

RIZOMA.NET

ANARQUITEXTURA



Amigos Leitores,

Agora está acionada a máquina de conceitos do Rizoma. Demos a partida com o formato demo no primeiro semestre deste ano, mas só agora, depois de calibradas e recauchutadas no programa do site, que estamos começando a acelerar.

Cheios de combustível e energia incendiária, voltamos à ativa agora, com toda a disposição para avançar na direção do futuro.

É sua primeira vez no site? Estranhou o formato? Não se preocupe, o Rizoma é mesmo diferente, diferente até pra quem já conhecia as versões anteriores. Passamos um longo período de mutação e gestação até chegar nesta versão, que, como tudo neste site, está em permanente transformação. Essa é nossa visão de "work in progress".

Mas vamos esclarecer um pouco as coisas. Por trás de tantos nomes "estranhos" que formam as seções/rizomas do site, está nossa assumida intenção de fazer uma re-engenharia conceitual.

Mas de que se trata uma "re-engenharia conceitual" ? Trata-se sobretudo de reformular conceitos, dar nova luz a palavras que de tão usadas acabam por perder muito de seu sentido original. Dizer "Esquizofonia" em vez de "Música" não é uma simples intenção poética. A poesia não está de maneira alguma excluída, mas o objetivo aqui é muito mais engendrar novos ângulos sobre as coisas tratadas do que se reduzir a uma definição meramente didática. Daí igualmente a variedade caleidoscópica dos textos tratando de um mesmo assunto nas seções/rizomas. Não se reduzir a uma só visão, virar os ângulos de observação, descobrir novas percepções. Fazer pensar.

Novas percepções para um novo tempo? Talvez. Talvez mais ainda novas visões sobre coisas antigas, o que seja. Não vamos esconder aqui um certo

anseio, meio utópico até, de mudar as coisas, as regras do jogo. Impossível? Vai saber... Como diziam os situacionistas: "As futuras revoluções deverão inventar elas mesmas suas próprias linguagens".

Pois é, e já que falamos de jogo, é assim que propomos que você navegue pelo site. Veja as coisas como uma brincadeira, pequenos pontos para você interligar à medida que lê os textos, pois as conexões estão aí para serem feitas. Nós jogamos os dados e pontos nodais, mas é você quem põe a máquina conceitual para funcionar e interligar tudo. Vá em frente! Dê a partida no seu cérebro, pise no acelerador do mouse e boa diversão!

Ricardo Rosas e Marcus Salgado, editores do Rizoma.

28/08/2002

Índice

(AN)ARQUITETURA

O RETORNO DA COLUNA DURITO - Osfavelados 2001-2002

PÁGINA - 6

A ARQUITETURA SEGUNDO TATI: NATUREZA VERSUS ARTIFÍCIO -

Jorge Gorostiza

PÁGINA - 8

A CASA DA FLOR (1) - Fernando Freitas Fuão

PÁGINA - 14

A CIDADE DO HOMEM NU (1) - Flávio de Carvalho

PÁGINA - 19

A POLÍTICA DA ARQUITETURA ISRAELENSE - Nick Rockel

PÁGINA - 24

**AS CIDADES BRASILEIRAS E O PENSAMENTO NEOLIBERAL -
(SUBMISSÃO AO PENSAMENTO ÚNICO: ÚNICA ALTERNATIVA PARA
AS CIDADES?)** - Reginaldo Luiz Cardoso

PÁGINA - 26

ABRIGO/MANIFESTO PARA MORADORES DE RUA -

Adriano Carnevale Domingues

PÁGINA - 37

ABRIGO/MANIFESTO PARA MORADORES DE RUA -

Adriano Carnevale Domingues

PÁGINA - 40

ARQUITETURA E PARTICIPAÇÃO (1) - Maurice Lagueux

PÁGINA - 41

ARQUITETURA E REALIDADE VIRTUAL - Emanuel Dimas de Melo

Pimenta

PÁGINA - 44

**ARQUITETURA GONZO/ O MEDIA TEDIA TANK NO POSTO DE
CONTROLE DE "NEBUCADNEZZAR", NAVE DE ZION (THE MATRIX)
01/02 DELEUZEGUATTARILANDIA03(SEGUNDA ÉPOCA)**

José Pérez de Lama (Osfavelados)(1)

PÁGINA - 47

A PREMISSE DA ARQUITETURA RECOMBINANTE: 1

Benjamin H. Bratton*

PÁGINA - 50

O COTIDIANO SELVAGEM

A Arquitetura na Internationale Situationniste (1)

Rita de Cássia L.Velloso

PÁGINA - 65

ARQUITETURA TÁTICA – Uma breve convocatória para uma prática arquitetônica *furtiva*, horizontal e inclusiva

Gustavo Crembil e Pablo Capitanelli

PÁGINA - 73

O CIBERESPAÇO E A ARQUITETURA - UMA OBSERVAÇÃO DA

FILOSOFIA ARQUITETÔNICA DIGITAL - Jorge Alonso Rodríguez

PÁGINA - 75

DE OUTROS ESPAÇOS - Michel Foucault

PÁGINA - 78

E AGORA JOSÉ? - Rodrigo Ciríaco*

PÁGINA - 85

PSICHO GEOGRAPHIA BRASILIS – Uma entrevista com a Associação

Psicogeográfica de Bauru - Ricardo Rosas

PÁGINA - 88

CORNEL WEST: ARQUITETURA DA EXCLUSÃO - Clodoaldo Teixeira

(Editor da Revista Pronto!)

PÁGINA - 91

ESTÉTICA DAS FAVELAS (1) - Paola Berenstein Jacques

PÁGINA - 99

EXPLORAÇÃO URBANA: OS INDIANA JONES DA CIDADE -

Olatz Arrieta

PÁGINA - 107

GRUPO FAZ VISITAS A PRÉDIOS ABANDONADOS DO CENTRO

Ricardo Gallo

PÁGINA - 109

GAUDÍ BAIANO - Karla Monteiro e Gabriella Araújo (no@no.com.br)

PÁGINA - 111

REBELIÃO (ARQUI)TECNOLÓGICA

Helmholtz Watson – f-dpart@hyperreal.org

PÁGINA - 113

A METRÓPOLE COMO MÉDIUM-DE-REFLEXÃO - Willi Bolle

PÁGINA - 115

LOTES VAGOS: AÇÃO COLETIVA DE OCUPAÇÃO URBANA

EXPERIMENTAL - Louise Ganz*

PÁGINA - 128

MORADORES DE RUA - paredes imaginárias, corpo criativo

André Teruya Eichemberg

PÁGINA - 132

NEM ARQUITETO NEM PEDREIRO

Estudantes de arquitetura constroem em barro e palha com

acampados do MST - Dayana Andrade e Veridina Ribeira *
PÁGINA - 136

NOMADISMO E DESTERRITORIALIZAÇÃO URBANOS: NOVA YORK
Fábio Duarte (fduarte@usp.br)

PÁGINA - 138

O MUNDO MUTANTE DOS ARCHIGRAM
Pedro Jordão (pedrojordao@hotmail.com)

PÁGINA – 141

**O USO POLÍTICO DO ESPAÇO: AS ESTRATÉGIAS ESPACIAIS INSCRITAS
NOS CONFLITOS SOCIAIS DA AMÉRICA LATINA (1)**
Coletivo LEMTO – UFF - Laboratório de Estudos de Movimentos
Sociais e Territorialidades (2)

PÁGINA – 145

PLANETA PRÓXIMO – Anônimo

PÁGINA – 152

PARA UMA REFORMA URBANA E HABITACIONAL
Manoel Del Rio - MSTC(dezembro, 2000)

PÁGINA – 157

RÉQUIEM PARA AS TWIN TOWERS - Jean Baudrillard

PÁGINA – 160

CAMINHADA NO PARQUE? LEVE O PARQUE COM VOCÊ
Jennifer Taplin

PÁGINA – 164

RUÍNAS – A fotografia como fragmento da arquitetura (1)
Fernando Freitas Fuão

PÁGINA – 166

PROGRAMA ELEMENTAR DA AGÊNCIA DE URBANISMO UNITÁRIO
Attila Kotanyi & Raoul Vaneigem

PÁGINA – 172

UTOPIA NO CANTEIRO - José Lima

PÁGINA – 175

VAGABUNDOS - Leonel Moura

PÁGINA – 179

CÃO BRAVO - DESPINDO O ESPAÇO EM DOGVILLE (1) - Fábio Allon
dos Santos

PÁGINA – 184

(AN)ARQUITETURA O RETORNO DA COLUNA DURITO

Osfavelados 2001-2002

Os tempos mudaram e, como disseram autores como Rem Koolhaas, Edward Soja e Néstor García Canclini, entre outros, necessitamos de novas palavras para novas realidades, e novas ferramentas para operar dentro delas. Aqui estão algumas propostas para novos conceitos relacionados à arquitetura e ao urbanismo (Do vídeo: Propuestas para un debate sobre el urbanismo anarquista. El retorno de la Columna Durito, 2001).

O termo anarquitectura foi proposto por Gordon Matta-Clark nos anos 60.

1/

Urbanismo Anarquista (baseado em Sam Blower): Prática de urbanistas anarquistas. O urbanismo anarquista se põe a serviço daquelas pessoas e comunidades que não são regularmente levadas em conta no processo de decisão relacionado à construção das cidades e da arquitetura que estas mesmas pessoas e comunidades terão de habitar.

Frequentemente, o urbanismo anarquista é gerido pela auto-construção. Em outras situações, ele consiste na apropriação/transformação de espaços produzidos por outros agentes e com outras finalidades, como especulação econômica, dominação ou o espetáculo.

2/

Urbanismo insurrecional: O urbanismo que desenvolve princípios opostos ou inversos ao urbanismo hegemônico e homogeneizante praticado pelos

urbanistas do neo-liberalismo como Disney, Koolhaas, ou a cidade de Los Angeles, que poderia também ser definido conforme Guy Debord em A Sociedade do Espetáculo (o que ele denominou como urbanismo da separação).

3/

Arquitetura zapatista (proposta para uma definição para o século XXI): A transformação dos espaços, permanente ou efêmera, que favoreça ou promova a emancipação individual ou comunal de seus habitantes; incluídas aquelas transformações espaciais que favoreçam o aparecimento de revoluções - hoje preferencialmente revoluções que se oponham à globalização capitalista e se inspirem no pensamento anarquista.

2ª definição (detornando Raoul Vaneigem): Arquitetura zapatista é a construção de situações que tenham o potencial de produzir momentos radicais de poesia que mudem a vida e transformem o mundo.

A criatividade, igualmente repartida por todos os indivíduos só se expressa direta e espontaneamente no calor de alguns momentos privilegiados. Não seria justo situar estes estados pré-revolucionários, que irradiam poesia que muda a vida e transforma o mundo, sob o signo desta graça moderna, a arquitetura zapatista?

Um gesto, uma atitude, uma palavra por vezes, demonstra a presença inegável da possibilidade aberta à poesia, ou seja, à construção total da vida cotidiana, à inversão total da perspectiva, à revolução. A arquitetura zapatista se propõe, em resumo, a uma condensação, uma comunicação direta do essencial.

4/

Hackitetur: De *hacking* e arquitetura: O uso, de uma forma imprevista e subversiva de espaços, elementos e sistemas urbanos e/ou arquitetônicos. O termo foi influenciado por um outro novo conceito: hacktivismo, que descreve o *mix* de net art, ciência da computação e ativismo durante os últimos anos do século XX.

5/

Arquitetura ciborgue: A prática arquitetônica que aplica as idéias sobre identidade ciborgue propostas por Donna Haraway. Estaria composta por sistemas e elementos compatíveis integrados em uma organização de rede e componentes, semelhante à dos componentes, semelhante à dos computadores. Os componentes ciborgues são suscetíveis de ser desenhados, produzidos, instalados e substituídos autonomamente: estrutura, energia, instalações, sistemas de informação, fachadas, zonas úmidas, divisões, revestimentos, mobiliário, manutenção, ... A arquitetura ciborgue substitui o arquiteto no topo da pirâmide de produção por um conjunto de equipes organizadas em rede (ver Pérez de Lama/2001).

6/

Arquitetura gonzo (segundo Pablo de Soto): A prática arquitetônica resultante da aplicação dos princípios do jornalismo gonzo à arquitetura. Em sua forma seminal é uma mistura de situacionismo e cyberpunk (Ver Pérez de Lama/2002).

Bibliografia

Sam Blower / 199... / Mini manual of the anarchic urbanist /Sci-arc public access press / Los Angeles

Guy Debord / 1996 [ed. orig. 196...] / La Sociedad del Espectáculo / Pretextos / Valencia

Donna Haraway / 1991 / A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, in: Simians, Cyborgs, and Women. The reinvention of nature / Routledge / New York

Pérez de Lama/ 2002/ Arquitectura Gonzo / http://home.earthlink.net/~osfavela2002/dglandia_2002/dglandia02_03.html

Pérez de Lama / 1999 / La anarquitectura de los Merry Pranksters / en: Pasajes... / Madrid

Pérez de Lama / 2001 / El arquitecto cyborg / en: Boletín FIDAS núm. 29 / Sevilla

Raoul Vaneigem / 199... [ed. orig. 1968] / Tratado del saber vivir para uso de las nuevas generaciones / Anagrama / Barcelona

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte : Osfavelados (home.earthlink.net/%7Eosfavela2002/).

A ARQUITETURA SEGUNDO TATI: NATUREZA VERSUS ARTIFÍCIO

Jorge Gorostiza

“São de plástico. Nunca murcham”, diz um convidado a Mme. Arpel em *Meu Tio*, enquanto lhe dá um ramo de flores. “Na verdade tem um cheiro forte de borracha”, responde ela.

No stand de *As Aventuras de M. Hulot no Tráfego Louco (Traffic)*, dentro da tecnológica nave do Palácio de Exposições, há algumas árvores de papelão e uma gravação do canto de um pássaro, mostrados em seqüências alternadas com a moradia de campo de Hulot.

A interpretação do mundo que Tati faz está baseada nas contradições entre o natural e o artificial, entre a natureza e o artifício. Optando pelo natural-tradicional frente ao artificial-moderno, ao opô-los continuamente para tentar demonstrar as virtudes de um sobre o outro.

Esta mesma oposição é produzida nas edificações que aparecem em seus filmes. Sem dúvida, quando neles se pensa, a primeira coisa que se recorda é sua sátira da arquitetura moderna como âmbito onde se manifestam comportamentos ridículos. A arquitetura adquire assim importância por que o diretor a converte em indutora de um modo de vida que é objeto de sua crítica, e, para fazer esta crítica, deve mostrar, descrever, os edifícios que seus personagens estão imersos.

Criar um edifício, um objeto arquitetônico, é criar um espaço. As relações entre o Cinema e a Arquitetura devem se centrar fundamentalmente nas que existem entre os espaços cinematográfico e arquitetônico (1).



No cinema há dois modos de mostrar o espaço e ambos estão associados ao movimento. Um é movendo a câmera de forma que o espectador vá percorrendo-o. O outro é mantendo a câmera fixa e fazendo que os personagens se movem dando sensação de profundidade. Tati utiliza este último, mantém a câmera imóvel usando planos gerais, elege o ponto de vista fixo, mais natural, em vez dos movimentos da câmera, talvez mais cinematográficos, mas também mais “artificiais”.

A oposição entre natural-tradicional e artificial-moderno produz dois tipos de edifícios, relacionados com os dois tipos diferentes de vida que coexistem em alguns filmes, nos quais a moderna vai se introduzindo (2) paulatinamente.

Os dois tipos de edifícios se opõem formalmente, desse modo as edificações da arquitetura tradicional estão construídas com materiais naturais – a madeira no hotel de *As Férias do Sr. Hulot* ou no escritório de *Traffic*, a pedra da casa de Hulot em *Meu Tio* -, têm cores quentes – marrons, ocres...-, há uma desordem compositiva e uma acumulação de elementos, foram construídas por agregação sem uma planificação prévia – como o povoado de *Carrossel da Esperança (Jour de Fête)*. Por todas elas predominam as

linhas curvas em relação às retas.

A forma dos edifícios modernos é para Tati oposta à anterior e igual em todo o mundo – em alguns cartazes de Estocolmo, México, Londres, Havaí e EUA de *Tempo de Diversão (Playtime)* parece o mesmo arranha-céus que numa rua de Paris -. São construídos com materiais duros, artificiais: vidro, concreto, metal...- os de *Playtime* ou o Palácio de Exposições de *Traffic* -, têm cores frias – azuis, brancos...- há uma ordem compositiva e os espaços estão nus, vazios, sem elementos, dando lugar a sons agudos e metálicos (3). O resultado formal é o predomínio das linhas geométricas, preferentemente retas, em relação às curvas naturais.

As qualidades de ambos os tipos de edificação são os paradigmas da construção tradicional-irracional, em relação à moderna-racional. Tati sabe eleger aqueles elementos mais significativos e opostos, mais reconhecíveis pelo público, das duas arquiteturas.

Algo que faz não apenas com a forma, mas também com a função, como disse em uma entrevista (4): “A sátira não é feita sobre os lugares, mas sobre sua utilização. As pessoas se crêem ‘esmagadas’ pelos grandes edifícios. Mas se soubessem observar, se dariam conta que a vida ali é igual a qualquer lugar”.

Entre as funções, Tati destaca as circulações – outra vez o movimento -, as trajetórias a que são obrigados os usuários dos edifícios por sua forma, demonstrando que a função e a forma estão intimamente unidas.

O diretor, falando de *Playtime*, explicava: “Há pessoas presas na arquitetura moderna por que os arquitetos os obrigam a circular de uma maneira determinada, sempre em linha reta”. Para obter esta sensação artificial de movimento mecânico, pediu aos atores que seguissem “linhas retas, nunca circunferências nem semi-circunferências, mas que todo mundo tinha que

seguir as linhas da arquitetura moderna”. Porque para o diretor tudo estava construído sempre com “ângulos retos nesses escritórios-labirinto com seus compartimentos; o arquiteto decidiu assim e todo mundo continua indo e vindo assim”. Tati critica os arquitetos modernos, opondo novamente a arquitetura tradicional, anônima, à projetada por profissionais da arquitetura, uma profissão moderna desenvolvida em nosso século.

Apesar de suas críticas, em seus filmes só aparece um arquiteto (5), o do Royal Garden em *Playtime*, no qual se joga a culpa de todos os males do local, chegando-se mesmo a se queixar dos uniformes que ele não desenhou. Tati é indulgente com o profissional e satiriza a busca de um “bode expiatório” para todos os erros de um edifício.

A crítica de Tati às funções modernas não é feita somente através das circulações, também são objeto de sua análise os usos, a separação entre o uso público e o privado ou os próprios usos modernos, vale lembrar que em seus filmes aparecem fábricas, boates, aeroportos, escritórios, restaurantes, bares, palácios de exposições, delegacias de polícia, oficinas...

Para analisar a interpretação que Tati faz dos dois tipos de arquitetura serão estudados dois edifícios, com a mesma função e do mesmo filme, as duas casas opostas de *Meu Tio*: a casa de Hulot e a dos Arpel.

Estas casas pertencem a dois mundos separados por um muro desmoronado que fazia parte de uma casa tradicional, e este muro, que sempre se verá a partir do lado antigo, só será cruzado por alguns cachorros, que ligam os dois espaços, e por Hulot, que, ao lhe cair um tijolo, o colocará cuidadosamente em seu lugar, pretendendo recompor algo fatalmente perdido.

A casa de Hulot – na verdade se tratava de um cenário – está na praça de Saint-Maur, centro de sua atividade, onde está o café, a livraria, o mercado e a feira dominical.

Apenas se mostra ao espectador sua fachada (6), embora se possa

reproduzir parte das plantas e supor como é o resto, e por ela se sabe que é um edifício desordenado, construído por agregações sucessivas, criado por Tati de modo que se poderia explicar como foi se construindo ao longo do tempo.

A moradia de Hulot está em uma mansarda-torreão no alto do edifício, tem uma janela e uma porta com um frontão triangular que lhe dá um certo ar de templo clássico. Para ter acesso a ela se deve percorrer uma escada sinuosa que se vê a partir da rua através de várias janelas diferentes entre si. Ainda que do ponto de vista racional o percurso desta escada seja anti-funcional, ele permite uma relação mais estreita entre seus usuários, como por exemplo o súbito encontro com uma vizinha envolta numa toalha.

Uma relação humana que não existe no bairro dos Arpel, onde os contatos são estabelecidos através de visitas formais ou ao se observar por cima dos muros divisórios.



A casa dos Arpel é uma moradia unifamiliar – também um cenário – situada numa rua estreita, desolada, de uma cidade-jardim cinza e triste. Seu proprietário a construiu e está orgulhoso dela: “Quem fez esta casa?...Fui eu, a decoração, os móveis...”, diz Arpel, que, talvez por isso, como escreveu Sadoul (7), recebe seus convidados “com o porte e os ritos de um monarca versalhês”.

Esta casa, que costuma se ver a partir de cima da cerca de entrada pelo ponto de vista do vizinho da frente, está rodeada por um jardim retilíneo, imitando os japoneses, mas demasiado compartimentado por pequenos lotes com terras de cores artificiais, onde crescem arbustos geométricos. Entre estes lotes há alguns caminhos, e no meio, presidindo o jardim por sua altura, um tanque com uma fonte bastante kitsch na forma de um peixe, chamada por Mme. Arpel “os jogos de água”. Esta fonte, que só é posta em funcionamento quando chegam estranhos na casa, com um interruptor situado ao lado do porteiro elétrico, se converte para os Arpel em um símbolo e um aviso das mudanças que se produzem em sua vida ao receber visitantes.



Na planta alta da casa estão o dormitório dos proprietários e um banheiro, mas o espectador, como na casa de Hulot, não tem acesso a eles já que só é mostrada a planta baixa graças às sucessivas visitas das vizinhas. Madame Arpel lhes fala duas vezes da planta baixa que “é muito prática, tudo se comunica”, e efetivamente há um refeitório que não se usa, um living com dois ambientes, o quarto do filho, o banheiro e a cozinha, que está numa parte separada.

A casa está aberta para jardim, como o edifício de *Playtime* o está para a rua. Mme. Arpel explica a uma das vizinhas: “os quartos estão bem orientados, todos dão para o jardim”, desse modo o interior e o exterior, o espaço público e o privado, estão relacionados física e funcionalmente, já que cada um dos lotes do jardim é usado para uma função diferente: almoçar, tomar café, receber os convidados, ver televisão...esquecendo a área de diversão do menino, que deve brincar de bicicleta no terraço de seu quarto, detrás de

algumas barras.

No jardim as circulações estão marcadas por diferentes caminhos. O de acesso à casa, por sua forma curva, obriga a fazer um trajeto sinuoso que serve para alargar sua dimensão artificialmente; os outros, devido a seus pavimentos, fazem com que circular por eles seja uma empreitada difícil, circulação que chega a ser penosa quando se tem de mudar de lugar os móveis ao redor do jardim por causa da quebra da tubulação de água. No final, ao perseguir os cachorros, todos os canteiros e caminhos ficarão iguados pelas circulações naturais.

Pelo que foi dito anteriormente e pelos planos dos edifícios – feitos para compreendê-los melhor -, se pode considerar Jacques Tati como alguém capaz de desenhar e mostrar algumas edificações que, à falta de questões puramente técnicas, poderiam existir na realidade.

Portanto é correto dizer que Jacques Tati foi um arquiteto, um arquiteto que caricaturava tanto os edifícios tradicionais como os de seu tempo, ainda que esta caricatura não o impedisse de reconhecer seus valores: “Não creio ter o direito de criticar a arquitetura de hoje em dia. Simplesmente me satisfaço em fazer um filme sobre nossa época. Atualmente se constrói grandes edifícios de cristal, nada além de cristal: pertencemos a uma sociedade que gosta de ser posta numa vitrine. Mas eu não vou criticar, por exemplo, a criação de escolas mais ensolaradas para as crianças”.

Até agora se estudou a arquitetura de Tati como criadora de edificações, mas a Arquitetura, entendida como criação ou construção num sentido amplo, fora dos seus limites estritamente profissionais, se refere também ao desenho de objetos como portas, os mecanismos de *Playtime* ou o do hotel das *Férias...*: ou móveis, como os da casa dos Arpel, que voltam a incidir na relação entre forma e função, já que ainda que possam chegar a ser objetos belos, geometrizados e despojados de adornos, são tremendamente incômodos e ruidosos, somente quando Hulot muda o divã de posição

poderá dormir adotando uma postura muito parecida à que teria se tivesse se deitado em outro móvel moderno, a Chaise-longue de Le Corbusier.



Também o território antropomorfizado ou a máquina tem uma estreita relação com a Arquitetura. Assim a estrada de *Traffic*, mostrada como uma linha cinética quando a câmera se situa dentro ou ao lado dos automóveis – nos poucos travellings que Tati se permite (8) –, se converte em estática quando a câmera está em sua beira, como no famoso plano de Hulot avançando em busca de gasolina. A máquina é interpretada e transformada por Tati, desde sua bicicleta em *Carrossel da Esperança* até os automóveis de *Traffic*, passando por seus carro das *Férias...*, a mobilete de *Meu Tio*, a cozinha de Mme. Arpel ou a fábrica de plástico de seu marido.

O caso mais complexo e mais relacionado com a Arquitetura é o do *camping-car** de *Traffic*, desenhado por Hulot – de quem finalmente conhecemos uma profissão, ainda que seja temporária – e um paradigma da casa burguesa, dividido em partes que, dado o tamanho do espaço habitável, às vezes coincidem. A grade se converte em grelha para assar carne, dentro do carro, a buzina é o aparelho de barbear, no centro está a cama de casal que

se estende com a carroceria, aparecendo uma janela circular – como as da casa e da garagem dos Arpel –, em ambos os lados da parte traseira está a cozinha com sua cafeteira-acendedor-saboneteira, atrás, fora do carro está o refeitório, com sua mesa e duas cadeiras sob um toldo desdobrável e até este espaço chega uma ducha portátil convertendo-o também em banheiro. Como se vê, estão aqui todas as funções da casa dos Arpel, com suas mesmas relações, mas superpostas pelo tamanho do habitáculo.

O *camping-car* é significativo por que em *Traffic* já não aparecem moradias edificadas, os personagens dormem em uma oficina sobre alguns pneus, em um barco ou no próprio *camping-car*. A crítica à moradia moderna chega à sua culminação ao fazê-la desaparecer.

Como parece que a arquitetura desaparece em seu último filme. *Parade* acontece todo dentro de um circo e o circo é para Tati a representação do mundo. Debaxo da tenda-cova de lona – como o cinema de *Carrossel...* – segurada pelos pilares que formam o axis-mundi primitivo (9), decorre a vida, uma vida na qual se confundem os personagens do ritual, e todos, inclusive os espectadores do cinema, que já havíamos visto *Meu Tio* através de uma janela (10), nos confundimos com os espectadores do circo e com seus atores. A vida é uma representação na qual muitas vezes se desconhece qual é o papel de cada um. Em *Parade* se retorna à natureza, à essência do primitivo através do construído.

Tati nos legou seus filmes e com eles uma das melhores qualidades do humor, a capacidade de rirmos de nosso tempo, de nossa arquitetura e sobretudo de nós mesmos, que leva à dúvida e ao ceticismo.

Como ele mesmo disse: “Já lhes contei tudo isso...por outro lado não sei se tenho razão. Por quê? Ninguém pode ter cem por cento de razão...cada um com seu mau gosto”.

Notas

1. Há mais relações entre as duas disciplinas, como a cenografia que pode ser considerada construção formal. Sem dúvida, esta tem sido mais interessante quando a desenvolveram arquitetos como Poelzig ou Mallet-Stevens, por isso é mais importante como um diretor mostra o espaço arquitetônico do que como é seu desenvolvimento formal.
2. Esta introdução é paralela a algumas filmagens que vão sendo feitas cada vez mais em estúdio até *Playtime: Carrossel...* foi rodada unicamente no povoado de Saint-Séver, *As Férias do Sr. Hulot* em Saint-Marc-sur-Mer e nos estúdios Boulogne-Billancourt, *Meu Tio* em Saint-Maur-les-Fossés, me Créteil e nos estúdios da Victorine e *Playtime* num cenário criado especialmente para o filme. Em *Traffic* se retorna às tomadas externas e *Parade* é rodada num circo.
3. O som é essencial em todos os filmes de Tati, este inclusive explicava que o usava para obter profundidade de campo, em forma nova de descrever o espaço arquitetônico.
4. Entrevista com J.J. Henry e Serge Le Peron na *Cahiers du Cinema*, 303, 1979 (Tradução espanhola em A.A.V.V., *Jacques Tati*, Alcalá de Henares, 1981). Todos os comentários do diretor neste artigo são tirados da mesma entrevista.
5. Michel Chion escreve em *Jacques Tati*, Paris, Ed. Cahiers du Cinema, 1987, que a pessoa de quem Tati pegou o sobrenome Hulot e sua forma de caminhar era na verdade um arquiteto e assessor imobiliário.
6. As fachadas são importantes para Tati, recorde-se a falsa fachada vegetal que Hulot arranca em *Traffic* ao tentar escalá-la. Outra contradição entre natureza e artifício.
7. Georges Sadoul, citado por Michel Chion em *Jacques Tati*, pág. 28.

8. Travellings que já havia feito no final de *Meu Tio*.

9. Nos termos de Mircea Eliade em, por exemplo, *O sagrado e o profano*.

10. No final de *Meu Tio* a câmera retrocede deixando ver uma cortina e o caixilho de uma janela, revelando ao espectador o voyeurismo que está implícito ao se assistir a um filme.

* Carro para acampar (Nota do Tradutor).

Tradução de Ricardo Rosas

Este artigo apareceu originalmente na *Nosferatu*, Revista de Cinema, nº 10, Outubro de 1992, pp. 48-55.

Jorge Gorostiza (Santa Cruz de Tenerife, 1956) é arquiteto, tendo realizado numerosos projetos e obras de diferentes tipologias. Há vários anos estuda as relações entre cinema e arquitetura, dando conferências e escrevendo muitos artigos sobre este tema. É autor dos seguintes livros: *Cine y Arquitectura* (Filmoteca Canaria, Las Palmas de G. Canaria, 1990); *Peter Greenaway* (Editorial Cátedra, Madrid, 1995); *Directores artísticos del cine español* (Filmoteca Española y Editorial Cátedra, Madrid, 1997); *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine* (Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998); *Casino/Tener y no tener* (Editorial Dirigido, Barcelona, 1999).

Fonte: Archi'it (<http://architettura.supereva.com/>).

Links: www.tativille.com

www.classic.archined.nl/news/0301/tati_eng.html

[Postado em 07 de Fevereiro de 2006]

A CASA DA FLOR (1)

Fernando Freitas Fuão

I

Surpresa e excitação: sentimentos ao conhecer a Casa da Flor que me fizeram refletir sobre a poética dos pequenos espaços e sobre a grandiosidade da criação.

Os esforços da professora e pesquisadora de arte popular Amélia Zaluar, que desde 1978 luta pelo tombamento da casa, localizada perto de São Pedro da Aldeia (RJ), permitiram que sua existência fosse dada a conhecer. Hoje, juntamente com a Sociedade dos amigos da Casa da Flor, empreende uma verdadeira cruzada por sua desapropriação e restauração.

A casa da Flor, construída por Gabriel dos Santos, trabalhador das salinas, é um dos poucos exemplares nacionais que se equiparam – ainda que suas dimensões sejam reduzidas – às grandes arquiteturas fantásticas mundiais, tais como o Palácio Ideal de Ferdinand Cheval, as arquiteturas de Gaudí, Jujol, a casa de Clarence Schmidt, Raimond Isidore, as torres Watts de Simon Rhodia, etc.

Breton e Dalí, se a vissem, elevariam seus cânticos a ela, pois nela tudo é surreal. Tudo desabrocha, explodindo em flores. Pratos viram pétalas. Conchas e telhas de barro transfiguram-se em plantas e flores, revelando a estranha gênese que liga as formas da natureza à arquitetura. Nessa casa, todos os materiais, objetos – estejam eles inteiros ou quebrados – adquirem uma vida muito distinta daquela para a qual foram destinados originalmente.

Uma forte sensação de isolamento nos envolve quando chegamos na pequena elevação onde foi construída. Somos envolvidos por um desconcertante muro que faz com que percamos o sentido de comunicação exterior. Isolamo-nos e penetramos na interioridade da casa. Trata-se de uma arquitetura destinada a abrigar e exteriorizar metaforicamente o espírito, o que realmente existe de essencial.

"O pessoal gosta porque é coisa do espírito. A casa depende do espírito, é uma casa espiritual." (1)

Gabriel sabia que corpo e casa são metáforas da mesma coisa, ainda que a história da civilização moderna nos tente eludir constantemente essas relações. Durante anos, ele bordou e bricolou sua casa, começando internamente e dedicando-se depois ao seu exterior: "Faço folhas de cimento, faço bordados, mas precisa que eu tenha lembrança e aquela força de idéia pra fazer essas coisas. E eu sou governado pra fazer essas coisas por pensamento e sonho."



As fundações de pedra, desproporcionais em relação ao corpo da casa, fazem com que ganhem ares de um pequeno castelo ou de um templo colocado no alto de um morro. Uma casa que se erige aos céus. Talvez por isso não seja tão difícil imaginá-la ou recordá-la envolta por nuvens, pela vaporosidade da criação.

Essa intencionalidade de viver nas nuvens, ainda que inconsciente, existe. E é exatamente na escadaria das pedras flanqueada por grandes jarras com flores de cacos de pratos que assinalam os níveis da escada, do caminho ascendente.

Um museu em cujas paredes grudam-se milhares de imagens dispostas num contínuo floral. Um *rendez-vous* alucinante de fragmentos: telhas de barro, pratos, garrafas, conchas, ossos, pedaço de vidro, espelhos, azulejos, lajotas, cerâmicas, conchas, mexilhões, ralos de chão... Em meio à festa de objetos surgem até flores feitas de argamassa, características das ornamentações das casas antigas, remetendo um pouco às flores de glacê dos bolos de festas.

Não por esse fato, mas pela profusão de fragmentos, a casa se avizinha à imagem da casa comestível e surrealista da bruxa malvada da história de João e Maria. Gabriel coloca-nos no mesmo jogo de sedução e fantasia provocado pela doçura da ornamentação. Uma surpreendente história, um diário de estranhas letras, de metáforas perfumadas, petrificadas, prontas para atrair e cativar qualquer passante.

O muro, sem dúvida, é o elemento totalizador do conjunto. Reforça e prolonga o espaço da casa. Recorda a idéia de primeira morada, a idéia perfeita de proteção e isolamento, de retorno à vida uterina... Elemento de proteção e moldura da casa. Envoltura corporal. Barricada.

Uma gigantesca *collage* trabalhada dentro de uma ordem compositiva semelhante a uma fotomontagem dadaísta, ou a um mosaico. Os fragmentos foram colocados aparentemente sem ordem, aleatoriamente, como se fossem atirados e colocados ao acaso. Entretanto, essa desordem obedeceu à ordem do tempo, das peças disponíveis, da simpatia de uma pela outra.

No muro e na casa estão presentes os mesmos princípios compositivos que aparecem em algumas fotocollages, tais como a acumulação e a utilização de *objets-trouvés*, objetos encontrados ao acaso, que são "redeslucados" para um outro contexto.

Gabriel não suportava paredes vazias e ali escreveu de forma nada convencional, sua solidão. Durante mais de 40 anos montou o mosaico, o diário de sua fantasia. Tal qual um templo da antiguidade ou da idade média fez da pequena casa o suporte da representação de sua própria história de vida. Como dizia: "a casa era uma história, onde cada fragmento guardava uma lembrança, contava uma história."

Ao longo do muro, nos fundos da casa, e exatamente defronte à porta de entrada, que fica nos fundos da casa, montou um banco de dois lugares, como um prolongamento do muro. Criou um espaço análogo a uma varanda. Para reforçar a idéia fez dois bancos, um de cada lado da porta, revestidos com pedaços de azulejos. Caco a caco, Gabriel transformava o muro em jardim; a casa em flor.

Gabriel começou a trabalhar em sua casa em 1912, justo no mesmo ano em que Ferdinand Cheval concluiu o Palácio Ideal, depois de trabalhar sozinho nele por 38 anos. Ambos começaram a construir seus sonhos, suas obras, inspirados por um *objet-trouvé*. Cheval por uma estranha pedra em que

tropeça no caminho; Gabriel por uma flor que montou com cacos de pratos.

Arquiteticamente, a Casa da Flor apresenta algumas semelhanças com o Palácio Ideal. Tanto em um como no outro existe uma inversão na escala: no palácio, as flores, os animais e as pessoas adquirem proporções gigantescas, enquanto que as obras clássicas da arquitetura são miniaturizadas. Na Casa da Flor, são as flores que se agigantam, e algumas composições feitas com telhas de barro também sugerem pequenos templos ou estruturas arquitetônicas.

Se no Palácio Ideal o tema do sexo se faz presente mais explicitamente, na Casa da Flor os motivos estão mascarados sob o tema floral.

Diante do requintado trabalho de Cheval, a casa de Gabriel pode parecer mais desleixada, mais naïf, mas, ao mesmo tempo, essa despreocupação lhe confere um estatuto de obra típica moderna, contendo os mesmos princípios compositivos vanguardistas desenvolvidos por Jujol. Refiro-me mais precisamente à sua intervenção na casa Torredellas, que em meio à cobertura feita de cacos de azulejo, coloca irreverentemente um prato fundo e uma jarra de vinho catalã. Gabriel ia nas casas ricas, observava tudo e fazia igualzinho na sua. Copiava com o que tinha à mão, com o que podia fazer, e a recriação era mil vezes mais bela que a beleza das casas da realeza.

Essa ausência de preocupação com o requinte do acabamento revela que a importância está na transfiguração poética da casa real, na consciência do essencial, como observou Ferreira Gullar em seu ensaio sobre a Casa da Flor, e não no barroquismo da ornamentação.

II

Uma casa florida por fora, inflamada por dentro.

À noite, as lamparinas de Gabriel faziam sua imaginação ferver. Idéias de cacos borbulhavam. Os mosaicos dentro da casa animavam-se em sombras e bailavam ao sabor da chama. Tudo cintilava. A tênue luz dava vida a todas as coisas no interior da casa.

A chama determina a acentuação do prazer de ver, algo além de ser visto [...] dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a imaginar. Diante dela, desde que se sonhe, o que se percebe não é nada, comparado como que se imagina. As mais frias metáforas transformam-se realmente em imagem.

[...] Um sonhador de lâmpadas à óleo compreenderá instintivamente que as imagens da pequena luz são lamparinas íntimas. Suas luzes pálidas tornam-se invisíveis quando o pensamento trabalha, quando a consciência está bem clara. Mas quando o pensamento repousa, as imagens vigiam.
(Bachelard, 1989)

Gabriel era o pensador inflamado, elétrico, cheio de malícia, construía luminárias fantásticas com lâmpadas usadas, colocava faróis de carro na parede da sala e depois do trabalho os contemplava iluminados pelo brilho da luz de vela.

A palavra lâmpada, o abajur de lâmpadas já me faz rir. Porque lâmpada elétrica não nos dá as fantasias da lamparina que, com o óleo, faz luz.

Entramos na era da luz administrada.

[...] O pavio desta noite não é em absoluto o mesmo de ontem.
(Bachelard,1989)

Ele queimava sua solidão. O cotidiano. Isolado no tempo das lamparinas e lampiões, imaginava seu espaço, pensava sua vida. Na escuridão da noite, à chama da vela sobre a mesa, preparava todas as suas fantasias, que se tornariam realidade no dia seguinte. Em seus passeios, recolhia os cacos, os pequenos sonhos, e os recolava, bordando sua casa como um floral, uma fantasia.

A criação da imagem, sua visualização, é favorecida como os olhos fechados e/ ou pouca luz. Tanto no devaneio quanto na luz fraca encontra-se o mesmo trabalho da imaginação. Bachelard e Tanizaki haviam, de uma forma solitária, observado esse fenômeno comum à imaginação.

Se existe uma arquitetura correspondente a um livro, a Casa da Flor foi criada para A Chama de uma vela de Gaston Bachelard, que descreve toda a poética desde a luz de uma vela.

Existe um parentesco entre lamparina que vela e flor exala, entre A chama de uma vela de Bachelard e a Casa da Flor.

Na flor, na vela e na imaginação tudo é efêmero. O perfume, a chama e as imagens da criação evoluem-se facilmente. Para exercitar a imaginação, não se deve deixar a luz dormir, é preciso constantemente ativar a chama. Aspirar, expirar. Por fim, todas as flores são chamas querendo torna-se luz.

Metaforicamente, a cada noite, mais e mais flores brotavam do óleo que ardia na lamparina. Fica claro, agora, que as flores feitas de cacos nada são do que luzes transfiguradas. Flores que iluminam o pátio de dia, sempre vivas.

A capacidade de entregar-se, violentando a linguagem do cotidiano, é uma atitude poética que independe da habilidade em uma representação institucionalizada como a pintura.

Trabalhar com o épave, tal como um bricoleur com a matéria que vem a dar na beira da praia, transformando-a em maravilha, em flores do mal, é também uma forma de criar o poético.

Enquanto o fogo florescia, a flor se iluminava.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. A chama de uma vela. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989

Revista Agulha (www.secrel.com.br/jpoesia/agportal.htm).

(Arquivo Rizoma)

GULLAR, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte. Rio de Janeiro: Revan, 1993

Nota

1

Este artigo originalmente foi publicado no livro Arquiteturas Fantásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS e Ritter dos Reis, 1999. Publicado originalmente na web no Portal Vitruvius, Arqtextos, n. 012.02, maio 2001, < www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq012/bases/02tex.asp>.

Fernando Freitas Fuão é Doutor pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona/Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, professor na Faculdade de Arquitetura da UFRGS e pesquisador do CNPq. As fotografias da Casa da Flor foram cedidas pelo autor, publicadas originalmente em Arquiteturas Fantásticas (Ed. Da Universidade. Porto Alegre. 1999).

Visite o site da casa da flor: www.casadaflor.org.br

Fontes: Vitruvius (www.vitruvius.com.br).

A CIDADE DO HOMEM NU (1)

Flávio de Carvalho

O mundo caminha, progride. O estudo das legislações atuais nos leva à convicção de que as cidades futuras terão que abordar problemas opostos aos trazidos até hoje pelas concepções cristãs da família e da propriedade privada.

Cumpra a nós, povos nascidos fora do peso das tradições seculares, estudar a habitação do homem nu, do homem do futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio. No norte da Alemanha, como em diversas partes do mundo culto, a ligação livre é um fato.

A concepção do estado como único proprietário tende a se impor com a socialização dos filhos e da fortuna, sendo que, na conservadora Inglaterra, o imposto sobre a herança já atingiu a 40 por cento.

O homem perseguido pelo ciclo cristão, embrutecido pela filosofia escolástica, exausto com 1500 anos de monotonia recalcada, aparece ao nosso século como um máquina usada, repetindo tragicamente os mesmos movimentos ensinados por Aristóteles. O ciclo Cristão destaca-se sobre as outras religiões por ter dominado o homem mais civilizado. Mas este homem civilizado acorda para ver no ciclo cristão a destruição de si mesmo. As outras religiões são narcóticos idênticos. O burguês venera o passado e os acontecimentos do passado tal como o concebeu uma tradição decaída: ele repete o passado sem saber porque; ele aos poucos destrói o seu organismo, as possibilidades de progresso e mudança.

Nos dias de hoje, a fadiga é manifesta, o homem máquina do classicismo moldado pela repetição contínua nos feitos seculares do cristianismo, não mais pode aturar a monotonia dessa rotina. Ele perecerá asfixiado na seleção lógica, pelo mais eficiente, pelo homem natural.

A fadiga o ataca, ele precisa despir-se apresentar-se nu, sem tabus escolásticos, livre para o raciocínio e o pensamento.

Apresentar sua alma para pesquisas; procurar a significação da vida.

Violentemente atacado de cristianismo, o processo será talvez lento, mas não impossível.

Perseguido pelos tabus da sociedade, ele limita a seus desejos, aperta o seu cérebro, impedindo o raciocínio de funcionar, dando preferência à repetição por encontrá-la feita; evitando a todo custo e instante a mudança, transformação indispensável ao progresso.

Por que entravar o progresso com o velho mecanismo escolástico, por que venerar o passado, quando não conhecemos nenhum limite ao pensamento, por que abafar os nossos desejos, quando não conhecemos a natureza última desses desejos, não conhecemos sequer as conseqüências desses desejos?

O homem livre, despido dos tabus vencidos, produzirá coisas maravilhosas, a sua inteligência libertada criará novos ideais, isto é, novos tabus, o seu ego

se selecionará automaticamente em grupos, procurando caracterizar uma série de tendências.

Livre, ele sublimará os seus desejos com saciedade, aparecendo logo novos desejos, apontando para novas tendências... isto é mudando... progredindo.

Livre, ele se organizará automaticamente porque não encontrará nenhum impedimento social que o proíba organizar – e poderá progredir.

Presentemente, ele labora lutando contra as suas tendências sem um objetivo em vista, sem saber porque ele luta, nem aonde vai. É um mecanismo de repetição não produtivo, é um mecanismo nefasto que procura destruir o que há de mais grandioso; procura destruir a sua possibilidade de melhorar, de progredir.

O homem se destrói a si mesmo, sem saber por que.

A visão de uma nova era se apresenta para a humanidade. Um novo momento atrai o homem: como progredir?

A sua índole repele o passado por que no passado nada viu senão a repetição dos dogmas inconvenientes. Ele deseja saltar fora do círculo, abandonar o movimento recorrente e destruidor de sua alma, procurar o mecanismo de pensamento que não entrave o seu desejo de penetrar no desconhecido.

Pesquisar a sua alma nua, conhecer a si próprio.

Mas, qual será esse mecanismo?

Em São Paulo fundou-se, há alguns anos, a ideologia antropofágica, uma exaltação do homem biológico de Nietzsche, isto é, a ressurreição do homem primitivo, livre dos tabus ocidentais, apresentação sem a cultura feroz da nefasta filosofia escolástica. O homem, como ele aparece na natureza, selvagem, com todos os seus desejos toda a sua curiosidade intacta e não reprimida. O homem que totemiza o seu tabu, tirando dele o rendimento máximo. O homem que procura transformar o mundo não métrico no mundo métrico, criando novos tabus para novos rendimentos, incentivando o raciocínio em novas esferas. Esta idéia iniciada em São Paulo por Raul Bopp, Oswaldo Costa, Clóvis Gusmão, Oswald de Andrade e outros, com ramificações no Rio e outros Estados, foi entusiasticamente recebida pelo filósofo Keyserling e o urbanista Le Corbusier que viram nela um meio de progredir: uma possível felicidade longínqua.

O homem antropofágico, quando despido de seus tabus assemelha-se no homem nu. A cidade do homem nu será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropofágico. L ele poderá sublimar os seus desejos organizadamente. L , ele poderá sentir em si a renovação constante do espírito; o movimento da vida aparecerá de um realismo estonteante e ele compreenderá que viver é raciocinar velozmente e dominar os tabus pela compreensão.

A cidade americana não é mais a cidade-fortim da conquista. Ela será a cidade geográfica e climatérica, a cidade do homem nu, do homem com o

raciocínio livre e eminentemente antropófago.

A cidade antropofágica satisfaz o homem nu porque ela suprime os tabus do matrimônio, e da propriedade, ela pertence a toda coletividade, ela é um imenso monolito funcionando homogeneamente, um gigantesco motor em movimento, transformando a energia das idéias em necessidades para o indivíduo, realizando o desejo coletivo, produzindo felicidade, isto é, a compreensão da vida ou movimento.

A cidade do homem nu será toda ela a casa do homem. O homem encontrará na sua casa imensa, as suas necessidades organizadas, arquivadas em locais apropriados, permitindo o acesso fácil e imediato. Ele não perderá energia inutilmente como o nosso homem de hoje. A sua fadiga será a mínima, o seu relacionamento espantoso surpreenderá a ele próprio, ele encontrará na sua vida uma nova felicidade, a felicidade da eficiência; um novo orgulho, o de ter conquistado a sua alma, o orgulho da compreensão da sua existência e do desejo de mudar sempre.

A cidade organizada formará um único monolito com aspecto uniforme. O aspecto será função das necessidades do homem.

Ela simbolizará pelas suas formas, pelas suas cores, o mecanismo da alma do homem nu.

A cidade será a imagem matemática do homem livre, o homem que repeliu a angústia do dogma escolástico, do homem que libertou o seu raciocínio de uma decrepitude indesejável.

As necessidades do homem serão concêntricas por ser a disposição concêntrica a mais igualmente acessível a todos. Elas serão localizadas em círculos concêntricos. O bem-estar geral da cidade, a magnitude de eficiência da vida da cidade depende da posição relativa dessas zonas.

Uma zona inconvenientemente locada, em relação ao centro, poderá trazer sérios distúrbios no equilíbrio orgânico das cidades, perturbando o seu processo.

As nossas cidades de hoje são verdadeiros pandemônios e vivem em constante desequilíbrio.

O homem de hoje gasta as suas energias inutilmente devido ao organismo doente da cidade. A cidade cansa o homem, destruindo a sua energia vital.

O homem da cidade de hoje não aproveita a sua capacidade de produção, não pode aproveitar, porque o organismo burguês desorganizado tudo faz para aniquilar no homem o gosto pela vida, o entusiasmo de produzir coisas, o desejo de mudar.

A cidade do homem nu será a metrópole da oportunidade, um centro de sublimação natural dos desejos do homem, um centro de reanimação de desejos exaustos; um grande centro de produção de vida orgânica, de seleção e distribuição desta vida em forma de energias úteis ao homem. Um grande centro de pesquisas para descobrir as coisas do universo e da vida, para conhecer a alma do homem, torná-la métrica e utilizá-la no bem-estar

da cidade.

A cidade do homem nu é dominada pelo centro de pesquisas, é esta a única autoridade constituída; ele seleciona e distribui, de acordo com o critério científico, ele domina e ordena todas as energias da metrópole, ele é o deus mutável, o deus em movimento contínuo, o deus símbolo do desejo maravilhoso de penetrar no desconhecido.

O centro de pesquisas em forma de anel externo e concêntrico com os outros anéis. Ele é o primeiro anel da cidade.

O centro de ensino e orientação do homem é um anel anexo ao centro de pesquisas. O centro de gestação, máquina imensa onde a vida estudada, catalogada, se encontra isolada por um parque do centro de pesquisas.

Devido às magníficas condições higiênicas das cidades, o centro hospitalar é pequeno e faz parte do centro de pesquisas.

A erótica ocupa na vida do homem nu uma posição de destaque. O homem nu selecionará ele mesmo as suas formas erótica; nenhuma restrição exigirá dele este ou aquele sacrifício; a sua energia cerebral será suficiente para controlar e selecionar os seus desejos.

A zona erótica é realmente um imenso laboratório onde se agitam os mais diversos desejos, onde o homem nu pode encontrar a sua alma antiga, pode projetar a sua energia solta em qualquer sentido, sem repressão: onde ele realiza desejos, descobre novos desejos, impõe a si mesmo uma seleção

rigorosa e eficiente, forma o seu novo ego, orienta a sua libido e destrói o ilógico, aproximando-se assim do deus símbolo, sublima angústia do desconhecido da mutação do não métrico.

A religião tem o seu lugar adequadamente localizado na zona erótica; sendo ela uma forma de erotismo, como ficou esclarecido pelo mecanismo de Freud.

O centro de alimentação está também situado na zona erótica. A administração se encontra no núcleo central da cidade assim como a locomoção que é toda subterrânea e se irradia desse núcleo.

A habitação está localizada num grande anel central próximo à administração.

* * *

A cidade do homem nu é a habitação do pensamento, o homem produz idéias que são orientadas e aproveitadas na melhoria da raça e no caminhar do progresso.

É uma grande máquina de idéias para calcular o meio de progredir sempre, calcular um processo de constante renovação mental.

Os núcleos industriais e produtivos serão situados fora da grande máquina de calcular. A cidade do homem nu é um motor gestador de idéias que orienta e dirige o país movimentando a indústria e a agricultura, preparando

o homem para ser feliz.

O continente americano, pela sua privilegiada situação histórica, está mais apto que qualquer outro a contemplar o problema do homem nu.

O continente americano não herdou do passado o recalque trágico da filosofia escolástica, ele possui elementos próprios para criar uma civilização nua; um novo mecanismo despido dos tabus da velha Europa, uma renovação científica e estética que o colocará na vanguarda da organização humana.

* * *

Convido os representantes da América a retirar as suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem deus para uma solução lógica do problema da vida da cidade, do problema da eficiência da vida.

Nota

1. O artigo foi publicado originalmente em português, na web, no Portal Vitruvius, Documento, < www.vitruvius.com.br/documento/flavio1.asp>.

*Trabalho apresentado ao IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo e publicado no Diário da Noite, em 01 de julho de 1930.
Republicado por Luiz Carlos Daher, Flávio de Carvalho: Arquitetura e*

Expressionismo, Ed. Projeto, São Paulo, 1982.

Fonte: Vitruvius (www.vitruvius.com.br).

A POLÍTICA DA ARQUITETURA ISRAELENSE

Nick Rockel



Se seres humanos são criaturas políticas, os prédios em que eles habitam não têm uma política?

Levantar esta questão custou a dois jovens arquitetos israelenses seu cobiçado espaço no Congresso Mundial de Arquitetura de 2002.

Eyal Weizman e Rafi Segal ganharam a comissão da Associação Israelita de Arquitetos Unidos (IAUA - Israeli Association of United Architects) para representar seu país no congresso, realizado em Berlim em julho corrente. Então os funcionários da IAUA viram o catálogo para a exposição planejada, "Uma Ocupação Civil: A Política da Arquitetura Israelense".

Antes que Weizman e Segal soubessem, a exposição foi cancelada e eles

viraram celebridades internacionais.

Porque a IAUA ficou tão enfurecida? "Uma Ocupação Civil" é uma crítica mordaz do papel da comunidade arquitetônica israelense na rápida colonização dos territórios ocupados, particularmente a margem oeste*. Com ensaios fortemente argumentados, mapas detalhados e dramáticas fotos aéreas, o catálogo mostra como mais de 800 assentamentos israelenses - desenhados por arquitetos, estrategicamente empoleirados em topos de colinas e vedados para palestinos - são chaves para o controle governamental dos territórios.

O presidente da IAUA Uri Zerubavel tem raivosamente rejeitado o projeto, chamando-o de "Pró-político, anti-judeu e anti-sionista". O IAUA é uma organização profissional, não um partido político, ele diz; exibir "Uma Ocupação Civil" internacionalmente daria uma má reputação aos arquitetos israelenses. Weizman acha que Zerubavel está se equivocando. Para ele, a Margem Oeste é um estudo de caso, "um grande laboratório onde processos urbanos onipresentes são acelerados e tornados extremos". Ao expor a cumplicidade dos arquitetos israelenses numa ocupação "imoral, ilegal", Weizman espera chamar atenção para uma falta de consciência comum na arquitetura e planejamento contemporâneos.

Ironicamente, é provável que mais pessoas acabem vendo "Uma Ocupação Civil" do que as que teriam visto em Berlim. Weizman diz que recebeu diversos convites da Europa para receber a exposição, e a Babel Press está reeditando o ofensivo catálogo. Abra o olho, Rem Koolhaas.

* Os territórios da Cisjordânia, margem oeste do Rio Jordão (Nota do Tradutor).

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Adbusters (www.adbusters.org).

**AS CIDADES BRASILEIRAS E O PENSAMENTO NEOLIBERAL -
(SUBMISSÃO AO PENSAMENTO ÚNICO: ÚNICA ALTERNATIVA PARA
AS CIDADES?)**

Reginaldo Luiz Cardoso



Quero propor com este texto uma análise crítica, daquilo que passou a se chamar de “Planejamento Estratégico de Cidades” ou a tradução da gestão empresarial para o setor público. Para isto, em um primeiro momento, farei um pequeno esboço do neoliberalismo, pano de fundo do “novo fazer a cidade”. Uma vez delineado o cenário, tratarei do novo modo de atuar que é o Planejamento Estratégico Aplicado às Cidades, suas origens, suas implicações e, de uma reflexão crítica de possíveis soluções ao modelo.

.....

Origens do Pensamento Único

O neoliberalismo, apesar de ter se tornado hegemônico nas duas últimas décadas, tem suas origens históricas em décadas bem anteriores, na Europa

do Pós-Guerra.

Lá, em 1944, o economista austríaco Friedrich Hayek lança o livro *O Caminho da Servidão*, o discurso-fundador do neoliberalismo. Trata-se de uma reação teórica e política veemente contra o Estado intervencionista e de bem-estar. Para este teórico e seus discípulos, dentre os mais célebres, Ludwig von Mises, Milton Friedman, Karl Popper e Walter Lipman, “o igualitarismo deste período, promovido pela construção do Estado de bem-estar na Europa e pelo *New Deal* norte-americano, destruiu a liberdade dos cidadãos e a vitalidade da concorrência, da qual dependia a prosperidade de todos”(1). Ou seja, para eles, Hayek e seus companheiros, “as raízes da crise” do modelo econômico do pós-guerra, em 1973, “estariam localizadas no poder excessivo e nefasto dos sindicatos e, de maneira mais geral, do movimento operário, que havia corroído as bases de acumulação capitalista com suas ressonâncias reivindicatórias sobre os salários e com sua pressão parasitária para que o Estado aumentasse cada vez mais os gastos sociais”(2).

O remédio para este estado de coisas não tarda a aparecer: enfraquecimento do Estado (em termos), forte o suficiente para implementar políticas que visem a desmobilização sindical e fraco o bastante para permitir a apropriação da sua infra-estrutura por setores econômicos e, fraco, também na sua possibilidade de implementar políticas sociais.

A hegemonia deste programa não se realizou do dia para a noite. Mas, ao final da década, em 1979, surgiu a oportunidade. Na Inglaterra, foi eleito o

governo Thatcher, primeiro regime de um país de capitalismo avançado publicamente empenhado em pôr em prática o programa neoliberal. Um ano depois, em 1980, Reagan chegou à presidência dos Estados Unidos. O efeito dominó se fez ver em todo o resto da Europa dita “livre”. Mas o triunfo do capitalismo ocorre entre 1989 e 91 com a derrocada do comunismo na Europa Oriental e na União Soviética. O triunfo, não de um capitalismo qualquer, mas o do tipo específico liderado e simbolizado por Reagan e Thatcher nos anos 80.

Para a periferia do capitalismo, ou do mundo, um receituário não tarda a aparecer. Passou a ser conhecido como “Consenso de Washington”, expressão cunhada em 1990 pelo economista norte-americano John Williamson para referir-se a um conjunto de idéias e políticas econômicas defendidas unanimemente pelas principais burocracias econômicas norte-americanas e pelos organismos internacionais sediados na cidade de Washington. Propunham: “desregulação dos mercados financeiro e do trabalho; privatização das empresas e dos serviços públicos; abertura comercial; e, garantia do direito de propriedade dos estrangeiros, sobretudo nas zonas de fronteira tecnológica e dos novos serviços” (3).

O resto são fatos. O que podemos certificar? “Que política e ideologicamente, todavia, o neoliberalismo alcançou êxito num grau com o qual seus fundadores provavelmente jamais sonharam, disseminando a simples idéia de que não há alternativas para os seus princípios, que todos, seja confessando ou negando, têm de adaptar-se a suas normas” (4). Quer dizer, tudo está sob a égide do que passou a se chamar “pensamento único”.

Planejamento Estratégico de Cidades

Com a ofensiva liberal-conservadora, politicamente vitoriosa a partir de 1979/80, um novo jargão, e só para lembrar aqui Orwell, uma “novilíngua”, um vocabulário aparentemente sem origem, tomou de assalto os discursos do “fazer a cidade”. Palavras como gerenciamento, governabilidade, flexibilização, empregabilidade, oportunidade, globalização (o outro nome da retomada da hegemonia americana), “underclass” e exclusão, nova economia e tolerância zero, “revitalização urbana” e derivados tais como “parceria” entre setor público e iniciativa privada, encarregada por sua vez de “alavancar” (neologismo ianque – to leverage) investimentos privados com fundos públicos, passaram a fazer parte com um dos discursos. Tudo isto seguido de enorme animação.

Animação que se expressa na convergência entre governantes, burocratas e urbanistas em torno de uma espécie de teorema-padrão: que as cidades só se tornarão protagonistas privilegiadas, como a Idade da Informação lhes promete, se, e somente se, forem devidamente dotadas de um Plano Estratégico capaz de gerar respostas competitivas aos desafios da globalização (...), e isto a cada oportunidade (...) de renovação urbana que porventura se apresente na forma de uma possível vantagem comparativa a ser criada (5).

Bem, de onde se origina tal jargão? Façamos uma pequena digressão histórica. Tudo começou sob a Guerra Fria – quando a administração eficiente dos meios de matar se tornou prioritária. Já durante a Segunda

Guerra, as Forças Armadas dos países centrais haviam assumido a vanguarda da pesquisa tecnológica e do gerenciamento científico. Formularam-se, então, as regras básicas da administração (na guerra ou na paz): competência, racionalização, impessoalidade, informatização, clareza de objetivos, pensamento positivo, crença no progresso infinito etc. Os métodos de administrar a guerra deviam colonizar a administração da paz, o burocrata civil imitar o funcionário militar. Termos, conceitos, leis, regras, parâmetros de avaliação, tática e estratégia do estamento técnico-científico-militar tornaram-se sinônimo de modernização. Gestada no *War College* (década de 1940), seu aperfeiçoamento ocorreu sob a tutela de Robert McNamara, titular do Departamento de Defesa dos Estados Unidos durante o Governo Kennedy. Nutrida, então, pelas experiências de âmbito militar, o Planejamento Estratégico, a partir dos anos 1970 – via *Harvard Business School*, passou a ser um instrumento cada vez mais utilizado pelas empresas.

Atentar para estes antecedentes, militares e empresariais, que alimentam as bases teóricas do planejamento estratégico parece uma necessidade inadiável para o debate aprofundado acerca das orientações atuais políticas e de sua pertinência e limites dentro de nossa realidade urbana. Sobretudo se considerarmos que, ao menos no Brasil, há uma certa confusão a respeito das origens e bases deste novo “modelo”, tanto no meio acadêmico quanto no interior dos quadros técnicos municipais dos mais diversos matizes político-ideológicos (6).

Assim sendo, o Planejamento Estratégico Urbano nasce no sopé da implantação do neoliberalismo nos EUA (*Reaganomics*) e na Inglaterra

(Tatcherismo). O planejamento estratégico, segundo seus defensores, deve ser adotado pelos governos locais em razão de estarem as cidades submetidas às mesmas condições e desafios que as empresas. Desta maneira, em linguagem renovada, de forma articulada, o primeiro plano estratégico de cidade é aplicado na cidade de São Francisco – EUA, em 1982.

Dez anos depois, nas Olimpíadas de Barcelona, o mundo assistiu, em cores, via satélite, o fruto parcial do Planejamento Estratégico Urbano em Barcelona. Sob a tutela do governo socialista de Filipe González e do polêmico Pasqual Maragall, alcaide todo poderoso de Barcelona entre 1982 e 1997, o planejamento estratégico catalão é modelado e apresentado como alternativa progressista, principalmente porque confeccionado em uma região, anteriormente, politicamente conservadora. Não podemos nos esquecer que Franco era a sombra no calcanhar da Nova Espanha. Diante dos efeitos pirotécnicos com que se cercou e se promoveu as Olimpíadas de Barcelona, esta tornou-se, rapidamente, paradigma do Planejamento Estratégico Urbano para o resto do mundo, principalmente para a América Latina. Tornou-se paradigma das cidades no fim e início dos milênios.

Daí o mito do Planejamento Estratégico Urbano ser progressista. Mito decorrente da falta de alternativa de governos progressistas frente à avassaladora investida do neoliberalismo no mundo. Ou da sua incapacidade de resistir a tal investida. Basta dizer que, em 1996, o governo progressista de González cai depois de atingido por uma avalanche de denúncias de corrupção, descalabros administrativos e ineficiências sócio-econômicas.

A Nova Questão Urbana

Se durante largo período o debate acerca da *questão urbana* remetia, entre outros, a temas como crescimento desordenado, reprodução da força de trabalho, equipamentos de consumo coletivo, movimentos sociais urbanos, racionalização do uso do solo, a *nova questão urbana* teria, agora, como nexos central a problemática da *competitividade urbana*.

Quando a liberalização do mercado preside o desenvolvimento da economia global e a privatização, e os mercados financeiros se tornam rotina, as cidades necessitam;

- *Competir pelo investimento de capital, tecnologia e competência gerencial;*
- *Competir na atração de novas indústrias e negócios;*
- *Ser competitivas no preço e na qualidade dos serviços;*
- *Competir na atração de força de trabalho adequadamente qualificada*

(World Economic

Development Congress & The World Bank, 1998, p.2.) (7).

Dito de outra maneira, a cidade é uma mercadoria e, por isso mesmo, deve ser vendida, num mercado extremamente competitivo, em que outras cidades estão à venda. E, para tanto, necessita de um outro instrumento, o chamado *city marketing* ou marketing da cidade. Daí a imagem sempre recorrente de vermos os prefeitos cada vez mais parecerem com vendedores ambulantes que nada lembram dirigentes políticos. Se dirigentes políticos são transformados em simples vendedores, a pergunta

imediata que se faz é a seguinte: o que é que, afinal de contas, se vende quando se põe à venda uma cidade? Para isso, nichos de mercado devem ser identificados: jovens podem estar buscando certos tipos de entretenimento e lazer, velhos podem querer calma e grande número de serviços médicos, religiosos podem preferir grande concentração de lugares de retiro e prece ...

A guisa de ilustração, vejamos a matéria da “Revista de Domingo” do “Jornal do Brasil” de 18 de março de 2001:

O prefeito de São Francisco (Ca, EUA), Willie Brown, desembarcou no Rio na noite da última quarta-feira com três deveres a cumprir: promover o aeroporto de sua cidade, que acaba de receber US\$ 2 bilhões em investimentos; convencer o presidente da VARIG, Ozires Silva, a lançar vôos diretos do Rio para São Francisco; e conhecer alguns pontos turísticos, já que se tratava de sua primeira visita ao Brasil.

O que reforça ainda mais o nosso ponto de vista de que os prefeitos tornaram-se simples caixeiros-viajantes, vendedores de um produto inédito, a sua própria cidade, está presente no restante da matéria jornalística do mesmo Jornal do Brasil:

No alto do Corcovado, Brown foi reconhecido por um turista de sua cidade. “Você não fica em São Francisco não?”, indagou o americano Sylvester Page, em tom de brincadeira. Depois de posar para uma foto ao lado do político, o turista confessou: “Sempre quis apertar sua mão, não acredito que precisei vir ao Rio para conseguir fazê-lo.”

Entretanto surge-nos uma segunda questão: a quem deverá ser vendida a mercadoria cidade? A todos os cidadãos? A todos os seus habitantes? Não! Somente aos “visitantes e habitantes solventes”, àqueles indivíduos que pagam ou podem pagar pelo produto. Condição única da implantação do Planejamento Estratégico Urbano, é o esgotamento dos investimentos sociais, ou investimentos que atinjam diretamente os chamados “segmentos de baixo valor estratégico”. Problemas? Aparentemente nenhum. Aliás, uma das características desse tipo de planejamento é o otimismo: não mencionar os problemas e, se for possível ignorá-los, destacar o lado positivo, já que constituem sempre oportunidades de mudar o jogo.

Contudo o nosso papel aqui é outro. Voltemos à questão. Os projetos que amorteceriam a violência do Estado sobre o indivíduo são cortados. O que pode acontecer? No limite, a ausência cada vez maior de modalização da violência sobre o cidadão comum, acarreta, no outro lado, a incrementação da violência. Isto é, investimentos são setorizados (atendem a áreas específicas da cidade), os habitantes de áreas degradadas, já pouco assistidas pelo poder ou poderes públicos, tenderão a quebrar o “consenso” social. O que nos leva necessariamente a pensar no aumento de conflitos nestes setores. Como os planejadores-empreendedores passam a tratar estes atores desassistidos pelo setor público, cuja violência é, antes de tudo, sintoma deste abandono? Passam a ser tratados como caso de polícia, que é o tratamento histórico que o patronato oferece aos trabalhadores.

Tomemos como exemplo, o que acontece em São Francisco hoje, 20 anos depois, de implantar o Planejamento Estratégico:

O mais grave é cruzar com hordas de mendigos que despontaram durante o período. (...) O prefeito Willie Brown resolveu tomar uma atitude enérgica. Há poucos mais de um mês, numa madrugada de sábado, tirou seus funcionários do sagrado descanso para que retirassem os 24 bancos de rua que ficavam na calçada da Praça das Nações Unidas. Deseja transformar o enclave dos sem-teto num playground.

(...) quem vive na rua pode ser multado por dormir ou beber em locais públicos. Se não paga as multas, o que acontece em 100% dos casos, corre o risco de parar no xadrez. Dar comida aos pobres também dá cana (8).

Em Nova York, o Programa de Tolerância Zero foi pelo mesmo caminho: nada deixar passar sem repressão, começando pelas pequenas transgressões. Exemplo disso foi a “Patrulha do Xixi” (*Beer and Piss Patrol*). Essa patrulha policial mandava para a cadeia os bebedores de cerveja surpreendidos urinando nas ruas. Rudolf Giuliani, prefeito à época, delegou amplos poderes aos policiais e reduziu a micro-criminalidade em quase 30%, no final do primeiro mandato. Como reduziu a pequena criminalidade, devolveu à cidade a sensação de tranquilidade. À noite, as pessoas voltaram a freqüentar teatros, cinemas e restaurantes, etc. Os comerciantes retomaram seus lucros e os turistas ganharam sossego. O tempo mostrou, no entanto, que nem sempre a bandeira da tolerância zero na segurança pública garante eleições. Giuliani só conseguiu uma reeleição e acabaram os eleitores concluindo que possuía um condenável programa policial de intolerância: racista, violento e preconceituoso. Com perseguições aos negros, hispânicos, homossexuais, boêmios e pobres. Que colocou sob

suspeita os moradores do Bronx e do Harlem e ofertou trato dócil aos ricos de Park Avenue e aos magnatas de Wall Street. Com efeito, sentiu Giuliani (desistiu de candidatar-se ao Senado) o insucesso da tolerância zero. A redução da pequena criminalidade agradou aos nova-iorquinos, mas eles não aceitaram os abusos policiais.

Ou seja, de que maneira podemos “radicalizar” a democracia em um ambiente desigual, que gera desigualdades e da qual não há iniciativas públicas, no curto e médios prazos, no sentido de mitigá-las?

Mas como já foi dito, este tipo de planejamento é caracterizado pelo otimismo. A venda da imagem de cidade segura, muitas vezes, vai junto com a venda da cidade justa e democrática. E nunca é demais lembrar que a oferta de uma imagem segura não necessariamente depende de que a cidade seja, de fato, segura para os que nela habitam; sempre é possível criar cordões de isolamento e áreas de segurança. Afinal, dentre o segmento de alta solvência, compradores virtuais da cidade, é evidente a preferência pelos investidores internacionais. Vejamos o que diz Jordi Borges e Manuel Castells, os papas da nova transformação urbana, logicamente catalães:

O governo local deve promover a cidade para o exterior, desenvolvendo uma imagem forte e positiva apoiada numa oferta de infra-estruturas e de serviços (comunicações, serviços econômicos, oferta cultural, segurança etc.) que exerçam a atração de investidores, visitantes e usuários solventes à cidade e que facilitem suas exportações (de bens e serviços, de seus profissionais etc.) (9).

O fato é que há no mercado uma empresa inglesa, a *Control Risks*, que através de um monitoramento diário, estipula a taxa de risco em 300 cidades ao redor do mundo. Atende a 5300 multinacionais – entre elas as principais companhias petrolíferas e 89 das 100 maiores empresas listadas pela revista norte-americana *Fortune*. No levantamento da consultoria, as cidades são pontuadas de 1 (menos violenta) a 7 (mais violenta). Ao todo, sete cidades brasileiras são avaliadas (o relatório é anual), no qual Brasília, Curitiba e Manaus têm nota 3, Belém e Belo Horizonte nota 4 e São Paulo e Rio de Janeiro apresentam nota 5. Vejamos as características das cidades avaliadas com nota 4 e um trecho do relatório sobre a cidade de Belo Horizonte:

Embora normalmente seguras de dia, as ruas comerciais e próximas de hotéis apresentam risco. Algumas áreas são evitadas pelos próprios habitantes durante o dia e à noite. Algumas zonas não devem ser freqüentadas de modo algum.

Ou: cidades normalmente seguras que tenham risco episódico de ataques terroristas, conflitos sociais ou políticos.

(...)

(Sobre Belo Horizonte) Não é aconselhável se afastar do centro. Evite a praça da Estação, a avenida Paraná e o principal terminal rodoviário, onde há alta probabilidade de assalto. Há risco de pequenos delitos à noite no centro financeiro. (Quem está viajando a negócios é advertido para não se aventurar sozinho à noite. As favelas devem ser evitadas sempre) (10).

Jake Stratton, que dirige em Londres as pesquisas do serviço de informações da *Control Risks*, salienta que as notas e observações não são endereçadas aos habitantes das cidades em questão. Diz ele: “a maneira que um estrangeiro vê uma cidade é diferente, ele não tem as sutilezas culturais que permitem ao morador o reconhecimento de uma situação local de risco.”

Cidade-Empresa: Espaço Despolitizado

Porém não basta a elas (as cidades) serem apresentadas como mercadorias, têm que serem gestadas enquanto empresas, em termos de lucros e prejuízos, com todo o risco inerente ao setor produtivo e, no qual, os funcionários, ou a máquina administrativa, passam a serem cobrados em termos de produtividade. Tudo e todos são reduzidos a termos puramente produtivos. Para os catalães, as grandes cidades são as multinacionais do século XXI.

E, não esqueçamos, esta lógica proclama a existência de espaços despolitizados. Historicamente, sabemos que toda vez que os interesses do mercado entraram em conflito com a democracia, a tendência liberal foi, e é, a de deslocar o pêndulo da balança no sentido contrário ao da democracia.

E, se mercadoria, se empresa, há que se fazer em torno de um consenso, há que se seguir à lógica e à disciplina do capitalismo: produtividade e competitividade.

E os problemas vão além: uma vez que a gestão da cidade dentro deste modelo é feito como sendo uma empresa, há necessidades incessantes de procura de parcerias que possam incrementar o projeto maior da cidade-empresa. Lógica implacável: o novo conceito de planejamento impõe a presença de novos atores. Ora, tais parcerias serão e são feitas com setores de alta solvência, isto é, setores privados que almejam junto ao poder público satisfazer seus interesses que, como disse, são privados. Assim, é impossível manter tais parcerias, sem que ocorram privilégios (leis privadas). Privilégios estes que passam, primeira e necessariamente, pela dificuldade do poder público em constranger os interesses do setor privado e que, via de regra, contrariam os do cidadão representado, no caso e em tese, pelo governo municipal.

Exemplo claro. Em Belo Horizonte, em apenas 20 dias após as eleições, o governo municipal, reeleito, com pressa suspeita, fez passar em primeiro e segundo turnos na Câmara Municipal da Capital, projeto de reforma administrativa sem que se discutisse os pontos fortes e os fracos do mesmo e sem trazê-lo ao conhecimento do Conselho Municipal da Cidade. Coincidentemente, juntamente a esta ação, outro projeto foi votado, o de Lei de Uso e Ocupação do Solo, alterando utilidades e zoneamentos da cidade. Vemos aqui, um claro aspecto do que tais parcerias tendem a promover: a primazia dos interesses privados em detrimento daqueles do cidadão.

Cidade-Pátria: o Consenso como Princípio e Fim

A instauração da cidade-empresa constitui, em tudo e por tudo, uma

negação radical da cidade enquanto espaço político – enquanto pólis. Na empresa reina o pragmatismo, o realismo, o sentido prático; e a produtivização é a única lei.

Como construir política e intelectualmente as condições de legitimação de um projeto de encolhimento tão radical do espaço público, de subordinação do poder público às exigências do capital internacional e local? Pelo consenso, sem o qual não há qualquer possibilidade de estratégias vitoriosas.

No nosso caso, despertando o patriotismo cívico dos cidadãos reféns da crise. Contando com a sua “compreensão”, uma vez que estas populações estão deprimidas por duas décadas de estagnação econômica. Fica assim bem mais simples persuadi-las a se tornarem competitivas, na pessoa de suas camadas dinâmicas, bem entendido. E assim, estamos em condições para pôr em movimento a máquina urbana de “aumentar rendas agregadas”. Ingredientes indispensáveis: o “orgulho cívico” dos habitantes do lugar e o “patriotismo de massas”. Auxiliadas evidentemente pela máquina urbana de propaganda, posicionadas e prontas para chantagear suas populações com a sempre invocada geração iminente de empregos.

Em duas palavras, a idéia de cidade como máquina de crescimento pode ser assim resumida: coalizões de elite centradas na propriedade imobiliária e seus derivados, mais uma legião de profissionais caudatários de um amplo arco de negócios decorrentes das possibilidades econômicas dos lugares, conformam as políticas urbanas à medida em que dão livre curso ao seu propósito de expandir a economia local e aumentar a riqueza. A fabricação

de consensos em torno do crescimento a qualquer preço torna-se a peça-chave de uma situação de mobilização competitiva permanente para a batalha de soma zero com as cidades concorrentes. Uma fábrica segundo o qual o crescimento enquanto tal faz chover empregos.

Por essas e outras considerações, quando se fala hoje em dia em “fazer cidade”, vale a pergunta: “quem de fato faz a cidade”? A resposta, ao menos a partir dos anos 1990, parece inequívoca: naturalmente, as grandes empresas. Por isso a mesma paisagem por toda parte. Se mesma paisagem, algo terá que ser feito para tornar este negócio rentável. Como? Diferenciando, agregando valor à mercadoria. E para entrar neste universo dos negócios, a senha mais prestigiosa é a Cultura.

Através de qual processo? O de *gentryfication*, gentrificação, cujo caráter de classe o original inglês (*gentry*) deixa tão vexatoriamente a descoberto. Daí a sombra de má consciência que costuma acompanhar o emprego envergonhado da palavra, por isso mesmo escamoteada pelo recurso constante ao eufemismo: revitalização, reabilitação, revalorização, reciclagem, promoção, requalificação, e por aí afora, mal encobrindo, pelo contrário, o sentido original de invasão e reconquista, inerente ao retorno das camadas afluentes ao coração da cidade.

Seria o caso de completar o raciocínio, observando algo aparentemente trivial, mas que na verdade faz tempo deixou de ser, o fato de que áreas gentrificadas são áreas altamente vigiadas. Este é o módulo mais simples do mecanismo de subordinação de um espaço público ao controle privado: redesenha-se o local; programam-se eventos culturais. Abre-se um café ou

coisa que o valha igualmente *chic*, completando-se o serviço com uma pequena horda de seguranças. E por aí se vai, a cada unidade mais complexa de intervenção, até se alcançar quem sabe toda a cidade que importa. Ou seja, chegamos ao que foi chamado de “estetização do medo” ou política de “tolerância zero”: a progressiva substituição do Estado Social pelo Estado Penal – criminalização da pobreza e normalização do trabalho precário.

Desta maneira poderíamos imaginar o que se passa no interior de uma cidade-empresa cultural: não só como cidade-negócio, mas igualmente como uma cidade “polida” em todas as suas engrenagens – de uma vendedora de boutique a um transeunte benévolo como se vivesse numa ONG de asfalto – como uma empresa regida por um script único de atendimento ao cliente, como em qualquer lanchonete de *fast-food* do McDonald’s. De fato, em qualquer loja da cadeia, os funcionários vestem-se e atendem da mesma maneira e, incrível, falam com as mesmas frases monótonas. Se o freguês pede um “big-mac”, virá a irreduzível pergunta: “Fritas também, Sr?” Uma vez tudo acertado, a seca deferência: “Tenha um bom dia, Sr.” (*Have a nice day, sir.*), seguida do memorável convite: “Volte sempre!” (*Come in again!*).

Nas cidades globais certamente causa a melhor das impressões, mas e em suas réplicas da periferia?

Novos Rumos

Em 10 de julho de 2001, depois de 13 anos de negociações e adiamentos o Congresso Nacional aprovou o Estatuto da Cidade, lei que regulamenta o capítulo de política urbana da Constituição Federal de 1988.

Seu tema é a gestão democrática da cidade. Seu mérito é instrumentalizar e legalizar este ideal. Democratiza a decisão urbana. Pela primeira vez na nossa história, a cidade não estará entregue somente aos prefeitos, às Câmaras Municipais e às empresas imobiliárias.

A partir da obrigatoriedade de um Plano Diretor, o projeto estabelece novas diretrizes e procedimentos. Por exemplo: determina que se evite a instalação de empreendimentos ou atividades que possam funcionar como pólos geradores de tráfego, sem a previsão de infraestrutura correspondente. Ou seja, não mais shopping centers ou megastores que tumultuam o trânsito no caminho de casa ou do trabalho.

A decisão da licença até então era discricionária. Dependia do prefeito ou do governador. Daí as pressões, veladas em muito dos casos, em cima da autoridade. Agora não mais. A Lei prevê a realização do EIV (Estudo de Impacto na Vizinhança), como forma de medir os efeitos do empreendimento na qualidade de vida das redondezas. Se o shopping tumultua o tráfego, licença não há. Mas, se o shopping fazer por conta própria a infra-estrutura, ótimo, nada impede. Evita-se a prática de privatizar os benefícios provocados pelo tráfego e de “publicizar” o caos.

O mais importante, porém, é que a Lei dá transparência às decisões que afetam a população. Determina, por exemplo, a necessidade de audiências

públicas nos processos de implantação de empreendimentos ou de atividades com efeitos potencialmente negativos sobre o meio ambiente natural ou construído, sobre o conforto e sobre a segurança da população. E isto se faz através da exigência do Estudo Prévio de Impacto Ambiental (EIA).

Ou seja, deverão ser ouvidos não apenas o poder público municipal, o Ministério Público e as empresas privadas interessadas, mas também o bairro e as comunidades afetadas, suas associações, suas ONGs e até mesmo o vizinho da obra.

O Estatuto da Cidade estimula também o uso de referendos e de plebiscitos em nível municipal. Esses dois instrumentos constitucionais de gestão democrática, até então, subutilizados. Em geral usados apenas na criação de novos municípios. As comunidades suíças os usam bastante, sobretudo para preservar o comércio e o emprego locais. Basta a ameaça de o referendo negar a licença de funcionamento para que os donos de novos shoppings proponham de saída a utilização preferencial de emprego de mão-de-obra local e beneficiar produtos e comerciantes locais.

Uma das regras também é o IPTU progressivo no tempo, o que o faz um dos instrumentos mais importantes do Estatuto da Cidade. O objetivo é fazer com que um imóvel cumpra a sua função social, de acordo com os locais e prazos definidos pelo Plano Diretor do município. Enfim, o principal objetivo é colocar limites ao direito de propriedade. Dar a todos o direito à cidade.

Para funcionar deve-se desmontar consensos e instituir conflitos. Esta é a

definição da prática democrática, um conjunto de regras (as chamadas regras do jogo) para a solução de conflitos sem banhos de sangue, nas palavras do jurista e filósofo-político, Norberto Bobbio. O consenso já nos mostrou demasiadamente seus efeitos perversos.

Notas

1. ANDERSON, Perry. “Balanço do Neoliberalismo”. In: *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995, p. 10.
2. Idem, p.10.
3. FIORI, José Luís. *60 Lições dos 90: uma década de neoliberalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 86.
4. Anderson. Op. cit. , p. 23.
5. ARANTES, Otilia B. Fiori. “Uma Estratégia Fatal: a cultura nas novas gestões urbanas”. In: *A Cidade do Pensamento Único: desmanchando consensos / Otilia Arantes, Carlos Vainer, Ermínia Maricato*. Petrópolis: Vozes, 2000, p.13.
6. SANCHEZ, Fernanda. “Políticas Urbanas em Renovação: uma leitura crítica dos modelos emergentes”. In: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais* No.1/ Maio 1999, p. 121.

7 Citado por VAINER, Carlos. "Pátria, Empresa e Mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano". In: Arantes, Vainer, Maricato, op. cit. 2000, p. 77.

8. "Carta Capital", n. 149, 20 de junho de 2001, p. 66.

9. Vainer. Op. cit. p. 80.

10. www.crg.com/html/riskmap2002.

Fonte: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro - IUPERJ
(www.iuperj.br).

ABRIGO/MANIFESTO PARA MORADORES DE RUA

Adriano Carnevale Domingues



Sai da tua infância, amigo, desperta!

Jean-Jacques Rousseau

“A justiça social não é um princípio de massa, mas sim, de indivíduos. Mesmo que a massa se satisfaça com seu estado, há sempre um indivíduo que sofre. Poderia haver justiça humana nisso? Se respondermos que sim, justificaríamos a opressão... Para construir uma sociedade justa é preciso que essas pessoas exiladas, recebam primeiramente justiça. Chama a esta pessoa, o habitante. Chama a esta pessoa de você, você mesmo”

Lebbeus Woods, "Anarquitectura: a arquitetura é uma ação política"

Final do ano de 2004, os automóveis ainda continuam sobre a terra, o tempo ultrapassa a sua relação com o espaço, transformando a imagin(ação) em virtualidade. A pobreza aumenta e a grande maioria vive mal, dos ricos aos pobres, das casas às cidades; nós arquitetos estaremos fadados, ao total desprezo e mal entendimento por parte de quem nos contrata, enquanto ficarmos pensando na massa como constituição social, incentivando à cópia,

à inutilidade, à repetição de estilos globais e fotogênicos, esquivando-nos das resoluções e questionamentos pontuais.

Estamos deixando apagar os rastros deixados pelos grandes arquitetos, devemos abrir as portas de nossas reuniões profissionais, devemos por nas ruas as nossas percepções, para que a sociedade civil entenda e veja pelos nossos olhos.



Talvez a arquitetura não seja realmente importante, como diz o Arq. Oscar

Niemeyer, e que o importante é mudar este mundo injusto; mas utilizaremos então a arquitetura como uma de nossas ferramentas , já que está na ação, intenção e invenção a diferença que nos qualifica.

O Abrigo / Manifesto foi criado para, primeiramente, proteger seres humanos que se encontrem em lugares diversos e depois alterar a percepção daqueles que passam e não enxergam nada além de seus celulares.

Este abrigo é constituído de duas bases de ripas de madeira dispostas paralelamente com distância de aproximadamente 1,00 metro (variável de acordo com a necessidade) por onde saem fios de arame trançados dois a dois revestidos por mangueiras de borracha, permitindo mobilidade e maleabilidade.

Este conjunto de mangueira / arames estrutural possui três comprimentos distintos, criando três camadas para afixar materiais de cobertura. Nas duas camadas mais altas estão duas placas compostas de alumínio para o lado externo, refletindo o calor , e juta resinada para o lado interno, criando uma fibra de maior resistência para o material. Estas placas ficarão uma em cima da outra com vão livre para circulação de ar e poderão deslizar sobre as mangueiras/arames estruturais a fim de um melhor isolamento térmico. Abaixo destas placas, seguido por mais um espaço para circulação de ar, uma cobertura impermeável de PVC com fibra de nylon envolve o morador tanto por cima quanto o isola do chão úmido.

As extremidades maleáveis pelo arame e mangueira possibilitam o aumento da área interna do abrigo.

Erguendo uma das bases de madeira, o abrigo até então em forma de arco, se transforma em uma letra "C", permitindo que o morador coloque seus pertences dentro da cobertura de PVC que o envolvia. Seguindo a transformação, o morador continua enrolando o conjunto, agora em forma de caracol; amarrando-o.



Duas pequenas rodas localizadas na outra base de madeira, possibilitam sua locomoção.

A forma não deriva da função, pois esta já está caracterizada por si só, mas sim pela fragmentação e movimentação de suas partes em busca da ação desejada.

Vamos encarar a urgência de tomarmos à frente daqueles que degradam nossa profissão.

Vamos levá-la a sério.

Post scriptum – Nota de falecimento de uma ação

16 de Dezembro de 2004, a "democracia" cada vez mais fortalecida em uma sociedade que se vangloria a cada eleição como seu único grande ato cívico.

Grande "democracia", onde um mendigo se confunde com seus pertences embalados em sacos plásticos, desumanamente invisível, o que para a sociedade é bom, pois não precisa enxergar a decadência de seu poder.



Fazia um mês que um abrigo foi dado à um mendigo que já residia em uma praça paulistana; este abrigo foi merecedor de uma deferência e prêmio especiais na premiação anual de 2004 do Instituto de Arquitetos do Brasil/SP, uma ação humanitária e profissional que visava discutir a ação arquitetônica e sua importância social.



Acontece que na data de hoje, este abrigo foi arrancado deste mendigo, jogado todo retorcido, a poucos metros dali, próximo à guia da calçada, invadindo a rua onde foi abandonado.

Este ato de "autoridade democrática", segundo testemunhas, foi de autoria de fiscais da prefeitura do município. Prefeitura e sociedade estas que aprovam e compram construções especulativas, onde os espaços encolhem de forma inversamente proporcional ao número de ornamentos de suas fachadas, sem que tomem atitudes extremas como acima citada.

Parabéns ! Continuaremos calados até a próxima eleição ou ordem social.

1. Este manifesto foi publicado no originalmente na web no Portal Vitruvius, Institucional, 22/12/2004, <www.vitruvius.com.br/institucional/inst99/inst99_04.asp>.

Fonte: Vitruvius (www.vitruvius.com.br).

[Postado em 06 de Fevereiro de 2006]

ANARQUIOQUÊ?

Nicholas Renshaw

Anarquitectura é um meio pelo qual qualquer pessoa pode adaptar e ampliar o significado e essência de qualquer espaço. É uma maneira de fazer a arquitetura e o controle dela um pouco mais balanceados, entre as pessoas que a desenham e aquelas que a utilizam. Anarquitectura não envolve uma permanente adaptação física de um espaço, mas trabalha muito mais por mudar a significação do espaço dentro da comunidade que o utiliza. É uma forma de criar uma mudança mental numa área, de modo que deste momento em diante, o espaço é lido de um modo diferente.

Para o anarquitecto, dado um espaço, tudo que se precisa fazer é causar algum evento, ou colocar um objeto dentro de um espaço que ou dê uma leitura diferente do espaço, ou adapte o espaço para uma proposta diferente. Isso poderia atribuir uma nova história ou um uso desconhecido para o lugar; poderia significar adaptar o modo pelo qual você se move pelo espaço. Talvez usando a fisicalidade do espaço de uma forma diferente da que você esperaria.

Se esta interrupção do espaço é feita na presença das pessoas que usam o espaço, ou mostrada numa data posterior para elas, ela será recordada da próxima vez que elas usarem o espaço. Então isso vai começar a se entranhar na história do espaço. A anarquitectura funciona de boca em boca, ela funciona por quê está dentro do domínio público e não dentro da

estrutura da arquitetura. Ela afeta a arquitetura fora do tecido que a perfaz; ela é portanto algo sobre o qual os encarregados do espaço tem pouco controle.

A parte importante é certificar-se de que uma ampla audiência tenha acesso à intervenção, pois é só com as pessoas falando sobre ela, que ela se tornará parte da arquitetura. Contudo, se isso pode ser realizado então uma coisa pode levar a outra, espaço, arquitetura e a vida em geral podem se tornar mais fluidos de significado, mais soltos e menos fixos. Isto poderia afetar a arquitetura que é construída, na medida em que muda a cultura dentro da qual as corporações teriam de construir. Através da anarquitectura nós podemos afetar a tela sobre a qual os planejadores urbanos terão de planejar, sobre a qual arquitetos terão de construir. Usuários do espaço terão uma percepção direta de como a arquitetura é lida, usada e construída.

Tradução de Ricardo Rosas

Texto extraído do site dos anarquitectos Space Hijackers (www.spacehijackers.co.uk), os "sequestradores de espaços", arquitetos-ativistas que lutam contra a dominação arquitetônica, econômica, social, das corporações.

ARQUITETURA E PARTICIPAÇÃO (1)

Maurice Lagueurx



Yona Friedman, *Architettura Mobile*

Na Arquitetura, os anos 80 foram marcados profundamente pela corrente "pós-moderna". Outra tendência influente foi aquela caracterizada, sobretudo, por recorrer à alta tecnologia e que, ao contrário da anterior, parece ter melhor substituído o projeto modernista. Antes de iniciar sua análise, e apenas para confirmar que as coisas não são tão simples quanto parecem, seria útil, sem dúvida, consultar inicialmente alguns teóricos da Arquitetura, certamente meio marginais, cuja postura, do ponto de vista da questão aqui discutida, talvez seja mais significativo. Me refiro àqueles arquitetos mais célebres por seus escritos e projetos que por suas realizações propriamente arquitetônicas, os quais, no bojo da grande revolução de maio de 1968, preconizaram uma "Arquitetura participativa". Extremamente severos com certa Arquitetura que, segundo eles, teria sido, desde sempre, apenas instrumento operacional, arquitetos como Shadrach Woods, Giancarlo de Carlo e Lucien Kroll, foram firmes em seu compromisso com o debate que procurava colocar a Arquitetura a serviço dos usuários, os quais, na visão deles, teriam sido os grandes esquecidos da Arquitetura Moderna.

O que esses arquitetos denunciavam, era o caráter burocrático da Arquitetura, que acabaria por perder contato com as preocupações concretas dos usuários, os quais, por sua vez, mereciam ter seus pontos de vista levados a sério por qualquer um que se propusesse a produzir soluções

aceitáveis para problemas por demais complexos para serem entregues em mãos de tecnocratas.

Esses profissionais foram precedidos, nessa mesma linha de pensamento, por Yona Friedman, um arquiteto visionário de origem húngara que, desde o final dos anos 50, havia dedicado sua atenção ao problema dos arquitetos terem que tomar uma quantidade enorme de decisões, em um universo demasiadamente complexo, de tal modo que lhes era impossível prever a evolução das múltiplas necessidades, em permanente mudança.

Assim, assinala Friedman, as pessoas para quem esses arquitetos eram chamados a prestar serviços, poderiam muito bem escolher, à medida que suas necessidades se manifestassem, o habitat que melhor lhes convinha. Friedman concluía que se fazia necessário refinar a possibilidade de uma "Arquitetura mutável" a qual poderia, de alguma maneira, ser montada e desmontada à vontade, com a condição de poder se apoiar numa estrutura que proporcionasse suporte físico aos serviços de infraestrutura necessários. Inspirando-se numa idéia cuja semente havia sido plantada por Le Corbusier, muito tempo antes, Friedman propunha, inclusive, estender esse suporte por cima das cidades atuais, com a ajuda de postes leves, sem se preocupar, assim como seu antecessor, com os transtornos sociais decorrentes, forçosamente, da implantação de tais mega-estruturas.

Numa perspectiva semelhante, embora muito mais modesta, o arquiteto holandês Nicolas Habraken analisou o chamado "sistema de moradias em série" expressão com a qual designava a solução pretensamente moderna, que se acreditou ser necessário implementar, para enfrentar o problema da moradia no século XX. Uma vez que esta era considerada "um produto", explica ele, o normal seria produzi-lo em escala industrial, a partir de projetos desenhados por arquitetos especializados. Habraken, porém, recusa essa solução. Para ele, a moradia deve ser concebida como uma "atividade humana", isto é, um processo em que o indivíduo "se abriga a si próprio". "A ação humana individual", guiada pelas preferências e fantasias de cada um,

seria componente essencial do ato ("totalmente subjetivo") de morar, pelo fato de que tal ato deve ser considerado como um meio de auto-expressão. Por isso, Habraken denuncia como "ilusória", a pretensão dos arquitetos responsáveis pelas "moradias em série", pelo simples fato de pretenderem imaginar, ou "conhecer antecipadamente", como deveria ser essa moradia.

O que Habraken denuncia é, precisamente, a pretensão dos arquitetos que assinaram embaixo do ideal "construtivista" do modernismo, a qual consiste em poder construir antecipadamente "em suas cabeças" o que deverá existir concretamente, na realidade, em matéria de moradia. É por este motivo que, como Yona Friedman, e ainda que adotando um enfoque mais realista, Habraken recomendava a construção de "estruturas de suporte" a partir das quais os usuários potenciais poderiam imprimir, eles mesmos, em suas próprias casas, a marca de suas personalidades.

As idéias de Friedmann e de Habraken não tiveram o êxito que, sem dúvida, esperavam seus promotores, mas a idéia de participação dos moradores na construção de suas casas, inseridas num contexto mais amplo, percorreria, ainda assim, um bom período – é verdade que sob uma forma menos sistemática – até que a idéia de "self-architecture" (2) encontrasse um espaço no seio de diversos projetos, como foi demonstrado na recente exposição internacional itinerante Interbauausstellung, consagrada ao projeto de reconstrução de diversos bairros de Berlim.



Biker Wall

Ralph Erskine,

A idéia de participação do usuário, na Arquitetura, foi retomada, sobretudo, por outros arquitetos que tiveram melhores oportunidades para construir, como Herman Hertzberger, na Holanda, Lucien Kroll, na Bélgica, e Ralph Erskine, na França, Suécia e Inglaterra. Uma das principais obras desse último arquiteto, o Biker, perto de Newcastle, no noroeste da Inglaterra, é, inegavelmente, um dos poucos êxitos em matéria de unidades de moradia coletiva. Isto, se a integração entre os usuários e a equipe coletiva de realização dos serviços, montada após um processo interativo entre seus membros e o arquiteto, possa ser considerada um indicador de êxito. Hertzberger e Kroll sistematizaram ainda mais esta idéia. O primeiro assegura que, dada a impossibilidade de se chegar a um "acordo individual que

convenha exatamente a cada um", é importante para o arquiteto "possibilitar ao usuário uma interpretação pessoal, construindo as coisas de tal modo que sejam interpretáveis". É isso que Hertzberger se dedicou a realizar em seus diversos projetos, em particular, em suas casas experimentais "interpretáveis" à vontade, construídas em Delf, no começo dos anos 70. Lucien Kroll, por sua vez, não temeu assumir, até as últimas conseqüências, a idéia de participação dos usuários na Arquitetura. Em uma recente conferência em Montreal, intitulada de maneira muito significativa "Arquitetura homeopática e Urbanismo animal", dizia que aos arquitetos que se preocupam com a perda de controle da construção, ele responderia sem vacilar: "não controle nada!", resposta ainda mais coerente, se nos recordarmos de sua posição quando afirma que é necessário "deixar que as coisas sejam feitas...".

O que fica claro, nos diversos projetos participativos, inspirados essencialmente em uma ideologia de esquerda, é que todos eles convergem, ponto a ponto, para a visão anticonstrutivista de Hayek, inspirada numa ideologia liberal. Nos dois casos, trata-se claramente de valorizar a liberdade individual e a prioridade das decisões pessoais dos usuários de imóveis. Nos dois casos, trata-se de denunciar, de maneira explícita, a incapacidade crônica dos tecnocratas no enfrentamento de situações altamente complexas, e sua tendência a se fixar em soluções abstratas, padronizadas ou formais, que nunca chegam a corresponder exatamente à realidade concreta. Nos dois casos, se aconselhar, abertamente, a descentralização da produção e uma participação dos interessados na tomada de decisões, valorizando a espontaneidade dos indivíduos, a renúncia ao controle e "o deixar fazer".

Tal como os socialistas, que acreditavam ser necessário configurar, primeiro "na cabeça", o projeto que seria construído posteriormente na prática, os arquitetos modernos perceberam que tal desejo de planejamento dificilmente poderia ser conciliado com o ideal participacionista. O drama do

socialismo moderno residiu nisso: querer conferir a mesma importância ao planejamento e à participação. Os arquitetos, por seu lado, raras vezes enfrentaram tais contradições, pois, para eles, a participação do cliente tradicionalmente se resumia num "programa de necessidades" que, de certa forma, fazia parte do problema a ser resolvido e, normalmente, era solucionado antes do projeto propriamente dito. Somente na medida em que os arquitetos modernos foram obrigados a distinguir os usuários dos clientes, é que começaram a se colocar problemas do mesmo tipo daqueles formulados pelos socialistas. Os partidários do Movimento Moderno em Arquitetura esperavam responder adequadamente, antes de tudo, às necessidades dos usuários. Não obstante, assim como os primeiros socialistas, estavam convencidos de que só poderiam fazê-lo seguindo os parâmetros de um planejamento racional, constituído pelos recursos da técnica e da ciência. Os arquitetos partidários da participação, assim como os socialistas auto-gestionários, constataram o fracasso de tal pretensão. Assim, sem renunciar ao planejamento – para um arquiteto isto seria equivalente a renunciar à Arquitetura – e inclusive recorrendo à informática, quando necessário, se esforçam em prol de um difícil compromisso, qual seja, aquele em que o "projeto" de uma residência coletiva ou de um local de trabalho, não deveria ser gerado unicamente na cabeça do arquiteto e estaria longe de esgotar-se nela.

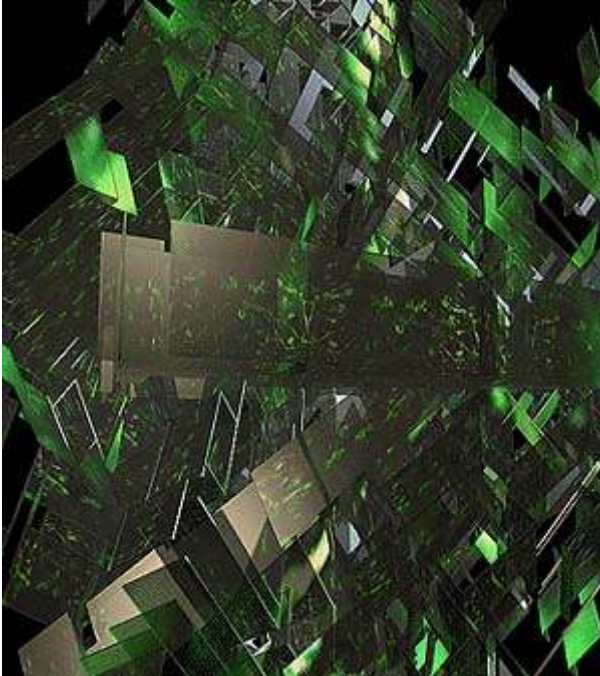
Tradução da versão espanhola por Letícia Ligneul Cotrim.

1. Item B do 4º capítulo da tese *A Cabeça do Arquiteto* de Maurice Lagueaux publicada integralmente na revista *Vivercidades* (www.vivercidades.org.br).
2. *Self-Architecture* significa "arquitetura para si".

Fonte: Revista *Vivercidades* (www.vivercidades.org.br).

ARQUITETURA E REALIDADE VIRTUAL

Emanuel Dimas de Melo Pimenta

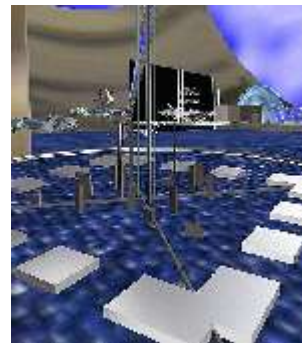


Em termos gerais, as pessoas acostumaram-se a pensar que o termo Realidade Virtual designa uma espécie de tradução daquilo que percebemos para uma outra dimensão, numérica, digital. Mas, esta é apenas uma das Realidades Virtuais. A esta, chamo Realidade Virtual Sintética. Com ela pode-se aumentar radicalmente nosso espectro de percepção sensorial imediato, se pudéssemos impunemente usar tal expressão.

Com a Realidade Virtual Sintética podemos "viajar" dentro de edifícios antes

de construí-los. Podemos ter, dessa forma, uma abordagem complexa do sistema. Isto é: uma abordagem que implique simultaneamente diferentes aspectos de um mesmo espaço. Podemos ver, ao mesmo tempo e em ação, todas as componentes dinâmicas de um sistema, como o fluxo de pessoas, calor, ventos, comunicação, alimentação de águas, eletricidade, hábitos, tempos de permanência e um sem número de outros elementos. Mas, a potencialidade da Realidade Virtual não acaba aí.

Pode-se criar novos designs, partindo do trabalho muscular dos futuros utilizadores e levando a ergonomia ao seu limite, por exemplo. Por essa via, aproximamo-nos mais e mais da Natureza e de uma espécie de bio-desenho planetário. Curiosamente, para os Gregos - e fundamentalmente para Aristóteles - a idéia "forma" significava essencialmente colocar-se no limite das coisas. Uma idéia, quase esquecida por várias centenas de anos, que parece ressurgir com grande força com as tecnologias de Realidade Virtual Sintética.



A Realidade Virtual Sintética teve início com as simulações de vôo e com os modelos para aviões militares criados para o exército norte-americano. Mas, as suas mais distantes raízes nos atiram para os view-masters, para os diaporamas e em direção à tecnologia da perspectiva plana. E aí, com a tecnologia da perspectiva plana que resgatamos, de maneira definitiva,

Gutenberg e a ilusão provocada pela fantástica intensificação do código verbal.

Basta lembrar Shakespeare e o Rei Lear, por exemplo.

Lá, em meio a um sem número de imagens, Edgar procura convencer Gloucester, cego e moribundo, que se encontrariam ambos à beira de um precipício:

Edgar: Ouve, ouves o mar?

Gloucester: Não, de fato não.

Edgar: Então, é porque os teus outros sentidos estão embotados Pela angústia dos teus olhos.

Gloucester: Pode ser. A tua voz mudou, parece-me que tua voz mudou, Falas melhor do que antes.

Edgar: Estás enganado. Não mudei em nada, Mas apenas o que vejo.

Gloucester: Parece falar melhor.

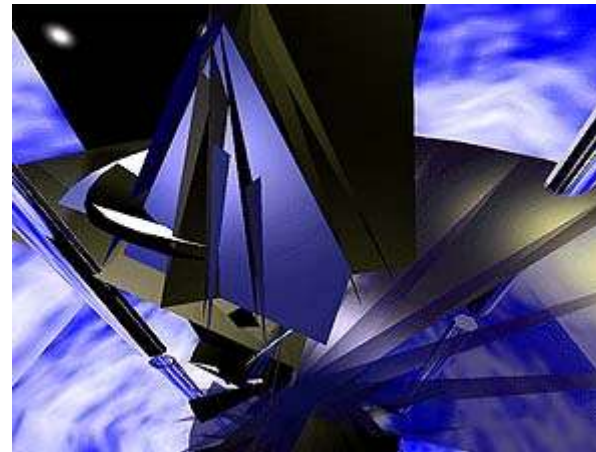
Edgar: Venha, Sir; aqui é o lugar. Pára! Como mete medo E entontece lançar os olhar a uma tal profundez! Corvos e gralhas voam ali no ar Parecem do tamanho de besouros. À meia encosta Uma está ali a apanhar ervas - que terrível ofício! Parece que não é maior do que a sua cabeça.

Os pescadores que andam na praia Parecem ratos; e aquele navio ali ancorado dir-se-ia a sua lancha; e esta, uma bóia, que de tão pequena, quase não se vê. O marulhar das ondas sobre os inúmeros seixos Não se pode ouvir, de tão alto. Não vou olhar mais, Receio que uma vertigem, ou a vista perturbada Faça-me cair de cabeça. Trata-se de um dos mais belos momentos da literatura ocidental.

Como mostra McLuhan, Shakespeare criou cinco painéis bidimensionais, um colocado "atrás" do outro. Poucos estão atentos para o fato de a literatura ser um dos alucinógenos mais poderosos já produzidos. A super

intensificação da tecnologia literária, através da imprensa de tipos móveis criada por Gutenberg e do papel vindo da China, produziu a uniformização da civilização Ocidental e as suas ilusões manifestaram-se especializadas em sentidos únicos.

Assim, Bashô nos mostra uma natureza diferente de ilusão. Tomando como exemplo um dos seus famosos hai-kais: Sobre o tanque, morto ruído, rã submerge. Trata-se de um "cenário" - se pudéssemos assim dizer - de natureza totalmente diferente daquele criado por Shakespeare. Não há propriamente "imagem", ou uma idéia perspectivística dela, mas sim uma "ideia total". Mesmo antes, Arakida Moritake - que viveu cerca de duzentos anos antes de Bashô, no século XV - produzia este magnífico poema: Penso: flores caídas Retornam aos seus ramos.



Mas não! Borboletas! No Ocidente, a intensificação do uso da visão em detrimento dos outros sentidos foi especializando as suas ilusões. Apenas com a cultura da eletricidade e da informação, já no século XX, é que as nossas ilusões começam a destacar-se de um sentido único. Assim, com a Realidade Virtual Sintética, não é apenas a ilusão de uma nova realidade que

interessa, mas a natureza dessa nova realidade e a interação com os seus operadores. Voltamos, em certo sentido, a resgatar a idéia grega da forma: estarmos no limite das coisas. E, de uma certa maneira, sentimo-nos mais próximos da maneira holística de pensar que representam os hai-kais. Esta "visão" virtual que caracteriza o final do milênio está presente em todo o pensamento contemporâneo. Assim, René Thom designa "forma" como o conflito de dois ou mais atratores matemáticos. Se considerarmos as questões em outra medida de tempo, isto é, a longo ou a curto prazo - à escala sideral ou à escala atômica - perceberemos que os atratores são, na sua grande maioria, se não em sua totalidade, atratores estranhos. Órbitas irregulares e imprevisíveis, que apenas por uma questão estatística tornam-se regulares e aparentemente lineares.

É isso o que acontece na prática quando operamos algum sistema de Realidade Virtual - do mais simples ao mais complexo. Elaborar um projeto de arquitetura, por exemplo, deixou de ser uma atividade presa a planos bidimensionais sobre o papel e passou a significar elaborar o espaço presente no meio. Isto altera a estrutura de como pensamos as coisas, pois aquilo que pensamos é, em última instância, tudo aquilo que percebemos. Então, a Realidade Virtual Sintética - presente na lógica de grande parte dos objetos e espaços que vivenciamos no dia a dia - tem um impacto sobre a mutação mentalidades, muito maior do que normalmente se considera. A outra é a Realidade Virtual Integral, uma realidade estabelecida por informação distribuída através de grandes distâncias, em grande quantidade e em tempo real. Aqui, trata-se de questão não menos radical. Não mais uma ilusão sensorial, mas a metamorfose civilizatória elevada a uma alucinante velocidade - a ponto de transformar a própria natureza das mudanças: mudança e criatividade passam a ser o estado natural das coisas.

Dentro de apenas quatro anos, no ano 2000, uma grande quantidade de pessoas em todo o mundo deverá estar interligada em tempo real através da Internet. Nessa mesma altura cerca de 80% da população planetária estará

localizada nos países pobres.

Não seremos mais orientais ou ocidentais. Nesse turbilhão de mutações, em meio a uma impressionante clivagem civilizatória - onde membros de civilizações distintas passam a conviver cotidianamente - emergem questões como a educação, o livre-arbítrio, a liberdade, o trabalho, o direito e a saúde. Questões típicas dos nossos dias que, tal como na magistral criação de Shakespeare, surgem como uma vigorosa herança literária: o apocalipse agora agora.

©ASA Art and Technology, UK, 1996

Imagens: Emanuel Dimas de Melo Pimenta (www.asa-art.com/edmp/edmp1.htm).

(Arquivo Rizoma)

ARQUITETURA GONZO/ O MEDIA TEDIA TANK NO POSTO DE CONTROLE DE "NEBUCADNEZZAR", NAVE DE ZION (THE MATRIX) 01/02 DELEUZEGUATTARILANDIA03(SEGUNDA ÉPOCA)

José Pérez de Lama (Osfavelados)(1)

Apesar de haver vivido em Los Angeles durante os últimos meses, e de ter começado o ano em outra das capitais cyberpunks do mundo, Mexico DF, o mais moderno que vi em arquitetura, ultimamente, o fizeram (fizemos) uns compas de Sevilla, numa excursão a Barcelona o passado mês de outubro.

Pablo de Soto, do coletivo arquitetônico wewearbuildings, os (ir)responsáveis pelo atentado aos bons costumes acadêmico-artístico-arquitetônicos de que irei escrever, qualificou a ação de "Arquitetura Gonzo". Brilhante! Eu o imaginei como uma mistura de cyberpunk e situacionismo. De algum lado, junto às moléculas de absinto e outros produtos químicos mais pós-modernos que flutuavam no ar, se sentia também um embriagador perfume anarco-zapatista. Cidade instantânea, construção de situações, hackitetura, máquina de guerra, okupação-reconquista do espaço público, distúrbio eletrônico...Viva a nova arquitetura! Estamos no século XXI, pelo menos alguns.

Jornalismo Gonzo é/era o praticado por Hunter S. Thompson nos 60/70. Seu famoso livro sobre os Hell's Angels foi a obra fundadora. Baseia-se em uma prática similar à da observação participativa das ciências sociais, ainda que levada ao limite. O agente que quer investigar uma certa situação não observa de fora com intenção de - impossível - objetividade, se não que

passa a fazer parte dos processos que quer conhecer. A particularidade gonzo é que a experiência participativa chega a limites extremos de participação, risco, violência, nos quais desaparece a distância entre o observador e os personagens ou acontecimentos objetos de estudo; o observador se converte no principal protagonista da ação, uma ação sempre transgressora, que para ser gonzo deve implicar alguma espécie de violenta possessão, um devir radical...(É um ensaio provisório de aproximação, espero comentários e/ou definições alternativas).

A arquitetura gonzo seria então a construção de uma situação, - no sentido dos situacionistas, valha a redundância - arquitetônica, urbana, na qual todos os participantes são arrastados a uma experiência radical, transgressora, confrontacional, que chega a limites de ebriedade extática; que dá lugar, - nas palavras de Vaneigem -, à poesia que muda a vida e transforma o mundo. A diferença, o valor adicional, no que diz respeito a uma festa/rave, ou uma boa manifestação, seria uma explícita dimensão espacial-artístico-política do evento.

Uma máquina "arquitetônica" é o veículo para que se produza o encontro. Em Barcelona foi o mediA tank.

Que aconteceu, pois, em Barcelona?

Participávamos de um evento chamado eme3, organizado entre outros por Javier Planas. A sede era o CCCB, um prestigioso museu da Barcelona capital europeia do design. Da facção sevilhana organizávamos uma oficina sobre arquitetura zapatista, que tinha como um de seus momentos centrais a

apresentação do projeto do mediA_tanK, um projeto colaborativo de diversos grupos subversivos: wewearbuildings, la nave, osfavelados...

O tanque-midiático é uma máquina arquitetônica urbana. Um veículo blindado que dispara mp3, avi e outros formatos de vídeo e áudio digitais.

Uma máquina para a guerra da informação, uma máquina de okupação urbana.

Se inspira no projeto situacionista de dispor de um arsenal de elementos arquitetônicos que permita a contínua transformação do espaço urbano, a contínua construção de situações, a apropriação dos espaços urbanos por parte de seus habitantes. O tanque midiático propõe que esta apropriação-transformação se produza empregando ferramentas digitais, luz, imagem, som.

Nas primeiras performances do m_t na Alameda em Sevilha, os recursos do tanque foram oferecidos para a gente do bairro, para que projetassem e tocassem suas próprias imagens e música.

Em uma segunda fase do desenvolvimento conceitual do tanque, Pablo de Soto propõe que o posto de controle possa ser tele-dirigido via antena/internet. O uso via internet do tanque não só incluirá a condução do veículo, se não que mediante um sistema de *streaming*, permitirá a emissão de informação digital enviada desde qualquer ponto do mundo conectado à

internet. Os usuários do tanque, ao mesmo tempo, através de sua conexão de internet e câmeras instaladas no veículo poderão visualizar a atividade do tanque no meio urbano.

Neste momento, o m_t começa a ter uma dupla existência, como objeto tradicional na rua, e como ente na rede. A paisagem urbana se converte na cena hiperreal de um vídeo game. Estamos jogando The Matrix...

Wewearbuildings imagina o m_t no coração de uma rave pós-nuclear debaixo de uma ponte do sistema de freeways de Los Angeles, como se fosse uma cena de Snow Crash (Neal Stephenson, 1991)(2), mas também no meio de uma manifestação anti-globalização capitalista.

A partir daqui, se organiza uma equipe de experts que tornem possível a arquitetura cyborg(3), do media_tank: engenheiros mecânicos, desenhadores de tanques, experts em telecomunicações, programadores, desenhistas de conteúdo, ativistas, teóricos...

O media_tank no eme3/CCCB de 2001

Os tanquistas foram chegando pouco a pouco, fazendo contribuições em distintos momentos da oficina de arquitetura zapatista. Ricardo, Txaxa (e Jayme) apresentaram uma bateria de propostas para um projeto patrimonial (confrontacional, popular) para os bairros de San Luis e Alameda em Sevilha. Pablo de Soto chegou de Gijón com sua *gear* (4) cyberpunk: notebooks, vídeo, vestimenta....Sergio e Marina, com mais *know how*. Tarde

da noite do dia anterior à apresentação, chegou o Mercedes anos oitenta de Ciro com o tanque desmontado e o último dos pertubadores eletrônicos: xa. A equipe, além de computadores, projetores, sistemas de som, vídeo, etc. incluía grelhas para as sardinhas, uma das principais questões de debate ao longo do projeto. Tudo foi desembocar no cais do museu pelas doze da noite.

A partir de aí começou o caos no eme3 e no cccb...e a diversão...Depois de haver ocupado durante o final da tarde o corredor entre o auditório e os banheiros, ante o espanto da pobre garota a cargo da ordem no museu, deixei-os projetando imagens de Bin Laden dentro de uma estrutura inflável que a ESARQ havia montado no pátio do Centro, fumaça, garrafas e copos de plástico...Eu, como sempre, ia com minha gorra rasta com tranças incorporadas...Ao meio-dia seguinte localizei-os no veículo numa rave no meio do campo catalão. De volta ao Sul houve um acidente com o Mercedes. Por sorte os arquitetos gonzo saíram ilesos...

O próximo encontro no Espai de Castellón , outro museu com ambições chiques...talvez não aconteça. Mas então teremos o encontro da UE em Sevilha. Nos vemos no futuro!

Mais infos sobre este e outros projetos, e os demais implicados, em:

www.wewearbuildings.cc

1. Osfavelados(home.earthlink.net/%7Eosfavela2002/) é um grupo de arquitetos anarco-zapatistas localizados em Los Angeles, que aplicam em suas performances ativistas elementos situacionistas, cyberpunks e deleuzianos. Deleuzguattarilandia é o nome de seus boletins-relatórios ao modo dos *communiqués* situacionistas.

2. Cultuado escritor da 2ª geração cyberpunk.

3. Para Arquitetura Cyborg, ver Pérez de Lama, 2001/ Bolietín Fidas num. 29, Sevilla.

4. Traje.

Agardecimentos a Pablo de Soto e Flavio escribano por seus comentários e correções.

Tradução de Ricardo Rosas.

A PREMISSE DA ARQUITETURA RECOMBINANTE: 1

Benjamin H. Bratton*



A arquitetura recombinante examina o profundo impacto cultural da biotecnologia, incluindo a genética, a genômica e engenharia transgênica, no imaginário da arquitetura.

Este breve ensaio cartografa várias posturas éticas e teóricas acerca da questão obscura do design recombinante e procura preparar o terreno para uma arquitetura material, baseada nas complexas tecnologias do ser, do espaço e da matéria. A arquitetura recombinante desencadeia relações alegóricas entre corpo e estrutura, incorporando corpos arquitetônicos e biológicos em interiores e exteriores reversíveis e contínuos, incluindo cyborgs e corpos transgênicos, tessituras celulares generativas, híbridos corpos-arquitetura, habitats replicantes e arquiteturas e materiais de construção geneticamente manipulados.

A arquitetura recombinante é múltipla e este ensaio considera-a como inter-relacionável com três temas: 1) a concepção de formas arquitetônicas à

imagem de uma realidade corpórea biomórfica e genética (arquitetura como um índice fisionômico do pós-humano), 2) a formação deliberada de recombinações de formas corpóreas (entidades genômicas na imagem da arquitetura) e 3) a aplicação de biomateriais produzidos na construção de ambientes (arquitetura como resultado do design genômico) dos corpos para os edifícios e vice-versa (1).

Programas /corpos genômicos

Tecnologias recombinantes (cartografia genômica e terapia genética, nanobioteχνologias, etc.) reconfiguram o nosso corpo como lugar de reprodução, habitação e sensação com características ambulatórias e de devir temporal. Porque estas se coordenam com a arquitetura como escala, abrigo, símbolo e cenário, antecipamos que as tecnologias recombinantes terão impacto na arquitetura de um modo igualmente radical.

Precisamente porque o design genômico e transgênico desestabiliza os próprios corpos com os quais habitamos os nossos mundos partilhados, o que passa a ser crucial não é o corpo per se mas antes as instituições sociais, locais e globais, construídas ao longo dos séculos, sobre conceitos que tomam o corpo como referência natural e estável. Como o meio biológico corporal se fragmenta de uma singularidade universal em montagem genética (digital), os mundos que definimos através do corpo, tornam-se igualmente desestabilizados e redeterminados por imaginários recombinantes. Qualquer instituição que se baseia em discursos coletivos, é um lugar potencial para uma revolução recombinante (a família, a casa, o estado-nação, o próprio espaço) e isto conduz-nos em várias direções

contraditórias e por vezes perigosas. O século XXI será povoado por crianças genomicamente auto-conscientes/reflexivas que nascem e crescem em corpos que reconhecem como expressões habitáveis de “código binário”(2). Estaremos nós a popular os primeiros anos de um século eugenista com uma tenebrosa singularização biotecnológica da humanidade? Estaremos também a participar nos primeiros anos de uma nova sociedade de liberdade biomaterial, uma arquitetura do Eu que permite (e exige) novas práticas que refletem um novo desígnio e uma nova expressão corporal?

Como alegoria, a virada genética anima vários projetos de arquitetura contemporânea. Porém, a materialidade tátil e têxtil, assim como o inconsciente sócio-cultural em que se baseia qualquer “programa”, dificilmente permite a avaliação do impacto das tecnologias genéticas. A arquitetura recombinante é o re-questionamento radical dos mais fundamentais pressupostos programáticos acerca dos recursos lógicos do espaço construído. Quando quer a arquitetura quer os corpos que a habitam, são eles mesmos orgânicos e inorgânicos, materialmente vivos e não-vivos, quando a natureza dos dois é artificial e artefactual, as premissas iniciais das interações no espaço e no tempo, são repensadas.

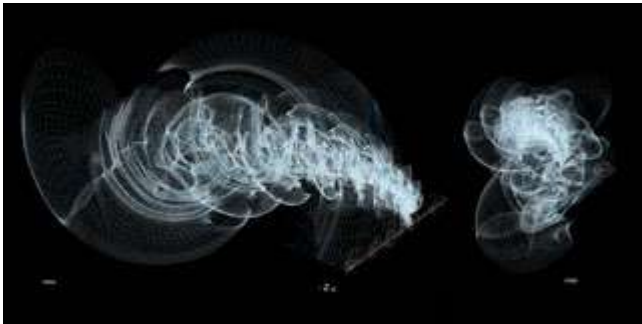
Arquitetura genética: biomorfologia algorítmica, a concepção de formas arquitetônicas à imagem de uma realidade corpórea biomórfica e genética (arquitetura como um índice fisionômico do pós-humano).

O imaginário genético tem-se insinuado na investigação arquitetônica de várias formas e conduz diversas abordagens experimentais(3). As incursões na arquitetura genética constituem a centralidade epistêmica de um corpo

agora genomicamente auto-consciente, como um índice metodológico de investigação estrutural. O corpo genético designa e contém formas animadas múltiplas e incoerentes para serem expandidas arquitetonicamente. Assim, a genética e a genômica são consideradas como princípios figurativos que prolongam e transcendem processos puramente biológicos, tornando-os sistemas biotécnicos mais compreensivos.

Para Karl Chu, *phyla* orgânica e inorgânica cruzam-se em horizontes-limite mutuamente constituídos de materialidade informativa. Estas territorializações emergem in vivo através da superfície física da Terra como múltiplas avaliações algorítmicas transversais.

“O espaço genético é o domínio de mundos possíveis, gerados e mitigados através do tempo pelos phylum maquínicos. Esta é a zona de emissão das radiações da descompressão da realidade, uma explosão super-crítica de algoritmos genéticos latentes, com a capacidade de se libertarem para o espaço genético. Não é um receptáculo passivo, mas um espaço evolutivo ativo, dotado de propriedades dinâmicas e conhecimento da paisagem epigenética”(4).



Genetic Space, de Karl Chu

De acordo com a teoria do Espaço Hyperzótico de Karl Chu, as leis da física que ordenam o jogo entre genótipo, fenótipo (5) e ambiente, estão em desenvolvimento e são condensações de múltiplas modulações explícitas e virtuais de enunciados genético-algorítmicos. Karl Chu chama-lhe a Era Hiperzótica, na qual a informação-como-capital e capital-como-informação se condensam e se descodificam em múltiplas espécies de vida artificial(6).

Manuel De Landa, agora docente na Architecture and Planning Graduate School da Columbia University, cartografa a intra-evolução promíscua da inteligência mecânica, biológica, linguística e geológica através de inúmeros locais de convergência e intensificação. Dentro da história transversal da incorporação de escalas múltiplas, de Manuel de Landa, a arquitetura passa a ser o lugar para a manifestação de múltiplos vetores evolutivos concorrentes: semióticos, militares, meteorológicos e virais. Esta evolução de formas realiza-se através das inter-relações diferenciais de reprodução genética e ambientes dinâmicos. As ações plurais do design situam-se sobre as duas formas de evolução: fomentando a duração de momentos de vida

singular e nos limites das trajetórias de impacto que têm no habitat. A história do meio persiste – é traduzida e miniaturizada - quer na assinatura genética da característica pela qual ela seleciona, quer nos corpos-espécie animados por essas mesmas assinaturas genéticas.

Este movimento inscreve o mundo material inabitado de acordo com parâmetros de uso, trocas, significado e exagero simbólico. A maneira como uma determinada forma vem a ocupar uma dada posição dentro da rede de ação de agentes humanos e inumanos, do microbial ao continental, e a eventual duração das diversas ocupações traduzem o horizonte arquitetônico do código.

Mutação, ruído interior do sinal infogenético, coloca o princípio da variação (inovação) dentro do código bioinformático que contém sempre a sua própria contradição, a sua própria possibilidade para interações alternativas ocasionais. Mas qualquer mutação (qualquer inovação) dura apenas o momento em que tem capacidade de mediação, em que pode manter um circuito numa determinada escala ambiental. Para tal, realiza uma transfiguração de valor entre forma-limite corporal e horizonte-limite ambiental, uma reterritorialização das arquiteturas maquínicas da habitabilidade. Isto tem lugar em múltiplas escalas temporais, desde nano-segundos a milênios, e como uma Geologia da Moral fabrica a condição de espaço durável.

É precisamente na cúspide dessas convergências e divergências que Marcos Novak situa a lógica evolucionária da própria arquitetura. Para Novak, a emergência do digital como espaço soberano constitui uma nova especiação

dentro da genealogia da investigação arquitetônica. Longe de ser uma mera ferramenta, a espacialidade digital é um novo corpo, um novo ambiente, uma nova condição das pressões intra- e inter-seletivas, ecto-,exo-, xeno- e alógeno como máquinas-evento arquitetônicas (7). Construção e hiper-construção tornam-se fenótipos, uma manifestação de forma, concordante com a pressão condicionante de economias transitórias de espaço-habitação. Uma vez que a arquitetura digital constitui um vetor da especificação epistemológica, da arquitetura puramente molecular, os processos alogénicos podem ser antecipados. Modulações de formas sistêmicas que emergem na savana digital, serão por sua vez enlaçadas nos corpos hospedeiros da arquitetura física. A condição prévia desta hibridização é a diferenciação evolucionária do digital como um eixo discreto de seleção-forma-código, e a sua capacidade para, por esse meio, gerar mutações imprevisíveis para serem posteriormente recuperadas.

O projecto Embryological House de Greg Lynn, tal como a maioria dos projetos de arquitetura genética, publicamente aceites, reinventa a habitação de acordo com a forma genética como um princípio inicial da animação iterativa;

“Pode-se começar com uma forma primitiva (ou seja, de grande simetria), como um ovo, e começar por desenvolver regras para quebrar a simetria. Esta foi a estratégia que eu adotei na Embryological House. É concebida como uma forma esférica tosca, com várias linkagens e ligações dos componentes, fixando-se limites máximos e mínimos para cada um desses componentes, e então a interação de todas essas coisas é o que fornece as infindáveis possibilidades de mutação”(8).

A dupla pele da Embryological House reage e antecipa-se à luz solar e às variações ambientais de acordo com os dados que recebe, ajustando-se. Como um corpo animal, a casa-corpo modela-se a qualquer superfície, e as aberturas arquitetônicas são orifícios reais: a porta é como um esfíncter - abre e fecha”.

Embryological House

Em aspectos fundamentais a Embryological House (e talvez a Arquitetura Genética como um todo, neste momento) permanece demasiado devedora das problemáticas da arquitetura tradicional. Por todos os seus verdadeiros méritos, a Embryological House é um ícone da metáfora genética na arquitetura, e ao ter assinalado formas corporais e morfologias humanas em sistemas edificados, permanece, neste ponto da sua evolução, uma alegoria de processos genéticos. O sistema de habitação assemelha-se ao aparecimento de processos genéticos, o corpo biológico, mas é ele próprio um processo genético? Está por decidir se a Embryological House é ainda arquitetura genética, ou arquitetura acerca da genética. A história de ficção científica em que termina a Embryological House deixa todos os traços de mutação na arquitetura, mas nós, os habitantes corpóreos, queremos também ser parte da mutação! Apesar de tudo, para a arquitetura recombinante, o esplendor do projeto de Greg Lynn será totalmente alcançado quando a Embryological House a) crescer num prato e/ou b) for capaz de se reproduzir sexualmente (9).

Pós-corpos, a formação deliberada de recombinações de formas corpóreas (entidades genômicas na imagem da arquitetura).

A arquitetura recombinante é construída a partir destes projetos e pressupõe a sua erudição. Mas nestes casos, em que a arquitetura genética se fundamenta ou recorre à gramática genética no momento de criar arquitetura formal, a arquitetura recombinante olha para o corpo artificialmente projetado (genômicamente, cirurgicamente ou concebido de uma outra forma), como a medida cyborguiana de estrutura e habitante. A tradução do genético em carne, e não apenas em códigos replicantes ou significantes corporais, assenta em precedentes compreensíveis. O corpo é a primeira arquitetura: o habitat que precede a habitação. A arquitetura olha para o corpo pelo seu tólos, a sua imagem de singularidade unificada, a sua continuidade histórica. A condição de corporização e o seu material poético de escala, temperatura, solidez e flexibilidade, reprodutibilidade e singularidade, tem fixado a linha do horizonte desde Vitruvio a Virílio.

Mas os corpos retalhados em componentes sub-variáveis e predisposições estatísticas, são agora imaginados como territórios genômicos, como cidades de eventos-ADN. Corpos, corpos carnosos e viscosos, são agora não apenas a primeira arquitetura, são praticamente a primeira arquitetura digital. O ADN é o código binário: é o princípio computacional, e imagem do corpo como um campo informático mutável. Mas o corpo-como-meio-digital, ainda na base do imaginário arquitetônico, é como qualquer outro meio digital disponível para cortar e colar. Uma arquitetura recombinante concebe o design do ambiente construído de acordo com a tecnologia discursiva do genoma, “ADN faz arquitetura”. As formas corporais que

produz são elas próprias arquitetônicas no mais alto grau. Estas manifestações genômicas são como quaisquer outras naturais ocorrências arquitetônicas, incrivelmente perfeitas e também disponíveis para as modificações que o habitar simbólico e prático faz a partir delas.

Desde Prometeu ao Rabi Loew e desde Victor Frankenstein a Stan Lee, os criadores de heróis-vilões são signatários da complexa condensação do corpo, biologia, tecnologia e mito, que surgem como ícones quase-humanos de sistemas tecnológicos emergentes (10). Em 1995, o Dr. Joseph Vacanti, cirurgião de Harvard especializado em transplantes, cultivou uma orelha humana sob a pele de um rato. A orelha fabricada foi posteriormente retirada e o rato sobreviveu (11). O rato de Vacanti é uma figura genesiaca de uma era de reestruturação eletiva, na qual corpos são como máquinas e máquinas são como corpos, um mito originário para múltiplas novas práticas de design. Este aterrador ser-objeto transgênico é uma Quimera contemporânea, é parcialmente mágica (12). A imagem da Orelha Rato é um ícone da engenharia de tecidos radical, da violência criativa da ciência, e do corpo biológico, agora forma arquitetônica recombinante.

Por razões tecnológicas e éticas, a derradeira realização da auto-fabricação genômica digital, num nível mecânico primário, o corpo ultramoderno é já uma forma altamente recombinante. Isso é patente mesmo numa leitura apressada de qualquer jornal, dos anúncios das inovadoras cirurgias eletivas. A extrema modificação do corpo é decisivamente um discurso e uma prática arquitetônica. É uma renovação deliberada desse primeiro habitat (do Eu), e a produção pública de espaço performativo (do Outro singular). Esta prática cria diversas aparências, cada qual constitui

qualitativamente diferentes visões arquitetônicas, umas na direção de um alien radical, outras em direção de uma singularidade estandardizada, pensamos por vezes que o que aparenta ser um, acaba por se revelar o outro. Desde a moda do piercing até à cirurgia eletiva, as economias simbólicas e financeiras das modificações radicais do corpo, são as precursoras de uma potencial era de radical automodificação genômica.

Mas onde tatuagens, piercings ou outras modificações mais radicais como implantes ou outras cirurgias plásticas são interessantes pela sua focalização no re-desenho estrutural na carne, é a/o She-Male (transexual) que decisivamente assinala esta espécie de complexidade Quimérica na qual a arquitetura recombinante sempre gravita. A/o She-Male, é mais do que um refinamento afetivo da forma corporal, ela/e situa a reconfigurabilidade dos elementos estruturais do corpo mais primários e significativos. Para a arquitetura recombinante, a transsexualidade é o elemento-chave. Posiciona a tecno-biologia como uma linguagem estrutural e reflexiva, que pode ser deliberadamente articulada de novas formas. A transsexualidade também complexifica o álibi do funcionalismo que acompanha a pesquisa especulativa dentro das tecnologias recombinantes. As cirurgias não são exatamente um procedimento médico, nem meramente cosmético. Elas são metamorfoses dentro da inovadora liminaridade, e despedaçamentos produtivos dos universalismos categóricos, que determinam arbitrariamente as premissas da arquitetura como corpo, e do corpo como arquitetura (13).

O corpo em torno do qual situamos as premissas da arquitetura recombinante é reconfigurável, mas não necessariamente orgânico. O trabalho de Bruno Latour localiza a produção de agentes estruturais dentro

e através de atores humanos e não-humanos. Estes circuitos orgânicos-inorgânicos contextualizam mutuamente e ativam-se em performances. Estas redes de atores também assinalam os locais das reviravoltas do desejo, desde formas de investimento orgânicas a inorgânicas e de volta aos orgânicos, da incrementada artificialização do corpo sensual até à sensualização do artefato antropomórfico. Ou seja, correspondendo à estética-performativa plastificada da reconfiguração cirúrgica, o Eu é a erotização da matéria inorgânica.

A arquitetura recombinante redesenha o ambiente construído como e com biomateriais derivados artificiais. Isto é apenas possível porque se entende em primeiro lugar a figura central da biomaterialidade, o organismo habitante como um evento arquitetônico. Como sempre, os edifícios tornam-se corpos apenas como os corpos se tornam edifícios. Porque olhamos para a arquitetura como corpos genéticos, olhamos para os corpos genéticos como arquitetura (14).

Esta conversão é também uma de entre novos e confusos eixos de interioridade e exterioridade. Como imaginamos sistemas construtivos, baseados nos termos e nas tecnologias com que entendemos os nossos próprios corpos, como expressões do código genético, e como também imaginamos os nossos corpos como expressões de critérios estético-arquitetônicos, verifica-se uma espécie de canibalização simbólica. O corpo come o espaço, assim como o espaço come o corpo. Este circuito onívoro será cada vez mais intenso, como nos vamos apercebendo, por razões práticas e afetivas, na arquitetura que se poderá literalmente comer.

Sistemas espaciais genômicos: a aplicação de biomateriais na construção do ambiente (arquitetura como o resultado do design genômico).

Com a aplicação na concepção de habitats físicos (e a re-conceitualização do corpo material, agora como uma entidade arquitetônica configurável) de material genético artificialmente produzido, a arquitetura recombinante faz literalmente desaparecer os hiatos entre corpo e arquitetura e assinala a emergência de habitats genômicos artificial/artefactual. Uma crescente biblioteca de biomateriais estruturais, tessituras genéticas e genomicamente concebidas, medidos em nanômetros e quilômetros, são utilizados na medicina, agricultura, para fins militares e até na arte conceptual. A arquitetura recombinante ativa estes meios arquitetônicos, com a finalidade de os tornar habitats humanos duráveis.

A premissa da arquitetura recombinante não é apenas os biomateriais artificiais substituírem os materiais tradicionais na formação de programas, espaços e formas tradicionais (caixa, quarto, abrigo, casa). Não se satisfaz com cadeiras biomórficas, ou mesmo cadeiras fabricadas com materiais genomicamente concebidos. A premissa é antes fazer explodir a “máquina-de-sentar” em novos corpos de narrativa espacial, novos modos de circuitos-habitats, novas questões e não apenas novas perguntas. Esta redefinição de programa “de fora do ADN” irá indubitavelmente resultar em várias formas reconhecíveis. Edifícios como corpos e o vocabulário da “pele” serão mais pronunciados. Os edifícios, como os corpos, têm orifícios e as materialidades da interiorização/exteriorização deverão igualmente tornar-se mais pronunciadas, mesmo como convenções de corpos-programáticos baseados neles (cozinha/sanitário, por exemplo) sofrem

mutações para além do reconhecível.

A deliberada concepção material de tecidos artificiais é uma prática, de longe, mais avançada do que muitos leitores da comunidade de arquitetos podem pensar. O alcance e precisão com que estruturas biomateriais podem ser produzidas em laboratório, é espantoso. Em breve, os porcos poderão voar (15).

O Tissue Culture Project fez asas para porcos. Guy Ben-Ary, Ionat Zurr and Oron Catts são artistas genéticos na University of Western Australia em Perth. No ano 2000 retiraram células estaminais do cordão umbilical de um porco e cultivaram-nas dentro de uma rede de biopolímeros. Tal como uma hera que cresce numa gelosia, as células dos porcos cultivadas multiplicaram-se e cresceram ao longo desta estrutura de biopolímeros, a que foi dada a forma de uma pequena asa. As asas de porco serão animadas (ou sacudidas?) por tecido muscular oriundo de ratos. A continuação do Tissue Culture Project será fazer crescer um bife num prato a partir de células retiradas de uma ovelha viva. Pretendem comer o bife na proximidade do animal doador. Bem-vindos à *cruelty-free meat* (16).

Se a carne de mamíferos pode ser concebida, desenhada e construída com este nível de precisão, antevemos que aquilo que pode ser fabricado com a dimensão de 5cm por 5cm, pode ser conseguido amanhã com a dimensão de 50cm por 50 cm e depois com 1m por 1m, e até mesmo 100m por 100m. Testemunhamos o dramático início do percurso da carne como estrutura arquitetônica, na qual a matéria corporal interage com sistemas estruturais para criar intrincadas formas materiais.

Mas o Tissue Culture Project ainda não usou todos os seus trunfos. Makoto Asashima, do Institute of Medical Technology da Universidade de Tóquio, lidera a equipa que cultiva olhos de rã. Estes são cultivados a partir de células estaminais e implantados em rãs bebês cegas, permitindo-lhes ver. As implantadas rãs bebês transformam-se em rãs adultas que conseguem ver com os olhos artificialmente produzidos (17).

Nexia Biotechnologies, no Quebec, injetou gene de aranha numa cabra, de nome Willow. O leite da Willow será processado para a proteína poder ser utilizada no fabrico de seda. A seda denominada Biosteel é muito mais resistente que o aço, e suporta aproximadamente 21 Kg/cm². É também 25% mais leve do que os polímeros sintéticos à base de petróleo. Outra vantagem da seda de aranha é ser compatível com o corpo humano. “A seda Biosteel pode ser usada para o fabrico de tendões artificiais, ligamentos e membros mais fortes e duros. O novo material pode também ser utilizado na reparação de tecidos, cicatrização de feridas e para suturas biodegradáveis super finas, utilizadas na cirurgia ocular e na neurocirurgia.” Nexia prevê a produção de grandes quantidades de Biosteel. O material pode ser usado para suturas microscópicas de grande resistência ou para revestimento de aviões, ou ainda no fabrico de vestuário à prova de bala. Biosteel pode igualmente ser utilizada como um material arquitetónico (18).

Projetos como o da Nexia enriquecem a máquina arquitetónica através da fusão de material genético de diferentes espécies. Este sistema transgênico enquadra os vastos territórios de meios recombinantes na paisagem genética de múltiplas espécies. Até mesmo as incorporações orgânicas e

inorgânicas são mutuamente constitutivas, por dentro e através dos estriamentos transversais evolutivos. Máquinas orgânicas e inorgânicas, phyla orgânica e mecânica, são já formas coordenadas em constituição mutuamente coordenada. Assim, a xenotransplantação deve ser entendida não apenas como transgênica (entre genes) mas também trans-phylic (entre phylum). Arquitetura reflexiva manifesta-se a partir da incorporação contínua de códigos genético-mecânicos destes múltiplos animais-máquinas (19).

Um passo no sentido da compreensão da incorporação como meio arquitetónico é compreendê-la como uma realização orgânica. Em Janeiro, cientistas da Kinki University cerca de Osaka, anunciaram ter inserido genes de espinafres num porco. Através da inserção do gene FAD2 num óvulo fertilizado de um porco, que posteriormente foi inserido no útero de um porco, os cientistas conseguiram converter cerca de 1/5 dos ácidos gordos em ácidos linoleicos mais saudáveis. A principal vantagem destes porcos, agora transformados em puros porcos-máquinas, é que são alimentos mais saudáveis. A fusão dos códigos animais e vegetais permite a produção de “materiais” combinatórios radicais, que possam ser comidos, habitados, ou ambos (20).

Simulações genômicas e sustentabilidade instrumental: bioética da multiplicação e da singularização

As implicações sociais, culturais e éticas destas questões, levantadas pelo uso de materiais orgânicos vivos, humanos ou mamíferos, como um meio arquitetónico, são extraordinariamente complexas. Esta arquitetura

literalmente orgânica pode ser benigna, como a casa vegetal de Paul Laffoley, ou tenebrosa como o abajur de pele humana de Buchenwald (21).

Mas o risco de perigo pode dissuadir-nos de ativar as tecnologias genômicas e realizar intervenções arquitetônicas potencialmente cruciais. A visão de uma arquitetura verdadeiramente sustentável prolonga a responsabilidade do designer, ao nível da materialidade genética e molecular. Assim sendo, a arquitetura como a organização deliberada da matéria em formas duráveis, tem de considerar a sua perspectiva como responsável por qualquer opção possível pelas ecologias de produção-como-consumo ou consumo-como-produção. Guiados por este princípio, William McDonough e Michael Braungart, explicam como os produtos podem ser “desenhados desde o início, para que passado o seu tempo de vida útil, possam ser alimento para qualquer outra coisa nova. Podem ser concebidos como ‘nutrientes biológicos’ que facilmente reentram na água ou no solo sem depositar toxinas e materiais sintéticos, ou que possam ser nutrientes que circulam continuamente como materiais puros e valiosos, dentro do círculo fechado dos ciclos industriais, em vez de serem reciclados em materiais de nível e uso inferior” (22).

Simultaneamente à lógica utópica desta visão, é igualmente perigosa a tecnologia da expressão biológica, uma redução no sentido Heideggeriano, do material (animal, vegetal, mineral) não apenas em matrizes e ciclos de retenção genético-químicos, mas em algo artificialmente disponível para o que podemos designar por “atitude pós-natural”, uma redução utilitária da “generosidade do ser”, num instrumento de invenção recombinante (23). Um dos focos da centralização da

arquitetura recombinante no corpo, coloca em primeiro plano o desejo tanto como um mecanismo, como um certificado de qualidade de bom design. Será a arquitetura resultante da erradicação sustentável das despesas do material/simbólico, mais viva, ou apenas mais racional? Depois de Heidegger, Paul Rabinow caracteriza este potencial tardio como algo que tornará todo o mundo como um recurso, uma fonte. Mas a irreduzibilidade do afeto, produz finalmente uma redução instrumental, sem dúvida bem intencionada, como no caso de McDonough e Braungart, sempre incompleta, sempre a necessitar de futuros álibis para contornar a excessividade da expressão funcional (24).

Anthony Vidler caracteriza o espaço contemporâneo como um estranhamento pós-existencialista, uma inabilidade para estar em casa. O habitante, agora um cyborg sombrio circula de um deslocamento inquietante para outro. Na visão de Vidler, não um, mas vários desarranjos do corpo e do espaço, caracterizam a condição moderna e pós-moderna. É uma questão aberta, se as hiper-integrações recombinantes do corpo-como-estrutura em estrutura-como-corpo são o sinal de uma nova intradependência entre edifício e habitante, originando reintegrações transformativas do ser e do espaço, terapêuticas ou amorais, ou de algum modo, ambas (25). Podemos encontrar-nos em habitats recombinantes, simultaneamente mais semelhantes e correspondentes aos nossos corpos sensíveis, mais intimamente incorporados na nossa presença biológica, e também inteiramente irreconhecíveis para nós como arquitetura, abandonados como casas. Como os critérios programáticos são recalibrados de acordo com as suas profundas formas genético-corporais (cozinha como zona de interiorização, quarto de banho como zona de exteriorização, etc.)

rompimentos estruturais são inevitáveis. Não mais casas, escritórios, cadeiras, quartos de banho. Em vez disso, impossíveis máquinas espaço/forma que distribuem estes “usos” através de múltiplas superfícies monstruosas, orifícios membranas, redes de circulação e desintoxicação; algumas dentro de nós, outras fora, algumas nascem conosco, outras integramos.

Quando a arquitetura se torna genômica, o circuito ecológico entre sistema imunitário humano e o sistema imunitário de um edifício, é de primordial importância. A noção do síndrome do edifício doente origina inimagináveis ramificações éticas. Comer ou não comer a nossa arquitetura, é algo que será interiorizado ao nível micrológico, como o são as viroses, bactérias, doenças de organismos complexos, com os quais temos proximidade. Quando o edifício adocece, adocemos também? É esta a inquietação hiper-moderna, segundo Vidler, ou por oposição, uma re-ligação radical com o espaço no seu nível mais fundamental? E se a nossa arquitetura é um outro corpo sensível, com o qual e no qual nós vivemos, passamos os nossos momentos mais íntimos, nos ligamos da forma mais íntima; que tipos de desejo erótico são inevitáveis para os nossos habitats? Iremos nós ter relações sexuais com a nossa arquitetura, e se não, para que é que ela serve?, Será a nossa arquitetura sexualmente reprodutível, conosco ou por si só (26)? Quais as variáveis que poderão pressionar a nossa arquitetura para se mover em direção estratégias partenogênicas (27)?

As integrações de recombinantes, nano-tecnologias e tecnologias computacionais perversas em híbridos digitais, mecânicos e biotecnológicos, altera radicalmente a nossa percepção do corpo, família, coletivo, espaço,

cidade, região e meio ambiente. Como um momento de desfragmentação, esta modernidade tecno-genômica é per si acerca de muito mais do que apenas arquitetura. Estas integrações e desintegrações reabrem o Ocode (28) em formas de experimentação radicais ou monstruosas, que nos deixam sem os adequados sistemas de conhecimento para os julgar e sem capacidade de julgar previamente o nosso inevitável envolvimento.

Há alguns meses atrás, quando um repórter do New York Times me questionou acerca da diferença ética entre design genômico e eugenia, respondi que “os projetos que singularizam os nossos modelos de beleza, são provavelmente maus e os projetos que multiplicam os nossos modelos de beleza são provavelmente bons.” O bioartista Adam Zaretsky quer crianças de pele azul e, em última análise, não será isto pior do que querer crianças com olhos azuis (29)?

--

1. Este ensaio sumariza o programa de pesquisa de um seminário, de que sou professor a decorrer no Verão de 2002, no SCI_Arc, The Southern California Institute of Architecture. São prestados agradecimentos a Karl Chu por ajudar a preparar o terreno para esta invulgar investigação e aos meus alunos, pelo seu apoio e críticas. Agradecimentos também a Ed Keller, Willea Ferris, Barbara Huang, Norman Klein, Adam Eeuwens, Kazys Varnelis, Roger Friedland, Robert Sumrell, Alexi Bourbeau and Autolux, Lev Manovich, Christian Moeller, Miltos Manetas, Richard Metzger, Coco Conn, Jane Metcalfe, Marcos Novak, Silvia Rigon, Jessica D'Elena, Steve do Critical Art Ensemble, Ruth West, Barbara Kruger, Sean Crowe, Josh Nimoy, Lida Abdullah, Michael Speaks, Paul Petriunia, Mark Pauline, Bruna Mori,

Richard Widick, Eric Owen Moss, Victoria Vesna, Katharine Wright, e especialmente a Adam Zaretsky pelas conversas que levaram à formulação destas premissas.

2. Infomática genômica como a nova fase do espelho: a teoria formulada por Lacan acerca da fase do espelho, narra a construção do Eu em relação de desenvolvimento com o seu reflexo, a sua inscrição específica como auto-resposta óptica. As tecnologias contemporâneas e emergentes de visualização genômica (telões genéticos, cartografia e diferenciação) produzem um eixo de diferenciação do corpo social (um cenário do filme Gattaca) mas também a inscrição da própria imagem, que desloca o espelho, como o dispositivo primário info-arquitetural da emergência do ser.

3. Enquanto o nosso momento contemporâneo, no qual a compreensão do corpo e da matéria está a ser redefinida diante de nós, o que é historicamente específico e radicalmente único, é importante entender que o imaginário recombinante é uma avaliação transversal de profundas e variadas histórias reais e imaginárias, científicas e mitológicas do corpo biológico, como uma máquina híbrida e Quimérica. Uma das minhas histórias favoritas é a da Árvore-Cordeiro. Cito a descrição do início de séc.XVII de Claude Douret, “um Zoophyte, ou planta animal designado no Jeduah hebreu. Era na sua forma como um cordeiro e do seu umbigo crescia um caule ou raiz, através do qual este Zoophyte, ou planta-animal era fixamente unido como uma cabaça ao solo, por baixo da superfície do chão, e de acordo com o cumprimento do seu caule ou raiz, devorava toda a vegetação que podia alcançar. Os caçadores que partiram em busca desta

criatura, foram incapazes de a capturar ou de a arrancar, até que conseguiram cortar o caule com flechas ou dardos certos, quando o animal se prostrou por terra e morreu. Os seus ossos ao ser postos, com certos cerimoniais e feitiços, na boca de alguém desejoso de prever o futuro, elevavam-no instantaneamente com o dom da adivinhação e com o dom da profecia.” (Claude Douret, *Historie Admirable des Plantes*, 1605).

4. Karl Chu, Genetic Space

http://www.azw.at/aust/soft_structures/allgemein/genetic.htm

5. Genótipo: composição genética de um indivíduo. Fenótipo: manifestação de um genótipo. (Nota dos Trads.).

6. Karl Chu, *The Unconscious Destiny of Capital (Architecture In Vitro/ Machinic In Vivo)* in Neil Leach, ed. *Designing For the Digital World*. Wiley-Academy. West Sussex, 2002. pp. 127-133.

7. Ver Mark/Space [http://www.euro.net/mark-](http://www.euro.net/mark-space/GeneticEngineering.html)

[space/GeneticEngineering.html](http://www.euro.net/mark-space/GeneticEngineering.html) Exogénese: - Exogenesis: "genesis from anterior source," "genesis from outer space;" ver

<http://abob.libs.uga.edu/bobk/ccc/ce120600.html> Ectogénese -

Ectogenesis: "genesis outside the womb", "genesis is artificial or exterior womb architectures" ver

<http://www.stanford.edu/dept/HPS/ectogenesis/introduction.html>

Xenogénese - Xenogenesis: "sexual reproduction with aliens, different species," "the supposed generation of offspring completely and permanently different from the parent" ver

<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>

Alogênese - Allogenesis: "xenogenesis from two species that share ancestors," sexual reproduction between two gene groups after speciation has divided them." O estudo de Novak sustenta a diferenciação do domínio do digital da arquitetura puramente molecular como uma especiação genética, a partir da qual a alogênese ocorrerá. Ver

<http://www.centrifuge.org>

8. Ver o artigo de Mark Dery para ArtByte

http://www.artbyte.com/mag/nov_dec_00/lynn_content.shtml e o

próximo trabalho de Greg Lynn, Architecture for an Embryologic Housing, Birkhauser Architectural., 2002.

9. Citação de Dery:

"At 4:15 A.M., it breathed in. It awoke to the faint burning of a flickering blue light in its gullet and a general feeling of indigestion. It rested fitfully, as if it had eaten a bad meal the night before, with the persistent feeling that an agitated animal was living in its gut. The irritation of a muffled grinding sound from within itself continued, until it was inevitable that the day would begin in the dark. Its surface began glowing as electrical impulses crisscrossed its skin. Warm water began coursing through the capillary tubes beneath its surface and its body walls began to radiate heat. The acrid smell of brewing coffee wafted from its pores as its skin began breathing out the previous night's stench. Its iridescent skin shone as the morning's coating of dew formed on its metallic curves. It would be several hours before the sun rose and penetrated its scaly protective skin for the first few hours of the day. Until then, squeaking with the sounds of an awakening digestion

system, it would twitch and hum in its earthen nest, warming and activating from the inside out."

10. Prometeu: herói da mitologia Grega que roubou o fogo para o dar aos homens. Também deu forma aos primeiros humanos a partir do barro. Pausânias descreve as placas que "cheiram como pele humana." Os habitantes, na proximidade do templo, possivelmente dedicado a Prometeu, declaram que as placas aí existentes são as mesmas com que Prometeu moldou os primeiros humanos.

Rabi Loew: de acordo com a lenda Judaica do século XVI, um Rabi constrói o Golem, a partir do barro. No filme Der Golem de 1914, realizado por Paul Weggenner, o Golem defende os judeus de Praga de um rei que os pretende expulsar.

Victor Frankenstein: o médico alquimista do início do século XIX, imaginado por Mary Shelley, que cria um humanóide a partir da montagem elétrica de partes de cadáveres. A sua tumultuosa relação com a sua obra, animada por sentimentos de medo, inveja, ódio, admiração e raiva mortífera, é em si mesmo, uma metáfora da avaréza e arrogância da ciência.

Stan Lee: a mente por detrás dos múltiplos heróis-mutantes da Marvel Comics, incluindo Spider-Man e X-Men.

11. Os irmãos médicos Joseph and Charles Vacanti declaram-se autores de várias e espetaculares transplantações de culturas e são (possivelmente) os Beverly e Eliot Mantle da cultura de tecidos. Ver <http://www.pbs.org/saf/1107/features/body.htm> e também o filme de David Cronenberg, Dead Ringers (1988).

12. Parcialmente mágico e também primordialmente sujo, no sentido dado pela antropologia estruturalista; Ver Mary Douglas, Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Danger, Routledge, New York and London. 1984.

13. A transexualidade baralha o raciocínio primário e categórico de tal forma, que o próprio poder generativo da “categoria”, como tecnologia de conhecimento, é simultaneamente posto em questão e usado em proveito próprio. Analogamente, a entrada que para Foucault “despedaçou todas as marcas familiares do seu pensamento”. Podemos usar esta listagem como um novo sistema para categorizar a emergente diferenciação bio-sexual! No texto El Idioma Analítico de John Wilkins Borges descreve uma “cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas paginas esta escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta calcificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.” Ver

<http://sololiteratura.com/borelidioma.htm>

14. O eminente momento da lógica do design pós-natural, inspira contribuições extremamente otimistas e pessimistas. Esta clivagem manifesta-se correntemente na batalha dos best-seller da cultura científica popular, do livro (otimista) de Gregory Stock, Redesigning Humans: Our Inevitable Genetic Future - Houghton-Mifflin, New York, 2002, e o (pessimista) Francis Fukuyama, Our Posthuman Future: Consequences of the

Biotechnology Revolution - Farrar, Straus & Girpoux, New York, 2002.

15. Ted Krueger argumenta de forma semelhante na comunicação Heterotic Architecture apresentada na Roy Ascott's Center for Advanced Inquiry into the Interactive Arts, Newport, Wales, UK, 1998.

<http://comp.uark.edu/~tkrueger/heterotic/heterotic.html>

"This paper argues that an adaptive and responsive architecture may be developed by the incorporation of biological materials in bulk as functioning devices. Techniques of tissue culturing may be used in concert with genetic manipulation to produce functioning biological materials with properties appropriate to architectural media. Hybrid techniques leveraging the capabilities of both organic and inorganic materials will lead to the development of a heterotic architecture. The hybrid develops not through the inorganic augmentation of living material, but vice versa. It is expected that higher-order phenomena such as cognition and consciousness may most readily arise within the hybrid condition."

16. <http://www.tca.uwa.edu.au>.

Um outro Tissue Culture Project de particular interesse para a arquitetura recombinante é o Oculus Latus. Do site: "We (grow) tissue culture over three-dimensional miniaturized replicas of technological artifacts. The results were presented in various media such as: Digital prints, video, web site and three-dimensional artifacts. Oculus Latus "tells the story of transformation of existing technology into the unknown realm of a possible future in which living biological matter will seamlessly interact with constructed systems to create the tool of the future - Semi Living Object. This work explores themes of cutting edge technology, new approaches to

surgery and the major developments that would dramatically change ideas and perceptions in regard to surgery and health care in particular and human relationship with living biological matter in general."

<http://www.tca.uwa.edu.au/ol/ol.html>

17. Artificial Frog Eyes. Ver o Institute of Medical Science at the University of Tokyo

<http://www.ims.u-tokyo.ac.jp/imswww/index-e.html>

ver http://news.bbc.co.uk/hi/english/sci/tech/newsid_591000/591696.stm

para a descrição do projeto.

18. Biosteel. Ver Nexia Biotechnologies em <http://www.nexiabiotech.com/>

ver http://news.bbc.co.uk/hi/english/sci/tech/newsid_889000/889951.stm

para a descrição do projeto.

19. Ver Manuel De Landa, *War in the Age of Intelligent Machines*, Zone Press and MIT Press, New York and Cambridge, 1991; Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Harvard University Press, Cambridge, 1993; Donna Haraway, *Modest Witness at Second Millennium*; *FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Techno science*. Routledge. New York and London, 1997. Octavia Butler, *Dawn*, Warner Books, New York, 1997.

20. Ver Kinki University Faculty of Agriculture at

<http://www.nara.kindai.ac.jp/ehp/>

Ver [http://news.bbc.co.uk/hi/english/world/asia-](http://news.bbc.co.uk/hi/english/world/asia-pacific/newsid_1780000/1780541.stm)

[pacific/newsid_1780000/1780541.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/english/world/asia-pacific/newsid_1780000/1780541.stm) para a descrição do projeto.

21. On the vegetable house, ver Paul Laffoley.

<http://www.disinfo.com/pages/dossier/id231/pg1/>

De Ted Kreuger, *Heterotic Architecture*: "o uso de pele humana produzida artificialmente como material arquitetônico, tem implicações culturais." Esta é uma evidência desde o julgamento dos crimes de Ilse Koch, a matrona do campo nazi de morte de Buchenwald. Em causa está o abajur de pele humana. Entre 1954 e 1957, o serial killer Ed Gein de Plainfield no Wisconsin, fabricou um fato completo com pele humana, assim como uma máscara e peitos. Depois da sua prisão pela morte de Bernice Warden, a polícia descobriu que a sua casa estava repleta de mobília e bonecos fabricados com corpos humanos, incluindo um abajur a la Ilse Koch. A história de Glein inspirou em parte filmes como *Psycho*, *Texas Chainsaw Massacre* e *The Silence of the Lambs*.

22. Retirado da publicidade do seu próximo livro *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*, North Point Press, 2002

23. Gail Weiss cartografa esta redução como uma das que apaga a temporalidade, desde o Obody ao organismo à montagem genômica. Ver *The Durèe of the Techno-Body*, Elizabeth Grosz, ed. *Becomings; Explorations in Time, Memory, Futures*, Cornell University Press, Ithaca, 2000. O Critical Art Ensemble vê a engenharia genômica como a internalização da Máquina de Guerra. Ver *The Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies, and the New Eugenics*, Autonomedia, New York, 1998.

24. Ver Brian Massumi, *The Autonomy of Affect* em *Parables For the Virtual*:

Movement, Affect, Simulation, Duke University Press, Durham, NC. 2002. pp. 23-45.

25. Anthony Vidler, The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely, MIT Press, Cambridge. 1992; e Vidler, Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture, MIT Press, Cambridge, 2000.

26. "Fuckable design" claro que já existe. Ver <http://www.goodvibes.com>. Gilles Deleuze and Félix Guattari perguntam, "what is the relationship between the bicycle-horn machine and the mother-anus machine?" Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia, traduzido por Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis. 1972 (1983). P.2.

27. Partenogênese: desenvolvimento de um ser vivo a partir de um óvulo não fecundado. (N. dos Trads.)

28. Ocode: "An assembly language for a stack-based virtual machine used as the intermediate language of the Cambridge BCPL compiler". <http://www.wkonline.com> (N. dos Trads.)

29. Conversa pela noite dentro.

*Benjamin H. Bratton é diretor de The Culture Industry. Leciona na SCI_Arc (The Southern California Institute of Architecture) e na UCLA. O seu trabalho traça vetores entre a produção e reprodução de espaços de mediação, a antropologia política do software e as arquiteturas carnosas do pós-

humanismo.

Pode ser contactado em bratton@cultureindustry.com.

Este ensaio foi publicado em inglês na nettime (<http://www.nettime.org>).

Tradução de Duarte Soares Lema e Sofia Pereira da Silva

Fonte: //arch.virose (<http://arch.virose.pt/>).

Fonte da 1ª imagem:

http://www.architettare.it/public/commento1/architettura_del_sesto_senso.asp

O COTIDIANO SELVAGEM

A Arquitetura na Internationale Situationniste (1)

Rita de Cássia L.Velloso

Maquete da Nova Babilônia, de Constant Nieuwenhuis

"Todo mundo sabe que no princípio os situacionistas pretendiam, no mínimo, construir cidades, o entorno apropriado para o despertar ilimitado de novas paixões. Porém, como isso evidentemente não era fácil, nos vimos forçados a fazer muito mais".

Guy Debord (2)

Talvez alguns de nós nunca tenhamos sabido sobre a Internacional **Situacionista** (3), outros talvez já tenham dela se esquecido, de tão remota sua impressão no mundo de hoje. Mas, com astúcia, aí vêm eles de novo. Nomes como Jorn, Debord, Constant e Gilles Ivain, ou facções como Internacional Letrista e Movimento para uma Bauhaus Imaginista, vez por outra assinam citações em textos de teoria da arquitetura. Uma rápida pesquisa nos temas de periódicos publicados na década de 90 nos faz descobrir que uns tantos filósofos e arquitetos têm, pacientemente, investigado a vida daqueles rapazes no final dos anos 50 em Paris (4).

A tese **situacionista** expressa no dito acima por um Debord sempre desafiador da revolução do cotidiano em parte funda-se na idéia de uma

experimentação radical dos lugares da cidade ou mesmo no desenho de uma arquitetura nova, que não transformasse a vida "em happenings e performances", mas fizesse superar "a dicotomia entre momentos artísticos e momentos banais". Entretanto, a crítica da vida cotidiana realizada na IS nunca resolveu sua ambiguidade fundamental. Espécie de zona de fronteira a que não se pode deixar de atravessar, o cotidiano mostra-se ora lugar de uma vida rica em experiências, ora lugar da escassez a que se deve opor a vida verdadeira.

Como, então, reconstruí-lo a partir do conceito radical que advém dos escritos e obras de Debord e Lefebvre ou de Asger Jorn e Constant?

O argumento deste trabalho, concernente à teoria da arquitetura, detém-se na crítica **situacionista** do cotidiano para analisar em que medida a experiência da arquitetura esboçada na IS faz avançar a investigação filosófica no aspecto da recepção das obras.

A posição conferida à arquitetura na IS ainda interroga-nos sobre a natureza da experiência que nos permite transformar a vida desenrolada no interior dos edifícios, nas estações, em shopping centers e parques. Ao afirmarem que "não há algo como uma obra **situacionista**, mas apenas um uso **situacionista** da obra", os situacionistas deixam-nos a pergunta pelo que de fato cabe à experiência da arquitetura, para além da distração, às vezes indiferente, às vezes apática, da vida metropolitana.

A idéia **situacionista** de uma vida à deriva deve ser investigada, quanto mais não seja, pela reação que provoca e que vemos Debord descrever:

"E, todavia, fizeram-se por algum tempo a seguinte pergunta, que não deixa de ser graciosa: não se podia ter apaziguado os situacionistas nos anos sessenta, mediante umas quantas reformas concebidas com lucidez, isto é, concedendo-lhes duas ou três cidades para construir, em vez de marginalizá-los e obrigar-lhes a introduzir no mundo a subversão mais perigosa que jamais existiu?" (5)

I.

Depois das publicações da Internacional Lettriste (6), em 1957 os situacionistas formavam seu grupo, e em 1960 lançavam seu Manifesto Internacional no Instituto de Artes Contemporâneas de Londres. Entre 10 e 14 de maio de 1968 seus membros ergueram barricadas em Paris, e foram os controladores dos Comitês de Ocupação da Sourbonne.

Derrotados na Assembléia Geral, uma semana mais tarde, vêm do exílio seu movimento extinguir-se, dali até 1972.

O nome da IS que ainda hoje se destaca é o de Guy Debord, principalmente por seu livro *A sociedade do espetáculo* que, publicado em 1967, tem significativa repercussão nos eventos de 1968, nos quais o próprio Debord participa ativamente. Associa-se freqüentemente à IS o nome do francês Henri Lefebvre, cuja adesão ao grupo se dá por um curto período em torno de 1961, mas que tem decisiva importância na elaboração das teses do movimento acerca da vida cotidiana. Lefebvre, filósofo e sociólogo, era desde os anos 20 um intelectual importante na cultura francesa.

Marxista, publicara em 1946 sua Introdução à Crítica da Vida Cotidiana, onde escreve que "o marxismo, em seu conjunto, é, de fato, um conhecimento crítico da vida cotidiana" (7).

Lefebvre certamente inspirara ou ateava fogo às ações daqueles meninos numa Paris que começava a se transformar rapidamente, sob os efeitos da comunicação e da arquitetura de massas do Pós-guerra. De frases pintadas em muros de igrejas aos panfletos, em slogans como "construa pra você mesmo uma situaçãozinha sem futuro", é que nasce o ímpeto **situacionista** de transformação do mundo cotidiano através da fusão de vida ordinária e arte. Imersos na realidade da metrópole em que viviam, diziam:

"Se a poesia está extinta nos livros, agora existe na forma das cidades, está estampada nos rostos. E não se deve buscá-la apenas onde está: é necessário construir a beleza das cidades, dos rostos: a nova beleza será DE SITUAÇÃO" (8).

A forma da reflexão pautada pela noção de acontecimento é a razão de que a arquitetura se ocupe com os situacionistas. Quando tomada como objeto e lugar da ação, a metrópole é considerada em sua atualidade, em seus modos de permitir habitar e as implicações desses na vida cotidiana dos usuários, espectadores e habitantes. Ao colocar em foco a realidade múltipla e distorcida da grande cidade, da qual não se pode escapar num mundo eminentemente urbano, os situacionistas fazem ver que a metrópole não é apenas um momento do habitar; mas, antes, é condição e possibilidade deste.

Tal reflexão voltada ao presente é relevante se pensarmos o quanto da arquitetura, pela própria natureza, compele a interpretações sobre a durabilidade e permanência dos edifícios. Fala-se na IS de um acontecimento privilegiado, encarnado numa experiência autêntica dos edifícios, mas não de uma autenticidade celebrada no discurso apologético da arte e arquiteturas do passado. Ao contrário, os situacionistas põem em xeque o experimentar atual dos espaços nos edifícios e nos lugares urbanos.

Discursos de transformação e não de nostalgia, na Internacional **Situacionista** o desejo e a práxis revolucionária apontam para a busca sem garantias de uma autenticidade nunca antes realizada, cujo fundamento, porém, reside na crítica do mundo atual, moderno e capitalista, sejam quais forem suas dimensão e condição.

Ora, o Habitar é, por excelência, o tema das teorias da arquitetura vinculadas à fenomenologia, não raro originado na idéia do habitar heideggeriano(9), o que por vezes sobrecarrega as obras de um entendimento nem sempre bem sucedido da filosofia de Heidegger.

Mas, ao contrário do que se tem depreendido de algumas dessas interpretações, que reputam a um passado idílico a perfeição do lugar em que se habita, não há, nos situacionistas, sequer a perspectiva de evasão do presente, pois que é inevitável pensar a vida urbana em sua atualidade, criticando seus emergentes mecanismos de controle, então preconizados nas teorias urbanísticas do chamado Funcionalismo (10).

Contra o urbanismo, que diziam ser "(...) a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário. (...) O urbanismo, como glaciação visível da vida, pode se expressar como a predominância absoluta da pacífica coexistência do espaço sobre o inquieto devir na sucessão do tempo" (11).

Contrapunham formas de apropriação e alteração dos espaços, pretensão de resto exposta já nos slogans dos anos 50. A revolução do cotidiano da cidade somente é possível através da consideração do lugar urbano para além da sua configuração, ou seja, nas situações de uso que comporta. Tomar posse dos lugares implica explorá-los, pois toda orientação só é possível num mundo já conhecido. Essa é a lógica da deriva, o procedimento **situacionista** de reconhecimento de um lugar urbano, que consistia em andar apressadamente por ambiências diversas, deixando-se levar pelas solicitações que a própria paisagem faz, a esmo, vagabundeando.

Resultando em mapas individuais de cada cidade, a deriva fazia-se em jornadas, entre o nascer e o pôr do sol, em meio à aglomeração urbana, onde o caminhante escolhia seus encontros e direções de modo a aumentar o seu conhecimento do lugar (12).

A deriva fundamentou a hipótese de uma estrutura para a cidade **situacionista**, Nova Babilônia, descrita e desenhada por Constant (13).

Nova Babilônia é uma cidade nômade, feita de habitações temporárias, permanentemente remodelada pelo vagar de seus habitantes, onde "pode-

se vagar durante um longo tempo pelo interior dos setores unidos entre si, entregar-se à aventura que nos oferece esse labirinto ilimitado. A circulação rápida no solo, os helicópteros por cima dos terraços cobrem grandes distâncias e permitem a mudança espontânea de lugar" (14).

O habitante babilônico precisava empenhar-se na construção de suas situações, deambulando continuamente, de modo a alterar seu ambiente material. Para os situacionistas tratava-se de resistir ao hábito, imprimindo ao ritmo de todo-o-dia o enebriamento e o envolvimento de um jogo, em última instância o jogo que a obra de arte exige para sua compreensão. Nova Babilônia "é um labirinto sem medida, imensurável. Todo espaço é temporário, nada é reconhecível, tudo é descoberta, todas as coisas mudam, nada serve como um monumento ou marco urbano" (15).

É nesta situação de jogo que deve verter-se o cotidiano enquanto possibilidade de superar o espetáculo e escapar à repetição das imagens, pelo que permitiria tomar posse dos lugares, reagindo "àquela configuração de mundo em que a realidade torna-se imagem e toda sociedade vive de olhar para imagens de outros que vivem ao seu redor. Onde os indivíduos são obrigados a contemplar e assumir passivamente as imagens de tudo que lhes falta em sua existência real. Absoluta abstração do mundo, o espetáculo tem sua melhor forma na propaganda e no consumo do divertimento" (16).

Se o cotidiano instala-se como ambiente de jogo, desdobra-se tal como a arte, ou seja, pela solicitação dos sentidos que conduz ao prazer ou ao horror, mas jamais à acomodação burocratizada ou à complacência

indiferente. O habitante da cidade **situacionista** é aquele que aprende a explorar formas de vida radicalmente alheias ao capitalismo vigente, espécie de homo ludens que não se desintegra em homo faber, esse usuário contumaz do turismo administrado.

II.

A concepção de cidade **situacionista** designa uma nova ambiência reconstruída pela revolução no comportamento de seus habitantes. Construir para si mesmo uma situação implica justapor domínio territorial e escolhas de caminhos, passagens e atalhos que sua imaginação te levou a tomar. Ora, não mais se trata de definir a arquitetura por sua forma, mas sim pelos "gestos que o espaço contém".

Aos arquitetos, os situacionistas diziam que somente essa extensão geográfica, sem centro ou periferia, chamada metrópole era capaz de fornecer à arquitetura seu material não mais forma que comove, mas situações que impressionam e movem o habitante.

Contudo, não há uma intenção prescritiva no pensamento **situacionista**. Aquele usuário que faz a experiência radical da cidade não pode ser concebido como uma personagem. Pelo contrário, os habitantes situacionistas são os andarilhos a que já nos habituamos ver, sem mais incomodar. Esses caminantes os mendigos, os boêmios, o que restou dos ciganos são as pessoas que nos podem falar sobre a cidade, pois somente elas vivem todo dia a experiência de distanciar-se do caminho, subtrair-se ou adaptar-se a uma nova situação.

De certo modo, os situacionistas já nos falavam do sem-teto ou do sem-terra, esse outro flâneur, ainda mais desencantado.

O legado situacionista à teoria da arquitetura é complexo o suficiente para fazer suspeitar de uma aporia. Dali em diante, deixava de ser uma opção dos arquitetos controlar ou prever os efeitos de sua obra, uma vez que o espectador convertia-se em criador do lugar. Ora, como resultado da especulação situacionista, cai por terra a figura do arquiteto planejador. Mas no que se convertera a criação arquitetônica, se nada restaria senão guardar a incompletude das obras? O que concebe o arquiteto?

A despeito do vacuum metodológico de sua teoria arquitetônica, a IS faz voltar a atenção para algo além dos espaços exclusivamente determinados pelo bom funcionamento, destinados ao conforto e apaziguamento dos ânimos. A radicalidade do uso situacionista de lugares urbanos revela-se naqueles lugares esquecidos, lugares não planejados ou degradados, como o são suas sugestões de passeios de metrô na madrugada, andanças pelos parques urbanos no meio da noite ou idéias como a de colocar interruptores de luz nos postes para dar à população o verdadeiro controle da iluminação pública.

A hipótese de tomar a vida cotidiana como instância em que a arquitetura se realiza, para nela instalar o estranhamento, mesmo que jamais levada a termo pelos situacionistas, é o que, a meu ver, permanece como tarefa para a arquitetura contemporânea. O estranhamento possível refere-se a pensar a vida cotidiana como lugar da crítica e da intervenção, ainda que minúsculas, "uma situaçãozinha qualquer sem futuro". Para a arquitetura

isso talvez signifique esquecer a grandiloquência e estabelecer com o usuário um novo diálogo, em que a finalidade da obra seja a mudança permanente dos horizontes de expectativa de quem a habita.

Passaríamos a discutir, então, o que seria essa recepção ativa dos espaços arquitetônicos, na qual a identificação da obra faz-se pelo comportamento do usuário, nunca pela decodificação de imagens. Ou, por outra, a produção arquitetônica não se faria sem compreender a dialética existente entre o reconhecimento de que a obra enraíza-se num contexto histórico-cultural familiar e o choque da obra nova, aquela que deixa frestas, permitindo a indeterminação do uso os vazios, os contrastes, as discontinuidades, segmentações e montagens.

Tal nos parece ser a única perspectiva ajustada à forma da experiência arquitetônica contida na definição situacionista de um cotidiano jamais domesticado.

Rita de Cássia L. Velloso é arquiteta, professora titular de Teoria e História da Arquitetura do Centro Universitário FUMEC, professora Assistente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Minas, mestre e doutoranda em Filosofia pela UFMG.

Notas

1. Artigo originalmente publicado em DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; FREITAS, V.; KANGUSSU, I. (org.) *Kátharsis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/arte, 2002, p. 303-309. Publicado originalmente na web no

Portal Vitruvius, Arqtextos, n. 027.02, agosto 2002, <www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq000/esp016.asp>.

2. DEBORD, Guy. A arquitetura selvagem, Prefácio a GRIBAUDO, E.; SALA, A. *Jorn / Le jardin d'Albisola*, 1972, i. Cf. a íntegra do texto em www.psycogeography.co.uk/on_wild_architecture.

3. A Europa dos anos 50 assistia à formação de pequenos grupos voltados à discussão das artes plásticas, literatura e cinema, ainda ecoando os procedimentos das Vanguardas dos anos 10 e 20. No verão parisiense de 1950, 12 jovens (11 homens e uma mulher), alguns franceses, outros estrangeiros vindos de lugares diversos norte da África, Bélgica, Holanda, Rússia reuniam-se em bares à margem esquerda do Sena e perambulavam pela cidade à noite; àquela altura, todos têm em torno de 20 anos. Formaram um grupo, denominado Internacional Lettrista, que publica revistas mimeografadas de 2 ou 3 páginas onde discutem teses revolucionárias para as artes e estratégias para invadir prédios abandonados. A Internationale Situationniste nasceu da improvável convergência da Internationale Lettriste e alguns desses grupos: COBRA, na Holanda, cujo tema eram as artes plásticas; MIBI, Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginária, fundado em 1955 pelo arquiteto holandês Asger Jorn; e o Comitê Psico-geográfico de Londres, movimento inglês para reforma da geografia urbana.

4. O público brasileiro tem à sua disposição, desde 1993, a primeira publicação em língua portuguesa de/sobre textos dos situacionistas. Trata-se da Revista Ócullum, número 4, de 1993, com traduções de Carlos Roberto

Monteiro de Andrade. É uma edição crítica, com excelente ensaio introdutório de Carlos Roberto Monteiro de Andrade. De lá pra cá cresce o número de títulos no Brasil: hoje já contamos com a publicação de *Situacionista, teoria e prática da revolução*, pela coleção Baderna, da Editora Conrad Livros, de 2002. Da mesma coleção é a coletânea de textos de Stewart Home, intitulada *Assalto à cultura, utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*, de 1999. Além do importante texto de Anselm Jappe, Guy Debord, publicado pela Editora Vozes em 1999. A tradução de *A sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, saiu pela Editora Contraponto, em 1997.

5. Debord, Op. Cit., ii.

6. *Internationale Lettriste*, 4 números, com 3 páginas (1952-1954); *Potlatch*, 29 números, (1954-1957).

7. LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*, Introdução, XI, 1946.

8. Jappe, Anselm. *Guy Debord*. São Paulo, Vozes, p. 82, 1999.

9. A formulação do conceito de *Habitar* comparece nas arquiteturas do Neo-Racionalismo Italiano desde Ernesto Nathan Rogers, até Giulio Argan e Vittorio Gregotti, estudiosos de Bachelard e também de Heidegger, no caso

de Gregotti. Contudo, a difusão do tema dentre os arquitetos dá-se com a obra de Christian Norberg-Schulz, cujo primeiro texto sobre Heidegger e arquitetura data de 1976. O arquiteto norueguês vinha escrevendo, desde 1969 (*Intenções em Arquitetura*, 1969; *Existência, Espaço e Arquitetura*, 1971) uma teoria cuja ordem formal conjuga linguística e psicologia da percepção. As injunções dessa teoria parecem levá-lo a encontrar no pensamento heideggeriano expresso em *Bauen, Wohnen und Denken* a chave interpretativa para o espaço como dimensão da existência, para além das dimensões exclusivas do pensamento ou da percepção (*Genius loci: towards a phenomenology of architecture*, 1979; *Heidegger's thinking on architecture*, 1983; *The concept of dwelling*, 1985).

Norberg-Schulz propõe que se identifique e interprete os lugares por meios de suas estruturas, na verdade esquemas topológicos, que corresponderiam a níveis do espaço existencial. A dificuldade de sua teoria está na leitura de Heidegger, de onde resulta que uma configuração plena de tal espaço existencial passível de ser desvendado numa estrutura clara realizou-se apenas na arquitetura do passado, cuja forma forte identificar-se-ia a sistemas de valores, sendo deles necessariamente símbolo e expressão. A concordar com esse raciocínio, a arquitetura atual precisaria reproduzir tais estruturas para conformar-se como espaço existencial, o que gera uma contradição: se a existência desenrola-se em condições de dispersão, movimento e volatilidade, ao se produzir uma arquitetura que celebre a fixidez e a imutabilidade do símbolo faz-se uma arquitetura para a existência passada. A nostalgia de uma forma expressiva de valores sólidos leva a arquitetura de Schulz a um sério impasse: como a boa arquitetura ficara

para trás, aos dias de hoje restou enaltecer linguagens formais de um e outro arquiteto como portadoras de uma qualidade supostamente heideggeriana: o enleio e a rememoração de épocas perdidas. Mais recentemente, desde meados da década de 80, Norberg-Schulz tem sido fortemente contestado por arquitetos de formações filosóficas diversas e estudiosos de Heidegger, o que faz com que desenhem-se para a teoria fenomenológica da arquitetura outros contornos. São exemplares, nesse sentido, os escritos de arquitetos como Dalibor Vesely, Francesco Dal Co e Alberto Pérez-Gómez, ou críticos como Clive Dilnot e Karsten Harries.

10. O alvo dessa crítica é, principalmente, a concepção de cidade de Le Corbusier, amplamente divulgada na França e no cenário internacional àquela altura.

11. DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 111-113.

12. A teoria da deriva, de 1958, é de autoria de Guy Debord, originada da concepção de urbanismo psicogeográfico. O termo deriva vem do vocabulário náutico e militar, designando um tipo de "ação calculada determinada pela ausência de um locus próprio". Cf. SADLER, S. *The situationist city*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 81; e JAPPE, op. cit., p. 83. Para a íntegra do texto de Debord e demais textos do movimento, cf. KNABB, K. *Bureau of Public Secrets: The Situationist International Anthology*, em www.bopsecrets.org.

13. Constant (Nieuwenhuys), é o arquiteto holandês que concebe, a partir de 1956, a cidade situacionista em escritos, desenhos e maquetes. Expulso do grupo por Debord em 1960, Constant continuaria a modelá-la, até publicar em 1974 o texto denominado New Babylon. O nome Nova Babilônia é de 1958: Babilônia, a parábola da cidade moderna abandonada por Deus.

14. CONSTANT, New Babylon , in: ANDREOTTI, L. e XAVIER COSTA, eds. Teoria de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad. Barcelona, 1996, p. 154-170.

15. SADLER, S. Op. Cit., 143.

16. JAPPE, A. Op. Cit., 103 e ss. Constant, Spatiovore ,1959. Fonte: Andreotti, Libero e Xavier Costa, (ed.). Situationistes; art, política, urbanisme. Barcelona, Museu d'art contemporani de Barcelona/ ACTAR, 1996.

Fontes: Entre Riscos e Rabiscos (www.ihendrix.br/fau/).

Vitruvius (www.vitruvius.com.br).

ARQUITETURA TÁTICA – Uma breve convocatória para uma prática arquitetônica *furtiva, horizontal e inclusiva*

Gustavo Crembil e Pablo Capitanelli

Propomos explorar a noção de uma arquitetura tática dentro do quadro da descrição de Michel de Certeau dos usos cotidianos que as pessoas comuns fazem das representações, textos e artefatos que nos rodeiam (1).

De Certeau afirma que estes usos são “táticos” através de “apropriações furtivas” e descreve este processo de consumo “...um conjunto de táticas pelas quais o fraco faz uso do forte. Ele caracterizou o usuário (um termo que ele preferiu a consumidor) rebelde como tático e o presumido produtor (no qual ele inclui autores, educadores, curadores e revolucionários) como estratégico. Estabelecer esta dicotomia permitiu a ele produzir um vocabulário de táticas rico e complexo o bastante para equivaler a uma estética reconhecível e distinta. Uma estética existencial. Uma estética da apropriação, do engano, da leitura, da fala, do passeio, da compra, do desejo. Truques engenhosos, a astúcia do caçador, manobras, situações polimórficas, descobertas prazerosas, tão poéticas quanto guerreiras” (2).

Os termos Tática e Estratégia remetem ao vocabulário militar e se referem ao manejo de recursos para o desenvolvimento de uma ação; diferenciam-se em sua definição segundo os momentos e circunstâncias. Se o Estratégico responde a uma lógica de ordem vertical e se refere aos traçados prévios – de acordo com hipóteses e suposições, que permitiriam chegar posicionado à ação -, o Tático responde a uma lógica de ordem horizontal e se refere ao manejo de todos os elementos durante o desenvolvimento da própria ação,

o que implica ir variando os traçados de acordo com as circunstâncias que vão se apresentando no momento. A Estratégia se orienta na direção de uma perspectiva de ciência; a Tática, na direção de uma arte.

Em arquitetura este traçado dependeria do posicionamento do interlocutor. A prática tradicional (profissional) trabalha a partir da visão panóptica do profissional moderno, herança do geômetra onisciente renascentista, abstrato e de controle. Uma prática tática implicaria uma leitura e ação ao nível da rua, a partir de onde se sucedem as coisas. Dentro do campo da arquitetura isso implica, necessariamente, uma crítica do papel do arquiteto, e por extensão da arquitetura, já que em sua concepção mesma está absorvida como veículo de Poder e de exercício de uma verdade.

Mais que buscar a solução de um problema através da criação de um objeto desenhado final, desejamos explorar esta noção tática através da geração de dispositivos arquitetônicos, tecnológicos e conceituais que possam ser apropriados, deformados e que, finalmente, desapareçam, dentro da prática comunitária.

Tomando como ponto de partida o atual estado deliberativo da sociedade, pretendemos fazer convergir as noções de “rede”, a tecnológica (em um sentido amplo, não só digital) e as redes cidadãs, com o objetivo de gerar uma situação de “diálogo público”: um intercâmbio de experiências e pontos de vista onde as diferenças sejam percebidas como vínculos potenciais e recursos sociais e tecnológicos alternativos, cuja finalidade é intervir diretamente na vida social com a construções de “cenários” para que aconteçam “coisas”, usando a prática arquitetônica como instrumento

de interação e mudança.

Notas

1. De Certeau, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. E. Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

2. Garcia, D. e Lovink, G. "The ABC of Tactical Media". Versão original no Tactical Media Network: <http://www.waag.org/tmn/frabc.html> Tradução para o português no Rizoma: www.rizoma.net/interna.php?id=131&secao=intervencao.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: BETA_TEST (<http://betatest.ubp.edu.ar/beta.htm>).

O CIBERESPAÇO E A ARQUITETURA UMA OBSERVAÇÃO DA FILOSOFIA ARQUITETÔNICA DIGITAL

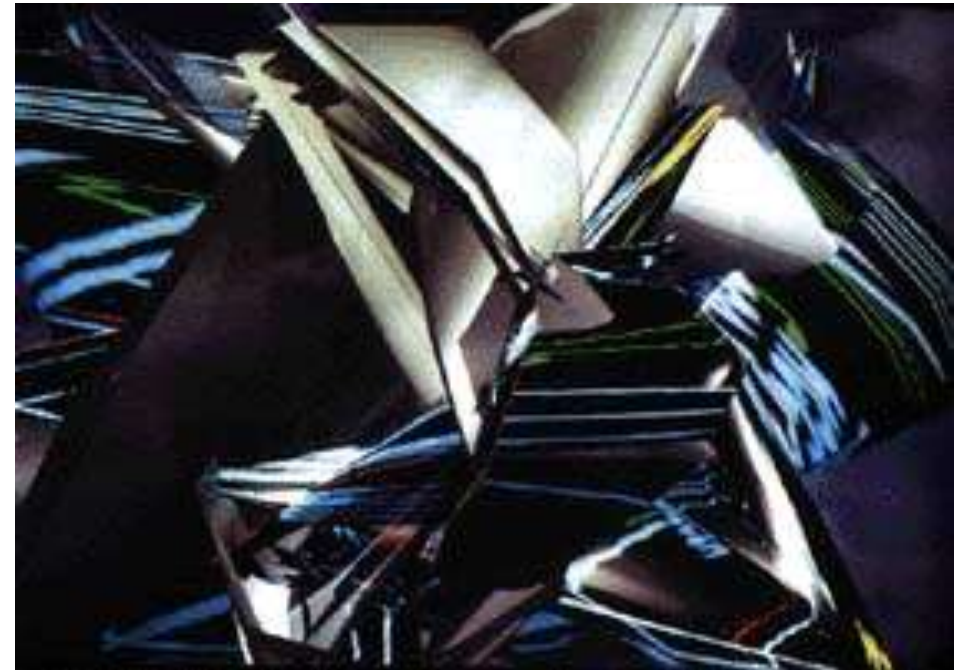
Jorge Alonso Rodríguez

O termo ciberespaço surgiu aproximadamente no meio da idade digital, nos arredores dos anos 80 quando um senhor chamado William Gibson o menciona em seu livro "Neuromancer", novela de ficção científica e refere-se claro da cultura digital. É um conceito relativamente novo, porém já experimentado por veteranos digitais e cada vez mais utilizado.

Velocidade

Suas possibilidades arquitetônicas na época, sem dúvida, não eram tão visíveis quanto a que hoje observamos. A palavra "cyber" aplica-se a qualquer processo na qual, o resultado final tenha por ajuda um microprocessador a serviço de alguma atividade pensada pelo homem, isto é, seu movimento. Não é estranho que atualmente, termos como cibermedicina e ciberantropologia se mesquem como uma coisa só.

A velocidade no progresso tecnológico é crucial para entender a noção de ciberespaço. Toda a maquinaria digital de criação arquitetônica - computadores, programas, acessórios,...- triplicam sua potência e isto integra os meios, não somente as explorações na arquitetura, mas também da sociedade inteira. Assim aparece no ciberespaço, real e virtual, uma ciber sociedade apoiada como um desdobramento da realidade.



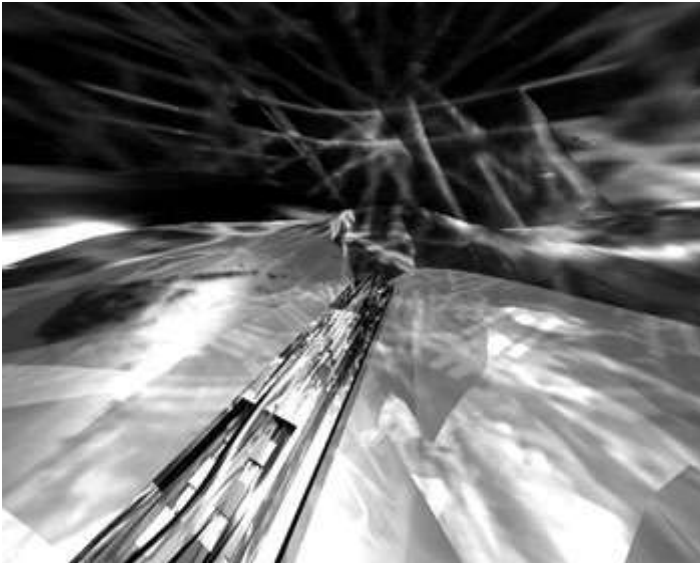
Novos parâmetros

Na arquitetura, o contínuo avanço da tecnologia e um posterior desenvolvimento do ciberespaço como conceito filosófico, criaram-se processos arquitetônicos cada vez mais fragmentados e abstratos. É algo similar a uma explosão e que vai além das possibilidades de conversão para valores fixos ou necessários.

Há arquitetos como do estúdio NOX e Marcos Novak que desenham e criam

no ciberespaço conscientes de que o momento é único e brutal, de que o presente-futuro da Arquitetura é poderoso, imediato e novo. Estou falando de criadores que estão definindo novos parâmetros na Arquitetura e que todos devemos estar dispostos a discutir e abordar esse tema. Alguns dos quais, são sobre a Morfologia Tipológica, a Ciberantropologia e a Complexidade Algorítmica (não será isso a geometria líquida?).

Tudo isto está em uma Revolução da Informática impossível de parar, da qual eles também se consideram fundadores e que está fazendo desaparecer todas as barreiras e criando um novo e infinito universo arquitetônico global, uma nova sociedade.



O ciberespaço e a transarquitetura são conceitos empregados em uma nova filosofia arquitetônica digital, que se trabalha com novas e emergentes investigações sobre massa, formas, volumes e construções de um espaço tecnologicamente avançados (=ciberespaço). São entornos virtuais que constituem espaços autônomos e arquitetônicos e que, por outro lado, internet se lança como um novo campo de amplitude sem precedentes, transurbano e abertamente público.

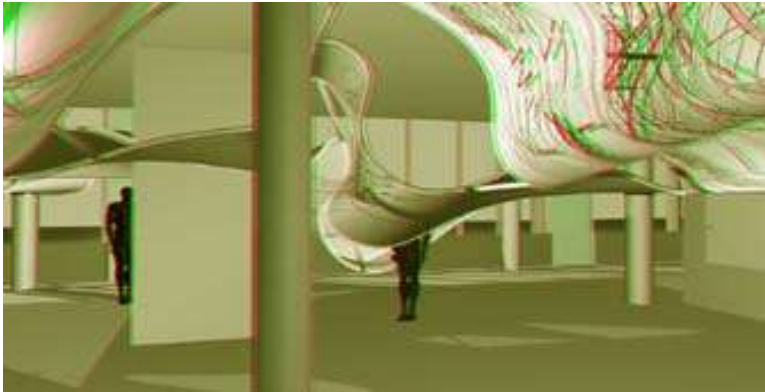
Crenças

Alguns destes novos "filósofos digitais" e dotados de grandes conteúdos de imaginação, são Arakawa e Madeline Gins (artistas e teóricos), o Dr. Rachel Armstrong (escritor, apresentador de TV, produtor multimídia e médico), Karl S. Chu (monge budista, músico e arquiteto), Proff. John Hamilton Frazer (Diretor da escola de desenho da Universidade Politécnica de Hong-Kong), Stephen Gage (arquiteto), Marcos Novak (transarquiteto, artista e teórico), Christopher Romero (artista, arquiteto e desenhista), Neil Spiller (arquiteto e diretor da escola de desenho da Bartlett da UCL de Londres), Lars Spuybroek (arquiteto e fundador da oficina de desenho digital NOX) e Paul Virilio (escritor e filósofo).

A essência

Com o passar dos meses, irei abordar a criatividade destes profetas do ciberespaço com os quais tenho algum contato, porém para começar lanço no ar uma afirmação de Marcus Novak sobre as crenças: "...vivemos no centro de um Renascimento Arquitetônico Global, estamos num momento

em que os mais avançados e desafiantes edifícios não poderiam ser imaginados sem a ajuda digital". A pergunta é imediata, impressionantes edifícios sim, mas, são melhores?



A questão a resolver, reside em utilizar toda essa potência digital não para impressionar, nem para desafiar, e sim, para criar mais beleza, uma arquitetura melhor, uma sociedade melhor. Essa é a Essência, e por muito que se empenhe nela, não é digital.

Assim reside, um grande desafio. Nossos temores e nossas esperanças.

J. Alonso Rodríguez é arquiteto especializado em urbanismo (Universidad de Navarra) e trabalha em Londres para a firma Chapman Taylor.

Email: cyberlad@postmaster.co.uk

(Arquivo Rizoma)

DE OUTROS ESPAÇOS

Michel Foucault

Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967.

Como sabemos, a história é a obsessão do século dezanove. Da temática do desenvolvimento e da suspensão, da crise e do ciclo, o tema da pesada herança dos mortos e da ameaça da glaciação do mundo devido à incessante acumulação do passado, depreende-se que o século dezanove encontrou a fonte dos seus recursos mitológicos no segundo princípio da termodinâmica. A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Julgo que ocupamos um tempo no qual a nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando pontos e se intersecta com a sua própria meada do que propriamente a uma vivência que se vai enriquecendo com o tempo. Poderíamos dizer, talvez, que os conflitos ideológicos que se traduzem nas polémicas contemporâneas se opõem aos pios descendentes do tempo e aos estabelecidos habitantes do espaço. O estruturalismo, ou pelo menos aquilo que é agrupado sob este nome demasiadamente vago, não é mais do que um esforço para estabelecer, entre aqueles elementos que poderiam ter sido associados num eixo temporal, um conjunto de relações que os faz aparecer justapostos, contrapostos, implícitos uns pelos outros – em suma, o que faz esses elementos aparecerem com uma determinada configuração. Na verdade, o estruturalismo não implica uma negação do tempo; mas acarreta uma certa maneira de lidar com aquilo a que chamamos tempo e com aquilo a que chamamos história.

É porém necessário notar que o espaço, o que nos surge como horizonte das preocupações, teorias e sistemas, não é uma inovação; o espaço em si tem

uma história na experiência Ocidental e é impossível esquecer o nó profundo do tempo com o espaço. Podemos dizer, de uma forma muito simplista de traçar a história do espaço, que durante a Idade Média existia um conjunto hierárquico de lugares: numa primeira instância, os lugares imediatamente associados à vida real do homem, com as dicotomias entre lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares expostos, lugares urbanos e lugares rurais; nas teorias cosmológicas, existiam os lugares supracelestiais, opondo-se aos celestes e estes, aos terrestres. E ainda havia também lugares onde certas coisas eram colocadas porque tinham sido deslocadas, por sua vez, de uma forma violenta, e, pelo contrário, lugares onde as coisas encontravam as suas base e estabilidade naturais. Estas oposições e intersecções de lugares formavam uma hierarquia acabada e é o que nós podemos indicar, ainda que muito imperfeitamente, como espaço medieval: o espaço em que cada coisa é colocada no seu lugar específico, o espaço da disposição.

Este espaço de disposição, de fixidez, foi aberto por Galileu. O escândalo profundo suscitado pelas suas investigações não foi o fato de ter descoberto, ou melhor, redescoberto que a Terra girava à volta do Sol, mas na constituição do conceito de infinito e, o que é implícito, de um espaço infinitamente aberto. Num espaço desses, os lugares da Idade Média acabam por se dissolver; um lugar de uma coisa não passava afinal de apenas um ponto do seu movimento, assim como a estabilidade dessa coisa não passava afinal da infinita desaceleração do seu movimento. Em outras palavras, Galileu e todo o século dezessete foram os primeiros de todo um movimento que substituiu a localização pela extensão.

Hoje o lugar substitui a extensão que, por sua vez, tinha substituído a disposição. O lugar define-se por relações de proximidade entre certos pontos e elementos; poderemos descrever formalmente essas relações como séries ou grelhas. Além disso, a importância do lugar como uma problemática no trabalho técnico contemporâneo é sobejamente conhecida:

o armazenamento de dados ou de resultados intermediários de um cálculo numa memória; a circulação de elementos distintos com um *output* aleatório (exemplos simples: o tráfego automobilístico ou os sons da linha de telefone); a identificação de elementos assinalados e codificados que fazem parte de um todo, construído aleatoriamente ou segundo classificações, sejam elas simples ou múltiplas.

De uma forma ainda mais concreta, o problema da disposição das coisas surge à Humanidade na forma da demografia. Este problema do lugar humano ou do lugar vivo não se reduz apenas a saber se existirá ou não espaço para todas as pessoas no mundo – que é decerto importante – mas também saber que relações de proximidade, que tipos de armazenamento, circulação, marcação e classificação de elementos humanos devem ser adotados em determinadas situações para atingir determinados fins. A nossa época é tal que os lugares tornam-se, para nós, uma forma de relação entre vários lugares.

Em todos os casos, acredito que a ansiedade da nossa época tem a ver fundamentalmente com o espaço, muito mais do que com o tempo. O tempo aparece-nos como apenas uma das várias operações distributivas que são possíveis entre os elementos que estão espalhados pelo espaço.

Agora, apesar de toda a técnica desenvolvida de apropriação do espaço, apesar de toda uma rede de relações entre saberes que nos ajuda a delimitá-lo ou formalizá-lo, o espaço contemporâneo não foi ainda totalmente dessacralizado (pelo que parece, uma atitude aparentemente diferente da que foi tomada perante o tempo, arrancado da esfera do sagrado no século dezenove). Na verdade, uma certa dessacralização do espaço ocorreu (sublinhada pela obra de Galileu), mas ainda não atingimos o ponto ótimo dessa dessacralização. A nossa vida ainda se rege por certas dicotomias inultrapassáveis, invioláveis, dicotomias as quais as nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar. Estas dicotomias são oposições que tomamos como dadas à partida: por exemplo, entre espaço público e espaço

privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Todas estas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado.

A obra monumental de Bachelard e as descrições dos fenomenologistas demonstraram-nos que não habitamos um espaço homogêneo e vazio mas, bem pelo contrário, um espaço que está totalmente imerso em quantidades e é ao mesmo tempo fantasmático. O espaço da nossa percepção primária, o espaço dos nossos sonhos e o espaço das nossas paixões encerram em si próprios qualidades à primeira vista intrínsecas: há um espaço luminoso, etéreo e transparente, ou um espaço tenebroso, imperfeito e que inibe os movimentos; um espaço do cume, dos píncaros, e um espaço do baixo, da lama; há ainda um espaço flutuante como água espargindo e um espaço que é fixo como uma pedra, congelado como cristal. No entanto, todas estas análises, ainda que fundamentais para uma certa reflexão do nosso tempo, dizem respeito, logo à partida, ao espaço interno. Eu preferiria debruçar-me sobre o espaço externo.

O espaço no qual vivemos, que nos leva para fora de nós mesmos, no qual a erosão das nossas vidas, do nosso tempo e da nossa história se processa num contínuo, o espaço que nos mói, é também, em si próprio, um espaço heterogêneo. Por outras palavras, não vivemos numa espécie de vácuo, no qual se colocam indivíduos e coisas, num vácuo que pode ser preenchido por vários tons de luz. Vivemos, sim, numa série de relações que delinham lugares decididamente irredutíveis uns aos outros e que não se podem sobre-impôr.

É evidente que podemos tentar descrever estes diferentes lugares apenas pela série de relações que definem cada um destes determinados lugares. Por exemplo, descrevendo a série de relações que definem os lugares de transporte, ruas, trens (um trem é um amálgama extraordinário de relações porque é algo que atravessamos, é também algo que nos leva de um ponto a outro, e por fim é também algo que passa por nós). Poderíamos ainda

descrever, através dos aglomerados de relações que permitem a sua definição, os lugares de relaxamento temporário – cafés, cinemas, praias. Da mesma forma, poderíamos descrever, através da sua rede de relações, os lugares fechados ou semi-fechados de descanso – a casa, o quarto, a cama, etc.

Mas, de todos estes lugares, interessam-me mais os que se relacionam com todos os outros lugares, de uma forma que neutraliza, secunda, ou inverte a rede de relações por si designadas, espelhadas e refletidas. Espaços que se encadeiam uns nos outros, mas entretanto contradizem todos os outros. São de dois tipos principais.

Em primeiro lugar, existem as utopias. As utopias são lugares sem lugar real. São lugares que têm uma relação analógica direta ou invertida com o espaço real da Sociedade. Apresentam a sociedade numa forma aperfeiçoada, ou totalmente virada ao contrário. Seja como for, as utopias são espaços fundamentalmente irrealis.

Há também, provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade - que são algo como contra-lugares, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros lugares reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. Devido a estes lugares serem totalmente diferentes de quaisquer outros lugares, que eles refletem e discutem, chamá-los-ei, por contraste às utopias, heterotopias. Julgo que entre as utopias e este tipo de lugares, estas heterotopias, poderá existir uma espécie de experiência de união ou mistura análoga à do espelho. O espelho é, afinal de contas, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum. No espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim

mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente. Assim é a utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, uma vez que o espelho existe na realidade, e exerce um tipo de contra-ação à posição que eu ocupo. Do lugar em que me encontro no espelho apercebo-me da ausência no lugar onde estou, uma vez que eu posso ver-me ali. A partir deste olhar dirigido a mim próprio, da base desse espaço virtual que se encontra do outro lado do espelho, eu volto a mim mesmo: dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia neste *momentum*: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá.

Sendo assim as heterotopias, como é que podem ser descritas e que sentido assumem elas? Poderemos apelar para uma descrição sistemática - não diria uma «ciência», pois esse é um termo demasiado em voga nos dias de hoje - uma descrição que numa dada sociedade tomará como objeto o estudo, a análise, a descrição e a «leitura» (como alguns gostariam de dizer) destes espaços diferentes, destes lugares-outros. Sendo uma contestação do espaço que vivemos simultaneamente mítica e real, esta descrição poderá ser intitulada de heterotopologia. O seu primeiro princípio é o de que não há nenhuma cultura no mundo que não deixe de criar as suas heterotopias. É uma constante de qualquer e todo o grupo humano. Mas é evidente que as heterotopias assumem variadíssimas formas e, provavelmente, não se poderá encontrar uma única forma universal de heterotopia. Poderemos, no entanto, classificá-las em duas categorias.

Nas ditas sociedades primitivas, há um tipo de heterotopia que eu chamaria de heterotopia de crise, id est, lugares privilegiados ou sagrados ou proibidos, reservados a indivíduos que estão, em relação à sociedade e ao ambiente humano que ocupam, numa situação de crise: adolescentes,

mulheres menstruadas ou grávidas, idosos, etc. Na nossa sociedade, estas heterotopias de crise têm desaparecido progressivamente, apesar de ainda se puderem encontrar algumas remanescências dos mesmos. Por exemplo, o colégio interno, na sua forma novecentista, ou o serviço militar para os jovens rapazes, são algo que desempenham esse papel, visto que as primeiras manifestações de virilidade sexual devem ocorrer "algures" que não o lar ou lugar de origem. E até meados do século vinte, existia para as moças a «viagem de lua-de-mel», que é uma tradição de temática antiga. A defloração das jovens moças deveria ocorrer "nenhures" e, quando isso acontecia no comboio ou no hotel da «lua-de-mel», acontecia de fato nesse lugar de "nenhures", nessa heterotopia sem limites geográficos.

Mas estas heterotopias de crise têm desaparecido dos nossos dias e sido substituídas, parece-me, pelo que poderíamos chamar heterotopias de desvio: aquelas nas quais os indivíduos, cujos comportamentos são desviantes em relação às normas ou média necessárias, são colocados. Exemplos disto serão as casas de repouso ou os hospitais psiquiátricos, e, claro está, as prisões. Talvez devêssemos acrescentar as casas de terceira idade, que se encontram numa fronteira diáfana entre a heterotopia de crise e heterotopia de desvio: afinal de contas, a terceira idade é uma crise mas também um desvio, visto que na nossa sociedade, sendo o lazer a regra, a ociosidade é uma espécie de desvio.

O segundo princípio desta descrição das heterotopias é que uma sociedade, à medida que a sua história se desenvolve, pode atribuir a uma heterotopia existente uma função diversa da original; cada heterotopia tem uma função determinada e precisa na sua sociedade, e essa mesma heterotopia pode, de acordo sincrónico com a cultura em que se insere, assumir uma outra função qualquer.

Exemplificarei com a estranha heterotopia que é o cemitério. Um cemitério é, em absoluto, um lugar diverso dos espaços culturais comuns. É, porém, um espaço intimamente relacionado com todos os outros lugares da cidade

ou estado ou sociedade, etc., uma vez que cada indivíduo e cada família tem familiares no cemitério. Na cultura ocidental o cemitério sempre existiu, apesar de ter atravessado mudanças radicais. Até o fim do século dezoito, o cemitério encontrava-se no centro da cidade, geminado com a igreja. Existia uma hierarquização dos possíveis túmulos: em primeiro lugar, existia a casa mortuária na qual os corpos perdiam os seus traços particulares, depois, alguns túmulos individuais e, no fim, os que se encontravam dentro da igreja. Estes últimos dividiam-se em dois grupos: as simples lápides inscritas e os mausoléus com estátuas. Este cemitério, que se abrigava no espaço sagrado da igreja, tomou uma direção bastante diferente nas civilizações modernas. Curiosamente, numa época em que essas civilizações se assumem como - e digo-o de uma forma franca - «ateísticas», a cultura ocidental desenvolveu aquilo a que se chamará culto dos mortos.

Vejamos: era natural que, num tempo em que se cria realmente na ressurreição dos corpos e na imortalidade da alma, não se preocupassem em demasia com os despojos do cadáver. Contrariamente, no momento em que já não se crê com tanta segurança que se tem uma alma ou que o corpo alguma vez recupere a vida, é talvez importante assegurar maior atenção ao corpo morto, que é, em última instância, o único traço da nossa existência, quer no mundo quer na linguagem. Em todos os casos, é a partir dos inícios do século dezenove que todos começam a ganhar o direito de ter a sua própria caixinha para a sua própria decadência pessoal. Entretanto, e num movimento oposto, é também a partir dos inícios do século dezenove que os cemitérios começam a ser construídos nas linhas exteriores das cidades. Correlativamente à individualização da morte e à apropriação burguesa do cemitério, emerge uma obsessão pela morte como uma «doença». Os mortos trazem supostamente doenças, e é a proximidade, a presença dos mortos ao lado da igreja, ao lado das casas, quase no meio das ruas, é esta proximidade que propaga a própria morte. Este tema maior da doença espalhada pelo contágio nos cemitérios manteve-se até o fim do século dezoito, quando, e ao longo do século seguinte, os cemitérios foram

deslocados em direção aos subúrbios. Os cemitérios tornaram-se assim, não já no imortal e sagrado coração da cidade, mas na «cidade-outra», em que cada família possui o seu tenebroso cantinho de descanso.

Terceiro princípio. A heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários lugares que por si só seriam incompatíveis. Assim é o que acontece num teatro, no retângulo do palco, em que uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro; assim é o que acontece no cinema, essa divisão retangular tão peculiar, no fundo da qual, numa tela bidimensional se podem ver projeções de espaços tridimensionais. Mas talvez o exemplo mais antigo deste tipo de heterotopias, destes lugares contraditórios, seja o do jardim. Devemos ter em conta que, no Oriente, o jardim era uma impressionante criação de tradições milenares, e que assumia significados profundos e sobrepostos. Na tradição persa, o jardim era um espaço sagrado que reiteirava nos seus quatro cantos os quatro cantos do mundo, com um espaço supra-sagrado no centro, um umbigo do mundo (ocupado pela fonte de água). Toda a vegetação deveria encontrar-se ali reunida, formando como que um microcosmo. Relativamente aos tapetes persas, estes eram nada mais nada menos do que reproduções dos jardins (o jardim é um tapete no qual todo o mundo atinge a sua perfeição simbólica; e o tapete um jardim que se pode deslocar no espaço). O jardim é a mais pequena parcela do mundo e é também a totalidade do mundo; tem sido uma espécie de heterotopia feliz e universalizante desde os princípios da antiguidade (os nossos modernos jardins zoológicos partem desta matriz).

Quarto princípio. Na maior parte dos casos, as heterotopias estão ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas do tempo - estão intimamente ligadas àquilo que chamarei, a bem da simetria, heterocronias. O auge funcional de uma dada heterotopia só é alcançado quando de uma certa ruptura do homem com a sua tradição temporal. Assim, e ainda com o exemplo do cemitério, verificamos que esta é uma heterotopia

particularmente significativa; repare-se: é uma heterotopia que para o indivíduo tem o seu início na peculiar heterocronia que é a perda da vida, e na entrada dessa quase-eternidade cujo permanente fado é a dissolução, o desaparecimento até.

De modo geral, na nossa sociedade as heterocronias e heterotopias são distribuídas e estruturadas de uma forma relativamente complexa. Em primeiro lugar, surgem as heterotopias acumulativas do tempo, como os museus e as bibliotecas. Estes tornaram-se heterotopias em que o tempo não pára de se acumular e empilhar-se sobre si próprio. No século dezessete, porém, um museu e uma biblioteca traduziam uma expressiva escolha pessoal. Por contraste, a idéia de conseguir acumular tudo, de criar uma espécie de arquivo geral, o fechar num só lugar todos os tempos, épocas, formas e gostos, a idéia de construir um lugar de todos os tempos fora do tempo e inacessível ao desgaste que acarreta, o projeto de organizar desta forma uma espécie de acumulação perpétua e indefinida de tempo num lugar imóvel, enfim, todo este conceito pertence à nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias típicas da cultura ocidental do século dezenove.

Do outro lado do espectro estão as heterotopias que estão associadas ao tempo na sua vertente mais fugaz, transitória, passageira. Refiro-me ao que assume o modo do festival. Estas heterotopias não estão orientadas para o eterno; bem pelo contrário, são de uma absoluta cronicidade, são temporais. É o que encontramos nas feiras e nos circos, lugares vazios colocados nos limites das cidades que, duas vezes por ano, pululam com barraquinhas, vitrines, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpente, pessoas que lêem o futuro nas mãos, entre muitos outros. E um novo tipo de heterotopia temporal surgiu ainda há pouco tempo: as aldeias de férias. Como aquelas aldeias polinésias que oferecem um pacote completo de três semanas de eterna e primitiva nudez ao cidadão. Repare-se que, no fundo, esta última reúne as duas formas de heterotopias de que acabei de falar, a

heterotopia de festival e a heterotopia acumulativa: as cabanas de Djerba são em alguns aspectos aparentadas com os museus e as bibliotecas. A redescoberta da vida na Polinésia leva à abolição do tempo; mas é ao mesmo tempo uma experiência em que se redescobre o próprio tempo: é como se toda a história da humanidade pudesse rever as suas origens de uma maneira imediata, experienciada.

Quinto princípio. As heterotopias pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis. Geralmente, uma heterotopia não é acessível tal qual um lugar público. A entrada pode ser ou compulsória, o que é exemplificável pelas prisões e casernas, ou através de um rol de rituais e purificações, em que o indivíduo tem de obter permissão e repetir certos gestos. Além disso, há heterotopias que são exclusivamente dedicadas a estas atividades de purificação, ritos que são parcialmente religiosos e parcialmente higiênicos como nos *hamman* dos muçulmanos, ou ritos que são só aparentemente higiênicos, como nas saunas dos escandinavos.

Há ainda outras heterotopias que, ainda que à primeira vista pareçam ser aberturas, servem de forma velada a curiosas exclusões. Todos podem entrar nestes lugares heterotópicos, mas essa é apenas uma ilusão: pensamos que entramos ali onde somos, simplesmente pelo fato de ali termos entrado, excluídos. Estou pensando naqueles quartos que existiam nos casarões do Brasil, e um pouco por toda a América do Sul: a entrada para esses quartos de dormir não era a entrada para a casa em si, a entrada da família; qualquer viajante que por ali passasse poderia abrir a porta e ocupar uma cama e dormir uma noite. Mas esses quartos estavam construídos de uma tal forma que esse indivíduo passageiro nunca tinha acesso livre às partes da casa da família; o visitante era portanto um verdadeiro convidado transitório, não era convidado sequer. Apesar deste modo ter quase desaparecido, poderemos ainda apontar alguns motéis norte-americanos como reminiscências dessa heterotopia. Qualquer homem pode ir no seu carro

com a sua amante a esses motéis, em que o sexo ilícito é abrigado mas, ao mesmo tempo, também escondido e isolado. Seja como for, nunca aceite publicamente.

O último traço das heterotopias é que elas têm também uma função específica ligada ao espaço que sobra. Mais uma vez, uma função que se desdobra em dois pólos extremos. O seu papel será ou o de criar um espaço ilusório que espelha todos os outros espaços reais, todos os lugares em que a vida é repartida, e expondo-os como ainda mais ilusórios (parece-me ter sido esse o papel desenvolvido pelos famosos bordéis dos quais fomos privados). Ou então o de criar um espaço outro, real, tão perfeito, metucioso e organizado em desconformidade com os nossos espaços desarrumados e mal construídos. Este último tipo de heterotopia seria não de ilusão, mas de compensação. Pergunto-me se certas colônias não terão funcionado segundo essa lógica. Em alguns casos, a organização que preconizavam do espaço terrestre desempenhava a função das heterotopias: por exemplo, na primeira leva de colonizadores do século dezessete, das sociedades puritanas fundadas pelos ingleses na América do Norte, e que eram a perfeição do lugar-outro. Também estou a considerar as extraordinárias colônias jesuítas fundadas na América do Sul, maravilhosa e absolutamente organizadas, nas quais a perfeição humana era de fato atingida. Os jesuítas, no Paraguai, conseguiram formar colônias nas quais todo e qualquer aspecto da existência era regulado. A própria aldeia era fundada segundo um plano rigoroso: a matriz seria um lugar retangular, na base do qual estaria a igreja; de um dos lados, a escola, e do outro, o cemitério; à frente da igreja, uma longa avenida que seria cortada por uma outra, transversal; e cada família teria a sua cabana ao longo destes dois eixos. Estava assim reproduzido o símbolo de Cristo, em toda a sua acuidade. A Cristandade delimitava o espaço e a geografia do mundo americano pelo seu símbolo fundamental. A vida do dia-a-dia de cada um era orientada, não por um apito de trabalho, mas pelo sino da igreja. Toda a gente acordava à mesma hora, toda a gente começava a trabalhar à mesma hora; as refeições

eram ao meio-dia e às cinco da tarde; depois seguia-se a hora de deitar; e à meia-noite havia o que se chamava despertar marital, ou seja, cada cônjuge cumpria o seu dever regulado pelo toque do sino.

Os bordéis e as colônias são dois tipos extremos de heterotopias. Mas, atenção. Um navio é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que existe por si só, que é fechado sobre si mesmo e que ao mesmo tempo é dado à infinitude do mar. E, de porto em porto, de bordo a bordo, de bordel a bordel, um navio vai tão longe como uma colônia em busca dos mais preciosos tesouros que se escondem nos jardins. Perceberemos também que o navio tem sido, na nossa civilização, desde o século dezesseis até os nossos dias, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (ao qual não me referi aqui), e simultaneamente o grande escape da imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas polícias.

Tradução a partir do inglês (com base no texto publicado em *Diacritics*; 16-1, Primavera de 1986) de Pedro Moura.

Fonte: Virose (www.virose.pt).

Imagem: Foto da Instalação *Ship of Fools* de Seyed Alavi.

E AGORA JOSÉ?

Rodrigo Ciríaco*



Informações conflitantes. Diz que diz que não disse. Operações que não existem. Pega daqui joga pra lá. Este é o cotidiano da Prefeitura Municipal de São Paulo (José Serra/PSDB), mais especificamente da Secretaria Municipal

de Assistência e Desenvolvimento Social e da Guarda Civil Metropolitana.

.....

Você conhece a "Operação Homens de Rua"? Este é o nome dado a uma ação de remoção e encaminhamento de pessoas em situação de rua para albergues da prefeitura de São Paulo feita pela Guarda Civil Metropolitana (GCM), Secretaria Municipal de Serviços (SES) e Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social (SMADS). Acontece que a Secretaria de Assistência e Desenvolvimento Social desconhece a referida operação! "- É algo do tipo Operação Homens de Preto?" Seria cômico se não fosse trágico o resultado deste "bate cabeça" entre os órgãos municipais: cidadãos humilhados, agredidos e desrespeitados.

São Paulo, 24 de janeiro de 2006. Véspera de Aniversário de 452 anos da capital paulista. A cidade, que terá shows e eventos culturais espalhados por diversos lugares durante a semana de seu aniversário, começa com uma "festa particular" àqueles que habitavam um "mocó" localizado sob o Viaduto do Chá, ao lado da entrada da Galeria Francisco Prestes Maia no Vale do Anhangabaú.

Por volta das 10:40hs da manhã, um grupo de aproximadamente 08 (oito) pessoas que dormia no mocó foi acordado pela GCM, que solicitou a sua retirada do espaço. A tentativa de um diálogo foi respondida com xingamentos e spray de pimenta. As pessoas dispersaram, tentando levar seus objetos (colchões, roupas, cobertores) enquanto funcionários do Departamento de Limpeza Urbana (LIMPURB) e da SES, acompanhados de um caminhão e um carro-pipa também recolhiam os objetos e lavavam o local.

O grupo de pessoas em situação de rua, formado por crianças, adolescentes e adultos ficou ainda no local, questionando o motivo da operação, solicitando um atendimento digno, uma solução para aquele problema. Estavam nervosos, revoltados com a situação.

Não bastasse o contingente expressivo de policiais da Guarda Civil Metropolitana, cerca de 12 (doze), aos poucos foram chegando reforços: três viaturas, duas motos, outros guardas a pé. Iniciou-se um isolamento da área onde havia algumas pessoas protestando. Em pouco tempo, a "fervorosa" conversa entre GCM e alguns adultos tornou-se agressão: cacetetes, chutes, socos.

Um jovem, por volta de 24 anos, desarmado, chegou a ser cercado e espancado por 05 guardas metropolitanos, armados. O grupo em volta tentou responder a agressão jogando algumas pedras, mas logo foram dispersos pela GCM. Nenhum policial ficou ferido.

Após acalmar a situação, três homens foram detidos e encaminhados ao 3º (terceiro) Distrito Policial da Santa Ifigênia. No final da tarde, foram liberados.

Apertem os cintos: o piloto sumiu!

Em contato com o departamento de Comunicação Social da Guarda Civil Metropolitana, foi-se questionado os motivos da realização da operação. O departamento afirmou se tratar da "Operação Homens de rua, no qual a Guarda Civil Metropolitana, acompanhada de agentes da SMADS realizam a remoção e encaminhamento de pessoas em situação de rua para albergues da prefeitura. No caso de hoje, houve resistência, algumas pessoas foram detidas e encaminhadas para a delegacia".

Questionado sobre a presença de funcionários da LIMPURB e da SES e da ausência dos agentes sociais da SMADS, o departamento de comunicação social não soube informar o motivo. "Mas sempre os funcionários da SMADS acompanham as operações", afirmaram.

Já em contato com a Assessoria de Imprensa da SMADS, uma situação trágica tornou-se quase cômica, ao menos para alguns de seus funcionários. Questionado sobre o que seria a "Operação Homens de Rua", foi respondido

após risos: "- É algo do tipo Operação Homens de Preto, do filme?"

Ao explicar o que seria tal "Operação", a SMADS afirmou desconhecê-la. Sobre a ausência de agentes sociais em operações realizadas pela Guarda Civil Metropolitana envolvendo pessoas em situação de risco e vulnerabilidade social, a assessoria de imprensa informou que "quando a GCM vai realizar a desocupação do espaço público, não necessariamente precisa contar com a presença da SMADS, já que existe um trabalho anterior de abordagem sistemática de pessoas em situação de rua, numa tentativa de encaminhamento para albergues." Questionado sobre a importância da presença de agentes da SMADS nestas operações, devido ao despreparo da GCM em atender pessoas em situação de risco e vulnerabilidade social e da necessidade de um atendimento digno e qualificado para estes cidadãos em situação de rua, a assessoria de imprensa afirmou que "como existe um trabalho de convencimento anterior, que precisa contar com a relação, a confiança das pessoas em situação de rua com os agentes da SMADS, não seria bom vincular a imagem da Assistência Social com a do Policial".

Muitas perguntas, poucas respostas:



O contato com o departamento de Comunicação Social da GCM e a Assessoria de Imprensa da SMADS, trouxe mais dúvidas do que certezas, mais perguntas do que respostas para aqueles que gostariam de entender a situação e o que acontece com os órgãos municipais da prefeitura da Cidade de São Paulo. Por exemplo: As pessoas em situação de rua são obrigadas a ir para Albergues? A GCM é a instituição mais qualificada para realizar a

"Operação Homens de Rua"? Por quê a SMADS desconhece esta "Operação" envolvendo pessoas em situação de risco e vulnerabilidade social? Albergues são a única alternativa para quem está em situação de rua? Qual seria o problema em vincular a imagem da SMADS a GCM, se esta última agirá dentro da lei e do que preza o seu Regulamento Disciplinar (Lei 13.530/03) que afirma ter como princípio norteador o "respeito à dignidade humana, o respeito à cidadania, o respeito à justiça"?

Como chamar uma ação da prefeitura, envolvendo a Guarda Civil Metropolitana, o departamento de Limpeza Urbana (LIMPURB) e a Secretaria de Serviços, no qual pessoas são expulsas de um local, seus pertences pessoais apreendidos e de quebra um carro-pipa lava o local em que estavam?

Algumas respostas – superficiais - sobre a proposta da prefeitura para modificar a condição das pessoas que estão em situação de rua já temos, ditas pela própria Assessoria da SMADS: "a prefeitura esta implementando frentes de trabalho para pessoas em situação de rua. Centenas de pessoas estão trabalhando. Além disso, existe a resistência destas pessoas em ir para albergues por que lá é proibido o uso de drogas e bebidas alcoólicas, não podem chegar bêbados." Seriam apenas estas questões que tornam as pessoas resistentes a albergues?

Sobre as frentes de trabalho, realmente, posso afirmar que já vi estas atuando. Lembra das rampas de concreto "anti-gente", arquitetura revolucionária construída pela subprefeitura da Sé (coordenada pelo também Secretário Municipal de Serviços, Andréa Matarazzo) no final da Avenida Paulista, no acesso das Avenidas Rebouças e Doutor Arnaldo, para expulsar as pessoas que ali viviam e incomodavam os "cidadãos de bens"? Pois bem, as pessoas que lá trabalhavam eram da frente de trabalho da prefeitura. A maioria selecionada para trabalhar nos albergues. A obra ficou pronta. Pode ver e conferir!

Ah, quer saber para onde foram as pessoas que ficavam sob aquele viaduto? Segundo matéria publicada na Folha de São Paulo, por Mônica Bergamo, foram a Avenida Sumaré. Debaixo de outro!

Está devendo...

Para uma prefeitura que teve como mote de campanha a "competência" para a gestão dos negócios e assuntos públicos (que inclui as questões sociais), a Prefeitura de São Paulo imprime um projeto político (principalmente) a sua população mais pobre que deixa muito a desejar. Expulsar cidadãos de um lugar sem o oferecimento de outra alternativa é solução para os problemas sociais?

Ações não integradas, informações conflitantes, operações que não existem. Será que o prefeito não sabe o que acontece nas suas secretárias, na guarda civil metropolitana, ou vai também assumir o discurso do "nunca vi, não sei, ninguém me disse"?

E então prefeito? O que me diz? E agora José?

* **Rodrigo Ciríaco** é Educador Social.

Fonte: Centro de Mídia Independente (www.midiaindependente.org)

[Postado em 06 de Fevereiro de 2006]

PSICHOGEOGRAPHIA BRASILIS – Uma entrevista com a Associação Psicogeográfica de Bauru

Ricardo Rosas

A Psicogeografia, adotada pelo movimento letrista em meados do século vinte e tornada um programa sistemático de exploração urbana pelos situacionistas, nunca esteve tão popular. Se em seus primórdios a psicogeografia esteve ligada a uma investigação psicológica dos ambientes das cidades bem como a uma abordagem lúdica das caminhadas à deriva, muitas vezes com mapas impossíveis e absurdos (algo como andar numa cidade usando o mapa de outra), pode-se dizer que a prática atualmente se aperfeiçoou e se amplificou de uma forma que seus criadores jamais imaginariam. Primeiro, os propósitos psicogeográficos se transmutaram nas mais diversas tendências, das conspirações esotéricas dos ingleses, em suas pesquisas sobre magia, ocultismo e linhas Ley, e das abordagens, também britânicas, da relação arquitetura x psicogeografia, que tem gerado análises mais estéticas que críticas da paisagem urbana, até a aproximação artística da psicogeografia como o recente festival Psy-Geo-Conflux em Nova York, ou, mais recentemente, uma versão tecno da deriva, a aplicação algorítmica da psicogeografia segundo os membros do coletivo Social Fiction em Amsterdam. Segundo, da inicial “Associação Psicogeográfica de Londres” multiplicaram-se as associações e grupos praticantes de psicogeografia, como as de Nova York, Washington, Bolonha, Milão, Nottingham, Manchester, ou Greenwich (Inglaterra), a Sociedade Portuguesa de Psicogeografia, e até no Brasil já existem grupos, em Curitiba e em Bauru. Relativamente recente, a Associação Psicogeográfica de Bauru é uma dessas células obscuras de atuação nos interstícios urbanos. Do pouco que se sabe deles, consta que utilizam a psicogeografia generativa algorítmica de seus equivalentes holandeses do Social Fiction. A entrevista que se segue foi resultado de uma troca de e-mails, graças a uma publicação feita no CMI,

com a não menos misteriosa Karen Eliot.

Como surgiram os psicogeógrafos de Bauru?

A Associação Psicogeográfica de Bauru surgiu numa tentativa de aplicarmos conceitos e técnicas e iniciarmos pesquisas sobre a subjetivação do espaço na cidade de Bauru. Inicialmente, contávamos somente com membros oriundos da UNESP daqui, vindos todos de outras cidades. Como primeira atividade, em conjunto com membros da Universidade Invisível e estudantes okupados da UNESP, exploramos a capacidade computacional do campus e o efeito de uma caminhada controlada (algorítmica) na subjetividade daqueles que participaram da situação. Outros projetos então surgiram. No momento, estamos estudando a possibilidade de criarmos um psicograma de Bauru, de fazermos algumas caminhadas para explicitar a cisão classista do espaço (a periferia como campo de concentração) e contribuindo teoricamente com um grupo de discussões sobre o espaço que existe aqui.

Vocês são arquitetos, revolucionários, ou *flâneurs* eventuais?

Somos revolucionários peripatéticos, tentando criar rizomas com todo tipo de organização que defenda o pensamento da diferença.

Associações psicogeográficas existem por todo o mundo, seja nos EUA, nos Países Baixos, na Itália. Vocês mantêm contato entre si?

Há algumas semanas, o pessoal do socialfiction.org nos contactou. Estamos trabalhando no sentido de expandir nossos contatos e trocarmos experiências. Nossa organização é ainda muito nova, e qualquer experiência nos ajudará muito.

A psicogeografia foi um termo criado e usado pelos situacionistas. Vocês

seguem os ideais situs de urbanismo unitário e deriva?

Alguns de nós fazem derivas (especialmente noturnas), em geral devido à insônia, à necessidade de clarear as idéias e à falta do que fazer. A questão do urbanismo unitário ainda está sendo discutida. É preciso atentar para o fato de que a Associação Psicogeográfica de Londres foi uma das organizações que se fundiu na Internacional Letrista, antes mesmo da criação da IS.

Vocês também seguem ideais mais revolucionários da Internacional Situacionista?

O situacionismo é uma coletânea de idéias que já estavam presentes em diversos movimentos samizdat anteriores. A única contribuição interessante que o situacionismo nos deu foi justamente a divulgação dessas idéias. Não seguimos ideais situacionistas porque esses ideais nunca foram colocados em prática. Precisamos nos livrar do cadáver de Guy The Bore.

O que é a Psicogeografia Algorítmica?

É o uso de algoritmos - instruções precisas - em uma caminhada. Fazemos isso objetivando duas coisas: tornar óbvio o fato de que todos os nossos caminhos são controlados pelo guarda de trânsito abstrato-concreto e criar um computador psicogeográfico que utilize como hardware as ruas da cidade e os psicogeógrafos e como software o algoritmo. Não se trata, aqui, de transpor conceitos da computação diretamente para a psicogeografia, mas de adaptá-los e plagiá-los para que possamos avançar a teoria-prática.

Pelo que vi num texto de vocês, há uma série de números e fórmulas quase incompreensíveis. Qual a utilidade dessa linguagem?

Essa linguagem é justamente uma tentativa de tornar os algoritmos mais objetivos e concisos. Para uma caminhada simples, do tipo "primeira à esquerda, segunda à direita, primeira à esquerda", isso não faz tanta diferença. No caso de criarmos um computador psicogeográfico, isso faz uma diferença do caralho - o tamanho do texto em linguagem comum ficaria simplesmente enorme. É um princípio de lógica da computação aglomerado à psicogeografia.

Como vocês fazem as derivas, com mapas? Há um caso, se me recordo, de um psicogeógrafo usando um mapa Londres para andar no interior da Alemanha. Vocês também usam desses recursos, digamos, excêntricos?

As caminhadas são feitas, em geral, em grupos. Cada grupo possui um algoritmo gerado anteriormente que irá guiar seus passos - aqueles "números e fórmulas quase incompreensíveis" que você mencionou acima. A maioria desses algoritmos inclui a interação entre os grupos, de forma a processar informações.

Quanto aos recursos excêntricos, um de nossos membros já tentou fazer isso usando um mapa de um bairro de São Paulo para andar por Bauru. Diz ele que foi foda.

Como é fazer psicogeografia em Bauru?

Se o tédio é fundamental para a manutenção do sistema, imagine o tamanho dele nessa cidade de merda! Conseguir perceber a internalização do que chamamos de "guarda de trânsito abstrato" é uma experiência no mínimo interessante. Como todo processo de descoberta, na verdade. Mas é

também angustiante perceber até onde se enfiam as raízes da árvore que o Estado (como instituição, como fantasma, como relação entre as pessoas) plantou no nosso cérebro. Há também um sentimento de despojamento do organismo muito grande. Nesses momentos, criamos corpos sem órgãos com a cidade, e a cidade é a gente e a gente é a cidade. As ruas, os caminhos, passam a fazer parte do nosso CsO, e as relações de poder na cidade atravessam nossos corpos a todo momento.

Na visão de vocês, para que serve a psicogeografia?

O nosso objetivo com a psicogeografia é angariar mais elementos para derrubar a árvore-cabeça, eliminando o pensamento da representação que fundamenta o fantasma do Estado. Esses elementos estão contidos no projeto de foder o guarda de trânsito abstrato, que plagiamos da Associação Psicogeográfica de Bolonha.

CORNEL WEST: ARQUITETURA DA EXCLUSÃO

Clodoaldo Teixeira (Editor da Revista Pronto!)

“Arquitetura da Destruição”, documentário sueco dirigido por Peter Cohen, e disponível em DVD no Brasil, mostra como o Nazismo usou das formas e da arte em seu mórbido objetivo: embelezar o mundo mesmo que para isso Hitler e seguidores tivessem que destruí-lo. As construções grandiosas serviram de representações aos ideais nazistas.

Cornel West, filósofo, professor em Princeton, formado em Harvard, volta à ferida. Ativista polêmico e intelectual atuante e referenciado, encerra na arquitetura a concretização das políticas de exclusão e violência que marcaram o século XX e considera que a “arquitetura” é a incorporação e a concretização das estruturas de liberdade, das de dominação, do capitalismo, da democracia e outras instituições que afetam as pessoas. Quanto menos nos damos conta da arquitetura como manifestação destas estruturas, mais elas controlam nosso discurso.”

West também acusa a teoria de servir como mecanismo para a destruição e o não agir, além de clamar o historicismo a compromissos com o cotidiano no lugar de divagações sobre futuro e passo.

Pronto!- Como o senhor vê atualmente as políticas de ação afirmativa, de inclusão de minorias?

Cornel West - Gostaria de primeiro explicar o real significado das “novas políticas de minorias”. Ouvimos termos como diferença, marginalidade, alteridade e subordinação em todos os cantos, mas raramente acompanhados de definições. Assim, usarei a arquitetura como parâmetro à discussão das políticas de minorias.

Uso-a, pois penso que as teorias tornaram-se um fetiche paralisante, cegas

às necessidades de explanação. Além, servem às consciências irônicas cujo objetivo é a destruição mútua de argumentos sem nenhuma preocupação com a validação das propostas. Mas quero enfatizar que a crise da arquitetura é resultado de equívocos da reflexão historicista, mais preocupada com o futuro e o passado do que com intervenções no cotidiano. Falo da arquitetura como disciplina e não perderei meu tempo em divagações sobre ceticismo, fundamentalismos e opositores de mesma ordem.

Pronto!- Que cotidiano tem escapado às teorias?

Cornel West - O final do século XX trouxe uma importante mudança nas percepções e panoramas dos críticos e artistas que ali surgiram; eu poderia ousar ao postular que este tipo de novo trabalhador cultural foi forjado juntamente com as novas políticas de minorias. As formas de conscientização intelectuais inovadoras avançaram nas compensações à vocação crítica e artística, vocações estas que quebraram as divisões tradicionais das disciplinas na academia, na museologia e nas comunicações de massa, enquanto preservaram métodos de crítica semelhantes ou iguais às feitas senso comum, que nos são cômodas. As características distintivas destas novas “políticas de minorias” são a obsolescência do monolítico e hegemônico em nome da diversidade, da multiplicidade e da heterogeneidade e a rejeição do abstrato como universal. É o tempo do concreto, do específico, do particular ganhar luz.

As novas “políticas de minorias” consistem em respostas criativas às novas circunstâncias do presente, especialmente aquelas relacionadas aos agentes de Primeiro Mundo carentes de auto-representação, que sofrem pela inferioridade, que foram atacados em sua própria beleza, inteligência e capacidade moral - não importa a forma: racista, anti-semita, homofóbica ou nacionalista; sem perder, contudo, a noção de fluxo da história à luz dos

terrores contemporâneos. Sob o escopo do terror, o século passado foi o pior da história. Entre os não representados eu incluo países como o Chile, obrigados a seguirem as regras do Consenso de Washington, as do FMI.

As novas políticas de minorias não são simples oposições contestadoras ao status quo dos demandantes de inclusão; não se trata de um projeto de assimilação ou integração nem tampouco carregam a transgressividade da vanguarda do entre guerras. Mais que tudo, os novos artistas são exímios articuladores e contribuidores privilegiados à cultura que deseja alinhá-los a pessoas desmoralizadas, desmobilizadas, despolitizadas e desorganizadas a fim de incorporar e ativar ações sociais, e se possível angariar seguidores à insurgências em nome da liberdade, da democracia e da individualidade.

Tal individualidade desemboca nas articulações de poder desejosas em tornar o “eu” como objeto de investigação, já, e há muito, clareadas por Foucault e outros. Porém, o crucial aqui é que não é preciso ser um foucaultiano para constituir articulações de poder como um objeto de investigação, e esta é a verdade nas universidades, nos museus, na comunicação de massa e por aí vai.



Pronto!- E a arquitetura, onde entra?

Cornel West - A arquitetura é a incorporação e a concretização das estruturas de liberdade, das de dominação, do capitalismo, da democracia e outras instituições que afetam as pessoas. Quanto menos nos damos conta da arquitetura como manifestação destas estruturas, mais elas controlam nosso discurso.

Quanto mais pensarmos a arquitetura como vulnerável politicamente (nem sempre), mais ela se configura em mera representação dos elementos de controle invisíveis em nossa sociedade que tendem desde o início a suprimir a possibilidade de crítica a partir do interior deles mesmos. A falta de compromisso com a obra faz com que as tarefas exteriores à arquitetura determinem o sucesso desta.

Trata-se de um jogo de esconde-esconde, co-participado pelos dois lados da moeda. Os marginalizados são sujeitos banidos pela dinâmica do desenvolvimento. Já o discurso normativo, dos mandantes, define os perímetros e os atores aceitos no espaço. Foucault postulava que as sociedades controlam o discurso por imposição de regras externas (falas proibidas, regimes de verdade, privilégio de acesso à educação, sociedades secretas, etc). Também dizia que o sistema restringe o discurso interno afim de classificar, ordenar e distribuir conteúdos discursivos preventivos à situações de emergência, contingentes; o passaporte a certos espaços discursivos é o cumprimento de pré-requisitos qualitativos, desembocando na especialização dos falantes e, finalmente, na categorização. A arquitetura não tem escapado a isto.

Pronto!- O senhor prevê alguma mudança?

Cornel West - Sim, já ocorre. O comodismo que condeno parece ter perdido lugar. A arquitetura, que Jonh Summerson chamou de “arte presa e atada”, é a última das disciplinas humanas a serem afetadas pela crise de

gerenciamento dos estratos sociais na sociedade americana. A crise é tripartite: de legitimidade política (qual seria a legitimação política das práticas arquitetônicas?), de orientação intelectual (como entendemos a democracia, como compreendemos as formas e os estilos, como isto se relaciona ao rearranjo do espaço que é tão importante àqueles que o habitam) e de identidade social.

É nítido e já ocorre com as escolas de direito, que têm enfatizado os estudos críticos delas mesmas, as feministas, os pós-estruturalistas, os humanistas de formação marxista, os teólogos libertários (inclusive nos seminários), a oposição crítica da arquitetura volta-se a autores como Gramsci e Raymond Williams, Stuart Hall e Foucault e outros críticos da cultura no intento de responder a atual crise pela qual passa a maioria da sociedade (americana). E, não obstante nossa situação, eu percebo, embora ainda em estágio embrionário, um aprofundamento das discussões sobre as práticas arquitetônicas. A legitimidade política da arquitetura não tem a ver a forma das construções, mais importante que isso, tem a ver com a autoridade que determinara o modo de erguer um edifício. Arquitetura, encarada como disciplina rigorosa (ciência) e edificação poética (arte), é também diferenciada das outras artes pela dependência da patronagem e da obrigação de estar em sintonia com a vanguarda tecnológica. Os críticos da arquitetura são relutantes em desvelar as relações entre corporações, Estados e modos de construção. Temem que os projetos caiam no determinismo reducionista: aidez do capital, seriedade das formas e respeito às técnicas como fomentadores. Não, a arquitetura não pode ser reduzida a desejos de patrocinadores públicos ou privados.

Por fim, acho que a utopia e a arquitetura caminharão de mãos dadas. Ambas não aceitarão que o modo que as coisas estão e são, obedecendo simplesmente a interesses dos poderosos. Ambas acreditam em mudanças, embora no caso da disciplina são tímidos os passos. O mito da máquina que abriga homens adaptáveis ao seu funcionamento já era. O futuro da

arquitetura dependerá dos críticos abandonarem a obsessão teórica em nome de uma análise da cultura que integre o homem de agora às construções, o hoje em que produzimos cultura.

Glossário:

Consenso de Washington: conjunto de recomendações aos países emergentes interessados em reformar suas economias sob a aprovação dos grandes organismos internacionais, como FMI e Banco Mundial e o Tesouro americano. Estas instituições têm sede na cidade de Washington, também capital americana, daí o nome, cunhado pelo economista John Williamson, em 1989.

John Summerson (1904-1992) : arquiteto e crítico britânico, autor de A linguagem da Arquitetura, clássico da disciplina.

Antonio Gramsci (1891-1937) : cientista político, filósofo e militante anti-fascista italiano. Foi 1924 eleito deputado e mesmo assim é preso 1926 pelos fascistas. Morre na prisão, onde escreveu Cadernos do Cárcere.

Raymond Williams (1921-1988): Marxista galês, além de escritor e crítico. Escreveu sobre cultura, comunicação de massa e política. Escreveu Politics and Letters, em 1979, que virou bestseller.

Stuart Hall (1932 -): Jamaicano de nascença, o britânico Hall é teórico cultural da modernidade e da mídia e lecionou em várias universidades, inglesas e americanas.

Michel Foucault (1926-1984): Filósofo historiador francês, que influenciou a geração do pós-guerra com estudos sobre a sexualidade e a loucura.

Fonte: Revista Pronto! (www.revistapronto.com.br).

ENTREVISTA COM STEPHEN PERRELLA (HyperSurface Systems, Inc.)

Ana Baltazar

“Durante estas horas finais do século 20, enquanto vagueamos na direção do novo milênio, pode-se experienciar a estranheza de olhar tanto para a frente quanto para trás simultaneamente. O deslocamento temporal deste futuro/passado é talvez indicativo de um vir a ser imerso nas tramas das nossas próprias tecnologias. Mover adiante no próximo século pode estar mais relacionado a tornar-se mais ‘im-placed’ (envolvido com o lugar) do que a projetar-se adiante em progresso social. Estar ‘im-placed’ ou imerso, contudo, tem tangibilidade. Assim como nos comprometemos mais profundamente com a época da informação, também teremos que negociar o mundo físico. Nisto reside o desafio”. Stephen Perrella – Dezembro 1999

Stephen Perrella haptic@columbia.edu é arquiteto e editor/designer da NEWSLINE e COLUMBIA DOCUMENTS da Columbia University Graduate School of Architecture Planning and Preservation. Ele também é presidente do HyperSurface Systems, Inc. uma firma de design de tecnologia para Internet criada para explorar mais amplamente as interfaces arquitetônicas.

A Hipersuperfície (Hypersurface) é uma inquietação emergente da pesquisa de ponta em arquitetura na última década. Tal pesquisa vem se desenvolvendo numa companhia que vem se especializando em discutir as características experienciais espaciais dos ambientes de interface midiática emergentes, aplicações e suas conseqüentes implicações no interrelacionamento entre a concepção e a geração da forma.

O objetivo da Teoria da Hipersuperfície é unir dois discursos filosóficos que vieram a ser implementados na arquitetura: a tendência desconstrutivista baseada no trabalho de Derrida com o mais recente esforço de topologização que se fundamenta em Deleuze e Guattari. O conjunto da

arquitetura topologizada com a cultura midiática tende a resultar num híbrido diferenciado capaz de reconectar uma arquitetura "elitista" com cotidiano, linguagem e matéria, representação com instrumentalidade, e imagem com forma.

Hipersuperfície é a figura de linguagem que nós usamos para descrever qualquer conjunto de relações que se comportam como sistemas de troca. Um sistema de trocas, que quando fisicamente construído como o presente, é a pressuposição de um conjunto de pontos ou a deformação dinâmica do espaço de um conjunto de pontos no conjunto de pontos adjacente na produção do novo.

Arquitetura de Hipersuperfície é um afeto não dicotômico para o século 21

Ana Baltazar: Tudo o que você discute parece estar profundamente baseado em filosofia. Conforme você indica, teorias arquitetônicas tais como desconstrutivismo e outros movimentos teóricos que professam uma acomodação mais genérica da materialidade (oscilando entre leituras de Derrida, Deleuze e Guattari), parecem ser meras derivações das teorias cultivadas por Peter Eisenman e Greg Lynn. Algumas pessoas contestam tais teorias como não sendo relevantes para a arquitetura. Você parece apoiar o estudo do conceito deleuziano de "dobra" como a junção entre arquitetura e tecnologia da informação, e você também parece estar contribuindo imensamente para a movimentação da arquitetura na direção da topologia. Você poderia resumir seu enfoque filosófico na direção de uma teoria da arquitetura que agrupe as trajetórias fenomenológica e proprioceptiva (percepção relativa ao próprio corpo, e não de fatores externos ao corpo usando os sentidos)? Quais as características principais de cada uma delas e o que é que falta em cada uma que torna difícil combiná-las?

SP: Eu menciono nas minhas palestras que eu não estou valorizando nem cultura de consumo nem vanguarda arquitetônica. Mas assim como história

e linguagem, a gente deve referir-se aos contextos existentes para efetuar análises culturais. Assim, percorrer trechos a partir do que tem tido lugar na vanguarda não significa que eu advogue totalmente o que eles têm discutido. De fato, em *Hypersurface Architecture*, eu coloco claramente, através do ensaio de Michael Speaks, que existem formalismos na vanguarda, Peter e Greg, que precisam ser superados para que se possa fazer hipersuperfície. E então, minha análise é descritiva baseada no que tem acontecido, tentando revelar certos episódios de impacto que tem ocorrido com as noções tradicionais de arquitetura. Não é que eu seja filosófico na minha leitura da vanguarda, é que a filosofia tem tido um impacto no nosso entendimento da forma, conduzindo ao movimento topológico, que é claramente para onde a arquitetura se dirige. Simultaneamente, eu aponto a cultura de consumo e, da mesma forma, indico os tipos de efeito que esta dinâmica tem tido no impacto da subjetividade. Seria ridículo considerar que as coisas continuam as mesmas depois das marés de mudança que têm afetado ambos os contextos.

Contudo, ao mesmo tempo, eu escapei de discutir isso tão veementemente visto que eu tenho consciência que há limites à minha tese, por ser bastante autobiográfica. E então eu estou realmente desenvolvendo essa tese como uma narratologia ficcional, uma estória que me ajuda a entender como existir no mundo. E minha esperança é que outros possam achá-la uma estória útil, da mesma maneira que qualquer boa literatura pode ajudar a entender certas circunstâncias. Agora, não importa se estou sustentando ou não que minha tese é a tese correta, a estória continua sendo um caminho para lidar com a situação complexa de hoje. E o que eu estou mais preocupado é se a minha estória está dando origem a afetos positivos e produtivos. Eu nunca reivindicaria uma verdade sobre essa estória, ou que ela seja a melhor leitura. Mas, se ela nos faz pensar, e pensar diferente, então eu sinto que cumpro meu objetivo. Eu acredito ser um grande equívoco tentar reivindicar qualquer verdade sobre o mundo e podemos nos inspirar na filosofia que tem alguns instrumentos bastante

poderosos para utilizarmos.

AB: Você poderia introduzir o conceito de hipersuperfície através de suas primeiras experiências e engajamento com o que computadores eram capazes de produzir a partir das renderizações de suas imagens topológicas iniciais e experimentais – a tridimensionalização do 2D e também a "alteridade" originada pelos resultados...

SP: Sim, o trabalho original foi feito há uns dez anos atrás experimentando nova tecnologia de estação de trabalho e poderosos software para visualização. Eu tive um "insight" sobre o infinito potencial de manipulação de forma e imagem. Quando a forma pode ser qualquer coisa que desejamos, e podemos colocar qualquer imagem sobre essas formas variantes, então – em algum ponto – isso pode levar a uma crise total da representação se essa tecnologia for parar nas mãos de muitos outros, o que já está acontecendo. Eu percebi que poderia haver uma colisão de curso entre forma e imagem onde ambas interrogariam-se em vez de estarem alinhadas. Eu falo dessa colisão em termos de "alteridade": o que não pode ser entendido "a priori" da operação – algo que resiste ao entendimento. (Hoje nós chamamos isso de arquivos "X"). Eu comecei a desenvolver uma maneira de trabalhar a partir do meio, entre a imagem e a forma, de maneira que eu pudesse facilitar os efeitos inacreditáveis que parecem emergir quando evita-se privilegiar tanto imagem quanto forma.

AB: Assusta-me ouvir você dizer que 'realidade não existe mais'... Eu prefiro acreditar que essa afirmação foi formulada com uma visão pessimista, e que nós podemos ser criativos o suficiente para tornar a realidade ainda mais real ou dinamicamente real; na verdade isso é o que eu vejo como sendo a potência da teoria da hipersuperfície.

SP: Eu gostaria de fazer algumas considerações antes da questão

propriamente dita no intuito de contextualizá-la melhor. Eu acredito que existem duas maneiras diferentes de encarar o conceito de REAL. Uma levaria à esquizofrenia (incidente O. J. Simpson) onde o suposto 'real' é inevitavelmente irreal por ser a falsificação de um episódio precedente, e tal falsificação estaria sempre se referindo ao episódio propriamente dito no intuito de tentar provar a existência da falsificação construída pela mídia. Neste caso o objeto de referência é forjado na tentativa de apresentar uma visão conveniente da realidade, algo que não existiu. Isto está também bastante ligado ao simulacro de Baudrillard, uma abordagem pessimista do potencial da imagem.

A outra maneira de encarar o conceito de 'real' levaria a uma abordagem dinâmica (e criativa) da realidade, onde a imagem não é uma representação ou simulação de um-ponto-de-vista de outro fenômeno, mas um fenômeno por si mesma. Como Heidegger define fenomenologia em "O Ser e o Tempo", isso significa "deixar o que mostra a si mesmo ser visto a partir de si mesmo da mesma maneira que mostra-se a si mesmo a partir de si mesmo". Se a intenção da imagem enquanto representação ou simulação é referir-se a um fenômeno primeiro, ela pára de ser um fenômeno por si mesma. Mas se entendermos a representação ou simulação como autônomas, então ela é um fenômeno, e portanto é 'real'. Eu acredito que a hipersuperfície se enquadra nessa abordagem otimista do potencial da imagem, encarando a imagem além da representação, como uma realidade dinâmica derivada da configuração pantópica da vida cotidiana. Se considerarmos o conceito de 'real' tanto no senso comum quanto segundo Deleuze, seria algo entendido como substancial num certo espaço/tempo – tal como um objeto, uma imagem ou mesmo algo efêmero. Tal entendimento não se distingue do que é virtual (nem atual), mas situa-se num domínio diferente. Você concordaria que existem dois domínios diferentes: um das substâncias: potencial/real – e um de evento: virtual/atual. Eu acho impossível a existência de arquitetura em apenas um desses dois domínios. Eu acredito que hoje, o que tem acontecido é um aumento gradativo da consideração do domínio de evento

no processo de projeto, em vez de ser apenas uma consequência de uso do espaço arquitetônico. No meu ver, o que traz a questão da realidade/irrealidade para a cena arquitetônica e tecnológica não tem nada a ver com os dois últimos domínios – eu acredito que é uma questão de "controle" e não de realidade em si. Um bom exemplo disso é o projeto MOVATAR, quando Stelarc disponibilizará seu próprio corpo (que ele considera como hospedeiro, numa metáfora com a arquitetura) para ser controlado por qualquer pessoa através de uma interface com a Internet. O corpo é absolutamente real, e continuará sendo real mesmo fora de seu controle. Eu acho que essa é uma imagem incrível de multi-realidade, quando o corpo se torna hospedeiro de diversas mentes sem desdobrar-se numa compilação unificada delas (antecipando um estado de perda de controle). Imagem e tecnologia da informação permitem uma realidade múltipla e dinâmica que não é controlável produzindo assim uma "alteridade" REAL.

AB: Como você vê a idéia de hipersuperfície como uma reelaboração topológica da vida cotidiana produzindo uma realidade incontrolável (e não uma irrealidade, no caso de você concordar com minha explicação fenomenológica baseada na "alteridade"); e como você situaria isso entre os domínios de substância e evento?

SP: Hipersuperfície é uma tática que pretende estar exatamente entre evento e substância. Hiper é igual subjetividade desterritorializada ou EVENTOS, e Superfície é substância desterritorializada ou topologia. Juntas elas são duas condições bastante dinâmicas e portanto EMERGENTES – a partir do meio. Dois planos de imanência, um linguístico e um material, porém mais voltado para a dinâmica da troca do que para a dialética. Então, eu acho que nós concordamos com o que você desdobrou acima, e você está correta, mesmo que embora eu coloque 'realidade' em questão, eu o faço no intuito de permitir trazer o virtual numa interdinâmica com o real para que nós tenhamos que nos dedicar a um processo inventivo criativo. Não há

nada a temer, mas isso realmente requer coragem e energia. Eu acho que o trabalho do Stelarc é um grande exemplo. Eu estabeleci uma colaboração com Stelarc em relação à tática da hipersuperfície. Nós tentamos conectá-lo ao nosso trabalho de hipersuperfície da Casa da Ópera de Sydney. Certamente, o fato dele oferecer ele mesmo aos vagares da Internet nos dá outra idéia sobre o corpo. O que eu estou procurando é relacionar estas outras idéias sobre o corpo, com OUTRAS idéias sobre arquitetura. Se a hipersuperfície faz uma coisa, é constantemente evitar o dualismo, como o dualismo entre corpo e edifício. Stelarc pode ser um dualista se o trabalho dele não encontrar reciprocidade no entorno construído. Nós então ficamos com a seguinte questão: O que é um corpo desatrelado do seu entorno junto com um entorno desatrelado do nosso corpo? Walter Benjamin chama isso de MIMESIS. E eu estou argumentando que isso é um estado muito mais duradouro do ser do que ele possa ter pressuposto. Claro que agora a tecnologia é mais universal do que ele possa ter previsto.

AB: Eu acredito que os arquitetos tendem (apenas tendem) a evitar encarar o fato da mídia/consumismo estar invadindo a arquitetura. As respostas a isso são geralmente relacionadas a várias manifestações na forma de leis de zoneamento, etc. Você tem uma ótima imagem desta visão a partir do recorte de jornal de seu amigo. Eu gostaria que você explicasse um pouco sobre as demandas sócio-culturais do cotidiano tais como informação/propaganda e como isso pode ser visto na forma de "significados flutuantes" (significado dinâmico) a se expressar através da arquitetura. (Eu acho que é aqui que você usa a metáfora da superfície, ou a própria superfície). Como a arquitetura vem abranger a NÓS definindo-se pelo consumismo e pelos avanços tecnológicos, e como você situa a divisão entre Hiper e Superfície?

SP: Bem, isto parece ser um sumário da parte da minha palestra onde eu falo sobre o preconceito na arquitetura contra as vulgaridades das propagandas e eu vagamente referencio o desdém e esquivamento em lidar com isto como

parte da natureza dualista da prática arquitetônica enquanto dissociada da cultura de consumo cotidiana, que por conseguinte pode tornar-se bastante vulgar.

Mas eu acho que você está me perguntando mais sobre o que eu quero dizer com "hiper" em hipersuperfície. O argumento é que em tornando os consumidores desterritorializados através da tecnologia e imersão em meios de difusão, eu posso descrever nossos seres (selves) como seres (beings) digitais. Nós não somos apenas nossa presença digital agora, nós somos também nossas apropriações digitais. O objetivo global da Hipersuperfície é entender a transformação pela qual estamos passando por nos tornarmos seres digitais. Se nossos seres eletrônicos e o que oferecemos eletronicamente são também uma parte de nós, de quem nós somos, então quando envia-se um email ou uma mensagem isto é uma parte de nós mesmos. Agora eu estou sugerindo que as trajetórias das mensagens eletrônicas, as partes dos nossos seres digitais, podem ser agora incluídas no novo estado real (aqui é onde entra a superfície) que está se tornando disponível por causa da maneira que as superfícies da arquitetura estão se tornando desestabilizadas pela mídia de consumo (propaganda). Em minha palestra eu mostro como a propaganda usa táticas de superposição para desestabilizar o espaço entre o anúncio e o edifício como um artifício para chamar a atenção do observador. Mas existe outra característica desta tendência envolvendo a possibilidade dos arquitetos utilizarem estas superfícies de mídia de consumo para sustentar as novas apropriações digitais como expressões de nós mesmos. O fato é o seguinte, se podemos reconfigurar o relacionamento mídia/superfície ao ponto de sermos NÓS que estamos vagueando através da superfície, mesmo que isso signifique que tenhamos que surfar através de um campo de anúncios midiáticos, então em parte NÓS estamos na superfície. O fato de que a arquitetura está se tornando mais topológica e portanto conducente para facilitar tais efeitos de mídia foi colocado claramente na minha palestra, originando-se de certas tendências no modernismo continuando hoje como visto no trabalho de

Gehry, Eisenman, Lynn e Koolhaas. A parte realmente sutil deste argumento é ver tais tendências como operações simultâneas. Meio (mídia) e forma estão ambos desterritorializando-se um no outro. E nós temos que questionar, "o que essa condição se torna?" Como isso vai reconfigurar o modo que a arquitetura e nossa relação com a arquitetura NOS configura?

AB: Estou começando a suspeitar que a semiótica não é bastante para entender as questões contemporâneas da arquitetura. Eu estou inclinada a tentar compreender o potencial do conceito de *différance* de Derrida em vez da 'semiótica' para abranger os problemas 'não-ajustáveis' derivados da topologia e dinâmica na arquitetura. Semiótica considera significante e significado como duas entidades separadas, que são estáticas (fixas no espaço/tempo). Isto não é suficiente para considerar a possível reelaboração de significante e significado considerando as consequências da topologia e da dinâmica. Você acha que a Hipersuperfície pressupõe essa reelaboração de significante e significado quando propõe ajuntar a vida cotidiana com a prática de vanguarda – sendo (segundo meu entendimento) uma maneira dinâmica de conjugar cultura e arquitetura?

SP: Você está certa. Não estou me referindo às teorias de Claude Levi-Strauss e/ou idéias estruturalistas sobre significado. Estou na verdade trazendo à tona a dimensão semiótica do trabalho de Deleuze e Guattari. E é mais Guattari quem apóia isso. Eu estou falando mais das idéias de Louis Hjelmslev, teorias de dupla articulação em significação que Deleuze e Guattari parecem ativar para o propósito da teoria deles mesmos. O ensaio mais importante para mim é o capítulo sobre "Força" no livro de Brian Massumi, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*. Eu acredito que nós todos deveríamos estar lendo Brian bem de perto hoje. Mas também, ao mesmo tempo, estou revendo Heidegger e o trabalho de terceiros que vêm a relevância do trabalho mais recente de Heidegger com relação à tecnologia contemporânea. Eu sugiro na minha palestra que nós temos que encontrar a

relação recíproca entre Deleuze e Guattari e o recente Heidegger por causa da construção dicotômica entre a tradição fenomenológica que privilegia linguagem como Ser e a tradição de Deleuze e Guattari que privilegia matéria/substância. Nós precisamos das implicações materiais em Heidegger e das implicações linguísticas em Deleuze reciprocamente, para chegar onde minhas teorias conectam.

Entrevista destinada a LA, Pontifícia Universidade Católica de Campinas(PUCCAMP). Esta entrevista foi conduzida seguindo a ocasião da palestra apresentada por Stephen Perrella como convidado na Bartlett School of Architecture, University College London – Fevereiro 2000.

A tese de Stephen Perrella em hipersuperfície foi documentada em duas publicações recentes intituladas HyperSurface Architecture (Vol 68, 5-6/99, profile 133) e HyperSurface Architecture II (Vol 69, 9-10/99, profile 141), publicadas como parte da série Architectural Design (AD) pela Academy Editions, John Wiley & Sons., Londres.

Imagens: Stephen Perrella

(http://www.mediamatic.nl/magazine/8_2/Perrella-Hyper.html).

(Arquivo Rizoma)

ESTÉTICA DAS FAVELAS (1)

Paola Berenstein Jacques

Estética das favelas. A questão que se discute já não é mais, felizmente, relativa à remoção e relocação dos habitantes das favelas para áreas longínquas da cidade. Hoje, o direito à urbanização é um dado adquirido e incontestável, ou seja, a questão já não é mais simplesmente social e política mas deve passar obrigatoriamente por uma dimensão cultural e estética.

Sempre houve um tabu, em se tocar nas questões culturais e principalmente estéticas das favelas, mesmo se sabendo, que o samba e o carnaval (e várias outras festas populares e religiosas), ícones da nossa cultura popular, se desenvolveram e possuem ligação direta com esses espaços, e que, ao mesmo tempo, várias favelas foram removidas por serem consideradas "antiestéticas". Em contrapartida, inúmeros artistas, tanto da própria favela quanto da dita cidade formal, ou até mesmo estrangeiros, se influenciaram e buscaram inspiração nessa "arquitetura" das favelas. Além de fazer parte do nosso patrimônio cultural e artístico, as favelas se constituem através de um processo arquitetônico e urbanístico vernáculo singular, que não somente difere, ou é o próprio oposto, do dispositivo projetual tradicional da arquitetura e urbanismo eruditos, mas também compõe uma estética própria, uma estética das favelas, que é completamente diferente da estética da cidade dita formal e possui características peculiares. Do caso mais extremo onde a favela era removida e seus habitantes relocados em conjuntos habitacionais cartesianos modernistas, até o caso mais brando atual, onde os arquitetos da dita pós-modernidade passaram a intervir nas favelas existentes visando transformá-las em bairros, a lógica racional dos arquitetos e urbanistas ainda é prioritária e estes acabam por impor a sua

própria estética que é quase sempre a da cidade dita formal. Ou seja, a favela deve se tornar um bairro formal para que uma melhor integração da favela ao resto da cidade se torne possível. Mas as favelas já não fazem parte da cidade há mais de um século? Será que essa integração formal é necessária? Esta não seria uma imposição autoritária de uma estética formalista visando uma uniformização do tecido urbano? Porque não se assume de uma vez a estética das favelas sem as pequenas imposições estéticas, arquitetônicas e urbanísticas, dos atuais projetos de urbanização que acabam provocando a destruição da arquitetura e do tecido urbano original da favela para criar espaços impessoais (que muitas vezes não são apropriados pela população local, ficando rapidamente deteriorados e abandonados)? Por que o "Pattern" (Padrão) bairro é sempre o exemplo a ser seguido em detrimento do inventivo e rico, tanto culturalmente quanto formalmente, "Pattern" favela? Porque não tentar seguir o "Pattern" Favela, tentando aprender com a sua complexidade e riqueza formal? Essa forma diferente de intervenção, inspirada nas favelas, poderia ser interessante para se atuar também na própria cidade formal (principalmente nos seus limites e fronteiras). (2)

Figuras conceituais. As figuras conceituais desenvolvidas a seguir são uma tentativa de se dissecar o que chamo de estética das favelas, ou seja, a estética desses espaços outros ou "outros espaços" – "heterotopias", cf. Foucault (3) – construídos e habitados pelo "outro" (não-arquiteto). A singularidade, ou melhor, a alteridade, desses espaços ditos "informais" ou "selvagens" era até pouco tempo completamente desprezada pelos arquitetos e urbanistas. As favelas possuem uma identidade espacial própria (mesmo sendo diferentes entre si) e ao mesmo tempo fazem parte da

cidade como um todo, da sua paisagem urbana. Para se intervir nesse universo espaço-temporal, que é completamente diferente do resto da cidade, é imprescindível se compreender um pouco melhor essa diferença. Algumas características básicas do dispositivo espaço-temporal (mais do que o próprio espaço é a temporalidade que causa a diferença) das favelas podem ser exemplificadas por três figuras conceituais (não são somente formais/metáforas espaciais), em três escalas diferentes (aqui apresentadas de forma sintética e esquemática).

*1. **Fragmento** (do corpo à arquitetura). Resultante da observação dos barracos, da forma fragmentária de se construir nas favelas, baseada na idéia de abrigo, que difere completamente da prática da arquitetura projetada por arquitetos.* Os barracos das favelas são construídos inicialmente a partir de fragmentos de materiais heteróclitos encontrados por acaso pelo construtor. Assim, os barracos são fragmentados formalmente. O primeiro objetivo do construtor, que é quase sempre o próprio morador com a ajuda de amigos e dos vizinhos (princípio do mutirão), é de se abrigar ou de abrigar a sua família. Esse primeiro abrigo é quase sempre precário mas já forma a base para uma futura evolução. A partir do momento em que o morador encontra ou compra materiais adequados, ele substitui os antigos e começa a aumentar o barraco. Nunca existe um projeto preestabelecido para a construção de um barraco, os materiais encontrados formam a base da construção que vai depender do acaso e da necessidade de se achar novos materiais ou de se poder comprá-los. O barraco evolui constantemente, até chegar à casa em alvenaria, mas mesmo assim a construção não acaba nunca, as casas estão constantemente

em obras. Mesmo menos fragmentadas formalmente do que os barracos de madeira, as novas casas em alvenaria são fragmentárias pois se transformam de uma forma contínua. A construção é cotidiana, continuamente inacabada. Uma arquitetura convencional, ou seja, uma arquitetura feita por arquitetos, tem um projeto, o projeto é feito antes da construção, e é o projeto que determina o seu fim, o ponto final para se acabar a construção. Quando não há um projeto não existe uma forma predeterminada para a construção, e assim ela não termina, permanecendo sempre inacabada. Ao invés de arquitetura, a prática construtiva das favelas ligada ao acaso e ao inacabado corresponde mais a uma "bricolagem" (4). Aquele que "bricola", ao contrário do arquiteto, não vai diretamente ao objetivo, nem busca uma unidade, ele age de forma fragmentária através das idas e vindas de uma atividade não planejada, empírica. A bricolagem seria uma arquitetura do acaso, uma arquitetura sem projeto. A forma final é resultado do próprio processo construtivo, o objetivo principal do construtor é criar um abrigo. Abrigar significa cobrir, revestir para proteger ou esconder. Ou seja, construir um interior para se entrar, construir um limite entre exterior e interior. Essa separação pode existir em vários níveis a partir do próprio corpo, primeiro há a roupa, depois o abrigo, a casa, o bairro, a cidade etc. A grande diferença entre o abrigar da bricolagem e o habitar da arquitetura é temporal, pois abrigar diz respeito ao que é temporário e provisório, e habitar, ao contrário, ao que é durável e permanente. É como a diferença entre o estar e o ser. O abrigo é temporário mesmo se ele durar para sempre e a habitação é durável mesmo se ela desabar amanhã. Mas o abrigo, mesmo não sendo concebido como tal, possui o potencial de vir a ser uma habitação, em cada abrigo há um devir-habitação imanente. A grande distinção entre a maneira de tratar o espaço

dos construtores das favelas e dos arquitetos é quanto à temporalidade, pois entre o abrigo e o habitar existe um processo espaço-temporal completamente diferente. Como se os arquitetos espacializassem o tempo e os construtores das favelas temporalizassem o espaço. Essa oposição é clara quando se compara a forma de conceber o espaço dos arquitetos – que partem sempre de projetos, de projeções espaciais e formais para um futuro próximo – com a maneira de construir nas favelas – onde nunca há um projeto preestabelecido e que o contorno da forma da construção futura só aparece quando se começa realmente a construir e esta nunca é fixa e predefinida como em um projeto tradicional. A prática projetual implica também, na maioria dos casos, em uma racionalização da construção e uma simplificação do espaço por modelos ou modulações, ou seja, uma repetição do mesmo, o que não ocorre nas favelas onde por não existir a noção de projeto cada barraco é inevitavelmente diferente do outro.



2. Labirinto (da arquitetura ao urbano). Baseia-se no estudo do conjunto de barracos, do processo urbano labiríntico das favelas, compreendido através

da noção de percurso e conseqüentemente da experiência do espaço urbano espontâneo, que é muito diferente do espaço desenhado por urbanistas. Ao se sair da escala de abrigo para aquela do conjunto de abrigos, do espaço deixado livre entre os barracos que forma as vielas e os becos das favelas, a figura do labirinto aparece quase que naturalmente ao "estrangeiro" que penetra os meandros da favela pela primeira vez. Além de formar realmente um labirinto formal, os caminhos internos da favela provocam a sensação labiríntica ao visitante principalmente pela falta de referências espaciais urbanas habituais, pelas perspectivas sempre fragmentárias que causam um estranhamento. Se perder faz parte da experiência espacial do labirinto-favela e para não se correr o risco é preciso ter um guia (morador), um fio de Ariadne. O "estrangeiro" mesmo sendo um arquiteto ou urbanista pode se perder facilmente diante da incerteza dos caminhos da favela (qualquer entrada pode ser um beco sem saída) pois ele não possuiu sua planta (que na maioria dos casos não existe). Aí está a grande diferença entre a favela e o labirinto mítico grego projetado por Dédalo, o arquiteto: a favela não possuiu uma planta prévia, ela não foi desenhada, projetada. O labirinto-favela é muito mais complexo, pois ele não é fixo, acabado, ele está sempre se transformando. Nenhuma planta de favela é definitiva, só podem existir plantas momentâneas, e sempre feitas a posteriori. A analogia com o mito pode ser levada ao extremo se pensarmos nas inevitáveis pipas sobre as favelas como homenagens a Ícaro (filho de Dédalo que morre fugindo do labirinto voando...). As pipas, segunda a lenda do morro, fazem sinais aos traficantes, que são considerados como Minotauros escondidos no labirinto-favela e são caçados pelos policiais, que se vêem como Teseu. Na favela-labirinto, o mito, como a própria favela, se refaz continuamente, jovens são sacrificados como os atenienses, e os moradores-Ariadnes continuam

tecendo, sem a ajuda dos arquitetos-dédalos, essa grande construção coletiva não-planificada. O tecido urbano da favela é maleável e flexível, é o percurso que determina os caminhos. Ao contrário da planificação urbana tradicional que determina o traçado a priori, na favela as ruas (e todos os espaços públicos) são determinadas exclusivamente pelo uso. Uma diferença fundamental com a cidade planejada diz respeito à relação entre espaços públicos e privados, na favela esses espaços também estão inextricavelmente ligados. Durante o dia as ruelas se tornam a continuação das casas, espaços semi-privados, enquanto a maioria das casas com suas portas abertas se tornam também espaços semi-públicos. A idéia da favela como uma grande casa coletiva é freqüente entre os moradores. As ruelas e becos são quase sempre extremamente estreitos e intrincados o que aumenta a sensação labiríntica e provoca uma grande proximidade física que provoca todo tipo de mistura. Subir o morro é uma experiência de percepção espacial singular, a partir das primeiras quebradas se descobre um ritmo de andar diferente, uma ginga sensual, que o próprio percurso impõe. Deambulando pela favela se descobre como as crianças que nascem nesse espaço começam a sambar antes de andar direito, na verdade é muito raro se andar reto no morro – impossível de não se pensar na célebre máxima corbusiana do caminho dos homens e dos asnos: "O homem anda reto/.../o asno em zig-zag/.../". (5) E a analogia continua, pois o mito do labirinto também está ligado à dança. Teseu, após matar o Minotauro, comemora sua vitória dançando uma coreografia que imitava pelos movimentos do corpo a sinuosidade do labirinto de Creta. Sambar é a melhor representação da experiência labiríntica de se percorrer uma favela, que é o oposto mesmo da experiência urbana moderna, sobretudo das ruas das cidades projetadas racionalmente (o *zig-zag* dos passistas na avenida

retilínea do Sambódromo demonstra bem isso). A grande diferença entre o labirinto improvisado e espontâneo que é a favela e as cidades projetadas por arquitetos e urbanistas, principalmente aquelas planificadas *ex nihilo*, é uma inversão da prática projetual e de planejamento urbano: enquanto nas cidades ou nos espaços urbanos completamente projetados, as plantas existem em projeto antes mesmo da cidade real, nos espaços labirínticos como as favelas, é o oposto que acontece, as plantas só são produzidas *a posteriori*, e são desenhadas a partir do espaço já existente (cartografias). A maior especificidade do espaço urbano da favela reside em seu tecido urbano labiríntico cheio de surpresas, que causa uma percepção espacial que é praticamente impossível de ser prevista, ou seja, de ser obtida através de um projeto urbanístico tradicional que automaticamente elimina o próprio mistério do percurso: particularidade fundamental de um labirinto.



3. *Rizoma* (do urbano ao território). Diz respeito à ocupação selvagem dos

*terrenos pelo conjunto de barracos, e sobretudo ao crescimento rizomático das favelas formando novos territórios urbanos, fundamentado pelo conceito de comunidade, independente de qualquer planejamento urbano ou territorial. Como a etimologia vegetal do termo favela (*Jatropha phyllacantha*) poderia indicar, as favelas são formações "orgânicas" que se constituem por ocupações "selvagens" de terrenos. A própria invasão de espaços vazios determina um ato de demarcação e de um conseqüente processo de territorialização. Os barracos aparecem no meio da cidade, entre seus bairros convencionais, exatamente como a erva que nasce no meio da rua, dos paralelepípedos ou mesmo do asfalto, criando enclaves, micro-territórios dentro de territórios mais vastos. A invasão de um terreno por abrigos forma um novo território urbano, uma cidadela dentro da cidade, que normalmente possui suas próprias leis. As favelas se desenvolvem como o mato que cresce naturalmente nos terrenos baldios da cidade, os barracos, como as ervas, aparecem discretamente pelas bordas e acabam ocupando todo o espaço livre rapidamente. Esse tipo de ocupação gera uma situação oposta ao que acontece nas cidades convencionais pois nas favelas, na maioria dos casos, a periferia dos terrenos ocupados, é mais valorizada e antiga do que o centro geográfico. As favelas são acêntricas, ou melhor, excêntricas. A periferia, a fronteira que separa a favela da cidade formal, passa a funcionar simbolicamente como um "centro", concentrando a maior parte dos comércios e serviços. Além disso, as favelas transbordam os terrenos que elas ocupam, sobretudo pelas relações diversas estabelecidas com o resto da cidade, principalmente as trocas culturais e coletivas, mas também, de uma maneira mais sutil, pelas relações individuais. Uma grande parte dos moradores das favelas trabalha no resto da cidade e às vezes como empregados domésticos, ou seja, dentro dos*

apartamentos tradicionais dos prédios nos bairros formais adjacentes. A territorialização se faz então através de três níveis diferentes: a própria ocupação do terreno baldio, a situação desses terrenos dentro da cidade, e as relações dos moradores das favelas entre si, através de uma forte idéia de comunidade, e destes com os habitantes da cidade "formal". Esses três níveis seguem o que pode ser chamado de "lógica da erva-rizoma" em oposição à "lógica da árvore-raiz" das cidades planejadas. Já é sabido, como diz Alexander, que "a cidade não é uma árvore" (6) como os urbanistas modernistas pretendiam ao projetar dentro de um sistema racional (estrutura em árvore) as suas cidades. Na crítica alexanderiana (pós-moderna), as cidades planejadas por arquitetos e urbanistas (ditas artificiais) seguem uma lógica da árvore, uma ordem simples e binária, e as cidades vernáculas e espontâneas (ditas naturais) seguem uma lógica da semi-treliça, que seria uma ordem mais complexa, múltipla. As favelas seguem uma "lógica" ainda mais complexa, pois elas estão constantemente em (trans)formação, nunca param de crescer (primeiro horizontal e depois verticalmente) e sobretudo, elas não são tão fixas como as cidades tradicionais, sejam estas planejadas ou não. Além da complexidade espacial das favelas deve-se contar também com a complexidade temporal. Existe uma diferença básica de enraizamento. A cidade projetada, cidade-árvore, é fortemente enraizada em um sistema-raiz, imagem da ordem; a cidade não-projetada (ou parcialmente), cidade-arbusto, funciona segundo um sistema-radícula não tão simples e ordenado; e a favela seria a cidade-erva, seguindo o sistema-rizoma (7) que é bem mais complexo. O gengibre é um rizoma, assim com a erva daninha. O sistema erva-rizoma é o oposto do da árvore-raiz (e do sistema arbusto-radícula que ainda conserva uma estrutura arborescente) pela sua multiplicidade, acentricidade (ou excentricidade) e

instabilidade (em movimento constante). A maior diferença então entre a ocupação planejada e a ocupação selvagem das favelas, diz respeito ao tipo de raiz, uma fixa e a outra aberta, que possui um enorme potencial de transformação. Todo planejamento territorial imposto é baseado na demarcação fixa, ou seja, no interrompimento de movimentos preexistentes.

Favela: um espaço-movimento. *As três figuras conceituais, sucintamente aqui expostas, são ligadas entre si pela idéia de movimento das favelas. a estética resultante desses espaços – fragmentados, labirínticos e rizomáticos – é, conseqüentemente, uma estética espacial do movimento, ou melhor, do espaço-movimento.* O espaço-movimento não seria mais ligado somente ao próprio espaço físico mas sobretudo ao movimento do percurso, à experiência de percorrê-lo, e ao mesmo tempo, ao movimento do próprio espaço em transformação. O espaço-movimento é diretamente ligado a seus atores (sujeitos da ação), que são tanto aqueles que percorrem esses espaços quanto aqueles que os constroem e os transformam continuamente. No caso das favelas, os dois atores, podem estar reunidos em um só, o morador, que também é o construtor do seu próprio espaço. A própria idéia do espaço-movimento impõe a noção de ação, ou melhor, de participação dos usuários. Ao contrário dos espaços quase estáticos e fixos (planejados, projetados e acabados), no espaço-movimento, o usuário passivo (espectador), se torna sempre ator (e/ou co-autor) e participante. Quando se deseja, no momento de urbanizar as favelas, preservar a sua identidade própria, a sua especificidade estética, é preciso se pensar em incentivar a noção de participação, e ao mesmo tempo, conservar os espaços-movimento. A idéia é paradoxal, como se conservar o que se move,

se patrimonializar o movimento? Em relação às favelas, se existe algum tipo de intenção patrimonial (no sentido de preservar a identidade cultural e estética desses espaços) no momento da urbanização, o importante a se preservar não deveria ser nem a sua arquitetura, os barracos, nem o seu urbanismo, as vielas, mas o próprio movimento das favelas, através de seus atores, os moradores. Os arquitetos e urbanistas no momento de urbanizar as favelas deveriam seguir os movimentos já começados pelos moradores, para ao invés de se fixar os espaços criando enfadonhos bairros formais ordinários, se possa conservar o movimento existente, ou seja, a própria vida das favelas (que é quase sempre muito mais intensa e comunitária do que nos bairros formais). Mas esses profissionais geralmente lutam exatamente contra esse movimento "natural", com a finalidade de se estabelecer uma pretensa "ordem". Mas porque não tentar gerir o movimento, orientá-lo segundo uma vontade estética e até funcional (sobretudo técnica), sem necessariamente de um projeto preestabelecido, convencional? O projeto convencional como já foi demonstrado, é a grande arma dos arquitetos e urbanistas contra o movimento "natural" das favelas, ou seja: contra o fragmento, o labirinto e o rizoma. O projeto, nesse caso, acaba com as potencialidades imanentes do já existente, fixa formas por antecipação, inibe ações imprevistas, e sobretudo, impede a participação real. Para se preservar o espaço-movimento deve se tentar agir sem um projeto convencional, atuando por micro-intervenções, ou seja, intervenções mínimas que sigam o fluxo natural e espontâneo que já existe na favela. Isto significa respeitar as diferenças dessa arquitetura e urbanismo vernáculos e populares ao se conservar as suas características – fragmentárias, labirínticas e rizomáticas – seguindo a estética que já foi estabelecida pelos próprios moradores, ao invés de se tentar impor uma

estética e uma lógica da arquitetura e urbanismo eruditos (que não foram nem pensados nem posteriormente adaptados para esse tipo de situação urbana). O arquiteto-urbanista que começaria a intervir nessas diferentes urbanidades já existentes, nessas novas situações urbanas já construídas com uma identidade própria, deveria ter um novo papel: este passaria a ser como um "maestro" que simplesmente rege os diferentes atores e gerencia os "fluxos" de movimento já existentes. E o mais importante, o arquiteto-urbanista passaria a fazer intervenções discretas, pouco visíveis, sem construir verdadeiras "obras arquitetônicas", sem colocar a sua "assinatura" formal de arquiteto, ou seja, o trabalho não teria uma "autoria" clara, passando a ser doravante coletivo e anônimo, como a própria favela. Para tal só seria necessário que os arquitetos-urbanistas deixassem de lado uma certa postura demiúrgica (no sentido platônico do termo) para que eles possam seguir mais modestamente o processo já iniciado pelos próprios moradores. É possível se "urbanizar" preservando a alteridade das favelas, através de uma metodologia de ação (intervenção mínima) ,sem projeto convencional, inspirada na própria estética da favela. E mais, essa outra forma de intervenção – fragmentária, labiríntica e rizomática – pode ser útil para se atuar na própria cidade dita formal, principalmente nos seus casos-limites (a favela é só um deles), ou seja, onde os métodos tradicionais da arquitetura e urbanismo já não funcionam mais há muito tempo.

Notas

1

Este texto foi parcialmente publicado em inglês: "The Aesthetics of the favela: the case of an extreme", in "Transforming cities, design in the favelas of Rio de Janeiro", Londres, AA Publications, 2001. O artigo foi publicado originalmente em português no Portal Vitruvius, Texto Especial ArquiteXtos, n. 078, junho 2001, <www.vitruvius.com.br/arquiteXtos/arg000/esp078.asp>.

2

O conceito de Pattern é utilizado conforme a aceção dada por Kevin Lynch, Good City Form, Cambridge Mass., MIT, 1981.

3

Cf MichelFoucault, "Des espaces autres" in AMC, outubro 1984.

3

Cf. Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage, Paris, Plon, 1962.

4

Cf. Le Corbusier, Urbanisme, Paris, éditions G. Grés et Cie, 1925.

5

Cf. Chistopher Alexander, "A city is not a tree" in Architectural Forum, abril 1965.

6

cf. Gilles Deleuze/Felix Guattari, Mille Plateaux, Paris, éditions de Minuit, 1980.

Paola Berenstein Jacques é Arquiteta e Urbanista, Doutora em História da Arte pela Université de Paris 1-Sorbonne, professora da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. Autora dos livros: *Les favelas de Rio* (Paris, l'Harmattan, 2001); *Estética da Ginga* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001); *Mare, vida na favela (et alli)* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002); *Esthétique des favelas* (Paris, l'Harmattan, 2002) e organizadora de *Apologia da Deriva* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra).

Fonte: Vitruvius (www.vitruvius.com.br).

EXPLORAÇÃO URBANA: OS INDIANA JONES DA CIDADE

Olatz Arrieta

São os últimos lugares não explorados da terra: edifícios abandonados, túneis de todo tipo, catacumbas, esgotos, e até silos nucleares. Estes são alguns dos destinos dos chamados exploradores urbanos, um movimento que se propaga de Moscou a Paris e que se encontra em plena ascensão graças à Internet.

.....

A infiltração ou exploração urbana já existia nos anos 60, especialmente nos Estados Unidos, com grupos como o Suicide Club de São Francisco, que se dedicava a organizar guerrilhas urbanas para realizar excursões subterrâneas à beira do suicídio. Mas com a chegada da Internet, o movimento da infiltração tem crescido de maneira espetacular. Teclando-se a expressão “urban exploration” num buscador como o Google produz um resultado de quase 400.000 páginas. Existem listas de correio eletrônico, revistas e até um website chamado [Urban Exploration Ring](#) que engloba 78 páginas dedicadas a este hobby.



Criado no início de 1998, o [Urban Exploration Ring](#) se converteu no espaço de encontro dos exploradores urbanos, o lugar virtual em que eles trocam informação, contam suas últimas façanhas e recomendam locais para explorar graças a sites como [Planetjinx](#) e [Infiltration](#). [Planetjinx](#) publica uma

revista on-line chamada Jinx, na qual não apenas se incentiva a explorar os lugares proibidos, mas também a recolher informação para lutar “pela liberdade e contra os inimigos”. A filosofia desta segunda missão não está muito clara já que na lista de inimigos aparecem desde a Microsoft até o Partido Comunista. Os internautas aficionados da exploração urbana não apenas partilham na rede a emoção de entrar num local proibido, mas igualmente publicam fotos e vídeos de suas conquistas. É o caso de [Zone Tour](#), uma organização on-line que serve de mostrador para que os exploradores mostrem suas infiltrações.

Os exploradores urbanos costumam fugir da imprensa para não serem identificados e acusados de atividades ilícitas. “No geral, não gosto de dar muitos detalhes sobre os lugares onde me infiltrei”, diz um explorador austríaco que se faz chamar “Pink”. Alguns, contudo, o divulgam aos quatro ventos e até tiram proveito disso. Em Nova York, a artista Julia Solis é conhecida pelas festas que organiza nos túneis do metrô: os convidados bebem uma taça a meia luz com o ruído de fundo dos vagões. Além de festejar com seus amigos, Solis conta com uma agência de viagens na Internet chamada [Dark Passage](#), onde oferece excursões com três níveis de risco, desde o mais seguro que consiste em se infiltrar em um complexo abandonado de patinação sobre gelo, até a excursão de alto risco que envolve andar em túneis de metrô sem que um vagão o atropele.

A maioria dos exploradores urbanos se inicia na universidade. No Estados Unidos não há quase nenhum centro de ensino superior que não conte com sua própria equipe de exploradores urbanos e sua página web correspondente. O [Ben-Net](#) compila os mapas subterrâneos da maioria das universidades dos Estados Unidos. Recompilando a



informação tornada pública sobre a construção das universidades, estas páginas oferecem tudo que se deve saber para se entrar sem ser visto nos canais do ar condicionado ou nos túneis de manutenção. Algumas universidades como o College of William and Mary contam mesmo com uma cripta. Para muitos jovens, a exploração urbana acaba sendo devido a seu caráter minoritário. “É algo como o rock punk, algo que não tem muitos seguidores”, afirma um estudante anônimo da Universidade Virginia Tech.



Quase todas as páginas dedicadas à exploração urbana advertem que se meter em lugares proibidos é perigoso e ilegal. Entre os dez mandamentos do explorador urbano há três que são fundamentais: não tocarás ou te apropriarás daqueles objetos que encontrares em seu caminho, não arriscarás a vida e te preocuparás com a segurança daqueles que te acompanham. Estados Unidos e Austrália são os países que contam com mais exploradores. Na Europa a maioria se encontra na França, talvez por que as catacumbas de Paris são um dos lugares mais aprazíveis do mundo para se sondar. Mas a aventura mais excitante de todas é, sem dúvida, a de se infiltrar num silo nuclear. Um explorador estadunidense publicou na Internet as fotografias de sua façanha em uma viagem interativa que já recebeu mais de 850.000 visitas, segundo afirma. O infiltrado foi descoberto pelas autoridades e detido, mas conseguiu manter seu anonimato. Os responsáveis pelo

[Planetjinx](#) recomendam aos exploradores urbanos não falar com a imprensa por que devido a artigos como este a exploração urbana se torna mais conhecida e poderia perder seu caráter minoritário e exótico.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Telepolis (www.telepolis.com).

GRUPO FAZ VISITAS A PRÉDIOS ABANDONADOS DO CENTRO

Ricardo Gallo



Exploradores Urbanos usam câmeras fotográficas para registrar as excursões. Turma, que se conheceu na internet, fez a primeira excursão, neste mês, a um edifício desabitado e já prepara novos passeios.

.....

É início da tarde de sábado, faz sol em São Paulo. Máquinas fotográficas nas mãos, um grupo está na frente do edifício Erasmo de Assumpção,

construção da década de 50 abandonada entre a avenida Ipiranga e a rua Cásper Líbero, no centro. Está prestes a começar uma expedição, a primeira dos Exploradores Urbanos, grupo formado para conhecer os meandros do patrimônio paulistano.

"Queremos explorar os prédios pouco conhecidos do centro para conhecer e preservar", diz o empresário Jorge Rubies, 34, criador do grupo. No Erasmo, onde entraram com autorização do segurança, a incursão ocorreu por um prédio vizinho.

A exploração começou pelo 13º andar, com ajuda de lanternas para enfrentar escadas escuras. Desabitado, o edifício não tem luz, e os elevadores estão desligados.

Dentro do prédio, a primeira turma, seis homens e uma mulher, encontrou esqueletos de pombos e cartazes com referência a movimentos sem-teto, indicação de que o edifício, construído para abrigar escritórios, já serviu de moradia.

O estado avançado de abandono do prédio exigiu sacrifício dos exploradores. Para chegar à recepção, eles atravessaram um buraco na parede.

A visita levou uma hora. Em seguida, de carro, saíram para um passeio pelo centro.

Segundo o criador do grupo, a incursão, tal qual em passeios ecológicos, tem propósito contemplativo. "Não mexemos em nada, não destruímos. Só tiramos fotos. Nosso objetivo é que as pessoas se interessem e conheçam esses lugares."



Campos Elíseos, que pertenceu ao coronel Antônio José Corrêa, o Barão do Rio Pardo. O casarão está interditado pela Defesa Civil. A data da nova expedição não foi definida.

Fonte: Folha de São Paulo (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/>).

A divulgação das fotos deve ocorrer pela lista de discussão, em blogs e no SkyscraperCity (www.skyscrapercity.com), fórum internacional de debates sobre arquitetura, urbanismo e patrimônio histórico.

A união dos "exploradores" foi via internet, na lista de discussão "Preserva SP". Rubies, um apaixonado por patrimônio e dono de uma coleção de 600 fotos e cartões postais antigos, propôs a criação do grupo. A primeira visita, no Erasmão de Assumpção, foi então marcada para o dia 3 de junho.

Entre os próximos alvos dos exploradores estão o Castelinho da rua Apa, construção de 1912 à margem do Minhocão, o edifício São Vito, uma ex-favela vertical no Parque Dom Pedro, e um casarão de 1883, no bairro de

GAUDÍ BAIANO

Karla Monteiro e Gabriella Araújo (no@no.com.br)



O espanhol Antonio Gaudí nasceu na Catalunha, formou-se em arquitetura e virou sinônimo de excentricidade pelas construções de formas orgânicas espalhadas por Barcelona. O baiano Estevão Silva da Conceição é de Santo Estevão, grotão da Bahia, não chegou a concluir o primeiro grau e trabalha dez horas por dia como faz-tudo em um prédio de classe alta de São Paulo. O acaso – e a genialidade – juntou essas duas personalidades tão distintas. Sem nunca ter ouvido falar no arquiteto catalão, morto em 1926, Estevão, 48 anos, ergueu uma casa a "la Gaudí" no meio da favela de Paraisópolis, uma das mais populosas da capital paulistana. A obra, com direito a jardim no estilo Parque Güell, chamou a atenção dos organizadores do aniversário de

150 anos de Gaudí. Em setembro, o baiano embarca para a Espanha para participar do início dos festejos e ainda é a estrela de um documentário, dirigido pelo brasileiro Sergio Oksman, que será exibido pela TV Odisséia, canal a cabo espanhol. "Eu não sei quem é esse Gaudí", diz Estevão. "Mas eu vou lá conhecer outro país. É uma oportunidade boa. Vou te dizer: só vou acreditar quando eu estiver no avião".

Há duas semanas, Oksman, diretor de documentários como "Ronaldo: manual de vôo", sobre a vida do jogador Ronaldinho, desembarcou em Paraisópolis com a câmera na mão. Ele havia se deslumbrado com a obra prima de Estevão desde que viu fotos da casa na revista "55", do fotógrafo Bob Wolfenson. Oksman ficou tão encantado que saiu por Barcelona alardeando o Gaudí baiano. Mostrou o material para a organização dos 150 anos do catalão, depois de muita negociação amealhou a participação de Estevão – um sujeito avesso até a tirar fotografias – e pegou um avião para São Paulo para dar a partida no documentário.

A primeira fase de filmagens já está concluída (a segunda será filmada em Barcelona). Durou pouco mais de uma semana. Oksman acompanhou Estevão no trabalho, nas rodinhas de amigos, perambulando pela vizinhança de barracos sem reboco e, claro, capturou os momentos em que o faz-tudo, que trabalhou cerca de dez anos na construção civil, vira artista construindo e desconstruindo sua própria casa. "É muito difícil fazer um documentário com o Estevão. Ele fala pouco e não tem muita consciência da sua arte", comenta o documentarista. "Fico emocionado com esses pequenos retratos da realidade".

Quando migrou para São Paulo, nos anos 70, Estevão fincou raízes em um barraco como os outros milhares que formam a paisagem de Paraisópolis. Desde então, passou a "mexer na casa". Na época, ainda não era casado com Edilene, sua esposa há 8 anos, e nem pai de Estefânia, de 7 anos. Vivia

sozinho, trabalhava pesado em canteiros de obras e "cutucava o barraco nos finais de semana". Nunca esperou que seu "barraco" virasse assunto de jornais, revistas e televisões e nem figurasse em um guia de São Paulo, o "Fique", lançado há duas semanas. "Fico bravo quando as pessoas dizem que fiz minha casa com lixo. Eu comprei muita coisa, a maioria. Cimento não se acha na rua, né?", argumenta.

A obra – iniciada há 15 anos e eternamente inacabada - começou porque ele encasquetou que gostaria de ter um jardim. Vivendo entre o concreto das construções que trabalhava e a paisagem cinza da favela, sonhava conseguir cercar-se de plantas. "Eu adoro verde e cor", justifica. Como não tinha espaço, optou por fazer um jardim suspenso. Descrever a "viagem" de Estevão não é tarefa fácil. Quando se entra na casa, a primeira sensação é exatamente de se estar embaixo de uma grande árvore de concreto com enormes raízes. Os galhos são feitos de fios de aço revestidos de concreto, que sustentam enormes vasos de plantas. "Temos todos os tipos de temperos", conta.

Para alcançar o jardim, é preciso se embrenhar em escadinhas tortuosas. Chegando no alto, é só relaxar nas cadeiras estrategicamente concretadas que dão a impressão de se estar sentado no ar. "É muito difícil molhar esse jardim. Eu gasto mais de duas horas", reclama Edilene. Apesar da trabalhadeira, ela não esconde o orgulho pelo feito do marido. "Todo mundo gosta daqui", repete aos visitantes.

Não é só o jardim que surpreende. A viagem de Estevão extrapolou a necessidade de ter plantas em volta. A porta já é um convite ao inusitado, adornada com pedrinhas e tampinhas de garrafa. O corredor que dá acesso à casa propriamente dita – quartos, cozinha, banheiros e sala – é o emaranhado das raízes que sustentam a árvore muito particular de Estevão. No meio desse corredor, por exemplo, ele construiu uma mesa com pratos e

xícaras coloridas. As paredes também são cheias de detalhes, que escapam ao olhar desatento. Prestando atenção descobre-se pequenos relicários, bules que se transformam em lustres, estrelas recortadas de madeira e pintadas à mão que cobrem vários ambientes e mosaicos de azulejo, do chão ao teto. É uma casa lúdica e alto astral. É possível gastar horas passeando pelos poucos metros quadrados sem, no entanto, escarafunchar todos os detalhes. Mas, quem se diverte mesmo, é Estefânia, que sobe, desce, pula, corre e convida os amiguinhos da vizinhança para usufruir do seu grande brinquedo. "Eu me arranho e caio muito. Mas eu adoro a minha casa", diz.

[14.Ago.2001]

Fonte: no. (www.no.com.br).

REBELIÃO (ARQUI)TECNOLÓGICA

Helmholtz Watson – f-dpart@hyperreal.org

Como a música, a arquitetura é um ato político.

Eis uma questão controversa. Bem, diferentes arquitetos têm lutado por um tal entendimento de sua arte através dos quinze fascículos de Pamphlet Architecture (Princeton Architecture Press) que saíram até hoje. Aquele que é provavelmente o mais convincente e constante em fazê-lo é Lebbeus Woods, um arquiteto natural de Lansing, Michigan, que se voltou para a teoria no final dos anos 70 e que está ligado à RIEA, o Research Institute for Experimental Architecture (Instituto de Pesquisa de Arquitetura Experimental).



Sua atitude para com a arquitetura está, em minha opinião, muito no estilo da Terceira Onda* e mostra uma espantosa semelhança com a música

eletrônica repetitiva abstrata (não em termos do surgimento, mas de expressão). Uma das ligações estas duas formas de arte é que ambas emergiram da decadência. Em seus projetos teóricos, Lebbeus Woods dirige sua atenção para a construção em ambientes assolados pela guerra ou desastres ecológicos, que assim o capacitam a dar forma a uma área desde o seu começo mesmo. Conseqüentemente, seus últimos projetos se situavam nos Bálcãs. Ele parece atraído pelo desafio de reconstruir. Ainda que de um modo extremamente experimental, paz e comunidade sobrevivem por meio da inovação arquitetônica. Mas, como eu disse, a menina dos olhos de seu trabalho é a teoria. Woods tem freqüentemente afirmado a necessidade da arquitetura ser adaptada ao avanço da tecnologia de informação, ao desenvolvimento de um processo de atomização global e, acima de tudo, à humanização da construção tanto quanto o seu uso visando estabelecer respeito aos direitos e necessidades de TODO indivíduo – em outras palavras, como uma força cultural, social e política. Embora seus desenhos possam parecer imagens de quadrinhos de ficção científica, ele possui muito conhecimento técnico.

Lebbeus é um dos poucos arquitetos sem a arrogância elitista que caracteriza muitos de seus colegas. Ele pretende humanizar a construção ainda que de uma maneira altamente não convencional. Sua obra é política – freqüentemente descrita como anarquitectura. Este é um extrato de uma de suas publicações:

“A justiça social não é uma questão de massas, mas de indivíduos. Se a massa está satisfeita com suas saudações, mas um indivíduo sofre, pode haver justiça – em termos humanos? Responder ‘sim` é justificar a opressão,

pois sempre há pessoas dispostas a serem absorvidas numa multidão às custas de alguma pessoa que não esteja disposta a fazê-lo. Para construir uma sociedade justa, é precisamente a esta pessoa em especial que deveria primeiro ser feita justiça. Pense que esta pessoa é você mesmo.”

“Ninguém quer discutir a relação entre arquitetura e política. É um assunto pouco palatável. Todos estes políticos, toda essa retórica, misturada com as verdades sem tempo incorporadas nas nobres formas da arquitetura. Mas a resistência para entrar nesta discussão não é nada nobre. Todos os arquitetos estão profundamente envolvidos, em seu trabalho, com o político, admitam eles ou não para os outros, ou para si mesmos. A maior parte dos arquitetos nesta era altamente comercial, que aceitam comissões e clientes que afetam a vida pública, estão de fato comprometidos em apoiar sistemas políticos. Só uns poucos trabalham contra isto, por que eles acreditam que seja retrógrado em termos de arquitetura ou sociedade, ou ambas. Não é nenhuma surpresa que a maioria dos arquitetos evitem as implicações políticas de seu trabalho. Eles se crêem criadores, ou inovadores, quando na verdade são nada mais nada menos que os executores de uma ordem física e social desenhada por aquelas instituições que atualmente detêm a autoridade política e o poder.

A prática da arquitetura hoje é protegida da confrontação com a mudança das condições políticas no mundo, dentro de uma cápsula de profissionalismo hermeticamente selada, que existe ostensivamente para proteger seus altos padrões da corruptora influência da utilidade política e interesses simplesmente tópicos. Os próprios arquitetos são cúmplices com esta mentira na medida em que sabem que isto é reforçado pelas próprias

instituições e indivíduos que comissionam os edifícios que eles desenham, e que têm um profundo interesse econômico e social em manter um status quo pelo qual eles mantêm a mais alta autoridade. O profissionalismo separa os arquitetos das pessoas e sua necessidade de mudar as condições de sua existência, a qual é a essência de toda política. Longe de proteger altos padrões de arquitetura, esta separação empobrece o trabalho arquitetônico, reduzindo suas produções a símbolos do poder, na melhor das hipóteses, e, na pior, a instrumentos da destruição. Os melhores arquitetos de hoje têm poucas comissões, ou nenhuma. É claro que eles querem construir, mas são desprezados pelas instituições e indivíduos mais ameaçados pelo verdadeiro conteúdo de sua obra: uma manifestação explícita da vontade de mudar as condições de existência e os meios arquitetônicos para fazê-lo.”

Surpreendentes paralelos com a nossa querida música eletrônica.

* Título do livro de Alvin Toffler, que, reza a lenda, teria gerado toda uma nova mitologia tecnológica de tecno-rebeldes (tema de um dos capítulos do livro), entre os quais os criadores do techno de Detroit, como Juan Atkins (N. do Trad.)

Tradução de Ricardo Rosas

Imagens: Desenhos de Lebbeus Woods.

Fonte: D. Part – Pursuit and Resitance Technologies

(www.hyperreal.org/music/d.part/).

A METRÓPOLE COMO MÉDIUM-DE-REFLEXÃO

Willi Bolle

USP

Na época do seu nascimento, na segunda metade do século XVIII, a metrópole moderna encontrou sua representação adequada num meio literário, o gênero do tableau urbano, inaugurado com o Tableau de Paris (1781-1788), de Louis-Sébastien Mercier. As mudanças ocorridas de lá para cá, como a expansão da mídia, inicialmente em forma de revistas e jornais; a explosão da publicidade em passagens, vitrines e anúncios; a aceleração das informações, ligada a invenções técnicas como fotografia, cinema, rádio, TV, vídeo, computador, internet, obrigaram a tradicional cultura literária a repensar seu ofício. Depois das reflexões da geração de Baudelaire sobre as mudanças ocorridas em meados do século XIX, surgiu, nas décadas de 1920 e 1930, um novo paradigma de reflexões na obra de Walter Benjamin e de sua geração. Tentando sintetizar seus pensamentos sobre o fenômeno da metrópole moderna, como palco dessas transformações, pode se dizer que ele procurou não apenas retratar a metrópole, mas considerá-la como um médium-de-reflexão. (Trata-se da tradução do termo alemão Reflexionsmedium, usado pelos românticos de Léna e retomado por Benjamin, GS I, p. 40, para designar a qualidade da obra de arte de proporcionar o conhecimento crítico.) Essa idéia será explicitada aqui, mostrando em que medida a grande cidade contemporânea marcou a forma e o estilo da escrita benjaminiana da história.

O livro Rua de mão única (Einbahnstraße, 1928), composto de 60 imagens de pensamento, é um texto de iniciação à cultura da grande cidade

contemporânea. Numa dessas imagens, “Guarda-livros juramentado”, Benjamin tematiza o impacto da experiência urbana sobre a cultura do livro:

Agora tudo indica que o livro, na sua forma tradicional, vai ao encontro de seu fim. [...] A escrita, que no livro impresso havia encontrado um refúgio onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para a rua pela publicidade e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. [...] cinema e publicidade forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. [...] Hoje já é o livro, como ensina o atual modo de produção científica, uma antiquada mediação entre dois diferentes sistemas de arquivos. Pois o essencial encontra-se no fichário do pesquisador que o compôs, e o cientista que o estuda assimila-o a seus próprios arquivos. (GS IV, p. 102)

Na história da escrita, o livro constitui apenas uma etapa. Se na Idade Média ele surgiu, a partir da forma pioneira do codex, na atualidade acumulam-se sinais de dissolução de sua forma tradicional. Em termos de circulação de informações científicas, já existe uma agilidade maior em forma de intercâmbio de fichários. A imagem de pensamento acima pode ser lida também como uma reflexão de Benjamin sobre o seu próprio método de trabalho: o Projeto das Passagens, iniciado em 1927 e no qual o autor trabalhou até o ano de sua morte, em 1940, teve desde o começo a forma de um fichário, avolumando-se no final a cerca de 3.500 fichas.

Diante da crise do livro e contra o pano de fundo de 5 mil anos de história da escrita, Benjamin fez uma previsão quanto à evolução futura. Partindo da

constatação de um “estado caótico” da economia e da ciência atuais, apostou numa reviravolta dialética, anunciando um tempo em que os poetas, graças à invenção de uma escrita nova, denominada por ele de internationale Wandelschrift, renovariam sua autoridade na vida dos povos. O conceito de tal “escrita de transformação internacional” não é precisado, mas parece apontar em direção a uma utopia social sob o signo de uma literatura inovadora:

Mas [...] o desenvolvimento da escrita não permanecerá atado para todo sempre aos desmandos de um ativismo caótico na ciência e na economia, mas chegará o momento em que a quantidade vira em qualidade e a escrita, que avança sempre mais profundamente dentro do domínio gráfico de sua nova, excêntrica figuralidade (Bildlichkeit), tomará posse de seu teor adequado. Nessa escrita imagética (Bilderschrift), os poetas, que então, como nos tempos arcaicos, serão primeiramente e antes de tudo experts em escrita (Schriftkundige), só poderão colaborar se exploram os domínios [...] nos quais sua construção se efetua: os do diagrama estatístico e técnico. Com a criação de uma escrita de transformação internacional (internationale Wandelschrift) eles renovarão sua autoridade na vida dos povos e encontrarão um papel em comparação ao qual todas as aspirações de renovação da retórica revelar-se-ão como devaneios góticos. (GS IV, p. 102 s.)

O surgimento da nova escrita (e da nova literatura) se daria sob uma dupla condição social e tecnológica: 1) Redefinição das funções e das estratégias da escrita, juntamente com uma conscientização do seu “teor adequado” e uma transformação da quantidade em qualidade. 2) Criação de uma escrita

imagética com uma nova, excêntrica figuralidade e a exploração dos domínios do diagrama estatístico e técnico.

É perfeitamente plausível interpretar as especulações de Benjamin como uma espécie de intuição das atuais tecnologias computacionais, como o faz Arlindo Machado (1994). Esse aspecto tecnológico, no entanto, é apenas uma parte da proposta de Benjamin. Na verdade, ele, que observou uma profunda discrepância entre progresso tecnológico e qualidade da vida social, almejou uma síntese utópica entre ambos. Nesse sentido, a “escrita de transformação internacional” pode ser: 1) uma escrita (e literatura) de extraordinária mobilidade e irradiação, compreensível em toda a parte; 2) uma escrita visando transformações históricas; 3) um médium-de-reflexão sobre a transformação da escrita e dos demais meios de comunicação. É provável que o próprio Benjamin, com suas imagens de pensamento e seu sistema de siglas em cores (de que falarei um pouco mais adiante), tenha se engajado dessa forma em experimentos com a escrita de transformação internacional.

Num primeiro momento, não seria a própria metrópole a expressão mais patente da nova escrita? Com suas vitrines, passagens e exposições, ela é o palco de um espetáculo sempre renovado; com seus outdoors e tabuletas, seus letreiros e anúncios luminosos, ela se apresenta como uma nova forma de livro, um hipertexto. A metrópole, portanto, se configura como um médium. Será que é possível transformá-la em médium-de-reflexão? Na imagem de pensamento Alugam-se estas áreas, Benjamin confronta o novo médium da metrópole com a idéia tradicional de crítica:

Insensatos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito tempo já passou. A crítica é uma questão de distanciamento adequado. Ela faz parte de um mundo onde contam enfoques e perspectivas e onde ainda era possível adotar um ponto de vista. Ora, nesse meio tempo as coisas encostaram à queima-roupa na sociedade humana. [...] O olhar essencial de hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se publicidade. Ela desmantela o espaço da contemplação desinteressada confrontando-nos perigosamente com as coisas, assim como, na tela de cinema, um automóvel, agigantando-se, avança vibrando para cima de nós. [...] O que é que, em última instância, torna a publicidade tão superior à crítica? Não é o que diz o luminoso vermelho é a poça de fogo que o espelha no asfalto. (GS IV, p. 131 s.)

Como uma espécie de advogado do diabo da cultura letrada, Benjamin diagnostica o declínio da crítica, assim como diagnosticou o declínio da cultura do livro. Aquilo que poderia ser chamado de “escrita da cidade”, constituiu-se, investido de autoridade, poder e dinheiro, num enorme desafio para o escritor moderno. Pela sua onipresença, a publicidade e a propaganda, ligadas às tecnologias mais avançadas da escrita, submetem a tradicional cultura literária a um questionamento radical, colocando em xeque a própria existência da crítica. Com efeito, a constatação da superioridade da publicidade sobre a crítica resume uma situação com a qual a maioria dos autores, por resignação ou por oportunismo, já se acomodou.

Benjamin, por sua vez, respondeu ao desafio com o projeto de “recriar a crítica como gênero”, como escreveu em carta a Gershom Scholem em 1930

(Briefe, p. 505). Programa que implicou uma completa reaprendizagem do ofício de escrever, o abandono de formas literárias desgastadas e um conhecimento das inovações trazidas pelo mundo da publicidade. Os cadernos temáticos “G” (Exposições, reclames, Grandville) e “E” (Grandville e as exposições) do Trabalho das Passagens testemunham a nova orientação de Benjamin, caracterizada não por uma adesão à publicidade, mas pela tentativa de recriar o distanciamento, de “transformar a quantidade em qualidade”. Vale dizer que ele procurou fazer da escrita da metrópole um médium-de-reflexão (cf. GS I, p. 36-38, 62-69), ou seja, um pensar do pensar urbano, visando “libertar o futuro de sua forma presente deformada, por um ato de conhecimento” (cf. GS II, p. 75).

Dentre as estratégias benjaminianas de recriar uma literatura crítica, apta a “tomar posse de seu teor adequado”, está o desenvolvimento de novas perspectivas e novos instrumentos técnicos. O gênero “imagem de pensamento”, inventado por Benjamin e outros autores de sua geração, opera com novas combinações de elementos, na medida em que é uma montagem de materiais da publicidade e ingredientes da crítica. As imagens de pensamento de Rua de mão única não são simples reproduções, mas citações irônicas da escrita da metrópole, do “grande poema das vitrines” (Balzac). Títulos como Papelaria, Proibido colocar cartazes, Alugam-se estas áreas, Guarda-livros juramentado, Fechado para reforma, são citações de imagens que constituem a escrita (Bilderschrift) da cidade, acompanhadas de legendas transformadoras. Tendo como principal característica formal a combinação de uma pictura (citação) com uma subscriptio (legenda), a imagem de pensamento, que retoma a estrutura do emblema barroco, configura-se como uma reflexão alegórica moderna sobre o ofício de

escrever.

Embora inteiramente aberto às novas tecnologias, Benjamin nem por isso abriu mão da tradição hermenêutica, para ler e decifrar a metrópole. Veja-se a imagem de pensamento Papelaria:

Place de la Concorde: o Obelisco. O que, há quatro mil anos, foi ali gravado, ergue-se hoje no centro da maior das praças. Se isso lhe fosse profetizado que triunfo para o Faraó! [...] Como se apresenta, na verdade, essa glória? Ninguém dentre dez mil que passam por aqui se detém; ninguém dentro dez mil que se detêm sabe ler a inscrição. [...] O Imortal está presente como o obelisco: ele rege um trânsito espiritual que circula ruidosamente ao seu redor, e a inscrição ali gravada não é útil para ninguém. (GS IV, p. 112)

De modo alegórico, a grande cidade contemporânea é considerada um texto enigmático, criptografado, hieroglífico dentro da tradição de Edgar A. Poe, o qual, em seu conto *O Homem da Multidão*, apresentou a metrópole como um texto escrito no limite da legibilidade. Pode se dizer que Benjamin procurou decifrar esse texto durante a vida inteira, desde o livro de estréia *Rua de mão única* até seu projeto mais ambicioso, o das *Passagens parisienses*, ao qual deu mais tarde o título *Paris, capital do século XIX* e onde se propôs escrever uma história social dessa cidade.

A leitura hermenêutica da metrópole, por parte de Benjamin, é construída em forma de paradoxo. No centro de sua praça principal, os habitantes de Paris erigiram um monumento diante do qual aparecem no papel de iletrados – e, no entanto, é esse obelisco, encomendado em tempos

arcaicos pelo Senhor dos escribas, que rege o trânsito espiritual da metrópole moderna. Certamente não se trata, para o alegorista Walter Benjamin, de querer transformar seus contemporâneos em egiptólogos. Importa-lhe formular uma hermenêutica historiográfica que seja crítica em relação ao discurso desgastado da propaganda, da publicidade e da comunicação do seu tempo e que possa se renovar através de uma volta às energias de invenção próprias das primeiras cidades e dos primeiros sistemas de escrita.

O diálogo de Benjamin com a escrita hieroglífica não se limitou à formulação alegórico-teórica dessa imagem de pensamento. Ele estabeleceu com aquela escrita também uma relação imitativa e performativa, na medida em que criou, na segunda metade dos anos 1930, uma escrita secreta para uso pessoal que parece ser um conjunto de hieróglifos modernos: um sistema de siglas em cores que integra a planta de construção e o conjunto de materiais e notas do seu *Trabalho das Passagens*.

Em que contexto e circunstâncias surgiram as siglas? Em 1938, Benjamin elaborou um modelo do *Trabalho das Passagens*, que ficou inacabado, mas do qual existe um plano de construção integral, reencontrado em 1981 na Biblioteca Nacional da França. Nesse plano, que representa a estruturação mais avançada de todo o projeto, o autor inventou um sistema de 30 siglas em cores que simbolizam as 30 categorias construtivas de sua obra: categorias como *O Flâneur* e a *Massa*, *Melancolia*, *Antigüidade parisiense*, o *Herói*, a *Mercadoria* etc.

Sobre essas siglas existem duas teses. A primeira, defendida principalmente

pelo editor do Passagen-Werk, Rolf Tiedemann, considera-as como “signos de transferência”, que desempenham uma função essencialmente classificatória. No fichário de seus materiais e anotações do Projeto das Passagens, com cerca de 3.500 itens Benjamin marcou em 1938 cerca da metade, ou seja, uns 1.750, com siglas coloridas, para poder melhor “transferi-los” para o plano de construção. A tese da função de transferência é evidente e materialmente comprovada.

Além dessa função classificatória, as siglas, pelas suas qualidades estéticas, suscitam uma questão que diz respeito à escrita da história, e eis a segunda tese. Embora se saiba a que categoria construtiva corresponde uma determinada sigla, não se sabe por que o autor escolheu precisamente tais formas e tais cores para representar uma determinada categoria da história social da cidade de Paris. Será que existe – paralelamente às diferenciadas explanações verbais – um segundo sistema historiográfico, mais primitivo, constituído por ideogramas e hieróglifos, diagramas e sinopses gráficas? Uma hipótese a ser considerada seriamente num autor que, ao longo de sua obra, mostrou um acentuado interesse pelas relações entre palavra e imagem, *scriptura* e *pictura*.

Com base no meu deciframento do plano de construção do Trabalho das Passagens, em 1995/96, na Bibliothèque Nationale, e no estudo das siglas em seu contexto original, eu gostaria de desenvolver aqui a tese do valor estético próprio das siglas em cores. A hipótese a ser comprovada é que a escrita benjaminiana das siglas – apesar do seu caráter secreto e pessoal, e do seu inegável esoterismo – constitui um sistema intercomunicável. A escolha das cores e das formas, além de traduzir opções idiossincráticas do

autor, se baseia num repertório do qual fazem parte a obra gráfica e teórica de Albrecht Dürer, a Teoria das Cores de Goethe, o ensaio O pintor da vida moderna de Baudelaire, a teoria da pintura e das cores de Paul Klee, as concepções da Bauhaus e das vanguardas das décadas de 1910 e 1920 – em suma, o que há de mais expressivo na tradição construtivista.

No meu entender, se Benjamin, além de dissertar verbalmente sobre a capital do século XIX, inventou um sistema semiótico paralelo, foi porque sentiu a necessidade de pensar o Trabalho das Passagens também em forma imagética. Os ideogramas ou neo-hieróglifos lhe permitiriam trabalhar com as categorias construtivas de uma maneira não alcançável aos meios verbais. O sistema de siglas em cores, conforme veremos, cumpre funções de representação da história – como a sinopse em forma de diagrama, o trânsito rápido entre as partes, mudanças de estrutura, a representação espacial do tempo, a escrita simultânea e constelacional etc. – que, dessa forma, não podem ser cumpridas por sistemas puramente verbais. Nesse sentido, as siglas em cores que, à primeira vista, pareciam ser um mero fenômeno marginal, se revelam como uma forma que abre novas dimensões para a escrita da história.

Passemos agora a conhecer algumas das siglas (cf. Figura 1: As categorias construtivas do Modelo das Passagens em forma de siglas). Como foi explicado, minha leitura do Trabalho das Passagens não parte da *scriptura*, ou seja, da explanação verbal das categorias construtivas e, sim, da *pictura*, isto é, dos ideogramas que representam essas categorias e que serão lidos conforme a sua própria sintaxe. Não pretendo, com isso, decifrar o segredo pessoal da escrita esotérica de Walter Benjamin, mas tornar visíveis as

potencialidades da historiografia constelacional que ele propôs.

Como ponto de partida nos servirá a categoria construtiva da Melancolia. No livro *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin a usou para interpretar o gênero do Trauerspiel e, por extensão, a mentalidade vigente no início dos Tempos Modernos. Sua referência pictográfica era a gravura *Melencolia I* (1514), de Albrecht Dürer. Naquela folha, o artista representou emblematicamente a idéia da história como construção: um canteiro de obras, mostrado no momento de interrupção do trabalho, para intensa auto-reflexão e especulação. A Melancolia é uma categoria fundadora também do Trabalho das Passagens. Nas siglas é expressa por um retângulo preto, que simboliza o espírito próprio da “bílis negra”. A vertical que corta esse enquadramento sombrio é da mesma cor roxa com a qual, segundo Paul Klee (p. 471 s.) termina o arco-íris e se interrompe o círculo cromático. Podemos ver nessa sigla uma representação da idéia de oficina da história (François Furet).

A chave principal para o uso de símbolos formais e cromáticos por parte de Benjamin é uma folha dos manuscritos da *Crônica berlinense* (1932), reproduzida nos *Addenda* (1989) dos *Gesammelte Schriften* e que merece ser citada aqui na íntegra:

Quando eu estiver velho, gostaria de ter no corredor da minha casa / Um mapa de Berlim / Com uma legenda / Pontos azuis designariam as ruas onde eu morei / Pontos amarelos, as ruas onde moravam minha namoradas / Triângulos marrons, os túmulos / Nos cemitérios de Berlim onde jazem os que foram próximos a mim / E linhas pretas redesenhariam os caminhos /

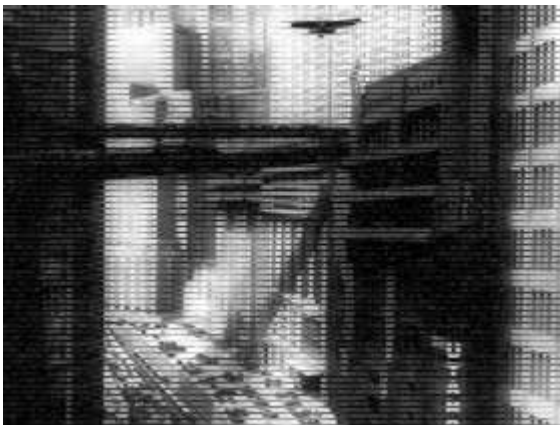
No Zoológico ou no Tiergarten / Que percorri conversando com as garotas / E flechas de todas as cores apontariam os lugares nos arredores / Onde repensava as semanas berlinenses / E muitos quadrados vermelhos marcariam os aposentos / Do amor da mais baixa espécie ou do amor mais abrigado do vento. (GS VII, p. 714)

Assim como Benjamin, pouco antes de ter que exilar-se, imaginara um mapa particular de memória afetiva de sua cidade natal, assim ele idealizou alguns anos mais tarde, ao elaborar o Modelo das Passagens, um mapa da capital do século XIX, bem mais complexo, na forma do sistema das siglas em cores, para o qual aquele primeiro esboço fornece a chave. Na frase “Pontos azuis designariam as ruas onde eu morei”, o azul é a cor que representa o eu escritural, que reaparece na sigla o Herói, simbolizando o poeta da modernité, Baudelaire, em seus diversos papéis (flâneur, dandy, trapeiro, etc.), assim como seu duplo, o crítico Walter Benjamin, sendo que ambos se propuseram a tarefa heroica de “dar uma forma à Modernidade”, de “definir a sua fisionomia”. A categoria o Herói é, pois, um exemplo de historiografia fisionômica.

A cor amarela, simbolizando o sol, a luz e o princípio feminino, aparece na sigla Paris ctônica. Por que foi escolhida justamente a cor mais luminosa para representar a descida aos subterrâneos da cidade, ao reino dos mortos, às camadas arqui-históricas? É que esse papel, desempenhado na Antigüidade por Virgílio e no fim da Idade Média por Dante, é exercido na Modernidade por um fotógrafo. Nadar, com suas tomadas das catacumbas, registrou documentos da arqui-história da metrópole, que cabe ao historiador revelar (cf. GS V, p. 827). Nessa sigla, onde a um quadrado

amarelo cheio se sobrepõe um círculo preto (simbolizando talvez o perfil de um cône através do qual se desce), temos uma representação espacial do tempo.

Depois de termos conhecido, em sua forma de siglas, três do total das 30 categorias construtivas do Trabalho das Passagens, vejamos uma subconstelação de oito siglas que pode ser chamada “Planos de Paris” (cf. Figura 2). Esse conjunto reúne todos os retângulos e quadrados, sendo que três dessas siglas já foram introduzidas (Melancolia, o Herói e Paris ctônica); as cinco restantes são: Antigüidade parisiense, Rebelde e alcagüete, o Flâneur e a Massa, a Mercadoria e Disposição sensitiva.



As relações entre o mapa de uma cidade e a geografia mental de seus habitantes sempre exerciam um fascínio especial sobre Benjamin. Em toda sua obra podem ser detectadas metáforas cartográficas, como “mapa da vida”, “esquema gráfico” “rede de coordenadas”, “diagrama”, comparação

entre a “construção dos versos” e a “planta da cidade”. Se reuníssemos o conjunto das 30 siglas numa única página, como o autor o fez numa de suas folhas de manuscrito e se, em vez de arrolá-las linearmente, as agrupássemos de acordo com suas tensões gráficas e seus teores histórico-sociológico-filosóficos, obteríamos “uma figura semelhante a uma constelação”, constituída de “pontos luminosos”, segundo a expressão do próprio Benjamin (cf. Briefe, p. 688). Por meio das siglas, ele pratica uma escrita da história em forma de cartografia.

Do conjunto das 30 siglas, ao qual dediquei um estudo anterior (Bolle, 1996), foi escolhida aqui, como recorte ilustrativo e didático, a subconstelação mais expressiva. A denominação Planos de Paris parece-me bem adequada, na medida em que, nesse conjunto de oito siglas, há diferentes “planos” que se sobrepõem e que representam o tecido urbano em seus diversos níveis: redes subterrâneas e ctônicas (o metrô, as catacumbas), o traçado das ruas e praças na superfície, com seus cruzamentos e sinais, e, acima, atrás dos anúncios luminosos, o texto primordial, a escrita do universo. Ao mesmo tempo mimética e não-mimética, simples e complexa, essa forma de organização das categorias construtivas do Trabalho das Passagens oferece uma visão de conjunto e uma orientação num canteiro de obras fragmentário, labiríntico e difícil.

O elemento geométrico comum às oito siglas dessa constelação, o plano retangular, representa desde os hieróglifos egípcios até o espaço da morada: uma casa e, por extensão, um bairro, uma cidade. “E muitos quadrados vermelhos marcariam os aposentos / Do amor da mais baixa espécie ou do amor ao abrigo do vento”, escreve Benjamin no mapa afetivo

de sua cidade. O retângulo evoca também o que foi uma das principais invenções na história da escrita: o campo da página, suporte topológico para todo tipo de signos. Nesse mapa de iniciação à metrópole, há um vai-e-vem entre a topografia da página e a topologia da cidade, os signos e sua referência real: as siglas coloridas evocam a luminosidade de vitrines e passagens, a polifonia das atrações e dos divertimentos, a simultaneidade dos lugares de memória e do perder-se no labirinto urbano. É um sistema de escrita em que a elaboração verbal mais diferenciada e mais sutil encontra-se lado a lado com o riscado mais primitivo.

Vejamos agora em detalhe as siglas ainda desconhecidas. A sigla Antigüidade parisiense, representada por um quadrado vermelho, é uma espécie de resumo de toda a constelação. A cor acentua a relação afetiva entre o escritor (o eu escritural, o Herói) e a cidade. Proust falava do “papel das cidades antigas em Baudelaire e da cor escarlate que introduzem em vários pontos de sua obra”. Para o escritor da era das Guerras Mundiais, convivendo com a mais avançada tecnologia da destruição, as cidades destruídas da Antigüidade, como Tróia e Cartago, são um memento da caducidade – e ao mesmo tempo um incentivo para produzir um tipo de literatura que “um dia se possa tornar antigüidade”, isto é, que tenha a qualidade de durar. Quanto à forma da sigla, ela expressa o isomorfismo entre o significante (o quadrado, o conjunto dos retângulos da constelação, o formato da página) e a geometria da metrópole. Podemos nos lembrar da vista sobre a cidade medieval em Notre Dame de Paris, de Victor Hugo, onde o espaço urbano se estrutura ao longo de quatro eixos: dois no sentido Norte-Sul (Porta Saint-Martin – Porta Saint-Jacques, Porta Saint-Denis – Porta Saint-Michel) e dois no sentido Leste-Oeste (Porta Saint-Antoine –

Porta Saint-Honoré, Porta Saint-Vitor – Porta Saint-Germain). Na cidade moderna, correspondem-lhe representações como o retângulo vazio que simboliza o “mapa de Paris” em *Le Paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon, ou textos triviais como os mapas do metrô, onde cada linha é identificada por uma cor diferente.

A categoria Rebelde e alcagüete, simbolizada por um quadrado roxo cheio, fornece um olhar sobre a paisagem política e social da cidade de Paris entre a Era das Revoluções (1789-1848) e a Era do Capital, que se iniciou com o Segundo Império. “Protegida pela corrupção parlamentar, a classe dominante persegue seus negócios” – assim Benjamin resume a era moderna. Ele focaliza em especial a camada social intermediária, a bohème, economicamente instável e politicamente indecisa, de onde provém a maioria das pessoas que lidam com o aparato da mídia. Num ensaio “cinematográfico”, o crítico-escritor segue os caminhos de Baudelaire pelas ruas de Paris, com suas passagens e vitrines, as múltiplas sensações e a polifonia das vozes, os fluxos e refluxos das massas. Os pontos de parada são os bares. O roxo enquanto cor mista do vermelho e do azul simboliza a superposição da cidade de Paris e da figura do Herói, assim como a atmosfera carregada de vinho e a atitude ambígua da camada intermediária. Dos instantâneos de conspiradores e agentes de polícia, literatos e trapeiros, jornalistas e prostitutas, e da montagem dos diversos “planos” desse ensaio cinematográfico resulta um quadro da mentalidade das classes médias e baixas.

A categoria O Flâneur e a Massa, simbolizada por um cruzamento preto dentro de um retângulo preto, tematiza o contato do literato observador

com a multidão urbana. (O termo “cruzamento” é tomado emprestado ao *Spleen de Paris* de Baudelaire que fala do “cruzamento das inúmeras relações” nas “cidades gigantescas”). O flâneur é a alegoria do literato, que vai ao mercado, “no seu entender, para olhá-lo, na verdade, porém, para encontrar um comprador” (GS I, p. 536). É também uma alegoria dos intelectuais da geração de Benjamin, que sentiram um fascínio enorme pelo fenômeno das “massas”. “Conquistar as massas” era a palavra de ordem dos dois movimentos políticos que se combateram de modo implacável na República de Weimar, os comunistas e os nacional-socialistas. Como tantos outros intelectuais de esquerda, Benjamin idealizava as massas oprimidas, esperando delas ações de resistência e de revolução, mas foi duramente surpreendido pelo triunfo nazista. A cor preta simboliza possivelmente o seu trabalho de luto, incluindo a tentativa de compreender o fenômeno das massas através de uma reflexão histórica. Através de um estudo comparado da representação da multidão em vários escritores do século XIX, ele conseguiu olhar através do véu mitificador e identificar a massa sobretudo como um “ajuntamento maciço de clientes” (GS I, p. 559), aproveitado pelo Estado totalitário como clientela. O crítico registra assim uma das mais significativas transformações ocorridas na Modernidade: a degradação do cidadão em consumidor.

Dentre as categorias já vistas, o Herói, Rebelde e alcagüete e O Flâneur e a Massa pertencem à parte do meio do Modelo das Passagens, intitulada “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, a única que chegou a ser terminada; elas fornecem sobretudo um rico material de fontes históricas e uma reconstrução dos mitologemas da Modernidade. As duas categorias que ainda faltam para completar a constelação Planos de Paris são mais

teóricas e pertencem respectivamente à parte inicial e final.

A Mercadoria é a categoria que rege a parte final, que deveria chamar-se “A mercadoria como objeto poético”. Acentua-se aqui o caráter do estudo de Benjamin como um *tableau* da história das mentalidades. Na sigla correspondente – um cruzamento vermelho dentro de um quadrado preto – o preto parece simbolizar a melancolia urbana, sobretudo depois da destruição de bairros inteiros em função do “embelezamento estratégico” realizado sob o prefeito Haussmann. A cor vermelha faz lembrar os atributos eróticos da mercadoria (“a embriaguez à qual se entrega o flâneur é proporcionada pela mercadoria, circundada pela torrente dos clientes”, GS I, p.558), aos quais se acrescentam os atributos do sagrado (“as exposições mundiais são os lugares de peregrinação até o fetiche da mercadoria”, GS V, p. 50). Com a evocação da loja de departamentos La Ville de Paris, a cidade inteira é transformada alegoricamente numa grande loja. O deciframento dessa paisagem do reclame, da moda e das exposições se dá através da teoria marxista do fetiche da mercadoria, reformulada por Benjamin em termos de uma “empatia para com a alma da mercadoria” (GS I, p. 1102 e 561). Através de categorias como O Flâneur e a Massa, a Prostituta e Mercado literário (cujas siglas contêm todas a marca do “cruzamento”), ele mostra como a mercadoria fetichizada, enquanto emblema do capitalismo, atua no imaginário e nas relações sociais.

A última sigla a ser considerada aqui é o contraponto dialético da anterior, como se vê de um só olhar ao comparar suas configurações gráficas: à Mercadoria, cruzamento vermelho dentro de um quadrado preto, se opõe a Disposição sensitiva (entenda-se: de Baudelaire), cruzamento preto dentro

de um quadro vermelho. Esta categoria integraria a parte inicial do livro, intitulada “Baudelaire como alegorista”. Ela expressa a qualidade auto-reflexiva e dialética do poeta enquanto produtor de textos que são mercadoria. Baudelaire, que tinha plena consciência de como se fabricava a aparência no mundo do reclame, da moda e da nouveauté, resolveu fazer dessa experiência o tema de sua poesia. Entre as técnicas de desvalorização e valorização de imagens, sua opção recaiu sobre o procedimento mais antigo da alegoria, que lhe permitiu identificar criticamente o que ocorreu sob o signo da Mercadoria. Nas alegorias baudelairianas, a poesia enquanto mercadoria “procura olhar seu próprio rosto”, diz Benjamin – isto é, ela procura se conhecer a si mesma. Assim, a relação Disposição sensitiva vs. Mercadoria mostra uma reviravolta crítica da literatura contemporânea em relação ao mundo da publicidade.

Com isso, voltamos ao nosso ponto de partida. Durante o percurso, chegamos a conhecer duas formas literárias que ilustram, cada qual à sua maneira, a prática literária que corresponde ao programa benjaminiano de “recriar a crítica como gênero”. Por meio de dois gêneros, as imagens de pensamento de Rua de mão única e as siglas em cores do Modelo das Passagens, o crítico consegue mostrar como a onipotente “escrita da metrópole” pode ser transformada num médium-de-reflexão.

Significativamente, ambos os gêneros operam na fronteira entre scriptura e pictura, mas de modo bem diferente. Nas imagens de pensamento, as imagens são sempre verbais, ainda que os títulos tendam a sugerir as “imagens gráficas” (Schriftbilder) de tabuletas. Já nas siglas, compostas de um grafismo e uma legenda, o elemento dominante é a imagem; trata-se de

uma “escrita imagética” (Bilderschrift). Sob esse aspecto, a constelação das siglas benjaminianas pode ser comparada com quadros construtivistas da mesma época, como Place de la Concorde (1938-1943), de Piet Mondrian, ou sua composição mais expressiva, Broadway Boogie Woogie (Figura 3). Aqui como lá, temos um tecido de figuras geométricas em diversas cores, com o qual se procura recriar mimeticamente o tecido urbano. Há, no entanto, uma diferença importante entre as siglas de Benjamin e o quadro de Mondrian. É que o crítico-escritor, por operar simultaneamente com a pictura e a scriptura, sublinha sua opção por um sistema de expressão que se situa no campo intermediário entre as duas semióticas.

Para dar uma idéia mais pormenorizada da especificidade das siglas benjaminianas, esboçarei, neste final, uma comparação com os hieróglifos egípcios. Ela poderá ser aqui apenas provisória, inclusive porque tenho que deixar para um trabalho futuro a discussão das importantes contribuições do egiptólogo e teórico da cultura Jan Assmann (1988) sobre a escrita hieroglífica, no contexto das atuais investigações sobre a materialidade da comunicação. Para uma primeira introdução aos hieróglifos, achei que devia dar prioridade a quem os decifrou, Jean François Champollion, que sistematizou suas descobertas no tratado *Principes généraux de l'écriture sacrée égyptienne* (1836).

As siglas ou os neo-hieróglifos benjaminianos se situam num limiar da escrita: enquanto um de seus lados (a scriptura) aponta em direção ao desenvolvimento do alfabeto moderno (arbitrariedade do signo), o outro lado (pictura) remete para as formas mais antigas, pictográficas e ideográficas da escrita (a fisionomia e a magia dos signos). A quantidade das

siglas – trinta – corresponde ao número de signos do primeiro alfabeto da humanidade, inventado em Ugarit (Síria-Palestina), por volta de 1350 a.C. (cf. Koenig, p.5). Embora, segundo Benjamin, a “capacidade mimética” tenha diminuído ao longo dos milênios (cf. GS II, p.211), continua existindo, assim mesmo, um acesso a ela e ao saber oculto dos antigos, através do médium da escrita, esse “arquivo de semelhança não-sensorial” (p.209). Eis um conceito – conforme explica W. Menninghaus (1980, p.64 s.) – que está equidistante tanto da tese da arbitrariedade quanto da tese mimética e onomatopaica. Conceito que nos permite entender melhor o caráter limiar da escrita imagética de Benjamin, quer dizer, de suas siglas em cores.

O molde intelectual de “semelhanças não-sensoriais” encontra-se já na Antigüidade. Enquanto os inventores do alfabeto optaram contra a mimese e a favor da arbitrariedade, os antigos egípcios – conforme explica Champollion – usaram “simultaneamente signos para idéias e signos para sons”, ou seja, ideogramas lado a lado com símbolos fonéticos. Na verdade, foram os egípcios os primeiros a ter a idéia do alfabeto (ou da escrita fonética), mas, em vez de aderirem integralmente a ela, preferiram manter o sistema mais antigo dos hieróglifos, igualmente adequado à representação ideográfica, analógica, sintética, e à anotação fonética, analítica. (É de notar que esse sistema duplo voltou a ser usado, hoje em dia, nos programas de software.) Os hieróglifos eram, portanto, uma escrita no limiar de sistemas diferentes, com uma capacidade extraordinária de armazenamento, de trânsito e de expressão. Além dessas dimensões, que a aproximam da Wandelschrift imaginada por Benjamin, era uma escrita da ambigüidade e do segredo.

Para compreender o “trânsito espiritual”, regido no nosso tempo pelos inventores da escrita e das primeiras cidades, focalizemos dois tipos de procedimentos que fazem parte da história e do sistema da escrita hieroglífica. Em primeiro lugar, a passagem da escrita imagética, mimética, para a arbitrariedade dos signos. Os hieróglifos egípcios se prestam para ilustrar de modo paradigmático os procedimentos da abreviatura (siglas são abreviaturas) e, relacionado com isso, a transição para a abstração semiótica. Naquela escrita, a abreviatura se deu da pictura em direção à scriptura. O estágio mais antigo dos signos egípcios eram os hieróglifos de caráter monumental, talhados na pedra e baseados em mimese pura. São imagens completas de coisas, com uma determinada estilização. A formação de um estamento de escribas, a utilização do papyrus e a necessidade de formas mais rápidas de anotação (a estenografia hieroglífica) levaram a diversas formas de redução daquelas imagens primitivas: a) limitação dos elementos imagéticos a um número mínimo de traços; b) concentração sobre os contornos essenciais; c) reprodução apenas parcial (pars pro toto). Esse tipo de abreviaturas acabou sendo um estágio de transição para signos puramente convencionais, ou seja, arbitrários, onde não é mais possível reconhecer a semelhança sensorial com o objeto representado. No caso das siglas em cores, Benjamin caminhou em sentido inverso: dos signos verbais arbitrários (isto é, das categorias teóricas) em direção aos elementos imagéticos elementares (formas e cores). A utilidade dessa redução se manifesta, conforme vimos, no caráter extremamente compacto dos textos, na apresentação sinóptica, na espacialização e simultaneidade, enfim, nos usos próprios de diagramas.

Em segundo lugar, consideremos a combinatória e a simultaneidade de

sistemas diferentes de escrita. O passo decisivo para o deciframento do hieróglifos por Champollion foi a descoberta de que os antigos egípcios usaram três sistemas de escrita simultaneamente, segundo uma determinada técnica e arte combinatória: pictogramas (a escrita imagética), símbolos fonéticos e ideogramas (a representação de símbolos e idéias através de imagens). Os pictogramas abrangiam corpos celestes, homens, animais, plantas, objetos de uso, instrumentos, edifícios, formas geométricas e: imagens de monstros – formando um repertório de cerca de 900 signos. Note-se a importância do imaginário (os monstros), que se situa além da esfera mimética. Quanto aos símbolos fonéticos, eles constituíam cerca de três quartos de um texto. Existiam ao todo 260 signos fonéticos diferentes, ou seja, cada fonema podia ser representado em média de nove a dez formas diferentes. (Transpondo esse princípio para o português: o som “a”, por exemplo, poderia ser reproduzido pelo símbolo de palavras tão diferentes como “astro”, “ar”, “água”, “abelha”, “aroma”, “apetite”, “antigo”, “ágil”, “arma”, “artifício”.) Com isso, abriu-se um horizonte imenso para a gramática da poesia. Finalmente, havia os signos simbólicos ou ideogramáticos, que se subdividiam em sinédoques (pars pro toto), metáforas (semelhança), metonímias (causa e efeito) e: enigmas e relações ocultas.

Essa combinatória múltipla dos egípcios era, portanto, muito mais complexa que a mera combinação bilateral de pictura e scriptura. A esses cruzamentos de som e sentido, emblemas e esoterismo, acrescenta-se a extraordinária flexibilidade da escrita em relação ao seu suporte material: os hieróglifos podiam adaptar-se da maneira mais engenhosa possível a qualquer superfície disponível. Com tudo isso, os egípcios dispuseram de uma riqueza

expressiva com a qual os escritores de vanguarda do século XX puderam apenas sonhar. O projeto de uma “história da poesia esotérica”, aventado por Benjamin no ensaio sobre o Surrealismo (1929), e a criação do seu sistema de siglas em cores são expressões de tais sonhos. Olhando bem, a cor pode ser considerada como uma terceira dimensão, entre o material e o espiritual, e além da pictura e da scriptura...

Como mostrou a comparação das siglas benjaminianas com os hieróglifos egípcios, elas podem ser entendidas como uma resposta ao desafio que se colocou para as vanguardas: representar a metrópole moderna como o espaço da simultaneidade de tempos históricos diferentes. Pensemos nos experimentos verbi-voco-visuais dos cubistas, futurista e dadaístas, na enumeração caótica e na polifonia; ou também no gênero do “instantâneo” (literário), cultivado por Benjamin no seu ensaio sobre o Surrealismo. Depois de 1933, suas observações sobre o ressurgimento do esoterismo na poesia desdobraram-se numa visão política. No ensaio sobre Bachofen (1934), ele fala da contribuição importante do esoterismo para o fascismo alemão (GS II, p. 229). No ensaio sobre a reprodutibilidade técnica (1936), ele observa o desenvolvimento de uma avançada tecnologia da mídia juntamente com uma recaída no culto. É possível que a criação de um sistema próprio de signos esotéricos, no Modelo das Passagens, tenha sido também uma réplica de Benjamin à emblemática nacional-socialista. Um recurso mimético com uma função crítica, assim como o foram antes as imagens de pensamento de Rua de mão única, enquanto antídoto contra o reclame e a propaganda; ou ainda, no próprio projeto das Passagens, as imagens dialéticas enquanto deciframentos da “história originária” (Urgeschichte) do

século XX, situada em parte no mito, em parte na história.

“O espanto que as coisas que nós presenciamos ‘ainda’ são possíveis no século vinte, não é um espanto filosófico”, observou Benjamin nas “teses” Sobre a filosofia da história (1940), com vistas ao fascismo. Sua crítica de uma concepção linear da história, presa ao mito do “progresso”, além de ser formulada verbalmente nessas teses, foi também expressa por ele no próprio médium de sua escrita: na historiografia constelacional das siglas em cores. Conforme foi exposto, essa escrita, que opera no limiar entre scriptura e pictura, se presta para reproduzir mimeticamente o mundo da metrópole moderna, regido cada vez mais pela emblemática publicitária e propagandística, mas ao mesmo tempo é capaz de proporcionar um conhecimento distanciado, crítico e transformador, próprio de um médium-de-reflexão.

Referências bibliográficas

Assmann, Jan. “Im Schatten junger Medienblüte. Ägypten und die Materialität des Zeichens.” In: Materialität der Kommunikation. Orgs. Hans Ulrich Gumbrecht e K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, p. 141-160.

Benjamin, Walter. Gesammelte Schriften. 7 vols. Orgs. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972-1989.

Benjamin, Walter. Briefe. 2 vols. Orgs. Gershom Scholem e Theodor W. Adorno. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1978.

Bolle, Willi. “As siglas em cores no Trabalho das Passagens, de W. Benjamin.” In: Estudos Avançados, São Paulo, 10 (1996), n(27, p. 41-77).

Champollion, Jean-François.

LOTES VAGOS: AÇÃO COLETIVA DE OCUPAÇÃO URBANA EXPERIMENTAL

Louise Ganz*

Uma cidade em que os lotes que estão vagos possam ser usados temporariamente como espaço público. É possível imaginar?

Há alguns anos fomos casualmente ao bairro Urucuia, que se situa nos limites da cidade de Belo Horizonte com a Serra do Rola Moça (área de proteção ambiental). Trata-se de um local com residências de no máximo dois pavimentos, alguns pequenos conjuntos habitacionais e ainda alguns lotes vagos. Grande parte destes lotes estão plantados com milho, mandioca, feijão, girassol, banana, laranja, gerando uma paisagem pontuada por elementos vegetais nutritivos. Os proprietários destes lotes plantam ou emprestam para quem quer plantar alimentos ou jardins, para si ou para distribuir entre amigos e vizinhos, criando, assim, uma rede de distribuição.

Nas cidades, são reconhecidas oficialmente como áreas públicas os parques, as praças e as ruas. Os parques são grandes áreas para o lazer, que na malha urbana conformam pontos isolados e distantes entre si e que fazem com que moradores de bairros diversos se desloquem para freqüenta-los nos finais de semana. As praças, de uso mais local, existem praticamente em todos os bairros, quase sempre ilhadas pela circulação de veículos. As ruas, muito diversificadas em uma grande cidade, podem ser a própria extensão da casa, local para o lazer, o trabalho ou a domesticidade, mas também podem



ser inóspitas, assépticas, apenas uma seqüência interminável de muros ou muralhas. Porém, este desenho urbano não abarca a complexidade de usos que se instalam não oficialmente em uma cidade. A constituição de um

espaço público também se faz por uma prática informal, posto que áreas residuais, por toda a cidade, são ocupadas e usadas das mais variadas maneiras, sejam estas ocupações legais ou ilegais. Espaços residuais são aqueles que sobram normalmente após a implantação de uma infraestrutura, gerando áreas utilizáveis embaixo dos viadutos e passarelas, nas margens das estradas, nas beiras de canalizações, sob as redes de alta tensão, etc, ou podem ser frestas urbanas (pequenos nichos entre edificações ou sob elas, em muros), ou são acoplados à equipamentos urbanos (postes, bancos,

árvores). Nestes espaços instalam-se usos diversos como habitação, inserção de bancas de vendas de materiais, plantação de hortas ou jardins ornamentais, campos de futebol, pinturas em muros, colocação de publicidade, ponto fixo para venda de serviços, etc.

O loteamento é um parcelamento da terra em lotes (pequena área de terreno urbano ou rural, destinada à construções ou pequena agricultura) que se conectam com uma área aberta (espaço público). Portanto os lotes fazem parte da lógica de um desenho urbano iniciado no século XVIII. São vários os traçados já constituídos ao longo da história das cidades desde então, porém todos eles têm em comum o fato de dividirem o território em áreas demarcadas entre o que será público e o que será privado. Por trás desse "desenho" da superfície da terra que demarca a propriedade revelam-se questões importantes para o entendimento das relações da humanidade, e conseqüente compreensão do espaço público e privado. Portanto, mais do que entender as instâncias pública e privada em campos estanques, pensamos na mobilidade que há entre público e privado.

De meados do século XX em diante, grupos de artistas atuaram na interface entre espaço público e privado, repensando essas territorialidades tanto urbana quanto dos grandes espaços abertos naturais. (Situacionistas, Fluxus, Land Art, TAZ, paisagistas contemporâneos). Os Situacionistas caminhavam pela cidade e construíam mapas psicogeográficos a partir das percepções sensoriais dos espaços, sendo estes traçados com várias partes ausentes. O grupo Fluxus explora as ruas, as esquinas, para suas apresentações e eventos, e os landartistas tanto manipulavam a paisagem materialmente, como tinham um envolvimento físico com a natureza, ou uma investigação do meio ambiente como ecossistema e realidade político-social. Vários outros poderiam ser citados, já que, tanto nas áreas de conhecimento das artes quanto do paisagismo e urbanismo, as investigações sobre a construção do território são muitas.

Hoje, em Belo Horizonte, estamos propondo uma ação coletiva de uso temporário de lotes que se encontram vagos. A idéia deste projeto é intervir nestes espaços e propiciar à moradores de vários bairros o acesso a espaços vagos próximos, aonde possam ocorrer atividades para o lazer, a cultura, a produção agrícola, ou outras, não usuais na cidade. Os lotes vagos, em sua maioria são áreas verdes, mas também áreas com vestígios de edifícios demolidos, ou são asfaltados para se tornarem estacionamentos. Os lotes, com matos ou árvores, que são muitos em Belo Horizonte, se somados, podem formar um grande quantitativo de áreas de respiração, espaços abertos, livres e verdes, podendo se tornar jardins das mais variadas qualidades. Um jardim pode ser um espaço do prazer, do encontro (como o foi o jardim de Epicuro, na Grécia antiga), ou um lugar onde ocorrem micro cadeias ecológicas através dos ciclos curtos ou longos dos vegetais, das águas, dos ventos, do solo, ou da fauna, onde também se revelam as noções de movimento e tempo. Pode ser uma acumulação de latas plantadas deixadas sobre uma laje de cobertura, ou uma movimentação de terra (escavações e acumulações), ou deslocamento de minerais e resíduos. Um jardim é um espaço para descanso, para olhar o céu, ou mesmo um espaço

cercado, não penetrável, aonde um ciclo natural se desenvolve espontaneamente (como o trabalho do landartista Alan Sonfist, Time Landscape, 1965-78, NY, e os jardins de movimento do paisagista francês Gilles Clément), ou um campo fechado para descontaminação do solo (Mel Chin, Revival field, 1990-93) .

Assim, o projeto Lotes Vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental visa repensar o território urbano e as relações que a população pode criar com estes espaços vagos da cidade. Enquanto os proprietários não constróem em seus lotes, propomos a liberação destes espaços para o uso público, temporariamente. Desde que isto aconteça, posto ser um benefício para a comunidade, qual a contrapartida para o proprietário pode ser negociada com os órgãos públicos, prefeitura e governo estadual?

Este projeto foi criado pelo grupo Ambulante, conta com o apoio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais e patrocínio da USIMINAS e é realizado por artistas e arquitetos que trabalham coletivamente e junto a diversos grupos da população de Belo Horizonte.

**Louise Marie Ganz, é arquiteta e artista visual, professora do Unileste MG e formadora do grupo Ambulante junto com Breno da Silva).*

Fonte: Lotes Vagos (www.lotesvagos.arq.br).

MORADORES DE RUA - paredes imaginárias, corpo criativo

André Teruya Eichemberg



Quem são essas pessoas que procuram por sobrevivência aos olhos de todos, percorrendo as veias da cidade, construindo espaços reais num mundo ilusório?

Um saco plástico torna-se chapéu, um pedaço de jornal transforma-se em cobertor, um papelão, em parede. Ao falar em morador de rua estaremos, inevitavelmente, falando sobre um modo de vida, uma interação intensa na qual se pode experimentar o novo e presenciar raros momentos de pureza, de arte (vide Gentileza) e de ruptura do véu amorfo que cobre a cidade contemporânea. Em um país como o Brasil, onde as diferenças sociais são espantosas, a política habitacional deficitária e os espaços públicos, sendo "mortos", a arquitetura transforma-se, cada vez mais, em política de embelezamento e de sociabilização controlada, de espaços enclausurados, vigiados. O medo do invisível torna-se o próprio reflexo de um muro nos olhos dos habitantes, um muro paranóico, violento e desolador, que o homem contemporâneo vem levando em seu ventre e em sua mente, onde o prazer do corpo nos espaços da cidade fica entorpecido pela carga gigantesca de informações, pela manipulação das aparências pelo capital, e pelo controle ético do povo pela mídia.

É preciso tentar compreender os caminhos percorridos pelo morador de rua ao abordarmos a questão da sua criatividade e da maneira como ele constrói seus espaços ilusórios, e inserir essa questão na própria noção de espaço com que estamos lidando nas grandes metrópoles; e, principalmente, na discussão da diferença e da relação entre espaço público e privado.

PÚBLICO E PRIVADO

Fomos condicionados a entender espaços fechados, a ser protegidos dentro de mundos isolados, a compreender de uma maneira unilateral o que é fora e o que é dentro. Estamos cada vez mais edificando espaços ilusórios artificiais (shopping centers, praças de alimentação), que são sem dúvida, atualmente, os espaços públicos das cidades. As praças, os parques, estão sendo enclausurados com grades, "pendurados" como obras de museu, inatingíveis, fictícias. As noções de espaço do morador de rua podem atingir um grau enorme de experimentação, no qual o público e o privado se mesclam aos nossos olhos, e as bricolagens e sobreposições de materiais são utilizadas para fomentar uma noção diferenciada de espaço. Este se torna, ao primeiro impacto, um muro, quase que esquizofrênico, incompreensível para os modos de vida burgueses de nossa sociedade. Mas, atravessando as sombras desse muro, entramos num oceano de criatividade e de vislumbres construtivos inigualáveis. Espaços autônomos, mutáveis de acordo com as necessidades do cotidiano, interações entre sobrevivência, moradia e corpo, que vão, ao mesmo tempo, sendo constituídas ininterruptamente. O lixo de consumo da sociedade torna-se a pedra fundamental para a vida na rua. Sob essa óptica, o mais importante seriam então as soluções encontradas para a relação entre o corpo/mente e os espaços das cidades. Retornamos para a importância dos espaços públicos e para o real significado de morar, de habitar e de ter o prazer de se sentir em casa, mesmo no âmbito dos espaços públicos. Esses espaços e a habitação devem caminhar novamente juntos, e essa caminhada precisa se transformar numa meta política e numa obrigação para o Estado. Soluções podem ser encontradas tentando-se

conceber espaços "abertos", autônomos e reguláveis para os habitantes, e não enclausurados em edifícios seriados e sem vida ("Habitações Cingapura").

A experiência do morador de rua deve ser estudada e compreendida, cada vez mais, não como se fosse uma solução habitacional ou um modo de vida para o futuro, mas sim, como uma perspectiva de libertação do corpo no espaço, como o casamento fecundo do espaço público com o espaço privado, e como um autêntico e criativo objeto de estudo para a arquitetura contemporânea. Os espaços do morador de rua tornar-se-ão assim quase que o cenário de uma arquitetura utópica, que nos faz lembrar dos devaneios de Buckminster Fuller, dos arquitetos orgânicos, do Archigram, do falanstério de Fourier. Talvez os arquitetos, urbanistas e pensadores da cidade tenham que descer pelas escadas do onipotente poder mercantil e desenhar a utopia que poderá levantar as máscaras do capitalismo e repensar as necessidades do homem contemporâneo e sua cidade.

Jan1999/dez1999

(Arquivo Rizoma)

MOVIMENTOS REAGEM À POLÍTICA DE LIMPEZA SOCIAL NO CENTRO DE SÃO PAULO

Fernanda Sucupira (Carta Maior)

Sem-teto, catadores de material reciclável e moradores de rua não fazem parte da política de "revitalização" da Prefeitura de São Paulo para o centro da cidade. Para entidades que trabalham com o tema, expulsão não resolve o problema da área.

SÃO PAULO - O significado prático de "revitalização", no Brasil, raramente reflete as definições encontradas nos dicionários. Historicamente, o termo está muito mais para um eufemismo de "limpeza social". O processo de recuperação da região central da capital paulista que está sendo colocado em prática pelo prefeito José Serra (PSDB) não foge à regra.

A recuperação de edifícios públicos importantes, a reforma de praças, parques e avenidas, o combate aos crimes e a tentativa de atrair investimentos da iniciativa privada não estão sendo acompanhados de políticas públicas que incluam os grupos marginalizados que vivem ou trabalham na região central da cidade. Pelo contrário, os sem-teto estão sendo removidos de suas ocupações, o trabalho dos catadores de material reciclável está sendo dificultado e os moradores de rua têm sido vítimas de atos preconceituosos e alvo de ações repressivas para que não fiquem mais no centro. Tampouco são apresentadas alternativas viáveis para a parcela de excluídos que vive na região.

Essa política, no entanto, foi bastante elogiada numa matéria da revista Veja, na edição da 11 de janeiro, intitulada "A solução é derrubar". O conteúdo veiculado pela publicação semanal causou indignação entre movimentos

sociais, urbanistas, organizações ligadas aos moradores de rua e que defendem o direito à cidade, entre outras. O Instituto Polis começou a formar, na semana passada, junto a outras entidades da sociedade civil, uma rede de repúdio à revista. Para eles, o texto é preconceituoso e viola os direitos humanos. O Centro de Mídia Independente, por sua vez, lançou uma campanha contra o periódico intitulada "A solução é não assinar".

A matéria em questão trata especialmente do caso da Cracolândia, região degradada do centro, no bairro da Luz, em que a subprefeitura da Sé realizou no ano passado uma série de ações para fechar bares e hotéis que estavam ligados ao tráfico e à prostituição, retirou moradores de rua e aumentou o policiamento para inibir o consumo de drogas no local. Em seguida, a prefeitura declarou de utilidade pública 750 imóveis, em uma área de 105 mil metros quadrados, que agora podem ser desapropriados. A idéia é retirar os sem-teto da região e atrair empresas, por meio de incentivos fiscais, que possam "valorizar" a área.

"Um projeto para o centro tem que ser pensado a partir do contexto brasileiro de profundas desigualdades sociais, precisa incluir a população de baixa renda para promover uma mistura socioeconômica a fim de construir uma sociedade mais equilibrada", defende o pesquisador Francisco Comaru, da equipe de urbanismo do Instituto Polis, que integra o Fórum Centro Vivo, articulação que reúne movimentos populares urbanos, pastorais, universidades, sindicatos e entidades de defesa dos direitos humanos, educação e cultura em São Paulo.

Segundo ele, nas últimas décadas vem ocorrendo um movimento perverso de esvaziamento do centro e inchamento das periferias, onde há menos empregos, infra-estrutura e oferta de serviços de educação e saúde, menor número de atividades culturais e uma rede de transporte público mais precária. "A região central tem um potencial muito grande para abrigar a população que trabalha no centro e diminuir o impacto econômico, social e ambiental desse deslocamento", diz. Nesse sentido, a política que vem

sendo implementada na Cracolândia e em outros locais não ajuda a reverter esse processo, pois não estimula o uso residencial dessas áreas, o que evitaria a necessidade de um movimento pendular entre residências e locais de trabalho e serviços oferecidos pela cidade, que gera enormes congestionamentos e contribui para aumentar a poluição da cidade e diminuir a qualidade de vida da população em geral.

Há cerca de uma década, os movimentos de moradia da cidade de São Paulo vêm lutando intensamente para permanecer no centro, por meio de ocupações, mobilizações e outras formas de pressão e diálogo com o poder público. Durante a atual gestão da prefeitura de São Paulo, no entanto, foram realizadas diversas reintegrações de posse e remoção das famílias que se encontravam nesses imóveis vagos sem qualquer preocupação com o destino dessas pessoas.

"Existe uma disputa pesada pelo território no centro de São Paulo. Os comerciantes, os empresários, o mercado financeiro e imobiliário, com o apoio do poder público, têm uma visão de que o centro tem que ser modernizado, que o patrimônio histórico e cultural deteriorado tem que ser recuperado, que a classe média deve voltar à região e que tudo isso é incompatível com a possibilidade das pessoas de baixa renda viverem nesse território. Esse é o grande conflito", avalia Benedito Roberto Barbosa, conhecido como Dito, representante da União de Movimentos de Moradia de São Paulo.

Na gestão Marta Suplicy, de acordo com Dito, havia diálogo com os movimentos e foram implementadas algumas políticas interessantes, como os programas Bolsa Aluguel e Locação Social. "Quando esse novo governo começou, havia a expectativa de que pelo menos essas iniciativas tivessem prosseguimento, mas isso não aconteceu. A secretaria deixou de negociar com os movimentos e de dialogar para buscar alternativas para a população que foi despejada do centro", critica.

O professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Nabil Bonduki, ex-vereador petista durante a gestão da prefeita Marta Suplicy (PT) e relator do projeto de lei do Plano Diretor, concorda que não pode haver uma política para a região central que leve à exclusão dos setores populares. "Isso cria uma cidade que não responde ao conjunto de seus habitantes e classes sociais. O centro tem que ser um espaço de todos", enfatiza. Para ele, é necessária uma intervenção positiva, que não se baseie na idéia de demolição, mas de reaproveitamento do patrimônio construído.

Preconceito



Está embutido na atuação da prefeitura, e também na matéria da Veja, que traduz o pensamento de uma parcela da sociedade brasileira, um preconceito contra a população de baixa renda. Para melhorar a imagem do centro, na visão dos setores conservadores, é preciso deixar cada vez mais distantes os trabalhadores informais, os sem-teto, os catadores de material

reciclável, os moradores de rua e profissionais do sexo; torná-los invisíveis aos olhos da elite paulistana.

"Está ocorrendo uma criminalização da população que vive nas ruas da cidade. Não se pode confundir os moradores de rua com criminosos", alerta o padre Júlio Lancellotti, da Pastoral do Povo da Rua, que foi duramente atacado pela matéria da Veja e acusado de "demagogo", o que gerou uma forte revolta na população que admira o trabalho incansável do padre na defesa dos direitos humanos de grupos excluídos. O ciclo de manifestações da pastoral realizadas no ano passado relacionadas ao massacre dos moradores de rua em 2004 havia sido encerrado, mas como se iniciou um novo massacre pela imprensa, ele foi reiniciado. Nesta quinta-feira (19), em ato público, foi denunciado o preconceito contra os moradores de rua que reivindicaram políticas públicas destinadas a eles. Também foram expostas as centenas de mensagens enviadas para a revista Veja, com cópia para Casa Vida e Pastoral de Rua, que não foram publicados pela edição seguinte. Além disso, foi apresentada uma Ação Civil Pública do Ministério Público Estadual em relação às rampas antimendigo, construídas na gestão Serra.

Soluções

Esse embelezamento desejado pode realmente ocorrer, mas os problemas não serão resolvidos de fato, apenas transferidos para outros locais. "Ninguém é contra a valorização do centro da cidade e ninguém vai defender a criminalidade, a violência e o narcotráfico, mas a questão mais complexa é tentar fazer do centro o cartão de visitas da cidade tendo que tirar compulsoriamente a população de rua ou que está em outras áreas degradadas. Isso não surte efeito", diz Lancellotti.



A revalorização do centro, para o Padre Júlio, tem que partir da revalorização da vida das pessoas, do espaço público e das políticas públicas. "Quais foram as políticas implementadas na Cracolândia? Quais os espaços de convivência, os serviços de saúde e prevenção de uso de drogas, quais atividades de cultura, de lazer e esportivas, de profissionalização e capacitação que estão sendo feitas com as pessoas que ficavam lá?", questiona.

Os albergues, apontados por muitos como a solução para a questão dos moradores de rua - inclusive por representantes da prefeitura - são uma política insuficiente e paliativa. Eles não recebem famílias, pois separam por sexo e por idade, impõem horários rígidos de entrada e de saída, não oferecem privacidade às pessoas que vivem neles. Por isso, muitas pessoas

sequer querem ir aos abrigos, preferem ficar nas ruas. "Devem ser criados abrigos que não sejam apenas dormitórios noturnos, mas lugares de requalificação e inserção profissional", defende Bonduki. Como essa população é muito heterogênea, o papel do poder público em relação a essa situação é bastante amplo, implica na criação de espaços de convivência, de políticas nas áreas de saúde, trabalho e moradia, entre outras.

Além disso, os albergues não substituem uma política de habitação necessária para a área central, que deve incluir a utilização da grande quantidade de imóveis vagos ou ociosos na região e a criação de habitações de interesse social e outros programas.

A proposta de acabar com diversos calçadões de pedestres no centro da cidade, em vias de ser concretizada pela subprefeitura da Sé, também é alvo de críticas, por estimular a utilização de carros. Isso porque a requalificação da área central também passa pelo incentivo ao uso do transporte público - com integração cada vez maior entre ônibus, metrô, trem e barateamento das tarifas, que cada dia pesam mais no bolso da população de baixa renda - somado a mecanismos que desestimulem o transporte individual, como rodízios e pedágios.

Uma solução real para os problemas da cidade de São Paulo, definitivamente, não passa por derrubar a Cracolândia, como propõe a revista Veja, nem outras áreas do centro. "É preciso atracar as causas e não as conseqüências. Dessa forma que está sendo feito não se resolve o problema do tráfego, nem das desigualdades, nem os problemas urbanos. Fica esteticamente mais agradável, mas agrava os problemas e contribui para uma cidade mais insegura porque as barbaridades que são promovidas de um lado aparecem de outra forma do outro, na falta de segurança", conclui Comaru.

Fonte: Agência Carta Maior (<http://agenciartamaior.uol.com.br/>).

[Postado em 27 de Janeiro de 2006]

NEM ARQUITETO NEM PEDREIRO

Estudantes de arquitetura constroem em barro e palha com acampados do MST

Dayana Andrade e Veridina Ribeira *

Desde o início de 2002, estudantes de arquitetura da Unesp de Bauru, desenvolvem, em conjunto com acampados do MST, um projeto de pesquisa e extensão que vem trabalhando dinâmicas coletivas de produção da arquitetura utilizando técnicas alternativas de construção.

O projeto "Vivência e Produção de Espaços com Comunidades Sem-Terra" não surgiu do nada. O contato dos estudantes com o Movimento já existia antes mesmo da formação do acampamento Padre Léo (em agosto de 2001) onde hoje desenvolvem o trabalho. Padre Léo é um dos dez acampamentos organizados pela regional de Iaras - SP, região com mais de 150 mil hectares de terras públicas devolutas, que hoje concentra mais de 500 famílias que esperam pelo corte da terra.

Foi a partir desse contato que o projeto começou a ser pensado como uma possibilidade de unir os conhecimentos de arquitetura com todo o processo de ocupação de terra, apropriação e transformação do espaço praticado pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. "Eles ocupam e transformam o espaço, eles são arquitetos" - é como César Augusto da Costa, um dos seis estudantes que desenvolvem o projeto define os integrantes do MST. Além dele, participam do projeto Juliana Okumura, Flávio Tonelli, Felipe Pereira, Hiroshi Yokoi e Anderson Braz, orientados

pelos professores Paulo Masseran e Vera Villela.

A clareza na escolha em trabalhar com um movimento social, assim como, a forma como o grupo vem entendendo a extensão na Universidade Pública, são fatores políticos fundamentais que orientam todo o desenvolvimento do projeto. "Existem várias formas de se encarar a extensão universitária. Uma delas é a extensão assistencialista, prestadora de serviços de baixo custo à comunidade. Seriam arquitetos servindo ao Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra. Há também a extensão paternalista, autoritária, na qual um grupo de estudantes e professores dominam o conhecimento e passam para a comunidade de uma forma verticalizada, ignorando a possibilidade da troca de saberes. A extensão que o grupo faz é desenvolvida juntamente à comunidade, numa relação de troca, na qual todos (estudantes e acampados) são agentes na produção do conhecimento". Prova disso é o fato de que os seis estudantes se propuseram a passar uma semana por mês, durante um ano, em um barraco de lona, buscando condições mais próximas à dos próprios acampados do local onde desenvolvem o projeto.

No entanto, todo trabalho em comunidade encontra dificuldades em romper com a hierarquia imposta historicamente entre aquele que ensina e aquele que aprende. Com o grupo de estudantes não é diferente. A princípio, pensou-se em fazer oficinas construtivas com o objetivo de socializar e problematizar as técnicas de construção. Mas a experiência vem revelando não só a grande distância entre a comunidade acadêmica e as camadas populares, como também as dificuldades em não deixar que as oficinas acabem se tornando um curso técnico. A intenção também é a de se discutir os reais motivos pelos quais os materiais alternativos utilizados são

discriminados na construção civil. "Com as oficinas é possível construir sem cimento e tijolo baiano, tipo de construção imposta por interesses comerciais", diz César Augusto ao explicar que o grupo escolheu trabalhar com recursos do local não só pela questão do baixo custo. "O projeto se atrela à luta política do MST pela autonomia do projeto do assentamento", na medida em que, a partir das oficinas é problematizado o fato de que é o INCRA que define os materiais a serem usados e a forma como serão construídas as casas em um assentamento.

A primeira oficina, realizada em março, foi a de construção com bambu. Essa decisão foi tomada a partir da proposta de dois acampados, que foi aprovada em assembléia, pois existia no acampamento a necessidade de um viveiro de mudas de plantas e árvores frutíferas. A oficina de bambu buscou explorar as diversas possibilidades desse material seja na construção das estruturas do viveiro, na fabricação de artesanatos ou até mesmo na utilização do broto como alimento.

As oficinas seguintes trabalharam com as técnicas de Cob e Adobe. O Adobe é a técnica que possibilita a construção com tijolos de terra crua, que não precisam ser levados ao forno. Cob vem de cobbers, comunidades no Reino Unido que construíam entre amigos. Esta técnica utiliza-se de barro, esterco e palha. Foi com essa técnica que se construiu um banco no acampamento criando um espaço comunitário para reuniões e assembléias. Devido às características plásticas do material foi possível que a forma do banco fosse decidida no momento da construção. Depois de feito, o banco foi revestido por um desenho em mosaico de azulejo, que além de desenvolver o

potencial artístico e educativo de uma produção coletiva, serve para proteger a construção de terra da chuva.

A oficina que construiu o viveiro e a que construiu o banco trouxeram experiências diferentes. Enquanto o banco e o desenho do revestimento foram concebidos coletivamente por todos os que participaram da construção, o viveiro, por características da técnica com o bambu, exigiu que um projeto precedesse a construção. Para isso, naquele momento, foi necessário que os estudantes fizessem o desenho. Nesse ponto, o trabalho não foi realizado de maneira totalmente coletiva, pois haviam ainda as diferenças entre quem iria idealizar o projeto e quem iria construí-lo.

NOMADISMO E DESTERRITORIZAÇÃO URBANOS: NOVA YORK

Fábio Duarte (fduarte@usp.br)

As discussões contemporâneas sobre nomadismo partem do ensaio escrito pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1). Eles iniciam o texto com algumas diferenças entre dois jogos de tabuleiro: xadrez e *go*. No primeiro há regras internas, cada peça/**objeto** traz consigo todas as possibilidades de movimento, todas suas **ações** inerentes, com a intenção de se ocupar o maior número de casas com o menor número de peças. O espaço é fechado, forma-se a estrutura de Estado, numa guerra codificada. No *go*, ao contrário, as peças/**objetos** são apenas discos com simples ordenações aritméticas em relação as posições que ocupam, com valores equânimes, e as **ações** são realizadas por outras pessoas (quem as move). O espaço é aberto e valores externos são incorporados ao jogo, numa guerra sem limites de batalha.

Aí está uma das essências do **espaço** nômade: o espaço da *protogeometria*, que não é inexata como as coisas e fenômenos sensíveis, mas tampouco exata como essências ideais. A figura do *círculo* é fixa, exata, ideal; mas a *circularidade* têm essência fluida, vaga. Não forma uma figura precisa, mas não deixa dúvidas de que uma taça porta a circularidade e uma caixa de sapatos, não. O espaço nômade seria, então, *anexato*, posto que não preciso, mas rigoroso.

Como enlace ao tema deste ensaio, Deleuze e Guattari propõem que o espaço do xadrez é a *polis*, e o do *go* é o *nomos*. A *polis* tem uma estrutura definida, e definidora, de objetos, agentes e ações – portanto, um território constituído -; no xadrez tem-se consciência dessa estrutura primeira, e o jogo consiste, a cada movimento das peças, num processo de codificação e decodificação do espaço da *polis*, sem jamais desconfigurá-lo. No *nomos* é o espaço impreciso, “esfumado”, sem uma estrutura definidora; no jogo *go*, cada lance da peças consiste num processo de territorialização e desterritorialização desse espaço, sem contudo, jamais atingir-lhe uma

codificação plena – pois inexistente.

O espaço das grandes cidades, com seu fluxo incessante de pessoas vindas de diversos lugares, um imbricamento de interesses e ações de campos distintos, a influência de ações de escala local e global, transforma-a num campo rico para análise de manifestações da cultura moderna e contemporânea.

Urbanização e nomadismo

Em 1966, pela primeira vez, o então governador Nelson Rockefeller, expôs a intenção de se criar um projeto urbano, para uma grande região deteriorada de Nova York, Battery Park, próxima à Wall Street e ao rio Hudson, integrando um programa que abrangia toda a lower Manhattan. A idéia inicial era criar um novo núcleo de moradia, habitando o centro, com 14.000 apartamentos para cidadãos de baixa renda, 6.000 de classe média, 6.000 de luxo e 1.400 subsidiados pelo governo. Quando o projeto final foi apresentado em 1969, restavam menos de 1.300 destinados à classe de baixa renda, e aumentando em 5.000 os que seriam ocupados pela classe média.

A crise financeira dos anos 70 fez com que a prefeitura desviasse a verba do *Battery Park City* para interesses de empresas que estavam passando por um período difícil. Para recuperar a realização do projeto, todos os planos foram mudados, de acordo com as intenções do mercado imobiliário, eliminando todos os apartamentos de classe baixa.

No inverno de 1987, o prefeito Koch deu ordens de que fossem cadastradas todas as pessoas que estivessem vivendo nas ruas e espaços públicos da cidade de Nova York, e que fossem submetidas a alguns exames. Havia cerca de 7.000 pessoas, e a maioria vivia sozinha, sem nenhum tipo de família ou organização em grupos. Pessoas nessa situação solitária não tinham prioridade nos abrigos noturnos, e quando iam, reclamavam constantemente de violência por parte dos vigias. Os exames do prefeito

Koch nada mais intencionavam que verificar a sanidade dessas pessoas pois, para ele, quem não se dispunha a freqüentar os abrigos nas noites de inverno, devia estar mentalmente incompetente e, portanto, ser internada em hospitais psiquiátricos.

Parecia faltar ao redesenho e embelezamento da região do Battery Park, além do trabalho de artistas plásticos, escultores, arquitetos, urbanistas e paisagistas, o saneamento populacional da área.

Neste mesmo inverno de 1987, a galeria *Clockhouse* abrigava a primeira exibição do projetos do *Homeless Vehicle*, do designer Krzysztof Wodiczko. Parecido com um carrinho de supermercado, construído com placas de alumínio, barras e grades de aço, e plexiglass, a primeira pergunta que suscita é: *pra que serve isto?* O estranhamento aumenta quando alguns moradores de rua, que haviam participado das discussões e elaborações do projeto, começaram a utilizar o *Homeless Vehicle* (HV) nas ruas. Mas, afinal, *o que faz essa pessoa empurrando esse carrinho nas ruas da cidade?*

Há multas severas na cidade de Nova York para a eliminação inapropriada de lixo reciclável, como garrafas de plástico ou vidro, latas de ferro ou alumínio. Os *evitados* (como Wodiczko prefere chamá-los) encontraram aí sua fonte de subsistência: é muito comum, mesmo hoje, encontrar nas ruas da cidade pessoas empurrando carrinhos de feira ou supermercado cheios de garrafas e latas. Eles passam o dia todo recolhendo esse material e vendem no final do dia. Não importa onde estejam, nunca abandonam seus carrinhos. A proposta de Wodiczko uniu a necessidade de um instrumento de trabalho e moradia: no *HV* há espaço para armazenar as garrafas e latas, assim como estrutura para atividades de sobrevivência mínimas: comer, dormir, defecar, lavar-se e descansar.



Homeless Vehicle

Assim como em Nova York, São Paulo ou qualquer outra grande cidade, Wodiczko tem consciência de que o *Homeless Vehicle* não solucionará os problemas de moradia, nem mesmo temporária, mas sim a materialização de uma questão. A intenção de Wodiczko era mesmo a de suscitar questionamentos das pessoas de classe média que conviviam diariamente com os *evitados* nas ruas da cidade, que se acostumam com sua presença, sem se perguntar de onde vêm, para onde vão, como vivem, como trabalham, qual a causa do problema, e muito menos quais as possíveis soluções. O ponto inicial dos projetos de Wodiczko é fazê-los tomar dimensão crítica às transformações nas cidades, ocasionadas por projetos urbanos ligados apenas a alguns grupos influentes que retalham tanto as características físicas quanto culturais e sociais das cidades. Como colocou Dick Hebdige (2), ao menos o projeto suscitou a pergunta: *se não isto, o que você propõe?*

Esse projeto está, como desenvolveu o designer, atrelado à discussão da noção de *polis*, que tem sua origem grega ligada à comunidade e

participação dos cidadãos (polites), e que se encontra tanto em polícia ou política quanto em metrópole. Tanto os guetos religiosos, raciais e, sobretudo nos anos 80 e 90, sócio-econômicos, onde as classes com maiores rendas constroem condomínios fechados de alto padrão, sem a criação de qualquer espaço público, trazem em sua conformação a idéia de *Estado*, ou seja, formas de gestão do **espaço**; portanto, configuram como **territórios**.

Atinge-se o último estágio da fragmentação urbana: a exclusão. Desde a primeira muralha da primeira cidade, há a figura do excluído. Grupos que não faziam parte do contexto histórico, social, religioso ou cultural de determinadas comunidades se organizavam em volta dos muros que delimitavam o território das cidades. Entretanto, a figura do *homeless* traz uma exclusão intra-muros. Dentro do próprio espaço das cidades, elementos se desprendem – ou melhor, são desprendidos – sem contudo migrarem para outros lugares.

Num primeiro momento ocupam os espaços públicos, como monumentos, jardins, praças, imediatamente seguido de um policiamento (ou seria um *des POLIS ciamento*) dessas áreas, excluindo-os, assim, não só das esferas privadas das cidades como também da esfera pública. Os *evitados* ocupam então túneis de metrô, vãos sob as pontes e viadutos, buracos, e perambulam. Os *homeless* passam grande parte do dia caminhando. Sem ponto de partida, sem destino, são nômades caminhando pela malha urbana, e, poderíamos dizer, pelos seus interstícios.

A cidade está marcada por territórios e referências físicas – bairros, rios, edifícios, marcos, monumentos, praças – que servem como ordenadores do cotidiano urbano. Os usuários elegem alguns desses elementos, ligados à moradia ou local de trabalho, como referenciais na construção de seus mapas mentais. O *homeless* perde a casa como referência primeira. Seus mapas mentais são compostos segundo sua permanente circulação. Têm consciência dos pontos espaciais que conformam a cidade, mas os perdem como referências essenciais e afetivas. A única referência para o *evitado*,

moral ou espacial, em última análise, é ele mesmo.

O *homeless* assume a figura do nômade nos intestinos das cidades. No deserto, o nômade, sem referências físicas fixas para lhe guiar, caminha num terreno que apaga seus rastros, fazendo com que possa andar numa pequena região, geometricamente, caminhando infinitamente. O nômade, como notam Deleuze e Guattari, é o **desterritorializado** por excelência, pois ele não deve ser definido pelo que se move, mas justamente pelo que não se move.

Dentro do mesmo espaço ocupado pela *polis*, mas desagregado dela, o *evitado* ocupa o *nomos*, espaço impreciso, “vagabundo”. Faz seus caminhos nos interstícios da cidade não tendo *princípios*, mas apenas um ponto sendo conseqüência de outro. Nesse sentido, o seu território é construído de maneira coordenativa, não subordinativa, como o espaço codificado da *polis*.

1. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Nomadology: War Machine*, Semiotext(e), New York, 1986. Trad. Brian Massumi de “Traité de Nomadologie: la machine de guerre” in *Mille Plateaux*, Minuit, Paris.
2. HEBDIGE, Dick. “The machine is *unheimlich*: Wodiczko Homeless Vehicle’s Project” in WODICZKO, Krzysztof, *Public Address* (catálogo), Walker Art Center, Minneapolis, US, 1993.

O MUNDO MUTANTE DOS ARCHIGRAM

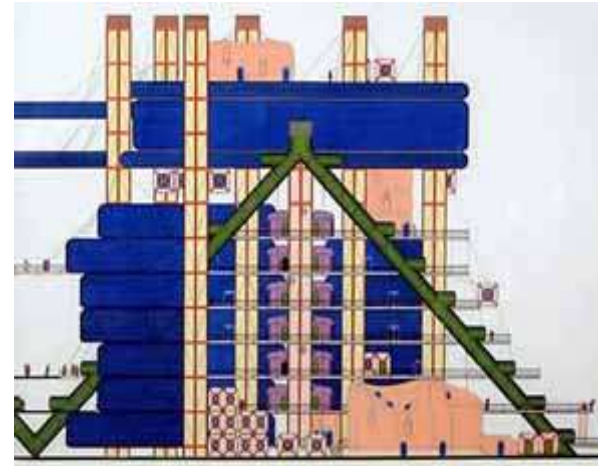
Pedro Jordão (pedrojordao@hotmail.com)



A busca radical do ajuste perfeito entre habitante e habitação levou diversas vezes, ao longo do século XX, a questão do corpo na arquitetura ao limite, à utopia, como sucedeu nos anos 60 com os Archigram. A utopia é aqui o culminar do estudo da arquitetura a partir do espaço mínimo, vendo radicalmente a arquitetura como a segunda pele do corpo humano.

A arquitetura mutante dos Archigram parte da tentativa de garantir a adaptabilidade dos espaços às exigências naturais da evolução rápida das sociedades e das tecnologias que estas desenvolvem. Por detrás das suas experiências, revelaram-se sempre dois conceitos fundamentais: corpo e movimento. O ajuste perfeito do espaço ao corpo e o nomadismo dos

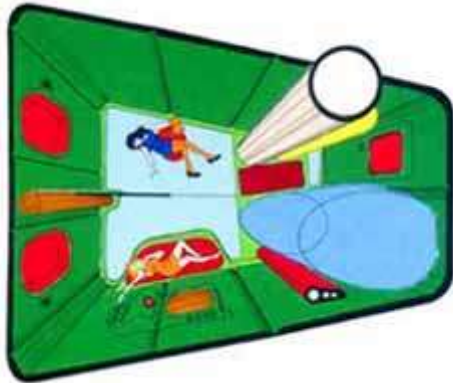
edifícios. Ou a identificação total entre edifício e habitante. Cria-se uma simbiose em que cada necessidade do homem é servida: a sua subsistência, o seu prazer, a sua deslocação, a sua integração na sociedade, a sua liberdade.



Plug-In City

Peter Cook,

Desde o projeto Plug-In City, os Archigram produziram uma série de protótipos de cápsulas, todos desenvolvidos nos anos 60 e início dos 70, que constituiriam a habitação do futuro. A cápsula deste projeto era uma unidade completamente pré-fabricada, totalmente ergonômica e eficaz no seu funcionamento. Todos os componentes estavam preparados para ser substituídos assim que se tornassem obsoletos. Este caráter industrial, de produção em série de cada elemento construtivo, estaria presente em toda a sua obra, o que era perfeitamente coerente com as suas posições sobre o futuro do homem, da arquitetura e, conseqüentemente, da cidade. Num mundo de constantes evoluções e substituições, deixa de haver lugar para o produto artesanal e exclusivo.



Cápsula da Plug-In City

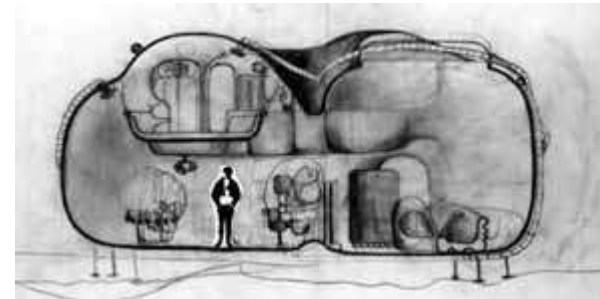
Peter Cook,

A cápsula da Plug-In City, apesar da sua reduzida dimensão, continha um programa de habitação completo. O único constrangimento era a obrigatoriedade de estar inserida numa torre, com milhares de outras cápsulas, no que era uma redefinição total da habitação na cidade. A noção de coletivo é de tal modo levada ao limite que o estilo de vida na cidade torna-se similar ao de um hotel, com repercussões inevitáveis na estrutura da própria sociedade. Os Archigram viam na cidade um organismo humano e era este organismo que construiria o homem do futuro. O homem deste futuro, aparentemente, deseja um espaço mínimo capaz de suprir todas as suas necessidades. Mas é um ser assexuado que racionaliza os seus desejos e vê na tecnologia a solução para todos os seus problemas.

As Gasket Homes são a segunda experiência dos Archigram neste campo. O gesto determinante é a libertação da torre do projeto anterior, dando uma maior liberdade de agregação das cápsulas, nomeadamente na extensão, agora virtualmente infinita. Mas as próprias cápsulas têm agora uma maior plasticidade, aproximando-se mais das curvas do corpo.

Ron Herron, *Walking City*

O definitivo passo em frente viria com a *Walking City*, cujo conceito de estruturas nômades e simbióticas estaria na origem de estruturas de habitação intimamente ligadas ao corpo e aos seus atributos, entre os quais a locomoção e o envelhecimento. Se a Plug-In City e as suas cápsulas eram ainda estruturas de substituição, as novas estruturas são essencialmente híbridas, fundindo-se com o seu habitante. A Living Pod e o Auto-Environment são unidades literalmente móveis, passíveis de serem implantadas em qualquer lugar, sem qualquer alteração nas condições usufruídas pelo corpo que vive no interior da cápsula. Esta capacidade evolutiva é a antítese da noção corrente de edifício, na sua inércia e no seu domínio sobre o corpo.



Living Pod

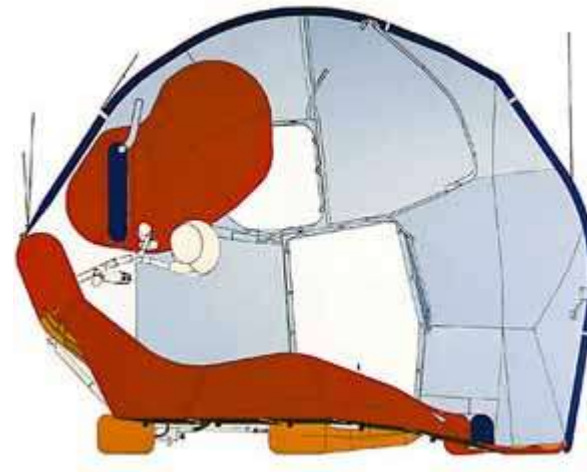
David Greene,

A Living Pod, composta por uma cápsula viva, com partes insufláveis e extensíveis, e por máquinas acopladas, que corresponderiam a todas as funções requeridas pelo habitante, é uma estrutura orgânica que se comporta como uma extensão do corpo. É o verdadeiro início de uma arquitetura do útero que os Archigram continuariam a desenvolver, mas é ainda uma casa e não literalmente uma pele habitável, como sucederia com os exemplos máximos do Cushicle e do Suitaloon

A única verdadeira diferença entre uma casa e a roupa que vestes é uma de

tamanho – as tuas roupas formam uma pele individual e a tua casa permitirá qualquer número de pessoas nela. Ambas estão sujeitas a mudanças de moda e ambas cobrem em extensões distintas as nossas indecências – mas é interessante comparar como as peles que formam o habitáculo de uma casa são tradicionalmente permanentes, enquanto que as peles têxteis são removíveis/substituíveis para se adequarem a qualquer capricho do clima, fetiche sexual ou o-que-é-que-tens. Mas em princípio, um sobretudo é uma casa/é um carro quando um motor lhe é adicionado (1).

O Cushicle (cushion + vehicle) é a materialização deste princípio. Reúne três componentes: uma pele individual, como uma peça de roupa, que assegura a privacidade do corpo e a sua proteção contra as condições climáticas e que, ao ser insuflada, se transforma numa chaise-longue coberta ou num pequeno compartimento; uma estrutura metálica de suporte, que funciona como um veículo (vehicle) de curto-alcance assente num sistema de colchões (cushion) de ar; e uma série de serviços de apoio, que asseguram as necessidades básicas, o entretenimento e as comunicações do habitante. Mais do que um veículo, o Cushicle é um ambiente completo e totalmente móvel, que se molda à vontade do habitante, que se veste como qualquer roupa. O gesto que realmente interessa reter é esse sentido têxtil do espaço, reduzido quase ao limite, quase até ao contacto com a epiderme humana.



Mike Webb, *Cuishicle*

O limite, ao ponto da quase coincidência com a pele do corpo, deu pelo nome de Suitaloon. Vestuário para habitar – ou se não fosse pelo meu Suitaloon teria que comprar uma casa (2). Este projeto parte do Cushicle para o radicalizar. O Suitaloon não é um mecanismo composto, mas uma unidade, um grande envelope que atua simultaneamente como embalagem do corpo, como meio de locomoção e como fonte de energia. O mecanismo permitiria a expansão do espaço, assim como a fusão de dois Suitaloons de pessoas diferentes.

Peter Reyner Banham, próximo das idéias dos Archigram, concebeu o projeto de uma bolha que envolveria o corpo, atuando como um envelope móvel, que substituiria o sentido convencional da arquitetura como edifício. O modo de concretizar o objetivo passaria pela criação de uma zona de conforto portátil, gerada por um mecanismo especial. Se o Suitaloon é o projeto de uma pele, o Bubble de Banham é praticamente a abolição da

pele, com o corpo a ser protegido por sensações mais do que por uma estrutura.

Michael Wenn, *Suitaloon*

O que foi igualmente abolido nestes projetos é a definição da arquitetura como um ambiente fixo para os corpos em movimento. O movimento aqui passa a ser também a da modificação do espaço e do corpo, mesmo que os corpos estejam parados. Quando o meu corpo está parado e a arquitetura está se transformando, então eu estou em movimento. (...) Estou me movimentando porque o edifício onde me encontro está se deslocando. (...) Movo-me, porque o espaço em si mesmo está se alterando à minha volta. (...) Movo-me porque o meu corpo está ele próprio se reconstruindo (3).

1. Michael Webb e David Green in COOK, Peter – Archigram, Princeton Architectural Press (1999): The only real difference between a house and the clothing you wear is one of size – your clothes form a one-man skin and your house will allow any number of people in it. Both are subject to changes of fashion and both cover up to differing extents one's indecencies – but it's interesting to compare how the skins that form the enclosure of a house are traditionally permanent while the clothing skins are removable/replaceable to suit any whim of climate, sexual fetish or what-have-you. But in principle an overcoat is a house/is a car when a motor's clipped on.

2. Michael Webbin in COOK, Peter – Archigram, Princeton Architectural Press (1999): Clothing for living in – or if it wasn't for my Suitaloon I would have to buy a house.

3. Mark Wigley, Nova Babilónia (entrevista por Joaquim Moreno e Pedro bandeira) in In Si(s)tu #0.2 (2001)

Fonte: Epiderme (<http://epiderme.blogspot.com>).

O USO POLÍTICO DO ESPAÇO: AS ESTRATÉGIAS ESPACIAIS INSCRITAS NOS CONFLITOS SOCIAIS DA AMÉRICA LATINA (1)

Coletivo LEMTO – UFF - Laboratório de Estudos de Movimentos Sociais e Territorialidades (2)



Introdução

Toda a nossa investigação parte da consideração histórica e geograficamente observável de que o conflito social é parte das relações sociais e de poder. Nesse sentido, o conflito social é considerado não só como um fato social em sua positividade como, também, um fato-sendo-feito e, por isso, aberto às circunstâncias do lugar e do tempo em que ocorre. As relações sociais e de poder não se constituem como uma ordem cuja normalidade, vez por outra, seria acometida por disfuncionalidades, anormalidades, desordens e conflitos. Ao contrário, os conflitos sociais são parte da ordem social que

constituem e que por meio deles se transforma/se afirma. Assim, o conflito social ganha uma enorme relevância teórico-política e, como tal, se coloca como um conceito fundamental para a constituição das ciências sociais na perspectiva de um campo do conhecimento preocupado com as mudanças e com as transformações da sociedade.

O conflito social nos oferece a possibilidade empírica de abordar as contradições sociais. Ele é a manifestação concreta dos antagonismos de grupos e classes e por meio dele se evidencia a experiência concreta de construção de sujeitos sociais, onde se configuram a construção de identidades coletivas, de motivações e interesses compartilhados, estratégias de luta, assim como formas de organização e manifestação.

Os tipos de manifestações são as formas pelas quais os conflitos efetivamente se concretizam. Uma manifestação é a concretização da ação desencadeada por um protagonista, é o conflito enquanto ato. A manifestação é o conflito stricto sensu. São as manifestações que permitem uma expressão espacial desses grupos sociais diante da sociedade. De forma alguma estamos afirmando que a existência dos conflitos sociais não seja possível sem as formas de manifestação, porém são através das mesmas que se apontam os afloramentos dessas problemáticas diante da sociedade em geral, muitas vezes desinformada ou distante desses conflitos.

Podemos imaginar que a manifestação é de certa forma o ápice da ação dos protagonistas. Existe todo um complexo e múltiplo processo de constituição do próprio protagonista (seus valores, sua identidade coletiva, visão de mundo), na identificação dos seus inimigos e aliados, na construção de um imaginário social (CASTORIADIS, 1982) que dê sentido e significação ao próprio processo de luta, a organização dos protagonistas, ou seja, a forma pelas quais eles vão se organizar para estabelecer metas, estratégias e planos para atingir os seus objetivos. Finalmente temos a forma concreta da manifestação de todo esse processo, que vai da constituição do próprio protagonista, passando pela identificação dos seus motivos/objetos de luta,

suas formas de organização e que desemboca finalmente na ação concreta através da qual os protagonistas engendram seus processos de luta e reivindicações agindo diretamente no espaço.

Afirmar que as manifestações são o ápice não significa dizer que o processo histórico pára nesse momento. Vamos entender as manifestações como ápice desse processo no sentido de que é neste momento que os protagonistas tentam ocupar um espaço na arena política, enfim, no espaço público, para se colocar como um sujeito ativo da construção do devir social. A manifestação é o momento em que os protagonistas tornam-se públicos e se apresentam para o conflito, que evidentemente terá desdobramentos e de forma alguma se encerra no momento da manifestação. Cabe ressaltar que o espaço tido como “público”, não segue literalmente essa qualificação quando citamos a política ou a mídia. Devido a fatores diversos esses meios estão por demais fechados em si mesmos ou guiados por interesses hegemônicos que por isso mesmo desqualifica ou impede a maior veiculação de informações sobre esses atores sociais.



A busca pela visibilidade é uma constante nos conflitos sociais. Busca-se a visibilidade para que o sentido daquela luta se torne público, torne-se conhecido pela sociedade. A legitimação dessas lutas não será a partir do reconhecimento dado a elas pela sociedade, pelo contrário, seu objetivo é uma veiculação de idéias, mesmo que contrárias ao senso comum, buscando uma participação efetiva no cotidiano do social. É evidente que a intensidade da visibilidade vai depender da força que esses protagonistas têm para articular e ampliar suas escalas políticas. Não necessariamente, os protagonistas que possuem maiores recursos econômicos serão aqueles que terão obrigatoriamente maior capacidade de serem vistos. Todo o processo de articulação que vai desde a propagação ideológica até a forma como esses protagonistas irão mobilizar e organizar uma quantidade necessária de pessoas para uma atuação dentro das estratégias traçadas, será levado em consideração quando nos remetermos à forma como os diferentes atores sociais/protagonistas se manifestam no espaço. A capacidade de articulação política desses atores sociais é um fator decisivo na constituição do processo das lutas sociais. Diante de todo o processo de capitalização existente, julgamos extremamente necessário valorizar as formas pelas quais esses protagonistas se articulam, fugindo muitas vezes da visão hegemônica economicista vigente, onde tudo e todos são transformados em mercadoria, o que pode ocasionar uma desqualificação da própria luta social dos movimentos. Tendo em vista que esses protagonistas são constituídos em sua grande maioria por cidadãos de classes de baixa renda, fica implícito que os recursos financeiros aplicados diretamente nessas lutas são ínfimos (3). Destaca-se então a participação coletiva das comunidades ou povoados, como fator principal para se conseguir melhores atuações diante do cenário político. Podemos citar alguns protagonistas, os quais fazem suas práticas extremamente notórias (principalmente à mídia) com o uso fundamental da participação e poucos recursos financeiros, como é o caso dos movimentos indígenas na América Latina em geral. Dessa forma, podemos dizer que a visibilidade pode variar entre um grau mínimo, que é aquela onde os

protagonistas conseguem se fazer notar apenas pelos seus antagonistas diretos (4), até aquele que conseguem uma visibilidade global, como os zapatistas, o MST e os movimentos anti-globalização.

O Uso Político do Espaço

Além da questão da visibilidade, as manifestações são práticas concretas para se atingir determinado objetivo. Logo, uma manifestação não tem apenas o objetivo de se alcançar uma visibilidade, mas também de atingir objetivos concretos, como reivindicações por melhorias nos equipamentos urbanos, suspensão do uso de alimentos transgênicos, aumentos salariais, demarcação de terras indígenas e de quilombolas, etc. Ou seja, as manifestações têm objetivos concretos, almejam conseguir ganhos sociais para os seus protagonistas e não apenas a visibilidade social.

Seguindo essa formulação, uma questão crucial se coloca: como os movimentos sociais conseguem ter visibilidade? Que estratégias são utilizadas para conseguir atingir seus objetivos específicos e concretos?

Analisando o material empírico (as cronologias dos anos de 2000/ 2001/ 2002 da revista do OSAL), construímos uma classificação para os tipos de manifestações que ocorriam. Essa chave conta com dezesseis (16) tipos de manifestações diferentes. No entanto, em nada menos do que em quinze (15) o espaço é o elemento primordial para a análise teórica e condição de realização prática das ações. Isso significa dizer que o uso político do espaço é fundamental para os processos de luta (LACOSTE, 1998).

Qualquer que seja a natureza sócio-geográfica do conflito ou do protagonista, no momento em que ele se coloca em ação, é necessária a sua inscrição no espaço. Podemos dizer que essa seria a inscrição/grafia dos protagonistas não só no espaço como na sociedade, na medida em que a formação social se dá paralela à construção espacial, elas são complementares. Toda sociedade (re)constrói, simultaneamente consigo mesma, o espaço. Essa inscrição no espaço vai depender das estratégias

espaciais criadas pelos protagonistas para conseguir ter visibilidade e alcançar ganhos concretos, ou seja, seus objetivos.

A questão da visibilidade está associada à ocupação do espaço. Todo protagonista almeja que sua luta se torne pública, conhecida e para isso ele deve ser visto, deve se tornar público. Tornar-se público, tornar-se conhecido não é necessariamente ocupar o espaço público *stricto sensu* - ruas, praças, avenidas, alamedas, etc. -. Tornar-se público é realizar uma ação em algum lugar, em algum espaço e ser conhecida pela sociedade. Nesse sentido, a mídia desempenha um papel fundamental na questão da visibilidade dos protagonistas, pois ela pode ressaltar ou esconder determinadas questões. Em uma análise superficial do papel da grande mídia dentro das questões aqui elucidadas, poderíamos dizer que ela seria um antagonista direto dos movimentos sociais também citados. Porém, por mais contraditório que possa parecer a grande mídia desempenha um papel fundamental para esses atores sociais. Uma mesma manchete que destaque uma manifestação ou uma greve, em determinado lugar, pode ser uma lança de duas pontas, pois ao mesmo tempo em que ela critica e desqualifica as reivindicações dos protagonistas, ela está permeando essas atuações por lugares distintos e distantes. A interpretação a que é dada a esse mesmo fato abordado é que será o diferencial para se interpretar quais são os papéis sociais que os protagonistas (movimentos sociais) e a grande mídia assumem hoje na América Latina.

Saber como e qual espaço ocupar é um fator estratégico e político fundamental. LACOSTE (idem), nos ensina que é preciso saber pensar e utilizar o espaço para nele saber combater.

Além da busca por visibilidade, temos que pensar acerca dos objetivos concretos e imediatos dos protagonistas. São esses objetivos/motivos dos conflitos que vão orientar a ação dos protagonistas e evidentemente os

espaços que serão ocupados. Isso significa que é muito provável uma correspondência entre o protagonista e os tipos de manifestação, ou seja, os protagonistas, dependendo da sua natureza, vão engendrar diferentes formas de manifestação, uma vez que suas relações com o espaço são diferenciadas. Na América Latina, essa multiplicidade de relações com o espaço assume um papel fundamental na constituição de estratégias para a ocupação de áreas públicas, tendo em vista toda a complexidade da formação sócio-espacial de cada estado, e como essa formação de cunho hegemônico afetou diretamente as populações nativas de cada região. Essa complexa estrutura social que foi criada gerou a diversidade de formas pela qual os americanos nativos, assim como os negros e os mestiços se adaptaram à condição de subalterno numa sociedade eurocêntrica e racista.

Apesar das diferenças entre a natureza dos protagonistas, seus objetivos e formas de organização, o que eles têm em comum é a necessidade de saber ocupar politicamente o espaço durante suas manifestações. A cidade aparece então como um palco privilegiado para a atuação e o conseqüente ganho de visibilidade dos movimentos sociais. É na cidade que teremos a localização dos órgãos públicos e instituições privadas, além da maior facilidade de difusão de notícias pelos meios de comunicação. A estrutura urbana também abriga as maiores parcelas da população dos países latino-americanos. Assim mesmo para os movimentos que possuem uma natureza sócio-geográfica de origem rural, a cidade se apresenta como centro das atenções, fazendo delas um ponto estratégico para a atuação espacial de qualquer manifestação dos atores sociais. É importante então que esta reflexão nos remeta ao caso do MST no Brasil, que em diversas vezes atuou em manifestações nas áreas urbanas ou em cidades, mesmo defendendo visões e práticas que estão diretamente relacionadas ao meio rural, assim, as reivindicações poderão ser feitas em um local distinto da origem do problema em si, mas que na verdade este espaço está representando uma platéia para que os diversos protagonistas se manifestem por seus distintos

motivos.

Os Tipos de Manifestação

Olhando as manifestações, podemos perceber que o uso do espaço é explícito em algumas e implícito nas demais, o que demanda um olhar mais apurado sobre a reflexão das práticas sócio-espaciais. No entanto, após uma análise um pouco mais cautelosa, podemos ver que mesmo nestes casos, o espaço é um componente fundamental para a análise teórica e condição para a realização das ações.

Explicitamente temos a ocupação de terras, bloqueio de estradas, ocupação de propriedade pública e privada, atos públicos, passeatas, acampamentos e piquetes. Implicitamente temos greves, motim, vigília, paralisação, enfrentamentos e ação armada.

Em relação ao primeiro caso, onde o espaço está explícito, podemos ver que a ocupação e o controle de determinados espaços são cruciais para que as ações dos protagonistas sejam eficazes. Podemos também fazer a correlação entre o tipo de protagonista e a sua forma de manifestação, além de destacar manifestações que são comuns a vários protagonistas.

A ocupação desses espaços permite a visibilidade pública e funciona como um instrumento de luta e reivindicação. Podemos ver que os espaços ocupados são fundamentais para a reprodução social dos seus antagonistas. Ocupar esses espaços significa paralisar as atividades e pressionar seus antagonistas. Ocupar uma propriedade, fazer um bloqueio de estrada são formas de impedir essa reprodução social e econômica dos setores hegemônicos. O uso político do espaço implica em saber causar danos ao inimigo, paralisar suas ações, ganhar visibilidade, garantir poder de reivindicação. Mas também significa uma atuação, que muitas vezes, são realizadas com os instrumentos que servem para subjugar esses atores, mas com a utilização de táticas e estratégias, transformam-se em armas cruciais na luta pela própria (re)existência.

Um fator crucial será o número de pessoas envolvidas. Afinal, no momento em que há um aglomerado de pessoas em um determinado ponto de uma cidade grande como Rio de Janeiro ou São Paulo, isso deflagra muito mais o caráter reivindicatório dessa manifestação, ou seja, a necessidade da questão que está sendo posta naquele espaço e tempo.

As passeatas e os atos públicos são a ocupação do espaço público por excelência, é a ocupação de ruas, praças, avenidas pelos protagonistas através da concentração de pessoas e realização de atividades que sejam atrativas e ajudem a aglutinar as pessoas. Enquanto isso, as ocupações de prédios públicos e privados (instituições, bancos, empresas e fábricas) são formas de enfrentamentos mais diretos e impactantes, onde os protagonistas se colocam em confronto direto com as instituições e forças contra as quais eles lutam.

Por fim temos o piquete, que é uma forma de barrar o acesso a um determinado espaço.

A greve e a paralisação são formas de suspender as atividades que deveriam ser realizadas em dado lugar em um determinado tempo. A greve e a paralisação suspendem a atividade do trabalho. THOMPSON (op. cit.), SADER (1988), DELEUZE (....) e FOUCAULT (....) expõem os mecanismos de disciplinarização dos trabalhadores. Esses mecanismos têm como objetivo disciplinar a experiência do tempo e espaço do trabalhador, seja em qualquer profissão que desempenhe, seja ele assalariado, informal ou autônomo, não importa. Todos estão submetidos a formas de disciplina e controle do seu espaço e do seu tempo. A greve e a paralisação são uma forma de romper com essa disciplina e controle e dessa forma alterar e suspender, mesmo que temporariamente, essa forma de organizar o tempo e o espaço dos trabalhadores.

A vigília é a ocupação de um determinado espaço, geralmente de forma

pacífica onde as pessoas buscam ganhar visibilidade a fazer reivindicações.

O motim, os enfrentamentos e ação armada são tipos de manifestação onde o controle do espaço confunde-se com o próprio motivo do conflito, principalmente no caso de trabalhadores informais (camelôs, principalmente) e movimentos anti-sistêmicos como as FARC e os Zapatistas. O motim é a forma pelo qual a população carcerária (detentos) toma o controle da instituição penal para fazer suas reivindicações. Geralmente os motins ganham ampla visibilidade, pois são fartamente noticiados na mídia, quase sempre com um forte componente terrorista, ou seja, de incitar o medo na população e mostrar o perigo que essas pessoas representam para a sociedade.

O enfrentamento é o conflito propriamente dito, ou seja, há o conflito físico entre os protagonistas e seus antagonistas. Esse conflito tem como a causa principal o controle do espaço. Seja o espaço urbano ocupado por camelôs ou por moradores que saem às ruas para protestar e entram em conflito com a polícia ou o espaço que é disputado pelos Zapatistas e o Estado mexicano. Os enfrentamentos podem estar associados a outros tipos de manifestações, como é o caso de trabalhadores que estejam fazendo uma passeata para a melhoria de suas condições de trabalho ou salário, e que entre em conflito direto com a polícia ou seguranças particulares. É muito comum que em uma passeata, ocupação de terra, ocupação de prédio público, de propriedade privada ocorra um conflito com a polícia. É comum nos casos dos movimentos anti-sistêmicos que o Estado, através das forças armadas seja o provocador do conflito, ou seja, ele começa os ataques desencadeando o conflito. Nesse sentido, quando as forças da ordem hegemônica agem para preservá-la, o conflito é detonado pelos antagonistas, como é o caso da repressão ao comércio informal, ações da polícia em favelas, ações dos exércitos contra movimentos sociais, milícias de fazendeiros contra camponeses, etc.

A ação armada envolve atividades geralmente relacionadas às FARCS ou aos

Zapatistas. Esse tipo de manifestação é a busca pelo controle ou destruição de um espaço estratégico específico. A ação armada é desencadeada pelos próprios protagonistas com objetivos que podem ser relacionados à lógica militar: controlar uma ponte, destruir infra-estrutura de comunicação, dominar uma estrada, uma cidade ou uma região. A essas ações muitas vezes são atribuídas a um caráter terrorista, desqualificando toda a ação ali realizada.

Considerações Finais

Durante este texto, buscamos demonstrar como o espaço possui uma importância teórica e política crucial para a análise dos conflitos sociais e como um fator estratégico para os próprios movimentos sociais. Saber pensar o espaço, ocupá-lo, organizá-lo e distribuir as atividades é uma tarefa crucial para a eficácia das ações.

Ao fazer o uso político do espaço através das estratégias espaciais, os protagonistas estão rompendo com uma ordem hegemônica calcada no direito da propriedade, do indivíduo, do direito de ir e vir. Romper com essa ordem os transforma, segundo a lógica e o discurso hegemônico em desordeiros, criminosos e subversivos. Daí emerge o discurso de criminalização dos movimentos sociais, pois eles colocam como horizonte outras (des)ordens sócio-espaciais que colocam em risco a existência da ordem hegemônica da propriedade privada e dos seus proprietários.

Notas

1. Relatório de pesquisa – Texto para debate.
2. O Coletivo LEMTO são: Leandro Riente da Silva Tartaglia, Carlos Walter Porto Gonçalves, Glauco Bruce Rodrigues, Leonardo Genaro, Leonardo da Costa, Luís Santos, Paulo Bahia, Pedro Quental, Tatiana Tramontani Ramos, Vitor Hugo. Contato: Leandro_rst@yahoo.com.br.
3. A renda não tem sentido para muitos deles, vide populações originárias

como indígenas, camponeses e afrodescendentes.

4. Se os protagonistas não conseguem se fazer notar pelos seus antagonistas, então esse movimento social está fracassando completamente no seu papel.

Bibliografia

- ARRIGHI, Giovanni, 1994 O Longo Século XX (São Paulo, Contraponto/Unesp)
- CASTORIADIS, Cornelius 1982 A Instituição Imaginária da Sociedade (Rio de Janeiro, Paz e Terra).
- FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir. Vozes. Petrópolis, 1998a.
_____. Microfísica do poder. Graal. Rio de Janeiro, 1998b.
- GUATTARI, Felix e NEGRI, Antonio. Os novos espaços da liberdade. Coimbra: Centelha, 1987.
- GOHN, Maria da Glória 2000 Teoría dos movimentos sociais (São Paulo: Loyola) pp. 121-132.
- GONÇALVES, Carlos W. Porto 2001a, Geo-grafías. Movimientos Sociales, Nuevas Territorialidades y sustentabilidad, (México, Siglo XXI).
- GONÇALVES, Carlos W. Porto 2001b, Amazônia, Amazônias, (São Paulo, Contexto)
- LACOSTE, Yves. A Geografia serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra. Petrópolis. Papyrus
- LANDER, Edgardo (compilador) 2000 La Colonialidad del Saber – eurocentrismo y ciencias sociales –perspectivas latinoamericanas – (Buenos Aires, Clacso/Unesco)
- LEFEBVRE, Henri. 1981. La production de l' espace. Paris. Anthropos.

LEFEBVRE, H. A revolução urbana. Editora UFMG. Belo Horizonte, 1999.

Leff, Enrique 2001, Epistemologia Ambiental (São Paulo, Cortez).

QUIJANO, Anibal 2000 Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. In La Colonialidad del Saber – eurocentrismo y ciencias sociales – perspectivas latinoamericanas – Edgardo LANDER (compilador) Buenos Aires, Clacso/Unesco)

Mouriaux, René y Bérout, Sophie 2000 “Para una definición del concepto de ‘movimiento social’”, en OSAL (Buenos Aires: CLACSO) Nº 1, Junio.

SADER, Eder. Quando novos personagens entram em cena. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1988.

SANTOS, M., 1996, A Natureza do Espaço – técnica e tempo / razão e emoção (São Paulo, – Hucitec)

_____. 1979. O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

SOJA, Edward W. 1993 Geografias Pós-Modernas – A Reafirmação do Espaço na Teoria Social Crítica (Rio de Janeiro, Zahar ed.)

SOUZA, Marcelo Lopes de O Território- sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In Geografia: Conceitos e Temas. Castro, I. et al. (org.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. O desafio metropolitano. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. Mudar a cidade. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2003.

SEOANE, José y TADDEI, Emilio 2000 “La conflictividad social en América Latina”, en Osal (Buenos Aires: CLACSO) Nº 2, Septiembre.

THOMPSON, Edward, 1983 A Miséria da Teoria (Rio de Janeiro, Zahar ed.)

TOURAINÉ, Alain 1987 El regreso del actor (Buenos Aires: EUDEBA) pp. 93-106.

Fonte: Cibergeo (www.cibergeo.org).

PLANETA PRÓXIMO

Anônimo

Potlatch nº 4 (13 de julho de 1954) [Lettriste Internationale. Potlatch: 1954-57. Paris. Éditions Gérard Lebovici, 1985. 242 p.]

Embora seus construtores tenham se ido, umas poucas e perturbadoras pirâmides resistem aos esforços de agências de viagens de torná-las banais.

O carteiro Cheval, trabalhando toda noite de sua vida, construiu seu inexplicável Palácio Ideal em seu jardim em Hauterive, o primeiro exemplo de uma arquitetura da desorientação.

Neste barroco palácio, que deturna (desvia, plagia) as formas de certos monumentos exóticos e vegetação de pedra, alguém só pode se perder. Sua influência logo será imensa. A obra-vida de um único homem incrivelmente obstinado não pode, é claro, ser apreciada em si mesma, como a maioria dos visitantes pensam, mas ao contrário revela uma paixão estranha e inarticulada.

Tomado pelo mesmo desejo, Ludwig II da Baviera construiu, com vultoso dispêndio, alucinantes castelos artificiais nas florestas montanhosas de seu reino, antes de desaparecer em águas rasas.

O rio subterrâneo que era seu teatro e as estátuas de gesso em seus jardins anunciavam um projeto tão *absoluto* quanto era trágico.

Há muitas razões para psiquiatras da escória intervirem e para intelectuais paternalistas lançarem uma recém-descoberta "ingenuidade" (*naiveté*) com página sobre página de nonsense.

Mas a ingenuidade é deles. Ferdinand Cheval e Ludwig da Baviera construíram os castelos que eles queriam construir, de acordo com uma nova condição humana.

Tradução do inglês por Ricardo Rosas

Texto tirado do excelente site de psicogeografia - (www.psychogeography.co.uk).

(Arquivo Rizoma)

INTRODUÇÃO A UMA CRÍTICA DA GEOGRAFIA URBANA

Guy E. Debord

Publicado no # 6 de Les l vres nues (septembro 1955). Traduzido do espanhol.



De todos os acontecimentos que participamos, com ou sem interesse, a busca fragmentária de uma nova forma de vida   o único aspecto ainda apaixonante.   necessário desfazer aquelas disciplinas que, como a est tica e outras, se revelaram rapidamente insuficientes para essa busca. Deveriam se definir então alguns campos de observa o provisórios. E entre eles a observa o de certos processos do acaso e do previsível que se dão nas ruas.

O termo psicogeografia, sugerido por um iletrado Kabyle para designar o conjunto de fen menos que alguns de nós investig vamos no verão de 1953, não parece demasiado impróprio. Não contradiz a perspectiva materialista dos acontecimentos da vida e do pensamento provocados pela natureza objetiva. A geografia, por exemplo, trata da aço determinante das forças naturais gerais, como a composi o dos solos ou as condi es climáticas, sobre as estruturas econômicas de uma sociedade e, por consequência, da concep o que esta possa criar do mundo. A

psicogeografia se propunha o estudo das leis precisas e dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, em fun o de sua influência direta sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, que conserva uma incertid o bastante agradável, pode então ser aplicado às descobertas feitas por esse tipo de investiga o, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos, e inclusive de maneira geral a toda situa o ou conduta que pareça revelar o mesmo espírito de descobrimento.

Se disse durante muito tempo que o deserto   monoteísta. Se encontrará ilógica, ou desprovida de interesse, a constata o de que o distrito de Paris, entre a Place de Contrescarpe y la rue l'Arbal te conduz ao ate simo, ao esquecimento e a desorienta o das influências habituais?

  conveniente ter uma concep o historicamente relativa do utilitário. A necessidade de dispor de espaços livres que permitem a rápida circula o de tropas e o emprego da artilharia Contra as Insurrei es esteve na origem do plano de embelezamento urbano adotado pelo segundo império. Mas desde qualquer ponto de vista, exceto o policial, a Paris de Haussmann   uma cidade construída por um idiota, plena de ruído e f ria, que nada significa. Hoje o principal problema do urbanismo   resolver o problema da circula o de uma quantidade rapidamente crescente de automóveis. Podemos pensar que o urbanismo vindouro se aplicar  a constru es, igualmente utilitárias, que concedam a maior considera o às possibilidades psicogeogr ficas.

Além do mais, a abundância atual de veículos privados não   mais que o resultado da propaganda constante pela qual a produ o capitalista persuade as massas – e este   um de seus êxitos mais desconcertantes – de que a possessão de um carro   precisamente um dos privilégios que nossa sociedade reserva a seus privilegiados. (Por outro lado, o progresso confuso

se nega a si mesmo: alguém pode gozar do espetáculo de um oficial de polícia convidando em um anúncio publicitário aos parisienses proprietários de automóveis a utilizar transportes públicos).

Posto que encontramos a idéia de privilégio inclusive em assuntos tão banais, e que sabemos com que certa cólera tanta gente – por pouco privilegiada que seja – está disposta a defender suas mediócras conquistas, é necessário constatar que todos estes detalhes participam de uma idéia burguesa de felicidade, idéia mantida por um sistema de publicidade que engloba tanto a estética de Malraux como os imperativos da Coca-Cola, e cuja crise deve ser provocada em qualquer ocasião, por todos os meios.

O primeiro destes meios é sem dúvida a difusão, com um objetivo de provocação sistemática, de um conjunto de propostas tendentes a converter a vida em um jogo apaixonante, e o contínuo menosprezo de todas as diversões para com o uso, na medida em que estas não podem ser desviadas para servir à construção de ambientes. É certo que a maior dificuldade em tal projeto é fazer passar estas propostas aparentemente delirantes para um grau suficiente de séria sedução. Para a obtenção deste resultado se pode imaginar um uso hábil dos meios de comunicação imperantes. Mas também um tipo de abstencionismo provocativo ou de manifestações tendentes à decepção radical dos aficionados destes meios de comunicação podem fomentar inegavelmente, sem muito esforço, uma atmosfera de incomodidade extremamente favorável à introdução de novas noções de prazer.

A idéia de que a realização de uma situação eleita depende unicamente do conhecimento rigoroso e da aplicação deliberada de um certo número de técnicas concretas, inspirou o jogo psicogeográfico da semana publicado, não sem certo humor, no número 1 de POTLATCH:

"Em função do que você busca, escolha um país, uma cidade mais ou menos

populosa, uma rua mais ou menos animada. Construa uma casa. Coloque a mobília. Tire o melhor proveito de sua decoração e seus arredores. Eleja a estação e a hora. Reúna as pessoas mais adequadas, os discos e as bebidas mais convenientes. A iluminação e a conversação deverão ser as oportunidades para a ocasião, como o tempo atmosférico ou vossas recordações. Se não houve nenhum erro em vossos cálculos, o resultado deve satisfazer-te."

Devemos trabalhar para inundar o mercado, mesmo que pelo momento não seja mais que o mercado intelectual, com uma massa de desejos cuja realização não rebaixará a capacidade dos meios de ação atuais do homem no mundo material, mas sim a velha organização social. Não carece de interesse político contrapor publicamente tais desejos aos desejos elementares que não nos assombra vermos repetidos incessantemente na indústria cinematográfica ou nas novelas psicológicas, como desse velho carniceiro de Muriac. (Marx explicava ao pobre Proudhon que, em uma sociedade fundada sobre a "miséria", os produtos mais "miseráveis" tem a fatal prerrogativa de servir ao uso do maior número de pessoas).

A transformação revolucionária do mundo, de todos os aspectos do mundo, confirmará todos os sonhos de abundância.

A mudança repentina de ambientes em uma mesma rua no espaço de alguns metros; a clara divisão de uma cidade em zonas de distintas atmosferas psíquicas; a linha de mais forte inclinação – sem relação com o desnível do terreno – que devem seguir os passeios sem propósito; o caráter de atração ou repulsão de certos espaços: tudo isso parece ser ignorado. Em todo caso, não se concebe como dependente de causas que possam ser descobertas através de uma cuidadosa análise, e das quais não de possa tirar partido. As pessoas são conscientes de que alguns bairros são tristes e outros agradáveis. Mas geralmente assumem simplesmente que as ruas elegantes causam um sentimento de satisfação e as ruas pobres são deprimentes, e

não vão mais além. De fato, a variedade de possíveis combinações de ambientes, análoga à dissolução dos corpos químicos puros num infinito número de mesclas, gera sentimentos tão diferenciados e tão complexos como os que pode suscitar qualquer outra forma de espetáculo. E a menor investigação revela que as diferentes influências, qualitativas ou quantitativas, dos diversos cenários de uma cidade não se pode determinar somente a partir de uma época ou de um estilo de arquitetura, e ainda menos a partir das condições de vida.

As investigações assim destinadas a se levar a cabo sobre a disposição dos elementos do meio urbano, em relação íntima com as sensações que provocam, não querem ser apresentadas senão como hipóteses audazes que convém corrigir constantemente à luz da experiência, através da crítica e da autocrítica.

Certas pinturas de Chirico, que são claramente provocadas por sensações cuja origem se encontra na arquitetura, podem exercer uma ação de retorno sobre sua base objetiva até transformá-la: tendem a converter-se elas mesmas em maquetes. Inquietantes bairros de arcadas poderiam um dia continuar e complementar o atrativo desta obra.

Não conheço senão esses dois portos ao entardecer pintado por Claude Lorrain, que estão no Louvre e que apresentam dois ambientes urbanos totalmente diversos, para rivalizar em beleza com os cartazes dos planos de metrô de Paris. Se entenderá que ao falar aqui de beleza não me refiro a beleza plástica – a nova beleza não pode ser outra que a beleza da situação – senão somente a apresentação particularmente comovedora, em ambos os casos, de uma suma de possibilidades.

Entre diversos meios de intervenção muito difíceis, parece apropriada uma cartografia renovada para sua utilização imediata.

A elaboração de mapas psicogeográficos, inclusive de diversos truques como a equação pouco fundada ou completamente arbitrária, estabelecida entre

duas representações topográficas, pode contribuir para esclarecer certos deslocamentos de caráter não precisamente gratuitos, mas sim absolutamente insubmissos às influências habituais. As influências deste tipo estão catalogadas em termos de turismo, droga popular tão repugnante como o lazer ou a compra a crédito.

Recentemente, um amigo me disse que percorreu a região de Harz, na Alemanha, com a ajuda de um mapa da cidade de Londres cujas indicações havia seguido cegamente. Este tipo de jogo é obviamente só um começo medíocre em comparação com uma construção completa da arquitetura e do urbanismo, construção que estará algum dia em poder de todos. Enquanto isso, podemos distinguir distintas fases de realizações parciais, meios menos complicados, começando pelo simples deslocamento dos elementos do cenário dos lugares nos quais estamos acostumados a encontrar.

Assim, no número precedente desta revista, Mariën propôs reunir em desordem, quando os recursos mundiais tenham cessado de ser desperdiçados nos projetos irracionais que nos são impostos hoje, as estátuas equestres de todas as cidades do mundo em uma planície deserta. Isto ofereceria aos transeuntes – o futuro lhes pertence – o espetáculo de uma carga de cavalaria oficial, que inclusive poderia dedicar-se a memória dos maiores massacradores da história, desde Tamerlan até Ridgway. Aqui vemos reaparecer uma das principais demandas desta geração: o valor educativo.

De fato, não há nada mais a esperar que a tomada de consciência pelas massas ativas das condições de vida que lhes são impostas em todos os domínios e dos meios práticos para combatê-las.

O imaginário é aquilo que tende a converter-se em real, escreveu um autor cujo nome, devido a sua notória degradação intelectual, faz tempo é esquecido. Tal afirmação, pelo que tem de involuntariamente restritiva, pode servir de pedra de toque e fazer justiça a certas paródias de revolução literária: o que tende a permanecer irreal é palavrório.

A vida, da qual somos responsáveis, oferece ao mesmo tempo grandes motivos de desânimo, uma infinidade de diversões e de compensações mais ou menos vulgares. Não passa um ano em que as pessoas que amamos não cedam, por falta de ter compreendido claramente as possibilidades presentes, a alguma capitulação manifesta. Mas isto não reforça o campo inimigo, que conta com milhões de imbecis e no qual se está objetivamente condenado a ser imbecil.

A primeira deficiência moral que permanece é a indulgência, em todas as suas formas.

1955

Fonte: Biblioteca Virtual Revolucionária

(www.geocities.com/autonomiabvr/).

PARA UMA REFORMA URBANA E HABITACIONAL

Manoel Del Rio - MSTC(dezembro, 2000)

I - As condições gerais

Atualmente, as cidades brasileiras não são um lugar para se morar e para se viver para a grande maioria da população brasileira. Na verdade, elas são mega-concentrações urbanas que servem apenas para separar as atividades agrícolas e industriais e *enriquecer os grandes proprietários* que especulam com a terra e com os aluguéis dos imóveis - impedindo o acesso dos trabalhadores à moradia e provocando a grande crise do setor habitacional. Em resumo, as cidades brasileiras são a expressão mais concreta de um processo capitalista que começa com a expulsão da população pelo latifúndio improdutivo, passa pelo arrocho salarial mais pesado da América Latina e termina na fila de multidões incalculáveis que não têm onde trabalhar, não têm o que comer e, finalmente, não têm onde morar.

Nessas condições catastróficas - criadas e aprofundadas pelo tipo de acumulação do capital reservado pelo sistema imperialista para burguesias dependentes como a brasileira - uma *Reforma Habitacional* no Brasil só poderá ser realizada se forem simultaneamente transformadas as atuais relações de propriedade, de produção e de repartição da riqueza nacional.

Isso quer dizer que a *Reforma Urbana* capaz de destruir as desumanas condições de sobrevivência nas cidades - e substituí-las por novas condições que atendam plenamente as necessidades da imensa maioria da população - será apenas uma parte de um processo maior de transformação da

propriedade agrária, dos mecanismos burgueses que perpetuam o desemprego e os baixos salários e, finalmente, das leis também burguesas que garantem a violência dos grandes proprietários.

II - As Medidas Necessárias

1- A reforma urbana e habitacional no Brasil tem que ser simultânea a uma *Reforma Agrária* ampla e profunda, que consista basicamente na expropriação das grandes propriedades improdutivas, *começando por aquelas mais próximas das grandes concentrações urbanas e industriais.*

2- Implantação de Projetos Coletivos *Agro-industriais* nas grandes propriedades expropriadas pela reforma agrária, de acordo com os mais recentes desenvolvimentos científicos e tecnológicos.

3- *Combinação das Atividades Agrícolas e Industriais*, que possibilite um gradativo desaparecimento das diferenças entre atividades agrícolas e industriais e ao mesmo tempo, uma repartição mais harmoniosa da população no espaço territorial.

4- *Organização de Frentes de Trabalho* e assentamento da população desempregada do campo e da cidade nos projetos coletivos agro-industriais. Esses projetos devem incluir necessariamente um desenvolvido sistema habitacional, educacional, de saúde, de desenvolvimento físico, mental e artístico, o que está imediatamente relacionado com a reforma urbana propriamente dita.

5- *Os Trabalhadores urbanos e rurais* devem construir uma forte União para que nenhum trabalhador receba um salário abaixo do mínimo necessário definido pela Constituição Federal. A cada trabalhador segundo sua necessidade.

6- Novas Medidas Fiscais e Econômicas para o estoque de Propriedades Urbanas Existentes.

- Impostos fortemente progressivos sobre grandes proprietários que acumulam terras e imóveis nas cidades, de acordo com a quantidade e a metragem total das suas propriedades imobiliárias. Até 100m² de área construída ou de terreno não será cobrado nenhum imposto. A partir dessa medida será iniciada a cobrança e progressividade dos impostos. Também dos aluguéis.

- Expropriação de Terrenos e Prédios ociosos ou fechados há mais de 5 anos (expropriar prioritariamente os imóveis dos corruptos e corruptores). Poderá ser concedido um prazo de 12 meses para que esses imóveis sejam vendidos ou reutilizados, antes da expropriação (caso específico dos imóveis fechados).

- Taxas e Tarifas diferenciadas para água, luz, esgoto, lixo, melhorias etc, de acordo com a quantidade e a metragem total dos imóveis de um mesmo proprietário.

7- Novas Medidas Administrativas e Econômicas

- Reserva de amplas áreas para utilização pública, recadastramento e regularização fundiária, parcelamento, desmembramento e remembramento do solo para fins urbanos e habitacionais.

- Imediata ocupação dos prédios expropriados ou abandonados, para moradia dos trabalhadores e suas famílias, sob o controle das Associações de Moradores.

- Reservar os prédios e espaços mais apropriados para a instalação de escolas, hospitais, creches etc.

- As construções de novos prédios ou reforma e adaptação dos antigos devem ser realizadas na forma de *Auto-Gestão*. Os grupos de famílias a serem atendidos constituem uma associação de moradores e, por meio dessa Associação, administram a aplicação dos recursos, fiscalizam a construção com o auxílio de uma assessoria de engenheiro, arquitetos, mestres-de-obras etc, desde o tipo de moradia, tamanho do prédio e do terreno, processo de construção, definição das custas envolvidas, equipamentos coletivos etc.

- Todos os trabalhos de construção, reformas ou readaptações dos imóveis devem ser executados por cooperativas de trabalhadores da construção civil, fiscalizadas pelas associações de moradores e conselhos populares e operários. Essas *Cooperativas de Trabalho* devem ser remuneradas, porém sem fins lucrativos, evitando e punindo todo tipo de intermediário especulativo. *Adotando o princípio de a cada um segundo seu trabalho.*

8- Medidas Políticas

Planejamento urbano, participação popular e comunitária. Eleição e duração dos mandatos, não prorrogáveis, dos Conselhos Operários e Populares.

Texto elaborado por Manoel Del Rio para discussão na Coordenação do MSTC - Movimento Sem Teto do Centro. São Paulo, 10 de dezembro de 2000.

Texto tirado do site do Movimento Sem-Teto do Centro, de São Paulo(www.sem-teto.org3.net).

RÉQUIEM PARA AS TWIN TOWERS

Jean Baudrillard

Por que, antes de mais nada, as Twin Towers? Por que as duas torres do World Trade Center?

Todos os grandes *buildings* de Manhattan até então participavam de uma verticalidade competitiva, responsável pelo célebre panorama arquitetônico da cidade. Essa imagem mudou em 1973 com a construção do World Trade Center. A efígie do sistema passou então do obelisco e da pirâmide para o cartão perfurado e o grafismo estatístico. Esse grafismo arquitetônico encarna um sistema não mais de concorrência, mas digital e contábil, no qual a concorrência desaparece em benefício das redes e do monopólio.

O fato de que eram duas significa a perda da referência original. Se houvesse apenas uma, o monopólio não estaria perfeitamente encarnado. Somente a duplicação do signo acaba realmente com o que ele designa. Há um fascínio particular nessa duplicação. Por mais altas que sejam, as duas torres, contudo, significam um ponto final na verticalidade. Elas não são da mesma raça que os outros *buildings*. Culminam no exato reflexo uma da outra. Os *buildings* do Rockefeller Center ainda projetavam suas fachadas de vidro e aço numa espetacularidade infinita da cidade. As torres não têm mais fachada nem rosto. Ao mesmo tempo que a retórica da verticalidade, desaparece a retórica do espelho. Com esses monólitos perfeitamente equilibrados e cegos, só resta uma espécie de caixa preta, de série fechada no duplo, como se a arquitetura, à imagem do sistema, não procedesse mais que da clonagem e do código genético imutável.

Nova York é a única cidade do mundo a retrair assim, ao longo da sua história, com uma prodigiosa fidelidade, a forma atual do sistema com todas as suas peripécias. Deve-se, portanto, supor que o desabamento das torres – acontecimento ele próprio único na história das cidades modernas – prefigura a concretização dramática dessa forma de arquitetura e do sistema por ela encarnado. Como pura “modelização” informática, financeira, contábil, digital, eram o cérebro dele. Ao ataca-las, os terroristas atingiram, portanto, o centro nevrálgico do sistema. A violência do global também passa pela arquitetura, pelo horror de viver e trabalhar nesses sarcófagos de vidro, aço e concreto. O pavor de morrer aí é inseparável do pavor de aí viver. Por isso a contestação dessa violência passa também pela destruição dessa arquitetura.

Esses monstros arquitetônicos sempre suscitaram um fascínio ambíguo, uma forma contraditória de atração e repulsão, e, portanto, em algum lugar, um desejo secreto de vê-las desaparecer. No caso das Twin acrescenta-se a isso tudo essa simetria perfeita e essa condição de gêmeas, com certeza uma qualidade estética, mas sobretudo um crime contra a forma, uma tautologia da forma, que provoca a tentação de quebrá-la. A própria destruição respeitou essa simetria: duplo impacto com alguns minutos de intervalo – suspense que leva a crer ainda que possa tratar-se de um acidente: mais uma vez é o segundo impacto que assina o ato terrorista.

O desabamento das torres é o acontecimento simbólico maior. Imaginem se elas não tivessem desabado, ou que apenas uma delas desabasse, o efeito não seria de modo algum o mesmo. A prova gritante da fragilidade da

potência mundial não teria sido a mesma. As torres, que eram o emblema dessa potência, ainda a encarnam nesse fim dramático, que lembra um suicídio. Vendo-as desabar sozinhas, como numa implosão de que estavam suicidando-se em resposta ao suicídio dos aviões suicidas.

Ao mesmo tempo objeto arquitetônico e objeto simbólico, evidentemente que se visou ao objeto simbólico; pode-se imaginar que a destruição física acarretou o desabamento simbólico. Mas é o contrário: a agressão simbólica acarretou o desabamento físico. Como se a potência que dava sustentação às torres tivesse bruscamente perdido toda a capacidade de absorver impactos. Como se essa potência arrogante cedesse bruscamente sob o efeito de um esforço demasiado, o de querer ser o único modelo do mundo. Cansadas de ser esse símbolo pesado demais para suportar, elas sucumbiram, desta vez, fisicamente, verticalmente, esgotadas, diante dos olhos arregalados do mundo inteiro.

È bastante lógico que a ascensão da potência exacerba a vontade de destruí-la. Mas há mais: de alguma forma, ela é cúmplice da sua própria destruição. Essa denegação interna torna-se mais forte na medida em que o sistema se aproxima da perfeição e de ser Todo-Poderoso. Tudo aconteceu, portanto, através de uma espécie de cumplicidade imprevisível, como se o sistema inteiro, fragilizado internamente, entrasse no jogo da sua própria liquidação. Logo, no jogo do terrorismo. Disse-se: “Deus não pode declarar guerra a si mesmo”. Sim, pode. O Ocidente, na posição de Deus, divinamente Todo-Poderoso e de legitimidade moral absoluta, torna-se suicida e declara guerra a si mesmo.

Quanto à questão do que se deveria construir no lugar das torres, não há solução – não se pode imaginar nada equivalente que valha à pena ser destruído. As Twin Towers valiam o esforço. Não se pode dizer o mesmo de muitas obras arquitetônicas. A maioria das coisas não alcançam o merecimento de ser destruídas ou sacrificadas – somente as obras de prestígio o merecem. Essa proposição não é tão paradoxal assim e põe uma questão fundamental para a arquitetura: só se deveria construir aquilo que, por exemplo, fosse digno de ser destruído. Bastaria uma panorâmica em função dessa pergunta para se ver que poucas coisas resistiriam.

Existem precedentes célebres desse atentado, na destruição voluntária de obras sublimes, cuja beleza ou o poder são como uma provocação. A destruição criminosa do Templo de Éfeso, Roma e Heliogábalo, o incêndio do pavilhão dourado em Mishima. Sem esquecer, em *O Agente Secreto*, de Conrad, a tentativa anarquista de dinamitar o Observatório de Greenwich, “para libertar o povo do tempo”.

Seja como for, as torres desapareceram. Mas nos deixaram o símbolo desse desaparecimento, o símbolo do desaparecimento possível do poder absoluto que encarnavam. Aconteça o que acontecer, esse poder foi destruído ali, num instante.

Por outro lado, se as duas torres desapareceram, não estão aniquiladas, nem mesmo pulverizadas. Deixaram-nos a forma dessa ausência. Todos aqueles que as conheceram não conseguem parar de imaginá-las, elas e o desenho delas no céu, visíveis de todos os pontos da cidade. O fim no espaço material as fez entrar num espaço imaginário definitivo. Pela graça

do terrorismo, tornaram-se o mais belo edifício mundial – o que com certeza não eram quando existiam.

Seja lá o que se pense da sua qualidade estética, as Twin Towers eram uma performance absoluta e a destruição delas é, ao mesmo tempo, uma performance absoluta. Isso, contudo, não justifica que Stockhausen exalte o 11 de setembro como a mais sublime das obras de arte. Por que um acontecimento excepcional deveria ser uma obra de arte? A apropriação estática é tão odiosa quanto a apropriação moral ou política – sobretudo quando o acontecimento só é tão singular por se situar precisamente para além de qualquer comentário. Por absorver toda a imaginação e não ter sentido, ele não pode ser representado. Fecha-se, como diria Rothko, em todas as direções. Não possui equivalente. O único eco estaria, quem sabe, em algumas formas de arte moderna, que se pode chamar de terroristas, portanto anunciadoras de um tal acontecimento, mas jamais como representação. Depois de um acontecimento desses, é tarde demais para a arte, tarde demais para a representação.

A utopia situacionista de uma equivalência da arte e da vida era substancialmente terrorista. Terrorista é o ponto extremo em que a radicalidade da performance artística, ou da idéia, entra na própria coisa, na escrita automática da realidade, numa projeção poética de situação. Mas se a arte pode sonhar em ser esse acontecimento material que absorve qualquer representação possível, está muito longe disso, e nada da ordem da imaginação ou da representação pode igualar ou comparar-se, hoje, com um acontecimento desses.

Veja-se o caso da alegoria perturbadora desse artista africano a quem se encomendou uma obra para a laje do World Trade Center. Obra que representava o próprio artista, com o corpo traspassado por aviões, como um moderno São Sebastião. Tendo comparecido para trabalhar, no seu ateliê, na manhã de 11 de setembro, ele morreu esmagado, com sua obra, sob os escombros das torres. Tal seria, no fundo, o cúmulo da arte – a perfeição mágica da obra enfim realizada, transfigurada e aniquilada ao mesmo tempo pelo acontecimento que ela, em miniatura, antecipava.

Tudo está no primeiro instante. Tudo se encontra conjugado no choque dos extremos. A recusa desse momento de fascinação, que condensa, através da imortalidade da imagem, a intuição chocante do acontecimento, leva à perda de qualquer chance de captar-lhe o caráter excepcional. Todos os discursos só servem para nos afastar inexoravelmente e o poder do acontecimento perde-se em considerações políticas e morais.

Para um acontecimento único, exige-se uma reação única, imediata e incontestável, que utilize essa energia potencial – tudo o que disso deriva, inclusive a guerra, não sendo mais que uma forma de diluição e de substituição. Daí a dificuldade de enfrentá-lo sem tentar explicá-lo de alguma maneira. Todas as tentativas de dar-lhe um sentido, mesmo o mais sutil e favorável, acabam por negá-lo secretamente, pois o que faz acontecimento vem de uma dissociação dos efeitos e das causas, de uma primazia dos efeitos e de uma tal superação da causalidade que parece eliminar o princípio (sem dúvida, só acontece realmente aquilo que não tem razão bastante para acontecer).

Tudo o que se pode fazer é responder a um acontecimento com outro acontecimento, através de uma análise eventualmente tão inaceitável quanto o próprio acontecimento. Se no acontecimento singular os efeitos se libertam das causas, então o pensamento sobre ele deve também se libertar dos seus pressupostos e referências.

Existe primazia do pensamento em relação ao acontecimento? Tem-se a impressão de que o acontecimento sempre esteve aí, presente por antecipação, e que ele vai mais rápido que o pensamento, criando, de repente, um vácuo em torno dele e despojando o mundo de toda a sua atualidade. De certa maneira, aliás, não o vivemos como se de fato tivesse acontecido, mas como uma fantasmagoria, com a angústia retrospectiva de que ele possa não ter acontecido. O mais ínfimo detalhe poderia ter determinado o fracasso de uma ação como essa e, sem dúvida, pela mesma ínfima razão – pois o destino é sutil – mais de um acontecimento excepcional terá deixado de acontecer. Mas quando acontece, provoca como que um efeito de sucção, de bomba de absorção que asfixia todos os acontecimentos futuros. De maneira que apaga não somente tudo o que lhe precedeu, mas também tudo o que virá depois dele.

Contudo, de algum modo, o pensamento o precede, pois também tenta produzir um vácuo, a fim de que surja o que não encontrou significado e certamente não encontrará jamais. Aquilo que distingue o pensamento radical da análise crítica é isto: a análise crítica trabalha para negociar o seu objeto de em troca do sentido e da interpretação, enquanto o pensamento radical tenta arrancá-lo dessa transação e tornar impossível a sua conversão. O interesse não está mais na explicação, mas num duelo, num

desafio respectivo do pensamento e do acontecimento. É o preço para conservar a literalidade do acontecimento.

A análise radical mede-se com o próprio acontecimento. Não o considera como um fato – toda interpretação como “fato” é ela própria “factícia”. Se é verdade que a maioria dos acontecimentos se deixa reduzir à situação de fato, só merecem o nome de acontecimentos os que escapam disso. A análise tampouco é o espelho, pois qualquer face a face com o “real” é impossível, e o fato de que aconteça não diminui em nada a sua impossibilidade objetiva.

Convém tomar esse acontecimento como medida na sua impossibilidade, no seu aspecto inimaginável, mesmo como acidente. Se há acontecimento, ele só pode arrancar os conceitos do campo de referência em que se situam, o que torna vã qualquer tentativa de totalização, inclusive pelo Mal, ou pelo pior. Certo, o sistema persistirá sem trégua, mas também agora sem fim, nem mesmo o do apocalipse, pois este já está aí, sob a forma de liquidação inexorável de qualquer civilização, talvez até mesmo da espécie. *Mas ainda é preciso destruir o que foi derrubado.* O pensamento e o acontecimento estão atrelados nesse ato de destruição simbólica.

Tradução de Juremir Machado da Silva.

Texto extraído do livro *Power Inferno*, de Jean Baudrillard, Editora Sulina, 2003.

Link: Editora Sulina (www.editorasulina.com.br).

CAMINHADA NO PARQUE? LEVE O PARQUE COM VOCÊ

Jennifer Taplin

Estudantes dão um exemplo em relação a espaços verdes – e são alvo de várias piadas de hamsters.



HALIFAX – Quando estes quatro estudantes universitários passam pela rua, viram alvo de piadas de hamster.

É compreensível, por que eles estão andando em um gigantesco aro revestido com grama.

Quatro estudantes de arquitetura de Dalhousie surpreenderam transeuntes ontem enquanto exibiam seu projeto de verão – e faziam um manifesto social.

Eles dizem que não há muito espaço verde em Halifax e que sua geringonça é uma forma de “levar o parque com você”.

Brincando na grama

“Estamos considerando a noção de espaço verde na cidade”, disse o estudante da graduação Kevin James. “Mesmo nos Jardins Públicos, você é proibido de andar na grama”.

A vereadora da região central de Halifax Dawn Sloane diz que eles estão certos, exceto pela declaração em relação aos Jardins Públicos. Na verdade, brincar na grama é permitido na área para crianças, mas o problema é que ninguém sabe disso.

“Penso que agora mesmo nossa maior questão é que não somente nosso espaço verde está sendo utilizado para alguns motivos errados, mas estão sendo sub-utilizados pelas comunidades, e realmente precisamos de mais”, disse ela.

Há esforços por tornar os parques mais hospitaleiros, tais como acrescentar bancos e iluminação no Parque Victoria, do outro lado dos Jardins Públicos.

O projeto da roda tipo para hamster levou quatro dias para ser construída e é feita de madeira compensada e uma malha metálica. James disse que eles prenderam a grama à malha com linha de pesca.

Da Spring Garden Road para a rua Argyle até a orla, os quatro estudantes se revezaram para andar na roda. Ocasionalmente, paravam para deixar as crianças testarem, ou deixar uma multidão de turistas e locais tirarem fotos.

Pessoas que estavam curiosas o bastante para perguntarem a um dos estudantes o que significava tudo aquilo levavam folhetos explicando os ideais dos estudantes.

“Eles estão realmente curiosos sobre isso”, disse James. “E tomamos um monte de piadas de hamster”.

Asher deGroot disse que leva um tempo para se acostumar a andar no aro.

“É um tanto estranho”, disse ele. “Você inevitavelmente abaixa sua cabeça...ainda que ele seja feito para uma pessoa de cerca de 1 metro e oitenta”.

E então há a grama e a sujeira que cai sobre sua cabeça na medida em que você dá umas voltas.

Atraiu uma multidão

“A maneira com que ele balança dá uma sensação”, disse deGroot.

Com suas camisetas idênticas – com logos dos Beatles a la Abbey Road caminhando em aros – eles se divertiram atraindo uma multidão.

O projeto foi pensado para durar um dia, mas deGroot disse que eles devem sair com a roda novamente, ou mudar sua função para algo mais, digamos, “universitário”.

“Podemos virá-la e transformá-la numa banheira quente”.

Tradução de Ricardo Rosas

Fonte: Halifax Daily News Online (www.hfxnews.ca).

RUÍNAS – A fotografia como fragmento da arquitetura (1)

Fernando Freitas Fuão

Autor desconhecido, *A natureza devorada pela locomotiva*

As ruínas só aparecem carregadas de significado na medida em que expressam visualmente o soterramento do tempo presente e a possibilidade de recriação de um tempo passado que não voltará a se repetir.

Neste sentido as fotografias também se aproximam da categoria de ruínas, pois mumificam o presente, os corpos ainda novos, dando-lhes passado instantâneo e eliminando o tempo atual. Aceleram a passagem do tempo com sua representação.

A ruína é a câmara escura da memória.

A história, a ruína que revela a fotografia.

Antigamente algumas arquiteturas eram responsáveis pela representação do transcurso do tempo.

O monumento, originalmente, era aquele objeto austero e nem sempre monumental, destinado a sobreviver a passagem do tempo e gravar a narrativa do grupo em sua viagem pelo tempo, que era sempre o mesmo. Mas, com a criação e o transcurso da história, o monumento, o templo, deixou de encarnar, de falar da morte, agigantou-se e passou a representar a duração da matéria e da história.

Na Antigüidade e na Idade Média não se tinha o sentido dos monumentos como arte. A mudança só foi provocada pela formação de um novo conceito de memória no século XV, na Itália, onde se permitiu apreciar os monumentos da antigüidade não somente pela sua lembrança patriótica da potência e grandeza do Império, mas também pelo seu valor de arte e categoria histórica. Na verdade, esse novo interesse pela arte estava

exclusivamente limitado às obras das civilizações antigas, nos quais os italianos do renascimento gostavam de ver seus ancestrais. Isso explica sua versão simultânea ao gótico. Nessa mesma época foram inventados o valor da arte e dos monumentos da antigüidade e produziram-se as legislações sobre as proteções dos monumentos. Para Alois Riegl (2), como não podia ser distinto devido a sua visão evolucionista, um monumento, em seu sentido original do termo, designava uma obra construída com a intenção precisa de manter sempre presente na consciência das gerações futuras. Os fatos, ou os fatos humanos particulares ou uma fusão de um e outro.

Ken Josephson, *Drottningholm, Sweden, 1967*

Roland Barthes em *A câmara clara* explica muito bem essa relação entre monumento, fotografia e história. “A sociedade moderna renunciou ao monumento, a coisa que falava da morte, e ela mesma era imortal, como recordação, substituto da vida. E substituiu pela história e pela fotografia. Mas a história é uma memória fabricada, uma falsa memória, um puro discurso intelectual que anula o tempo mítico. A história é histórica, só se constituiu se a gente a olha, e para olhá-la é necessário estar fora dela.” (3)

Tanto o monumento como a fotografia encarnam e personificam. O monumento é sinônimo de colossal. *Kolossós* era o duplo que colocava em relação este mundo com outro, o dos mortos. O *Kolossós* ao contrário da fotografia não se fixa no parecido e muito menos no semelhante “Se não existe parecido, qual é a razão por que o *Kolossós* mimetiza e encarna? A petrificação é símbolo da morte e como tal é inerte, quieto, fixo, nem cresce, nem se move, essa simplicidade está na essência na monumentalidade: ser fixa e ser pétrea. A comemoração do *kolossós* é uma substituição. Tanto o monumental e o colosso devem ser presença de outra coisa, de um outro mundo nesse, de um ser passado, de um tempo passado, que se foi. (4)

O museu é filho legítimo do monumento. Os museus são também monumentos que designam a certos funcionários de conservadores,

museólogos que evocam a lembrança da mumificação tal como a fotografia. Museu é o lugar onde se seleciona, se guarda e se institucionaliza-se os fragmentos. Como disse Quétglas “Museu e necrópoles tem em comum o conservar algo desgarrado de seu ambiente vital. Pinturas, roupas, manuscritos: qualquer objeto em um museu chega embrulhado em um manto vazio que assinala sua estranheza com relação ao nosso tempo espaço.” (5) Nas ruínas, os inevitáveis fantasmas que nelas rondam, assinalam com especial intensidade o temor ao regresso aos poderes do passado, tal como observou Breton; por isso, todos aqueles que têm sede do que foi, se aproximam delas.

O vazio deixado pela fragmentação, pelo distanciamento dos corpos e espaços característicos do Barroco só podia mesmo traduzir-se em nostalgia, sentimento de ausência, que a partir do século XVIII se tornou patente na estereotipação da ruína.

A ruína é o vazio em cena, a metáfora da descontinuidade entre os corpos, a hegemonia da monarquia sobre o tombamento das muralhas do feudalismo.

O trauma do nascimento, tempo original e perfeito. Uterino.

Lugar de repouso e meditação para os românticos, lugar de exaltação para os nacionalistas.

A ruína é um lugar para demorar-se, descansar. Ela implica uma relação física da pessoa com o espaço, muito diferente por exemplo, das demolições, que é antes de nada um espetáculo, onde os *bulldozers* e os explosivos são os atores, um teatro onde a decoração é aleatória e montada rapidamente. A ruína ao contrário é estável, quase eterna em seu desmoronamento. É a sobra mesmo do espetáculo, da destruição, o momento suspenso do movimento do corpo para o chão em seu último momento. O fragmento final.

Cabe repensar a fotografia também como uma categoria de demolição, pois

atua ao mesmo tempo como embalsamador do tempo e mutilador dos corpos. A pulsão da morte trabalha sobre os dois de modo igual. Aldo Pelegrini percebeu bem esse sentido “Um objeto que se destrói, se liberta de sua virtualidade material. Por isso todo ato de destruição tem um sentido de um atentado ao pudor quando nos oferece a nudez total da matéria. O humor, neste sentido é também um fenômeno destruidor da mais alta hierarquia, ataca o estúpido o rotineiro e o pretensioso.” (6)

Pieter Wiersma, *Sand Sculpture*

Acabou-se o espetáculo das ruínas clássicas. Nelas já nem existem os ratos ou os animais que costumam vagar serenamente sobre seus escombros. Ela é agora o lugar para onde se dirigem os turistas com suas câmaras fotográficas, com a vã intenção de transferir a imortalidade pétreia para a fragilidade do papel.

Passar da ruína de pedra à ruína do papel.

Converteram-se em paradas obrigatórias de todos os guias turísticos. São fontes de dinheiro e de exaltação à cultura. Antigamente, era o lugar tradicional do *picnic*, o lugar onde se descansava o corpo, tal como a ruína mesmo. Contam as histórias e lendas que nela sempre se encontra algo interessante. As ruínas despertam a mente e excitam o corpo para explorar seus escombros em busca de uma descoberta, de um achado, de um tesouro. Agora, já não há nada para explorar, só para ser explorado na bilheteria, ou no bar mais próximo onde vendem os postais.

A ruína estereotípica imaginária do romantismo estava rodeada de um ar bucólico, tanto que é bastante difícil concebê-la sem a presença do campo, das heras, da natureza que a devora e a transforma. Para todo apaixonado da ruína, a natureza sempre foi a grande mestre, como disse W. Benjamin, mas ela não aparece na flor, mas sim na excessiva maturidade e decadência de suas criações. Curiosamente, a este tipo de abraço da natureza sobre a arquitetura, dificilmente associamos a destruição ou à demolição

premeditada, está impregnada de um falso sentido de que sua morte foi causada somente por um envelhecimento natural. Isto porque, para nós, o que a natureza destrói, sempre tem um sentido purificador ou criador.

A ruína como categoria estética é a mais autêntica museificação da arquitetura. E, nada manifesta melhor esta tendência à mumificação que o monumento em ruínas, quando se transforma em museu aberto para os turistas. Onde há ruínas, há turistas, e onde há turistas há comércio. Intercâmbio.

O fascínio e a paixão pelas ruínas sempre existiu. Desiderio Monsu, no início do século XVII, já havia pintado várias formas de destruição possíveis de cidades imaginárias. Também, H. Bosch, no século XV, soube habitar e transfigurar brilhantemente, todas as ruínas com corpos, seres, animais e plantas.

Entretanto, a ruína como categoria estética jamais existiu até então, ela é um elemento moderno, um culto do romantismo e da modernidade, que surge como obra de arte no final do século XVII, e que no século XX toma o sentido de espetáculo, com os dadaístas, em um processo de destruição dos objetos, em uma anti-arte, na intenção de arruinar a arte burguesa tradicional.

A exaltação ao fantasma romântico expressa-se exatamente na fabricação de ruínas instantâneas, e coincide com a fragmentação, o narcisismo, com a afetação em posar ante o tempo, o pintor, a objetiva da câmara.

A fabricação das ruínas é antes de mais nada um capricho, uma afetação arquitetônica, que tanto pode servir como crítica à arquitetura, como também para promover o ranço do passado; tudo depende sobre que tipo de edifício se opera e se representa a destruição. Parece-me que, o único sentido crítico de tal 'recreação', atualmente, está na ironia da destruição das formas do presente imediato, tal como a clássica imagem da 'locomotiva devorada pela natureza' que ilustrava um artigo de Benjamin Peret, ou das

arquiteturas do grupo SITE.

Re-fabricar colunas, ou edifícios antigos ou qualquer outra coisa em ruínas é tornar a arquitetura do presente ruínosa. Trabalho de um falso espelho, espelho que registra a nossa submissão à História, como expressão material do passado ou com uma revelação do tempo presente.

O que nasce velho não nasce jamais suficientemente velho, para que não possa envelhecer ainda mais.

Naturalmente as ruínas artificiais não mudam suas formas da mesma maneira que a pintura de uma ruína, ou de uma fotografia. Não é a ruína que decai, mas sim a pintura, da qual está composta. A luz que afeta a química do papel fotográfico, ironicamente a mesma luz que lhe originou. Bastante diferente da ruína artificial no parque, que muda de forma e enganosamente se tornam genuínas com a passagem do tempo, ao ponto de não se poder discernir exatamente a que período da história pertenceram e se converterem em falsamente autênticas. O tempo autentifica qualquer documento, ele põe uma fina película de passado sobre todas as coisas vivas ou mortas. E quanto mais antiga seja uma ruína fabricada, ou mais amarelada uma fotografia seja, mais verdadeiramente falsas serão.



Atentado em Oklahoma, 1992

A ruína refere-se a um sentido de destruição inato ao homem e à natureza, e nunca deve ser confundida com o ruinoso, que conserva a forma original, mas possui a matéria em um processo interno de decomposição.

Na criança podemos observar esse instinto de destruição em sua pureza: a criança destrói objetos - como os castelos na areia que ela mesma constrói -, não somente para conhecer melhor a totalidade do fenômeno da criação,

mas também para afirmar-se. Por este caminho, facilmente chegaremos a compreender que a ruína é uma afirmação de identidade. E é por isso que os nacionalistas recorrem sempre a ela, para apoiar seus caducos discursos.

Mas tudo muda no século XX, e mais precisamente a partir da segunda metade, no que diz respeito à ruína. A experiência da 2ª Guerra Mundial, tal como observou Ernest Bloch, distanciou as ruínas sentimentais das provocadas pelos bombardeios. A ruína em Hiroshima revelou, com sua química radioativa, a categoria máxima que se poderia criar. Com a eminência de uma hecatombe nuclear dos anos 60, a ruína, ao contrário de remeter-se ao passado, passou a aludir ao futuro próximo e catastrófico, na qual a única protagonista seria ela mesma. Passa a ser uma retenção, uma tentativa de parar o tempo. Esta dupla condição atual vem caracterizando toda as representações e projetos que se fazem das ruínas, principalmente no mundo do cinema.

Muitos dos movimentos milenaristas escatológicos reagiram contra a ruína da história, tentando recuperar o tempo através da recordação mítica, da ruína e do fragmento.

A ruína é um revolvimento do passado, ela possui o poder de voltar às origens, *in illo tempore*, em busca de um tempo ideal. Como descreveu J. Quetglás: "do passado só é nosso o que a memória conserva. Não as coisas, mas o signo dessas coisas. A ruína, como o medo ou o amor, é um sentimento. Não há ruína sem a crença em que houve o dia da origem. É precisamente essa crença, e não o tempo, a causa direta e instantânea da ruína".

A ruína moderna: a foto ou mesmo o filme são uma falsa escatologia, pois nelas, não há redenção final. Simplesmente o anúncio do fim. The end.



World Trade Center, 2002

Já não existem tantas ruínas para serem descobertas, escavadas, exibidas, como nos séculos anteriores. Perderam toda a fascínio de revelação do passado portador de enigmas e mistérios. Quem caminha sobre elas agora, não encontrará mais os mitológicos faunos saltitantes ou as ninfas desnudas, só turistas com seus vídeos e câmeras fotográficas.

Ruínas sobre ruínas.

Grande parte das ruínas atuais já não possuem o mesmo sabor das ruínas antigas. Não passam de destruições avassaladoras com a função de rememorar os horrores da guerra, tal qual a igreja de Kaiser Wilhelm em Berlim. A destruição do muro de Berlim que poderia converter-se numa ruína perpétua, converteu-se no espetáculo da ausência. Foram comercializados todos os seus pedaços e transformados em postais pelos vendedores. Não faltou a bilheteria para vender os ingressos para apresentação do *The wall*, do Pink Floyd.

A arte que mais se assemelha às ruínas hoje é, sem dúvida, o cinema, a fotografia e o vídeo.

E a arte que melhor se assemelha à fotografia é a arquitetura. A fotografia, assim como a ruína arquitetônica, não rememoram o passado e tampouco podemos dizer que são testemunhos do passado. O efeito que elas produzem é a evocação de algo daquilo engolido pelo tempo, confirmando que o que é visto realmente existiu.

A imagem é a representação de um determinado universo, num determinado momento. A fotografia é a representação deste universo, num tempo passado. Por fim, a memória histórica parece não servir para muita

coisa, pois voltamos a repetir, mesmo conhecendo-os, os mesmos fatos e erros cometidos anteriormente.

A ruína arquitetônica não é mais necessária para a recordação, foram designados outros suportes para sua representação, menores, mais rentáveis, e mais fáceis de transportar: a fotografia, o cinema e o vídeo. Esses suportes absorveram e substituíram uma das funções da arquitetura.

A ruína habita na fotografia. A ruína é a fotografia.

A fotografia como ruína não passa de comprovação da montagem da História. Atesta através de imagens o que a história mediante texto ensina nos livros. Agora as ruínas arquitetônicas estão mais arruinadas do que nunca.

"O fotógrafo está comprometido, queira ou não, com a função de transformar a realidade em antigüidade, e as fotografias em si, configuraram antigüidades instantâneas. O fotógrafo oferece uma contra-partida moderna desse gênero arquitetônico, tipicamente romântico - a ruína artificial: a ruína criada para penetrar nas características históricas de uma paisagem, para envolver a natureza numa aura - a aura do passado". (Susan Sontag)

A imagem é a representação de um determinado universo, de um determinado momento. A fotografia é a representação deste universo num tempo passado. No fim, a memória parece não servir para nada, pois voltamos a repetir, mesmo sabendo os mesmos erros e bestialidades cometidos anteriormente.



Indeterminate Facade Building

SITE, *The*

A efemeridade do suporte se parece com as esculturas feitas na areia. Um sopro de vento mais forte e as transformam em pó novamente. De certa forma, desintegrar, fragmentar uma imagem, é conseqüentemente liquidar com sua verossimilhança, com o objeto ou pessoa, com o passado, não importando se realmente teve base em fatos reais, ou simplesmente foi fruto da fantasia e da criação humana.

Reagrupar tais fragmentos para construir um mundo novo seria a reação no sentido exato do termo, seria a tentativa de reconstruir um mundo que se destruiu. É verdade que não pode haver collage num mundo ainda intacto, onde não existem cacos do mundo para serem juntados.

Collage é o gesto de um mundo destruído.

Quem faz collage não pode contentar-se com troços de um mundo em ruína que o rodeia. E certamente, o que hoje os arquitetos entendem erroneamente por Collage Temporal - justaposição de fragmentos do passado e do presente- não será eterno. A visão cortada que a história

proporciona hoje, e que se apresenta agora como acumulação de trocas e linguagens distintas, é falsa e será irrelevante para o olhar do amanhã. Mas a vontade de trocar, a troca pela troca em si, é a expressão mais cristalina de nosso tempo.

Notas

1. Este texto foi escrito em 1988 em Barcelona e faz parte da tese doutoral *Arquitectura como Collage*.
2. Riegl, Alois. *Le cult moderne des monuments , sanature, son origines*. Paris, École d'Architecture Paris,-Villemin, 1984. P. 37
3. BARTHES, Roland. A câmara clara. Edições 70: São Paulo, 1980, p.131.
4. BOSAL, Valeriano. *Mimesis : las imágenes e las cosas*. Madrid, 1987, p. 67.
5. QUETGLAS, Josep. "Elogio de la ruina". In: revista *Tecnica*, inverno de 1989, p. 108. Edições Coop de d'ides
6. PELLEGRINI, Aldo. "Fundamentos de una estética de la destrucción". In: *Para contribuir a la confusión general op.cit.* p.108.-109.

PROGRAMA ELEMENTAR DA AGÊNCIA DE URBANISMO UNITÁRIO

Attila Kotanyi & Raoul Vaneigem

Publicado no # 6 de Internationale Situationniste, 1961. A base para a presente tradução foi a tradução do francês para o espanhol de Julio González del Río Rams publicado em "creación abierta y sus enemigos: textos situacionistas sobre arte y urbanismo", Madrid, La Piqueta, 1977.

.....

1. Inexistência do urbanismo e inexistência do espetáculo

O urbanismo não existe: nada mais é que uma "ideologia", no sentido marxista da palavra. A arquitetura realmente existe, do mesmo modo que a coca-cola: é uma produção envolta em ideologia, mas real, satisfazendo falsamente uma falsa necessidade. Enquanto o urbanismo é comparável à exibição publicitária que rodeia a coca-cola, pura ideologia espetacular. O capitalismo moderno, que organiza a redução de toda vida social ao espetáculo, é incapaz de dar outro espetáculo que o de nossa alienação. Seu sonho urbanístico é sua obra-prima.

2. A planificação urbana como condicionamento e falsa participação

O desenvolvimento do meio urbano é a modelação capitalista do espaço. Representa a escolha de uma certa materialização do possível, com exclusão de outras. Assim como a estética, cujo movimento de decomposição permanecerá, pode ser considerada como um ramo bastante negligenciado

da criminologia. Entretanto, o que o caracteriza no nível de "urbanismo", com relação a seu nível simplesmente arquitetônico, é exigir um consentimento da população, uma integração individual na colocação em andamento desta condição burocrática do condicionamento.

Tudo isso é imposto por meio da chantagem da utilidade. Se esconde que a importância completa desta utilidade é posta a serviço da reedificação. O capitalismo moderno faz renunciar a toda crítica pelo simples argumento de "faz falta um teto", o mesmo que acontece com a televisão com o pretexto de que "a informação é necessária" e é a diversão. O que leva a esquecer a evidência de que esta informação, esta diversão, este modo de habitação, não são feitos pelas pessoas, mas sem elas e contra elas.

Toda planificação urbana só pode ser compreendida unicamente como o campo da publicidade-propaganda de uma sociedade, ou seja: a organização da participação em algo no qual é impossível participar.

3. Circulação: estágio supremo da planificação urbana

A circulação é a organização do isolamento de todos. É nisso que ela constitui o problema dominante das sociedades modernas. É o contrário do encontro, a absorção das energias disponíveis para encontros ou para qualquer tipo de participação. A participação, que se fez impossível, é compensada sob a forma de espetáculo. O espetáculo se manifesta no habitat e no deslocamento (status da moradia e dos veículos pessoais). Porque de fato não se mora em um bairro de uma cidade, mas no poder. Se mora em algum lugar da hierarquia. No cume dessa hierarquia, os graus

podem ser medidos pelo grau da circulação. O poder se materializa mediante a obrigação de se estar presente cotidianamente em lugares cada vez mais numerosos (almoços de negócios) e cada vez mais afastados uns dos outros. Se poderia caracterizar o alto executivo moderno como um homem que se encontra em três capitais diferentes em um só dia.

4. A distância diante do espetáculo urbano

A totalidade do espetáculo que tende a integrar a população se manifesta também como a organização das cidades e como rede permanente de organizações. É uma estrutura sólida para proteger as condições existentes da vida. Nossa primeira tarefa é permitir às pessoas que cesse de se submeter ao meio e aos padrões de comportamento. O que é inseparável de uma possibilidade de se reconhecer livremente em algumas zonas elementares delimitadas para a atividade humana. As pessoas estarão obrigadas ainda durante muito tempo a aceitar o período reificado das cidades. Mas a atitude com que o aceitarão pode ser mudada imediatamente. Deve-se sustentar a difusão da desconfiança para os jardins de infância ventilados e coloridos que constituem, tanto o Leste como o Oeste, as novas cidades dormitório. Só a desilusão estabelecerá a questão de uma construção consciente do meio urbano.

5. Uma liberdade indivisível

O principal êxito da planificação atual das cidades faz esquecer a possibilidade do que nós chamamos urbanismo unitário, ou seja, a crítica viva, alimentada pelas tensões de toda vida quotidiana, dessa manipulação

das cidades e de seus habitantes. Crítica viva quer dizer estabelecimento das bases de uma vida experimental: reunião de criadores de sua própria vida em terrenos dispostos para seus fins. Essas bases não poderão ser reservadas a "diversões" separadas da sociedade. Nenhuma zona espaço-temporal é totalmente separável. De fato, sempre existe pressão da sociedade global sobre as atuais "reservas" de férias. A pressão será exercida no sentido inverso nas bases situacionistas, que cumprirão a função de ponte para uma invasão de toda vida quotidiana. O urbanismo unitário é o contrário de uma atividade especializada; e reconhecer um campo urbanístico separado é reconhecer já toda a mentira urbanística e a mentira de toda a vida.

É a felicidade aquilo que se promete no urbanismo. Portanto, o urbanismo será julgado segundo esta promessa. A coordenação dos meios de denúncia artística e dos meios de denúncia científica, deve levar a uma denúncia completa do condicionamento existente.

6. O desembarque

Todo espaço já está ocupado pelo inimigo, que domesticou para sua utilização até as regras elementares desse espaço (além da jurisdição: a geometria). O instante de aparição do urbanismo autêntico, será a criação, em algumas zonas, do vazio dessa ocupação. O que chamamos ocupação começa já. Pode-se compreender com a ajuda do "vazio positivo" forjado pela moderna física. Materializar a liberdade é em primeiro lugar diminuir de um planeta domesticado algumas parcelas de sua superfície.

7. À luz do deturramento*

O exercício elementar da teoria do urbanismo unitário será a transcrição de toda mentira teórica do urbanismo, detornando com um fim de desalienação: deve-se defender em todo instante da epopéia dos bardos do condicionamento – congestionar suas mensagens, inverter seus ritmos.

8. Condições de diálogo

O funcional é o que é prático. Unicamente é prático a resolução de nosso problema fundamental: a realização de nós mesmos (nosso desvencilhamento do sistema do isolamento). Isso é o útil e o utilitário. Nada mais. Todo o resto não representa mais que derivações mínimas do prático; sua mistificação.

9. Matéria prima e transformação

A destruição situacionista do condicionamento atual é já, ao mesmo tempo, a construção das situações. É a libertação para as energias inesgotáveis contidas na vida quotidiana petrificada. A atual planificação das cidades, que se apresenta como uma geologia da mentira, cederá lugar, com o urbanismo unitário, a uma técnica de defesa das condições da liberdade, sempre amenizadas, no momento em que os indivíduos, que enquanto tais não existem ainda, construem sua própria história.

10. Fim da pré-história do condicionamento

Não sustentamos que se retorne a qualquer estágio anterior ao condicionamento; mas apenas ir além. Inventamos a arquitetura e o urbanismo que não podem ser realizados sem a revolução da vida quotidiana; ou seja, a apropriação do condicionamento por todos os homens, seu crescimento indefinido, seu fim.

Attila Kotanyi & Raoul Vaneigem, 1961.

* Deturramento, *détournement*, significa pilhagem, apropriação, desvio, plágio alterando ou ampliando o sentido original.

Texto detornado da Biblioteca Virtual Revolucionária (www.geocities.com/autonomiabvr/).

Transdução de Gérson Vitoriamário de Oliveira.

UTOPIA NO CANTEIRO

José Lima

O livro Arquitetura Nova, de Pedro Arantes, retoma els históricos da arquitetura com a vida cultural e política do país e reconstitui a história passada e presente de uma prática profissional revolucionária inspirada no canteiro de obras

.....

Há não muito tempo atrás os assuntos de arquitetura pareciam interessar a um público bem maior que o atual e vice-versa, de maneira tal que mesmo uma questão especialmente complicada como a das relações de produção no canteiro de obras podia despertar a curiosidade de muito artista, estudante e gente não especializada no país. Isto certamente tinha a ver com uma época marcada por grandes projetos coletivos, mas também se referia à preeminência desta área de trabalho que, desde a década de 1950, gozava de boa fama no estrangeiro e status de arte nacional melhor identificada ao movimento contemporâneo de modernização e industrialização. É possível que o tom progressista no discurso dos arquitetos modernos então mais atuantes -- Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Vilanova Artigas, entre outros -- correspondesse ao sentimento de missão e altivez incutido na profissão, independentemente da confiança que se pudesse nutrir no papel civilizador ou revolucionário da burguesia nacional. Mas, pelo menos até a crise dos anos 1960, deve ter sido decisiva entre estes a compreensão do progresso nacional como superação de etapas em um país periférico, retardado na cadeia do desenvolvimento. Certo ou errado que estivessem, ao menos um elo entre arquitetura e dimensão pública perdurava.

Um dos méritos do livro de Pedro Fiori Arantes, *Arquitetura Nova -- Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, está precisamente em retomar os elos históricos com a cultura e a política de uma matriz de atuação dissidente (os expoentes do movimento que ficou conhecido como "Arquitetura Nova") em relação ao processo gradual de exclusão dos arquitetos da vida pública. Não por acaso o seu objeto escapa aos limites da discussão específica, sendo o tempo todo reenviado a uma teoria da periferia como formação singular do capitalismo central, produzindo e repondo localmente defasagem, privilégio e desigualdade a partir de nexos inescapáveis com o núcleo dinâmico do sistema. Em duas palavras, o livro apresenta a utopia de uma arquitetura revolucionária inspirada no canteiro, extraindo os contornos de seu tema do confronto direto com a história. Não custa lembrar que, no caso, essa se desenrola em plena solução contra-revolucionária em favor do capital (os anos do regime militar), no interior da qual ganhava força a hegemonia cultural da esquerda.

É verdade que na esteira do modernismo, o momento urbano-industrial centralizado pela construção de Brasília [1956-1960] observou enorme aproximação entre elites culturais e povo, com evidentes ressonâncias na produção artística e arquitetônica, em estratégias profissionais e programas governamentais Brasil afora. Contudo, tanto em matéria de urbanismo quanto de habitação popular, a tendência permaneceu quase sempre alheia às imposições produtivas da arquitetura. A experiência Brasília acentuava contradições entre pretensões de síntese artística, urbanística e nacional-desenvolvimentista e a realidade catastrófica do trabalho no canteiro da cidade. As políticas habitacionais, por sua vez, submetiam todo objetivo social à lógica do capital de incorporação, priorizando faixas de renda mais altas, financiando apartamento de luxo e construindo moradia de pobre de modo prioritariamente conservador, economizando nas técnicas e não apenas no número irrisório ante o crescimento das favelas, cada vez mais precariamente edificadas e ameaçadas de remoção. As soluções mais

criativas, em comércio com a cultura popular e as formas tradicionais de construção, mostravam-se então incapazes de avançar política e socialmente sobre a situação sem-saída das novas massas urbanas.

Contracultura pós-64

Salvo engano, está aí a zona fundamental de atuação da contracultura arquitetônica no Brasil dos anos revolucionários e abafados da década de 1960. O longo ensaio de Pedro Arantes é extremamente habilidoso na montagem de um complexo roteiro de enquadramentos e conexões. Principalmente na articulação de três grandes conjuntos de questões: os impasses da cultura e da política de esquerda na modernização capitalista do país; o processo de divisão social do trabalho e a emergência do povo trabalhador na história do projeto e da política habitacional; o papel histórico da arquitetura de São Paulo e de certas personalidades, instituições e obras na compreensão dos dilemas políticos, teóricos, pedagógicos e profissionais dos arquitetos brasileiros em tempos de ditadura. Assim, o alinhamento destas três figuras admiráveis, ao mesmo tempo discretas e audaciosas -- Flávio Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre -- surge como expressão mais radical das inquietudes de uma geração em tempo de guerra, inconformada ante os compromissos anteriores da esquerda (e dos arquitetos de esquerda) com o capitalismo e o populismo. O Golpe de 64 definitivamente lhes impedindo de fazer vista grossa à atualidade dos aspectos arcaicos da sociedade brasileira -- não mais considerados resíduo ou acidente no processo de desenvolvimento -- no movimento rotineiro de acumulação e dominação capitalista. Assim, também, esta geração crítica, ativa e dinâmica -- recém-formada no modernismo, no nacionalismo e no comunismo, tal como vivenciados em São Paulo e na Universidade entre o final dos anos 1950 e início dos 60 -- é acompanhada no despertar para as dimensões sistêmicas do atraso na indústria da construção civil brasileira: do nível tecnológico até as normas de salário, horário, divisão e cadência do

trabalho; da presunção de autonomia do projeto à desqualificação do saber-fazer popular [...]; do investimento planejado, mercantilizado e altamente segmentado à permanência do luxo e da manufatura na produção mais avançada.

O livro certamente privilegia esta aproximação marxista à produção da arquitetura na divisão entre trabalho e capital -- em "situação-no-conflito" como diziam os novos. E sem dúvida a reconstituição, ao longo dos capítulos, da gênese e fortuna do livro de Sérgio Ferro, *O Canteiro e o Desenho*, originalmente publicado na revista *Almanaque*, entre 1976 e 77, mas elaborado desde 1962 em sua passagem pela FAU [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP], pelo PCB, pela ALN [Aliança Libertadora Nacional], no Brasil e no exílio, já é um ganho para a interpretação crítica da boa literatura arquitetônica brasileira. Contudo, o percurso não se resume a elas. Misto de história econômico-política e crítica cultural da arquitetura, a sua leitura da pluralidade de aportes "novistas" permite-nos entender o sentido de recusa aos "modismos", "ejaculações arquitetônicas" e alienação "na venda privada de um conhecimento coletivo". A própria economia e racionalização construtiva mostram sua face irracional à luz de um fetichismo da técnica capaz de mascarar a falta de responsabilidade política. Para os "novistas", a formulação de uma poética da economia deveria passar pelo filtro de experiências contemporâneas nas artes. Impunham assim, a produtividade da cena e do fazer com as próprias mãos; o critério dos poucos recursos (inerente ao subdesenvolvimento) contra os modelos acabados dos países centrais; o posicionamento decidido do artista nos interstícios das "relações tensas entre colonizador, seus representantes internos e o colonizado", e a experiência cooperativa e desmercantilizada vivida nos trabalhos grupais com espetáculos e filmes.

Abóbodas e Pai totêmico

Uma das críticas que se fez à arquitetura praticada por Flávio Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre foi esta se restringir à encomenda de residências burguesas quando a sua preocupação fundamental encaminhava-se para as necessidades do povo. A abóbada era a resposta. Mais barata, sem o ferro das cascas niemeyerianas, mais simples tecnicamente para uma construção rápida por poucos operários, a abóbada representava ao mesmo tempo um protótipo de democratização da casa paulistana e uma poética para a casa popular. Protegendo os operários na obra, dispensava o desenho a priori e oferecia condições de livre desenvolvimento aos ofícios individuais. Na impossibilidade de a indústria atingir todas as classes, o canteiro participativo somar-se-ia às tentativas de racionalização das técnicas populares no confronto com o altíssimo déficit habitacional.

Visto pelos olhos do presente, a solução parece bastante razoável. Contudo, a época levaria à troca da plataforma arquitetônica pelo fuzil. Ora, se o esquema, como notou o crítico Roberto Schwarz no posfácio, "talvez não distinguisse o bastante entre a divisão social do trabalho e a divisão da sociedade em classes", o livro tampouco nos remete ao processo de industrialização e massificação da produção habitacional naqueles anos. Diante da ausência de atores sociais capazes de transformar a política habitacional da ditadura -- que construiu cerca de 2,4 milhões de moradias entre 1964 e 86, com transformações importantes no mercado de terras e na cadeia produtiva da habitação -- as breves referências do autor ao BNH são pouco elucidativas. Do modo como surgem, não permitem apreciar adequadamente o campo de atuação e alternativas profissionais, nem mesmo os impasses do desenho industrial proposto por [Vilanova] Artigas para a produção de habitações populares pelo Estado. Resta-nos apenas o sonho de uma técnica capaz de re-humanizar o trabalho.

O curioso é apanhar a história da arquitetura como trabalho, o que aliás é realizado com inesperada vocação de parcimônia no exame de projeto. O

próprio mestre Artigas herda respeito quando se trata de olhar a sua obra. Das casas paulistanas (Baeta, Viterito, Berquó, entre outras) aos grandes conjuntos do CECAP [Caixa Estadual de Casas para o Povo, SP], como o Zezinho Magalhães Prado, em Guarulhos, o livro sobre esta geração de irmãos dissidentes é também eloqüente quanto aos temas, partidos, propósitos e problemas colocados por seu pai totêmico. A sua reverência estende-se inclusive à hora da crítica ao desenho, tributária da idéia de afirmação da escola modernista como instauradora de uma nova relação de produção e não o contrário. Haveria por certo outras possibilidades historiográficas para a arquitetura moderna internacional, brasileira ou paulista, mas é este um ponto cego peculiar à sua empreitada: compreender o passado pré-modernista na chave da autonomia ou semi-autonomia operária ou artesã. É a sua própria bibliografia que reconhece a insuficiência da pesquisa sobre a história econômico-política da arquitetura, da divisão do trabalho na construção ou da sindicalização dos construtores no Brasil escravista e proto-republicano. Não haverá aí uma paradoxal reverência ao conceito clássico de projeto impondo-se sobre o fazer artesanal com o advento da arquitetura moderna? Não está aí uma contradição com princípios de história da arquitetura capazes de cancelar ou inverter hierarquias entre arte e ofício, mão e máquina, gênio e engenho, arquitetura e construção?

Mutirões e direitos

De partida, uma das coisas que intrigam a leitura é a pressa em estabelecer continuidade entre os representantes da Arquitetura Nova e os novos assessores populares dos movimentos de moradia em São Paulo -- arquitetos, urbanistas, engenheiros, advogados, sociólogos, assistentes sociais etc, sem vínculos com o Estado e as empreiteiras, contratados pelos movimentos, cujo trabalho vem sendo objeto de inúmeras teses acadêmicas

desde o final dos anos 1980. Principalmente em relação àqueles envolvidos com a consolidação de um padrão autogestionário nas experiências com mutirões: desde a montagem dos grupos de cooperados, destinação e gestão de recursos públicos, contratação de profissionais, discussão de programas e projetos arquitetônicos, até a regulação do trabalho na construção. Pedro Arantes não desconhece a pluralidade de referências teórico-políticas dos movimentos sociais e organizações não governamentais, e avança no estabelecimento de um instigante roteiro histórico de experiências práticas de aproximação entre vivências de canteiro, ação política, instâncias de formação e atuação profissional e técnica de arquitetos. Ao final, o salto sobre a política habitacional brasileira por excelência rumo aos mutirões autogeridos parece satisfatório no sentido de entender as razões de uma arquitetura comprometida, não apenas com a técnica e o desenho, mas também com as condições de vida e trabalho, os movimentos sociais urbanos e a gestão democrática dos orçamentos públicos. Ainda assim, é visível a tentação de superestimar-se as relações de cooperação nestas formas de canteiro como transgressão do mundo da mercadoria. Pois a despeito dos efeitos reais e sentimentos novos produzidos pela participação popular na arquitetura, a questão do sobre-trabalho na produção e consumo de moradias pelas camadas proletárias não é irrelevante. São as próprias relações entre canteiro e produção social, aliás, que autorizam por exemplo a discussão sobre os direitos do anti-valor, ou mais pragmaticamente, sobre os direitos do trabalho mutirante, entre os quais, a própria dispensa das ocupações profissionais nos dias de construção das casas.

Texto publicado na revista REPORTAGEM nº 42, de março de 2003.

Fonte: Oficina de Informações (www.oficinainforma.com.br).

Leia mais sobre o livro em :

www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/texto048.asp

VAGABUNDOS

Leonel Moura

Quem já se passeou pelos campos, em digressões lúdicas ou por necessidade, não deixou certamente de seguir por caminhos pré-existentes à sua própria passagem, feitos não se sabe por quem. Uns, se muito concorridos, são bem visíveis porque neles não cresce vegetação, outros, em meios menos frondosos ou com menos uso, possuem pequenas marcas de passagens anteriores, mesmo assim suficientes para servir de orientação. De qualquer maneira, interessa-nos menos a configuração, a consistência ou a qualidade paisagística destes caminhos, mas sim a maneira como eles se geram. Na maioria dos casos aparecem por uma questão prática, unindo lugares ou povoações e, naturalmente, procurando fazê-lo reduzindo distâncias, garantindo segurança ou constituindo uma experiência agradável. No essencial, portanto, a formação de um caminho é um problema de otimização. Mas como estamos a falar de caminhos não projetados por um qualquer gabinete de engenharia ou arquitetura, mas daqueles que surgem espontaneamente nos campos, esse problema não é resolvido globalmente, mas sim localmente.

Numa primeira fase terão sido realizados de forma aleatória, a que várias passagens de caminhantes vão acrescentando alternativas cada vez mais eficientes, ora encontrando a passagem mais curta, ora a mais conveniente e às vezes a mais lúdica. Ao fim de algum tempo os primeiros caminhos, porque deixam de ter uso, começam a desaparecer, voltando a crescer erva ou dissipando-se pela ação da natureza. O caminho é assim o resultado tanto da impressão deixada pelas botas dos caminhantes, quanto do apagamento provocado pela falta de uso.

Para além disso, a grande maioria dos que com a sua passagem constroem

estes caminhos humanos não comunicam entre si, não estabelecem nenhum plano, nem definem previamente regras de comportamento. Não se conhecem, nem, algumas vezes, se querem conhecer. Existindo aliás disparidades temporais importantes. Um caminho pode resultar de anos de travessias e novas modificações vão sendo constantemente introduzidas. Trata-se de uma alteração do ambiente, mas uma alteração que cria um novo ambiente sobre o qual cada passante vai agir. Ora consolidando, ora voltando a modificar, aquilo que Vitorino Ramos designa por "sinergia ambiental/geográfica distribuída". Das grandes rotas aos pequenos atalhos, assistimos a um processo de otimização baseado nos mais simples mecanismos comportamentais e na stigmergia.

O conceito de stigmergia, do grego stigma ou marca e ergon ou trabalho, foi introduzido por Pierre-Paul Grassé no final dos anos 50 para descrever uma forma particular de comunicação indireta entre indivíduos, no caso, nos estudos que desenvolveu sobre os insetos sociais (Grassé, 1959).

Pode ser definido como um exemplo particular de sinergia ambiental ou espacial. A alteração de um ambiente por deposição de feromônio por um indivíduo, desencadeia um estímulo noutros indivíduos que por sua vez depositam mais feromônio. Claro está que existem aqui dois estímulos diferentes. A quantidade de feromônio e a qualidade, ou seja, o tipo de odor. O que introduz outros fatores de complexidade. Nas formigas, por exemplo, a feromônio não serve só a stigmergia ambiental, serve igualmente como distinção entre espécies. Ou como disparo ou desencadeamento de uma ação. Contudo, mesmo na sua aplicação mais simples, é evidente a pertinência do mecanismo para a compreensão dos fenômenos não-lineares de cooperação nos animais e nos indivíduos ou mesmo para explicar a deriva urbana.

Nas cidades os caminhos são aparentemente traçados pelos gabinetes de planeamento municipal. Mas, na verdade, ruas, casas, praças, foram surgindo ao sabor de um processo de construção/destruição, através de uma

permanente confrontação de interesses e expectativas, produto da ação individual e dos conjunturais consensos coletivos.

As cidades não são estáticas e o seu mapa, quando observado localmente, é dinâmico. Nas vidas correntes, amarradas à rotina dos trajetos da sobrevivência econômica, não se consegue perceber a real complexidade ambiental. É preciso abandonar as vias da normalização social, cair na rua, mergulhar na vadiagem para que a urbe se ilumine.

O escritor inglês Thomas De Quincey é um dos primeiros, em tempo moderno, a praticar a deriva urbana vagabunda: "via-me de repente perdido em vielas labirínticas, becos enigmáticos, esfíngicas ruas sem saída" e "mais de uma vez me convenci de que era eu o descobridor de algumas daquelas *terrae incognitae* e duvidava que elas estivessem assinaladas nos modernos mapas de Londres" (Quincey, 1821).

De Quincey confessa como uma das suas "enfermidades congênicas" o eudemonismo. "A minha grande aspiração é alcançar a felicidade, tanto a minha como a dos outros; não posso ver miséria à minha frente". O que justifica a errância pelo "labirinto de Londres" partilhando as vidas difíceis, observando tanto os que "estão no cume" como os que "estão na base". Nas Confissões, faz o retrato do Todo, da cidade e da sociedade, utilizando o método da deriva. "Subindo e descendo a Oxford Street", vagueando pela "cidade sem olhar ao rumo ou à distância", descobre os mecanismos simples de que se faz a vida quotidiana, e não deixa, aqui e ali, de retirar inesperados ensinamentos: "o pobre é muito mais filósofo do que o rico".

O que dá razão a quem entende o mecanismo da seleção, tão utilizado na computação evolutiva, não como o domínio do mais forte, mas como máquina de cooperação. Aliás, os mais fracos tendem a prevalecer sobre os mais fortes, não só porque são a maioria, mas por serem os mais habilidosos.

De Quincey estabelece um paradigma de vagabundo que em nada se

assemelha aos excluídos que atualmente vagueiam pelas metrópoles civilizadas, verdadeiros homens-lixo expulsos da própria condição humana (Moura, 1996). O vadio quinceyano está engajado na guerra social, é culto e letrado, pois mesmo nas piores circunstâncias estuda a "metafísica alemã, nos livros de Kant, Fichte, Schelling", ou ouve Ópera: "não tinha trabalho, não precisava de descanso; não tinha salário a receber; que outras preocupações podia eu ter no sábado à noite, para além da intimação para ouvir a Grassini?"

A sua influência é enorme, nos surrealistas, nos situacionistas e, em geral, em todos os praticantes da crítica do urbanismo.

Uma cidade só se compreende caminhando pelas suas ruas e pelas suas misérias. Só através desta visão do que está em baixo, é possível compreender a emergência do novo e do que aí vem. Não é seguramente na segurança dos lares medianos e nos planos estratégicos, que encontramos a cidade que podia-ser. Aí só conhecemos a cidade que está.

O vagabundo quinceyano, na sua aparente solidão e precaridade, realiza essa transformação. Deixando o seu rasto, modifica ambientes e existências. A literatura está repleta deles e, em boa medida, nada seria sem esse contributo vadio. A deriva é a constante dos relatos modernos. Faz as páginas de James Joyce, Henry Miller, William Burroughs ou Jack Kerouac: "sigo a minha vida para onde ela me levar". Em Fernando Pessoa ela é uma heteronímia. A lista é extensa. No cinema também. Quem fica indiferente à deambulação de Toto e Ninetto Davoli nesse extraordinário filme de Pier Paolo Pasolini de 1966, "Uccellacci Uccellini"?

O método é afinal bem simples. O vagabundo, desprovido de tudo, passeia-se sem rumo, intencionalidade ou poder particular. Mas através desse simples ato singular revela-nos do que é feito o mundo e transforma-o de forma irremediável. Nada fica incólume à sua passagem. O vagabundo atravessa as ruas com a violência da sua exemplaridade. Pondo em causa a

falsa segurança e normalidade das vidas correntes, redesenha o mapa social.

Walter Benjamin também vê na vadiagem uma conduta capaz de fornecer "uma nova interpretação" do mundo. A sua obra é uma permanente deriva entre lugares físicos e lugares intelectuais. E a sua própria vida uma saga ética que termina tragicamente em 1940 perto de Port-Bou, na Catalunha, quando tenta escapar à barbárie nazi e chegar a Lisboa.

Benjamin é um vagabundo intelectual que deambula por entre as suas próprias reflexões. A sua cidade é o pensamento. As ruas, as praças, as avenidas, são idéias que ele persegue ao sabor de uma deriva experimental.

Este ambiente, que se assemelha a um campo de feromônios, é particularmente vívido no livro inacabado e genericamente conhecido por *Passagens*. Nele Walter Benjamin reúne centenas de notas dispersas, citações, idéias, descrições, criando assim uma cidade na qual se passeia à procura de sentido. Se fosse possível desmontar o livro e torná-lo numa superfície acidentada, repleta de picos, tanto mais altos quanto maior o estímulo intelectual, teríamos então uma visão do mapa cognitivo benjaminiano.

Nas suas reflexões, Benjamin distingue entre rua e caminho. Considera este mais "antigo", algo aleatório e por isso perturbador, enquanto a rua seria já uma direção, apaziguadora portanto, mas também bastante mais monótona. Reconhece, assim, que numa perspectiva evolutiva o traçado de uma rua é menos dinâmico, autoritário e condicionador, cuja mudança implica sempre o recurso a alguma violência. As barricadas nas revoltas populares são uma forma de reconstruir as ruas. De lhes introduzir uma nova condição, devolvendo a espessura social à sua rigidez. Quando as massas descem às avenidas é antes de mais para redesenhar a cidade - e por isso os poderes instalados têm tanto pavor que o poder caia na rua.

Numa cidade viva, isto é, onde não só a vivência individual e coletiva é possível, mas, também, onde o tecido urbano tem capacidade de adaptação,

não pode existir planejamento. Nas atuais metrópoles, dominadas pela razão econômica, a constante mudança das centralidades é basicamente fruto da auto-organização mercantil, social e cultural. Não sendo possível alterar a configuração dos lugares é o nomadismo que ganha terreno. Certas zonas, que num momento são um forte ponto de atração coletiva, passado algum tempo, estão desertas porque não conseguem manter a diversidade. Se olharmos para uma cidade moderna, assistimos, mesmo em curtos períodos, a grandes movimentações humanas, povoando e despovoando áreas que se refazem e desfazem, segundo mecanismos emergentes. Na vida noturna, lúdica, esse movimento é muito veloz, mas, em geral, ele pode ser observado no campo da habitação e das principais atividades sociais e econômicas. Quando se constrói o Museu de Frank Gehry em Bilbao, é toda a cidade que se contorce e adapta em direção à nova monumentalidade. Sem deriva, a cidade é um deserto morto e enfadonho.

Ninguém como os situacionistas levou tão longe a prática e a teoria da vadiagem crítica. A Internacional Situacionista (I.S.) nasce em 1957 da fusão de vários movimentos radicais. O Movimento Internacional para um Bauhaus Imaginista, onde se encontram os artistas Asger Jorn (figura central do grupo Cobra) e Pinot Gallizio (fundador do Laboratório Experimental de Alba e criador da pintura industrial), a Internacional Letrista com Guy Debord e Michéle Bernstein e o Comitê Psicogeográfico de Londres de Ralph Rumney (1). O surrealismo, que aparece ainda por esta altura como grande referência de demarcação cultural, conta na verdade muito pouco. Todos estes movimentos e personagens já saltaram de paradigma, mesmo se alguns não se deram bem conta. Asger Jorn mantém a prática da pintura até ao fim da vida, tentando adaptar à pintura convencional as teorias do desvio e da crítica social radical. É, apesar disso, um dos grandes teóricos da fase cultural do movimento. Também Pinot Gallizio não consegue retirar as devidas consequências da sua pintura industrial, isto é, de uma arte feita por máquinas. Abrindo o caminho à automação, persiste contraditoriamente na promoção da unicidade do objeto.

Mas se alguns protagonistas têm dificuldade em superar a realização da arte, já o meio artístico e cultural compreende claramente o perigo para a sua sobrevivência de tais atitudes e propostas, desencadeando assim uma guerra aberta às idéias situacionistas. Aliás, o radicalismo crítico deste movimento e a sua recusa em alimentar o espetáculo cultural também nunca facilitaram uma recuperação suave. O novo paradigma, a construção de situações, não é sequer compreensível para uma prática artística baseada na produção de objetos ou, no seu melhor, num jogo contextual. Os situacionistas não querem continuar a operar em contextos predeterminados, querem criar novos contextos.

A deriva e a psicogeografia são, nesse primeiro tempo da atividade situacionista ainda bastante ligada à arte, os comportamentos que conduzem à construção de situações. E neles vamos encontrar o essencial de uma crítica do urbanismo que, por aprofundamento, conduz à crítica geral do capitalismo e da sociedade do espetáculo a que se dedicará totalmente a I.S. a partir dos anos 60.

"Se o Urbanismo Moderno ainda não foi nunca uma arte - nem por maioria de razão um quadro de vida -, foi sempre em contrapartida inspirado pelas diretivas da Polícia; e que, bem vistas as coisas, se Hausmann construiu os nossos bulevares foi apenas em vista de uma maior comodidade para o transporte de canhões" (Potlatch, 20 de Julho de 1954) (2).

Como prática, a deriva situacionista trata da circulação aleatória pelas ruas procurando algum ponto de interesse. "As grandes cidades são favoráveis à distração a que nós chamamos deriva. A deriva é uma técnica do deslocamento sem objetivo. Baseia-se na influência do cenário" (Potlatch, 30 de Novembro de 1954).

Esta vagabundagem aprofunda o mecanismo quinceyano, não sem, por vezes exagerar no gosto metodológico. "A duração média de uma deriva é um dia, considerado como o intervalo de tempo compreendido entre dois

períodos de sono. Os pontos de partida e de chegada, no tempo, em relação ao dia solar, são indiferentes, mas é preciso notar que as últimas horas da noite são geralmente impróprias à deriva" (Debord).

"O deslocamento sem objetivo e modificado arbitrariamente pelo caminho" (Potlatch, 17 de Agosto de 1954) é o princípio base deste comportamento essencialmente aleatório. O acaso das situações, dos percursos e dos encontros assume um carácter experimental, quase científico, que altera o estado do próprio indivíduo. "A psicogeografia é o estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente ordenado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos" (Debord).

Estes novos vagabundos não desejam simplesmente reconstruir a errância urbana/poética de Breton, expressa magistralmente em *Nadja* (1928). Embora historicamente venha em linha direta da deambulação surrealista, a deriva situacionista pretende acima de tudo construir situações como "momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva dum ambiente unitário e dum jogo de acontecimentos." "A situação é feita para ser vivida pelos seus construtores" (I.S., 1958-69).

Os surrealistas procuram no conjunto das suas atividades relacionais e aleatórias - a descrição dos sonhos, o *cadavre exquis*, os jogos coletivos e a exploração do acaso - a emergência do irracional e do inconsciente. Breton explica deste modo como se deve desencadear a escrita automática: "peça algo com que escrever, depois de ter arranjado um lugar favorável à concentração do espírito sobre si mesmo. Coloque-se no estado mais passivo, ou receptivo, possível. Esqueça o seu gênio, o seu talento e aquele de todos os outros" (Breton, 1929). A desconstrução do texto é uma desconstrução da arte. Os surrealistas são um movimento claramente artístico e por vezes anti-arte, enquanto os situacionistas, que lhes sucedem no tempo e em algumas idéias, pretendem dedicar-se já à "superação da arte" e à "construção global da existência".

O primeiro tempo da I.S., embora condicionado pelos movimentos culturais precedentes, consolida os princípios de base que vão permitir ao movimento atravessar a década e meia que durou. Deriva, situação construída, crítica do urbanismo, vida quotidiana, sociedade do espetáculo, são conceitos radicalmente novos no discurso social dos anos 50 e, em boa medida, ainda o são hoje. A esquerda de então debatia exclusivamente a questão leninista do poder. Os vários marxismos, todos ortodoxos, confrontavam-se na melhor forma de tomar o aparelho de Estado. Nunca de o superar. E interessavam-se sobretudo pelos partidos. Nunca pelas existências concretas.

Se excetuarmos, para além dos situacionistas, o grupo de reflexão "Socialisme ou barbarie" (3), a segunda metade do século XX revela uma impressionante incapacidade em produzir novas teorias revolucionárias. Marxismo, socialismo, comunismo e anarquismo são velhas histórias enraizadas no século XIX. E nas ciências sociais, só o feminismo norte-americano é claramente inovador.

Mas os situacionistas não inventam apenas um conjunto de conceitos. Aquilo que os torna realmente únicos no contexto de uma práxis política geral caracterizada pela manipulação, falsidade e incoerência, é a exemplaridade dos seus atos e posturas. Esse comportamento deu aliás lugar a uma verdadeira mitologia em torno do movimento e de Guy Debord, desencadeando recorrentes fenômenos de epigonismo que duram até hoje.

Ao longo da sua relativamente curta história, a Internacional Situacionista assume uma intransigência absoluta quanto à coerência do movimento. Expulsando, por exemplo, logo em 1960, os arquitetos holandeses Alberts e Oudjeans quando estes aceitam fazer o projeto de uma Igreja. Para a I.S. a "exclusão é uma arma possível e necessária. É a única arma de qualquer grupo fundado sobre a liberdade completa dos indivíduos" (I.S.).

O poder da I.S. assenta assim na irremediável exemplaridade de um pequeno grupo de pessoas reunidas em torno do projeto de

desmantelamento do mundo. Tarefa tão grandiosa que a maioria não consegue suportar e, por deserção ou expulsão, acaba por abandonar. E é por isso que, sem Guy Debord e a sua capacidade de manter até ao fim da vida uma extrema coerência, o movimento não teria adquirido a importância singular que não pára de crescer. Mesmo na morte, por suicídio, ou seja, por decisão soberana e livre, Debord reafirma a construção meticulosa de uma exemplaridade.

11-12-2002

Notas :

1. A I.S. é extinta em 1972. Edita uma revista com o mesmo nome entre 1958 e 1969.

2. "Potlatch era enviado gratuitamente para endereços escolhidos pela sua redação, e algumas das pessoas que solicitavam recebê-lo. Nunca foi vendido. Potlatch teve uma tiragem de 50 exemplares no seu primeiro número. A sua tiragem foi aumentando constantemente, atingindo no final mais de 400, ou talvez 500 exemplares. Precursor daquilo a que se chamou por volta de 1970 "a edição selvagem", mas mais verídico e rigoroso na sua rejeição da relação mercantil, Potlatch, obedecendo ao seu título, foi sempre dado, durante todo o tempo da sua edição." Debord, Guy (1985) Potlatch, Éditions Gérard Lebovici, Paris

3. O grupo francês "Socialisme ou barbarie" conduz ao longo da sua existência, 1949-1965, uma implacável análise crítica dos movimentos sociais, nomeadamente questionando a tendência dominante para a burocratização e hierarquização. Cornelius Castoriadis, 1922-1997, é justamente um dos seus mais conhecidos teóricos.

Capítulo do livro "Formigas, vagabundos e anarquia" (a sair em breve)

Fonte: Zonanon (<http://zonanon.org/>).

CÃO BRAVO - DESPINDO O ESPAÇO EM DOGVILLE (1)

Fábio Allon dos Santos

“Então, de repente, palavras definidas, intelectualmente formuladas – tão ‘intelectuais’ e desapaixonadas como palavras pronunciadas. Através de uma tela preta, uma impetuosa visualidade sem imagem. Então, num discurso apaixonado e desconectado. Nada além de nomes. Ou nada além de verbos. Então, interjeições [...] zigzagues de formas sem objetivo, deslizando junto em sincronia. Depois, uma precipitação de imagens visuais, sobre silêncio total [...] E aí, ambas ao mesmo tempo.” (2)

Dogville é um filme completamente atípico, uma espécie de teatro filmado, muitas vezes visto de cima, como numa perspectiva aérea, de onde percebemos as marcações a giz no chão que caracterizam as construções, ruas, arbustos e até um cão. Além das linhas no chão, apenas alguns elementos tridimensionais são utilizados na caracterização do espaço fílmico: algumas paredes, cercas e portas, a torre do sino da igreja, uma colina e os móveis de cada espaço são os principais. O espaço funciona, portanto, como uma planta em escala real de um projeto arquitetônico, onde inclusive cada espaço é identificado por inserções textuais que os definem: “casa de Thomas Edison” e “Rua Elm”, por exemplo.

Com uma história crua e seca, o filme revela as mazelas de uma sociedade corroída pelo desejo de obter poder em benefício próprio, que dispõe de sua situação privilegiada para justificar na chantagem a proteção dispensada a Grace; como se tudo tivesse seu preço. Cenário e história se unem de maneira única, revelando-nos as entranhas da sociedade americana, mas servindo como espelho para qualquer outra, pois o tom de fábula pelo qual a história é contada faz com que o filme adquira um “aspecto de não-contemporaneidade, de estarmos além do tempo e do espaço, algo como o ‘sempre’ e em ‘qualquer lugar’” (3). Apesar de ser um

ataque violento contra os Estados Unidos e sua cultura, é mais um retrato de um dado tipo de sociedade, uma análise das profundezas mais remotas do ser humano, de sua capacidade de julgar e infligir sofrimento ao outro.

A substância mítica do filme, segundo Bo Fibiger, vem da Bíblia. “Grace”, como o próprio nome representa, revela-se uma dádiva e benção que sucumbe aos abusos dos outros personagens. Ela traz consigo as noções do amor incondicional, absoluto, sendo referência possível ao próprio Jesus Cristo, sendo também sacrificada pelos outros. A Grace de todo o filme parece contrapor-se à da última cena, onde todos os habitantes de Dogville são exterminados, como o Novo Testamento se opõe ao Velho (“oferecer a outra face” versus “dente por dente, olho por olho”). Sua preferência humanista pela graça e pelo entendimento se vê diminuída frente à justiça pelas próprias mãos que ela mesma aplica ao fim do filme, seguindo os pensamentos de seu próprio pai. A humanidade vira humilhação e o amor vira raiva. Não seria coincidência, portanto, o cachorro do vilarejo se chamar “Moses” (Moisés); sua transformação de riscos de giz em animal vivo pode ser vista como a confirmação do prevaletimento da Lei de Moisés. Remete-se ao mito primário do Cristianismo: a fraqueza e queda do homem (4).

O filme é “uma anomalia artística que esmaece qualquer outro filme” (5). Com este palco aberto, Lars von Trier testa os limites do próprio cinema. Apesar dos efeitos de som realistas, o formato mínimo da ambientação (casas, pomares, percursos, etc.) riscado no chão se destaca sobre qualquer outro elemento do espaço fílmico.

“A superfície se tornando a profundidade interativa.” (6)

O reducionismo adotado na caracterização do cenário nos permite ver a sociedade como um todo, exterior e interior, ruas, casas e pessoas, indo do coletivo ao privativo, à intimidade dos lares sem obstáculos, numa

onipresença perturbadoramente marcante. Este desnudamento do cenário direciona a atenção para a atuação, permitindo ao mesmo tempo que a história e o espaço fílmico penetrem na mente do espectador diretamente, sem obstruções, despindo-o de suas próprias referências espaciais.

“Os atores caracterizados obedecem a linhas marcadas no chão que representam um esqueleto mínimo de ambientação (casas, ruas, etc.) [...] planos de cima que transformam o filme numa grande maquete viva e depois de um tempo, o espectador vê-se imerso na trama. Nunca a noção de "teatro filmado" foi tão cínica e audaciosamente provocada como em Dogville. A reação do espectador comum poderá ser problemática caso ele/ela não dispa-se totalmente de qualquer pré-concepção sobre como um filme 'deve' ser”.(7)

Mesmo quando tempo e espaço são abstratos, deformados, fragmentados, os filmes costumam articulá-los ou nos estimular a imaginá-los. Nosso senso espacial é realçado pelo recurso dramático da arquitetura fílmica, que com sua capacidade de referenciar espaço e tempo sempre intensifica sensações e produz atmosferas, trazendo algo à tona, desde um fundo histórico a uma nova apreensão do espaço.

Seja qual for, é a nossa própria experiência de mundo que embasa e nos permite o entendimento das novas proposições espaço-temporais que nos são apresentadas pelo cinema.

“Temos de aceitar o fato de que o mundo que podemos experimentar com nossos sentidos é apenas uma vista parcial de uma realidade multifacetada, e que é somente com o auxílio de instrumentos que podemos acessar áreas mais além. A realidade que percebemos é, então, apenas uma de muitas combinações possíveis de espaço e tempo.” (8)

Não são apenas as marcações em planta das casas que conferem a ambientação, mas também todo um trabalho com iluminação que faz com que percebamos as mudanças de dia e noite pelas colorações que as “paredes” ao fundo do set adquirem. Elementos naturais, como a neve que cai sobre o vilarejo e o som das portas fictícias se abrindo conferem ainda mais dinamicidade à história e ao ambiente. A artificialidade da cidade é revelada pela ausência de obstáculos visuais, sugerindo que “só não se vê o que não se quer”.

“Em primeiro lugar vemos o retrato de um emaranhado infinito de relações e reações, permutas e combinações, no qual nada permanece o que era, onde estava e como estava, mas tudo se movimenta, muda, se transforma e desaparece. Vemos, assim, em primeiro lugar o retrato como um todo, com suas partes individuais ainda mais ou menos mantidas em segundo plano; observamos os movimentos, transições, conexões, em vez das coisas que se movem, se combinam e são conectadas.” (9)

Esta permissão para se ver cada detalhe nos permite capturar de maneira muito ampla a totalidade das relações apresentadas. A materialidade e a ttilidade emanadas desta arquitetura fílmica “ausente” são trabalhadas no sentido da evocação e da imaginação de um espaço materialmente desencorpado, não literal, não necessariamente sujeito às leis físicas e amparado na construção mental de suas partes. Esta privação do sentido tátil tão presente na arquitetura nos remete a sua importância enquanto vazio.

Sua forma age como recipiente para o espectador, imerso nas indescritíveis nuances que se formam pelas variações de luz responsáveis pela reprodução de dias e noites, clima e estações. O espaço fílmico proposto permite uma mudança na experimentação da estrutura tempo-espacial. É uma rica fusão de imagens que aciona diversos sentidos. “O espaço nunca é vazio; ele sempre incorpora um significado.” (10)

Por sua extensão aberta, a plataforma que serve de cenário nos coloca numa esfera de imersão corporal com o ambiente, destacando os poucos atores e objetos sobre o fundo preto. Restabelece-se o ente físico, o corpo do ator, em face de um “artificialismo da privação” do espaço construído - privação de todo e qualquer conteúdo diretamente associável ao que se presumiria indissociável a uma arquitetura fílmica.

