² Revistas como a *Forum* (1959-63) editada por Aldo Van Eyck; *Casabela Continuidade* (1954-57) e *Spazio e Società* (1977), editadas por Gian Carlo de Carlo; foram importantes meios de comunicação da nova abordagem.

nos fazem escapar da artificialidade racionalista, mas é preciso estar pronto para tudo... (KROLL, 1996 a, p.21)

Kroll compara seu trabalho com a complexidade dos sistemas ecológicos; ao invés de impor uma ordem ao ambiente construído, espera que uma ordem complexa emerja, com toda sua diferença, das necessidades dos usuários. O projeto do complexo de edifícios da Faculdade de Medicina da Universidade de Louvain, em Bruxelas, (a *Memé*) coordenado por ele no final dos anos 1960, contou com a colaboração ativa dos estudantes e funcionários da faculdade. A proposta da *Memé* era a de ser uma obra permanentemente inacabada, em constante evolução e transformação. Na execução do complexo, que durou mais de uma década, as diferentes pessoas que passaram pelo projeto imprimiram sua presença e efetivamente transformaram-no em uma obra coletiva. A intervenção etnológica, diferente da “cosmética”, é “profunda, motivante, multidisciplinar” e, acima de tudo, “de longo prazo” (KROLL, 1994, p. 21).

A participação, do modo como é agenciada por Lucien Kroll, não é mais que uma ferramenta a serviço de outra coisa, “a expressão da complexidade humana” (KROLL, 2012, p. 21). Para Kroll, é suficiente apenas que as pessoas implicadas no projeto – arquitetos, trabalhadores, mestres de obra – expressem suas próprias maneiras de viver para alcançar uma complexidade “justa” e apropriável pelos futuros habitantes. Apesar do caráter de sua obra ter passado por mudanças significativas ao longo de quatro décadas de atividade, sua participação na construção da *Memé* permanece como uma referência relevante para a discussão deste modo de agir. O arquiteto, ainda hoje atuante, vem empreendendo um trabalho insistente e corajoso de desconstrução de um fazer que considera “autoritário, racional e reduutivo”, em favor de um que seja “um processo vivo” que favoreça e expresse o que acredita essencial: “relações vivas e atividades que brotam da diversidade” (KROLL, 1984, p.168). Por ser, através de sua produção arquitetônica-urbanística e de sua produção discursiva, um porta-voz desta atitude, investigaremos com mais profundidade seu modo de ação.

2.1.3 O arquiteto, o homem, o espaço e o tempo

No capítulo anterior exploramos a definição de “atitude”: modo de proceder e de “ter com o corpo” que assume determinado “aspecto”, ou “forma”. Consideramos, utilizando o enunciado de Alberti, que o que se entende por atitude constitui-se, no campo de ação do arquiteto, em relação a quatro elementos: ele próprio, o homem, o espaço e o tempo. Reencontramos nesta articulação os três eixos relacionais, que, de acordo com Foucault, atravessam as práticas humanas: “o saber”, através da relação com as coisas (que se deslocam no tempo e no espaço); “o poder”, através da relação com o homem; e “a ética”, através da relação consigo mesmo (o arquiteto).

A atitude de Lucien Kroll

Se em 1923 Le Corbusier publica *Vers une architecture*, onde encontramos os parâmetros relacionais da ação do arquiteto afinados ao pensamento da época; sessenta anos depois, o arquiteto Lucien Kroll publica *Composants, faut il industrialiser l'architecture?* (1984), publicado em inglês como *The architecture of complexity*. O livro inicia com uma “autoanálise”, onde o arquiteto se pergunta se “o jogo que estamos jogando” é realmente o “nosso”:

Self-analysis: How do we architects see ourselves? [...] Whose game are we playing? Is it our own? That of the capitalists, of charity, or corporate power? Do we serve the priests and bishops, or bow to political power, or do we turn to local committees, individual inhabitants and their relations? (KROLL, 1987, p.9-10) ⁴³

Ao dirigir uma crítica sem tréguas ao modo como a arquitetura hegemônica instalou-se em aliança com o poder, Kroll encontra inúmeras vezes na atitude de Le Corbusier uma caricatura desta aliança e desenvolve um pensamento não apenas crítico, mas antagônico à sua abordagem:

⁴³ Como nós arquitetos nos vemos a nós mesmos? Que jogo estamos jogando? O nosso jogo? O dos capitalistas, o da caridade, ou o do poder corporativo? Servimos aos padres e bispos, ou nos curvamos ao poder político ou voltamos-nos aos comitês locais, habitantes individuais e suas relações. (tradução nossa)

[...] When Le Corbusier dreamed of new cathedrals and wrote so admiringly about American grain silos, he was certainly seduced by the drama of white cylinders in the sunlight on a heroic scale, but those monuments also spelled ruin to the small farmer, who was forced into a servile role, while power became more and more concentrated in great institutions. [...] When Le Corbusier later allowed himself to be seduced momentarily by Mussolini's fascism, he was driven by the hope of finding the kind of concentrated power necessary to realize his dream of housing modern society, a vision already conceived at a scale of 25 million units for his client Voisin, a car manufacturer. (KROLL, 1987, p.21) ⁴⁴.

A imposição do poder por parte desta associação arquiteto-estado-mercado e as más consequências daí advindas para o modo atual de funcionamento das cidades é o carro chefe de sua crítica. Desta forma, reinstaurar uma ordenação urbana viva depende, para Kroll, de “novas práticas e novos modos de relacionamento” (KROLL, 1987, p.6). Estas devem surgir das iniciativas “menores”, bastante diversas da forma artificial e generalizante imposta sobre o particular por esta associação de poder. Outro importante foco de sua crítica é a homogeneidade dos espaços projetados por arquitetos, às vezes pela simples repetição de tipos, às vezes devido a um comprometimento exagerado com a estética, que leva a uma “arquitetura de arquiteto” (KROLL, 1987, p.29). Em *The architecture of complexity*, o autor nos lembra que são os habitantes que criam a cidade, não os planejadores. E se formos capazes de “permitir” aos primeiros que organizem seu espaço, eles irão, a partir do próprio esforço, gerar tanto a diversidade quanto uma relação próxima com o tecido urbano.

O arquiteto

Heureusement, le temps est fini, où les architectes pour être pris sérieux, imposaient des formes d'usine où de machines métalliques : ils ont actuellement le droit de se rapprocher des gestes des habitant pour leur donner un milieu qui les favorisent. (KROLL, 1994, p. 29).

⁴⁴ Quando Le Corbusier sonhou novas catedrais e escreveu com admiração sobre silos de grãos norte-americanos, ele certamente foi seduzido pelo drama de cilindros brancos sob a luz solar em uma escala heroica, mas esses monumentos também espalharam a ruína para o pequeno agricultor, que foi forçado a um papel servil, enquanto o poder se tornou mais e mais concentrado em grandes instituições. [...] Quando Le Corbusier, mais tarde, permitiu-se ser seduzido momentaneamente pelo fascismo de Mussolini, ele foi impulsionado pela esperança de encontrar o tipo de poder concentrado necessário para realizar seu sonho de prover a habitação da sociedade moderna, uma visão concebida numa escala de 25 milhões de unidades para seu cliente Voisin, um fabricante de automóveis. (tradução nossa)

Para Kroll o especialista apagou o habitante de seu discurso e acabou por se convencer de que é o único responsável pela felicidade desse habitante. “Refugiado na utopia, ele traça então, muito confortavelmente, as cidades que enfim, lhes obedecem” (1996, p.9). Ao ocupar-se de “funções” (habitação, equipamentos, transporte), o urbanismo tornou a paisagem miserável e os habitantes se viram interditados de empreender o hábito milenar de intervir pessoalmente sobre seu habitat. O arquiteto urbanista deve ocupar-se não de funções, mas de “processos”: “de migração, movimentos, descobertas, da observação da paisagem movente, etc.”. Somente ao ser utilizado deste modo, o urbanismo poderia vir a colaborar com a complexidade da cidade.

Kroll identifica dois “modos de operar” coexistentes dentro da arquitetura e do urbanismo: um que é “orientado-objeto” e um que é “orientado-relações”. O primeiro modo foi construído, sobretudo, dentro do racionalismo moderno que encontrou o ápice de sua expressão durante a primeira metade do século XX. O outro vem sendo elaborado “dentro do sistema intuitivo milenar”. Um e outro são fundamentalmente complementares, mas às vezes antagônicos. O primeiro modo, “orientado objeto”, repugna a imprecisão, é da ordem do cálculo, da separação, da hierarquia e do colonialismo. O segundo modo precisa, para funcionar, deixar construir-se lentamente a opinião de um grupo não homogêneo. Seus membros escutam, aprendem e mudam lentamente de opinião ao se modelarem aos outros. Esse modo de abordagem é “orientado-relações”. Ele necessita das mesmas informações que o outro, das mesmas competências, mesmos conhecimentos científicos e práticos, mas necessita de uma “pedagogia em movimento”. (KROLL, 1996, p.20). Se no primeiro o arquiteto é um manipulador de “formas”, no segundo este é um manuseador de “feixes de ação”.

O homem

Os habitantes são “uma rede infinitamente preciosa de relações, ações, comportamentos, empatias que formam lentamente um tecido urbano” (KROLL, 1996, p.22). É essa rede que se torna, para Kroll, “matéria de arquitetura”. Ao invés de ignorar as diferenças e suprimi-las com uma hierarquia pré-concebida, ele as percebe como uma oportunidade para se engajar com os usuários e para permitir que eles “se envolvam” com os ambientes que habitam. Propõe para tanto o que chama “urbanismo de subsidiariedade”, uma

organização da paisagem habitada onde as decisões de base são tomadas pela base logo que esta é capaz de tomá-las. As decisões mais exteriores, mais elaboradas e mais conflitantes são feitas pelos níveis superiores de organização política ou técnica.

Por exemplo, a escolha da cor da porta de entrada pertence soberanamente ao habitante da casa. Aquela da fachada, a ele e seus vizinhos. O volume compete a todo o quarteirão, etc. “A subsidiariedade é a base de todo comportamento democrático: é a primeira ferramenta de decisão em comum. As instituições existem apenas para servir ao homem, estas o são subsidiárias” (KROLL, 1996, p.22). Se relacionarmos esses princípios aos procedimentos que geram a arquitetura e urbanismo, deveremos ver os habitantes como tomadores de decisão e jamais os técnicos, os especialistas ou os administradores. Estes estão lá apenas para “servir” aos habitantes através de seu saber e de sua organização, mas não podem decidir em seu lugar.

O espaço

Certos idealizadores do meio querem ser vistos como ‘artistas’ e não querem prestar contas com ninguém além de si mesmos. É por essa razão que pessoalmente, falo raramente de arquitetura, mas de “paisagem”, me apropriando de um vocabulário da ecologia. Uma paisagem se constrói por ser habitável, se não é, no melhor dos casos, um campo militar, no pior, um depósito (KROLL, 1996, p.10).

Kroll afirma que sua abordagem é, sobretudo, “paisagística”, portanto “global, relacional e de longa duração”. Elege o termo “paisagem” para definir um meio complexo “construído por decisões entrecruzadas, múltiplas, tecidas, jamais por regras rígidas, retas e simplificadoras” (BOUCHAIN, 2013, p.74). Uma noção que, de acordo com o arquiteto, vem da “ecologia”, ramo da biologia que trata das relações dos organismos entre eles e com seu ambiente físico. Nesta abordagem “tudo conta”, o habitante, a geografia, a história, o contexto e, é claro, o arquiteto. Sua definição do que seja “um ponto”, “uma linha” e “um plano”, deixa explícito esse modo de pensar:

Notre inventaire e notre hypothèse sont restitués sur trois cartes de signes : le point (par exemple, une rencontre de jeunes), la ligne (un sentier en usage), la surface (un jardin communautaire). [...]

Historiquement, les espaces publics importants sont toujours nés autour de points de cristallisation semblables (KROLL, 1994, p. 28).⁴⁵

Em uma “paisagem” habitam o passado, o existente e o não dito, como uma trama sobre a qual se propõe o novo projeto que não é mais que um momento na história e que continua a evoluir sem nós. Deste ponto de vista, a “tábula rasa” é um “crime contra a civilização”: “Il existe toujours une trace, une marque même virtuelle dans un espace”. (KROLL, 2012, p. 76).⁴⁶ Daí a legitimidade em se considerar as contradições, as hesitações, as falhas, as multiplicações, as superposições, as piratarias, os atavismos, as faltas de sentido, as justaposições, as desigualdades, enfim, tudo que forma uma textura urbana. Uma “biodiversidade”, noção comum ao ambiente urbano e aos ambientes naturais.

O tempo

Como ferramenta de simulação coletiva, usa-se por exemplo a experiência da maquete: ao redor de uma mesa, a maquete oferece a cada um a ocasião de intervir fisicamente sob o olhar de todos os outros. Assim, cada gesto produz um eco no grupo e da conta das relações com o existente [...]. É fascinante observar lentamente se formar uma paisagem imprevisível e que se modifica sem cessar: ela apenas é interrompida pelo cansaço dos atores. Ela agrupa lógica e sentimento. É um processo (real) de desenvolvimento sem fim. (KROLL, 1996, p.21)

Este modo de abordagem reconhece como instrumento essencial, o desenvolvimento e suas diferentes escalas de evolução, desta forma o tempo não é jamais o resultado final: “não há um fim”. Para Kroll as “atitudes inconscientes” demandam tempo para instalar sua lógica no processo, os argumentos nascentes podem a todo o momento se integrar no projeto. A paisagem se faz só. Com a ajuda do arquiteto apenas no início. Assim, será produzida, ao longo do tempo, por um grande número de intenções, e nunca estará “pronta”. Será impossível desta forma, que o arquiteto domine os acontecimentos futuros. Kroll chama a esta

⁴⁵ Nosso inventário e nossa hipótese são devolvidos sobre três tipos de signos: o ponto (por exemplo, um encontro de jovens), a linha (um caminho em uso), a superfície (um jardim comunitário). [...] Historicamente, os espaços públicos importantes sempre nascem em torno de pontos de cristalização semelhantes. (tradução nossa).

⁴⁶ Existe sempre um traço, uma marca, mesmo virtual, em um espaço. (tradução nossa).

forma de relação do arquiteto com o tempo de “incrementalismo”. Ou seja, este só vai decidir cada etapa no momento em que esta é abordada e durante seu curso: “a cada etapa ele olha para trás. Ele recusa-se a decidir muito cedo as etapas seguintes e, sobretudo, a totalidade da operação sem a submeter aos acontecimentos de cada fase. Assim, o fim não é decidido desde o começo” (1996, p.21). “La mesure du temps des techniciens n’est pas celle de leurs consommateurs...”.⁴⁷

2.2 Um outro modo de ação – o projeto para a *Maison Medicale*

Em *The architecture of complexity* (1987, p.38), Kroll relata o modo como um grupo de estudantes de medicina da Universidade Católica de Louvain, na Bélgica, procurou seu atelier para que elaborasse o projeto de seu alojamento de forma participativa. Em 1969, a universidade havia decidido transferir a escola de medicina de Louvain para Bruxelas e consultou os estudantes e sua organização a “Maison Medicale” (Mémé) sobre o novo complexo. O corpo estudantil sugeriu à direção da universidade um tipo de organização mais fluida do que a proposta, mas a direção da universidade não aceitou suas críticas. Desapontados, estes procuraram Lucien Kroll.

O arquiteto conta como o plano diretor do conjunto proposto pela universidade era fruto lisível das opções das autoridades: “segregação das funções e das profissões, majestade das implantações, discriminação de classes de estudantes e divisão de atividades em zonas funcionais”. Em contraste com o plano proposto, o programa oferecia uma densidade e uma diversidade com potencial para constituir um tecido urbano vivo, ultrapassando a ideia de um objeto isolado e homogêneo e permitindo provocar relações recíprocas com o entorno. Ao longo de uma década, cinco prédios foram construídos: a conhecida *Mémé* – Maison medicale, residência dos estudantes de medicina – (figura 11,12), a prefeitura (figura 13), o restaurante universitário, o centro ecumênico e a estação de metrô (figura 14).

⁴⁷ A medida do tempo dos técnicos não é a mesma de seus consumidores. (tradução nossa).



figura 11: Maison Medicale. Residência dos estudantes de medicina



figura 12: Maison Medicale. Detalhe da fachada.



figura 13: Vista da prefeitura com praça a frente



figura 14: Estação de metrô

Publicada e comentada de diversas formas, a *Mémé* sintetiza os conceitos mais importantes contidos no discurso do arquiteto: participação, utilização de “componentes compatíveis” e o pensamento *paysagère*. A historiadora de arquitetura Diane Ghirardo refere-se ao projeto da seguinte forma:

Em Louvain, os estudantes de medicina buscavam um projeto não comprometido com os ditames da profissão do arquiteto, que não fosse elitista e lhes permitisse participar do processo de tomada de decisões e da construção do prédio. As fachadas de muitas cores, materiais e proporções que eles produziram foram desdenhadas como bricolagem por alguns críticos, mas Kroll e os moradores defenderam-na por incorporar liberdade, igualdade e independência da típica relação senhor-escravo entre arquiteto e cliente. Não deixa de ser irônico que na década de 90 a bricolagem tenha se tornado uma estética supostamente de vanguarda. (GHIRARDO, 2009, p. 171).

A diversidade de materiais, cores e proporções das fachadas a princípio causam um estranhamento e divergem extremamente dos prédios do entorno. A textura produzida por tal “falta de ordenamento” contrasta com a simetria dominante nas construções vizinhas e oferece ao olhar vários pontos de vista inapreensíveis e impossíveis de se fixar. O resultado formal dinâmico e diverso pretende não ser resultado de uma “ideia” do arquiteto, mas de um modo de agir que recusa imposições autoritárias ameaçando a paisagem: a burocracia, métodos fechados, isolamento, processos de fábrica, sistemas de ordenação etc. Ao ser confrontado, por exemplo, com a pré-fabricação industrial e a tecnologia imposta como norma pelos empreiteiros, Kroll decide padronizar, mas em uma escala diferente, propondo “componentes” possíveis de ser manuseados pelos próprios habitantes-construtores. Um trabalho de desvio das forças dominantes que exigiu dedicação e insistência.

O desenho resultante dos edifícios, no entanto, revela uma contradição, ou, se quisermos, os limites dos quais o arquiteto procura se desvencilhar. Ao mesmo tempo que as fachadas ostentam a diversidade e complexidade duramente buscadas (no processo e no desenho), percebemos um traço comum em todos os prédios que revela uma autoria. É possível perceber, não apenas nos edifícios da *Mémé*, mas em outros prédios construídos de forma colaborativa por Lucien Kroll, um desenho particular, um gesto próprio. Ainda uma “assinatura”?

O módulo SAR

O *Stichting Architectural Research* (SAR) foi o método de construção que possibilitou a Kroll desviar-se dos padrões de ordenação impostos pela fabricação grosseira dos empreiteiros. Criado em torno de 1965, financiado por um grupo de escritórios de arquitetura holandeses, seu objetivo era explorar as possibilidades de padronizar estruturas primárias, elementos de “suporte” essenciais tanto na escala da casa quanto na escala urbana. Esta padronização tinha como objetivo facilitar o uso de elementos industriais secundários, estimulando a diversidade na produção em massa de habitações e abrindo a possibilidade de modificações e substituições de componentes pelos próprios moradores. N.J. Habraken, criador do sistema, percebeu que a produção contemporânea de habitações de massa só podia ser feita de modo a negar ao habitante qualquer opinião sobre seu desenho. Se considera-se a sua participação indispensável, afirmava Habraken, precisa-se repensar toda a operação (KROLL, 1987, p.56, 57).

Inspirado no sistema SAR, Kroll propõe para os prédios da Mémé uma “estrutura primária” independente do seu “preenchimento”, que é definido, ao longo da construção e da vida do prédio, pelo usuário (figura 15). O método construtivo escolhido permite uma grande flexibilidade na forma, na escolha dos materiais de preenchimento, na técnica construtiva e na adição de futuras ampliações, sendo assim, parte imprescindível da qualidade de “abertura” do projeto desejada por Kroll. O arquiteto afirma que foi à ocasião da construção da Mémé que pode realmente explorar as coordenações modulares e reclamar uma indústria aberta. “É o único prédio por nós conhecido a utilizar uma trama de 10 e 30 cms. Essa trama serviu para gerar muito confortavelmente uma grande variedade de formas” (BOUCHAIN, 2013, p.112). De fato a modulação e o uso de divisórias removíveis possibilita aos usuários configurar os espaços de acordo com suas necessidades e gera em consequência grande diferenciação externa entre os apartamentos.



Figura 15: instalação de componentes de preenchimento pelos estudantes

Em torno da maquete

A maquete é utilizada por Kroll como “ferramenta de simulação coletiva”: ao redor de uma mesa, como em um tabuleiro de um jogo (figura 16), os participantes podem intervir fisicamente sob o olhar de todos os outros. “Cada gesto individual tendo que dar conta das relações com o existente”. Kroll observa como é fascinante vê-se formar lentamente uma “paisagem imprevisível” que “se faz” sem que ninguém “saiba” a razão:

Tudo ao preço de semanas a trabalhar com a tesoura e a espuma, e quando estávamos fatigados íamos a uma outra sala para se sentar em círculo e discutir, analisar, justificar, aprofundar e registrar a situação para lhe guardar um traço. Computando as vizinhanças, as repulsões, as ajudas mútuas, os funcionamentos em comum, as ações ao longo das horas do dia ou dos dias do ano. E depois, nós retomávamos a maquete e os objetos se dispunham nos locais acertados: “eles se faziam”. O restaurante se achou à esquerda, com a administração no fundo, e as coisas pouco a pouco foram encontradas. Por que razão ninguém sabia [...]. (BOUCHAIN, 2013, p.97)



Figura 16: maquete coletiva

Enfim, o processo de projeção da *Mémé*, afirma Kroll, foi uma forma de “deixar-se fazer” um quarteirão, aceitando as mudanças sucessivas, dentro da diversidade de seus habitantes tal como são e não tal como os idealizadores se obstinam a ver. E, no entanto, esclarece, “seria um engano apresentar essa aventura como idílica, bem ao contrário, houve grandes períodos de angústia e discórdia”. “Momentos extremamente penosos e duros, onde a vontade de destruição de alguns participantes conseguiu contaminar o clima geral até o ponto de ruptura”. (BOUCHAIN, 2013, p.98). Como afirma o arquiteto, uma arquitetura baseada na participação dos habitantes implica uma forma de convivência e de cidade que não pode deixar de lado o dissensual e o contraditório.

PARTE II: ESBOÇO

O que a história capta do acontecimento é a sua efetuação em estados de coisa, mas o acontecimento em seu devir escapa à história. A história não é a experimentação, ela é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história. Sem a história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica. (DELEUZE, 1992, p. 211).

O capítulo que encerra este trabalho trata da condição atual de crise na prática arquitetônica e urbanística e das possibilidades de experimentação que se esboçam a partir desta crise. Para chegarmos a este cenário atual, foi necessário explorar minimamente o conjunto das condições que colaboraram na constituição do sujeito dessa prática: o arquiteto. A organização desta constituição em “figuras subjetivas” foi uma tentativa de construir balizas por onde possamos, aqui nesta conversa, nos referenciar. Acreditamos que o modo como qualquer arquiteto se posiciona na atualidade em relação ao habitante, ao espaço-tempo e a ele mesmo, traz traços das formas destacadas nos capítulos anteriores. Qualquer arquiteto faz uso também, a seu modo, do enunciado que buscou defini-lo como o indivíduo que possui a competência para projetar um espaço habitável para o homem. Nossa pergunta, no entanto – e aqui se justifica o esforço de prospecção realizado nesta análise histórica –, é em que medida os traços que ainda arrastamos deste passado próximo nos ajudam a lidar com os problemas que a profissão enfrenta no mundo e na cidade contemporâneos. Se a arquitetura e o urbanismo, dos vários modos como os praticamos, são criações em que escolhemos acreditar, é importante que atentemos para a urgência em recriá-los a partir das demandas políticas, sociais, subjetivas e ambientais da atualidade.

3.

O ARQUITETO-HABITANTE

A prática arquitetônica encontra-se atualmente sob a influência da cultura do consumo. A economia de mercado foi capaz de colonizar quase todos os aspectos da vida urbana e a arquitetura tem sido ferramenta indispensável nessa empreitada. Se no início do século XX é a produção de habitação em massa que coloca o arquiteto em relação com a cidade, hoje esta relação se dá na produção de imagens atrativas a “cidadãos-espectadores”, reduzindo a arquitetura a uma gigantesca publicidade. Os espaços da cidade são cada vez mais formatados pelos modos e espaços do mercado, transformando-se em cenários montados pelas estruturas de poder. Entre os efeitos desta formatação está o empobrecimento da experiência corporal na cidade e uma tendência à pacificação e mitigação dos conflitos, esvaziando a esfera pública de seu caráter mais essencial, o caráter político.

Em nossa contemporaneidade, o enunciado que buscou definir a profissão do arquiteto é mais uma vez atualizado. O lugar do “arquiteto” e dos “homens” passa a um plano secundário, dando lugar, com uma obviedade jamais vista, ao protagonismo das forças econômicas e políticas que comandam a gestão da cidade e da vida. A antiga reação ao discurso hegemônico, a ferramenta da “participação”, passa a ser utilizada como meio para legitimar a ideia de cidade veiculada por este regime de forças: um espetáculo atrativo a consumidores e investidores. Diante da captura da potência crítica desta ferramenta, a reação contemporânea por parte dos arquitetos dá-se como uma “escuta” da cidade, que em suas táticas de sabotagem guarda as linhas de fuga mais efetivas às forças que desejam controlá-la.

A cidade é o lugar, por excelência, da heterogeneidade, onde nossos corpos trafegam entre seres e coisas alheios a cada um de nós. No âmbito do pensamento, a procura por linhas de fuga vem se configurando como elaboração de uma noção de “eu” e de “outro” que dê conta da potência desta heterogeneidade. Passa-se a pensar o “eu” como uma “subjetividade” em troca constante com a alteridade do mundo. Pensar o eu, o outro e o mundo como partes de um mesmo fenômeno em constante processo, muda radicalmente o posicionamento do arquiteto e do homem no conjunto de elementos que compõe nosso enunciado. Uma porosidade se instala nas fronteiras que os separam em “entes” distintos. Uma atitude necessariamente ética e política governa as ações. A instauração dessa nova atitude vem

demandando, como veremos, uma “disponibilidade de corpo” nas proposições dos arquitetos alinhados com esta possível rota de fuga.

Situando-nos nesta rota, buscamos referências para a prática arquitetônica que incluam em seu questionamento a dimensão da subjetividade. Assim, investigamos ao final do capítulo um modo de se posicionar em relação à alteridade que problematiza o uso da liberdade do arquiteto e da potência de sua ação. O Modo Operativo *_AND*, desenvolvido a partir do encontro entre os modos de fazer da antropologia e da dança contemporânea, nos pareceu conter ferramentas para problematizar a relação com o espaço habitado de modo ético e político. Ético no sentido de que seja uma “tomada de posição” entre as coisas, os homens e o si mesmo que tem o cuidado de considerar as inúmeras forças em agenciamento. Político por revelar novas possibilidades de estar em relação, portanto novas possibilidades de estar no mundo. Apresentamos ao final do capítulo uma experimentação no intervalo entre arte, arquitetura e urbanismo que converge com as ferramentas oferecidas pelo *Modo_AND*, possibilitando a visualização de uma possível prática do pensamento proposto.

3.1 A captura da participação

O discurso que construiu a ideia de espaço e cidade modernos foi combatido por um contra-discurso que engendrou, como vimos, diversas estratégias de reposicionamento de arquitetos quanto ao modo dominante de exercer a profissão. O discurso hegemônico, no entanto, sobrevive traduzindo-se em novos termos e apropriando-se das ferramentas elaboradas como reação aos seus modos de operar. A abordagem da arquitetura e urbanismo dita “participacionista”, a princípio marginal e “alternativa”, veio a ser reconhecida e utilizada por poderes locais de inúmeros centros urbanos como meio para a construção de um senso comum sobre a “imagem de sucesso” para a comunidade ou a cidade. A partir deste novo ponto de vista a comunidade deve ser reconhecida como uma “experiência bem sucedida” das melhorias financiadas pelos “bancos mundiais” (*best practices*) e a cidade como um local seguro e potencialmente rentável para o mercado global de investidores. Os defensores deste modelo, hoje disseminado em várias partes do mundo, fazem uso da participação de maneira a, justo ao contrário do modo como foi empregado nos anos 1960, impor sobre uma cultura popular heterogênea a homogeneidade de uma cultura “comum”.

Para compreender essa “captura”, e como se deu a emergência dos novos termos do discurso hegemônico, retornemos ao ano de 1991 quando o diretor da fundação Guggenheim é convidado a Bilbao pelo governo da Região Basca para a construção de um museu que viria a ser o ícone daquela cidade. Em que contexto se dá este convite? Com a crise do modelo industrial ainda em 1970, elabora-se nos Estados Unidos uma “receita” para promover o ajuste econômico dos países que passavam por dificuldades. A receita impunha uma série de medidas para que estes se adequassem à reestruturação produtiva no mundo, entre elas a descentralização do poder estatal. Diante do recuo dos Estados centrais, os prefeitos das cidades se veem frente ao aumento das demandas sociais e do desemprego. Desta forma, quando a indústria foge das áreas urbanas, deixando em seu rastro uma economia em crise, os poderes locais encontram na iniciativa privada uma saída para transformar a própria cidade em fonte de renda.

É assim que uma nova matriz de planejamento inspirada em conceitos e técnicas do planejamento empresarial e baseada na ideia da cidade como máquina de crescimento se instala globalmente com a designação de “Planejamento Estratégico” (ARANTES, 2000, p. 27). Este modelo, de origem americana e europeia, atinge seu ápice de popularidade em Barcelona, difunde-se pela Europa nas experiências de Bilbao, Lisboa e Berlim e chega, eventualmente, em países como o Brasil. A receita é simples: “demanda, de início, a manipulação do apoio público, a expulsão dos antigos moradores do local escolhido, fundos federais e privados e megaequipamentos culturais visualmente impactantes”. Nestas circunstâncias o arquiteto torna-se um elemento essencial do sistema. No lugar da questão habitacional, que o colocou, no início do século, sob a guarda do poder público, entra em vigor a construção de “ícones” financiada pela iniciativa privada.

Não é a primeira vez, lembra-nos o arquiteto Carlos Vainer (2000, p. 85), que o discurso sobre a cidade toma como protótipo a empresa privada. Se o urbanismo modernista teve como modelo a fábrica, com sua racionalidade, funcionalidade e produtos estandardizados, agora, os “neo-planejadores” se espelham na empresa enquanto “unidade de gestão e negócios”. Para Vainer, a instauração da “cidade-empresa” constitui uma negação radical da cidade enquanto espaço político – enquanto *polis*. Essa espantosa negação, legitimando um projeto de encolhimento tão radical do espaço público e de subordinação do poder do Estado às exigências do capital internacional, só torna-se possível pela construção do “consenso”:

Talvez nada seja mais consistente e reiteradamente enfatizado nos (discursos sobre o PEU), que a necessidade do consenso. Sem consenso não há qualquer possibilidade de estratégias vitoriosas. O plano estratégico supõe, exige, depende de que a cidade esteja unificada, toda, sem brechas, em torno ao projeto. Na verdade, esta condição está como que pressuposta desde o início, pois o discurso, a todo tempo, tratou a cidade como uma unidade: a cidade compete, a cidade deseja, a cidade necessita. (VAINER, 2000, p. 91).

Vainer comenta como expressiva do conceito de participação praticado por este modelo a forma como se construiu o consenso no caso do diagnóstico para o Plano Estratégico do Rio de Janeiro (1993). Ali, um consórcio empresarial e associações patronais, em parceria com a prefeitura, conduziram o processo de maneira absolutamente autoritária e fechada:

Os membros do chamado Conselho da Cidade tiveram 20 dias para discutir e propor emendas a um documento que alinhava nada menos de 268 tendências, 180 pontos fortes e 193 pontos fracos; dentro deste prazo, deveriam propor emendas que respeitassem a estrutura do documento. Qualquer discordância quanto à estrutura do documento, como a sugestão de novos capítulos ou seções, seria considerada uma manifestação de falta de compromisso com o processo e, conseqüentemente, excluiria o proponente do processo. (VEINER, 2000, p. 98)

Neste contexto, acusa o arquiteto, os chamados à participação mal encobrem que por trás da estratégia discursiva do novo modelo, o que está em jogo é a mercantilização do espaço público e uma cidade unida em torno de uma “identidade” forjada pela produtivização e competição. Sem dúvida não se dá aí a “reunião das intenções diversas” no processo, fazendo com que “uma ordem complexa emerja, com toda sua diferença” – lógica defendida por Lucien Kroll (1996, p.21) em sua incansável batalha pela manutenção da complexidade do espaço habitado.

3.1.1 O arquiteto, a cidade, o homem e o mercado global

“Is the contemporary city like the contemporary airport – all the same?”⁴⁸ pergunta o arquiteto Rem Koolhaas (1995, p.1248) em um dos primeiros textos (*The Generic City*) a acusar o cenário para o qual caminhavam as cidades sob a influência do capital neoliberal. A obsessão pela identidade, levando cada lugar a eleger seus ícones e reproduzi-los extensivamente “como um mantra”, é o modo como as cidades atualmente são geridas, terminando, de fato, por parecerem todas iguais, ou “genéricas”:

There is a calculated redundancy in the iconography that the Generic City adopts. If it is water-facing, then water-based symbols are distributed over its entire territory. If it is a port, then ships and cranes will appear far inland [...]. If it is Asian, then “delicate” (sensual, inscrutable) women appear in elastic poses, suggesting (religious, sexual) submission everywhere. If it has a mountain, each brochure, menu, ticket, billboard will insist on the hill, as if nothing less than a seamless tautology will convince. Its identity is like a mantra. (KOOLHAAS, 1995, p.1262).⁴⁹

Para Koolhaas, quanto mais forte a identidade, mais ela aprisiona, mais resiste à expansão, à interpretação, à renovação e à contradição. A identidade centraliza; ela insiste em uma essência, um ponto. Sua “tragédia” é dada em termos geométricos simples:

As the sphere of influence expands, the area characterized by the center becomes larger and larger, hopelessly diluting both the strength and the authority of the core. [...] Not only is the center by definition too small to perform its assigned obligations, it is also no longer the real center but an overblown mirage on its way to implosion; yet its illusory presence denies the rest of the city its legitimacy. (KOOLHAAS, 1995, p.1249).⁵⁰

Em sua incessante expansão, no entanto, a “Cidade Genérica” acaba por romper com

⁴⁸ Será a cidade contemporânea como o aeroporto contemporâneo? – todas iguais? (tradução nossa)

⁴⁹ Há uma redundância calculada na iconografia que a cidade genérica adota. Se ela está voltada para a água, então, símbolos baseados na água são distribuídos em todo o seu território. Se for um porto, então, navios e guindastes aparecerão [...]. Se for Asiática, “delicadas” mulheres aparecem em poses elásticas, sugerindo submissão (sexual religiosa). Se ela tem uma montanha, cada folheto, menu, ticket, cartaz vai insistir na colina, como se nada além de uma tautologia sem costuras pudesse convencer. A sua identidade é como um mantra. (Koolhaas, 1995, p.1262).

⁵⁰ À medida que a esfera de influência se expande, a área caracterizada pelo centro torna-se cada vez maior, irremediavelmente diluindo tanto a força quanto a autoridade do núcleo. [...] Não apenas o centro, por definição, é muito pequeno para o desempenho de suas obrigações atribuídas, este também não é mais o centro real, mas uma miragem exagerada no seu caminho para a implosão; e ainda, a sua presença ilusória nega ao resto da cidade a sua legitimidade. (Koolhaas, 1995, p.1249)

este ciclo de dependência. Reduzida a três condições – ruas, prédios e natureza – seu centro eventualmente perde o poder sobre o resto da cidade. A Cidade Genérica “é a cidade liberta do cativo do centro”, da “camisa de força da identidade”, “big enough” para todos. A questão habitacional não é mais um problema; ou foi completamente resolvida nas torres da cidade formal, ou largada à própria sorte nos casebres das periferias. As construções se agigantam ⁵¹, escala e proporção já não contam mais. Sua relação com o entorno é mínima, é “o fim do contexto”, a cidade torna-se “irrelevante”. Espalhados pelos milhares de escritórios no mundo que constroem a uma incrível velocidade, os arquitetos procuram driblar o que sua consciência lhes aponta: “que algo vai mal com a arquitetura”. (KOOLHAAS, 1995, p.1250).

À medida que as transformações profetizadas por Koolhaas se manifestam, não importa em que região do globo, os arquitetos entram em crise. Mudanças profundas alteraram o enunciado que, apesar de algumas adaptações, como vimos, ainda conseguia definir o profissional arquiteto. Se, na emergência do modo de operar moderno, o destinatário de Alberti é alterado e passa a se tratar de um “homem padrão”, isto ainda não invalida a intenção de se construir espaços “harmônicos” para o “bem estar” deste destinatário. O que muda, com as transformações ocorridas no mundo desde a crise do modelo industrial, é que não é para “os homens”, em última instância, que o arquiteto projeta espaços. O “capital” parece ser o novo destinatário do enunciado agora em vigor:

Uma coisa que eu acho importante é nós entendermos que no mundo capitalista tudo exige capital. Não existe um arquiteto, que milita numa área de tão grandes investimentos, que acha porque ele é bonito, tem bons olhos ou faz um gesto mais curvo, o capital venha pedir a ele para ajudá-lo. Não. Vocês têm que se preocupar, arquitetos, e eu falo aos jovens que estão aqui, a entender de que maneira vocês vão conseguir uma associação com o capital. (GUEDES, 2001, p.28).

O texto acima é trecho de uma entrevista feita em 2001 a um professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. As afirmações do arquiteto e professor revelam as condições de possibilidade da atuação do arquiteto neste início de século. Ainda assim, não é essa a mudança de termos do enunciado que confunde os arquitetos. O que muda mais violentamente é o lugar ocupado por ele próprio, que passa a um

⁵¹ Ver “Bigness”(1994). Um dos ensaios críticos de Koolhaas (junto com “The Genetic City” (1994) e “Junkspace” (2001)) sobre a arquitetura contemporânea.

segundo plano, ou se hibridiza, é preenchido também por uma série de organizações e técnicos, restando ao antigo promotor da harmonia material do mundo um lugar secundário. O papel da criação passa a não ser mais exclusivo, este o divide, e aí está o lugar da confusão, com o próprio cliente, que é, em última instância, o próprio sistema:

Quando me dei conta, e acreditava que estava preparado para avançar, os bombeiros já haviam definido a altura (70m), os consultores ingleses a modulação dos pilares (3 automóveis) e os engenheiros a espessura das lajes (35cm). Com o núcleo central imposto pelas normativas de segurança (2 escadas e 4 elevadores), a largura do edifício saiu do esforço possível que a laje poderia suportar (27m). Será que a arquitetura das torres é sempre assim, tipo ‘Big Mac’? Siza construindo ao lado, mais esperto, me confirmou que sim. Mas de nada serve lamentar-nos. A silhueta foi imposta e Alberti (firmitas, utilitas, vetustas) definitivamente enterrado. Restava-nos a arquitetura da pele (Herzog tinha razão). (DE MOURA, 2009, p.30).

Em um texto onde introduz o *Project on the city*, pesquisa desenvolvida pela escola de design da Universidade de Harvard em 1990 para a compreensão das cidades no mundo globalizado, Koolhaas (1990) chega à seguinte conclusão: “Perhaps the end of the twentieth century will be remembered as the point where the city could no longer be understood without shopping”⁵². A pesquisa começou como uma resposta à “condição generalizada da prática arquitetônica”, onde o arquiteto é chamado a intervir, mas nunca a compreender uma situação dada. A ação do arquiteto fica, desta forma, “limitada e determinada pelo campo de visão do cliente”. A afirmação de Koolhaas sobre a situação da prática arquitetônica revela uma condição que encontra seus reflexos em outras regiões do mundo⁵³. Sujeitados e confundidos pelas forças da modernização e globalização que investem sobre seu campo de atuação, os arquitetos procuram reposicionar-se dentro de um sistema que lhes reserva um espaço cada

⁵² Talvez o final do século XX seja lembrado como o ponto em que a cidade não pode mais ser entendida sem o shopping. (tradução nossa).

⁵³ Partindo do reconhecimento dos limites colocados pela prática convencional, os arquitetos buscam a “ampliação da capacidade de atuação” (MACIEL, 2013, p.1), a definição de seus “próprios interesses” e a capacidade de “realizá-los independentemente” (KOOHAS, 2009). Uma alternativa tem sido o deslocamento de sua posição de projetista, prestador de serviços, para a de construtor ou incorporador. Na Argentina, por exemplo, o *Fideicomiso* permite aos arquitetos o tão desejado comando sobre o processo de concepção, construção e comercialização de edifícios. Em São Paulo, um grupo seletivo de “bons” arquitetos vem sendo resgatado pelas próprias incorporadoras (por exemplo a Ideia! Zarvos) que, apropriando-se da lógica da diferenciação, investem em “arquitetura” transformando-a em signo de exclusividade. Valores caros ao exercício da profissão, hoje raros, são reconsiderados por um mercado cujo discurso inclui a geração de impactos positivos nos bairros em que constroem, situação em que edifícios “assinados” fazem grande diferença.

vez menor.

Na reescrita dos novos termos do enunciado, também os “homens” agora se confundem com o próprio capital, tendo assimilado, do mesmo modo que a cidade, os valores praticados pela empresa. Se, ao longo do século XIX e XX, o homem encarna a figura do “homem-espécie” (FOUCAULT, 2005, p. 294), regulamentado por “mecanismos gerais de controle” e submetido a agir como massa higienizada, saudável e bem comportada; em nosso século, este controle passa a ser “interiorizado” (DELEUZE, 1992, p.220), ou seja, exercido pelo próprio sujeito. Novamente, assim como no sucedido com a cidade, passa-se do modelo da fábrica – e seu “molde” disciplinar – ao modelo da empresa – com a “modulação” das condutas. O modelo da empresa, ao contrário da formação finita da escola e da fábrica, tem como mandamento uma vigilância permanente da própria performance (para que seja bem sucedida na competição entre os pares), introduzindo uma rivalidade infinita entre os homens e o aprofundamento do individualismo em todas as esferas da vida.

No texto *Figuras subjetivas da crise* (2014), Antonio Negri e Michel Hardt elaboram uma descrição mais esmiuçada de como o liberalismo vem operando uma transformação social a tal ponto, que desta passam a emergir “novas subjetividades”. Os autores apontam para quatro *figuras típicas* (o endividado, o midiaticado, o assegurado e o representado) que surgem junto às modificações contemporâneas da vida política e econômica no mundo. A diferença, entre este modelo de hegemonia e o que o precedeu, é que não há aqui mecanismos externos de controle. A “participação” nestas esferas de captura é irremediavelmente “voluntária”: O *endividado* assujeita-se devido ao “trabalho, ao dinheiro e a obediência”; as mídias, com a qual contribuímos com as nossas opiniões e narrativas, impõem uma constante “atenção”; subjugado pelo medo, o *assegurado* aceita o duplo papel de “recluso” e “guarda” no regime de vigilância; e é claro que essa ausência extrema de liberdade é um obstáculo contra a real participação democrática.

“Controlados em meio aberto” (DELEUZE, 1992, p. 216), os “homens” de hoje transitam, de posse de seus “direitos”, entre os espaços privatizados pelo capital na cidade que, cada vez mais, vem a tornar-se igual a qualquer cidade. No entanto, assim como escapam à cidade-empresa suas periferias e bordas, que se desmancham e expandem esquecidas pelo poder central; escapa também, na categoria “homens”, aqueles que se configuram como “restos”, condenados à marginalização. A cidade absorve aquilo que se adequa a seu regime, e expulsa, ou gere como ameaça, aquilo que o dificulta. Diante da amplitude da crise, o tipo de

saídas procuradas pelos arquitetos em busca de preservar seu espaço de ação parece bastante restrito. Permanece-se a serviço dos poderes que conformam o mercado universal, que intermedia todas as relações. Permanece-se também a serviço da crença nas “verdades produzidas” pelos discursos definidores do papel do arquiteto.

3.1.2 A atitude contemporânea

O olhar crítico de Koolhaas, se por um lado revela um aspecto do funcionamento do modelo atual, por outro produz um discurso a mais sobre a cidade e o arquiteto:

The Generic City is the city liberated from the captivity of center [...]; it is the city without history. It is big enough for everybody. It is easy. It does not need maintenance. [...] It is superficial like a Hollywood studio lot. [...] The Generic City is sedated, usually perceived from a sedentary position [...]; the urban plane now only accommodates necessary movement, fundamentally the car. [...] The Generic city is all that remains of what used to be the city. The Generic City is the post-city being prepared on the site of the ex-city. (KOOLHAAS, 1995, p.1250).⁵⁴

Se a cidade de Corbusier era “a destinação da planta” (op. cit. p. 45), desenhada pelo arquiteto para assegurar uma “harmônica” ordenação do “habitar, circular, trabalhar e recrear”; à cidade de Koolhaas apenas adicionamos com a devida intensidade a categoria “consumir” e uma quantidade expressivamente maior de excluídos. Também a consciência do papel secundário do arquiteto e sua instrumentalização às forças do capital. A cidade contemporânea seria agora “destinação da propaganda”, seu espaço público convertido em cenário publicitário onde se exhibe “arquitetura” e por onde desfilam os modos apaziguados dos cidadãos “controlados”.

Entretanto, comenta Negri (2009) ao analisar o ensaio de Koolhaas, “the more the cities and metropolis have become places of production, the more they cannot be but be

⁵⁴ A cidade genérica é a cidade libertada do cativo do centro [...], é a cidade sem história. É grande o suficiente para todos. É fácil. Ela não precisa de manutenção. [...] É superficial como muitos estúdios de Hollywood. [...] A Cidade Genérica é sedada, geralmente percebida a partir de uma posição sedentária [...], o plano urbano acolhe agora apenas movimentos necessários, fundamentalmente o carro. [...] A Cidade Genérica é fractal, uma interminável repetição do mesmo módulo estrutural simples [...]. A cidade genérica é tudo o que resta do que costumava ser a cidade. A Cidade Genérica é a pós-cidade a ser preparada no lugar da ex-cidade. (tradução nossa).

places of resistance”⁵⁵. A cidade de Koolhaas de fato existe, mas apesar dela, a cidade que não se nomeia, onde algo a mais acontece. Enquanto uma é submetida a um modelo econômico que provoca uma multiplicação de pessoas e coisas que não se situam, a outra acolhe os restos condenados à marginalização. Diante da necessidade de vida (algo que não se captura) a cidade acontece onde calhar de acontecer. Pode acontecer na própria Cidade Genérica, traduzindo-se em uma imprudente ocupação do espaço público, e rapidamente acionar seus mecanismos de gestão e policiamento. Pode acontecer nas suas brechas de tempo ou espaço, em lugar ou hora que consiga não perturbar a ordem planejada. A categoria “homens” que aí habita constrói e desconstrói esta cidade cotidianamente.

Quanto aos arquitetos, se a reação ao racionalismo moderno, impositor de fórmulas simplistas e empobrecedoras ao espaço urbano, se deu a partir de uma chamada à participação dos habitantes na restauração da complexidade do “habitat”; que reação se esboça atualmente em uma sociedade controlada “voluntariamente” pelos próprios homens?

Post-it city: a reação pelo dissenso

Para Martí Peran (2013), organizador da exposição *Post-it City – Cidades ocasionais*, qualquer projeto de resistência a esta situação “exige, em maior ou menor grau, uma apologia da desordem capaz de gerar uma coleção de situações sociais que debilitem o desejo de uma existência controlada”. A exposição, organizada em Barcelona de 2005 a 2008 e atualizada em 2013, contou com dezenas de ações de “ocupações temporárias do espaço público” potencialmente reveladoras dos modos dominantes de produção do espaço. Proposto como um “arquivo” de “estudos de caso”, o projeto ⁵⁶ envolveu pessoas de diferentes cidades em todas as partes do mundo com perfis diversos (organizações, núcleos de pesquisa de universidades, pesquisadores individuais, etc) e modos diversos de abordar o fenômeno. Serve-nos, portanto, de indício do que se organiza atualmente como tentativa de desvio ao modo hegemônico de ação.

⁵⁵ Quanto mais as cidades e metrópoles se tornam lugares de produção, mais elas não podem ser mais do que lugares de resistência. (tradução nossa).

⁵⁶ <http://www.ciutatsocasionals.net/>

O conceito *Pos-it City* implica uma “leitura” das apropriações nas cidades. Diferentes formas de ocupações temporárias do espaço público são expostas, com a característica comum de “quase não deixarem traço de seu aparecimento e desaparecimento”. Por analogia, *post-it* é a interferência que se faz sobre um texto, quando se introduz o dispositivo “papel com cola”. Este papel, de caráter efêmero, altera a ordem de prioridades pré-estabelecida, apontando outros destaques a serem observados, ainda que sem intenção de permanecer ou impor-se como dominante. O projeto busca enfatizar a realidade do território urbano como lugar onde usos e situações distintos legitimamente se sobrepõem, em oposição à crescente pressão para homogeneizar-se o espaço público. Uma crítica implícita da arquitetura enquanto atendimento de demandas do consumo:

Em contraste com os ideias da cidade como lugar de consenso e consumo, as ocupações temporárias do espaço reafirmam seu valor de uso, revelam diferentes necessidades que afetam dadas coletividades, e ainda promovem a criatividade e a imaginação subjetiva. (2015).

A proposta distingue dois modos de ocupações. Um a que chamam “práticas de dissenso” (propostas por arquitetos e artistas), outro a que chamam “práticas de sobrevivência”. As “práticas de dissenso” criam intencionalmente um imaginário distinto do hegemônico através de situações “provocadoras” do *status quo*. Enquanto as “práticas de sobrevivência, apesar de empregarem engenho e criatividade, utilizam-se do espaço público por “necessidade”. Assim, para situar a ideia de *post-it city* em uma perspectiva capaz de considerar ambos os tipos de práticas, as ações propostas devem ser também “ferramentas para o desenvolvimento de uma economia crítica da precariedade social”, trazendo visibilidade para a questão.

As inúmeras situações criadas pelo comércio de rua em sua capacidade de adaptação, mobilidade e improvisação; a cidade informal que se inventa a partir dos restos; a para-arquitetura dos sem teto, seus recursos e usos; territórios efêmeros criados pelos mercados de rua; a apropriação de lotes vazios para usos temporários; o uso ambíguo do que se define como espaço público e privado; a apreensão da cidade a partir de caminhadas, etc. O arquivo de *Post-it City* é uma cartografia de ações que demandam, por necessidade de sobrevivência ou de reflexão, a observação e escuta da cidade que “sobrou” do discurso do arquiteto. A “reação” contemporânea, ao que parece, está na própria cidade.

O “homem da ética”: a reação pelo pensamento

Para Suely Rolnik (1995, p. 5) estaria se operando no mundo contemporâneo – e aí se encontram as condições de possibilidade de ações como as de *Post-it City* – uma "abertura para a alteridade" que implica uma abertura também na "subjetividade". Esta depende da capacidade de suportarmos o fato de que não somos apenas um corpo que funciona isoladamente como uma "substância" imutável, mas que para além dessa individualidade somos também um permanente "processo" onde mudam os contornos do campo em que nos reconhecemos. À noção de que o sujeito é uma “substância”, corresponde uma noção de “outro” que é a de tudo aquilo (humano ou não) “exterior” a um “eu”. Uma lógica que separa o “eu” do “mundo” e vê cada coisa como uma “entidade” independente e sempre idêntica a si mesma. Isso é o que se apreende no plano do visível. No entanto, a realidade não se restringe ao visível. O que há, como afirma Rolnik, é “uma textura ontológica que vai se fazendo de fluxos e partículas que constituem nossa composição atual”, conectando-se com outros fluxos e partículas e esboçando outras composições.

O abrir-se para esta realidade implica necessariamente uma abertura no campo do pensamento de forma a conquistar um acesso ao "invisível". Esta conquista, argumenta Rolnik, depende de incorporarmos à prática do pensamento a "apreensão por sensação" ⁵⁷, por "afeto" ⁵⁸, que é o que lhe dá acesso ao inconsciente. Ao operar-se esta mudança, e com ela a passagem entre a representação e a sensação, estar-se-ia operando uma transformação no modo de subjetivação que predominou na modernidade, marcado pela hegemonia do que a autora propõe chamar de "homem da moral". Nossa subjetividade estaria deixando, assim, de se limitar ao vetor homem da moral para ativar um outro vetor, o “homem da ética” ⁵⁹:

⁵⁷ A apreensão da cidade por sensações data das propostas do *Urbanismo Unitário*, que através da *Psicogeografia* cartografava os ambientes urbanos a partir dos efeitos provocados no corpo do pesquisador. Esta concepção de urbanismo, desenvolvida nos anos 1950 pelos situacionistas, levaria em conta não apenas as realidades materiais dos espaços urbanos, mas também as “realidades afetivas”, de natureza subjetiva, às quais esses espaços seriam indissolúvelmente ligados. “Se por um lado as ideias situacionistas tiveram alta ressonância no campo das artes em geral – motivando a eclosão de novas linguagens artísticas que afloraram a partir da década de 1960, elas tiveram pouca circulação entre arquitetos e urbanistas”. (OLIVIERI, 2011, p. 44). A reação da Arte se adiantou à da Arquitetura no que concerne à percepção da relevância de se trabalhar com a subjetividade como matéria da estética e da política.

⁵⁸ “Afeto” aqui entendido sob a perspectiva de Deleuze & Guattari, não como um sentimento pessoal, ou uma característica, mas a “efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu”. (2012, p.22).

⁵⁹ Segundo a autora, a ideia de “homem da moral” e “homem da ética” tem origem no texto de Gilles Deleuze “Sur la difference de l'Éthique avec une Morale”, segundo capítulo do livro: *Spinoza-Philosophie pratique* (Minuit, Paris, 1981).

O homem da moral que nos habita é o de nossa subjetividade que transita no visível: é ele que conhece os códigos, isto é, o conjunto de valores e regras de ação vigentes na sociedade em que estamos vivendo; ele guia nossas escolhas, tomando como referência tais códigos – daí porque chamá-lo de “moral”. É o homem da consciência: o operador de nosso funcionamento no mundo vigente, e enquanto tal é essencial para nossa sobrevivência. O homem da ética que nos habita (mesmo que, quase sempre, muito timidamente) é o vetor da nossa subjetividade que transita no invisível: é ele que escuta as inquietantes reverberações das diferenças que se engendram em nosso inconsciente e, a partir daí, nos leva a tomar decisões que permitam a encarnação de tais diferenças [...]. (ROLNIK, 1995, p. 7).

O problema que se coloca não diz respeito, portanto, a um questionamento da existência do homem da moral, mas à superação de uma subjetividade restrita a esse vetor. Neste modo de operar, não há qualquer espécie de escuta para as dissonâncias introduzidas pelas diferenças que vão se produzindo. O compromisso de uma subjetividade em que o homem da ética está ativo não pode se dar, portanto, simplesmente com o cumprimento de um conjunto de normas que determinam, por exemplo, os direitos e deveres dos membros de uma sociedade. A reivindicação desses direitos é fundamental, mas passa a ser questionável quando se reduz a isso e o "outro" do cidadão torna-se "pura diferença identitária" (ROLNIK, 1995, p.10). Uma reivindicação desta ordem não está muito distante da lógica do pensamento elaborador de consensos, operando com uma noção de "eu" e de "outro" que reproduz a crença dominante na identidade e representação.

A reação pelo corpo: o "afeto".

Afinar-se com o processo de mudança de nossa sensibilidade conceitual disponibilizando-nos para o acesso ao "invisível", demanda trabalhar com uma percepção renovada de “corpo”. À noção de que não somos uma identidade imutável, mas um permanente "processo" de subjetivação corresponde uma noção de corpo que modifica o ponto de vista cartesiano a que estamos habituados. Para o filósofo José Gil (2004, p.1), esta noção, presente tanto nos processos criativos artísticos como nos processos terapêuticos, modifica o entendimento de um corpo caracterizado por se “situar” no espaço, dotado de uma “consciência incorporal”. A “consciência do corpo” passa a ser vista como “impregnação” da consciência pelo corpo, uma “instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e, assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo”.

O corpo como “instância de recepção” não apreende o mundo apenas como uma

representação mental. Isso porque às relações que compõem um indivíduo, modificando-o, correspondem "intensidades" que o afetam. Estas intensidades são forças que podem vir de partes exteriores ou de suas próprias partes, já que cada indivíduo, como afirma Gilles Deleuze (2012, p.41), é uma "multiplicidade infinita". Em uma relação que pode colocar em jogo termos inteiramente heterogêneos como homens, coisas e acontecimentos, o corpo inicia, a partir de seus afetos, um "devenir", ou seja, uma "zona de indiscernibilidade" entre este e o objeto de seu relacionamento (GIL, 2004, p.1). A partir deste ponto de vista, um corpo não se define "nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce", mas "pelo conjunto dos afetos intensivos de que ele é capaz":

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afetos, como eles podem ou não compor-se com outros afetos, com afetos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (DELEUZE, 2012, p.45).

Coube a Espinoza a pergunta: "o que pode um corpo?". Para Espinoza, a um corpo cabe apenas mover-se em um "plano" tecido de afetos e movimento. Um "plano de consistência". O plano de consistência só conhece, portanto, velocidades e afetos; plano inteiramente distinto do plano das formas, das substâncias e dos sujeitos. Aí acontece um modo de individuação muito diferente, "tudo é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas". (DELEUZE, 2012, p.49). Assim, "o clima, o vento, a estação, a hora não são de uma natureza diferente das coisas, dos bichos e das pessoas que o povoam, os seguem, dormem neles ou neles acordam". Abrir-se para esta realidade implica, como lembra Rolnik (1995, p. 6), uma "disponibilidade para deixar-se desestabilizar pelas diferenças". O ativar do vetor "homem da ética".

3.2 Por uma conversão do poder: o *devoir-habitable*

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (DELEUZE, 2012, p.67).

Em Foucault toda relação que se estabelece entre os homens é uma relação de poder. O sujeito constitui-se, portanto, em função das relações a que está exposto. Em uma investigação sobre a formação do sujeito na era clássica grega, no entanto, o filósofo passa a incluir nesta constituição a relação que o sujeito estabelece consigo mesmo. O “cuidado de si” – modulação da própria conduta através de certas práticas (2010) – era, na Antiguidade, condição para aquele que pretendia ser respeitado pelos outros na vida pública e construir uma “existência bela”. Esse retorno aos gregos justifica-se como uma busca por ferramentas para compreender o mundo de hoje, onde a norma e a competição deixam pouco espaço à ética. O “cuidado de si”, ao modular a própria conduta, poderia ser compreendido como uma espécie de “conversão do poder” (2004, P. 03), uma maneira de controlá-lo no âmbito da relação com o outro.

Para o filósofo, as relações de poder, se entendidas como “estratégias através das quais os indivíduos tentam conduzir ou determinar a conduta dos outros” não são más em si mesmas. O problema não seria “tentar dissolvê-las na utopia de uma comunicação perfeitamente transparente”, mas fazer uso de “técnicas de gestão”, “práticas de si” que permitiriam, nesses jogos de poder, “jogar com o mínimo possível de dominação”:

O poder não é o mal, O poder são “jogos estratégicos” [...]. Tomemos alguma coisa que foi objeto de críticas frequentemente justificadas; a instituição pedagógica. Não vejo onde está o mal na prática de alguém que, em um dado jogo de verdade, sabendo mais do que um outro, lhe diz o que é preciso fazer, ensina-lhe, transmite-lhe um saber, comunica-lhe técnicas: o problema é de preferência saber como será possível evitar nestas práticas – nas quais o poder não pode deixar de ser exercido e não é ruim em si mesmo – os “efeitos de dominação” que farão com que um garoto seja submetido à autoridade arbitrária e inútil de um professor primário [...]. Acredito que é preciso colocar esse problema em termos de regras de direito, de técnicas racionais de governo e de *ethos*, de prática de si e de liberdade. (FOUCAULT, 2004, P. 13)

Entre os jogos de poder e os estados de dominação (estado em que a reação ao poder é impossível), existiria assim a possibilidade de pensarmos em “tecnologias governamentais”: “práticas pelas quais é possível constituir, definir, organizar, instrumentalizar as estratégias que os indivíduos, em sua liberdade, podem ter uns em relação aos outros” (2004, P. 13). Diferente de uma análise do poder a partir da instituição política – que encara o sujeito como sujeito de direito –, esta noção, a que Foucault chama “governabilidade”, permite fazer valer a liberdade a partir do lugar que se ocupa entre os outros.

Estar entre os outros como entre homens livres demanda a tal disponibilidade de que fala Rolnik (1995, p.7). Disponibilidade para “deixar-se desestabilizar pelas diferenças”. É essa desestabilização que ativa no pensamento a potência de “alcançar o invisível”, permitindo-nos encarnar as diferenças, ou, em termos deleuzianos, “devir”. Para Deleuze, no espaço intervalar que se abre no encontro entre coisas e/ou pessoas, estes se agenciam com partículas e afetos e devém algo distinto do que são. Um encontro, para Deleuze é, assim, um “devir”. Não um devir o outro, mas algo que não é comum aos dois, algo que existe “entre os dois”:

Nous disions la même chose pour les devenirs : ce n'est pas un terme qui devient l'autre, mais chacun rencontre l'autre, un seul devenir qui n'est pas commun aux deux, puisqu'ils n'ont rien à voir l'un avec l'autre, mais qui est entre les deux, qui a sa propre direction, un bloc de devenir, une évolution a-parallèle. C'est cela, la double capture [...] Rencontrer, c'est trouver, c'est capturer, c'est voler [...].⁶⁰ (DELEUZE, 1996, p.13).

Se no universo Foucaultiano o sujeito constitui-se em formas cambiantes em função das forças que o atravessam, para Deleuze (1996, p.31), em última instância, “não há sujeitos, mas agenciamentos”. Com base no conceito de corpo elaborado por Espinoza, Deleuze explode o sujeito em “partículas” e “afetos” que agenciam-se compondo um “plano”. Explode, portanto, a ideia de “autor”, ou de “um sujeito de enunciação que controla todos os enunciados produzidos”. Com a noção de agenciamento desmancham-se as polaridades a que estamos habituados em uma relação: sujeito e objeto, artista e espectador, mestre e aprendiz,

⁶⁰ Nós dizíamos a mesma coisa sobre o devir: não é um termo devém o outro, mas cada um reencontra o outro, um único devir que não é comum aos dois, porque eles não têm nada a ver um com o outro, mas que esta entre os dois, que tem sua própria direção, um bloco de devir, uma evolução a-paralela. Essa é a dupla captura [...] encontrar, é achar, é capturar, é roubar. (tradução nossa).

pensamento e ação, corpo e mente, arquiteto e habitante, etc. e alargam-se as possibilidades de troca e composição.

Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco não se referem a sujeitos de enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos. O nome próprio não designa um sujeito, mas alguma coisa que se passa ao menos entre dois termos que não são sujeitos, mas agentes, elementos. (DELEUZE, 1998, p.68).

Desta forma, não seríamos mais “autores”, mas um “bureau de produção” de agenciamentos (DELEUZE, 1996, p.16), onde o esforço por entrar em relação interrompe a cisão entre seus termos. Cria-se assim uma ideia de mundo não assentada no pressuposto da entidade, mas uma na qual arrisca-se a trabalhar com a própria relação. No âmbito da ação do arquiteto de que “tecnologias” dispomos para exercitar esta “abertura”, já que a tecnologia da “participação”, que ensaiou os primeiros passos na direção de uma “conversão do poder”, veio a ser utilizada de modo a mascarar o projeto, a assinatura e os interesses dominantes? Na aposta da possibilidade de experimentação de outras ferramentas para a prática da arquitetura e urbanismo, investigaremos a seguir o *modo_AND* e de que forma a antropologia e a dança agenciaram a questão ética-estética e política da abertura para a alteridade.

3.2.1 Modo_AND: uma tecnologia de gestão da liberdade

É sobre a produção de uma noção de mundo não assentada no pressuposto da “entidade” e do contorno prévio ao encontro, mas no risco do envolvimento, que se situa o modo de ação que iremos investigar neste capítulo. O *Modo Operativo_AND* desdobrou-se a partir do encontro entre dois modos de fazer – o do etnógrafo e o do coreógrafo. Da pesquisa da antropóloga Fernanda Eugênio no campo da “Etnografia como Performance Situada”⁶¹

⁶¹ Fernanda Eugênio experimentou no âmbito da antropologia uma crescente inquietação em relação à onipresença do interpretativismo nas práticas de produção discursiva acadêmicas e aquilo que começou a lhe parecer uma “neutralização da vivência etnográfica”. Para Eugênio, a experiência vivida durante a investigação de campo é uma “performance situada do encontro”. No entanto, a maneira como se dá a transferência desta experiência à reflexão escrita, causa uma cisão profunda que separa a potência do procedimento etnográfico do plano do texto. A procura por elaborar uma crítica a esta situação, levou a antropóloga a aproximar-se das artes performativas e a experimentar a etnografia como processo, e não como meio para chegar a um produto (uma tese sobre o Outro). Tal questão desdobrou-se em uma investigação dos usos da etnografia e das modulações paragem-deambulação como ferramentas para a criação site-specific de “paisagens comuns” e a rematerialização do espaço urbano: a *Etnografia como Performance Situada*.

junto ao método de “Composição em Tempo Real”⁶² desenvolvido pelo coreógrafo João Fiadeiro, surgem ferramentas e conceitos em torno de duas inquietações: “como viver juntos”, já que o aparato de que dispomos foi todo articulado em torno da obsessão pelo poder; e “como não ter uma ideia”, ou seja, como prescindir do “saber a priori” e da decisão controlada. O conectivo “e” (and), que dá nome ao método, sintetiza esta abordagem, baseada não no saber (a lógica do “é”) nem no achar (a lógica do “ou”), mas na lógica do encontrar (a lógica do “e”). (EUGÊNIO, FIADEIRO, 2012).

Para coreógrafo e antropóloga, o ponto de intersecção entre a dança e a antropologia é a sensibilidade à “relação”. O *modo_AND* parte, portanto, do fenômeno que funda a relação: o encontro. “O encontro é um acidente que alarga o possível e o pensável, sinalizando outros modos para se viver juntos” (2012, p. 3). No entanto, este só é considerado encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, é aceita e retribuída. Desta implicação recíproca emerge um “meio”, “um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum”, mas apenas se for “reparado” e consecutivamente “contra-efetuado”.

Para acionar este acidente-encontro, coreógrafo e antropóloga propõe dois espaços-modulações para um “jogo” onde pratica-se o “entrar em relação” e a composição de um “plano comum” para o desdobramento dos agenciamentos produzidos. Um é o espaço laboratorial concedido pelo dispositivo do estúdio, o outro é o plano da “vida vivida” encarada como campo etnográfico. O laboratório permite acionar a “escala maquete”, enquanto o trabalho de campo dá acesso ao jogo à “escala humana”. Essas “escalas” correspondem a diferentes cortes fractais, que, entretanto, operam do mesmo modo no que se refere aos seus funcionamentos. O que está em questão, em ambas as escalas, é o “modo”

⁶² O método de *Composição em tempo Real*, praticado por João Fiadeiro a partir de 2002, surge da desconfiança com a associação feita entre liberdade e ação impulsiva que caracterizou a dança de sua geração nos anos 90 em Portugal. Estimulado por essa desconfiança, o coreógrafo inicia uma investigação sobre as possibilidades de se trabalhar com o “espaço de relação” que existe entre duas ou mais pessoas no âmbito da expressão artística coletiva. Trabalhando com a matéria deste “intervalo”, propõe a confecção compartilhada de um acontecimento a partir da inibição do impulso de agir do eu-artista por um tempo suficiente para que o próprio acontecimento solicite a participação deste eu. “Já não há aí o artista protagonista; o único protagonista é o próprio acontecimento. E criar, nesse contexto, consiste antes em disponibilizar-se como agente da manutenção saudável e compartilhada da relação” (EUGÊNIO, 2011, p. 68). Tratava-se assim, de dois modos de formular a mesma pergunta que, em cada caso, produziu um “levar às últimas consequências” as questões suscitadas nos seus próprios campos de atuação.

como nos implicamos no acontecimento, e o jogo (no tabuleiro ou na cidade) é uma forma prática-teórica de estudá-lo.

O Jogo

O encontro é um “acidente”. Dá-se no momento em que duas vidas colidem no mesmo espaço e tempo. No entanto, se o acidente é acatado, é preciso criar uma estabilidade suficiente para que este se prolongue em “acontecimento”. É preciso agenciar o caos de forma a criar um plano consistente onde este possa se desdobrar. Este “plano” não depende do consenso para existir, ao contrário, ele existe justo pela diversidade e pelas diferentes direções que as forças tomam e tramam. O *Modo_And* propõe uma série de ferramentas para a criação e manutenção deste “plano de consistência”. A partir do exercício de um modo particular de “reparar” o mundo, procura-se abrir o corpo a uma percepção que habilita uma ação ao mesmo tempo cuidadosa e intensa junto aos outros e a si mesmo.

O jogo é simplesmente o exercício de um modo de perceber o mundo onde a noção de “eu”, “outro” e “objeto” como entes isolados e identificados com uma definição do que cada coisa “é” transforma-se em um modo de perceber o mundo como as possibilidades de relação que cada coisa “tem”. Ao mudar a pergunta “o que isso é” para “o que isso tem”, desfragmentamos o que antes era visto como “entidade” para um “conjunto de propriedades e possibilidades” de agir no mundo. Deixamos de repartir o presente entre elementos subjetivos e objetivos: entre aquilo que o “eu” pensa, sente, quer, imagina e a suposta “objetividade” dos “objetos”. Alargamos, assim, as possibilidades de articulação entre as coisas e seres e destes entre si. É neste modo de enxergar as coisas como “matéria” (com suas propriedades e possibilidades de uso) que se encontra a pista para modificarmos o modo de ver. Uma pista importante, já que nosso olhar sobre as coisas está viciado em defini-las como o que “são”, o que “significam”, o que “querem dizer”, ou o que “representam”.

No espaço do atelier

Quando realizado em atelier, o jogo acontece ao redor do espaço demarcado por um quadrado (figura 18), espaço do “tabuleiro”. O quadrado é demarcado com fitas adesivas

sobre o piso. No interior deste espaço serão construídas “situações” que servirão de matéria para o exercício deste modo de operar.

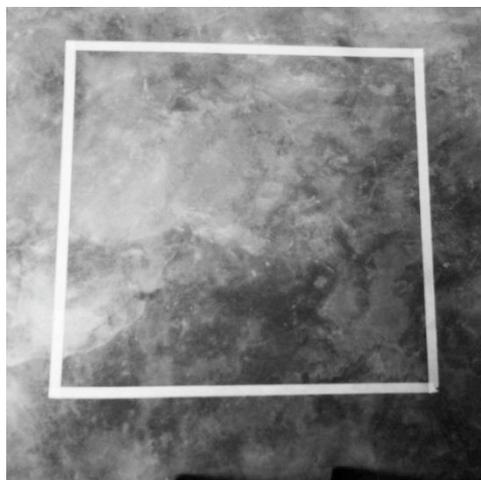


figura 18: quadrado / tabuleiro

A primeira posição

A primeira ação no quadrado é entendida como um “acidente”. Do ponto de vista filosófico do jogo, o “acidente” é o que nos interrompe. É o que, de encontro ao que temos, oferece uma “diferença”. Se acatamos o que o acidente tem para nos oferecer, disponibilizando-nos a “entrar em relação”, construímos uma situação que é possível somente a partir deste “encontro”. Situação que pode se desenrolar no tempo, se for continuamente “reparada”, cuidada, manuseada. Para tanto é preciso ocuparmo-nos do “quê” há no meio, da situação que emerge no espaço entre duas ou mais pessoas ou objetos. Diante do “acontecimento”, o que tem-se a fazer, de início, é observá-lo de um modo distinto do que usualmente observamos as situações. É preciso, portanto, uma modificação no “modo de ver” o que se apresenta. Só a partir desta mudança seremos capazes de agir de forma a entrar em relação com o que há na situação, ou seja, com o que ela “tem” a nos oferecer como matéria para trabalharmos.

Esta mudança só é possível se não avançarmos de imediato com a ansiedade de “desvendar” o acontecimento ou com a tirania da ação “espontânea”, “encontrando tempo dentro do próprio tempo das coisas”:

Um tempo que já lá está, entre o estímulo e a resposta, mas que desperdiçamos na velocidade com que cedemos ao medo e recaímos no hábito, nas respostas prontas ou numa reação impulsiva qualquer, apenas para saciar o desespero de não saber. (EUGENIO, FIADEIRO, 2012, p. 6).

Do ponto de vista da prática do jogo, o acidente é “simulado” por uma “primeira ação” de qualquer um dos jogadores. Um objeto é colocado no interior do espaço-tabuleiro (figura 19) e se oferece como conjunto de “propriedades-possibilidades” com as quais os demais jogadores irão se relacionar. Todas as ações são efetuadas em silêncio. O trabalho de “reparar” no que emerge e se revela “comum” aos jogadores exige qualquer necessidade de comunicação verbal. “Reparar”, deixando de lado o impulso de “já saber” ou de pretender “descobrir” o que a situação “é” ou “quer dizer”. O primeiro passo é fazer um inventário das “propriedades-possibilidades” que o objeto colocado em jogo “tem”.

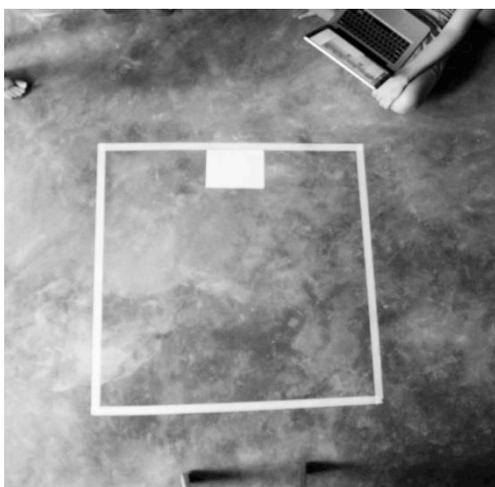


figura 19: primeira posição

[Neste exemplo, uma primeira posição é efetuada. Uma folha de papel é dobrada ao meio e colocada em uma das extremidades do quadrado. Ou melhor, “um objeto dobrável- cortável - amassável - riscável etc.” é dobrado ao meio e colocado em uma das extremidades do quadrado]

A segunda posição

Somente depois de tomada a Segunda Posição (figura20) é que a Primeira Posição ganha corpo, na medida em que, de todos os mundos possíveis que o encontro-acidente carrega consigo, apenas um será ativado. Temos então uma primeira relação entre duas posições; uma primeira “com-posição”. Dela, mais uma vez, emergem novas possibilidades, um pouco mais complexas de serem reparadas, porque já não se trata de reparar no que uma posição autônoma oferece, mas na “relação” entre posições autônomas, naquilo que sustentam em co-dependência, na ambiência entre elas. O nosso trabalho, aqui, é o de encontrar uma brecha para estabelecer uma relação com esta relação. “Relação de relações”, o que equivale a dizer: entrada em “plano comum”. (EUGENIO, FIADEIRO, 2013).

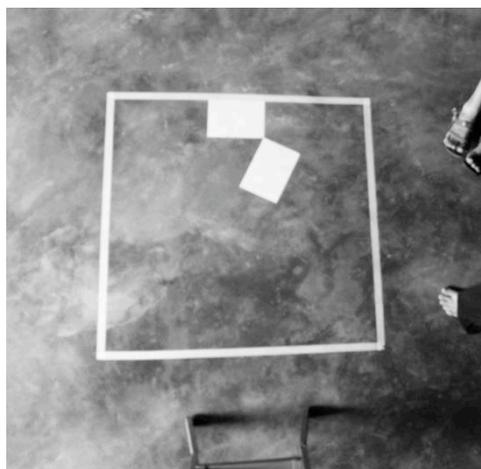


figura 20: segunda posição

[A segunda posição, efetuada por um outro jogador, rasga a folha de papel na linha da dobra e reposiciona-a no tabuleiro tocando em diagonal uma das extremidades da folha anterior].

A terceira posição

Se a segunda Posição funciona como “sugestão” de um possível plano comum, a Terceira Posição (figura 21) tem a responsabilidade de “realiza-lo” – no duplo sentido de “dar-se conta” e “dar-lhe corpo”. Assim, o encontrar do jogo – ou o ser encontrado pelo jogo

– envolve um mínimo de três posições. E isto porque é também este o mínimo para que emerjam duas relações: uma relação (entre a primeira e a segunda posição) e uma relação com esta relação (entre a terceira posição e a primeira relação).

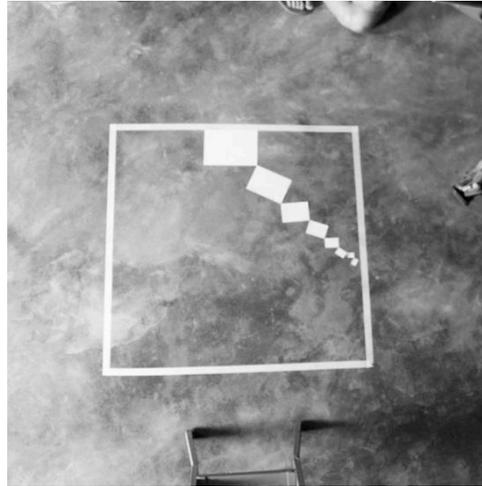


figura 21: terceira posição

[A terceira posição, rasga o segundo pedaço da folha de papel ao meio e repete o posicionamento proposto pelo segundo jogador, tocando uma das extremidades da folha anterior. Vê-se que a terceira posição foi efetuada em função da “relação” existente, não do “objeto” existente. A relação entre folha-cortável-metade-extremidade. O jogo prossegue até que torne-se impossível o ato de rasgar a folha ao meio. Quando chega este momento os jogadores, buscando lidar com a matéria ainda existente no tabuleiro, retornam à folha inicial e iniciam uma ação de dobrar (figura 22,23) que se estenderá, nas jogadas seguintes, a todos os pedaços já cortados anteriormente].

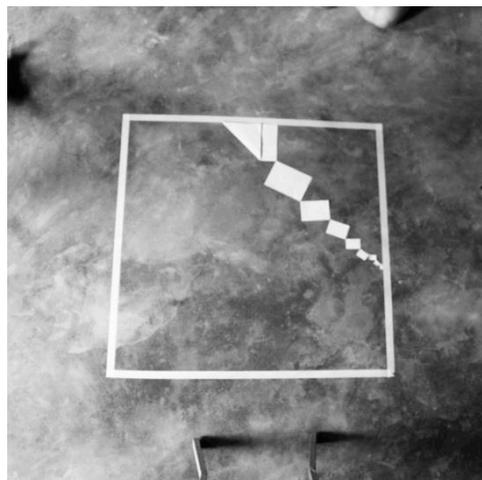


figura 22: desdobramento do jogo

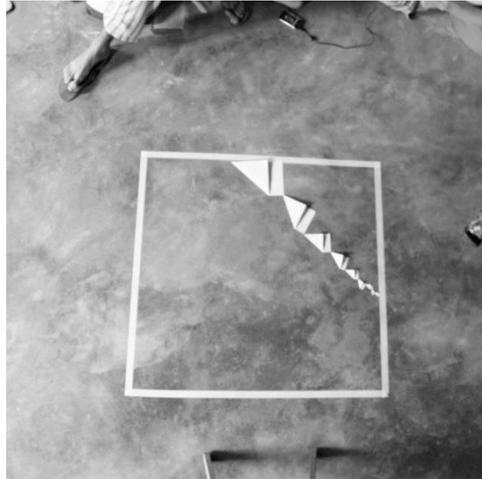


figura 23: desdobramento do jogo

“Fazer com o que temos” faz parte da prática do “reparar”, uma “ética da suficiência” que atravessa todo este jogo. Se temos como pressuposição jogar, buscaremos “adiar o fim” (do jogo), manuseando atentamente a matéria ali existente, buscando um modo de estar no qual os jogadores são antes de mais nada “mantenedores” (e não autores) do acontecimento. Se são suficientes três posições e duas relações para encontrar um jogo / plano comum, o nosso trabalho é criar as condições para que estas emergjam neste intervalo mínimo, de modo a que possamos, o quanto antes, dar início ao jogo. Isto é: a viver juntos. “E viver juntos será, no quadro da ética e dos procedimentos propostos, tão somente adiar o fim”. (EUGENIO, FIADEIRO, 2013)

No espaço da vida vivida

A diferença entre a maquete e o trabalho em campo esta no modo como a “zona de atenção” – o intervalo entre a manifestação e a percepção do evento imprevisto – irrompe e se instala. Enquanto na escala maquete do laboratório é necessário esperar pela primeira tomada de posição de um dos “jogadores” para que o acidente irrompa para os demais, na escala humana dos acontecimentos cotidianos, o “enquadrar” do evento pela nossa percepção acontece a meio e no meio de qualquer coisa. Como em qualquer processo de improvisação, uma vez instalada a Primeira Posição, na vida ou no estúdio, ninguém controla de antemão o que cada “jogador/agente” fará, nem o que será feito do que cada um fez.

Aqui, o primeiro trabalho é “encontrar o jogo” (ou a direção comum). Para tanto, aciona-se a ferramenta do “reparar” no que temos e onde estamos. Que relações já existem no lugar onde me encontro e qual a mecânica de seu funcionamento? A pergunta a se fazer neste exercício de “reparagem” não pretende dar conta do “porquê” do funcionamento das coisas, mas do “como”. Como “o que há” “onde estamos” se relaciona consigo mesmo. Coisas, pessoas, movimentos, ações, repetições e, é claro, a temporalidade da própria situação.

Por meio do recurso às formas interrogativas da linguagem “como”, “o que”, “onde” e “quando” – e desviando aquelas que mais frequentamos por hábito (“por que” e “quem”) – ativamos um modo de reencontrar, no terreno daquilo que concretamente se apresenta, as perguntas que nos importam, encarando-as com a matéria que dispomos e que a situação nos oferece, entrando em posição com a posição do que nos envolve. Entrando em “com-posição”. (EUGÊNIO, FIADEIRO, 2013, p.224).

Para nos posicionarmos junto a tudo o que há (e não o que gostaríamos que houvesse), é necessário, portanto, nos darmos o tempo necessário à apreensão sensível da situação. É necessário também incluírmo-nos. Mais do que “envolvermo-nos” pela paisagem que observamos, tornar-se parte, “devir a paisagem”, para que o que trago comigo para o encontro passe a fazer parte de toda a matéria que há para ser trabalhada neste plano de convivência.

A partir deste estado de atenção, assegura-se que a “ação”, não seja uma imposição de ideias e valores determinados a priori, sobrepondo-se com violência às forças já existentes em relação. Assegura-se que esta não passe de uma “colaboração” ao que emerge do encontro de tudo que há, incluindo a nós mesmos. Assegura-se, portanto, uma “posição-com” o que há, uma “com-posição”. Instaura-se aí uma “ética do suficiente” ou da “menor ação” (EUGÊNIO, 2015). Um ação apenas suficiente para que se crie e se mantenha o plano de convivência e compartilhamento da experiência.

3.3 Um exercício de composição – Lotes Vagos

O trabalho *Lotes Vagos: Ocupações experimentais*⁶³ talvez por convergência das mudanças que vem se operando no modo de pensar/agir contemporâneo, é um bom exemplo do “Jogo” no “espaço da vida vivida”. Como um dos projetos veiculados na exposição *post-it city*, é também um bom exemplo da atitude contemporânea por parte de arquitetos. Um “levar às últimas consequências” a crítica ao modo de produção hegemônico da arquitetura e urbanismo contemporâneos. O trabalho, de iniciativa dos arquitetos brasileiros Breno Silva e Louise Ganz, teve como proposta transformar lotes de propriedade privada em espaços públicos temporários. Os grupos participantes (artistas, arquitetos e pessoas interessadas) percorriam a cidade em busca de lotes vagos e negociavam com os proprietários o seu empréstimo temporário. Feito isso, realizavam uma “ação” nos lotes que desencadeava um conjunto de ações subseqüentes sem nenhum plano anterior à sua execução. A arquiteta Louise Ganz o explica da seguinte forma:

A ideia é manter a propriedade privada temporariamente como pública, aberta a todos através da proposição de usos. Desse modo, lotes vagos é uma proposta de reconfiguração do espaço urbano, a partir dos vários usos que podem se dar nesses lotes. Desestabiliza as noções de propriedade privada e possibilita ao público qualquer participar da produção do espaço da cidade de modo ativo. Instiga nas pessoas o desejo de realizar experiências diversas autônomas. Deixa evidente o caráter intrinsecamente sócio-político da proposta, numa micro escala, posto que as pessoas passam a pensar e agir na cidade de outras maneiras, enxergando as várias possibilidades de transformação dos espaços onde habitam, já que lotes vagos estão por toda parte, em todas as vizinhanças. (GANZ, 2009, p.10)

Voltemos ao jogo. A cidade é o tabuleiro. As ações dos arquitetos acontecem não a partir de uma análise de dados ou tendências, mas por “afetação”. É da ordem do afeto e da sensação o movimento que acontece no corpo da arquiteta ao se dar conta das possibilidades que existem em um “lote não construído” na cidade que é, cada vez mais, excesso de construção e ausência de espaços vazios:

⁶³ Realizado em 2005 e 2008 nas cidades de Belo Horizonte e Fortaleza. O projeto pode ser acessado no site: <http://lotevago.blogspot.com.br/>.

Se hoje um lote vago em uma movimentada esquina, vizinho a um grande shopping center urbano, se presta para futura edificação dentro dos princípios do lucro já padronizados, pergunto-me se poderíamos pensar uma densa mata impenetrável para esse local. Somando a isso, coletores de água e aquecedores solares que poderiam gerar energia e abastecimento para o shopping e vizinhanças. Mais adiante, na mesma quadra, outro lote encontra-se vago e um pasto seria plantado. Por entre os muros no interior das quadras, deixaríamos corredores com vegetação, por onde vacas atravessariam de um lote a outro [...]. (GANZ, 2009, p.16).

O “terreno vago” se apresenta para a arquiteta não apenas como um espaço que “se presta para futura edificação dentro dos princípios do lucro já padronizados”. Mas como diversas “possibilidades” que holografam inúmeras “ideias” no seu pensamento. Entretanto, não é a “ideia” o que chega como proposição. A proposição elaborada não passa de um “convite à ação”. Ou melhor, de um convite a um jogo cuja “primeira ação” é a oferta do lugar vago na cidade. Uma vez instalada esta “primeira posição”, não há controle sobre o que cada “jogador/agente” fará, nem o que será feito do que cada um fez.

Assim, por exemplo, na experiência denominada *100m2 [de grama]*, um lote de 500 m² localizado na zona sul de Belo Horizonte é “ofertado” (figura 24, 25). Anterior a qualquer ação, os processos de negociação e de execução das propostas põe em jogo inúmeros agentes que passam a compor a construção desse plano de possibilidades:

Trata-se de um jogo de interesse entre tantos onde não cabem polaridades hegemônicas: das grandes construtoras e pessoas que emprestam terrenos; das instâncias governamentais que especulam sobre os benefícios públicos desse projeto [...]; do sistema das artes em sua facção ainda não explícita e a reboque das empresas patrocinadoras, em seu marketing de responsabilidade social; dos artistas que em sua maioria se apresentam simpáticos às propostas; do público qualquer disposto a passar tempo no espaço vago. Cada um destes segmentos e dos segmentos destes segmentos é regido por seus interesse ora mais ora menos explícitos e em conflito. (SILVA, 2009, p.52).



Figura 24: 100m² [de grama]. Plantio.



Figura 25: 100m² [de grama]. Ocupação.

Após a negociação com o proprietário ⁶⁴ e com a prefeitura para a limpeza do lote, o grupo envolvido decide pelo plantio de 100m² de placas de grama. A simples execução desta primeira ação funciona como antena de captação da atenção de moradores e passantes:

Muita conversa, demonstrações de interesse da vizinhança e manifestações afetivas foram acontecendo ao longo dos dias enquanto trabalhávamos no local: vizinhos servindo água, padaria oferecendo sanduiches e refrigerantes, professoras da escola infantil planejando o plantio de flores e hortaliças com pais e crianças, Charles transformando parte do lote em área para lavar carros. Ao longo da semana Andréa descia para regar a grama. (GANZ, 2009, p.28).

A potência da proposição: “ocupar temporariamente lotes vazios particulares”, encontra-se em dois aspectos: sua possibilidade de repetição, já que “que lotes vagos estão por toda parte”, e seu viés crítico, já que ao “desprivatizar” temporariamente para restituir ao uso comum o que estava indisponível pela propriedade, desloca momentaneamente os modos de organização dominantes na cidade. Em um texto crítico sobre o projeto, Marisa Flórido (2009, p.33) aponta para seu caráter “profanador”, no sentido definido por Giorgio Agambem (2007, p. 91) ao tratar da profanação do capitalismo. “Se ‘profanar o improfanável’ presume desativar os dispositivos de poder para restituir ao uso comum os espaços que estavam confiscados”, questiona Flórido, “como fazê-lo senão inventando novas dimensões de uso no corpo a corpo com os dispositivos em seus jogos infinitos de poder?”.

No que concerne à arquitetura e urbanismo e seus modos de operar, a proposta promove uma fissura na ferramenta mais condicionante do modo de ação do arquiteto: o “projeto”. Fazer um projeto, lembremos Corbusier (2013, p. 125), é “fixar a ideia. [...] É ordenar essas ideias para que elas se tornem inteligíveis, executáveis e transmissíveis”. O projeto assegura, portanto, a execução do que foi prescrito. Em um primeiro momento, comenta Breno Silva, *Lotes Vagos* se configura como um projeto: “realizamos uma delimitação do que pretendemos, que pode ser resumido em: tornar temporariamente público terrenos de propriedade particular”. Mas esses espaços temporários, continua Silva, não se encontram definidos de antemão:

⁶⁴ Por um prazo de três meses através de um contrato de comodato.

Torna-se preciso negociar com os proprietários e com as pessoas algumas possibilidades de uso. Quando estão funcionando, outros usos certamente ocorrerão, e seu caráter temporário não garante qualquer permanência. Estes movimentos para a sua objetivação escapam das prescrições pois entram em jogo diversos vetores mais característicos de uma dinâmica política regida pelo azar (acaso) do que das limitações institucionais, sejam elas próprias ao sistema das artes, urbanísticas ou governamentais. (SILVA, 2009, p.47).

Assim, a partir da fratura do projeto como um “definidor” do que ocorrerá nos lotes emprestados, os arquitetos passam a identificar *Lotes Vagos* como um “conjunto aberto de proposições”. (SILVA, 2009, p.47). Tais “proposições” são “convites políticos e poéticos”, chamadas para a negociação e a transgressão de usos, ativando o que chamam de “insurreições cotidianas”:

As insurreições são pequenos levantes sem que necessariamente sejam assumidos como tal, a partir da produção de situações, de acontecimentos que desestabilizam as hierarquias de repetição que configuram os cotidianos das pessoas. Alguns exemplos como, ir dormir num lote vago, ou costurar, fazer uma festa, passar o tempo fazendo quase nada, são atividades de deslocamento temporário do quadro de repetição do cotidiano. (SILVA, 2009, p.47).

Ainda no que concerne à potência do modo de ação proposto pelo trabalho, o fazer “com o que se tem à mão” para a ocupação dos lotes, tem seu caráter micro-político e aproxima-se mais uma vez do modo de operação acionado pelo _AND. As “proposições”, ao serem viabilizadas com o mínimo de recursos materiais e, mesmo assim, com inventividade tecnológica suficiente, funcionam como “difusores para a ação de qualquer um disposto [...] disseminando um sentimento de viabilidade para ações vindouras”. (SILVA, 2009, p.53). Ações transitórias, cuja potência encontra-se no inesperado que emerge das forças em agenciamento, das negociações e usos, não em predeterminações morais ou estéticas.

Os espaços formados a partir destes agenciamentos são espaços de “outro tipo” (FOUCAULT, 2012b) dos habitualmente identificáveis em nossa sociedade. Espaços delineados por “relações”, onde se produz uma justaposição de elementos inicialmente incompatíveis e se estabelece uma ruptura com o tempo ordinário. Em contraposição a uma vida regada por dicotomias inultrapassáveis, oposições que tomamos como dadas – entre espaço público e privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço

útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho, etc. – a criação de espaços destituídos de uma “função” consegue interromper, mesmo que momentaneamente, os usos enrijecidos do espaço público.

Talvez se trate simplesmente, como coloca Breno Silva (2009, p.56), de fomentar críticas aos nossos usos das cidades e num âmbito da ação cotidiana “provocar certos rumores, algumas insignificâncias, pequenas diversões, quase-nadas fazendo ruídos sobre cotidianos prescritos”. No que concerne ao sujeito arquiteto, trata-se, quem sabe, de um “devir-imperceptível”, um tornar-se “como-todo-mundo” (DELEUZE, 2012, p.76). Trata-se mesmo, da possibilidade de “não fazer” levantada por Agamben (2014, p. 72). Afinal, é somente ao poder sua própria “impotência”, diferente dos outros viventes, que o homem pode dominar livremente suas capacidades.

Aquele que é separado do que pode fazer pode, porém, resistir ainda, pode ainda não fazer. Aquele que é separado de sua impotência perde, ao contrário, principalmente, a capacidade de resistir. E como é somente a ardente consciência do que não podemos ser que garante a verdade do que somos, assim é apenas a visão lúcida do que não podemos ou podemos não fazer que da consistência ao nosso agir. . (AGAMBEN, 2014, p. 73).

Da disponibilidade de ser atravessado pela cidade – impondo-se contra a máquina de conformação e repetição – e da atitude de “fazer menor”, ou “não fazer” – dando espaço à ação que emerge fora do nosso controle –, talvez se esboçe o que chamamos agora de “arquiteto-habitante”. Uma aposta no desmanche das figuras que nos formaram e insistem em servir como parâmetros de ação. Quem sabe, ao borrarem-se os limites que separam o arquiteto de sua parte habitante, abre-se uma brecha entre a ação do arquiteto e a ação da cidade em retorno, instalando-se, enfim, uma escuta e uma conversa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao expormos os modos de ação do arquiteto a partir de três figuras – o artista, o etnógrafo e o habitante – buscamos destacar, em suma, modos claramente distintos do arquiteto se posicionar em relação à paisagem onde se encontra inserido. O que muda (ou não muda) é o modo como se dá a relação do arquiteto com a alteridade. Este depende, já que a prática está ligada ao pensamento, do modo como se pensa a subjetividade.

O pensar-se como um indivíduo colocado sobre uma realidade alheia a si mesmo – que emerge com a modernidade europeia ocidental do século XV – tem como modo correlato de ação a imposição do pensamento sobre a situação dada, uma imposição de “saber” sobre as coisas e de “poder” sobre os outros (FOUCAULT, 2000). Essa visão de si como um ente separado de tudo, “coisifica” o mundo e permite a soberania do “eu”. O eu “artista”, capacitado a usar a cidade como matéria de sua expressão – atitude que forma a figura do *arquiteto-artista* – relaciona-se com a cidade e o habitante a partir deste ponto de vista. Esta visão atravessa todo o recorte histórico aqui analisado e, apesar das críticas elaboradas dentro do próprio campo, configura-se ainda hoje como pensamento hegemônico.

É a pobreza resultante deste modo de fazer, ao se tornar um meio de reprodução de “modelos de fazer”, que leva os próprios arquitetos – em meados do século XX – a coloca-lo em questão. Na procura por “reabilitar” a capacidade dos indivíduos produzirem seu próprio habitat, o arquiteto experimenta pôr em prática a desconfiança de que talvez ele precise mais do habitante do que este precise do arquiteto. Isto não significa, no entanto, que a visão acima descrita tenha se modificado. A separação entre o arquiteto e o habitante, nítida no modo de fazer “moderno”, ainda permanece. O habitante é peça imprescindível na construção de um habitat e de uma cidade mais “complexa”, mas é o arquiteto quem orquestra e “utiliza” esta complexidade para “combater” a homogeneidade dos espaços. A necessidade de dotar de “formas” a arquitetura e urbanismo é ainda perceptível no trabalho de vários dos arquitetos que realizaram rupturas importantes com o modo de agir hegemônico.

O mundo das formas, segundo Deleuze (2012, p.49) é o mundo das “substâncias” e dos “sujeitos”. É, portanto, o plano onde se repetem as fórmulas e modelos criados em torno da noção de “eu” que se vê como separado do mundo. Lógica em que domina o “visível” (ROLNIK, 1995), onde cada coisa é uma entidade independente e sempre idêntica a si mesma. Se as tentativas de ruptura com o modo hegemônico de se fazer arquitetura e urbanismo foram

apropriadas por esta lógica, não seria o caso de nos perguntarmos se já não existiam aí elementos que pertencem a este modo dominante de fazer? Ou seja, a "separação"?

A separação entre os termos de uma relação, organizados pela modernidade em binarismos complementares (sujeito-objeto, artista-espectador, corpo-mente, etc.), moldou nosso pensamento de tal forma, que mesmo estando conscientes deste modo de operar, na prática é muito difícil destruir seus mecanismos. Não é à toa, que, apesar da precisão de sua crítica ao modo de operar moderno, Lucien Kroll, em vários momentos, desliza em argumentos e gestos que contradizem a intenção de seu discurso. Como afirma o próprio Kroll (1987, p.6), novas práticas e novos modos de se relacionar, demandam ferramentas mais refinadas do que as utilizadas previamente.

Estas ferramentas devem auxiliar o arquiteto – e principalmente o estudante de arquitetura – a abrir o pensamento para uma realidade que, como afirma Suely Rolnik (1995, p. 7), implica uma conquista do acesso ao "invisível". Conquista que depende de incorporarmos à prática do pensamento a "apreensão por sensação", que é o que lhe dá acesso ao inconsciente. Ao operar-se esta mudança, estar-se-ia finalmente operando uma transformação no modo de subjetivação que predominou na modernidade. Talvez seja esta a razão pela qual as práticas artísticas se anteciparam às da arquitetura e do urbanismo na crítica aos modos de fazer hegemônicos. É a noção de corpo presente nos processos criativos artísticos que modifica o entendimento de subjetividade a que estamos habituados. Ao se apropriar do corpo como “instância de recepção de intensidades” (GIL, 2004, p.1), o artista não apreende o mundo apenas como uma representação mental, conseguindo, a partir deste lugar de abertura privilegiado, ampliar as possibilidades de ser e de se relacionar com o mundo.

Esta noção, de que o corpo se forma a partir de “intensidades” que o afetam, inclui o entendimento de que esse mesmo corpo, como afirma Deleuze (2012, p.49), não passa de “relações de movimento e de repouso”. A inclusão do tempo como categoria presente na constituição do próprio corpo e, portanto, da subjetividade, é um dado a mais para a modificação da relação do arquiteto com a cidade. A noção de cidade como alteridade, algo que se forma também em contato com nossa presença, demanda, portanto, um outro modo de se apropriar do tempo. Um modo, como queria Lucien Kroll, fundamentado na espera que uma ordem complexa emergja, com toda sua diferença, das necessidades dos usuários. Ou, como querem os proponentes do *Modo_AND*, um modo de "reparar" no que há na situação que nos envolve, dando-nos o tempo necessário à sua apreensão sensível. Só a partir desta consciência do

tempo no entendimento do corpo, da subjetividade e, portanto da alteridade, é que pode acontecer um modo de individuação onde se desmanchem os contornos do que somos e do que afirmamos ser a cidade.

A arquitetura e urbanismo tradicionais operam como ferramentas para dotar de formas a cidade, mas esta é tanto o conjunto de edificações quanto sua conjugação com tudo aquilo que acontece no entorno das construções: as experiências de uma subjetividade múltipla e a força de imprevisíveis dinâmicas relacionais. A demanda que nossa contemporaneidade nos exige, é a de uma arquitetura que abandone sua vocação tradicional como desenho de objetos-continentes e, em seu lugar, se disponha a auxiliar a materialização dos processos que definem hoje a experiência urbana. Se os arquitetos críticos ao racionalismo imposto sobre a cidade tomaram um posicionamento ético quanto ao seu saber, a tomada de posição, hoje, além de ética, deve ser política.

Torna-se urgente revelar, por meio de uma prática que desconsidere as definições cristalizadas de si mesma, a reprodução dos modos dominantes de produção do espaço. Esta possibilidade reside em um reposicionamento do arquiteto diante de seu fazer. Um fazer que deve se dar prioritariamente como recuo do próprio "gesto" e leitura dos gestos da cidade, carregados com todas as suas habilidades e capacidades. A ação do que propomos chamar de *arquiteto-habitante* tornar-se-ia uma "disposição" a provocar um imaginário distinto do hegemônico. Imaginário que, estimulado pelo arquiteto, surge do próprio habitante. Nossa aposta se aproxima à de Paola Berenstein (2003, p.151) ao propor, no livro *Estética da Ginga*, o que chamou de "arquiteto-urbano". Seu papel, da mesma forma que o papel do artista para Hélio Oiticica, seria o de "suscitar" no habitante "estados de invenção".

Não se trata de diminuir a importância do papel do arquiteto, muito ao contrário, trata-se de ampliar as possibilidades de atuação deste profissional e também de enriquecê-las. O arquiteto, como técnico sensível às particularidades do espaço e dos materiais, traz, sem dúvida, uma diferença à composição dos ambientes. O que queremos frisar aqui, é que esta diferença, por mais precisa e bem elaborada que possa ser, é apenas mais uma entre todas as que compõe a cidade. Saber usá-las com "suficiência" em ações precisas e bem colocadas pode vir a ser sua melhor contribuição. Uma contribuição "menor", mas nem por isso, reduzida ou enfraquecida. O saber do arquiteto estaria assim relacionado à composição das relações já existentes na paisagem. O arquiteto seria um "facilitador" destas possibilidades, divergências, encontros; agenciando, ao invés de formas, as relações.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da arte de construir*. São Paulo: Hedra, 2012.
- _____. *De Re Aedificatoria, "Prologus"*. In: *L'architettura*. Ed. P. Portoghesi and G. Orlandi. Milão: Il Polifilo, 1966.
- ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- BARONE, Ana. *Team 10: arquitetura como crítica*. São Paulo: Anablume, 2002.
- BATAILLE, George. *Dicionário crítico*. In : *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BELHOSTE, Bruno. *A figura do arquiteto-engenheiro na antiguidade*. In: *Revista Linhas – revista do programa de pós graduação da UDESC*. <http://revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/2287>. Julho 2014.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar, a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras 1986.
- BISHOP, Claire. *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006
- BOUCHAIN, Patrick. *Simone & Lucien Kroll: une architecture habitée*. France: Actes Sud, 2013
- BOUDON, Philippe. **Le Corbusier's Pessac Revisited**. Cambridge: The MIT Press, 1979.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. *Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARNEY, Noah. **Inside the masterpiece: Frank Ghery's "Guggenheim museum Bilbao"**. In <http://blogs.artinfo.com/secrethistoryofart/2011/02/11/inside-the-masterpiece-frank-gehrys-guggenheim-museum-bilbao/>. Acessado em Julho 2014.
- CHOAY, Françoise. *O Urbanismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- _____. *A regra e o modelo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- COSTA, Lúcio. *Carta a Le Corbusier*. 1956. In: *Painel de exposição comemorativo dos 50 anos da Maison du Brésil*. Maison du Brésil, Cité Universitaire, Paris. 2013.

DALI, Salvador. *Libelo contra a arte moderna*. São Paulo: L&PM Editores, 2008.

DE BIASI, Alessia. Por uma postura antropológica de apreensão da cidade contemporânea: de uma antropologia do espaço à uma antropologia da transformação da cidade. In: *Revista re-dobra* nº 10. Salvador: Ed. EUDFBA, 2013.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Fonte Digital Base, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. Controle e Devir. Entrevista a Antônio Negri. In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. Post-scriptum: Sobre as sociedades de controle. In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DE MOURA, Eduardo Souto. Edifício comercial y de oficinas Burgo Empreendimento. *El Croquis*, n.146. Barcelona: El Croquis Editorial, 2009, p.30.

DREYFUS, H. RABINOV, P. Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

DUARTE, André. *Vidas em risco: crítica do presente em Heidegger, Arendt e Foucault*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

EUGÊNIO, Fernanda. O que tem a arte a ver com o que podem ser as cidades. In: *Bienal Internacional de dança do Ceará – Um percurso de intensidades*. Rosa Primo e Thereza Rocha (organizadoras). Fortaleza: Expressão gráfica e editora. 2011.

_____. *Ação-posição-suficiente*. In: videos | AND_Lab <http://and-lab.org/en/arquivos-and-lab-pilot>. Acessado em 2015.

_____. *Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade*. Disponível em: <http://andlabpt.blogspot.com/p/re-existencia.html>. Acesso em: setembro 2011.

_____. *Secalharidade, Uma conferência-performance de João Fiadeiro e Fernanda Eugênio*. In: Alkantara Festival, Junho 2012.

_____. *Jogo das perguntas: o Modo Operativo “AND” e o viver junto sem ideias*. Rio de Janeiro: *Fractal, Rev. Psicol.*, v.25 – nº 2, p. 221-246. 2013.

FATHY, Hassan. Construindo com o povo: arquitetura para os pobres. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

FLÓRIDO, Marisa. Lotes vagos: a impropriedade integrada. In: Lotes Vagos: ocupações experimentais. SILVA, Breno; GANZ, Louise. Belo Horizonte: ICC, 2009.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. De outros espaços. Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967. Traduzido por Pedro Moura. In: http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html. 2012 b.

_____. O sujeito e o poder. In Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow. Michel Foucault. Uma trajetória Filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

_____. O que são as luzes? In: Ditos e escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. Conversação com Michel Foucault. In: Ditos e Escritos IV. (p.13-25) São Paulo: Ed. Forense Universitária. 2010.

_____. Poder e Saber. In: Ditos e Escritos IV. (p.223-240) São Paulo: Ed. Forense Universitária. 2010.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In Ditos e Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2014.

_____. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2008.

_____. Espaço e poder. In: Entrevista a Paul Rabinov, Revista do IPHAN, nº 32, 1994. Trad. Heloísa Buarque de Hollanda e Lucia Canedo.

_____. Aula de 17 de março de 1976. In: EM defesa da sociedade. São Paulo: Martins Fontes, p. 285-315, 2005.

_____. A hermenêutica do sujeito. Curso dado no College de France (1981-1982). São Paulo: Martins fontes, 2010.

FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.

FRANCASTEL, Pierre. Arte e técnica nos séculos XIX e XX. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1983.

GANZ, Louise. Lotes vagos nas cidades: proposições para uso livre. In: Lotes Vagos: ocupações experimentais. SILVA, Breno; GANZ, Louise. Belo Horizonte: ICC, 2009.

GATTARI, Félix. As três ecologias. Campinas, SP: Papirus, 1990.

GEHRY, Frank. “Frank O. Gehry - The Bilbao Guggenheim Museum”. In:
Página | 114

http://www.youtube.com/watch?v=1Sq_ZIQEdZs. Acessado em 2012.

GHIRARDO, Diane. *Arquitetura Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes 2009.

GIL, José. Abrir o corpo. In: *Corpo, Arte e Clínica*. Orgs. Tania Mara Galli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.

GROPIUS, Walter. Manifesto. 1919. In: <http://bauhaus-online.de/en/atlas/das-bauhaus/idee/manifest>. Acessado em julho 2014.

GUEDES, Joaquim. Entrevista na íntegra. Joaquim Manoel Guedes Sobrinho. Entrevistador Miguel Alves Pereira. *Cadernos de arquitetura FAUUSP*, São Paulo, n.3, p.28, dez.2001.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HERTZBERGER, Herman. *Lições de Arquitetura*. Sao Paulo: Martins fontes, 1996

HEUVEL, Dirk van den; RISSELADA, Max. *TEAM X, In search of a utopia of the presente*. 1953 – 81. Rotterdam: NAI Publishers, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____ *Les Favelas de Rio*. Paris: L'Harmattan, 2001

JAUSS, Hans Robert. *Modernity and literary tradition*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/430964>

JENKS, Charles. *The language of Post-Modern architecture*. Michigan: Ed. Rivoli, 1987.

JENGER, Jean. **Le Corbusier: l'architecture pour émouvoir**. Paris: Gallimard, 1993.

KOOLHAAS, Rem. *Bigness (or the problem of large)*, in: *Small, MEdium, Large, Extra-Large*. New York: Monacelli Press, 1995.

KROLL, Lucien. **"Anarchitecture," in The Scope of Social Architecture**. ed. R. Hatch, 1984.

_____ *Bio, Psycho, Socio / Eco 1 – Ecologie Urbaines*. Paris: Editions l'Harmattan, 1996 a.

_____ *Enfin chez soi - Réhabilitation de préfabriqués: écologies & composants propositions*. Paris: Editions l'Harmattan, 1996 b.

_____ *An architecture of complexity*. Massachusetts: MIT Press edition, 1987

_____ *Tout est paysage*. Paris: Ed. Sens & Tonka, 2012

- LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. Lisboa: Estúdio, Lisboa. 2012
- _____ The production of space. Oxford: Blackwell publishing, 1991.
- LE CORBUSIER. Os três estabelecimentos humanos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- _____ Planejamento Urbano. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.
- _____ A carta de Atenas [versão de Le Corbusier, tradução de Rebeca Scherer]. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____ Por uma arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- _____ **Le Poème de l'Angle Droit**. Translated by Kenneth Hylton, 1989. In: <http://designspeculum.com/POD/Le%20Poeme%20de%20%27Angle%20Droit,%20redu.pdf>. Acessado em Abril 2014.
- _____ Carta a Lúcio Costa. 1956. In: Painele de exposição comemorativo dos 50 anos da *Maison du Brésil*. Maison du Brésil, Cité Universitaire, Paris. 2013.
- LEFEBVRE, Henri. The Production of Space. trad. D. Nicholson-Smith. Cambridge, MA: Blackwell, 1991.
- MARICATO, Ermínia. Brasil, Cidades. Petrópolis, Rj: Vozes, 2008.
- MILGROM, Richard. Space, difference, everyday life: Reading Henri Lefebvre. New York: Routledge, 2008.
- MONTANER, Josep Maria. A modernidade superada. São Paulo: Editora G Gili, 2012.
- MORIN, Edgar. O jogo em que tudo mudou. In: COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (Orgs.). Maio de 68. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- MUSCHAMP, Herbert. The Miracle in Bilbao. Artigo publicado no jornal *The New York Times*. Herbert, 1997. In: <http://www.nytimes.com/1997/09/07/magazine/the-miracle-in-bilbao.html>. Acessado em agosto de 2014.
- NEGRI, Antonio. Rem Koolhaas: Junkspace e a metrópole biopolítica. In: *Radical philosophy*, nº 154 (2009). Trad. UniNômade BR.
- _____ Para uma definição ontológica da multidão. *Revista Lugar Comum* nº 19-20, p. 15-26. 2004.
- NEGRI, Antonio; HARDT, Michel. Declaração: isto não é um manifesto. Ed. N-1 edições, 2014.
- OLIVIERI, Silvana. Quando o cinema vira urbanismo. Salvador: EDUFBA. 2010.
- PANERAI, Philippe R.; CASTEX, Jean; DEPAULE, Jean-Charles. Formas urbanas: de la manzana al bloque. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1986.

POTIÉ, Philippe. Apocalypse et architecture. In: Le Visiteur n° 19, Paris, novembro 2013.

PERAN, Martí. Post-it city. Ciudades ocasionales. disponível em <http://www.ciutatsocasionals.net/textos/textosprincipalcas/marticataleg.htm>. acesso em 2013.

LA VARRA, Giovanni. Post it city: the other european public spaces. Disponível em <http://www.ciutatsocasionals.net/textos/arqueopostit/postit.htm>. acesso em 2013.

RANCIERE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: ed. 34, 2005.

REVEL, Judith. Michel Foucault: conceitos essenciais. São Carlos: Clara Luz, 2005.

ROLNIK, Suely. À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia. In: Na sombra da cidade. Maria Cristina Rios Magalhães (org.). São Paulo: Editora Escuta, 1995.

_____. Entrevista. In: Revista Redobra 8, 2010.

SECHI, Bernardo. A cidade do século vinte. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SMITHSON, Alisson. Team 10 Primer. London: Studio Vista. 1968.

SILVA, Breno. Das coincidências políticas e poéticas em Lotes Vagos. In: Lotes Vagos: ocupações experimentais. SILVA, Breno; GANZ, Louise. Belo Horizonte: ICC, 2009.

TRAMONTANO, Marcelo. Habitação moderna: a construção de um conceito. EESC_USP, 1993.

VITRUVIUS. Ten Books on Architecture. Cambridge: Harvard University Press, 1914. Gutenberg ebook. In: <http://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/29239-h.htm>. Acessado em julho de 2014.

WIKIPEDIA. In: http://pt.wikipedia.org/wiki/Frank_Gehry. Acessado em julho de 2014.

WILES, William. Modulor Man. Icon Magazine. In: <http://www.iconeye.com/component/k2/item/3815-modulor>, agosto de 2014.