



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

LUTERO PRÖSCHOLDT ALMEIDA

DOBRAS DE DELEUZE,
DESDOBRAMENTOS DE LINA BO BARDI

**AS DOBRAS DELEUZIANAS NOS DESDOBRAMENTOS ÉTICO-
ESTÉTICOS DE LINA BO BARDI**

Salvador

2011

LUTERO PRÖSCHOLDT ALMEIDA

DOBRAS DE DELEUZE,

DESDOBRAMENTOS DE LINA BO BARDI

AS DOBRAS DELEUZIANAS NOS DESDOBRAMENTOS ÉTICO-
ESTÉTICOS DE LINA BO BARDI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Gigante Ferraz

Salvador

2011

Faculdade de Arquitetura da UFBA - Biblioteca

A447 Almeida, Lutero Proscholdt.

Dobras deleuzianas, desdobramentos de Lina Bo Bardi / Lutero
Proscholdt Almeida. 2011.
138 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Gigante Ferraz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de
Arquitetura, 2011.

LUTERO PRÖSCHOLDT ALMEIDA

**DOBRAS DELEUZIANAS,
DESDOBRAMENTOS DE LINA BO BARDI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Fernando Gigante Ferraz
Orientador
Universidade Federal da Bahia
(PPGAU/FAUFBA)

Prof. Dr. Pasqualino Romano Magnavita
Universidade Federal da Bahia
(PPGAU/FAUFBA)

Prof^ª. Dr^ª. Clara Luiza Miranda
Universidade Federal do Espírito Santo
(PPGAU/UFES)

SALVADOR, 2011

AGRADECIMENTOS

Gostaria de trazer para dentro deste trabalho aqueles que comigo ajudaram a tecer. Não só aos que me ajudaram diretamente na construção da dissertação, mas os amigos e familiares que partilharam as idéias, as discussões, as alegrias, as aflições, e que me ajudaram a seguir adiante sem perder o que vibra. Àqueles que me acompanharam, agradeço imensamente. Em especial:

Aos meus familiares, Mãe, Pai, e Irmão, que são parte de mim, e sempre apoiaram e respeitaram incondicionalmente as minhas escolhas.

A Silvia pelo amor, companhia e atenção dedicados.

Aos amigos de Vitória e da UFES, os quais eu não me atrevo citar pela grande quantidade.

Aos amigos da Bahia: Moreno, Isadora, Gaia, Mariana, e as Claras, companheiros em todos os momentos, sempre dispostos a ajudar.

Aos professores, Pasqualino e Clara, que sempre me instigaram a enxergar além do evidente.

E especialmente Fernando (Orientador), que dedicou seu trabalho, paciência e compreensão em todas as fases deste trabalho.



SESC Pompéia, Instituto Bo Bardi

"Tenho inibições arquitetônicas. É uma doença, não é pose. Sou incapaz de projetar um banco, uma mansão particular, um hotel. Teria amado se tivesse tido oportunidade para projetar um hospital, escolas, casas populares. Mas nunca aconteceu. No fundo, vejo a Arquitetura como serviço coletivo e como poesia" (BARDI, 1993).

RESUMO

Com o consentimento de um espaço urbano caótico, este trabalho evoca o conceito de *dobra* de Gilles Deleuze como ferramenta de apreensão da cidade contemporânea, remetendo primeiramente a um papel social do arquiteto, e segundo, a uma questão de limites, pois assim como a *dobra*, tais espaços que foram minuciosamente projetados pelos técnicos, arquitetos e urbanistas, nunca apreciarão o ambiente como um todo. Texturas, sons, cheiros, podem ser manipulados e considerados, mas o espaço em ação nunca cristalizará estes adereços, que sempre estarão em mutação. E como exemplar de uma postura sensível às dobras da arquitetura e urbanismo, será usado como estudo de caso o trabalho da arquiteta Lina Bo Bardi. Lina parece ter plena noção desses limites, pois sua produção, dobra, delimita, mas seus espaços são permissíveis, eles conduzem uma potência que já existe ali, o lugar vem primeiro que o projeto, e não o contrário. E ao mesmo tempo ela é sensível a um espaço de limites imprecisos, que vão das texturas da matéria à dissolução do complexo arquitetônico na escala urbana. Sua concepção de espaço extrapola de várias maneiras os limites da arquitetura e urbanismo. Portanto, a grande questão que podemos nos ater hoje, como arquitetos, é como nos *desdobrar*? Ou seja, como nos desatar das dobras e redobras que somos submetidos cotidianamente.

Palavras-chave: Dobra. Lina Bo Bardi. Gilles Deleuze. Caos. Saber-poder.

RESUME

With the consent of a chaotic urban space, this work evokes the concept of the fold of Gilles Deleuze as a tool to apprehend the city contemporary, referring first to a social role of the architect, and second, a question of limits, as well as fold, such spaces were carefully designed by our engineers, architects and planners, not appreciate the environment as a whole. Textures, sounds, smells, can be manipulated and considered, but the space action never crystallize these adorn, which are always changing. And as an example of a posture sensitive to the folds of architecture and urbanism, will be used as a case study the work of the architect Lina Bo Bardi. Lina seems to have a full sense of limit, for their production, folding, delimiting, but your spaces are permissible, they drive a power that already exists there, the place is the first project, and not vice versa. And while it is sensitive to a space of imprecise limits, ranging from the dissolution textures of matter architectural complex in the urban scale. His conception of space extrapolates in many ways the limits of architecture and urbanism. So the big question that we can stick today as architects, it's like to unfold? That is, as in loose folds and refolds that are submitted daily.

Keywords: Fold. Lina Bo Bardi. Gilles Deleuze. Know-power. Chaos.

INDÍCE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- CHISENHALE ROAD, POR NIGEL HENDERSON, 1951	21
FIGURA 2 - ORFANATO MUNICIPAL – AMSTERDÃ, HOLANDA – 1955-60	23
FIGURA 3 – EPRODUÇÃO EM SÉRIE, VISTA DE SATÉLITE DE BAIRRO DE LOS ANGELES, EUA.....	30
FIGURA 4 - CENA DO FILME A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO, GUY DEBORD.....	36
FIGURA 5 – LISO E O ESTRIADO	41
FIGURA 6- WALKING CITY, ARCHIGRAM	44
FIGURA 7 – PATO E O GALPÃO DECORADO.....	46
FIGURA 8 - CENA DO FILME: O SHOW DE TRUMAN, SEASIDE, FLÓRIDA	50
FIGURA 9 - DAVID BERNINI	57
FIGURA 10 - DAVID MICHELANGELO.....	57
FIGURA 11 - LAÇO DE MOEBIUS, 1963. M. C. ESCHER	64
FIGURA 12 - FOLIE.....	79
FIGURA 13 - D-TOWER (1998-2001), NOX ARCHITEKTEN, DOETINCHEM, HOLANDA	84
FIGURA 14 - MODELO DE SUBJETIVAÇÃO CONFORME DELEUZE (2007).....	94
FIGURA 15 – DOBRA, REDOBRA, DESDOBRA	95
FIGURA 16 - NOVA BABILÔNIA: AQUARELA DE CONSTANT, PUBLICADA NA EDIÇÃO ORIGINAL DE A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO DE GUY DEBORD.....	100
FIGURA 17 - CASA DE VIDRO, LINA BO BARDI	105
FIGURA 18 – CASA DE VIDRO DÉCADA DE SESSENTA	106
FIGURA 19 - CASA DE VIDRO, PROJETO.....	107
FIGURA 20 - CASA NO CHAME-CHAME	109
FIGURA 21 - TEATRO OFICINA	113
FIGURA 22 - SESC POMPÉIA – FACHADA DO BLOCO ESPORTIVO.....	115
FIGURA 23 - SESC POMPÉIA – INÍCIO DO PERCURSO	115
FIGURA 24 - SESC POMPÉIA – VISTA DA PASSARELA PARA OS GALPÕES DE OFICINA	115
FIGURA 25 - ESPAÇO MULTIUSO, ESPELHO D’ÁGUA, REFERÊNCIA AO RIO SÃO FRANCISCO.....	115
FIGURA 26 - RIO SÃO FRANCISCO E LAREIRA	115
FIGURA 27 - "PRAIA".....	115
FIGURA 28 - IMPLANTAÇÃO.....	119
FIGURA 29 - ESPADAS DE SÃO JORGE	119
FIGURA 30 - CANALETA COM SEIXOS ROLADOS.....	119
FIGURA 31 – MANDACARRU VERMELHO	119
FIGURA 32 - DIVINO ESPÍRITO SANTO DO CERRADO	128

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1_ Conversações	18
1.1_ A Ferramenta Dobra	18
1.2_ Três Cruzamentos	19
1.2.1_ Caosidade da Cidade	19
1.2.2_ A Cidade Como Território de Múltiplas Matrizes Conceituais	23
1.2.3_ Tensão Entre Participação/Limites.	30
1.3_ Significações Genéricas Como um Alvo	43
1.3.1_ Archigram e o Desdobramento da Cidade Tecnicista	43
1.3.2_ Robert Venturi e a Cidade de Persuasão	45
1.3.3_ Collage City e a Cidade Sobreposta	47
1.3.4_ Significações Genéricas Como um Alvo	48
Capítulo 2_ Dobras na Alma e Labirintos da Cidade	54
2.1_ Dobra e Arquitetura	54
2.1.1_ Mais que Dobras Barrocas	54
2.1.2_ A Dobra Deleuziana Conforme a Visão dos Arquitetos	61
2.2_ O Lado de Fora ou o Andar de Baixo	67
2.2.1_ Dobras da Matéria, Labirintos da Cidade	67
2.2.2_ Astúcias na Escala Molecular	73
2.2.3_ IS: Dobras e Labirinto	76
2.2.4_ Bernard Tschumi: Dobra e Disjunção	78
2.2.5_ NOX: Dobra e Espaços Virtuais	81
2.3_ Dobras na Alma e a Dobra do Arquiteto.	85
2.3.1_ Forma é Dobra	85
2.3.2_ O Lado de Fora: A Dobra Conforme Foucault	89
2.3.3_ O Andar de Cima: A Dobra Conforme Leibniz	92
Capítulo 3_ Desdobramentos de Lina Bo Bardi	96
3.1_ O Desejo Como Fuga	96
3.2_ Lina Bo Bardi Como Um Desdobramento	102
3.2.1_ A Casa Como Abrigo	102
3.2.2_ O Teatro Oficina Como um Espaço Ilimitante	111
3.2.3_ SESC Pompéia a Cidadela da Liberdade	114
Considerações Finais: Outro Partido Arquitetônico	122
Referências	131

INTRODUÇÃO

Falar de arquitetura e urbanismo em tempos de consensos e convicções consagradas, como certos modelos de cidade e arquitetura que se tornaram instrumento para a captação de recursos globais, e novas formas de se viver atreladas ao desejo de consumo, é discursar sobre algo muito ambíguo. Pois tais situações são de ordens diversas e paradoxais percorrendo os limites da arquitetura e urbanismo, como o papel do arquiteto, para quê (ou para quem) se faz a cidade, e quais as reais intenções desses espaços. A arquitetura, que nem sempre esteve, mas hoje está dissolvida nas mesmas cadeias de produção e de fetichismo da sociedade dita capitalista, compartilha dos mesmos processos de desejo. Deste modo, a arquitetura se torna um produto industrializado, uma marca, uma grife, fazendo parte de um processo perigoso, pois o espaço não é um produto mercadológico descartável, mas sim algo a ser compartilhado e construído por todos.

A arquitetura reconhecida como produto passa a ser instrumento de poder na mão dos políticos e empreendedores, e tais táticas podem passar despercebidas aos habitantes da cidade, pois como um teatro de máscaras, tais ações podem vir disfarçadas de “mais investimentos em cultura”, “olimpíadas”, “copa do mundo”, em instantes grandes recursos são destinados a determinadas áreas da cidade, como ocorreu nas cidades européias de Porto, Portugal (Expo 92), Barcelona, Espanha (Olimpíadas 1992), e mais recentemente acontece no Rio de Janeiro (Copa 2014, Olimpíadas 2016). A grande desvantagem deste modelo é o enobrecimento das áreas urbanas resultando na expulsão ou remoção de antigos moradores. E contra essas medidas, não se vêem muitas saídas, pois, quem irá se contrapor ao argumento da “cultura”? Quem irá se contrapor ao argumento da “olimpíada”? Como já são argumentos “consagrados” possuem a propriedade de legitimar qualquer processo remodelação urbana.

O espaço construído por grandes nomes da arquitetura mundial, espaços de condomínios fechados, espaços de *shopping center*, revelam-se espaços de passagem, espaços que se fixam mais como imagem que como lugar. Entretanto, não se pode subestimar o desejo, olhando mais atentamente enxerga-se fissuras escondidas na multidão, elas são pouco nítidas, frágeis, mas existem, sejam nas “pichações”, repúdio de moradores antigos, crianças que brincam e ao mesmo tempo subvertem o espaço, contudo, tais ações têm pouca voz diante da imagem de monumentos já consagrados.

Esse referencial imagético, de uma cidade de espetáculo, serve de questionamento para “o papel do arquiteto urbanista¹”, em uma perspectiva direta o papel do arquiteto é disciplinador do espaço. O arquiteto disciplina à medida que ele delimita. Tal entendimento foi discorrido por vários teóricos do campo urbanístico e arquitetônico como, Jane Jacobs, a Internacional Situacionista, Team 10, Friedensreich Hundertwasser, Colin Rowe, Fred Koetter, Christopher Alexander, porém tais discursos não se desenvolveram ao longo do tempo, talvez, por não estarem difusos em práticas capitalistas como uma mercadoria. Deste modo, vejamos o que articula Christopher Alexander, em seu texto “A cidade não é uma árvore”²: estamos trocando a riqueza e a humanidade da cidade viva por uma certa simplicidade conceitual que só beneficia ou facilita a vida dos projetistas, dos planejadores, administradores urbanos e incorporadores imobiliários.

A técnica estratificada em condutas genéricas, como um manual prático de como se fazer arquitetura, ou um modelo de arquitetura que se replica, é um modelo cada vez mais presente, e a cada repetição ela se afirma mais como uma prática recorrente, um estrato, um sedimento, uma conduta, que dificulta cada vez mais uma possível fuga. Com base nessa proposição este trabalho visa usar o conceito de *dobra* de Gilles Deleuze como uma ferramenta de abordagem da arquitetura e urbanismo, que por um lado, mostra uma arquitetura disciplinadora dos corpos, e por outro, uma arquitetura mesclada ao contexto do capitalismo e seus desejos. A dobra é um conceito que Deleuze retira de Leibniz, que por sua vez retira do Barroco. A dobra corresponde a um grau de instabilidade que o Barroco expressa, pois o Barroco é uma arte de crise (e não, da crise), em que o ser humano é louco e impregnado de incerteza acerca de sua vida (MARAVALL, 1997). E assim como existe dobras gregas, góticas, e românicas, a dobra barroca possui a particularidade de ir até o infinito. O Barroco, antes de tudo é um traço que vai ao infinito. "Sempre existe uma dobra na dobra, como também uma caverna na caverna. A menor unidade da matéria, o menor elemento, é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples extremidade da linha" (DELEUZE, 2007, p.13). Desta forma, a dobra é dividida em dois momentos, dois andares segundo análise de Leibniz (andar de cima e andar de baixo), ou dois lados conforme análise de Foucault (dentro e fora). Em um primeiro momento temos a cidade como um território de dobras e caos, que vai de uma dobra até outra dobra, e em um segundo momento temos a

¹ A expressão “arquiteto urbanista” deve-se a interpretação de que as duas funções “arquiteto” e “urbanista” tratam de uma só função, a de um personagem agenciador do espaço.

² Disponível em <http://www.vivercidades.org.br>, acessado em 19/02/2011.

seguinte questão: quem faz estas dobras? Pois assim como as dobras do oceano são conformadas pelas forças dos ventos, as dobras da cidade são dobradas por algo ou alguém, e, conseqüentemente, redobrada e desdobrada.

E para iniciar esta “conversa” entre dobra e urbanismo é necessário mapear tais relações que se pretendem tensionar e conflitar, conseqüentemente, o primeiro capítulo, que se denomina “Conversações”, trata de esclarecer os alvos, situar os problemas, pois sem este mapeamento tal discussão pode se tornar uma confusão improdutiva. Quando se conversa ou se discute sobre algo é comum que surjam confusões acerca de valores adotados e defendidos por cada indivíduo, pois cada indivíduo é constituído por um processo único, e ao confrontar com os outros, emergem-se discordâncias, concordâncias, e mal entendidos. Essa ambigüidade é intrínseca à comunicação, pois cada pessoa constrói o seu mundo, e este mundo é único no seu próprio contexto. Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996): “o mínimo que se pode dizer sobre as discussões é que elas nunca falam da mesma coisa³”. Em contrapartida às discussões, o que interessa é a criação, a criação de conceitos para um determinado problema.

O primeiro capítulo é um recorte a fim de situar e condicionar as discussões a respeito do trabalho. É como se toda história do urbanismo estivesse condicionada a um modelo de um plano como o mundo da Planolândia de Edwin A. Abbott (2002), onde quadrados, triângulos, e círculos trafegam livremente em um mundo de duas dimensões como pessoas vivas, onde possuem códigos e leis próprios, hierarquia conforme o número de lados (o círculo se encontra no topo por ter números de lados quase infinitos). Nesse plano está toda história do urbanismo, que se movimenta, de forma alguma esta história é estática, e, cada ponto, cada linha, trata de uma circunstância, um momento, ou um tensionamento. E ao percorrer o campo histórico da arquitetura e urbanismo propõem-se três colocações, três nós desse plano, que ajudarão a compreender o contexto contemporâneo. São eles: (1) *caosidade da cidade*, (2) *a cidade como território de múltiplas matrizes conceituais* e a (3) *tensão entre participação/limites*. Eles não serão os únicos pontos, mas são o mínimo, assim como é necessário geometricamente três coordenadas no espaço para formar um plano. Essas colocações não são absolutas, elas são um ponto de partida, uma entidade instável a ser evocada quando necessária, elas se constituem dessas três afirmativas mais o tensionamento do discurso histórico que conduziu a chegar a elas.

³ Tal afirmação é dita em um contexto muito específico, onde eles constroem um tratado de filosofia baseado na divisão do pensamento em filosofia, ciência e arte.

A partir das reflexões históricas, chega-se a aceção de um espaço urbano caótico, que de modo algum tem a ver com uma desordem cancerígena, mas somente algo que se opõe a ordem, ou á organização. O caos não é um estado inerte e nem estacionário, não é uma mistura ao acaso, mas ele caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. Quando tratamos a cidade como um campo caótico não significa necessariamente uma coisa ruim, mas algo inconsistente e instável, um espaço onde um não ordenamento impera. Podemos controlar certos acontecimentos, mas nunca uma totalidade, como aparece nas palavras de Bernard Tschumi: “O cheiro penetrante de borracha, de concreto, de carne; o gosto da poeira; o roçar desconfortável do cotovelo sobre uma superfície abrasiva; a sensação prazerosa de paredes felpudas e a dor de esbarrar em uma quina no meio da escuridão; o eco de um salão – o espaço não é simplesmente a projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve e no que se age” (TSCHUMI, 1980 apud NESBITT, 2006, p.181). Visto esta situação de caosidade, o segundo capítulo trata a cidade como um espaço de dobras. A dobra não é algo natural ou involuntário, pois assim como as dobras no oceano, sofrem as forças dos ventos, há quem dobre as dobras da matéria. Portanto, encontramos sempre num primeiro momento uma cidade de caos ou de dobras, e em um segundo momento alguém que dobra esse espaço (no caso o técnico) e a política de subjetivação que o molda.

A grande questão que envolve este modelo é que a arquitetura como poder - poder de um arquiteto agenciador do espaço - está condicionada a outros poderes como os poderes econômicos e políticos. Essa situação leva a arquitetura e urbanismo a se subordinar a diretrizes específicas, como as adotadas pelo *star system*, ou seja, uma arquitetura de espetáculo em prol da promoção de cidades. A espetacularização da arquitetura passa por cima de qualquer interpretação do espaço que não seja a da forma, ela não revela o espaço de dobras, o espaço como uma composição coletiva. Essa é a grande questão que a ferramenta dobra nos fará discernir, a de como agir num espaço que é ao mesmo tempo repleto de instabilidade e condicionado a poderes.

O espaço urbano é subordinado a estratos seculares, e hoje com o discurso maçante por cidades globalizadas esses processos estão ainda mais acelerados. Germe de uma fuga dessa equação interminável será tratado no terceiro capítulo, representado pelo trabalho da arquiteta Lina Bo Bardi, pois ela possuía uma preocupação latente em extrapolar os limites da arquitetura, a qual ela se dirigia como arquitetura “burguesa”, que seria a arquitetura ensinada sobre os princípios da *beaux arts*. Mesmo de origem “burguesa”, Lina consegue

produzir uma arquitetura de desejos e extrapolação de limites. Sua concepção de desejo se aproxima do universo fourieriano, onde o desejo é uma força ativa, transformadora e subversiva (OLIVEIRA, 2006). A utopia de Fourier tem a ver com o gozo do presente, e não uma utopia futura se afastando de ideais progressistas. A produção de Bo Bardi, dobra, delimita, mas seus espaços são permissíveis, eles conduzem uma potência que já existia ali, uma potência de um “povo brasileiro”. Obtendo assim um espaço de fronteiras diluídas, não somente as fronteiras físicas, mas fronteiras de identidade, fronteiras de design, fronteiras de desejo, obtendo uma potencialidade de espaço liso⁴, onde os limites não se apresentam como disciplinadores, mas como potencializadores. Vejamos sua postura diante do projeto do Sesc Pompéia em São Paulo:

Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura Hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam o churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia: um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria (BARDI, 1988 in GRINOVER; RUBINO, 2009, p.148).

Ao ver as crianças brincando Lina expõe que não poderia interferir naquele lugar, o espaço não pode se impor ao lugar⁵. Sua visão de arquitetura e urbanismo preconiza não a delimitação da arquitetura, mas a potencialização dos espaços, canalizando peculiaridades/potencialidades sensitivas do local a favor do projeto, há a delimitação sim, como em qualquer projeto, porém o projeto permite uma flexibilidade, e encadeia a participação dos usuários. Tal universo se aproxima também da concepção de desejo de Deleuze, à de desejo como uma linha de fuga, que foge, aos estratos, às organizações, em favor do consigo. Como o universo da dobra de Deleuze que possui dois momentos, o trabalho de Lina Bo Bardi também compartilha de dois momentos, primeiramente ele é sensível a matéria ao propor um espaço de dobras (ou ilimitante), no Teatro Oficina, por exemplo, ela propõe a quebra das fronteiras entre a platéia e o palco, no Sesc Pompéia sua atenção vai das texturas e objetos sensivelmente arranjados à inserção de todo o conjunto arquitetônico na malha urbana; e em um segundo momento, ela é sensível ao outro não impondo limites estáveis ao lugar, vinculando que cada pessoa faça

⁴ Espaço Liso, segundo Deleuze, é um espaço nômade, onde seus limites, estratos e referências são imprecisos.

⁵ Lugar, segundo Marc Augé (2008, p.73), se trata de um espaço, identitário, relacional e histórico.

parte de sua arquitetura fazendo dela algo vivo e pulsante. Em uma insinuação arriscada, podemos sugerir que as dobras sensíveis de Lina Bo Bardi são como uma folha de papel amassada (dobras disformes), e não como um origami (dobras disciplinadas), mas dobras infinitas, as quais não se podem ter controle, que redobram e desdobram e se derramam no caos.

CAPÍTULO 1_ CONVERSÕES

1.1_ A FERRAMENTA DOBRA

Para “início de conversa” trataremos a *dobra* como uma ferramenta ou uma lente, que tensionará os limites da cidade, porém, não em um sentido literal, como a imposição da dobra em um ato de dobrar, mas sim, como uma dobra agenciadora, que implica situações, e abre campo para novos entendimentos que não se mostram perceptíveis em planos de uma sociedade estratificada, ou seja, planos de uma sociedade onde os hábitos e costumes já se repetem, se copiam, e se redobram, acumulado em camadas (como a acumulação de sedimentos nas camadas terrestres) a ponto de não haver mais distinção e questionamentos sobre as próprias ações, equiparando a uma cegueira coletiva.

As proposições urbanísticas e arquitetônicas estão vinculadas a esses estratos, e eles foram sedimentando-se ao longo do tempo. Dos modelos do Movimento Moderno, que reverberaram no modernismo, ao modelo de Planejamento Estratégico de Borja (BORJA, 1996), que suscitaram nas estratégias de formação das cidades globais, o percurso do *conceituar ao fazer* se atualiza de diversas formas e de diversas maneiras. Verifica-se então que o discurso pode gerar uma infinidade de repercussões, desdobramentos, e muitas vezes destoam das intenções iniciais do filósofo⁶. Tais dissonâncias são inevitáveis, pois é impossível agir de forma que contemple todas as expectativas ou se iguale às mesmas situações de um conceito criado (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p.34).

É importante ressaltar que este trabalho trata de uma *dobra* que não estará no mesmo plano da *dobra* de Gilles Deleuze, mas que cruza com o plano dele e com o de demais autores, sejam eles: a dobra do Barroco, a dobra de Leibniz, a dobra de Foucault, ou a dobra da arquitetura contemporânea. Os estudos de Deleuze sobre *Leibniz, dobra, e monadologia*, não estão no mesmo plano de Foucault, e conseqüentemente não está no mesmo plano de discussão dos assuntos que permeiam a arquitetura e urbanismo contemporâneo. Tal conversação será um lugar de tensionamento dos discursos urbanísticos, lugar de delimitar suas fronteiras aceitando que é impossível envolver todo o contexto, e dando caminhos para que as informações e eventos se cruzem. Enfim, uma conversa que mais implique, que explique (termo *pli*, que no francês é dobra, *le pli*) o discurso urbano, abrindo para o campo de ações

⁶ Para Deleuze e Guattari o fazer do Filósofo é criar conceitos.

materiais, implicações sociais urbanas e para o campo político no qual os discursos estão inseridos. Não se espera atribuir uma linearidade do discurso, mas espera-se um percurso de ida e volta, como um eco de um grito em uma sala enclausurada. Também, não se trata de reformular a história do urbanismo, e de questionar discursos históricos, mas sim de retirar deles aquilo que cruza com o contexto atual.

A produção do discurso da cidade é sedimentada por camadas seculares, num contexto simplório, pode-se afirmar que desde a origem das primeiras cidades no oriente médio ao contexto das cidades globais, pouco se mudou nas estruturas básicas da cidade, como: a propriedade privada, a morfologia urbana que divide espaços públicos/privados, a cultura de troca, e a acumulação de capital. Ao mesmo tempo, pode-se dizer o contrário, no qual todas estas estruturas se encontram modificadas, pois suas camadas sedimentadas não são fixas, elas se movem conformando novas realidades. Este primeiro capítulo fará um recorte de uma história mais próxima do urbanismo, que começa com o término do movimento moderno, mais especificamente na conferência do último CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna). É nesse momento que os últimos esforços do Movimento Moderno confrontaram com os ideais do *Team 10*, que caminharam para outras possibilidades além da *Carta de Atenas*, e que tiveram grande influência em nosso contexto.

1.2_ TRÊS CRUZAMENTOS

A questão da dobra deleuziana e seus desdobramentos serão tratados no capítulo seguinte, a partir de agora os esforços estarão concentrados em identificar esses cruzamentos históricos: (1) caosidade da cidade, (2) a cidade como território de múltiplas matrizes conceituais e a (3) tensão entre participação/limites. Essas colocações remetem a lacunas ainda pouco exploradas, e que serão essenciais para o desenvolvimento do trabalho criando um diálogo com o conceito de dobra e identificando os alvos dos processos urbanos contemporâneos.

1.2.1_ CAOSIDADE DA CIDADE

Os CIAM's tiveram três momentos distintos: no primeiro momento foi dominado pelos arquitetos de língua alemã e tinha tendência a uma ideologia socialista, os congressos (em Frankfurt) voltaram-se primeiramente para o tema principal *Die Wohnung Für das*

Existezminimum (A residência para subsistência mínima). Em um segundo momento, foi coordenado por Le Corbusier, período que foi instaurada a Carta de Atenas, e pela primeira vez houve uma discussão em escala urbana. O CIAM IV teve como tema a cidade funcional, trouxe cento e onze propostas cunhadas nos preceitos do Habitar, Trabalho, Lazer e Transporte. A Carta exprimiu uma generalidade universal, ela se comprometeu em criar zoneamentos rígidos, planificação urbana com áreas verdes entre os espaçamentos, e um único tipo de moradia expresso nos termos como blocos de apartamentos altos (FRAMPTON, 1997, p.329). A Carta trazia aspectos generalizados, e perspectivas consensuais de como se deveriam construir cidades com os padrões estéticos vigentes, ainda que hoje tais modelos sejam genéricos; para aquele período a carta era paradigmática, e com a sua aceitação, paralisou novas pesquisas de habitação. Já no CIAM IX um grupo de arquitetos liderado por Aldo Van Eyck, Alison e Peter Smithson desafiaram as quatro categorias funcionalistas da Carta de Atenas. Em vez de contrapor com novas propostas urbanísticas eles pesquisaram os princípios deste espaço urbano.

O homem pode identificar-se de imediato com seu próprio lar, mas não se identifica facilmente com a cidade em que está situado. "Pertencer" é uma necessidade emocional básica – suas associações são da ordem mais simples. Do "pertencer" – Identidade – provém o sentido enriquecedor da urbanidade. A ruazinha estreita da favela funciona muito bem exatamente onde fracassa com frequência o redesenvolvimento espaçoso (Ibid., p.330).

O grupo reagiu ao funcionalismo de forma contundente, exploraram a simplicidade com que o movimento tratava o espaço urbano e a habitação, alegando que os afetos urbanos não podem ser tratados de forma impositiva, como uma arquitetura transformadora do cotidiano. Pois ela não conseguiria alcançar o sentido enriquecedor da urbanidade, tanto que o tema do CIAM X estava em torno da relação forma-função e as necessidades sócio-psicológicas, e a partir deste momento esse grupo de arquitetos ficou conhecido como Team 10. O grupo surgiu de uma ambiência que alimentava seu contexto crítico, que seria a realidade de diversidade cultural de Londres na década de cinqüenta. Nesse contexto podemos destacar o trabalho do Fotógrafo Nigel Henderson, cujas fotos da vida nas ruas de Londres foram expostas em *Aix-en-Provence*, e foram cruciais para a apresentação de um cotidiano urbano mais sensível.



Figura 1- Chisenhale Road, por Nigel Henderson, 1951

É importante ressaltar que não se trata de fazer aqui uma recriminação ao movimento moderno, pois ele é um movimento múltiplo, que abrangeu diversos, países, grupos, ideologias, e necessitaria de uma crítica mais apurada. O moderno respondeu muito bem ao movimento antecessor, ao rejeitar principalmente a arquitetura do século XIX expressada no ecletismo, por isso é necessário contextualizar que ele respondeu aos problemas de uma temporalidade muito específica, e o que interessa nesse trabalho é justamente o conflito que o levou a submergir.

O trabalho junto a Henderson rendeu aos Smithson's a conceituação de *identidade e associação*, e com o nítido propósito de ser uma crítica a *Ville Radieuse* de Le Corbusier os Smithson's proporem a Golden Lane, que se tratava de um complexo arquitetônico que fazia uma alusão crítica aos conceitos modernos de Habitação, Trabalho, Lazer e Transporte, com justamente aquilo que os opunha, a casa, a rua, o bairro e a cidade. Na Golden Lane, a casa era claramente familiar, os acessos faziam analogias às ruas, e os blocos aos bairros, num complexo sistema de passagens elevadas, de certa forma, eles interpretavam a cidade como uma estrutura que iria além das determinantes usuais, mas que necessitava de componentes sensíveis. Entretanto, embora a Golden Lane tenha se posicionado como uma crítica à “cidade funcional”, seu processo ficou preso a uma racionalização comparável ao do CIAM (Ibid., p.331). O projeto era somente capaz de salientar as linearidades dos trajetos, em vez de

suscitar um sentido de lugar. Por mais que tivessem avançado nas discussões, os Smithson's não estavam cientes das contradições que implicavam seu discurso e suas ações, tanto que replicaram na cidade o seu sistema.

Outras manifestações do Team 10 vieram com Bakema, que propôs outro conjunto com mega-estruturas denominado Kennemerland, que foi proposto no mesmo momento em que os Smithson's teorizavam que a partir do sexto andar perde-se o contato com a rua, e incluíram a lógica de alta densidade e edifícios baixos para a construção de moradias. Juntos findaram o Manifesto Doorn, que protocolou a crítica da Carta de Atenas explicitando que o urbano não pode ser entendido apenas nas quatro modalidades (Habitar, Trabalho, Lazer e Transporte), e que o urbanismo deve ser entendido como uma estrutura complexa e repleta de variáveis. O texto incluiu também uma postura ecológica, onde o urbano deve se integrar à paisagem⁷.

Aldo van Eyck despontou como representante do pluralismo do Team X, ele se dedicou a trabalhar o conceito de lugar, enquanto os outros integrantes se concentraram em criticar os dogmas do CIAM, seu trabalho se tornou o mais completo, por mergulhar em experiências antropológicas. Aldo van Eyck foi à África estudar o povo Dogon, assim como outros integrantes foram ao Peru, Marrocos, Arizona, e Bernard Rudofsky, em 1964, montou a exposição do Estilo Internacional no MoMA de Nova Iorque, a "Architecture Without Architects". As imagens expostas na exposição são uma crítica bastante forte ao sistema universal moderno, destacando o vernáculo, e expondo a diversidade que não está exposta aos países desenvolvidos.

"Autoditadas dos quais as concepções confinam às vezes a utopia e onde a estética sabe se elevar até o sublime. No máximo se atribui a essa arquitetura uma certa beleza - puramente acidental. Hoje, temos que reconhecer que ela é fruto de um raro bom senso encontrado na solução dos problemas práticos: as formas de certas casas, transmitidas às vezes através de cem gerações, parecem eternamente válidas, como são as formas das ferramentas de base" (RUDOFSKY, 1964, prefácio).

Van Eyck sempre esteve preocupado com a transição, o limiar, interior versus exterior, casa versus cidades, conflito que iria configurar sua principal obra arquitetônica no final dos anos 1950. Na casa para crianças em Amsterdã, Van Eyck demonstrou sua "clareza labiríntica", através de uma seqüência interligada de módulos retangulares, que seria a casa de familiares,

⁷ Doorn Manifest – Encontro do CIAM 29-30-31, Janeiro de 1954 por (Doorn Bakema, van Eyck, van Ginkel, Hovens-Greve, Smithson, Voelker).

interligados por passarelas criando uma configuração labiríntica. Após alguns anos de desenvolvimento urbano, seu entusiasmo cai ao ver que muitas das propostas não se configuraram conforme o projetado, mostrando que a profissão arquitetônica é incapaz de resolver o problema do homem ocidental, o que levou a afirmar “Não sabemos nada sobre a vasta multiplicidade – não podemos entrar numa luta corpo a corpo com ela – nem como arquitetos, nem como urbanistas, nem como o que quer que seja” (FRAMPTON, 1997, p.335). Van Eyck problematiza a arquitetura de forma intensa, descartando méritos estilísticos em favor de uma realidade caótica, e insinua que o domínio do espaço é uma perspectiva inalcançável. A primeira questão dessa conversação é a “*caosidade da cidade*” (*caosidade de caos*), ela é presencial, mas sempre a arquitetura com seu discurso técnico a coloca em cheque, até mesmo nos discursos mais recentes, a arquitetura se propõe resolver os problemas como se fossem facilmente resolvíveis, talvez essas ações possuam hoje outra natureza, não mais a de um engajamento intelectual, mas a de um arquiteto que quer sobreviver ao sistema global, e para isso se utiliza do espetáculo para emergir na multidão.

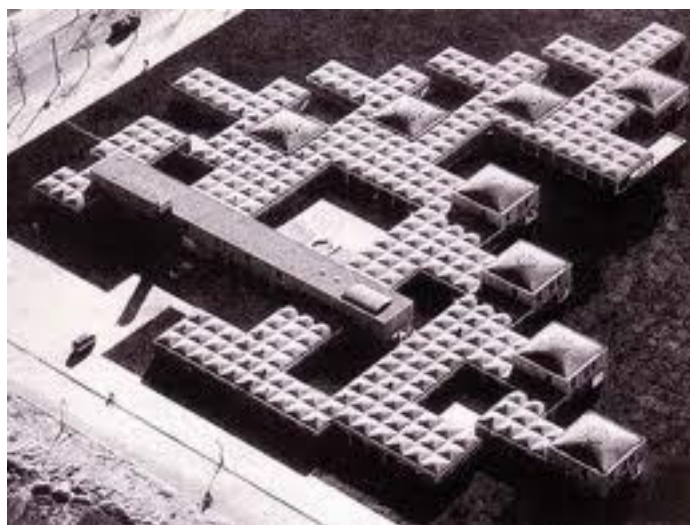


Figura 2 - Orfanato Municipal – Amsterdã, Holanda – 1955-60

1.2.2_ A CIDADE COMO TERRITÓRIO DE MÚLTIPLAS MATRIZES CONCEITUAIS

Visto o percurso, do início dos CIAM's à dissolução do movimento, poderíamos categoricamente classificá-los entre os modelos da historiadora Françoise Choay? Como *culturalistas e progressistas*⁸? Talvez sim, pois ela expõe seus modelos como um recorte da

⁸ Françoise Choay divide primeiramente a história do Urbanismo segundo dois modelos, racionalista e outro culturalista, então temos um modelo que privilegia o rendimento e outro que almeja valores

realidade, de forma alguma ela fecha o pensamento nessas duas propostas, mas devido sua exposição, eles se tornaram paradigmáticos na reflexão do urbanismo principalmente nos países desenvolvidos. O caso do Team 10, que, aliás, foi contemporâneo de sua obra *L'urbanisme*, não se encaixa em nenhum conceito listado, Culturalista, Progressistas, Naturalista, Tecnotopia e Antrópolis. Tanto pela diversidade do grupo quanto pelo grau de inovação conceitual, é muito difícil tipificar tais ações.

O novo modelo progressista possui, de acordo com Choay, a idéia de Modernidade “uma grande época está surgindo, existe um espírito novo” (CORBUSIER *apud* CHOAY, 1994, p.20), a indagação de Le Corbusier na revista *L'esprit nouveau*, refere-se a sua visão de modernidade nos dois campos: a indústria e a arte de vanguarda. O ideal moderno era de pragmatismo, e para que a cidade tivesse certa eficácia ela deveria ser setorizada e classificada, os urbanistas progressistas separam as áreas de trabalho e as de lazer, restaurantes, lojas e bares também não escapam da classificação. A rua passa a ser abolida em nome de uma ordenação e higienização urbana, ela cede o espaço para o automóvel que seria o novo padrão de deslocamento e velocidade. Já o modelo culturalista se caracteriza pelo repúdio da situação trabalhadora do final do século XIX, e para Choay ela se diferencia ponto por ponto dos progressistas. A primeira característica é que os limites são bem definidos, população, tamanho, traçado são bem delineados, e quando excede essa cota de habitantes e de infraestrutura, outra cidade Jardim é fundada, pois elas não podem se espalhar desordenadamente; Howard estabelece o máximo de cinquenta e oito mil habitantes por cidade. Cada cidade Jardim é particular e diferenciada, consequência do papel que os culturalistas atribuíam da cidade como uma obra de arte. E, nela, Camillo Sitte atribui à rua o caráter fundamental, tanto que as formas diretoras dos projetos são os lugares de passagem. E esses lugares devem ser mais imprevisíveis e diversos, evitando a simetria e o ortogonal, respeitando a sinuosidade do terreno, e atentando-se ao conforto ambiental.

Visto que as estratificações, em cultural e progressista, não englobam uma realidade total, podemos imaginar várias outras formas de qualificar os processos urbanísticos; pode-se questionar a participação, os diferentes graus de vivência, contextos ambientais, por exemplo. Deste modo, Choay trabalha em suas pesquisas apenas com o conteúdo discursivo, enquanto o urbanismo não é só feito de discurso. Pode-se incluir o Brasil e os países da América Latina,

tradicionalistas e afetivos, posteriormente cria-se um sentimento anti-urbano, que aspira reintegrar a cidade e o campo.

por exemplo, onde o urbanismo é desenvolvido de forma mais prática, em ações governamentais ou privadas, do que baseados em formatos especificamente ditados em um discurso. O urbanismo como um modo de fazer e não como uma cartilha engessada, se replica, que por sua vez constitui um hábito que passa fora do alcance de olhares críticos. Os processos de produção da cidade são múltiplos, eles são constituídos de saberes e poderes que induzem e podem se apropriar de um discurso por interesses particulares. Por isso a conceituação dos casos numa escala ampla e genérica, nos termos “cultural” ou “progressista”, podem para determinados objetivos específicos serem inúteis à medida que não abrangem uma escala do lugar, e não se atentam a discursos paradoxais.

É indiscutível a atribuição da busca pela modernidade no movimento moderno, mas, o que buscavam os culturalistas, não era outra forma de modernidade? O que significa *modernidade*? Seria relativo ao tempo mais próximo de nós, ao presente, ou também carrega um sentido de progresso? É certo dizer que a *garden-city* de Ebenezer Howard não almejava um progresso? Mesmo que não seja maquínico, mas um progresso o qual colocaria as potencialidades do campo em complementaridade com a vida urbana e a favor de uma melhor qualidade de vida? A baixo estão dois exemplos dos discursos citados por Choay, primeiramente o contexto culturalista, depois o progressista:

“(…) repartir racionalmente e fixar harmoniosamente os fluxos demográficos e as atividades sociais em aglomerações discretas, de pequenas dimensões e quase autárquicas. Estas não devem exceder 30 mil habitantes. Circunscritas por largos cinturões verdes, elas agrupam concentricamente todos os tipos de instituições e atividades sociais. Os setores industrial e agrícola são localizados na periferia, mas ainda no interior da entidade física definida pelo cinturão verde. Uma rede ferroviária liga estas cidades, constituindo-as em conjunto de sistemas interconectados, gravitando cada um deles em torno de uma cidade central de 60 mil habitantes” (HOWARD apud CHOAY, 1994, p.16).

Conjunto descontínuo de megaestruturas classificadas em subconjuntos Le Corbusier baniu da Ville Radieuse a rua que congregava os elementos do tecido urbano, gerava o caráter compacto das cidades antigas e, assim, se tornava responsável por sua insalubridade e sua "desordem". A Ville Radieuse, higiênica e ordenada é colocada sob o signo da função; ela reduz a vida urbana a quatro tipos de atividade: o habitat, o trabalho, a circulação e o lazer. As duas primeiras são alojadas em "unidades" gigantes, autônomas, cujos diferentes tipos são estandardizados; a terceira é concebida como um sistema hierarquizado de vias (escavadas ou elevadas), que assegura, graças ao automóvel, a inter-relação entre as megaestruturas e sua ligação com o território; a quarta parece se desenvolver no espaço verde indiferenciado onde "*cem por cento do solo pertence ao pedestre*" (CORBUSIER apud CHOAY, 1994, p.16).

Tanto o movimento moderno quanto a *garden-city* de Howard queriam dar respostas ao caos instaurado no pós-guerra e à revolução industrial, quando a população urbana crescente constituía uma malha urbana, que tanto progressistas, quanto culturalistas classificavam como de má qualidade estética, insalubre e desordenada. Eles buscavam uma solução para as discrepâncias criadas pelo crescimento/adensamento urbano (Londres chegava a quatro milhões de habitantes no fim do século XIX), modernização das técnicas de produção e as formas de habitação ainda vinculadas ao período anterior, que não estavam em sintonia com a classe artística⁹ e técnica¹⁰ da época. Visto esta seqüência, é correto dizer que um culturalista não quer o progresso? Ou vice e versa? Tanto Howard, quanto Le Corbusier, possuíam um discurso progressista ao tentar controlar a demografia impondo um modo de se viver a favor de um progresso, o qual, cada parte acreditava que era o correto, que poderia ser um progresso de desenvolvimento técnico ou de desenvolvimento cultural. O mesmo vale para a cultura, os progressistas também acreditavam em uma cultura, mas que derivava das novas formas de fazeres, novas técnicas, enquanto os culturalistas estavam atrelados a aspectos mais humanísticos. Vale acrescentar que essas duas vertentes (que foram contemporâneas) seriam paradigmas para intervenções posteriores, e influenciaram áreas diferentes na Europa exportando esses modelos para outros países criando uma guerra de interesses que oscilavam entre a ideologia urbanística e interesses comerciais.

O progresso ou a cultura não são esferas consolidadas, elas podem se atualizar de diversas formas sendo tomadas, por exemplo, por discursos capitalísticos¹¹, discursos hegemônicos, e discursos unilaterais. O progresso e a cultura, como conceitos criados, não são de uma ordem natural, atual, ou substancial, mas de uma ordem não convencional, imaterial e virtual. Segundo Nietzsche: “os filósofos não devem mais contentar-se em aceitar os conceitos que lhes são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é necessário que eles comecem por fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a usá-los. Até o presente momento, tudo somado, cada um tinha confiança em seus conceitos como num dote

⁹Matisse, Monet e Picasso que decompõe definitivamente a imagem de uma realidade dada, e põe um fim a tarefa secular da pintura de estabelecer uma regra constante para conhecer e interpretar o mundo exterior.

¹⁰ Os novos sistemas de construção tornam cada vez mais difícil ajustar separadamente a aparência dos novos edifícios com os estilos históricos ou com os novos inventados pelos arquitetos de vanguarda. O trânsito mais intenso e as novas instalações urbanas – gás, eletricidade, telefone, transporte – devem ser comprimidos nos espaços públicos insuficientes da cidade pós-liberal.

¹¹ Capitalístico é o modo de produção capitalista disseminador de subjetividade, ou seja, é o capitalismo que produz subjetividade, que subjetiva o indivíduo. Portanto, toda a subjetivação é a modelização do modelo capitalístico.

miraculoso vindo de algum mundo miraculoso” (NIETZSCHE apud DELEUZE, 1996, p.14), mas segundo Deleuze: “é necessário substituir a confiança pela desconfiança, e é dos conceitos que o filósofo deve desconfiar mais, desde que ele mesmo não os criou” (Ibid., p.14).

Os conceitos não são nunca uma proposição, nunca é uma intenção. Uma proposição é da ordem do real, ela estabelece ligações de referência entre os corpos no espaço. Os conceitos são coordenadas espaço-temporais, e são sucessivas operações de enquadramento, limitações, que definem a discursividade no sistema extensivo. O conceito não é intenção, mas é povoado de intensidades.

Os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em lugar de se seguir ou de se corresponder. Não há nenhuma razão para que os conceitos se sigam. Os conceitos, como totalidades fragmentárias, não são sequer os pedaços de um quebra-cabeça, pois seus contornos irregulares não se correspondem (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.35).

A proposição é um observador parcial e extrínseco, que é definível através de seus eixos de referência. Choay define claramente qual o seu ponto de vista, e qual sua intenção em relação ao conceito de progresso e cultura, o que não impede que outros autores possam reagir de outra forma. Deleuze e Guattari definem como *personagens conceituais* estes que dão consistência ao conceito (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.36). Por isso é inútil perguntar se Choay tem ou não razão, visto que os conceitos estão mergulhados em um caos coletivo de significações, que pressupostos *subjetivos e implícitos* valem mais que *objetivos explícitos*, ou seja, a implicação é insinuar algo que se encontra em ambigüidade, enquanto explicar é comentar algo ambíguo de forma pragmática. Os conceitos evocados por Choay respondem somente aos problemas encontrados por ela. “Um conceito tem sempre a verdade que lhe advém em função das condições de sua criação” (Ibid., p.40). O conceito é um contorno, um molde de um acontecimento que está por vir, e Deleuze e Guattari atribuem ao filósofo o dever de criar conceitos, com isso, médicos, arquitetos, físicos, matemáticos também filosofam. O conceito então é puro conhecimento, e não somente um estado que ele encarna.

O crítico faz o que pode, mas não conseguirá ter referências factíveis a não ser no mesmo plano de referência do interlocutor. Visto a fragilidade do discurso crítico, qual é a melhor maneira de fazer crítica a arquitetura e ao urbanismo? Repetir o que todos disseram? A crítica é importante para que se tenha parâmetros de desenvolvimento de qualquer trabalho, é quando em um determinado tempo as coisas se cristalizam para que se possa chegar a outra

conclusão, ou outro lugar. Porém, criticar é quando um conceito se esvanece, o que não o desqualifica, mas o transforma. A discussão não possui valor nenhum quando apenas se repete um discurso, já que os interlocutores nunca falarão a mesma coisa.

Na história da arquitetura e da arte existem muitos paradigmas, os quais são periodicamente quebrados por um grupo de vanguarda. Tal acontecimento, que é incessante, ocorre pela busca de uma “realidade estável”. No princípio, acreditava-se que essa estabilidade era “alcançável”, até o período da modernidade creditava-se ao homem, ou a uma divindade, a responsabilidade por um ordenamento universal. A arquitetura por diversas vezes se mimetizou, com ares cientificistas fazendo com que dados ou certezas indicassem um caminho correto, seja o *Le Modulor* de Le Corbusier, o racionalismo da Bauhaus com Gropius, o perfeccionismo de *Violet Le Duc*, mas Deleuze coloca a própria ciência como uma entidade instável, quando as variáveis, dados, características de uma região, não podem se tornar determinantes absolutas. Portanto, a ciência deve se guiar pela *função* e não por variáveis estáveis “O conhecimento não é nem uma forma, nem uma força, mas uma função: ‘Eu funciono’. O sujeito apresenta-se agora como ‘ejecto’, por que extrai dos elementos cuja característica principal é a distinção, o discernimento: limites, constantes, variáveis, funções todos estes functivos ou prospectos que formam os termos da proposição científica” (Ibid., p.275).

As vanguardas e à crítica de arquitetura se propuseram sempre contornar um conteúdo paradigmático com outro. A cada enunciação de uma situação paradigmática, o modelo se dissemina numa escala ampla de suas enunciações, que muitas vezes descartam valores e características regionais, o que se assemelha ao processo ocorrido no espraiamento do movimento moderno. A construção em massa de edifícios modernistas, vinculada à causa social que almejava o ordenamento da cidade e produção em grande escala, promoveu a construção de uma malha urbana de repetição, que descartava processos regionais a favor de construções de baixo custo. A adaptação dos moradores na maior parte das vezes é calamitosa, claramente se enxerga a incompatibilização de modos de viver com os módulos habitacionais. Tendo como símbolo dessa incompatibilidade a demolição do *Pruitt-Igoe*, edifício modernista projetado por Minoru Yamasaki, que foi demolido por ser habitacionalmente impróprio. O moderno perdeu muito de sua força política na década de

setenta, mas a falta, ou o excesso¹², de novos discursos paradigmáticos trouxe uma confusão que mascara o funcionalismo moderno a uma roupagem plasticista.

O conceitualismo arquitetônico sempre foi instrumento que serviu de parâmetro para a produção arquitetônica de sua época. Foi assim com o ditame vitruviano que serviu de catecismo para o neoclassicismo, que foi comparado com as ruínas autênticas da escavação de Pompéia e Herculano no meio do Século XVIII (FRAMPTON, 1997, p.04). Da mesma forma ocorreu com a Carta de Atenas, baseada na Ville Radieuse que inspirou a renovação urbana no período pós-Segunda Guerra Mundial desconstruindo a cidade (CHOAY, 1994, p.15). E mais recentemente a Cidade Genérica de Koolhaas, que estudou casos de fenômenos urbanos genéricos pelo mundo, e que propõe a tábula rasa¹³, o começar do zero, algo que havia sido esquecido com Aldo Rossi, como uma alternativa para o novo. O grande perigo do conceitualismo é usar uma matriz genérica para todos os casos, e nesse quesito, todos os exemplos citados são semelhantes. O discurso do urbanismo, em grande parte das vezes, é impositivo, mesmo sabendo que existem resistências a esse discurso, e que ele não é totalmente hegemônico, ele se alastra em proporções avassaladoras, sob uma territorialidade que não se pode controlar. Esse território do discurso, aliado a interesses do capital, formam o motor deste sistema.

¹² Falta ou excesso, porque ao mesmo tempo em que se questiona a existência de um módulo pós-moderno, o período contemporâneo é marcado por um excesso de conceitos no campo arquitetônico.

¹³ “Poderíamos ir mais além: viver sem história é uma aventura apaixonante para eles. Esta observação deveria nos levar a revisar certo número de dogmas ou teorias de arquitetura e urbanismo e, talvez, reexaminar a validade (ou não) de um dos mecanismos mais importantes do século 20: tabula rasa, a idéia de começar do zero, sem a qual os arquitetos modernos dos anos 20, como Le Corbusier, acreditavam que nada era possível. Uma posição como essa claramente demonstra um extremo otimismo, um otimismo que a década seguinte demoliu completamente. Mas talvez precisemos retomar o uso da tábula rasa – talvez tenhamos que ser mais seletivos em nossas estratégias de urbanização, em vez de permanecer ansiosos conservadores incapazes de especular em termos do novo” (MUTATIONS, 2000, p.309).

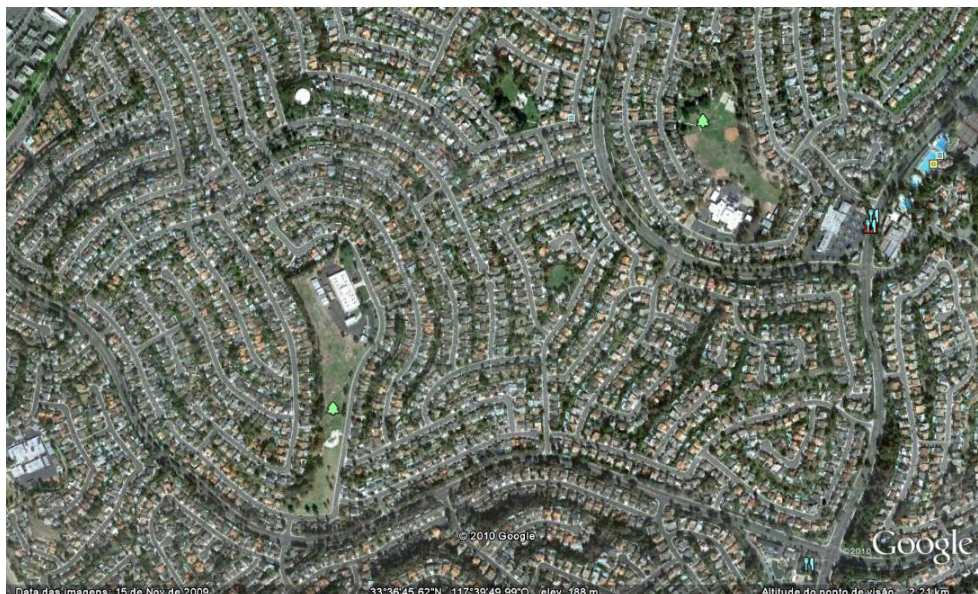


Figura 3 – Reprodução em série, vista de satélite de bairro de los angeles, EUA

Podemos dizer que a cidade e o urbanismo são “*territórios de múltiplas matrizes conceituais*”¹⁴, porém, tal assunto não é absorvido com naturalidade, não se enxerga a complexidade existente de todos os processos do fazer a cidade, mas sim um discurso centralizador, direto, um atalho para as diretrizes principais. Sendo assim, seja a Cidade Genérica, seja a Carta de Atenas, seja a tríade vitruviana, *utilitas, venustas e firmitas*, elas se constituem em tratados universais, matrizes conceituais únicas, que contornam e sacralizam o discurso. Ao invés de potencializarem ações como um functivo (de uma função), a linearização do discurso restringe devires através do engessamento das variáveis.

1.2.3_ TENSÃO ENTRE PARTICIPAÇÃO/LIMITES.

O pensar urbanístico apesar de toda sua caminhada, sempre vai ser vinculado a um modelo taxonômico, não exagerado como o de Borges¹⁵, mas possui certa similaridade, oscilamos sempre entre olhares atentos e desatentos, entre períodos de cegueira conceitual (cegueira

¹⁴ “*Territórios de múltiplas matrizes conceituais*” constitui o segundo ponto da conversação.

¹⁵ “os animais se dividem em a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d)leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas” (BORGES apud. FOUCAULT, 2000, Pag.10).

como uma forma de consenso), como os conferidos a cada grupo de vanguarda, e em outros momentos os paradigmas são tensionados indo da crise a um novo paradigma.

O discurso por si só, em uma esfera de grande alcance, ou molar como proferem Deleuze e Guattari, pode não produzir grandes efeitos na sociedade, por exemplo: a enorme quantidade de vanguardas, que apesar do discurso consistente, não se concretizaram em práticas urbanas. Assim, por mais que existam estados totalitários, “(...) ele só vale para uma segmentaridade dura, e para um modo especial de totalização e centralidade”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.92). A macropolítica é inseparável da micropolítica, por isso o discurso só toma uma escala molar quando atinge focos moleculares, somente quando uma ação atinge o indivíduo que se constrói um organismo de massa. “É uma potência micropolítica e molecular que torna o fascismo perigoso, porque é um movimento de massa: um corpo canceroso mais do que um organismo totalitário. O cinema americano mostrou com frequência estes focos moleculares, fascismo de bando, de gangue, de seita, de família, da aldeia, de bairro, de carro e que não poupa ninguém” (Ibid., p.92). Podemos comparar com as campanhas anti-tabagistas. Elas estão por todos os lados, na mídia, na escola, no trabalho, mas não conseguem concorrer com as cenas cuidadosamente trabalhadas de atores de cinema, em papéis de pessoas bem sucedidas fumando. Contra essas máquinas de desejos induzidos pela indústria cinematográfica, as campanhas de saúde pouco podem fazer.

Na arquitetura e urbanismo ocorre algo comparável, o discurso se propaga quando outros interesses caminham no mesmo plano. Foi assim que Howard conseguiu propagar a idéia da *garden-city*, que chegou até mesmo a América Latina com o traçado de Parker¹⁶ para o Bairro Jardim América em São Paulo, que estava aliado a interesses imobiliários da *Cia. City*, que almejava implantar as experiências dos estilos de subúrbios ajardinados anglo-americanos e as cidades jardins britânicas. O que também ocorreu com a dissolução do movimento moderno¹⁷ no modernismo e a replicação de edifícios modernistas por toda cidade, que serviu de modelo para as políticas de adensamento populacional diminuindo os custos com transporte e habitação, e também descaracterizou um modo de vida em que os habitantes estavam vinculados desde sempre. Já em um contexto novo, a cidade genérica, que assume uma

¹⁶ Espaço & Debates, Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos – NERU, nº 42, ano XVII, São Paulo SP, 2001.

¹⁷ Lucio Costa estabelece a distinção entre movimento moderno e modernismo. Para ele o “ser modernista” se caracterizaria em uma traição a o movimento por produzir mais um “ismo” e somente se parecer com o moderno, pois seria uma atitude que assemelhava a um contexto acadêmico, em vez de buscar o ideal de futuro. Ver em: COSTA, Lucio. “ENBA 1930-31”. In Registro de uma vivência, p.116.

contextualização universal para as cidades, e propõe a *tábula rasa* historicista na construção de novas cidades, teoria que está com um alto grau de aceitação, vide o grande número de projetos do OMA¹⁸, talvez seu alto grau de aceitação aconteça pela sua fácil absorção discursiva do mercado de produção de cidade, em que escritórios multinacionais produzem para importantes centros urbanos no mundo. Portanto, nota-se claramente o conflito e a dissonância da relação do discurso e o extra discurso.

A matriz modernista/funcionalista¹⁹ que dominou o processo de estruturação urbana no Brasil afirmando o estado como o operador e qualificador do espaço urbano, ainda assim, assegurou as políticas sociais, trabalhistas e de habitação. Paralelamente começa em meados da década de quarenta (1940) nos países capitalistas europeus uma “reforma urbana” estruturando alguns eixos importantes, como o da questão fundiária, em plena produção fordista, pois o estado queria garantir a moradia para atender as necessidades de produção (MARICATO, 2000). Mas a mutação para a ideologia, chamada neoliberal, importada dos ditos países de primeiro mundo, trouxe ao Brasil conseqüências catastróficas, que ampliaram ainda mais a desigualdade econômica/social. A desregulamentação do mercado deveria causar o equilíbrio, dando liberdade ao mercado, o que aparentemente traria o fim da burocratização, da ineficácia, e do autoritarismo. Porém, o que o trabalhador ganha jamais daria para comprar uma moradia nas condições em que o mercado “livre” impôs. Ocorre que, no Brasil, jamais o salário foi regulado pelo preço da moradia, mesmo no período desenvolvimentista as pessoas tiveram que recorrer aos assentamentos ilegais que não estavam inseridos no contexto do mercado imobiliário, e morando em áreas que não estavam preparadas com infra-estruturas adequadas criou-se um efeito bola de neve irreversível. Nota-se, então, uma discrepância enorme entre a inserção do neoliberalismo na Europa, que já havia mostrado resultados satisfatórios, e o que foi sua atualização em território Brasileiro, que subordinou pessoas a morarem em territórios sem condições mínimas de habitabilidade, e segregou a cidade nos ditos territórios “formais/informais”.

De certa forma a política econômica do neoliberalismo está atrelada a situações molares, de grande alcance, diretrizes genéricas que pouco atingem nossa sensibilidade, mas ela pode ser ferramenta perigosa em mãos intencionadas. Vendo em uma escala inversa, do que adianta

¹⁸ OMA - Office for Metropolitan Architecture, é um escritório que conta com parcerias colaborativas e tem Rem Koolhaas como fundador.

¹⁹ O que não fica restrito ao movimento moderno, ainda hoje se projeta de forma funcionalista, mas com uma roupagem diferente.

tipificar a cidade em conceitos como progresso e cultura, se essas classificações não se aterão a uma escala molecular, ou a uma escala do cotidiano. Talvez, conceitos vinculados a nossa vida cotidiana, a uma escala menor, como: participação, movimento, fluxo, habitabilidade, interação, diversão, acessibilidade, nos levariam a caminhos mais claros. Essas são intenções que ao ver do técnico passam despercebidas, pois o olhar do cotidiano é viciado, e ele está sempre competindo com um turbilhão de informações. Uma das propostas para os novos críticos, urbanistas, e filósofos, é conceituar ações da escala cotidiana, estas não são puras, e também não estão livres de influências, mas elas estão muito mais próximas do contexto desordenado da cidade, e por isso será uma ferramenta de análise mais eficiente.

Ao se referir a uma escala menor ou maior, molar ou molecular, não necessariamente significa que a diferença está somente na grandeza. Elas possuem características diferentes: o molar está ligado a linhas e segmentos, ele opera com matrizes duras e fixas, enquanto o molecular está ligado ao que Deleuze e Guattari classificam como *fluxo de quantas* (DELEUZE; GUATTARI, 1996). O centro do poder está situado na interseção dessas duas forças adaptando-se a interlocução das linhas com os fluxos. Do ponto de vista de um orçamento de uma empresa, por exemplo: “Numa balança de pagamento, reencontramos uma segmentaridade binária (ou linear), que distingue, por exemplo, operações ditas autônomas e operações ditas compensatórias; mas, precisamente, os movimentos de capitais não se deixam segmentarizar assim, porque são ‘os mais decompostos, em função de sua natureza, de sua duração, da personalidade do credor e do devedor’, de modo que ‘não se sabe mais onde colocar a linha’ em relação a esse fluxo”²⁰. Nem por isso deixa de haver uma perpétua correlação dos dois aspectos, pois é com a linearização e a segmentarização que um fluxo se esgota, e é na fuga que encontramos a liberdade. O centro do poder, segmenta e delinea, ela dá regras para que sempre estejamos dentro delas, mas estas regras são articuladas de acordo com um movimento existente, um movimento de massa, formado por moléculas. A micropolítica, a microeconomia, o molecular, não se configuram por uma natureza específica, mas por sua relação diante as linhas de segmento molar.

A forma com que a organização molar utiliza para governar, segmentarizar, é atuar justamente onde as coisas lhes escapam, muito mais pela sua fraqueza, que por sua potência. Sendo assim, os controles financeiros se dão pelo controle tributário, o estado administra por um

²⁰ LELART, Michel. Le dollar monnaie internationale, Ed. Albatros, p. 57 apud DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.96.

código de leis, e a Igreja tem seu poder pela administração do pecado. A igreja possui vários segmentos de pecado (os sete pecados capitais), estabelece quantidades (rezar certo número de vezes), estabelece regras e rituais de conduta (penitências, confissão) (Ibid.). Agambem define: “(...) como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere a uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso” (AGAMBEN, 2007, p. 65). No urbanismo, também ocorre essa separação, pois ele generaliza e absolutiza princípios definidores, como ocorre quando se elege uma tipologia paradigmática, ou quando se contrata um arquiteto o qual seu nome é consagrado, e por isso cada ato seu se torna uma lei. Em todos os âmbitos, pode-se verificar o processo multiforme de separação que implementa o sistema.

A cidade também sempre esteve influenciada por esses segmentos, sejam eles os códigos urbanos de uma cidade, ou modismos estéticos subordinados a um mercado, ou mesmo a linguagem ergonômica a qual a arquitetura sempre esteve vinculada. E esses segmentos estão em patamares diversos, os códigos urbanos estão vinculados a uma linha estadista, que possui interesses diferentes ao de modismo estético, que por sua vez é diferente de uma tradição ergonômica estabelecida pela padronização corporal. Muito diferente desse movimento, de um movimento que sacraliza a cidade e padroniza as linhas e os códigos, é a “profanação”. Um movimento de profanação seria esgotar as linhas, des(sacralizar), profanar para trazer para o mundo dos seres o que foi sacralizado. “A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que é sagrado. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso” (AGAMBEN, 2007, p. 68). Esse movimento é essencial para que possamos resistir às linhas segmentadas, e para que não se cristalice consensos. No entanto o fluxo molecular de profanação não é o oposto do molar, eles possuem naturezas diferentes e se justapõe a todo o momento.

Na história do urbanismo esse movimento sagrado e profano ocorre desde sempre, o sagrado se refere às linhas e os segmentos, e a profanação a fuga destas linhas, e sempre estas relações estão contíguas, como nas oscilações: funcional/abstrato, clássico/barroco, românico/gótico. Podemos, por exemplo, mencionar os Smithsons’s como protagonistas de uma profanação dos segmentos dos conceitos modernos, com a proposição de uma cidade caótica. Dentro desta configuração: linha/fluxo de quantas, sagrado/profano, podemos agora decidir que linhas do discurso urbanístico iremos tensionar para situar o último cruzamento.

Entre as linhas que podemos destacar uma que já foi longamente percorrida aqui, seria a da participação coletiva na construção de cidades. Pois desde a criação do modelo de trabalho *brunelleschiano*²¹, que separou a obra do projeto, o arquiteto se tornou o indivíduo capaz de criar a obra, afastando todos os outros operários de participar da criação. Esse sistema já está viciado, e se encaixa perfeitamente num sistema que vende a arquitetura como um produto. Mas qual seria o problema da venda do projeto como uma mercadoria comum? E qual o problema da não participação dos usuários na concepção da obra? É preciso esclarecer que a participação está vinculada a outra questão, a dos *limites da arquitetura*. O problema da não participação afeta diretamente às implicações da arquitetura e urbanismo, pois o arquiteto ao projetar estabelece *limites* ao espaço, e quando não há participação, condiz que a concepção da obra foi concentrada na mão de uma pessoa. Por isso creditamos como um último cruzamento de conversação, *estabelecer uma tensão entre participação/limites*.

Após o CIAM X todas as tensões do discurso urbano tendenciaram, não de forma objetiva, para a questão da participação. Contemporâneos do CIAM TEAM 10, a IS (Internacional Situacionista) foi um grupo de artistas ativistas que tensionaram a questão da participação, e lutaram contra a cultura espetacular que estava emergindo, principalmente em Paris. A ideia do nome veio do fato de que para eles cada indivíduo deveria construir as situações de sua vida cotidiana; o grupo derivou das influências do Dadá e do Surrealismo, logo depois, Guy Debord (principal nome), se juntou a Internacional Letrista, o qual compartilhava muitas ideias em comum, e logo após se separaram²² formando a IS. Para eles a sociedade se encontrava em uma situação de alienação e passividade derivada da espetacularização. Nesta época os meios de comunicação estavam cada vez mais presente no cotidiano desses indivíduos, o que ajudou a construir uma cultura de *marketing* de massa. Exemplos dessa massa estão nas obras cinematográficas dirigidas por Guy Debord: *La Société du spectacle* (1973), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film* (1975), as quais caracterizam uma nova ambiência urbana de espetacularização.

Compreendido em sua totalidade, o espetáculo é tanto o resultado como a meta do modo de produção dominante. Ele não é uma mera decoração acrescentada ao mundo real. É o próprio coração do irrealismo desta sociedade real. Em todas suas manifestações particulares -- notícias, propaganda, anúncios, entretenimento -- o espetáculo representa

²¹ Leonardo Benévolo afirma que Brunelleschi estabelece um novo método de trabalho, entre outras coisas, separar o projetista do construtor (BENÉVOLO, 2003, p.401).

²² Eles se separaram devido a conflitos acerca de sua primeira obra cinematográfica exposta no festival de Cannes.

o modelo dominante de vida. É a afirmação onipresente das escolhas que já foram feitas na esfera da produção e do consumo resultante de tal produção²³.



Figura 4 - Cena do filme *A Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord

A solução Situacionista para fugir do espetáculo é a participação. Contrariamente ao espetacular, cujo indivíduo aceita passivamente a situação, a participação conduz a criação de situações. Nessa circunstância, houve um grande interesse do grupo na questão urbana, sendo eles os primeiros a criticarem o movimento moderno e a Carta de Atenas, afirmando que os funcionalistas ignoram a função psicológica do ambiente

“Os funcionalistas ignoram a função psicológica da ambiência (...) o aspecto das construções e dos objetos que nos cercam e que utilizamos, possuem uma função independente de seu uso prático (...) Os racionalistas funcionalistas, por causa de sua homogeneização imaginaram que só se pode alcançar formas definitivas, ideais, de diferentes objetos que interessam ao homem”²⁴.

Nesta época também mantinham uma crítica, que se apresenta bastante atual, à museificação de cidades, ou seja, a transformação das cidades em museus para a exploração do turismo, o que impede a cidade de se renovar e de almejar outros interesses.

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

²³ DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, 1973, manuscrito do filme.

²⁴ Potlatch nº 15, de 22 de dezembro de 1954, do texto “Une architecture de la vie”, assinado por Asger Jorn apud JACQUES, Paola Berenstein (Organização), 2003.

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 vida²⁵.

Eles ainda criaram uma série de ferramentas para lidar com o complexo contexto urbano que expressavam como: a Deriva, Psicogeografia, e Urbanismo Unitário. Essas idéias pretendiam transformar a cidade em um ambiente criativo, em que todos fossem responsáveis por sua cidade, anulando processos de espetacularização e funcionalismo. A IS trouxe os conceitos de uma cidade comunitária, que logo após viria a ser indispensável à *quase* todos os discursos urbanísticos.

Neste período (1961), Jane Jacobs, na América do Norte escrevia *Morte e Vida nas Grandes Cidades*, ela afirma que os urbanistas não estudam o cotidiano da vida urbana tratando a cidade como uma planilha de dados, e um imenso laboratório de tentativa e erro, fracasso e sucesso, porém não estudam o fracasso e o sucesso da vida real (JACOBS, 2009). Ela estabelece, por exemplo, que normalmente as grandes cidades atribuem seus principais problemas ao tráfego de veículos, pois as necessidades dos automóveis são mais facilmente compreensíveis. Acontece que os planejadores não compreendem o funcionamento da cidade, pois os problemas das cidades são muito mais intrincados: como saber que solução dar ao trânsito, sem saber a natureza dos fluxos, dos fluxos de trabalho, de lazer, do habitar. Jacobs também potencializa o ambiente da rua, como um espaço de convivência, de fazer amigos, e de proteção, criticando as intervenções feitas em Nova Iorque pelos planejadores, que atribuíam uma bela aparência às características de um bom projeto. E transformam isso em uma máscara ignóbil da pretensa ordem, que está além de qualquer julgamento. Enquanto isso, existe uma pulsão verdadeira de vida, que luta para ser percebida e atendida. Como na situação em que estabelece a narrativa do Balé da Rua Hudson:

O trecho da Rua Hudson onde moro é todo dia cenário de um complexo balé de calçada. Eu mesma entro em cena pouco depois das oito, quando coloco do lado de fora a lata de lixo, sem dúvida uma tarefa prosaica, mas gosto do meu papel, do barulhinho metálico que produzo, na hora em que passam as levadas de colegiais pelo meio do palco, deixando cair papel de bala. (como eles

²⁵ Introdução a uma crítica da geografia urbana, Guy E. Debord, Publicado no # 6 de Les l'évres nues (septembro 1955) apud. JACQUES, Paola Berenstein (Organização), 2003.

conseguem comer tanta bala logo de manhãzinha?) Enquanto varro os papéis de bala, observo os outros rituais matinais: o Sr. Halpert soltando o carrinho de mão da lavadeira de seu lugar, à porta do depósito, o genro de Joe Cornacchia empilhando caixotes vazios fora da confeitaria, o barbeiro colocando na calçada sua cadeira dobrável, o Sr. Goldstein arrumando os rolos de arame, o que indica que a loja de ferramentas está aberta, a mulher do síndico largando seu parrudinho de três anos com um bandolim de brinquedo à porta de casa(...) (JACOBS, 2009, p.53).

Raramente vejo o balé do sol alpino, pois faz parte dele o fato de a maioria dos trabalhadores que moram lá, como eu, estarem fora, desempenhando o papel de estranhos em outras calçadas (Ibid., p.54).

Jacobs expõe detalhadamente o cotidiano urbano de forma a se tornar um argumento coesivo, clareando os caminhos que eram ofuscados pelo discurso progressista. Ela também quebra a integridade intelectualista ao dissecar os processos de crescimento das cidades, mostrando porque certos lugares são desenvolvidos, e outros não, outros são bem cuidados, e outros não. Porém seu discurso ainda possui certa simplicidade ao subordinar ações que ocorrem na cidade à configurações tipológicas específicas. Por exemplo, quando ela coloca a hipótese de que a tipologia urbana e o fluxo de pedestres da rua estão ligados à segurança. Tal opinião não se constitui em um erro, mas é uma perspectiva muito simples de uma questão que é também de propriedades capitalísticas, ocasionais e políticas. Mas é claro que a resolução desses problemas não está ao alcance de apenas um livro; como jornalista, Jacobs presta uma excelente contribuição expondo a complexidade urbana.

Diferente de Jane Jacobs, Kevin Lynch, de certa forma, inverte sua teoria. Ele defende um ordenamento da cidade, sendo que ela teria que ter uma legibilidade que defina uma orientação mínima que sirva para os pedestres se identificarem no território, e, por conseguinte estabelecendo no local um *design* próprio. Para ele o ordenamento do espaço é natural do ser humano, ele expõe o exemplo de animais que fazem o mesmo: “Estruturar e identificar o ambiente é uma capacidade vital entre todos os animais que se locomovem. Muitos tipos de indicadores são usados: as sensações visuais de cor, forma, movimento ou polarização da luz, além de outros sentidos como o olfato, a audição, o tato, a cinestesia, o sentido da gravidade e, talvez dos campos elétricos ou magnéticos” (LYNCH, 1999, p.04). Essa orientação vê-se no caminho das tartarugas, que vinte anos depois de nascer percorrem o globo e retornam à mesma praia para dar a luz a novos descendentes. Porém, uma questão é acreditar nas potencialidades instintivas dos seres, outra é acreditar que podemos replicá-las no cotidiano urbano, e assim, Lynch se opõe a Jacobs nesse aspecto. Sobre o sentido de orientação, Lynch continua: “No processo de orientação, o elo estratégico é a imagem

ambiental, o quadro mental generalizado do mundo físico exterior de que cada indivíduo é portador. Essa imagem é produto tanto da sensação imediata quanto da lembrança de experiências passadas, e seu uso se presta a interpretar as informações e orientar ações” (Ibid.,p.04). Ele sustenta que precisamos ter o mínimo de ordenamento, pois em um plano urbano desordenado entraríamos em pânico pela falta de referências espaciais, portanto, a ordem aqui assume uma importância prática.

Kevin Lynch decodifica elementos da paisagem da cidade a fim de criar uma leitura interpretativa universal; cada cidade deveria se adequar e se basear em vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos urbanos. O conceito de limite posto por Lynch refere-se aos limites como algo fixo, um território em que os moradores se orientem facilmente e delimitem o seu bairro, ou sua cidade. Para ele: “Limites são os elementos lineares não considerados como ruas: são geralmente, mas nem sempre, as fronteiras entre dois tipos de áreas” (Ibid. p.69). “O limite aquático do outro lado (Rio Charles, Boston), o porto, também era de conhecimento geral e lembrado por sua atividade especial. Mas a consciência da presença da água era menos clara, pois era obstruída por muitas estruturas, e a atividade portuária, outrora abundante, deixou de existir” (Ibid., p.69). Apesar de entender os limites como uma característica instável, em que cada cidadão possui sua interpretação, Lynch defende-o como uma unidade de orientação estável. Surge uma contradição, pois essa demarcação de limites não deve ser de senso comum, ou seja, todos habitantes estarem de igual acordo, ou em consenso, com tais limites. Cada indivíduo possui uma percepção da territorialidade, por mais que se assemelhe em certas ocasiões, ela não será totalmente idêntica. Quantas vezes transitamos por lugares em que esses limites não são assimilados pelos próprios moradores. Quantas vezes passamos por lugares, em que nunca estivemos, e esses limites não são claros.

Jane Jacobs²⁶ sustenta que o espaço não é de característica racional e exata, pois ele está sempre sujeito a influências políticas. Num caso curioso, de um bairro perto de uma praia no litoral do Brasil (Praia da Costa, Vila Velha, ES); que sofre uma forte pressão do setor imobiliário; e que possui limites bem definidos e assimilados pelos moradores mais antigos,

²⁶ Ela cita o exemplo de *North End*, distrito de Nova Iorque, em que havia um clima de bem estar na rua, onde todos estavam alegres, as ruas estavam sempre cheias, mas a lógica do governo e dos urbanistas era reurbanizar toda aquela área, que era qualificada como uma zona de cortiços. Para aquelas pessoas que moravam em *North End*, não havia empréstimos para melhorias nas habitações. “Aí está o curioso da coisa, os instintos do meu amigo diziam que *North End* era um ótimo lugar, e suas estatísticas conformavam isso. Porém tudo que ele havia aprendido como urbanista... dizia-lhe que o *North End* tinha de ser um lugar ruim (JACOBS, 2009, p.10).

sofreu uma alteração brusca nessas delimitações. O bairro se situa perto de uma bela praia e ao mesmo tempo em um centro urbano “desenvolvido”; à medida que os preços dos imóveis foram valorizando o bairro foi crescendo. As construtoras vendiam apartamentos por toda orla dizendo que se tratava do bairro desejado, mesmo extrapolando quilômetros do seu antigo limite. E com a chegada dos novos moradores a situação ficou irreversível, os limites mudaram, antigos moradores reconheciam o bairro de uma forma, já os novos, de outra. O bairro Praia da Costa mudou, ele aumentou seus limites de identificação, na verdade eles foram impostos pelo *marketing* das construtoras, e não seriam os futuros moradores que diriam o contrário.

Ainda hoje, recorre-se bastante a Kevin Lynch no planejamento urbano. Após o fim do movimento moderno, surgiu uma lacuna ideológica que acabou sendo preenchida por diversas vertentes, e por diversos autores, entre eles Lynch. Seu discurso não estabelece posicionamento acerca de processos da cidade fora de uma questão paisagística, e que permeie seu ordenamento. Nesse sentido, ele não difere muito dos ideais do CIAM. Ele recorre a uma opinião comunitária, com os mapas mentais, porém tal metodologia não considera um caráter de instabilidade e de movimento. Nesse contexto o período pós CIAM oscilava entre locutores que desenvolveram novas teorias acerca da cidade, e outros que desconstruíram (não no sentido de demolição, mas de desvio) essas diretrizes, e muitas vezes quem desconstruía estava fora do plano urbanístico, Jane Jacobs era jornalista, Guy Debord trabalhava com arte, literatura e cinema. De fato, o urbanismo nunca foi um campo aberto a multidisciplinaridade, isso explica porque muito dos desapontamentos com a cidade surgiam de outras áreas e não do urbanismo.

A política entre o profano e o sagrado também possui certa paridade com o que Deleuze e Guattari discorrem sobre o espaço liso e o estriado, pois são coordenadas que estão sempre influenciando nosso espaço. Uma são coordenadas delineadas com certa regularidade como um tecido, e a outra segue coordenadas que tangenciam esse tecido em uma espiral ou helicoidal, como uma turbulência, semelhante a um emaranhado de fios de feltro. Vejamos as considerações sobre o modelo físico do liso e estriado:

Modelo físico. — Através dos diferentes modelos, uma certa idéia da estriagem se confirma: duas séries de paralelas, que se entrecruzam perpendicularmente, e das quais algumas, verticais, desempenham mais a função de fixas ou constantes, as outras, horizontais, mais a função de variáveis. Muito grosseiramente, é o caso da urdidura e da trama, da harmonia e da melodia, da longitude e da latitude. Quanto mais regular é o entrecruzamento, tanto mais cerrada é a estriagem, mais o espaço tende a

tornar-se homogêneo: é nesse sentido que a homogeneidade nos pareceu ser, desde o início, não o caráter do espaço liso, mas exatamente o contrário, o resultado final da estriagem, ou a forma-limite de um espaço estriado por toda parte, em todas as direções. E se o liso e o homogêneo aparentemente se comunicam, é somente porque o estriado não chega a seu ideal de homogeneidade perfeita sem que esteja prestes a produzir novamente o liso, seguindo um movimento que se superpõe àquele do homogêneo, mas permanece inteiramente diferente dele. Em cada modelo, com efeito, o liso nos pareceu pertencer a uma heterogeneidade de base: feltro ou patchwork e não tecelagem, valores rítmicos e não harmonia-melodia, espaço riemaniano e não euclidiano — variação contínua que extravasa toda repartição entre constantes e variáveis, liberação de uma linha que não passa entre dois pontos, desprendimento de um plano que não procede por linhas paralelas e perpendiculares (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.197).

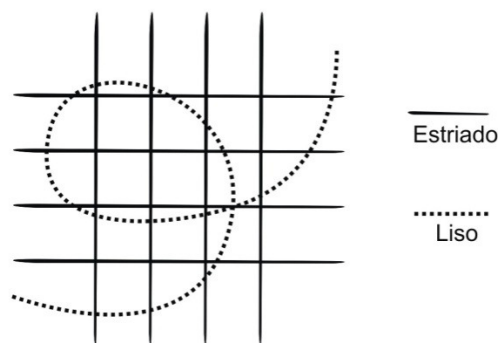


FIGURA 5 – Liso e o Estriado

O espaço da cidade, ao ver técnico, é composto de linhas homogêneas como um pensar euclidiano em que as diretrizes são diretrizes concretas e exatas, estrias que se propagam como métodos eficazes de se pensar e gerir cidades, como se a cidade fosse uma máquina administrada por segmentos duros e claros, o que faz disseminar uma falsa idéia de competência. Da boca do político ou do ordenador surge a palavra segura de que as coisas irão se ordenar.

Em cada modelo demonstrado por Deleuze e Guattari, o espaço liso parece ser heterogêneo como o feltro, ele mostra uma desarmonia que extravasa toda repetição, e se desprende de um plano que despreza o paralelo ou o perpendicular. Ele escapa das linhas paralelas por sua menor declividade, o menor ângulo que se desfaz da paralela, que forma um turbilhão semelhante a uma espiral, que resiste ao sentido “laminar” das estrias. A física sempre se apoiou em um estudo de vetores; como se o espaço fosse um território neutro; como se a direção fosse reta infinitamente; como se a resistência do ar fosse estável; como se a fricção dos corpos tivesse uma regularidade; como se a gravidade fosse igualmente distribuída,

porém, no espaço real essas determinantes são infinitamente caóticas e irregulares. Sendo assim, uma reta nunca será uma reta infinita; ela em algum ponto tenderá a uma declividade; um corpo terá infinitas determinantes e resistências do ar; infinitos graus de fricção por toda sua extensão e diferenciação de gravidade de acordo com sua localização no globo terrestre.

O Espaço estriado sempre está ligado a um movimento que tende a alinhar ao tecido já feito, ou a uma ordenação guiados por conceitos clássicos. O trabalho, por exemplo, pode ser considerado uma estria no espaço-tempo. O trabalho no modo capitalista é uma instituição enraizada, o fato das pessoas trabalharem cinco dias e folgarem dois no período diurno é uma estria que pouco foi modificada. Deleuze e Guattari (1997) afirmam que o fato do Capitalismo se manter estável ao longo do tempo, decorre do fato dele operar tanto no espaço liso quanto no estriado. No espaço estriado está o trabalho burocratizado, submisso por um tempo determinado, e com intervalos de lazer, porém, somente ele não sustenta o aparelho. Assim, a todo o momento ele se recria em uma espécie de espaço liso onde novamente se coloca em jogo o destino dos homens. É quando se criam novas rotas de capital, novas tendências de consumo, que alimentam as estrias do trabalho, novas formas de capitalização, de distribuição, de financiamento, de sistema, deste modo esse sistema sobreviveu a grandes crises estruturais e ainda vigora.

Comumente é atribuído um caráter de oposição entre o espaço liso e o estriado, como se o estriado fosse o espaço global, e o liso o espaço local, mas levando-se em conta o último exemplo, pode-se constatar que eles se complementam. Pois, o nômade é aquele que habita o espaço liso, e na arte nômade o absoluto é local (DELEUZE; GUATTARI, 1997). O nômade não possui amarras ao lugar, mas nem por isso ele deixa de possuir um código próprio. O absoluto para o nômade passa a ser o horizonte, as orientações solares, a terra, a chuva, que não deixam de ser englobantes, elas tornam-se os referenciais do mundo, o que também é essencial para construção de uma linguagem, e para o convívio com o outro. Jane Jacobs, não é somente uma desestabilizadora dos discursos vigentes, sua preocupação está em um espaço liso à medida que atinge uma situação especial, a da vivência das ruas, do cotidiano urbano e de uma sensibilidade que o moderno não notou. Porém ao vincular o urbanismo a uma causa de segurança emerge uma situação paradoxal, em que a rica vivência das ruas é atrelada a uma situação de origem estriada e capitalista, que é a falta de segurança e suas derivações.

O urbanismo apresentou vários períodos de estrias duras e que dominaram uma hegemonia do pensamento, mas esse domínio sempre foi oscilante, pois sempre outro movimento interfere nos sentidos das estrias deslocando o seu sentido. Podemos classificar um período ideológico dominado por certo paradigma como “hegemônico”, mas de um ponto de vista relativizado, no contexto de um século, por exemplo, muitas coisas mudaram, oscilações entre linhas e desvios formaram um emaranhado de acontecimentos

Visto estas considerações evocamos o conjunto limite/participação como ponto crucial de abordagem: tendo como parâmetro de limite a delimitação como um ato de ordem no espaço, que suscita a oscilação lisa/estriada. E participação como uma reação à delimitação e a ordem, como o antídoto Situacionista, que é o remédio da espetacularização, dos segmentos duros, e das projeções dos técnicos da cidade.

1.3_SIGNIFICAÇÕES GENÉRICAS COMO UM ALVO

Os três cruzamentos citados anteriormente nesse capítulo são vetores de crítica, eles não são opiniões consolidadas sobre um determinado ponto de vista histórico, mas funcionam como ferramentas a serem usadas em outros contextos. A partir de agora cabe situar os alvo e indicar contra quais atitudes o discurso se voltará. Visto que o discurso é algo imaterial e pode ser facilmente apropriado, cabe construir uma postura baseada nesses cruzamentos. Primeiramente, será colocado em xeque a questão: de o porquê uns discursos urbanísticos se firmam ao longo do tempo, e outros não?

1.3.1_ ARCHIGRAM E O DESDOBRAMENTO DA CIDADE TECNICISTA

Na lacuna deixada pelo fim do movimento moderno, nasceram inúmeros discursos acerca de ideais diferentes, grande parte deles estruturava um modo de vida completo, outros eram discursos de resgate histórico retornando com aquilo que o moderno teria negligenciado, enquanto outros criticavam os modos e o espírito progressistas da época modernista. O *Archigram*, grupo inglês que trabalhou com princípios que estavam ideologicamente ligados aos meios de comunicação e de transportes que estavam surgindo na época, e que propulsaram a alcançar idéias nunca antes divulgadas, como a *plug-in-city* de Peter Cook, que era uma cidade construída a partir de uma mega-estrutura em forma em rede (net-work), com

vias de comunicação e acesso interligado a cada ponto do terreno, como uma estrutura de comunicação rizomática (o que se assemelha à rede computadores hoje) (COOK, 1972 disponível em <http://archigram.westminster.ac.uk>). Posteriormente, o *Archigram* trabalhou unidades habitacionais individuais e um modo de vida nômade como o *Living Pod Project*, e mais adiante a *Walking-city*, a cidade andante, apresentando uma cidade sem um ponto fixo anexando elementos tecnológicos da época. E uma das últimas idéias, a *Instant-city*, que era uma intenção de dispersão do meio urbano com meios de comunicação, pois no final da década de sessenta ainda existiam várias pessoas que moravam no campo e não tinham acesso aos meios de comunicação. Ela viria suprir essas necessidades gerando uma rede de informação na cidade, e à medida que houvesse um evento na cidade, a *Instant-city* iria conectar todos os segmentos, traçando informações, mapeando as atividades existentes e ligando às diferentes unidades urbanas. O grupo usava a linguagem informacional do *Hardware* para as unidades arquitetônicas, e o *software* que seriam trabalhados os efeitos de programação e informação dos ambientes, exponenciando o urbano para o contexto informacional (DUARTE, 1999, p.107). O *Archigram* centrou seus estudos e manifesto em prol de um tecnicismo arquitetônico. Claramente eles manifestam uma crítica ao movimento moderno e suas derivações, como na imagem da *Walking-city* (mostrando uma malha urbana moderna tradicional), suas propostas usavam outros meios de configuração arquitetônica advindo das novas possibilidades da época, o que contrapunha a realidade acadêmica instaurada em Londres. O *Archigram* pode ser considerado como um desvio da teoria urbana recente, que apesar de não abranger discussões capitalísticas, expôs alternativas ao momento que lidava.

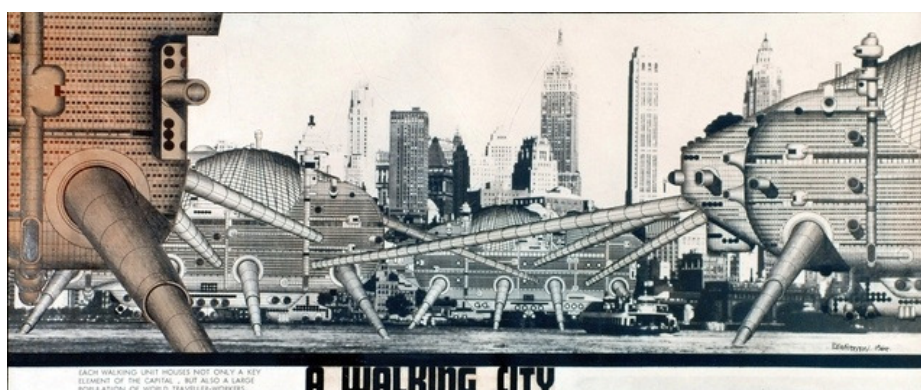


Figura 6- Walking City, Archigram

1.3.2_ ROBERT VENTURI E A CIDADE DE PERSUASÃO

Já Robert Venturi, na obra *Aprendendo com Las Vegas* (2003), trabalhou com um resgate do simbolismo da arquitetura, que foi banido no moderno, como as igrejas góticas e os templos egípcios que possuíam mais riquezas de obras pictóricas que arquitetônicas, mas nem por isso foram conspurcados como uma obra de baixo teor artístico. Durante quarenta anos os arquitetos foram educados tratando o espaço como um campo que nos diferencia dos outros tipos de artes (com exceção, em alguns períodos, de Wright e Le Corbusier), o espaço foi sacralizado como o campo natural da arquitetura. (VENTURI, 2003). A tradição iconográfica da arquitetura foi abandonada neste período, “a integração das artes na arquitetura moderna sempre foi considerada uma coisa boa. Mas ninguém pintou sobre uma obra de Mies” (Ibid., p.30), todos os projetos da arquitetura moderna sempre foram adornados de esculturas e pinturas dos artistas da época, mas a arquitetura foi direcionada a ignorar esses atributos. Para Venturi era aparente um desejo natural pela iconografia, mas ela era podada pela instituição moderna.

E esse sentido iconográfico Venturi foi buscar em Las Vegas; ele contradiz o movimento moderno mostrando exemplos de como o simbolismo iconográfico é intrínseco à arquitetura. Ele defende a arquitetura vernacular comercial de Las Vegas como um processo de persuasão comercial, sendo assim a *Strip* de Las Vegas seria o local de comunicação através dos grandes letreiros coloridos. Ele exemplifica que as ruas do oriente médio são lugares de persuasão corpo a corpo, nos bazares os clientes cheiram a mercadoria, e o comerciante aplica sua persuasão oral e explícita, que se assemelha a *strip* que possui os letreiros luminosos como instrumentos de convencimento aos carros que passam (Ibid., p.30). Esta forma de vernáculo o modernismo aniquilou transformando o simbolismo das manifestações vernáculas em um expressionismo. Venturi usa a alegoria do Pato e do Galpão Decorado para exemplificar sua proposta de arquitetura.

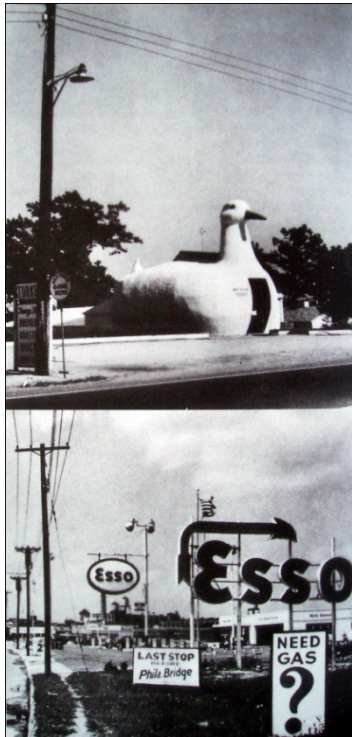


Figura 7 – Pato e o galpão decorado

“Quando os sistemas arquitetônicos de espaço, estrutura e programa são submersos e distorcidos por uma forma simbólica global, chamamos esse tipo de edifício, que se converte em escultura, de pato, em homenagem ao “Patinho de Long Island”, avícola em forma de pato ilustrado por Peter Blake em seu livro *God’s Own Junkyard*” (VENTURI, 2003, p.118).

“E damos o nome de galpão decorado ao tipo de edifício cujos sistemas de espaço e estruturas estão diretamente a serviço do programa, e o ornamento se aplica sobre estes com independência” (Ibid., p.118).

O pato é uma edificação especial que é ela própria o símbolo, enquanto o galpão decorado é um abrigo convencional e pragmático que se aplicam símbolos. Venturi compara a Guild House e a Crawford Manor de Paul Rudolph como exemplos edificados, e que a riqueza da crítica está justamente na diferença em que são submetidas “A Guild House tem ornamento; a Crawford Manor, não. O ornamento na Guild House é explícito. Ele, ao mesmo tempo, reforça e contradiz a forma do edifício que adorna, e é em certa medida, simbólico”. Com tais insinuações, Venturi atribui a Guild House o caráter de Galpão decorado, pois sua estrutura arquitetônica é simples, mas seus elementos decorados inspiram certa nobreza simbólica, enquanto o edifício de Paul Rudolph é feito com grande habilidade, típica moderna, com forma e estrutura complexa, não conota nenhum símbolo explícito, e ao rejeitar uma decoração pela “articulação” converteu-se em um pato. A crítica de Venturi é sobre a negação do simbolismo pelo moderno que transformou em um objeto expressionista, uma expressão conotativa que substituiu a decoração, se transformando em um objeto, seco, vazio e tedioso (Ibid., p.132).

1.3.3_ COLLAGE CITY E A CIDADE SOBREPOSTA

A potência do pato e do galpão decorado está não no simbolismo como um ato histórico em si, mas em toda construção de significação criada pelos fatos urbanos²⁷, ou seja, na subjetivação criada por todos acerca de determinado objeto. A analogia que Venturi expõe, essa significação que cria persuasão entre os indivíduos, é justamente o que não poderia ser revogado e que ele coloca como um modo humano de se viver. O sumo de Venturi a ser estudado são essas significações, que observando o *Kitsch* de Las Vegas nos leva a pensar o que realmente importa na arquitetura. Outro tema que tangencia com o de Venturi é a *Collage City* de Corlin Rowe e Fred Koetter, que também é sensível a essa proposição. Imbuídos pelo discurso de Lévi-Strauss, acerca da bricolagem, eles afirmam que a cidade complexa é depósito de múltiplas formas. Ela soma: a cidade antiga, mais a cidade moderna, heranças físicas, mais operacionais, ou seja, o espaço construído, mais seus significados embutidos, diante disso, simplesmente se aceita as complexidades e as contradições do atual:

“Pensamos que a técnica de colagem, que recruta objetos ou os retira de seu contexto, é - nos dias de hoje - a única forma de abordar os problemas fundamentais da utopia e/ou tradição, e que a origem dos objetos arquitetônicos inseridos na colagem social não precisa ter grandes conseqüências. Ela tem relação com o gosto e a convicção. Os objetos podem ser aristocráticos ou folclóricos, acadêmicos ou populares (...)” (KOETTER; ROWE apud NESBIT, 2005, p.318).

“Mas apenas em certa medida, porque, se a cidade da colagem pode ser mais acolhedora que a cidade da arquitetura moderna, se ela talvez seja um meio de conciliar a emancipação e ao mesmo tempo permitir a expressão legítima de todas opiniões e numa situação pluralista, ela não pode ser mais hospitaleira que qualquer outra instituição humana”(Ibid., p.319).

Collage City é a cidade sobreposta de símbolos, que somente com sua apreensão pode-se conseguir abordar os problemas fundamentais da utopia e da tradição, e ela legitima todas as opiniões representando o desejo de todos, e contra isso, nenhuma instituição criada pelo homem pode ir contra. A cidade colagem é uma estratégia, muito mais uma reflexão que uma proposição, a qual associa a descoberta, a surpresa, e a apreensão da complexidade da cidade. Ao mesmo tempo une coisas distantes do passado que se atualizam no presente resultando

²⁷ Designação feita por Aldo Rossi que atribui à cidade no contexto presencial a soma de fatos urbanos históricos, como um palimpsesto de atos construídos coletivamente. A maior contribuição de Rossi é entender a urbe como uma sobreposição de acontecimentos, porém sua abordagem é científica e analógica, e a partir de um caráter simbólico estabelece as relações históricas.

em emoções díspares. E essa estratégia se afirma, pois é necessária para criar idéias, assim como não se pode tocar muitas músicas com poucos acordes.

Todos esses exemplos são menos uma retomada de discursos históricos, e mais um tensionamento para o entendimento do presente. É certo que muito desses discursos não se disseminaram como uma prática na cidade, que representa outra questão a ser considerada, o porquê uns discursos se disseminam mais facilmente que outros? Talvez seja por questões nacionalistas, conflitos de ideais, ou simplesmente por uma divulgação restrita. A trajetória feita do moderno até aqui nos mostra o quão múltiplo e conflituoso foi o caminho do discurso arqui-urbano. Smithson's por questionamentos do moderno, Lynch por questões ambientais, Jacobs a favor da caosidade da Cidade, Archigram se projeta junto à tecnologia, Venturi presta atenção no prazer da arquitetura, e Corlin Rowe uma cidade de colagem de ações e desejos. Visto que esses teóricos proporcionaram um conflito positivo, que culminaram em revelações que seriam primordiais, nesse ponto, surge a questão do por que tais ideais parecem hoje deixados de lado? Ou, porque nunca foram passados para um campo prático, visto sua riqueza. Mas, observando exemplos dos discursos vigentes, como o de planejamento estratégico de Jordi Borja, Carta do Novo Urbanismo, nos quais muitas cidades se apóiam, é de se desconfiar que o espraiamento do discurso urbanístico seja afetado por questões de outro caráter.

1.3.4_ SIGNIFICAÇÕES GENÉRICAS COMO UM ALVO

A Carta do Novo Urbanismo norte-americana de 1966 articula um discurso que a princípio não há como se contrapor, pois ela estabelece um conjunto de normas para a construção de cidades que a primeira vista parece ser inquestionável, como: organizar a cidade em pólos regionais e articular com áreas centrais evitando uma ocupação dispersa, valorizar o transporte coletivo, retomar os processos de urbanismo tradicionais relativos ao arranjo de quadras da arquitetura, e estimular o processo de participação comunitária. Nascido da necessidade de se repensar os subúrbios dominantes, o New Urbanism surge na época em que grandes edifícios residenciais foram demolidos (Pruitt-Igoe em Saint Louis), como também surgem manifestações locais que protestam contra a construção de várias auto-estradas. Nessa mesma época a jornalista Jane Jacobs mostra outro quadro de vida urbana em diferentes cidades norte-americanas, e por conta do crescimento dos subúrbios percebeu-se um esvaziamento das grandes cidades, e por conseqüência sua degradação. Os espaços

desqualificados por empreendimentos imobiliários de má qualidade foram se multiplicando ao longo dos eixos principais de circulação edifícios comerciais, havendo uma alta concentração dos grandes estabelecimentos de serviços nos entroncamentos rodoviários, sinal evidente da falta de um sistema de planejamento regional adequado (BARNETT, 1995). Devido a essa situação os planejadores vão procurando uma nova forma de estruturar um meio entre o rural e o urbano. São alguns dos princípios do *New Urbanism*:

Princípio 8

A organização física da região deve basear-se na infra-estrutura de alternativas para o sistema de transportes. Transportes coletivos, pedestres e bicicletas poderiam melhorar o acesso e a mobilidade na região, com a redução da dependência do automóvel.

Princípio 11

Os bairros devem ser compactos, acolhedores, para as pessoas simplesmente estarem ou caminharem, e devem ter uso do solo do tipo misto. Os setores em geral dão ênfase a um tipo de uso principal, mas devem seguir os princípios de projeto dos bairros, sempre que possível. Os corredores são os conectores regionais dos bairros e dos setores; e eles variam desde os chamados "boulevards" e linhas férreas até os cursos de água e estradas-parque (A carta do Novo Urbanismo norte-americano, Disponível em <http://www.cnu.org/charter>, acessado em 18/10/2010).

O novo urbanismo parece ser um tipo de discurso genérico o qual não conseguimos repertório de crítica, pois ele se utiliza de signos clássicos da arquitetura os quais dificilmente poderíamos contrariar. Mas para os Estados Unidos, alguns pontos eram considerados polêmicos como o adensamento dos subúrbios, zoneamento flexível permitindo que alguns dos percursos diários sejam feito a pé, e a volta do plano quadriculado em oposição aos *cul-de-sac*, suas diretrizes em dessemelhança com o subúrbio tenderia em aumentar a densidade, usos múltiplos, e diminuir a degradação ambiental e diminuição do uso do automóvel. O *New Urbanism* também estava vinculado a uma estética vitoriana, com telhado de duas águas, com revestimento em madeira e varanda frontal.

O *New Urbanism* é um tipo de diretriz genérica a qual pode ser impressa a qualquer território, por isso é importante ressaltar sua face perigosa, pois ele é associado a condomínios fechados, casas padronizadas, código estético, sob o controle total de empresas, que tanto constroem,

quanto gerenciam o espaço, que termina por se gentrificar²⁸ e controlar o espaço como no filme *O Show de Truman*, filmado na primeira experiência *New Urbanist*, em Seaside, Flórida. Essas cidades são inspiradas na vida das pequenas vilas norte-americanas, porém, de forma alguma é mostrado que essas cidades possuem problemas com racismo, intolerância, e aversão a qualquer coisa que seja diferente. Situação que também não se distancia de espaços fechados nas cidades, como *shopping center*, grandes condomínios parques, grandes eventos em espaços fechados onde o controle dos espaços não estão apenas em um barramento de acessos, mas também no controle do capital individual de cada um. Foucault define como *heterotopia* tais lugares, a utopia não existe em um lugar real, mas a heterotopia é o lugar real, mas distorcido, que se refere a outro lugar, como um reflexo no espelho²⁹, como um lugar que possui limites definidos, que para entrar nele é preciso ter ou pertencer a certas condições, ou passar por um ritual de passagem, como uma igreja, um cemitério, ou uma loja caricata de lanches. E no caso de Seaside, remete a estética vitoriana empregada na indústria cinematográfica.



Figura 8 - Cena do filme: *O Show de Truman*, Seaside, Flórida

²⁸ Enobrecimento de áreas urbanas, que suscita na segregação do espaço por ordem econômica.

²⁹ 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 (FOUCAULT, 1967 apud FOUCAULT, 2001, p.221).

Como toda problematização necessita ter um alvo de ataque, a qual se auto-justifique, focaremos nosso alvo nas *significações genéricas*, mesmo que ela seja apenas um ponto de uma teia de acontecimentos. Importante separar que uma coisa é o plano do discurso onde ela é feita, em uma escala macro, outra coisa, é a passagem do discurso para uma escala molar, aonde finalmente irá se atualizar. E o grande perigo das significações genéricas é sua fácil absorção por entidades de cunho capitalista, que com uma roupagem cinematográfica, comercial, marqueteira, atinge o plano molecular à medida que atinge nossos desejos, transformando o urbanismo em mercadoria. Significações genéricas como a do *New Urbanism* são uma roupagem que podem servir a qualquer interesse, vide a consolidação comercial imobiliária em 1991, a *Celebration*, cidade nova da *Disney Corporation*, também na Flórida.

No Brasil todo o debate sobre arquitetura e urbanismo contemporâneo faz um percurso independente, executado mais por atos e medidas governamentais, e pela “informalidade” de seus assentamentos. Mesmo com a forte influência moderna, especialmente de Le Corbusier, que influenciou a construção da cidade de Brasília, o urbanismo de forma ampla, não reproduziu hegemonicamente a proposta moderna, mas sim um conjunto grande de soluções, e especificamente na segunda metade do século vinte, muito dos assentamentos foram coordenados por programas de habitação, como o BNH, FHNIS, e mais recentemente o Minha Casa Minha Vida. Portanto, as cidades no Brasil são divididas de acordo com o que Milton Santos entende por circuito superior e inferior, o urbanismo tradicional é um plano superior, vinculado a uma economia de capital intensivo; já o circuito inferior difere-se do urbanismo hegemônico por não ser derivado do grande capital em circulação, mas de um capital regional, um capital próprio, mas não independente, e que não está vinculado à produção em larga escala, mas sim por questões de sobrevivência. “favelas”, “palafitas”, “assentamentos irregulares”, todas essas aglomerações passam por este circuito inferior, sem deixar de pertencer ao circuito superior ao mesmo tempo, e mesmo não sendo cadastradas pelos processos históricos do Brasil elas representam setenta por cento das cidades brasileiras.

E assim como o *New Urbanism*, outros discursos genéricos se alastraram. Como os Planos diretores urbanos implantados nas cidades brasileiras, que por desinformação técnica da maioria dos municípios, foram feitos as pressas ocasionando planos genéricos, que muitas vezes eram simples cópias de outras cópias. Já outra situação é a adoção pelas cidades brasileiras dos planos estratégicos, que, de acordo com Maricato (2000), tiveram sua origem na década de sessenta por empresas americanas, mas difundiu-se com Jordi Borja e Manuel

Castells, que promoveram a cidade a se adequar a certos padrões para a competição no mercado global.

“As cidades devem enfrentar cinco tipos de desafio: nova base econômica, infra-estrutura urbana, qualidade de vida, integração social e governabilidade. Somente gerando capacidade de reagir a eles poderão ser competitivas, inserir-se nos espaços econômicos globais e garantir a sua população o bem-estar mínimo, necessário” (BORJA, 2008).

Borja usa como exemplos positivos as transformações e articulações ocorridas nos modelos europeus de Barcelona e na cidade de Lisboa, os quais passaram por um processo de transformação articulada para sediar as olimpíadas de 92 em Barcelona e a Expo 98 (Exposição Universal) na cidade de Lisboa. Juntou-se a isso um conjunto de fatores de ordem cultural para que se criasse a “imagem Barcelona”, a “imagem Lisboa”, promovendo artistas já conhecidos (Picasso, Miró, Gaudí), juntamente com obras de arquitetura do *star system*³⁰. Além dessas atitudes, formaram-se fóruns e debates com a população para criar uma imagem de participação, porém, ocorre segundo Maricato (2000), que o conteúdo posto para o debate é o mesmo discurso genérico, onde os argumentos são construídos de forma que não haja muito, que se debater, pois são expostos fatos a primeira vista inquestionáveis.

As conseqüências desse sistema para o Brasil são muito mais impactantes do que para os países da Europa, pois na Europa por mais que não existam classes sociais inteiramente homogêneas a maioria das pessoas sustenta as conseqüências de um sistema gentrificado do espaço. No Brasil uma grande parcela da população está em um circuito inferior, e por isso, não possui ferramentas de defesa, sua estrutura organizacional é primitiva, sua economia é de sobrevivência, e não possui crédito elevado, o trabalho que é intensivo, e não o capital. Nesse plano inferior as conseqüências podem ser drásticas, pois dificilmente eles terão como conter as ações estratégicas, as quais virão devidamente armadas com o discurso da ordem, da lei, da burocratização, e do bem público. Algumas cidades brasileiras como Salvador, Rio de Janeiro, já sentem as conseqüências de sediar uma copa do mundo e uma olimpíada. Em Salvador, muitos donos de quiosques que estavam instalados há décadas na orla marítima foram removidos pela justiça, que alegaram a falta de higienização, no lugar, serão instalados novos quiosques que estarão de acordo com o novo plano de ocupação. Já no Rio de Janeiro, a prefeitura instalou uma secretaria de ordem pública, que é responsável por políticas de

³⁰ Sistema em que um arquiteto possui o papel principal, em uma obra arquitetônica, ou estruturação urbana, com intenções turísticas e econômicas.

“pacificação” em favelas, que estabelece certo controle dos moradores, e nas praias, também foram instalados postos de controle, que suscitaram novas regras de conduta para os banhistas e transeuntes.

Koolhaas trabalha a cidade genérica com o argumento que as cidades estão cada vez mais iguais, sem identidade, incorporando signos globais que auxiliam no fluxo e na captura do capital global. Não dá para saber se Rem Koolhaas trabalha a cidade genérica com cinicidade ou não, até porque ele mesmo reproduz a cidade genérica. Sua distinção entre cidade genérica e histórica é de certa forma grosseira, pois ela leva em conta apenas as edificações existentes, os padrões, os signos, descartando a vida dos moradores, os modos peculiares, língua, atos, afinal, a cidade não é só feita de edificações. Mas seu discurso possui certa dose de realismo se o tomarmos como uma lente para olhar a cidade, planos estratégicos, *new urbanism*, discursos genéricos, estão a serviço de competições globais, por investimentos, por capitalizações, e quem vê as conseqüências factíveis disso, pouco tem a fazer para lutar contra, pois as ordens estão em um circuito muito superior.

Concluimos as conversações em três cruzamentos: (1)*caosidade natural da cidade*, (2)*cidade é território de múltiplas matrizes conceituais* e (3)*tensão entre participação/limites*. Esta discussão não é completa, mas é um ponto de partida, uma entidade instável a ser evocada quando necessária, ela se constitui dessas três afirmativas mais o tensionamento do discurso histórico que conduziu a chegar a elas. E quanto ao alvo, fica-se com as significações genéricas do discurso. Visto que a ordem, a disciplina, o fascismo, a ditadura, não são mais disseminados em grande escala, mas sim em pequenas doses, com a captura de individualizações desejantes, por discursos genéricos e consensuais. A *dobra* virá como um elemento de desestabilização dos discursos genéricos e consensuais, como o gato de Cheshire de Lewis Carroll, que trafega independente no País das Maravilhas, e desestabiliza o discurso de Alice, sobre o que significa o direito e o esquerdo, o louco e o normal, o gato e o cachorro, sua particularidade é sempre de desestabilização, em que o dentro e o fora, o grande e o pequeno, se movem, pois "sempre existe uma dobra na dobra, como também uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples extremidade da linha" (DELEUZE, 1991, p.13).

CAPÍTULO 2_ DOBRAS NA ALMA E LABIRINTOS DA CIDADE

A primeira parte deste capítulo tratou do conceito de “dobra” e suas derivações frente ao Barroco, e a forma com que o conceito é tratado pela arquitetura. Após esse debate, inicia-se a análise sobre a dobra deleuziana, que se divide em duas dobras, ou dois lados, conforme a reflexão do trabalho de Leibniz e Foucault. Em Leibniz, como uma reflexão barroca, a dobra se divide entre o andar de cima e o de baixo de uma casa barroca, e em Foucault a dobra se divide entre o lado de fora, e o lado de dentro do pensamento. Tanto a análise de Leibniz quanto a de Foucault se complementam. O andar de baixo e o lado de fora, estão para uma reflexão de multiplicidade do espaço (que neste caso se configura como o espaço urbano), enquanto, o lado dentro e o andar de cima, conformam um processo de subjetivação. A grande vantagem desse modelo de subjetivação é o desenvolvimento de um novo processo de constituição de desejo, que veremos no capítulo posterior, a de desejo como fuga.

2.1_ DOBRA E ARQUITETURA

2.1.1_ MAIS QUE DOBRAS BARROCAS

Podemos dobrar uma folha de papel como um ato de divisão; dobrar o número de vezes como um ato de multiplicação; dobrar a esquina de uma rua como um ato de desvio; e existem também, dobras nas rugosidades da pele como superfície em deformação. A dobra, como todo o conceito, é instrumento virtual e efêmero, podemos mergulhar nas discussões de Leibniz sobre a dobra, nas dobras do espaço-tempo de Einstein, ou na dobra de Foucault. Cada dobra está em um plano de imanência que é inalcançável para nós, não há como questionar o que Einstein, Leibniz e Foucault agenciaram, pois os conceitos só podem ser julgados sob as mesmas condições de sua criação, sob o plano no qual eles foram criados. Mas eles também podem ser substituídos, à medida que surjam novos problemas. Como também, podemos replicar essas intensidades criando outras dobras, pois, mesmo que o plano de imanência seja inalcançável ele não é algo indiscernível.

Um conceito não deve ser usado como uma ferramenta vazia, ou fora de sua função operatória, como usar uma faca para martelar um prego, pois ele foi construído em função de um objetivo particular, por desejos particulares, e essas diretrizes sempre serão perceptíveis a quem irá usar essa ferramenta, claro que nunca nas mesmas coordenadas em que ela foi criada, como tentar montar um quebra cabeça em que nunca as peças irão se encaixar

perfeitamente conforme a imagem da caixa, mas, o que não impede de interpretá-la, mesmo incompleta.

Vejamos o caso da ferramenta *dobra*, Gilles Deleuze trabalha a *dobra* de Leibniz, que por sua vez trabalha a *dobra* do Barroco. O ponto de entrada de Deleuze para o universo filosófico de Leibniz se dá a partir da reflexão da “mônada³¹”, entendendo a alma como “mônada”, sem portas e sem janelas, mas que retira do fundo sombrio, suas percepções claras. Portanto, se trata de uma reflexão barroca por evidência, onde tudo se dobra e se desdobra e redobra (DELEUZE, 1991, p. 13).

O Barroco nunca configurou um movimento regrado ou linearmente caracterizado. Ele foi um documento circunstancial de uma época em que emergiram tensões violentas na sociedade, que tinha até naquela época, significados construídos sob estrias duras, seja ela científica ou teológica. O Barroco é uma arte de crise (não uma arte da crise), expressa uma mentalidade, e não uma consciência, ele suscita uma visão de mundo em que existe uma desordem íntima na qual as mentes da segunda metade do século XVII estão mergulhadas: em que os homens são tristes, e por isso, o barroco expressa o mal e a dor (MARAVALL, 1997).

Tudo isso nos leva a compreender o porquê das tantas referências a loucura na arte barroca. Não que os homens estavam atacados de grande loucura como em uma tela de Bosch, mas a situação que o homem presencia. “Quando um homem do Barroco fala do mundo louco, traduz nesse tópico toda uma série de experiências concretas. Às vezes, a ruínosa desordem que se sofre é tamanha, que é possível ver pessoas, como na Andaluzia, diz no Barrionuevo, ‘que andam pelas ruas como loucos e enfeitados, olhando-se uns aos outros’, fora de si pelo golpe da sem-razão cujo peso suportam. Sem reduzir a um estreito determinismo econômico, pensemos que um fator decisivo dessa confusa loucura do barroco é o sentimento que revela a exclamação de Barrionuevo: ‘não há propriedade segura’ (MARAVALL, 1997, p.250)”. Isso quer dizer que a manifestação de loucura consiste no efeito de deslocamento que os indivíduos sofreram em seus postos habituais, frente à “tradicional ordenação do universo”, com isso, tangencia-se outro grande tópico do Barroco: a do “mundo às avessas”,

³¹ Uma mônada (do grego monas, unidade) é uma unidade por si mesma, analisável em princípio ativo denominado alma, forma substancial ou enteléquia e em um princípio passivo dito massa ou matéria primeira. A mônada encerra um tipo de percepção e de apetição. É uma substância simples, sem partes. Toda mônada é um espelho vivo do universo, a partir de seu ponto de vista. Já que tudo que existe é uma mônada, um composto de mônadas, estas são átomos substanciais (Glossário in LEIBNIZ, 2009, p.106).

conseqüência de um ponto de vista tradicional que se revela uma visão de desordem, instabilidade e mutabilidade.

A visão do mundo, louco, instável, mutável, que Maravall (op. cit. p.253) coloca como uma consciência de crise produziria outra imagem comumente utilizada pelos artistas barrocos: a do mundo confuso como labirinto. “Mais tarde, no momento central que nos interessa, Comenius expõe sobre o risco de perder-se no `labirinto do mundo, sobretudo tal como está organizado no presente´ - cujas palavras ressaltam o nexos que em seu pensamento estabelece como uma situação concreta e atual, da qual derivaria, como temos que aceitá-la, toda a força do tópico do século XVII.”... “*O Laberinto del Mundo y Paraíso de Alma (Obra de Comenius)* expressa a situação de uma sociedade profundamente sacudida. A obra contém, sob forma alegórica, uma crítica da sociedade humana, tal como esta aparecerá a Comenius: um peregrino, que deseja percorrer o mundo para esclarecer sua vocação, observa todas as condições e profissões humanas; por todos os lados vê reinar as falsas aparências e a desordem”(Ibid. p. 253).

Gilles Deleuze (1991, p.13) coloca que o Barroco remete não a uma essência, mas, sobretudo a um traço, ou uma função operatória, que não para de fazer dobras. A dobra é a função do Barroco, um traço infinito, instável, mutável. A dobra do Barroco não possui a perfeição da dobra clássica, o sentido de elevação das dobras góticas, e a objetividade das dobras românicas, pois ela é uma função desestabilizadora, um movimento intrínseco que as leva a caminhos incertos. Deleuze coloca que o “universo é comprimido por uma força ativa que dá à matéria um movimento curvilíneo ou de turbilhão, segundo uma curva sem tangente no limite. E a divisão infinita da matéria faz com que a força compressiva relacione toda porção de matéria aos ambientes, às partes circunvizinhas que banham e penetram o corpo considerado, determinando-lhe a curva” (Ibid. p.16). O traço do Barroco não é um risco estático, mas um movimento que segue ao infinito.

Muito dos conceitos vinculados a cultura barroca estão atrelados a questão do movimento como princípio fundamental do mundo e dos homens: as noções de mudança, de alteração, variedade, restauração, transformação, tempo, circunstância. E podemos atrelar essa instabilidade à crise do fim do século XVI, e à primeira metade do século XVII, crise não apenas econômica, mas social e histórica. É certo que o Barroco possui uma consciência muito aguda da multiplicidade e da variabilidade das manifestações do humano, variabilidade que refletiu

na arte barroca, na arquitetura, com suas dobras, seu movimento de fachada, seus claustros, seu drama teatral. Bernini ao retratar Luís XIV pediu para que não posasse em uma atitude estática, mas que se movesse e andasse normalmente diante dele, para captar dessa maneira seu verdadeiro semblante “nunca é tão semelhante a si mesmo quando está em movimento”. (MARAVALL, 1997, p.287). Movimento este, que se torna proeminente ao comparar o David de Bernini com o David de Michelangelo, Bernini esculpe um homem em ação, com vestes cheias de dobras (expondo o movimento), aparentemente cansado, prestes a usar a funda para executar o derradeiro golpe no guerreiro Golias, pura instabilidade, que causa impressão de movimento e teatralidade, onde o acontecimento supera o ser. Enquanto Michelangelo trabalha o homem perfeito, posição estática, musculatura incrivelmente trabalhada, em semblante de vitória, serenidade que insinua a clareza do paradigma antropocêntrico, a do homem como medida de todas as coisas.



FIGURA 9 - DAVID BERNINI



FIGURA 10 - DAVID MICHELANGELO

Mobilidade, mudança, inconstância: todas as coisas são móveis e passageiras; tudo escapa e muda; tudo se move, sobe ou baixa, desloca-se, amontoa-se. Não há elemento sobre o qual se possa estar seguro de que, no instante seguinte, não terá mudado de lugar ou não se terá transformado. A inconstância é um fator universal e insuperável, como nem nos homens nem na natureza há coisa constante, sustenta Pérez de Montalbán³².

³² Sucessos y Prodigios de Amor *apud* MARAVALL, 1997, p. 292.

Tal instabilidade, Gilles Deleuze eleva ao infinito como uma configuração barroca. Ele trabalha a alegoria dos dois andares da casa barroca, segundo dois infinitos. No primeiro andar se encontram as redobras da matéria e no segundo as dobras na alma. Em baixo, a matéria é amontoada segundo um primeiro tipo de dobra, sendo depois organizado por um segundo tipo de dobra, uma vez que suas partes se constituem de órgãos mais ou menos desenvolvidos, enquanto em cima, a alma canta a glória de Deus, uma vez que elas percorrem suas próprias dobras sem desenvolvê-las inteiramente, pois elas vão ao infinito. Os dois andares se comunicam, há almas embaixo, animais, sensitivas, e estão envolvidas pelas redobras da matéria. Já as almas no andar de cima, racionais, que ascenderam ao outro andar, sem janelas que dê para fora, possuem ligação com andar de baixo apenas por uma fina camada sensorial, como derme viva. As janelas no andar de baixo desencadeiam vibrações ou oscilações na extremidade dessa derme, vibrando cordas, que representam os conhecimentos inatos, mas que passam a atos sob as solicitações da matéria (DELEUZE, 1992).

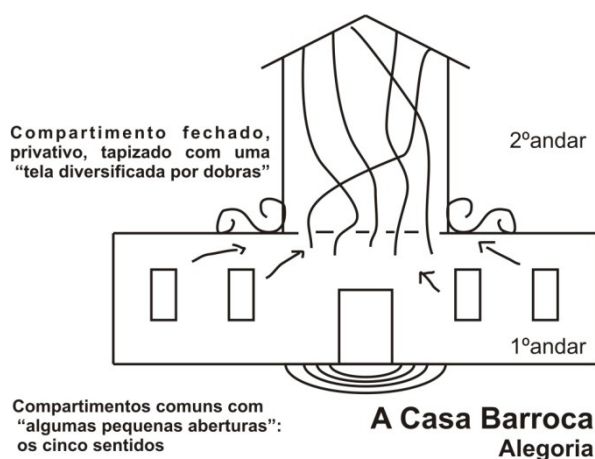


FIGURA 10 – A CASA BARROCA (ALEGORIA)

O discurso da *dobra* não se trata apenas da dobra em uma dobra, como uma caverna dentro de uma caverna, que remeteria a um sentido de multiplicidade. O andar de cima e o andar de baixo dividem-se, em duas dobras, porém em divisões que condicionam uma a outra, um andar de baixo, o andar da matéria, e o andar de cima, o da alma; o andar de baixo é irracional; o andar de cima é racional; a dobra possui uma relação complexa: sempre a alma inseparável do corpo. Ela encontra no corpo, no andar de baixo, uma animalidade que atordoia, mas também uma humanidade cerebral que a faz ascender a dobras distintas, dobras enclausuradas, no andar de cima, o que exatamente configura a *mônada* de Leibniz. “A alma

como mônada, sem porta e sem janela que retira do fundo todas suas percepções claras” (Ibid., p.46).

A alegoria da casa barroca pode ser comparada à interpretação de Deleuze, em *Foucault*³³, sobre “o lado de dentro”, ele mostra que Foucault não fica preso ao par saber/poder, apresentando um terceiro eixo que não está explícito em sua obra, o eixo do pensamento. “O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, e dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro *do* lado de fora”. “Ora é a dobra do infinito, ora a prega da finitude que dá uma curvatura ao lado de fora e constitui o lado de dentro” (DELEUZE, 1998, p.104). Podemos comparar o lado de dentro com o segundo andar, o da alma e da mônada, e o lado de fora com o andar de baixo que é irracional e cheio de matéria. Todos os movimentos do segundo andar são duplicações dos movimentos do primeiro andar, e esses movimentos enclausurados no segundo andar reverberam, e buscam no escuro as suas percepções claras. Este modelo faz parte de uma nova política de subjetivação, no qual o mundo o qual vivemos, lado de fora, dobra para o lado de dentro em uma ação reflexiva sobre os seus atos.

Nesse contexto explicitado por Deleuze sobre a dobra de Leibniz e Foucault, pode-se apurar como a arquitetura assimilou o discurso da *dobra*, visto que existe um forte escalão de arquitetos que atrelam conceitos dos mais variados planos na criação do espaço: *espaços disjuntivos, rizoma, dobras, transarquitetura*. A *dobra* compõe o repertório de conceitos usados pela arquitetura. A nova produção de arquitetura mescla diversos elementos e conceitos de outros campos de estudos. Porém, não é raro nos depararmos com interpretações ou transposições superficiais destes conceitos, que tencionam grande parte das vezes para o velho sentido de classificação ou rotulação, como se ainda houvesse uma intenção de estabilizar ou rotular a produção arquitetônica contemporânea como uma tendência vanguardista.

Além da atualização do conceito pelo indivíduo, ao transpor um conceito para o campo da arquitetura e do urbanismo, corre-se o risco de uma interpretação puramente formal (de forma). Ou seja, o campo de apreensão da arquitetura e urbanismo é a “forma”, é na forma

³³ Obra de Deleuze sobre Michel Foucault: DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Editora Brasiliense S.A. 1ª Edição, 1998.

que uma idéia, um projeto, se realiza, por isso, transpor tais conceitos “formalmente” (interpretá-los como sendo somente uma composição estética) pode se tornar um mal entendido. Pois a forma não está no mesmo plano da linguagem, e por portar um corpo abstrato ela é de um campo “despolitizado”. O uso de conceitos filosóficos no campo da arquitetura não pode se dissociar da sua relação com os viventes, pois quando ocorre tal processo o conceito se torna objeto de puro espetáculo.

Podemos comparar “a forma” ao que Deleuze e Guattari tratam sobre a arte, pois eles dizem que a arte é um objeto independente de quem a experimenta ou a contempla, “O jovem sorri na tela enquanto ela dura. O sangue lateja sob a pele deste rosto de mulher, e o vento agita um ramo, um grupo de homens se apressa em partir. Num romance ou num filme o jovem deixa de sorrir, mas começa outra vez se voltarmos a tal página ou a tal momento. A arte conserva, e é a única coisa do mundo que se conserva” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.213). Para eles a arte é um composto de afectos e perceptos, não são afecções e sim afectos que transbordam a força daqueles que são atravessados por eles, também não são mais percepções, são perceptos, pois são independentes do estado daqueles que os experimentam. Afectos e perceptos possuem vida própria, que não está presa ao criador, e ao receptor.

E o cogito da arte: não há sujeito agindo sem outro que o veja agir, e que o apreenda enquanto aquele que age, tomando para si a liberdade da qual o desapossa. "Daí dois eus diferentes, dos quais um, consciente de sua liberdade, se erige em espectador independente de uma cena que o outro representaria de um modo maquinal. Mas este desdobramento nunca vai até o fim. É mais uma oscilação da pessoa entre dois pontos de vista sobre ela mesma, um vai-e-vem do espírito(...)", um estar - com (DELEUZE; GUATTARI, 1985, p.95).

A forma também é um objeto independente, quando um criador se utiliza de um conceito para sua realização ele materializa-o em um objeto, que logo se emancipa possibilitando outras percepções e afecções. Portanto, a utilização destes conceitos³⁴, tanto no processo, quanto na construção da forma, se constitui em uma assincronia perigosa. Pois um conceito que foi criado para situações específicas de problemas cotidianos habita um plano que é diferente do plano da forma e do plano da arte. O plano que o conceito habita trata-se do plano de imanência, enquanto, a arte habita o plano de composição. Nessa passagem de planos, significados que eram atrelados a uma situação política específica, se colocam como

³⁴ Conceitos filosóficos relacionados às políticas cotidianas.

agenciadores de espaço/forma, situação para o qual não foram criados. E que ainda projetarão afecções que estarão muito longe do que se esperava de uma proposta inicial.

2.1.2_ A DOBRA DELEUZIANA CONFORME A VISÃO DOS ARQUITETOS

Peter Eisenman trabalha o conceito de dobra em arquitetura. Sua abordagem é pertinente, já que não atualiza o conceito remetendo a uma forma “dobra”. O discurso da dobra de Eisenman, que é assumidamente deleuziano, não abrange muito dos temas de Gilles Deleuze, e também não parece compartilhar das mesmas questões como: “a mônada como mundo enclausurado”, “as duas dobras, andar de cima, andar de baixo”. Tais considerações vão muito além de uma simples conceituação estética, de limites, ou de novas significações, tal conteúdo possui caráter político à medida que as dobras fazem parte de uma política de subjetivação. Elas exprimem as diferentes formas de relação do consigo com o mundo.

Para Eisenman a arquitetura deveria questionar a “visão” como elemento dominante do entendimento de um novo espaço “dobrado”, que seria uma alternativa ao espaço cartesiano por grelha, enraizado pela perspectiva cônica, e projeções em duas dimensões que remetem a um objeto no plano físico. Com a substituição do paradigma mecânico pelo eletrônico, pós-segunda guerra mundial, a arquitetura não sofreu qualquer alteração comparada ao que isso provocou no cotidiano do ser humano (EISENMAN, apud NESBITT, 2006, p.601).

Eisenman coloca que o paradigma eletrônico instaurado pelas novas formas instantâneas de comunicação, como a que Walter Benjamin trabalha em a “*A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*” em que a máquina se torna o meio de reprodução da arte, não apenas como uma interface, como um livro que reproduz uma escritura, mas como uma máquina fotográfica, que a reprodução é necessariamente dependente dela (EISENMAN, 2007, p.29). Pode-se controlar a entrada de luz, as cores, foco, ter um tema a fotografar, porém necessariamente a imagem é resultado de um processo maquinal. A questão que surge de imediato é como fazer urbanismo neste novo período de novas mídias, de simultaneidade da comunicação, em que o tempo é fragmentado em momentos de telepresença, ou lentidão, ou linearidade. Ainda, para arquitetura, o paradigma eletrônico define um novo desafio ao recriar métodos de comunicação e simulação. De acordo com Eisenman (1992 in NESBITT, 2006) Os meios eletrônicos trouxeram uma nova relação de ambigüidade entre o sujeito e o objeto, em tudo que se vê é, ou seja, os processos de virtualização simulam o que será, tridimensionalmente e temporalmente, porém, a arquitetura resistiu a essa mudança, porque

desde que o espaço arquitetônico assimilou a perspectiva, no século XV, a arquitetura sempre esteve subordinada a visão, e é justamente essa supremacia que é posta em cheque pelo paradigma eletrônico. O sistema de projeção de Brunelleschi se tornou paradigmático para todas as ordens estilísticas subseqüentes, pois consagrou o sentido da visão como modo dominante. A perspectiva monocular permite que todas as projeções do espaço se resolvam em uma única superfície planaltimétrica, uma vez, que ela permite a projeção, a representação e a compreensão do espaço tridimensional em duas dimensões, com isso, tornou-se o meio pelo qual a arquitetura se cristalizou, e que continua a vigorar.

Eisenman (1992, in NESBITT, 2006) cogita que na arquitetura o ato de ver e de pensar permaneceu intocado no discurso dominante. Algumas intervenções ao longo do tempo ultrapassaram esse modelo, tais como: as distorções de Piranesi, ao quebrar a perspectiva cônica monocular, criando inúmeros pontos de fuga impedindo a interpretação de um todo unificado; o cubismo que expôs uma perspectiva não monocular, que distorcia as imagens desestabilizando as regras pictóricas, o grafismo de Escher, criando paradoxos geométricos. Na arquitetura não se manifestaram muitos deslocamentos, e os poucos projetos criados nunca foram adotados pela arquitetura. Dentro destas colocações, uma pergunta insistente: trata-se do fato da arquitetura não acompanhar o desenvolvimento das outras disciplinas? Porque o paradigma da visão não é quebrado?

Eisenman sustenta que a arquitetura nunca questionou adequadamente a visão pelo fato de nunca ter se desvinculado do par “sujeito/quatro paredes”. Talvez o responsável por esta cristalização seja a hierarquia de interioridade, do “dentro” e do “fora”, que cada vez mais credencia a visão como parâmetro de criação. Essa hierarquia talvez seja mistificada pela relação público/privado do espaço. Quando Euclides avançou nos estudos geométricos, seu uso possibilitou a divisão da terra em lotes, suscitando o privado e o público, mas que também se configura como o dentro (o que é meu), e o fora (o que é público). A Hierarquia de interioridade na arquitetura, mais que qualquer outro discurso, se manteve como regra desde então, ela manteve uma ordem articulada entre o dentro e o fora (Ibid.).

Para a Arquitetura, a visão se tornou um essencial organizador do espaço, e de elementos no espaço, se trata, aqui, de um “olhar para”, o sujeito “arquiteto” olhando para o objeto “arquitetura”. A disciplina da arquitetura se adequou a esse sistema como se ela fosse uma tela a ser observada atentamente, os objetos são concebidos de tal forma, que seja quais for a

posição do sujeito no espaço sua interpretação será especial e particular, como assimilamos: uma rotunda, uma janela, uma torre (Ibid.).

Eisenman (Ibid.) ainda lança a idéia do “olhar de volta”, que implica no deslocamento do sujeito para o objeto, transmutando-se de um paradigma antropocêntrico para um “antropomórfico”. A idéia do olhar de volta visa desatrelar o sujeito como ordenador do espaço. Visa permitir que o sujeito usufrua um espaço que não esteja subordinado à lógica da visão normatizadora e classicizante. Uma primeira idéia desse “outro espaço” pode surgir da separação do “ver” e o “que se sabe”, um segundo estágio seria dotar o espaço de tal forma que o olhar possa retornar ao sujeito, e assim reverberar. No sentido habitual, quando vemos uma janela, nós a identificamos, associando a idéia de janela, de abertura, esse sentido de inscrição é natural da arquitetura (Ibid.). O Barroco e o Rococó começaram a obscurecer esse sentido, pois sua decoração é considerada “excessiva” para os padrões da época, pois não possuía uma funcionalidade explícita.

Esse “outro espaço”, o qual Eisenman se refere, é configurado, por exemplo, na tira de Moebius, onde o dentro e o fora estão em uma continuidade ininterrupta. Eisenman ainda usa a *dobra* de Deleuze como uma proposta para essa nova situação. A *dobra* articularia uma nova situação entre figura e fundo, entre dentro e fora, vertical e horizontal. Ao contrário da visão clássica, a *dobra* recusa uma modulação temporal estática a favor de uma curvatura variável. A dobra de Deleuze, não é como um origami, ela não possui uma narrativa, nem uma seqüência, para a visão, ela pode surgir até como um não-visto. A *dobra* altera o espaço tradicional da visão, podendo ser considerada como efetiva: funciona, abriga, enquadra, possui um efeito estético, mas também representa a passagem do espaço efetivo para o afetivo. Não é outro expressionismo subjetivo, mas se desdobra no espaço enquanto funciona, e significa, ela mesma no espaço – o que se poderia chamar de uma condição de excesso e afeto. A *dobra* é um tipo de espaço afetivo que diz respeito aos aspectos que não estão relacionados ao efetivo, que são mais que razão, função e significado (EISENMAN, 1992, apud NESBITT, 2006).

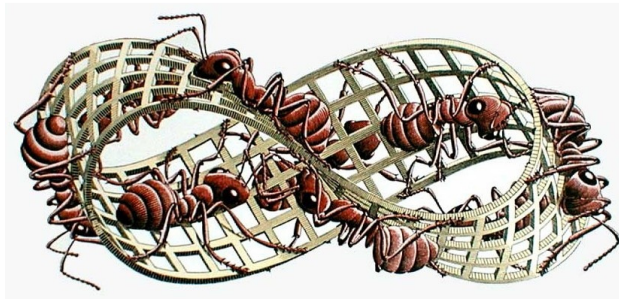


Figura 11 - Laço de Moebius, 1963. M. C. Escher

E para mudar a relação entre a perspectiva tridimensional e a obra, é necessário mudar a relação projetual e o espaço real. Isso quer dizer que não poderíamos mais projetar o espaço com algum nível de significado (Ibid.). Por exemplo, não poderíamos desenhar uma linha que estabelecesse uma relação de escala com outra linha no espaço, isso não tem mais qualquer ligação entre a razão e o pensamento. Na concepção dos *projetos dobrados* de Eisenman o sujeito não pode considerar a mesma experiência do espaço produzido no modelo grelha. Os projetos tentam provocar o deslocamento do sujeito e o espaço efetivo, que contém uma idéia de espaço presentificado, uma vez que o ambiente se torna afetivo, com outra lógica, uma lógica prototípica³⁵, que não é mais traduzível pelo intelecto; o sujeito se descola do objeto, e a visão deixa a razão. O ambiente não é mais entendido nos moldes tradicionais da arquitetura, ainda que possua certa “aura”, uma lógica prototípica que é a impressão de algo exterior à nossa visão. Mas não se trata mais de uma expressão subjetiva. Dobrar talvez seja uma entre tantas estratégias de deslocamento de visão – para deslocar a hierarquia entre interior e exterior (Ibid.).

Nesse sentido o desenho teria pouca relação com o espaço que está sendo projetado, pois não é mais possível desenhar alguma relação de escala com outra linha do espaço no projeto. De modo que as linhas desenhadas não têm mais nada a ver com a razão, com a ligação entre o olho e o pensamento. As linhas desenhadas são dobradas de forma prototípica, formando uma composição catastrófica. Para Eisenman o ambiente é dobrado quando o indivíduo não detém mais a função discursiva, não se exige mais que ele compreenda ou interprete o espaço. Não, que o ambiente se desvincule da visão, mas que tenha uma visão “própria”, uma visão que retorna ao indivíduo (Ibid.). Tal proposta visa romper com o modo projetual de grelha, ultrapassando-a e excedendo-a. A grelha permanece, e as quatro paredes sempre existirão,

³⁵ Lógica prototípica é quando o sujeito e o objeto se tornam intrínsecos.

pois elas são viscerais, mas são suplantadas pelas dobras no espaço. Desenhar deixa de ter uma relação de escala com o ambiente tridimensional, pois não é mais possível fazer uma relação de escala entre o projeto e o espaço.

O conceito de *dobra* foi usado por Peter Eisenman como uma alternativa ao espaço cartesiano, promovendo novas articulações entre dentro e fora, horizontal e vertical. A *dobra*, aqui, expressa uma desvinculação à metodologia de trabalho planaltimétrica, quando ela se torna mais que função, significado e razão, um tipo de espaço afetivo que diz respeito às coisas que não estão associadas ao efetivo. Eisenman conduz a *dobra* com base numa estética arquitetônica, conceituando o espaço dobrado em um estado que rompe as significações do espaço, eliminando uma interpretação única pelo sujeito e uma postura única do objeto. Porém, o discurso da dobra não é somente uma questão estética. O conceito usado é assumidamente deleuziano, no entanto, com a transposição para o campo arquitetônico ele apenas engloba parte da problemática. Tal uso não se constitui em um erro, pois não se contrapõe a função da *dobra* deleuziana, porém, ele omite suas potências.

Greg Lynn, arquiteto norte-americano, disserta que a dobra é a aceitação de um espaço catastrófico, cuja complexidade do espaço não se resume ao aumento de número de matrizes, ou a formação de módulos, mas sim uma escala infinitesimal, que suscita em uma curvilinearidade. Substituição de um modelo mecânico por um orgânico, que expõe um sistema complexo e multifacetado. Lynn é pioneiro no desenvolvimento de uma forma fluída, seu embasamento teórico se constitui no mesmo de Eisenman, a dobra de Deleuze, porém sua implicação na construção é bastante dessemelhante, onde ele enfatiza o infinito de planos de matéria e explora a flexibilidade das formas, a qual denomina de "*blob*". Apesar de se referir a dobra sempre como um conceitual, para não instrumentalizá-la, ele se utiliza de uma metodologia diagramática no projeto do terminal portuário de Yokohama, em que recursos matemáticos como a "topologia" foram usados na confecção da estrutura principal relativizando-a com o mar. A criação de diagramas para a confecção de formas também é outra característica dessa leva de arquitetura "dobrada", que se utiliza de diagramas para a confecção de formas quebrando a relação de significados entre o criador e o objeto, e construindo formas multifacetadas através de fórmulas matemáticas.

Assim como Lynn, Eisenman, e outros arquitetos, exploraram as possibilidades das novas tecnologias digitais, que coincide com o vácuo deixado pelo moderno. Charles Jencks em *The*

new paradigm in architecture: the language of post-modernism, documenta estes novos episódios, e questiona se realmente estes novos episódios fazem parte de um “novo paradigma”. Surgiram, na verdade, novas formas de abordagem e construção espacial, construção de formas por diagramas, aceitação de um espaço multi-escalonado, virtualizado, desmaterializado, porém não ocorreram grandes transformações e questionamentos acerca da forma de atuação do arquiteto, e as poucas manifestações foram de um modo geral ignoradas.

Quanto à dobra de Deleuze no plano da Arquitetura, ela não se trata apenas da “dobra em uma dobra, como uma caverna dentro de uma caverna”, que remeteria a um sentido de multiplicidade. Tal análise representaria apenas uma dobra, uma parte da problemática deleuziana, que remeteria ao “andar de baixo” segundo Leibniz, ou o “lado de fora” segundo Foucault, esquecendo de um “lado de dentro”, ou o “andar de cima”. O andar de cima e o andar de baixo dividem-se, em duas dobras, porém em divisões que são dependentes uma da outra. Ela encontra no corpo, no andar de baixo, o mundo caótico, mas também uma humanidade cerebral que a faz ascender a dobras distintas, dobras enclausuradas, no andar de cima, o que exatamente configura a mônada de Leibniz. *“A alma como mônada, sem porta e sem janela que retira do fundo todas suas percepções claras”* (DELEUZE, 1992, p.46).

A mônada é condição do lado de dentro, não basta somente a *dobra*, a construção do mundo (subjetivação), é feito de tangentes projetadas sobre a dobra infinita, que permanecem enclausuradas, se desdobrando e tangenciando, configurando um uno. Nesse aspecto, o discurso da dobra de Eisenman não atinge a mônada como mundo, as duas dobras, andar de cima, andar de baixo, tais condições suscitam uma nova configuração, muito além de uma simples conceituação estética, de limites, ou de novas significações, tal conteúdo possui caráter político à medida que as dobras fazem parte de uma política de subjetivação. Ela exprime as diferentes formas de relação do consigo com o mundo.

O espaço dobrado, dito por Eisenman, contestando o espaço cujas significações, interior/exterior, claro/escuro, cima/baixo, são oscilantes e existem, mas também existe um espaço em que uns dobram e outros são dobrados. Para Deleuze, Foucault entende tudo como dobras, dobras do poder, dobras da matéria, dobras na alma, quem dobra e quem é dobrado.

2.2_ O LADO DE FORA OU O ANDAR DE BAIXO

2.2.1_ DOBRAS DA MATÉRIA, LABIRINTOS DA CIDADE

Ildefonso Cerdá foi o primeiro a colocar o termo “urbanização” em prática com a obra “A Teoria Geral da Urbanização”, que reformula teorias anteriores, e que é considerada por muitos autores como o primeiro tratado moderno do urbanismo. Nele, ele diferencia o termo urbe, para denominação dos assentamentos urbanos, e urbanização para designar a ação do planejador sobre a urbe. Urbanização para Cerdá é ordenar a cidade, dinamizar as funções, criar espaços de convivência, a fim de não gerar qualquer transtorno aos habitantes, dinamizar o escoamento das mercadorias, transitar, e controlar a salubridade.

Cerdá a fim de chegar a um modelo de cidade que respondesse aos anseios da sociedade moderna, recorria ao traçado de quadrícula assegurando ordem e clareza, e também igualdade na distribuição do uso do solo. E as diagonais, marca do traçado haussmanniano e das fortificações militares, tinham a finalidade de orientação e circulação. Cerdá cria uma metodologia processual enfatizando aspectos relacionados à questão da coordenação espacial, como: funcionalidade, relações sociológicas, relações econômicas e administrativas, e que, logo mais foi implantada na expansão da cidade de Barcelona. A casa é o ponto de partida de Cerdá, a privacidade do indivíduo reverbera na construção do espaço, as habitações planejadas tinham como característica a privacidade do lar, e também mínimas condições de habitabilidade, luz, ar, e água. O plano de Cerdá desenha uma grelha ortogonal, com quadras de 113 metros por 113 metros, e vias de 20 metros de largura, elevando a taxa de superfície viária incluindo praças, de 17% para 34%. A quadrícula alcança os perímetros vizinhos, e também envolve a cidade medieval. A quadra possui um chanfrado que amplia as esquinas criando espaços de permanência, e os espaços internos das quadras, no plano original, se abrem para a cidade oferecendo equipamentos públicos e generosas áreas arborizadas, com isso, ele enfatiza que o perímetro da quadra não é mais o limite do privado/público, pois o interior da quadra agora faz parte da cidade oferecendo condições de um espaço mais compartilhado. E o melhor exemplo de tipologia habitacional coletiva proposta por ele é a Casa Milà de Antoni Gaudí (CERDÁ, 1979).

Dos desejos de Cerdá, restaram apenas o traçado viário, a quadra foi maciçamente ocupada no perímetro junto ao alinhamento da calçada, retomando um traçado tradicional de quadra, e os espaços internos na maior parte das quadras viraram estacionamentos. Do planejamento, que

estimava 67 000 m³ de volume construído, atualmente, após 150m de adensamento progressivo temos uma média de 295 000 m³ por quadra (FIGUEROA, 2006). Mas é de grande importância ressaltar que seu traçado também é tratado como um elemento que se adaptou muito bem às mudanças de costumes ao longo do tempo.

Há inúmeras ocorrências na história do urbanismo que expõe o conflito entre o urbanista e a urbe, como: Cerdá e Barcelona na Espanha, Le Corbusier e Chandigarh na Índia, Lúcio Costa e Brasília no Brasil, esses são alguns exemplos claros. Ainda hoje, no discurso de políticos, planejadores, e da mídia, defende-se uma postura muito direta acerca do planejamento das cidades, por exemplo: quando se criticam os congestionamentos e a circulação viária da cidade atribuem o problema a falta de vias, e não a falta de transportes públicos e coletivos e tantas outras atividades que contribuem com o transtorno, ou também, quando justificam a construção de novos empreendimentos imobiliários, em função da falta de habitações não mencionam que os centros das cidades estão abarrotados de prédios vazios, e que podem ser reutilizados. De fato, a cidade é território caótico e condicionado a múltiplos poderes.

Podemos exemplificar que o planejamento urbano é pensado como um jogo de xadrez. Como se o urbanista tivesse que enfrentar um adversário, que está na sua frente. Tanto o adversário, quanto o urbanista, dentro de seu campo de possibilidades, podem traçar infinitas estratégias para derrubar o rei. O combate pode ser difícil ou fácil, dependendo do grau de experiência dos jogadores, de quantas jogadas a frente ele pode simular, e do grau de resistência de cada um. Porém, a cidade não é como um jogo de xadrez, em que o adversário, por mais capacitado que seja, está claramente representado por apenas um jogador. A cidade, em contrapartida, pode ser comparada a um jogo de gamão. Assim como no xadrez são dois adversários que disputam, contudo, as regras do jogo são mais simples, é somente atravessar o tabuleiro com todas as suas peças para o seu campo, e a cada vez que uma peça é justaposta ela retorna para fazer todo o percurso novamente. Entretanto, diferente do xadrez, o gamão é movido pelo lance de dados, um terceiro elemento que condiciona todo o jogo. O movimento das peças é feito por dois dados de seis faces, e a cada lance, o jogador deve mover as peças para se adequar ao número correspondente, e toda a estratégia pode ser mudada a todo instante. O gamão também é um jogo de aposta, como o lance de dados é condicionador do jogo fazendo não depender puramente da habilidade do adversário, o jogador pode dobrar os pontos em jogo caso ele aposte e ganhe a partida.

A existência de um adversário superficial cega olhares, como um bicho que avista uma caça sem saber que é uma armadilha. Talvez, a cegueira não alcance o urbanista, pois dele, movido pelo mecanismo da mídia, e fazendo parte de engrenagens sacralizadas, espera-se sempre uma resposta ágil, eficaz, contra o adversário claro e evidente, como se espera de um médico ou um cientista um diagnóstico preciso. Porém não existe apenas um adversário no planejamento urbanístico, assim como um jogo de gamão, a vitória sobre o concorrente passa por inúmeros fatores, pois entre o “eu” e o adversário existe o lance de dados, que condiciona os movimentos e estabelece novas situações. Na cidade, ocorre da mesma forma, entre o planejador e o planejado existem milhares de circunstâncias, que, de forma alguma, serão abordadas em sua completude.

Vista a multiplicidade relacional entre planejador/planejado, podemos incluir a dobra no discurso urbanístico arquitetônico primeiramente em um discurso de limites, interior/exterior, claro/escuro, cima/baixo. Um espaço dobrável é consequência da dobra, dos infinitos turbilhões que se encontram nas dobras sobre dobras, quebrando as referências clássicas de limites. O conceito de limite está diretamente ligado com a própria definição da arquitetura. O “definir”, determinar fronteiras, estratificar, “estabelecer a natureza essencial de” (TSCHUMI, 1980 apud NESBITT, 2006).

O desenho na arquitetura e urbanismo não possui as mesmas características do desenho artístico. O desenho arquitetônico é projeção de algo, ele é uma potência de algo que será construído, ao contrário do desenho artístico, que é ele mesmo a obra. A disseminação do desenho arquitetônico em outros domínios do saber mascarou esses limites (interior/exterior), direcionando os olhares a um aspecto mais óbvio da disciplina, e reduzindo-a há um aspecto meramente decorativo. Voltando a um edifício catedral, substancialmente decorativo, um livro contado por esculturas espalhadas pelas fachadas, mas também como o Guggenheim Bilbao³⁶, meramente formal (de forma), com seus limites bem definidos, estáticos, pré-concebidos, neste contexto as duas construções não possuem muitas dissonâncias. O debate atual na arquitetura está abordando temáticas relacionadas a interfaces digitais, o uso de novas

³⁶ O Museu Guggenheim, Bilbao, inaugurado na década de 90 na capital do País Basco, pode ser tratado como um grande exemplo construído dessa nova fase, onde o arquiteto é peça estratégica para lançar as cidades no contexto da globalização. O Guggenheim gerou uma nova percepção do poder da arquitetura, como um prestígio, como espetáculo, que promove tanto a cidade como o arquiteto. O arquiteto se torna aqui um híbrido entre criador e figura midiática, com um discurso enigmático, ele afasta o entendimento popular se transformando no único sabedor, o único capaz de produzir a “boa arquitetura”. Não se pode descartar que por trás do arquiteto existe uma grande equipe de especialistas, e por isso ele não está sozinho, mas sua figura é condicionadora e detém da palavra final.

ferramentas digitais para projetar, questões ecológicas, questões sócio-econômicas, mas pouco se questiona sobre os limites da arquitetura.

Dentro do debate arquitetônico sempre houve confronto de ideais bem definidos, como o do estilo internacional com a da *beaux arts*, na crítica ao ornamento. Tais conflitos permanecem num mesmo tom, com a oposição entre os que defendem uma potência da arquitetura como sócio-econômica, e os formalistas, avessos, que atribuem a obra aspectos meramente formais. A crítica arquitetônica está ainda em um estágio pouco desenvolvido, sua popularidade quase sempre circunda em torno de críticas pessoais, e em torno da praticidade da obra. Falta uma crítica relacionada a temas de natureza da arquitetura, como limites, relação entre arquiteto/transeunte, espaço/meios de comunicação, sobre processos construtivos/arquitetura. E o espaço construído é apreendido de muitas formas, eles ultrapassam qualquer interpretação reducionista, que cristalice esse espaço em um modismo baseado em apenas uma teoria ou maneira de pensar.

O cheiro penetrante de borracha, de concreto, de carne; o gosto da poeira; o roçar desconfortável do cotovelo sobre uma superfície abrasiva; a sensação prazerosa de paredes felpudas e a dor de esbarrar em uma quina no meio da escuridão; o eco de um salão – o espaço não é simplesmente a projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve e no que se age. E é o olho que enquadra – a janela, a porta, o ritual efêmero da passagem (...) Espaços de movimento – corredores, escada, rampas passagens, soleiras; é aí que começa a articulação entre o espaço dos sentidos e o espaço da sociedade, as danças e os gestos que combinam a representação do espaço e o espaço da representação. Os corpos não somente se movem para o seu interior, mas produzem espaço por meio e através de seus movimentos – dança, esporte, guerra – são a intromissão dos eventos nos espaços arquitetônicos (TSCHUMI, 1980 apud NESBITT, 2006, p.181).

Quando se cogita a questão dos limites, tais espaços, que foram minuciosamente projetados, nunca dominaram o espaço como um todo. Texturas, sons, cheiros, podem ser manipulados e considerados, mas o espaço em ação, nunca cristalizará estes adereços, sempre estarão em mutação. E os corpos que se movem, nesse espaço, modificam, atualizam sua relação no espaço a todo instante, modificando a sua e a dos demais transeuntes a todo movimento. No contexto do observador não se entra e não se sai, ou o contrário, entra-se e se sai a todo o momento, nivelando-se ao seu ponto de vista. Visto em uma escala micro-sensível estamos longe de promover qualquer tipo de manipulação ou ordenação, e os limites espaciais nunca

serão os mesmos para cada transeunte, incompatibilizando com o modo *Brunelleschiano* de projetar. Resta-nos ao menos trabalhar com esses limites, limites, os quais não podem ser estabelecidos por um único ponto de vista (como na perspectiva).

A dobra, um espaço de dobras, advém da instabilidade, conexões a todo o momento, relações que se desdobram intensivamente como as dobras do Barroco. Como um espaço dobrável as curvas, entranhas, becos, paredes, portas, janelas, clausuras, aberturas, agem como um emaranhado de conexões que interagem ocasionando infinitas possibilidades, que se atualizam a todo o momento ao passo de seus transeuntes. É inconcebível tratar a *dobra* de Deleuze, que por sua vez extraiu de Leibniz, como dois andares separados. O espaço urbano e arquitetônico é um campo onde a *dobra* pode se converter em uma discussão de limites, que dobra e redobra, nos obstáculos da cidade e no movimento dos caminhantes, mas que também se elevam ao andar de cima, em uma ação reflexiva dos seus atos quando aceitamos que o território urbano é essencialmente território de saberes e poderes.

Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras (DELEUZE, 2007, *Ibid.*, p.14).

O espaço urbano e arquitetônico é labiríntico, por mais que o arquiteto, cristalize, defina, fixe o espaço de acordo com um pensar lógico, tal espaço será sempre, em devir, um espaço liso (DELEUZE; GUATTARI, 1993), à medida que ocorra atualização e novas apropriações pelos transeuntes. Assim como a dobra é dobrada de várias maneiras um espaço dobrável é delimitado de várias formas. De forma alguma se trata de categorizar um espaço, como dobrado, e outro não, todo o espaço da urbe da escala arquitetônica é dobrável, porém a forma de produção desses espaços ainda não leva em conta tal potência.

Subir até o alto do World Trade Center é o mesmo que ser arrebatado até o domínio da cidade. O corpo não está mais enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima; nem possuído, jogador ou jogado, pelo rumor de tantas diferenças e pelo nervosismo do tráfego nova-iorquino. Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. Ícaro, acima dessas águas, pode agora ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. Sua elevação o transfigura em voyeur. Coloca-o à distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitava e pelo qual se estava “possuído”. Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino. Exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber (DE CERTEAU, 1996, p. 169).

Do alto Ícaro consegue ver a resposta do labirinto, e propõe enigmas aos pedestres. Ver o labirinto do alto é sedutor, sensação endeusante, as esquinas, as retas e curvas da cidade se planificam. No período medieval já se configurava esse desejo, as cidades eram desenhadas olhando de cima, um olhar celeste. Com o renascimento essa metodologia se aperfeiçoou, o espaço tri-dimensional, planificou-se com a perspectiva planaltimétrica ocular. E nesse mesmo período *Brunelleschi*, na construção da Cúpula da Catedral *Santa Maria Del Fiori*, em Florença, germinava, segundo Benévolo, a relação trabalho/arquitetura que perduraria até hoje, um novo método de trabalho, que entre outras coisas, separa o projetista do construtor (BENÉVOLO, 1996, p.401-403). A separação do arquiteto e do construtor é semelhante à cidade panorama, cidade vista de cima, onde os construtores estão fora, observando ao longe os traços imateriais que os conduzem a um pseudo-entendimento da cidade. Enquanto isso, em baixo, estão os transeuntes sentindo cada pedra, cada odor, do labirinto da cidade “cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um texto urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam a legibilidade” (DE CERTEAU, 1996, p.171). As escritas desse mecanismo se entrecruzam a todo o momento sem concretizar qualquer texto, as palavras de *De Certeau* realçam ainda mais a distância entre a cidade/multiplicidade e o seu planejamento/limite.

De Certeau classifica a cidade e seus princípios utópicos, que é definida por uma tríplice operação:

Produção de um espaço próprio, organização racional, deve punir todas as discordâncias físicas, mentais e políticas que a comprometeriam;

Estabelecer um não-tempo, ou um sistema sincrônico, para substituir as resistências inapreensíveis e teimosas das tradições: ciência primária, possibilitada pela redução de todos os dados, que substituem as práticas astuciosas dos usuários da cidade;

Enfim, a criação de um sujeito universal, e anônimo que é a própria cidade: como seu modelo político, o estado de Hobbes, pode atribuir pouco a pouco todas as suas funções e predicados até então disseminados e atribuídos a múltiplos sujeitos reais, grupos, associações e indivíduos. A cidade seria construída por um número finito de possibilidades estáveis, isoladas e articuladas uma sobre outra (DE CERTEAU, 1996, p.173).

O fato dessa tríplice se sedimentar ao longo de anos, ela mascara outras formas de gestão urbana a ponto de se tornar uma regra. Pois se criaram diretrizes técnicas suscitadas de preceitos genéricos, como: igualdade, humanidade e salubridade. E neste contexto o discurso por uma vida igualitária, por uma vida urbana, serve de baliza para instâncias de poder. A cidade virou palco de jogos de poder, com seus discursos urbanos, proliferam combinações de poderes sem legibilidade, sem uma transparência racional, impossíveis de se discernir. Transformações ocorridas em Bilbao, com a implantação do Museu Guggenheim, como as ocorridas em Barcelona, com as olimpíadas de 1992, em que foram inseridos grandes edifícios na cidade assinados por diversos arquitetos conhecidos internacionalmente, modificaram maciçamente o cotidiano daqueles lugares, aumentando o custo de vida, quebrando os ciclos de convivência e vizinhança, conseqüentemente, resultando na expulsão de moradores antigos. O papel do arquiteto nesse contexto está se amplificando cada vez mais, com uma máscara culturalista, ele intervém na urbe de forma culminante, resultando na gentrificação³⁷ desses espaços, inserindo a cidade em um contexto mercantilista, que normalmente não considera seu entorno, suas relações afetivas, relações de vizinhança, conformando assim um processo exclusivista. Porém é importante salientar que tal controle capitalístico, a cerca da gestão urbana, não é hegemônico, pois na cidade também se proliferam micro resistências e poderes ilegíveis. A cidade se torna cada vez mais difícil de ser controlada, sob a astúcia e as combinações de poderes sem identidade, sem tomadas apreensíveis, sem uma transparência racional, impossíveis de gerir (Ibid., p.174).

2.2.2_ ASTÚCIAS NA ESCALA MOLECULAR

Tais astúcias ditas por De Certeau estariam relacionados a uma escala molecular. Como Deleuze (1996) articula, que para atingir a escala molar é preciso que atinja primeiro as escalas moleculares, ou as escalas do cotidiano, pois para controlar uma massa é preciso chegar a escala do individual. Assim como Foucault também explicitou que os procedimentos técnicos “instrumentalidades menores”, capazes, pela organização de detalhes, transformarem a multiplicidade humana em uma sociedade disciplinar, estratificada, diferenciada e classificada. Os detalhes que condicionam a prática dos transeuntes no espaço urbano estão por todo o

³⁷ Chama-se gentrificação o enobrecimento urbano, um conjunto de processos de transformação do espaço urbano que ocorre, com ou sem intervenção governamental. Apud: (ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, 2000).

nosso cotidiano, tanto nos detalhes mais materiais, como uma porta, uma maçaneta, uma parede, quanto nos mais sofisticados (onde as intenções não estão expostas diretamente), como um muro, um *outdoor*, a televisão, as leis, e estruturas de comportamento. Estamos sempre submetidos a uma estrutura redobrada de acontecimentos, situações, que estão em uma escala infinita, do menor episódio, ao maior, sempre uma dobra na dobra, uma matéria na matéria. E assim como o controle necessita do apelo molecular para se estruturar, num fluxo contrário, para que se revolucione, também é preciso que se parta de uma escala molecular, que se parta da astúcia cotidiana.

“Suponha que você tenha diante dos olhos a coleção dos calendários impressos a partir de 1900. Dessa pilha você tira um ao acaso, que vem a ser de um ano do início do século. Em seguida você fecha os olhos e marca um dia às cegas, com a ponta de um lápis. É o dia 16 de junho. Agora você procura saber o que se passou nesse dia semelhante a tantos outros num ano relativamente tranqüilo e próspero (...) Você não encontra quase nada que permita prever (ou imaginar que as pessoas importantes que deixaram sua marca no que restou desse dia dentre os outros previram) o que acontecia, o que preparava escondido nas profundezas do tempo. Por outro lado, você não encontra muita coisa sobre a maneira como as pessoas sem importância viveram esse dia: suas ocupações e preocupações, seus trabalhos e divertimentos. Apenas banalidades, as pequenas informações marginais lhe dão idéia do que emergiu no centro da vida cotidiana durante essas horas... Neste dia, não teria acontecido nada de essencial que não figurado no noticiário? Você pode imaginar que nesse dia, em Zurique, um certo Einstein, completamente desconhecido, no local onde examinava as patentes de invenção, e, solitário, oscilava entre o delírio e a razão, vislumbrou a relatividade” (LEFEBVRE, 1980, p.06).

Todos estão de acordo que certos gestos como pegar um copo d água, ver televisão, abrir a geladeira são perfeitamente reais, porém eles estão em um campo de significância tão pequeno, que são tratados como banais. Por isso é ainda um desafio entrar nestas questões, criou-se uma culturalização muito forte da vida cotidiana como uma coisa banal, mas o fato, é que nela que se concentra, se cria, e se manifesta os agenciamentos responsáveis pelas transformações sociais (DEBORD, 1961 apud JACQUES, 2003). “Estudar a vida cotidiana seria uma tarefa ridícula, e condenada a nada apreender de seu objeto se tal proposta não fosse explicitamente a de estudar a vida cotidiana pra mudá-la” (Ibid., p.143).

Existe uma grande tradição de se abrigar nas atividades especializadas. Sociólogos, psicólogos, urbanistas, reconhecem atividades especializadas em tudo, com isso, eles, segundo Debord, omitem a radical incapacidade de compreender o mundo. Existe uma grande vontade de se

abrigar atrás das atividades especializadas das segmentações artificiais, a fim de rejeitar o conceito inútil da vida cotidiana. Tal postura implica na necessidade de um juízo global, de uma referência comum. Porém os profissionais parecem se vangloriar na participação de vários setores da sociedade, por possuírem várias especializações culturais, porém isso os coloca em posição para perceberem que toda sua cultura está ruída pelas traças (DEBORD, 1961 apud JACQUES, 2003). Esta alienação faz com que cada vez mais se menospreze a vida cotidiana, criando um processo de pacificação do sujeito, o mantendo subordinando aos ditos “especialistas”. É Claro que as atividades especializadas existem e de certo modo em algumas áreas se tornaram essenciais. A vida cotidiana não é tudo, ela é intrínseca aos processos especializados, assim como a identificação de um espaço liso depende de sua relação com o estriado, porém a vida cotidiana não é percebida.

A divisão da sociedade em classes pode ser a grande responsável pela pobreza instaurada da vida cotidiana. A vida cotidiana em relação com o tempo vivido hoje é comandada pelo predomínio da raridade do tempo livre e dos possíveis modos de utilização desse tempo livre. Com a raridade e a má utilização do recurso do tempo instaura-se uma imobilização passiva do sujeito, suas ações ficam subordinadas a capacidade de agir na sua condição restrita. E a vida cotidiana não criticada significa então o prolongamento dessa passividade, da deterioração da cultura e da política, culminando numa despolitização e em um neo-analfabetismo. Em oposição, a crítica do cotidiano levaria a uma nova fase do sujeito na participação social, a uma participação na vida realmente efetiva onde dê a oportunidade do sujeito elaborar uma auto-avaliação social mais eficiente.

Segundo Debord, a falta de criatividade, a paranóia consumista, a inexpressividade, a falta de organização são as evidências principais dessa crise. Por parte das classes dominantes essa situação se mantém estagnada, pois é na classe dominante que encontramos o nicho explorador que alimenta esse processo, cristalizando uma sociedade de alienação (DEBORD, 1961 apud JACQUES, 2003).

A análise feita por Debord sobre a vida cotidiana em 1961, nutre-se dos pensamentos de Lefebvre na obra “A Vida Cotidiana no Mundo Moderno”. A IS (Internacional Situacionista) frente os dogmas da Carta de Atenas e a cultura de alienação instaurada, a museificação das cidades, buscava combater estes fatos com a participação do indivíduo. Os situacionistas lutavam contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização, ou seja, contra a

alienação e a não participação da sociedade (JAQUES, 2003). O interesse da IS pelas questões urbanas é uma consequência dada pelo reconhecimento da cidade como campo de ação. A IS buscava novas formas de territorialidade que resgatassem as múltiplas formas de nomadismos que a cidade foi esquadrinhando, restringindo e burocratizando até aniquilá-las por completo. A IS se opôs diretamente a Carta de Atenas, ela apresentava um ideal de apropriação da cidade contrária ao do funcionalismo implantado de forma unidirecional.

Lefebvre expõe em sua obra “A vida Cotidiana no Mundo Moderno” (1980), que a cotidianidade moderna se resume a uma programação de hábitos que conformam uma “sociedade de consumo dirigido”. E os espaços urbanos seguem esta ordem, e se tornam padronizados conforme um hábito específico, vide os investimentos em rodovias para o consumo de carros, disseminando um individualismo motorizado. Vide o mobiliário residencial, que é vinculado a uma forma engessada dos modos de fazer, para guardar, uma estante; para misturar, um liquidificador; para o lazer, uma televisão.

2.2.3_ IS: DOBRAS E LABIRINTO

A crítica Situacionista teve uma base teórica, sobretudo, na observação da vida cotidiana da cidade. Com isso criou-se procedimentos e prática urbanas de apreensão do espaço urbano, porém é importante frisar que não existiu um modelo de cidade Situacionista, as experiências de Constant com a Nova Babilônia foram logo banidas do grupo, o qual qualificou como uso ou prática situacionista. Sendo assim não existiu uma cidade situacionista, mas sim uma forma de viver, apreender, ou de experimentar a cidade, quando os moradores deixam de ser simples observadores e admiradores passivos e passam a vivenciar seu próprio espaço, anulando qualquer tipo de processo de espetacularização urbana.

O pensamento Situacionista estava baseado na idéia de construção de situações, e uma situação construída seria um momento da vida construído por uma participação coletiva. A teoria central que fundaria a construção das situações é o Urbanismo Unitário. O UU supera o urbanismo funcionalista quando ele não está preocupado somente com a questão do habitat. “Trata-se de atingir, para além do utilitário imediato, um meio ambiente funcional apaixonante” (IS, 1958 apud. JACQUES, 2003). A preocupação vai além da esfera do espaço público e privado, está no âmbito do espaço social. O meio ambiente urbano é o terreno de um jogo em participação. Assim como as situações construídas, o Urbanismo Unitário parte da paisagem urbana atual. Constrói-se a partir daquilo já existente, descobrindo nos meandros da

cidade novos usos. Na realidade, o UU seria o construto de uma nova situação urbana, de âmbito geral. O método utilizado para reconhecer o conteúdo lúdico da cidade (alusão ao jogo correspondente às situações construídas também) é a teoria da deriva. Desse modo, o desvio da forma arquitetônica se daria, assim como a nova situação, ou construção. A deriva deve, portanto, constituir a cidade situacionista. Não se nega o passado, não se destrói o que passou. Ao contrário, supera o presente e carrega (arrasta) o passado. O desvio será necessário para essa superação, pois, através dele, se descobrirá o verdadeiro uso de todo o aparato urbano.

A IS propõe o abandono do modo tradicional de assimilar o espaço, por coordenadas fixas de pontos geométricos, que segundo eles, apenas reduzem pragmaticamente as distâncias eliminando as experiências. O labirinto então era uma referência ideológica forte para o pensamento situacionista e para a concepção do espaço, que imbuía a estruturação de uma metodologia baseada no vagar, vagabundear, nos trajetos e caminhos de um espaço rizomático, que de acordo com Deleuze “Qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto ou uma ordem” (DELEUZE, 1995, p.15). Com isso a cidade não deve ser pensada como uma árvore, com trajetórias fixas, dependentes de uma linha, como uma linha que vai da raiz ao caule, mas sim como um rizoma, onde cada ponto possui pleno contato com os outros pontos, que por efeito desencadeiam outros acontecimentos em seqüência, não necessitando transpor segmento por segmento. A cidade, como um labirinto, não é avessa aos cálculos urbanísticos por uma questão quantitativa, ou seja, por um número “X” de situações a qual ela não teria como abarcar. Esse pensamento criou uma armadilha, usa-se a tecnologia (câmeras, computadores, sensores) como ferramenta de controle capaz de abarcar ao máximo essas situações. Porém, parafraseando o labirinto de Deleuze, a cidade não é múltipla pelo fato de possuir muitas dobras, ela é múltipla por dobrar de várias maneiras. A imagem de labirinto mais recorrente é a do labirinto arquitetado por Dédalo, labirinto de paredes, com mais de mil saídas, o qual Teseu é salvo pelo fio de Ariadne. Contudo, existe também o labirinto do tempo³⁸, que pode ser representado pela *Fita de Moebius*, o *labirinto da hipermídia*³⁹, que se

³⁸ A tira de Moebius também é um labirinto, nela o espaço-tempo é relativo a dobra que retorna eternamente criando um espaço imaterial.

³⁹ "O labirinto convida à exegese, e o entrelaçamento de encruzilhadas e de corredores ramificados atrai irresistivelmente o intérprete a mil e um percursos. A fascinação exercida por um simbolismo considerado universal não é sem dúvida estranha à sua natureza gráfica de traçado aporético e de caminho mais longo encerrado no espaço mais curto" (DETIENNE, 1991 apud LEÃO, 1999).

desdobra no espaço rizomático e digital da rede mundial de computadores, ou até mesmo o deserto, o qual Borges discorre.

“Oh rei do tempo e substância e símbolo do século, na Babilônia quiseste-me perder em um labirinto de bronze cheio de escadas, portas e muros; agora o poderoso achou por bem que eu te mostre o meu labirinto, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros que te impeçam os passos. Desatou-lhe, em seguida, as amarras e o abandonou no meio do deserto, onde morreu de fome e de sede” (BORGES, 2001).

2.2.4_ BERNARD TSCHUMI: DOBRA E DISJUNÇÃO

Os limites da arquitetura podem ainda se atualizar em processos disjuntivos, cuja preposição “ou” confere um espaço labiríntico, que se dobra de várias formas. Bernard Tschumi usa o conceito de disjunção arquitetônica, ele mesmo reconhece que não é completamente adequado usar este termo, pois disjunção é um termo do campo matemático. Disjunção é uma operação lógica, que funciona da mesma forma que a conjunção "ou". Ela é um operador binário, que relaciona dois (ou mais) valores.

Tschumi, deste modo, questiona a questão da unidade. Pois falar em um espaço disjuntivo é diferente do conceito de propriedade. O território da cidade é facetado, dividido, e individualizado, e a arquitetura segue o caminho da individualização dessas estruturas. Tschumi adota nas obras do *Parc La Villette* e *Manhattan Transcripts* essa crítica, segundo ele, esses projetos foram concebidos para não ter começo e nem fim, e o que se discute é a noção de unidade. “São antes operações, compostas, por repetições, distorções, sobre-imposições” “Rejeição da noção de síntese, em favor da dissociação, de análise disjuntiva” (TSCHUMI, 1996, p. 209). Com isso, Tschumi questiona a idéia de ordem, pois propõe um espaço sem fronteiras fixas, permeável, sem o rigor da propriedade, da unidade. Entretanto, não se deve esquecer que barreiras não são apenas fixas, elas existem independente do espaço, conflitos, territórios, rixas, são barreiras que por diversas condições podem se desenvolver. Tal discurso é contraditório ao colocar que o arquiteto é responsável por todas as delimitações, pois a cidade é território construído coletivamente. Mas mesmo nessas condições, este ponto de vista trata de um grande avanço na relação arquiteto/usuário, ao se interessar mais por uma máquina complexa, que por somente uma arquitetura-escultura.

Tschumi estabelece em seu projeto para o *Parc La Villette* uma estratégia disjuntiva, que, de acordo com ele, no espaço dos folies⁴⁰ os fatos quase nunca se conectam, e as relações de conflitos são cuidadosamente preservadas em detrimento da síntese ou da totalidade. O projeto nunca se realiza, assim como as fronteiras nunca são definidas. Os Folies (os pontos vermelhos) parece a parte do projeto em que Tschumi chega mais perto do par, disjunção mais arquitetura, apesar de ele não conceber estes elementos separadamente. Na arquitetura, a disjunção implica que nenhuma das partes, em momento algum, possa se transformar em uma síntese ou totalidade auto-suficiente, e que cada parte leve a outra, e toda construção é desestabilizada pelos vestígios de outra construção (Tschumi apud NESBITT, 2006. p. 188). Apesar de todo o projeto estar inserido em um modelo de camadas (pontos, linhas, planos, e segundo ele sem formar uma unidade única), os folies se destacam em não se substancializar em uma definição autônoma, parecem instigar o usuário a participar e empregá-lo uma função própria.



Figura 12 - Folie

Contrapondo interpretações que coloque o *La Villette* num pedestal de novo paradigma, observando as impressões dos visitantes notam-se diversas críticas, muitas pessoas ficam

⁴⁰ Nos longos passeios tortuosos que se estendem em toda área do projeto, cruzando os eixos ortogonais e costurando os pontos (denominados Folies), são dispostos equipamentos com funções e formas distintas e jardins os mais variados, e a paisagem forma-se de acordo com o caminhar de acordo com a seqüência feita pelo fruidor: cada “jardim ou quadro (cadrage) corresponde aos quadros de um filme, enquanto o movimento dos visitantes representa a banda sonora. Os jardins são organizados de acordo com os princípios da edição de um filme, alternando sincronização perfeita com deliberados mismatche” (DUARTE, 1999, p.124).

intrigadas com a falta de funcionalidade de certos equipamentos (que foi provocada intencionalmente), como também, houve muitos elogios aos mesmos. O que permaneceu como consenso foi a crítica sobre a falta de congruência entre obra e discurso de Tschumi. De fato esse parece ser um grande desafio, colocar em prática tal conceito de “disjunção arquitetônica”, pois da forma que foi empregada, sua matriz é unilateral, ou seja, o arquiteto é puramente responsável pelas possíveis intermutações através dos “folies”, que pode ser interpretado como uma contradição se considerarmos que o parque é produto de um projeto arquitetônico, e por isso é um processo auto-suficiente e único. Temos o arquiteto como o único responsável pela criação dos processos disjuntivos. Talvez o sentido de disjunção se atualize plenamente em lugares onde o vernáculo, o improvisado, a astúcia, sejam presentes, ou seja, em lugares onde os técnicos não chegam. Podemos mencionar que grande parte do território brasileiro é formado por estas construções, Bairro da Liberdade em Salvador, Favela da Maré no Rio de Janeiro, Ouro Preto em Minas Gerais, lugares que configuram um território labiríntico, cujas fronteiras não são nítidas como na cidade “formal”. E para cada habitante existe um território de fronteiras nítidas, ou não, criadas a partir de suas experiências, e na interseção dessas fronteiras surgem os conflitos, que por sua vez são essenciais para a configuração do território.

Entre os becos não projetados nos deparamos com um labirinto, moradias que foram dispostas ao longo do tempo de forma tortuosa, e sem uma ordem pré-definida. Subindo os morros encontram-se, bares, pequenos mercados, lojas, salões mesclados às residências, em uma relação esteticamente entrelaçada a uma arquitetura improvisada de obstáculos, muros, escadas, rampas, pedras, níveis, obstruções, perfurações. Todos os objetos foram produto de autoconstrução, não houve um arquiteto, uma pessoa especializada articulando as construções, ela é obra de um coletivo de habitantes. Cada habitante possui seu território, sua zona de confluência, e nas interseções destas confluências que ocorrem os encontros e conflitos da vida cotidiana.

Os encontros na cidade são também dobras da cidade, cada encontro suscita uma dobra, ou uma reação. Já a desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue uma dobra até outra dobra. A preposição disjuntiva “ou”, para remeter uma dobra, não deve vir separada da preposição “e... e... e...” que remeteria um rizoma. “Um rizoma não começa e não concluiu, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter- ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como

tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde você quer chegar? (DELEUZE, 1995, p.37). “Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir. O organismo define-se pela sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las, não ao infinito, mas até o grau de desenvolvimento consignado à espécie”. Os dobramentos sólidos da “geografia natural” remetem, inicialmente, à ação do fogo, depois, à das águas e dos ventos sobre a terra, um sistema de interações complexas” “(...) A ciência da matéria tem como modelo o origami, diria o filósofo japonês, ou a arte de dobrar papel” (DELEUZE, 2007, p.18).

O movimento da dobra não é relativo a um sentido de aumentar/diminuir, mas sim, o que vai do geral ao especial. Desse modo, um organismo está envolvido na semente (pré-formação dos órgãos), e as sementes, como bonecas russas, estão envolvidas umas nas outras até o infinito como um duplo, da mesma forma que uma borboleta está dobrada na lagarta, e que se desdobra. Também é impossível conceber a dobra sem a noção do tempo, sem a noção de fluidez e movimento, à medida que se exerce tal força, tal compressão, ou tal velocidade sobre a matéria, ela se dobra. A certa velocidade do barco, a onda torna-se tão dura quanto um muro de concreto, o que descartaria a hipótese clássica de um grau de dureza universal, ou um grau de consistência universal. A dobra possui uma relação conexa as forças que são aplicadas nela.

2.2.5_ NOX: DOBRA E ESPAÇOS VIRTUAIS

Além do labirinto de muros e obstáculos, de desejos e territórios, a cidade se desdobra para relações desmaterializadas em planos paralelos, ocasionados pelo desdobramento do espaço-tempo das redes virtuais digitais. Criou-se uma cidade onipresente, a presença agora pode estar ao alcance da tela de computadores portáteis, da rede de computadores, das inúmeras câmeras espalhadas pelas ruas, da televisão. E os aparelhos de comunicação intensificaram outro labirinto que sobrepõe a cidade, sob o *loop* da fita de moebius, o tempo se fraturou, ele oscila entre uma instantaneidade (Velocidade da Luz) e o tempo cotidiano. Virilio anuncia uma crise da noção de dimensão, crise de um espaço substancial, Flusser diria crise da materialidade, crise de um espaço muito dinâmico sobre a cidade, o de um tempo que se fragmenta pela instantaneidade das informações, e se desdobra em outros tempos condicionados pelas novas programações comunicativas, acrescentando um tempo tecnológico ao tempo cotidiano (dia/noite). Temos aqui dois elementos bastante distintos, um

constituído de paredes, níveis, limiares, matéria, todos devidamente materializados, e outro, imaterial, representações de imagens e mensagens, que não possuem qualquer localização ou estabilidade, já, que são vetores virtuais, com tudo aquilo que ela pressupõe, manipulações de sentido e interpretações errôneas (VIRILIO, 2005).

Em um plano, temos o plano urbanístico, labirinto de matéria, em outro, temos o labirinto do tempo, que organiza e desorganiza indiscriminadamente o espaço-tempo. Com o avanço da tecnologia a arquitetura urbana deixa de ser a única capaz de acomodar espaços de interação entre os viventes. Muitos teóricos, como Paul Virilio, Jean Baudrillard, acreditam na supremacia desse espaço sobre o espaço urbano, vide *Neuromancer*⁴¹, enquanto outros como Pierre Lévy, acreditam em uma democracia eletrônica, na imersão de uma nova cultura coletiva, que suscita uma nova organização, mais democrática e dinâmica. A crise da noção de dimensão, de uma substituição de um espaço virtual pelo material, perdeu força com os estudos de Lévy (1999, p.216), onde ele apresenta que a massificação da cibercultura, ao contrário que profetizaram, aumentou os fluxos da cidade, pois ampliaram a interação entre seus viventes, resultando em um maior deslocamento dos habitantes. Assim como a criação de novos órgãos, as grandes invenções técnicas não apenas permitiram fazer, a mesma coisa, mais rápido, como elas, principalmente, permitiram fazer, a mesma coisa, de outra forma. Levam ao desenvolvimento de novas funções ao mesmo tempo, que nos obrigam a reorganizar o sistema global das funções anteriores. A problemática da substituição nos impede de pensar, receber, ou fazer acontecer, o qualitativamente novo, quer dizer os novos *planos de existência* virtualmente trazidos pela inovação técnica (Ibid., p.217). Por exemplo: a fotografia provocou um cisalhamento do conceito de pintura, e dividiu a arte de pinta e fotografar; e a rede de computadores quebrou a realidade passiva e unilateral do telespectador ao permitir que uma multidão possa interagir com vídeos, textos e sons. Mas é claro que este sistema não é isento de perdas, assim como as carroças deram lugar aos automóveis, o resultado global será uma complexificação e uma reorganização do espaço urbano.

Grande parte da crítica à virtualização vem da comparação do virtual com real, porém, o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. A virtualização não é um fenômeno recente, ela sempre esteve presente no desenvolvimento da linguagem, por exemplo. As palavras são virtuais, elas podem se atualizar de diversas formas, tanto que existe o amor platônico, o amor materno, o amor carnal, uma palavra, que se atualiza de diversas maneiras.

⁴¹ *Neuromancer*, de William Gibson é a mais conhecida novela *Cyberpunk*.

"(...) o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização." (LÉVY, 1996, p.16)

"A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma 'elevação à potência' da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade ('uma solução'), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num corpo problemático" (LÉVY, 1996, p.17).

No aspecto, da virtualização das relações humanas, as obras arquitetônicas contemporâneas de hoje estão mais próximas de cabanas primitivas, que de uma nova situação paradigmática da arquitetura. Os esforços da arquitetura contemporânea estão mais engajados em fazer o que sempre fizeram concentrar os esforços de engenharia em função da forma, salvo, raras exceções como a do grupo holandês NOX, que trabalha um conceito de cidade e arquitetura híbrida através de interfaces digitais. Um pequeno exemplo seria a D-Tower, terminada em 2004, a D-Tower é um objeto disforme cujas cores, em um tom translúcido, mudam diariamente pela ação dos habitantes da cidade que respondem um questionário on-line. A ação virtual de um coletivo é transformada em cores variadas de acordo com as emoções codificadas pelo software atrelado ao questionário. Desta vez, o agenciamento se dá por mecanismos de naturezas diferentes, a cidade e a rede, o real e virtual, duas existências, uma no espaço real, o da cidade, e outra potencializada por mecanismos virtuais. Neste caso, o ponto de inflexão vai além de um labirinto de paredes, ele abrange uma dimensão infinita ao se atrelar à rede de computadores. Os observadores, ao caminharem pelas ruas da cidade estão conectados a toda rede ao observar a tonalidade da D-Tower, que por sua vez, desdobra o humor dos cidadãos de qualquer parte da rede de computadores.



Figura 13 - D-Tower (1998-2001), Nox Architekten, Doetinchem, Holanda

Todo o potencial do projeto está nas relações de multiplicidades que ele irá proporcionar. Segundo Deleuze: a idéia de multiplicidade não se atém à soma das unidades numéricas: para além do mundo governado pelo cálculo, ela desvenda as qualidades resultantes do agenciamento dessas duas naturezas: torre/humor (DELEUZE, 1999), assim como um labirinto não é múltiplo pela quantidade de dobras, mas por se dobrar de várias maneiras. Em sua quinta sugestão da obra “Seis Proposta Para um Novo Milênio” Italo Calvino ressalta a multiplicidade como uma sugestão a ser aderida:

“Quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrarem outros eu semelhantes ao nosso, mas para falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra o cimento o plástico (...)” (CALVINO, 1994).

Assim como a natureza faz suas dobras através da força das águas, dos ventos, do fogo, a dobra sempre é relativa a uma força que é submetida ou submete. Deleuze caracteriza como um verdadeiro milagre, que dentro de um oceano de dessemelhança organismos são criados, e desdobrados, como um pássaro no ovo, uma borboleta na lagarta. Na obra “A dobra” (contrariando “O que é a Filosofia?”) ele condiz que o caos não existe, o que existe é uma grande incapacidade de entender as coisas, sempre uma dobra na dobra. Resta-nos agora

juntar os cacos espalhados no chão e tatear esses processos, a dobra, a desdobra, quem dobra? Quem é dobrado? Como criar e produzir sem perpetuar um estado de dominante e dominado. Nas palavras de Calvino: *como conceber uma obra fora do self, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva limitada do eu individual.*

2.3_DOBRAS NA ALMA E A DOBRA DO ARQUITETO.

2.3.1_ FORMA É DOBRA

"Arquiteto não rabisca, arquiteto risca" (Costa, ENBA, 1930).

Quando Lucio Costa coloca que o arquiteto risca, não se trata de um rabisco que se pode apagar, mas trata-se de se arriscar. O risco é um traço sem volta, ele se arrisca e impõe uma nova forma. Na arquitetura, o ato de riscar um papel, se projeta para o espaço físico, delimitando o espaço urbano. De certa forma o arquiteto é disciplinador do espaço, ele disciplina à medida que ele delimita. E causa estranheza o fato de ser uma ação muito direta e não ser questionada, embora haja micro resistências que denunciam esta atitude, como certos tipos de "vandalismo", pichações, grafites, ou a crítica gerada pelos planos de gestão da cidade que possuem um caráter participativo, ainda existe uma grande nebulosa que confunde a prática da constituição do espaço.

E a configuração do arquiteto urbano no espaço se dá pela forma projetada, na dimensão do papel, dos *softwares*, do modismo cotidiano, que, delimita, quando a linha se materializa na cidade. Flusser destrincha a forma da matéria e a comprara à distinção hylé-morphé, ou matéria-forma, e fica mais evidente ainda quando se traduz matéria por estofo (*stoff*). O mundo material (*Materielle Welt*) seria este mundo de forma guarnecido por uma estofagem como um sofá, ou um travesseiro (FLUSSER, 2007, p.24). E cada vez mais, a forma se torna independente da matéria, em épocas remotas a forma era adquirida a partir da escultura e da produção de objetos, era preciso "informar" a matéria, transformar a "madeira" em "mesa". Contudo hoje a "mesa" pode se encontrar na imagem televisiva ou do computador, assim como era retratada nas telas clássicas. A forma assim como o conceito também é virtual, ela se atualiza em matéria ou não. É o conceito de mesa que permite dar a forma mesa, ou que nós possamos reconhecê-la.

O projeto informa o espaço, o design como todas as expressões culturais mostra que a matéria não aparece (é inoparente), a não ser que seja enformada, e uma vez enformada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno). A matéria no design, como qualquer outro aspecto cultural, é o modo como as formas aparecem (Ibid., p.28). Na arquitetura houve um período em que era defendida a verdade dos materiais, a forma deveria expor a matéria, e, não escondê-la; agora, tal incubação parece estar completamente invalidada, visto as grandes manifestações virtuais pelo computador que formalizam ambientes imateriais, visto os edifícios que se utilizam de grande tecnologia em favor da forma, posto que, o interior, a víscera dessa arquitetura, em boa parte das vezes continua sendo a arcaica divisão ortogonal parede/porta.

No cerne da criação está a capacidade de nos comunicarmos por meio de ordenações, isto é através de formas. No que o homem faz, compreende, imagina, ele faz ordenando. Tudo se dá entre as disposições nas quais as coisas se estruturam.

Um abraço que recebamos, por exemplo. Imediatamente compreendemos estar diante de uma forma. Percebemos algum tipo de ordem que se estabelece. O abraço se ligará ao que talvez esperássemos acontecer e não aconteceu, a quem o deu e como foi dado, a toda uma seqüência de fatos e sentimentos ocorrendo na ocasião. Fazem parte da ordenação percebida, da maneira como as coisas naquele momento se interligaram. Fazem parte, por isso, de seu significado. Mais do que um simples 'abraço', teríamos um contexto que se configurou em torno de um conteúdo significativo e se nos comunicou através da forma precisa em que o percebemos (Ibid., p.24).

Se a fala representa um modo de ordenar, o comportamento também é ordenação. A pintura é ordenação, a arquitetura, a música, a dança, ou qualquer outra prática significativa. São ordenações, linguagens, formas; apenas não são formas verbais, nem suas ordens poderiam ser verbalizadas. Elas se determinam dentro de outras materialidades. Por isso o formar é criar, é sempre ordenar e comunicar. Assim sendo, na medida em que entendemos o sentido das ordenações, respondemos com outras ordenações que são entendidas por sua vez, justamente no sentido de sua ordem (Ibid., p.24). As formas são um referencial para avaliarmos os fenômenos, e é um aspecto individual que enforma, que por sua vez está dentro de valores coletivos. Forma é dobra, mesmo ela sendo criada em um ambiente íntimo existem fatores externos que se desdobram na intimidade, como também existem fatores internos que estão em dessemelhança com o externo. O comunicar, ordenar, informar, sempre

corresponderá um modo particular de agir, o que não extingue a possibilidade de ser contaminado por outras formas e dobras.

Ao se criar também caímos em um paradoxo inevitável, pois o fato de criar acarreta a sedimentação de probabilidades, que por sua vez destrói outra possibilidade. Pois tudo que se ordena, afasta por aquele momento o resto de acontecer, voltando a um problema de liberdade e limite. Somente neste sentido que construir é destruir, pois a cristalização de uma obra não congela as reflexões produzidas a respeito dela, muito pelo contrário, quando algo se define, se sedimentariza, surgem novas alternativas. Pois o processo de criar é contínuo, sempre uma dobra na dobra, onde o delimitar, o formatar representa apenas parte do processo que não se esgota, mas que constrói um processo contínuo, ampliar/delimitar, dobrar/desdobrar. Há um fechamento das circunstâncias, e a partir desse fechamento se reflete e ocorrem novas aberturas. “Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou” (OSTROWER, 1997, p.27).

O agir sobre a cidade pelo urbanista é fato semelhante ao do potencial criador, porém ela é um processo mais fragmentado, repleto de criações/formas/dobras, em vários planos. Em um plano está o urbanista debruçado na prancheta ou na tela de um computador resolvendo problemas, intervindo, projetando, trabalhando com uma instrumentalidade genérica do urbanismo (rua, calçada, paisagismo), ou não, caso a intervenção seja mais pontual. Em outro plano estão os transeuntes que sentem na pele a cidade, e cada um intervêm nela a medida de sua possibilidade e desejo, criando uma cidade de colagens, um cartaz fixado, uma intervenção na varanda, bancos em frente de um bar, e corpos em movimento. É nítida a diferença desses planos, em uma escala o técnico projeta, o que não é garantia de uma ordem plena, em outra escala, os transeuntes fazem o mesmo (dão forma), entretanto, em uma escala menor. O urbanista se utiliza de funções genéricas para obter a ordem, mas seus limites criados, apesar de serem muitas vezes desdobramentos de outro urbanismo, quase nunca correspondem aos desejos dos caminhantes. Talvez seja pela temporalidade proposta pelo urbanismo, que sempre é vinculada a uma idéia de um espaço sedentário, parede, muros, asfalto, fundações, e, que não foram feitas para uma readequação momentânea do passante, pois tudo é articulado para um padrão sedentário, do menos esforço, menos possibilidade de pessoas se ferirem, maior agilidade de tráfego, fácil interpretação. De Certeau vê isso de uma forma diferente, onde atribui a modulação do espaço a práticas capitalísticas:

(...) evocar um movimento temporal no espaço, isto é, a unidade de uma sucessão diacrônica de pontos percorridos, e não a figura que esses pontos formam num lugar supostamente sincrônico ou anacrônico. De fato, essa “representação” é insuficiente, pois precisamente a trajetória se desenha e o tempo ou o movimento se acha assim reduzido a uma linha totalizável pela vista, legível num instante: projeta-se num plano o percurso de um pedestre caminhando na cidade. (...) Um gráfico toma o lugar de uma operação. Um sinal reversível (isto se lê nos dois sentidos, uma vez projetado num papel) substitui uma prática indissociável de momentos singulares e de “ocasiões”, portanto irreversível (não se pode remontar ao tempo primordial, não se pode voltar atrás e aproveitar uma ocasião perdida). Tem-se então um traço no lugar dos atos, uma relíquia no lugar das performances: esta é apenas o seu resto, o sinal de seu apagamento. Essa projeção postula que é possível tomar um (este traçado) pelo outro (operações articuladas em cima de ocasiões). É um “qüiproquó” (um no lugar do outro), típico das reduções necessariamente efetuadas, para ter eficácia, por uma gestão funcionalista do espaço (DE CERTEAU, 2003, p.98).

Para ele a cidade é um campo de práticas, e para isso é preciso diversificar as operações cotidianas. O cidadão traça a trajetória aparentemente incompreensível e desprovida de sentido em um espaço pré-fabricado. Com isso, tem-se uma visão estática de algo que está em pleno movimento, pois a trajetória do andante na cidade é reduzida a uma linha totalizante e estável, legível por um instante. Por isso essa interpretação é insuficiente. Mais uma vez “Têm-se o traço no lugar dos atos, uma relíquia no lugar das performances”. Assim sendo, De Certeau qualifica em estratégia e tática as ações do cotidiano:

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos de pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização “estratégica” procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios”. (...)“chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo”, como dizia Von Büllow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por

golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas (DE CERTEAU, 2003, p.99).

De Certeau situa que a estratégia instaura um corte “ao lugar apropriado”, como a questão do “próprio”, que é uma vitória do lugar sobre o tempo, por exemplo: não se questiona a propriedade privada, o “próprio” permite capitalizar vantagens conquistadas, e obtém assim uma independência em relação às circunstâncias da cidade. Outra forma de estratégia é o domínio panóptico, o projeto, a câmera, as leis, são configurações panópticas do cotidiano, onde a ordem segue apenas uma direção, o ver de longe é prever, antecipar-se ao tempo pela leitura de um espaço. E por último, é cristalino identificar o poder e o saber por essa capacidade de transformar as incertezas da história em espaços legíveis. É exato reconhecer nessas estratégias um tipo específico de saber, aquele que sustenta e determina o poder de conquistar para si um lugar próprio. A história, que não é imparcial, interfere nas reflexões estudadas criando uma história própria, a história dos vencedores.

O espaço da cidade é território de poder, em um recorte podemos adequar o papel do técnico, do arquiteto, das instituições, como disciplinantes, sendo eles delimitadores ou dobradores. Enquanto os dobrados: são os transeuntes e os personagens urbanos. Esta afirmativa não é uma crítica, é uma constatação, e nem por isso ela é hegemônica, pois tais processos são como um teatro onde as máscaras estão sempre mudando de rosto e um ator possuirá ao mesmo tempo várias máscaras, o que dobra está também sendo dobrado. Como profere Foucault: “A intervenção de um poder político sem limites na relação cotidiana torna-se, assim, não somente aceitável e familiar, mas profundamente almejada, não sem se tornar, por isso mesmo, o medo de um tema generalizado” (FOUCAULT, 2003, p.215). Portanto, almejamos os procedimentos administrativos que instalam a cidade genérica, onde o banal e a vida cotidiana, não podem ser ditas, descritas, e observadas, pois só os gestos dos grandes que controlam o poder merecem destaque, no caso, os técnicos e políticos.

2.3.2_ O LADO DE FORA: A DOBRA CONFORME FOUCAULT

Frente a este contexto, criam-se questões sobre o papel do arquiteto e da arquitetura e urbanismo na construção das cidades. E da mesma forma que existe um andar de baixo amontado de matérias e dobras (dobras da cidade), existe um andar de cima que é um duplo

das dobras da matéria, que nos faz refletir, e refletir é estar entre o saber e poder. Segundo Deleuze (1998, p.102), Foucault chega a um impasse no final da *Vontade do Saber*, não devido à maneira de pensar o poder, mas o impasse que o próprio poder nos coloca. Que só haveria saída, do par saber-poder, se o lado de fora fosse tomado por um movimento que o arrancasse do vazio, lugar de um movimento que o desvia da morte. Seria um novo eixo, distinto do saber e poder. Eixo que talvez sempre estivesse no pensamento de Foucault, mas não foi exposto, assim como o poder sempre esteve atrelado ao saber. Constituem-se então três eixos, saber, poder e a relação com o lado de fora que é também uma não-relação, *o pensamento ou o lado de dentro*. O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos ondulados, de dobras que constituem um lado de dentro, que é exatamente o lado de fora. Um duplo que, que dobra o lado de fora encurvando para dentro, como se o navio fosse dobra do mar.

Deleuze (1998) continua: Foucault é obcecado pelo tema do “Duplo”, pois o duplo nunca é uma projeção do interior, mas uma interiorização do lado de fora. Não é o desdobramento de um, mas a reduplicação do outro. Não é a reprodução do mesmo, mas a repetição do diferente. Não é a reprodução de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim. Foucault exemplifica com uma invenção dos gregos, que criam um deslocamento duplo: “quando os ‘exercícios que permitem governar a si mesmos’ se deslocam ao mesmo tempo do poder como relação de forças e do saber como forma estratificada, como ‘código’ de virtude”. Por um lado há uma relação consigo que começa a derivar-se das relações com os outros; por outro lado, igualmente, uma “constituição de si” começa a derivar do código moral como regra do saber. Essa derivação deve ser entendida, como se o consigo adquirisse independência (Deleuze, 1998). É como se as relações do lado de fora se dobrassem e se curvassem, para formar o lado de dentro. Conforme o diagrama grego, somente os homens livres podem dominar os outros, mas como dominar os outros sem dominar a si próprio? Eles então duplicaram a dominação com os outros mediante a dominação de si, pois é preciso duplicar as relações com os outros mediante uma relação consigo. O que os gregos fizeram foi dobrar a força sem que ela deixasse de ser força. Eles a relacionaram consigo mesmo, “é um poder que se exerce sobre si mesmo dentro do poder que se exerce sobre os outros” (Ibid., p.107). Segundo Deleuze, é preciso duplicar a relação com os outros mediante a dominação do consigo. É preciso que um sujeito se desloque dos códigos morais (da cidade, família, leis), e não dependa mais em sua

parte interior. Os gregos dobraram a força sem deixar de ser força e a relacionaram consigo mesmo, e inventaram com isso o sujeito, mas como uma derivada, como produto de uma subjetivação (Ibid., p.108).

A relação consigo não é reservada da própria estrutura do saber-poder, dos códigos sociais. Ela também entrará nessas relações, ela sempre derivará do saber e o poder, se reintegrando a esse sistema, se recodificando num saber “moral”. A dobra então é desdobrada, a subjetivação do homem livre se transforma em sujeição, por um lado é “a submissão do outro pelo controle e pela independência “com todos os procedimentos que o poder instaura, atingindo a vida cotidiana e a interioridade, por outro lado é “o apego de cada um a sua própria identidade mediante consciência e o conhecimento de si” (Ibid., p.110). Portanto haverá sempre uma relação consigo que resiste aos códigos e aos poderes, que é, inclusive, uma relação de resistência a eles. Por exemplo, erraríamos se vinculássemos Le Corbusier, vide Carta de Atenas, e a obra “O Urbanismo”, há um uma doutrina funcionalista, sem mencionar os inúmeros processos que o levou a mudar de postura em sua fase posterior, com a construção da Capela Ronchamp. Logo, é preciso estabelecer que a relação do consigo vai sempre se modificar, e recuperada pelas relações de poder e saber ela não pára de renascer.

A idéia da relação entre poder e dobra, que é desenvolvida por Foucault, expõe que tudo existe dobrado. Por conseguinte, pode-se dizer que são as múltiplas dobraduras do fora, que construirão a subjetividade. A noção de dobra não se dá fora do campo social, ela estabelece uma noção do consigo com o mundo, um ponto de inflexão a qual reage o dentro e o fora. Em um primeiro momento Foucault trabalha a “sociedade disciplinar”, que perpassa uma época de crescimento industrial crescente, que coexistiu com uma tecnologia disciplinar forjada, a fim de controlar os corpos em prol da produção (FOUCAULT, 1975). Neste primeiro cenário, vemos que é preciso disciplinar o corpo, em função da vigilância do espaço, a todo o momento, o que imprime um ritmo programando ao corpo. O corpo é instrumento de apreensão, também o andar de baixo, onde se redobra a matéria, onde atualiza os desejos da alma, e também a superfície de inscrição de valores de uma sociedade, e por isso é nele que se atualizarão as relações de poder. Podemos comparar tais relações à arquitetura, o papel do arquiteto é disciplinador, baseado em suas estratificações, ele dobra. E o fato dessa relação ser um ciclo antigo, e por isso já viciado, ela se mimetiza sem levantar questionamentos. O arquiteto urbanista delimita o espaço, apesar de não parecer uma situação relevante de

poder, ou uma situação de pouca importância, é verídico que o espaço é condicionado a diretrizes duras.

2.3.3_ O ANDAR DE CIMA: A DOBRA CONFORME LEIBNIZ

Já a obra “*A Dobra, Leibniz e o Barroco*” de Deleuze, sucede outra obra em que ele analisa o pensamento de Foucault, cujo título do capítulo é “*As Dobras ou o Lado de Dentro do Pensamento*”. A *Dobra* é a construção de um conceito o qual Deleuze trabalha mais implicando do que explicando (DELEUZE, 1992). Ele conduz o discurso da *dobra*, compondo a alma como *mônada*, *mônada* que é a configuração de um *uno* criada pelas dobras infinitas, que se dobram na clausura. A *mônada* é a representação do mundo, que Leibniz trabalha denunciando uma hipótese de espírito universal, ele construiu essa lógica com o auxílio da matemática de inflexão que possibilitava uma série de múltiplos como uma convergência infinita. *Mônada* que constitui o *lado de dentro* (DELEUZE, 1998, p.101) o qual Foucault incorporava.

Deleuze divide a dobra, segundo Leibniz, em dois andares, em baixo estão as dobras da matéria, e em cima, no segundo andar, as dobras da alma. “É o andar superior que não tem janela: câmara ou gabinete escuro, apenas guarnecido de uma tela estendida, “diversificada por dobras”, como derme em carne viva. Essas dobras, cordas ou molas constituídas sobre a tela opaca representam os conhecimentos inatos, mas que passam ao ato sob as solicitações da matéria, dado que esta, por intermédio de ‘algumas pequenas aberturas’ que existem no andar inferior desencadeia ‘vibrações ou oscilações’ na extremidade inferior das cordas, Leibniz opera uma grande montagem barroca entre o andar de baixo, perfurado de janelas, e o andar de cima cego e fechado, mas que é, em troca ressoante como um salão musical” (DELEUZE, 2007, p.14). O andar superior tem como um mecanismo a *mônada*, ressoante como um salão musical ela é a chave para uma arrancada do vazio, conforme proferia Foucault, retirando o infinito do finito.

Mônada é para Leibniz aquilo que constitui o mundo, átomos reais da natureza ou elemento das coisas. Elas não possuem partes, tamanho, e nem são passíveis de divisibilidade. Elas não podem ser destruídas ou construídas, pois elas não possuem partes a serem separadas ou acopladas. Porém elas podem existir ou deixar de existir por criação ou aniquilação. Por esta razão elas não podem causar mudanças entre si, não há nada que uma *mônada* possa fazer a outra. Todavia elas devem possuir qualidades, pois do contrário não seriam coisas, e a diferença de qualidade está embutida na própria substância, pois não se poderia adquirir uma

variedade com uma somatória de coisas semelhantes. Cada mônada muda continuamente, e já que ela não pode ser interferida por outras mônadas ela busca a variedade em sim mesmo. Cada mônada, como unidade individual, inclui a seqüência inteira, ela expressa o mundo inteiro, porém não o faz sem expressar uma pequena parte do mundo, um bairro, um departamento, uma seqüência finita (SOUZA, 2009, p.10).

A clausura é a condição do ser para o mundo. A condição de clausura vale para a abertura infinita do finito: ela “representa finitamente a infinidade”. Ela dá a oportunidade de recomeçar o mundo em cada mônada. Leibniz descobre também que a mônada apesar de ter uma interioridade absoluta, como uma superfície interior de um só lado, ela nem por isso deixa de ter um lado de fora. Deleuze explica que essa contradição aparente pode ser explicada pela sua própria condição de clausura, para enclausurar é preciso que haja um lugar fora, uma exterioridade, pois a mônada é uma torção do mundo ela se dobra através de membranas sensíveis e apreende o mundo. E o que se apreende de um ponto de vista não é uma “rua”, ou uma relação determinável, mas uma variedade de conexões possíveis entre percursos de uma rua qualquer a outra: a cidade como um labirinto ordenável. A série infinita de percursos é o mundo, e o mundo está inteiramente incluído na alma (segundo andar), sob um ponto de vista (DELEUZE, 2007, p.48). E de acordo com Deleuze, a hipótese de um espírito universal é destruída ao passo que, mesmo uma série infinita, mesmo que uma série variável seja única, ela é inseparável de uma infinidade de variações que a constituem: ela é necessariamente considerada de acordo com todas as ordens possíveis. É somente aí que uma forma, uma rua, recupera os seus direitos, mas com relação à série inteira: cada mônada, como unidade individual, inclui toda a série; assim, ela expressa o mundo inteiro, não deixando de expressar claramente uma pequena região, uma rua, um bairro, uma cidade. O urbanismo e a arquitetura foram concebidos e estruturados em preceitos universais, cálculos e apreensões explícitas. A mônada recalca o pensamento simplista ao tirar o finito do infinito, expondo, que, por mais que o universo, o qual o urbanista trabalhe, a cidade, as vias, possua um limite e uma quantidade, desse quantitativo, dessa seqüência, pode-se extrair o infinito. Assim como a subjetividade dos usuários da cidade não possui uma matriz universal, as almas, a subjetividade, são diferentes, porque o mundo é o mesmo, mas a seqüência em cada mônada não é. Conseqüentemente, um urbanismo simplista, puramente quantitativo, está condenado à degradação de seu plano estriado. Segundo Deleuze (2007): Duas almas não possuem a mesma ordem, e tampouco a mesma seqüência, a mesma região clara ou iluminada.

A dobra pode ser considerada o ponto de inflexão, no qual constitui uma relação consigo, e, por conseguinte a constituição de uma individualidade. Metaforicamente, é como se um indivíduo estivesse em uma praia lançando um bumerangue, e esse gesto fosse sua ação no mundo, o se arriscar, enformar, agir. O bumerangue sobrevoa a certa velocidade, a certa direção do vento, e a certa declividade, o indivíduo então, age (enformar, agir, arriscar), ao arremessar, observa os acontecimentos, que seria o sobrevôo, e no fim pega o bumerangue. Durante o percurso o indivíduo reflete todo o ocorrido, infinitos cálculos acerca deste acontecimento, formando seu ponto de vista. Ao arremessar novamente, ela já possui outra idéia, outra projeção, outro informe sobre a situação, que mudará a velocidade, declividade, e direção do arremesso, o lado de fora se dobra para o lado de dentro, configurando uma nova situação (ou um novo mundo). E onde se encontra a alma? A reflexão de suas conseqüências durante o vôo do bumerangue é caráter da alma, que é individual, pois age como mônada, buscando variedade em si mesmo, assim, pode-se explicitar que a subjetivação é um modo singular pelo qual se produz a reflexão, com uma curvatura de relação de força, descartando uma hipótese de sujeito pessoal. Esta situação estaria ainda fadada a um simplismo se esquecermos que o lado de fora é um labirinto de matéria, pois, a cada lançamento do bumerangue, o vento, temperatura, peso, força do lançador, não serão os mesmos.

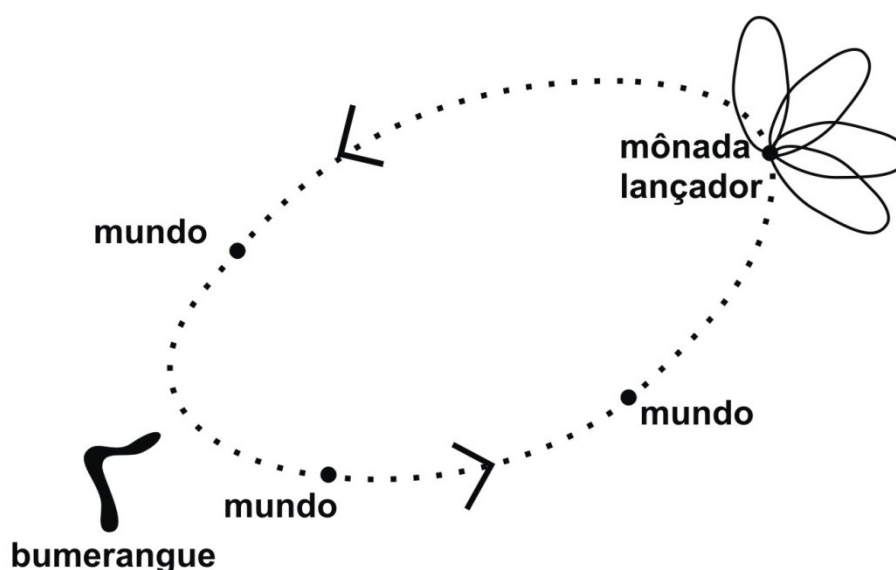


Figura 14 - Modelo de Subjetivação Conforme Deleuze (2007)

E através do pensamento deleuziano, sobretudo nas obras dedicadas a Foucault e Leibniz, encontramos duas idéias básicas, a de unir o social com o individual, e ao mesmo tempo em que é uma série dicotômica é uma série coexistencial, no sentido que uma só pode ser

explicada com a outra. Em uma série, estão as tecnologias de si, que estabelecem um indivíduo ou individual, em outra, o mundo que está dobrado na alma. Tais idéias são simuladas pelo esquema da casa barroca, quando temos o segundo andar enclausurado representando a máquina do consigo, e o andar de baixo, que se dobra para o andar de cima, representando as dobras do mundo. A noção de dobra é uma relação do consigo com o mundo, e ao mesmo tempo, é coexistente de um tecido flexível criando uma variedade, que estabelecerá o indivíduo.

Pensar significa para Deleuze e Foucault, duplicar o fora com um dentro que lhe é coextensivo. O pensamento pensa sua própria história (passado), para nos libertar do que ele pensa (presente), para finalmente “pensar de outra forma” (futuro). Esse lado de fora é cheio de matéria, como uma zona de turbulência onde se agitam pontos singulares. Os estratos apenas recolham, solidificavam a poeira visual e o eco sonoro e a poeira dessa guerra. Mas em cima, as singularidades não têm forma e nem são corpos visíveis, nem pessoas falantes. Em cima, ou no lado de dentro reina a tática. O senso da ocasião. A tática é uma fissura ou um raio, em que um fraco interrompe as séries estratificadas dobrado-a segundo outra lógica. A dobra faz parte de um novo processo de subjetivação o qual Deleuze retira de Leibniz e de Foucault, ele altera o olhar do urbanismo à medida que configura a possibilidade de novos processos de desejo, a de um desejo como linha de fuga.

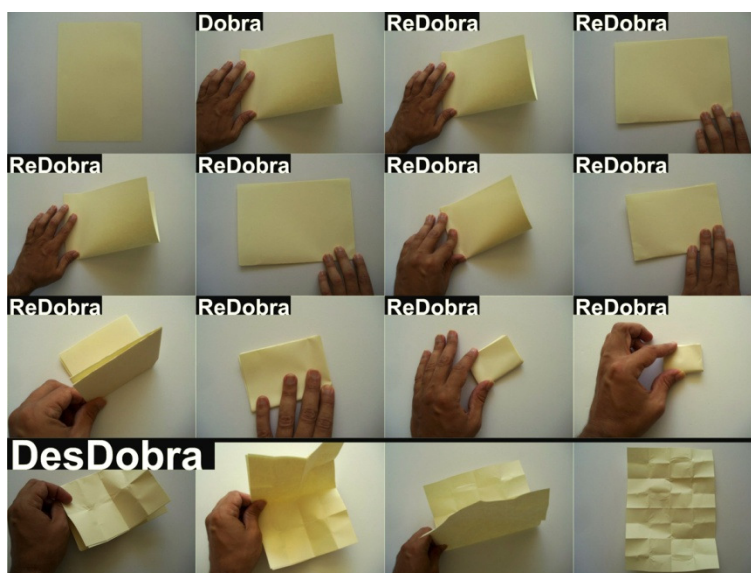


Figura 15 – Dobra, Redobra, Desdobra

CAPÍTULO 3_ DESDOBRAMENTOS DE LINA BO BARDI

O discurso da dobra configura um novo modelo de processo de subjetivação, entre as dobras da matéria e a dobra da alma, e o lado de dentro e o lado de fora, cria-se um processo “libertador”. Onde o indivíduo não está mais condicionado ao par saber-poder, apresentando um novo eixo, o lado de dentro. Da mesma forma que o exército grego dobrou suas forças para dominarem a si mesmo, criam-se condições para um “outro modelo de desejo”, não mais um desejo condicionado ao par saber e poder, mas um desejo como linha de fuga. Um modelo dessa postura, na arquitetura e urbanismo, vê-se no trabalho da arquiteta Lina Bo Bardi que será mostrado posteriormente. Lina Bo Bardi é sensível às duas dobras, primeiro ela é sensível às dobras da matéria adotando o princípio de um espaço cujos limites são instáveis, segundo, ela é sensível as dobras na alma, criando uma arquitetura que potencialize desejos.

3.1_ O DESEJO COMO FUGA

Embora cada pessoa, arquiteto, político, possua uma concepção de cidade idealizada, ela sempre se fará no conflito cotidiano. A cidade ocidental é estratificada em preceitos clássicos de ordenamento, de significação, de beleza, e por processos complementares como, cinema, mídia, design, que se metamorfosearam ao longo do tempo, mas continuam impregnando fortemente a construção de cidades. Por exemplo: o hábito do automóvel condiciona a construção de vias, o fluxo, à construção de edifícios, e interfere no tempo da cidade, que, por conseguinte, está condicionado a outros hábitos.

O arquiteto urbanista parece raciocinar sua obra na cidade como uma tela em branco a ser traçada, ou uma pedra a ser esculpida. A materialização da arquitetura urbanística em um processo escultural pode ser nociva quando a obra de um autor se torna mais potente que a do coletivo de cidadãos. Em um patamar temos o arquiteto urbanista que direciona seu olhar para a prancheta ou ao mapa, e do outro lado, temos os habitantes da cidade que sentem na pele as conseqüências desse planejamento. O desejo do arquiteto parece ser ingênuo, chegando a um grau de fascismo, quando ele não questiona seu próprio processo de produção, e não se dispõe a ser sensível ao outro⁴², ou seja, quando o projeto alcança uma

⁴² É claro que esta afirmativa tratada de questionar um processo genérico. Ou seja, vetores de fascismo na arquitetura, visto que, também houveram muitos profissionais dedicados a construir processos de uma arquitetura coletiva e sensível ao outro, mas por motivos capitalísticos tais idéias se esmaeceram.

instância tão inatingível, que passa por cima de territórios e lugares em benefício da forma e do espetáculo.

Portanto, a cidade como território de desejos, deve buscar a liberdade, que é conquistada com a equidade da partilha do território, do uso, da apropriação, complementando assim o desejo, e não o contrário, o território sendo uma castração dos anseios. O desejo para Deleuze se mostra mais complexo que noções anteriormente formadas; primeiro, para ele uma sociedade não se contradiz, mas sim foge, ela foge para todos os lados. Desmentindo uma teoria bipolar, de direita-esquerda, certo-errado, o desejo é o primeiro que foge. “As linhas de fuga não são forçosamente ‘revolucionárias’, podendo ocorrer o contrário disso, mas são elas que os dispositivos do poder vão atar” (DELEUZE, 1994). Sendo assim, os movimentos organizados, o vandalismo, as intervenções artísticas, as brincadeiras na rua, as metamorfoses urbanas, são desterritorializações que fogem à estratégia dos urbanistas. E a estratégia só poderá ser segunda em relação às linhas de fuga, às conjunções, às suas orientações, suas convergências e divergências. Encontra-se aí o primado do desejo, ele se encontra precisamente nas linhas de fuga, na conjugação e na dissociação dos fluxos.

Gilles Deleuze não entende o desejo como sendo falta, e nem um dado natural, mas sim um agenciamento que funciona, ou um processo, uma fuga. Talvez isso seja o mais angustiante no discurso de Koolhaas, pois ele dissecou o conceito de cidade genérica sem buscar nenhuma fuga, remetendo a uma “passagem somente de ida”, descartando as potencialidades do desejo humano.

Urbanismo: A grande originalidade desta cidade gerada simplesmente abandonar o que não funciona - que já sobreviveu a sua utilização em quebrar o asfalto - idealismo com martelos pneumáticos realismo e aceitar qualquer coisa que cresce no lugar. Nesse sentido, a cidade gerada abriga tanto o primitivo e o futurista: na verdade, apenas estas duas coisas. A cidade genérica é tudo o que resta do que a cidade costumava ser. A cidade genérica é a pós-cidade a ser desenvolvida no local do ex-cidade (KOOLHAAS, 1995, p.1252).

O desejo é um acontecimento, e, não, uma intenção. “O desejo implica, sobretudo a constituição de um campo de imanência ou de um ‘corpo sem órgãos’, que se define somente por zonas de intensidade, de limiares, de gradientes, de fluxos. Esse corpo é tanto biológico quanto coletivo e político; é sobre ele que os agenciamentos se fazem e se desfazem; é ele o

portador das pontas de desterritorialização dos agenciamentos ou linhas de fuga. O corpo sem órgãos varia (o da feudalidade não é o mesmo do capitalismo). Se o denomino corpo sem órgãos, é porque ele se opõe a todos os estratos de organização, tanto aos da organização do organismo quanto aos das organizações de poder (DELEUZE, 1996). São precisamente as organizações do corpo, em seu conjunto, que quebrarão o plano da imanência e imporão ao desejo um outro tipo de 'plano', estratificando a cada vez o corpo sem órgãos.

Deleuze trabalha então o corpo sem órgãos, para ele o CsO é um campo de intensidades, um limite, onde não se pode chegar. Ele é não desejo, como também desejo. Ele não é uma noção ou um conceito, mas um conjunto de práticas. "A Senhorita X afirma que não tem mais cérebro nem nervos nem peito nem estômago nem tripas, somente lhe restam a pele e os ossos do corpo desorganizado, são essas suas próprias expressões" (BURROUGHS apud DELEUZE, 1996, p.21). O CsO é um *corpo paranóico*, que é atacado por influências, mas também reorganizado por energias exteriores; Um *corpo esquizo*, que ativa uma luta interna que ele mesmo desenvolve contra os órgãos; Um *corpo drogado*, que é um corpo esquizo que experimenta; E um *corpo hipocondríaco*, cujos órgãos são destruídos. Apesar de tais exemplos, o CsO é povoado de êxtase e dança, mas para que ocorra as alegrias é preciso se sacrificar, e destruir organismos (DELEUZE, 1996). O CsO é o que resta quando tudo foi tirado, não é uma cena, um lugar, ele somente faz passar intensidades, o masoquista constrói para si um corpo sem órgão que faz passar somente intensidades *doloríferas*. O CsO é como um ovo pleno anterior a extensão do organismo e a organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, os órgãos somente aparecerão aqui como intensidades puras. O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência próprio do desejo, nele o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta (como articulária Freud) que tornaria vazio, prazer que irá preenchê-lo. Não se deve conceber o desejo como sendo processo de falta, e também não como um prazer-descarga, onde se almeja o prazer para descarregar o desejo. Pois quando se obtém o prazer se interrompe o processo do desejo positivo, pois ele quebra a linha que liga o desejo ao prazer, esvaziando o processo, reterritorializando novamente o corpo, em busca de novos desejos e novos prazeres (Ibid.).

O CsO não se opõe ao órgão, mas sim ao organismo. As intensidades do CsO se opõe aos estratos do organismo, ele é o ponto de fuga de uma sociedade de um corpo estratificado. Burroughs salientava em "O Almoço Nu" a ineficácia do organismo: "o organismo humano é de uma ineficácia gritante; em vez de uma boca e de um ânus que correm o risco de se arruinar,

por que não possuir um único orifício polivalente para a alimentação e a defecação? Poder-se-ia obstruir a boca e o nariz, entulhar o estômago e fazer um buraco de aeração diretamente nos pulmões, o que deveria ter sido feito desde a origem" (BURROUGHS apud DELEUZE, 1996, p.10). Pela ineficácia dessa organização dos órgãos, o inimigo é o organismo. O organismo é o juízo de Deus, dos quais os médicos se aproveitam e tiram seu poder. O organismo não é o corpo, mas um estrato sobre o corpo, um fenômeno que acumula formas, funções, ligações, organizações dominantes para extrair um trabalho útil (Ibid., p.21). Porém é preciso guardar o suficiente do organismo para que ele se reponha em determinada hora: pequenas provisões de significância e de interpretação, pois também é necessário conservar, até, para opor ao próprio sistema. Caso o contrário, quando ocorrem processos de desestratificações grosseiras, pode-se cair em um abismo, ou uma autodestruição, pois o CsO se intensificará ao ponto de não possuir mais referência com o mundo que vive.

O desejo é como o ovo, ele não é regressivo, ele é contemporâneo, carrega sempre consigo seu próprio meio de experimentação, é intensidade pura, e não se criou sozinho, ele é agenciamento criado, e ponto de fuga. O desejo não existe antes do organismo, ele é adjacente, e não para de se fazer. O ovo apresenta sempre essa realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações e zonas de vizinhança (Ibid., p.21).

O indivíduo atua na cidade formando inúmeros corpos sem órgão, já a cidade, também é um organismo, paredes, vias, ruas, praças, são órgãos estratificados, estão ali por constituição histórica, e ali permanecem como rocha ao longo do tempo. Cria-se então um conflito, de um lado está a cidade, essa estratificação de pedra e alvenaria, imóvel, volumosa, material, organismo de concreto, e do outro lado, o indivíduo, que aporta a máquina de desejo CsO, máquina de intensidade, que está sempre procurando linhas de fuga. Porém, encontrar a fuga no organismo da cidade é mais complicado que achar linhas de fuga cotidianas. Pois a cidade é a materialização de estratos históricos em algo material, como os fatos urbanos de Aldo Rossi⁴³, fugir dela é dar soco na parede, na pedra, pular muros, se embrenhar em territórios privados. Como os órgãos da cidade são segmentos literalmente duros, o máximo de cuidado deve-se ter na desestratificação, no rompimento desses órgãos, pois pode se caracterizar como um projeto suicida. Ninguém pula um muro, quebra uma parede, distorce as vias de uma cidade em uma rebeldia aos estratos da cidade, deste modo, várias ocasiões denunciam a

⁴³ Ver: ROSSI, Aldo. A Arquitetura da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ineficácia do organismo cidade, pichações nos muros, automóveis em excesso, edificações blindadas, praças cercadas, enfim, um complexo notavelmente ineficaz. Resta ao arquiteto urbanista, no contexto capitalístico, ser sensível ao desejo dos transeuntes, tarefa que não é simples levando em consideração os processos de construção da cidade. Porém um modelo que parece condizer com esta postura seria o Urbanismo Unitário da Internacional Situacionista, pois o seu entendimento sobre o desejo sugere que o desenvolvimento espacial deve levar em conta as realidades afetivas que a cidade experimental vai determinar. Diferente dos urbanistas que consideram a cidade como o espaço funcional da vida humana, a I.S. entende que a cidade deve ser o ambiente voltado para o prazer e libertação do humano, no caso o jogo. O pensamento Situacionista era baseado em práticas políticas, não se estudava a cidade por outro motivo que não para usá-la. Para Raul Vaneigem era preciso pensar prioritariamente em realizar imediatamente nossos desejos de cidade e de ambiência. E a cidade como ambiente coletivo não poderia ser pensada por uma única pessoa, daí o afastamento de Constant do grupo por sua insistência em criar o protótipo “Nova Babilônia”.

A arquitetura é o meio mais simples de articular o tempo e o espaço, de modular a realidade, de fazer sonhar. Não se trata apenas de articulação e de modulação plástica, expressão fugaz da beleza. Mas de modulação influencial, que se inscreve na eterna curva dos desejos humanos e do progresso na realização desses desejos (IVAIN, 1958 apud JACQUES, 2003).



Figura 16 - Nova Babilônia: aquarela de Constant, publicada na edição original de A Sociedade do Espetáculo de Guy Debord

Visto o processo intrincado que cerca a construção de cidades, não podemos deixar de situar o contexto capitalístico que ele está inserido. É necessário assentar também uma noção de arquitetura fetichista, pois quando há a separação do trabalho real do usuário, a obra se torna um produto, que por sua vez está vinculada a um circuito macroeconômico (FERRO, 2001). Como Koolhaas coloca, a arquitetura está vinculada a instâncias privadas e tomou o controle da produção, o que potencializa o processo de fetichização. A construção vernácula deu lugar à modelizações genéricas, que se consagram criando/virando referência de “boas práticas”, por consequência, bons negócios. A arquitetura adquiriu esse formato há muito tempo, já na renascença ela já se fundiu com o sistema econômico, aliás, ela virou sinônimo de fetiche, a arquitetura criou um agenciamento próprio, que coloca de lado, os agentes de construção, os agentes de uso, em prol da forma e do agente confecção (arquiteto). Segundo Ferro (Ibid.), hoje na França os subúrbios mais problemáticos são construídos por arquitetos, vários pontos do Brasil sofreram destes meios, mesmo projetado com as melhores intenções o bairro não se vingou por utilizar modelizações infectas. Visto a urgência e obscuridade desse sistema procura-se aqui conformar instrumentos de percepção desses organismos.

O caminho da arquitetura e urbanismo está engrenado à própria configuração da sociedade, em paralelo, ela segue os padrões da propriedade privada, metodologias urbanísticas, e modismos construídos preestabelecendo padrões arquitetônicos. Partindo dessa proposição, que parece sufocar qualquer outra possibilidade, recorre-se ao próprio modelo de Dobra. O mundo está duplicado em várias mônadas, mas de diversas formas. A possibilidade hegemônica, já consagrada, como as modelizações arquitetônicas estão em estratos sólidos, pontos de singularidades em todas as mônadas, mas ao se dobrar, ao se inclinar para dentro ela não entra sem antes aplicar-lhe um verbo. Esses estratos arquitetônicos são padrões, mas não cercam todas as possibilidades, todos os mundos. Assim como existe o mundo hegemônico da cidade genérica, existem outros mundos de resistência/insistência, mundos em cada indivíduo, mundos de desejo e de fuga dos preceitos hegemônicos. Deste modo, um possível modelo hegemônico de arquitetura não contém ou conterá uma totalidade, porque o mundo não será o mesmo para todas as mônadas e corpos.

A grande vantagem do modelo da *dobra* é a constituição de um desejo que parte do vazio, se configurando em uma fuga dos estratos. Ele se constitui em uma zona enclausurada (mônada ou o lado de dentro), e reverbera como um som em um salão vazio, até se transformar em algo que foge. E o fato de que, cada indivíduo não compartilha um mesmo mundo criado por

suas subjetivações, e que cada indivíduo possui um processo único de desejo, são genericamente ignorados pela arquitetura e urbanismo.

3.2_ LINA BO BARDI COMO UM DESDOBRAMENTO

3.2.1_ A CASA COMO ABRIGO

Mas, como extrapolar os estratos da cidade? Como extrapolar os hábitos já estratificados durante anos? Início de uma possível reação pode-se encontrar no trabalho de Lina Bo Bardi⁴⁴, pois ela possuía uma preocupação latente em extrapolar os limites da arquitetura a qual ela se dirigia como arquitetura “burguesa”, que seria a arquitetura ensinada sobre os princípios da *beaux arts*. A obra de Lina penetra nas brechas da contra cultura dos anos 1960, cujos temas – desmaterialização da obra, dissolução da individualidade do artista no fazer coletivo, provocação do sistema instalada dentro do sistema, recuperação do sensorio pela estimulação do corpo e do desejo – irão dialogar com sua arquitetura. O desejo é ferramenta de Lina, que se aproxima do universo fourieriano, onde o desejo é uma força ativa, transformadora e subversiva (OLIVEIRA, 2006). A utopia de Fourier não é uma promessa, e por isso, ociosa, mas sim uma práxis ativa, uma experiência pessoal do desejo, uma chamada a todos os que têm “pressa em gozar”. Isso explica também a sua repulsa com o tempo futuro, e toda esperança do amanhã tão presente do repertório moderno. Olívia de Oliveira (2006) remete que as imagens evocadas na obra de Lina não destacam uma imagem edênica, mas sim feliz. Sua hipótese atribui às obras arquitetônicas de Lina o caráter de “molécula organizativas da harmonia”. Elas se encontram em uma perspectiva determinada que não supõe uma ilusão do passado, e nem ilusão de um futuro quimérico possível. Simplesmente potencializa os lugares de gozo, e assim o desejo pode aflorar livremente. A obra de Lina subverte e desafia as normas e, por isso mesmo, está sempre em perigo. Tais desejos ficam evidentes quando Lina discursa sobre as casas de Vilanova Artigas em São Paulo:

⁴⁴ Lina Bo Bardi chega ao Brasil em 1946, junto com seu marido Pietro Maria Bardi, junto trazia consigo o desejo de fazer arquitetura moderna num país novo sem vício ou ruínas, também um conhecimento sólido de restauro filológico obtidos nos bancos da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*, aliado a outros saberes adquiridos como parte das marcas de sua geração, nos círculos em que conviveu em Roma e Milão, nas revistas Italianas que leu e nas que escreveu, ilustrou e desenhou. Autora de projetos marcantes e emblemáticos, Bardi logrou construir pouco, mas seus edifícios são definidores marcantes da paisagem Soteropolitana e Paulistana (GRINOVER; RUBINO, 2009, prefácio).

(...) as casas de Artigas são espaços abrigados contra as intempéries, o vento e a chuva, mas não são contra o homem, tornando-se o mais distante possível da casa-fortaleza, a casa fechada, a casa com interior e exterior, denúncia de uma época de ódios mortais. A casa de Artigas, que um observador superficial pode definir como absurda, é a mensagem paciente e corajosa de quem vê os primeiros clarões de uma nova época: a época da solidariedade humana (BARDI, 1950 apud GRINOVER;RUBINO, 2009, p.69).

“Criar apenas um abrigo para as intempéries, e não para um homem, descartando proposições projetuais”. Lina se expressa a favor de uma arquitetura cujos limites já não são delimitados para os homens, a arquitetura serve o seu papel primitivo, o de dar abrigo, e não a de cristalizar por meio de paredes, delimitações, e vida *in loco*. Ela escreve este texto ao mesmo tempo em que está projetando sua residência em São Paulo, dando pistas do que pensava naqueles anos. Porém, posteriormente a característica marcante de seus projetos será o estabelecimento de um suposto limite entre interior e exterior com o aparecimento de muros cegos. Neles o vidro será quase banido e o aspecto fortificado ganhará cada vez mais importância, parecendo esquecer aquela transparência antes procurada. São exemplos desta época a Casa do Chame-chame (1958), a casa Valéria P. Cirell (1958), o museu Circular (1962), a igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976), a Capela Santa Maria dos Anjos (1978), o Bloco esportivo do SESC Pompéia (1986), o novo módulo da estação Guanabara (1990) ou o pavilhão do Brasil em Sevilha (1992) (OLIVEIRA, p.28).

Como dobra de Fourier, Lina explana um entendimento de tempo que não é linear, explana que o tempo linear é uma invenção do ocidente: "mas o tempo linear é uma invenção do ocidente; o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim" (BARDI apud FERRAZ (org), 1993, p. 327). Ela tece sua obra com os fios que tem nas mãos, não como uma demolição ou anulação do tempo, mas como uma colagem ou recorte, o qual faz dos desejos próprios e de seus usuários um mecanismo de tecelagem. Lina opera na escassez, em seu livro “Tempos de Grossura”, ela relata a arte brasileira encontrada no sertão nordestino “Eu não entendo nada disso tudo. Para mim a arte popular não existe. O povo faz por necessidade coisas que tem relação com a vida” (BARDI, 1994). No nordeste brasileiro Lina encontrou uma arte menos vinculada ao contexto acadêmico, e mais vinculada à necessidade e a precariedade, e para ela era preciso desmistificar qualquer romantismo acerca desta arte. Lina olhava para os objetos de arte com sensibilidade apurada, ela não via esta cultura como os brasileiros, em tempos de ditadura, como um estágio inferior, mas atribuía status de cultura

mais conservada do estrangeirismo. Ela olha para o design com olhar antropológico, em que as peças revelam as circunstâncias antropológicas do povo nordestino. Com isso o artesão trabalha com espontaneidade, das latas de óleo tira uma lamparina, do couro das cabras a vestimenta do vaqueiro, da cerâmica as cumbucas, santos e da madeira os ex-votos. O povo a qual se referia era bastante astucioso, criativo, retirava dos poucos recursos ferramentas, símbolos, e peças decorativas que remetiam as circunstâncias que viviam. E assim podemos configurar que Lina também se nutria dessa astúcia, a mesma a qual De Certeau se referia, em uma ação instantânea ela ativa situações, ações, potências que existiam ali, que contraria uma noção de uma organização futurista, tudo se resolve pelo prazer e pela necessidade.

Lina não opera um tempo organizado (de organismo), tempo da indústria, da pré-fabricação, ela trabalha com órgãos dilacerados e reorganizados, e qualquer parte deste órgão pode contribuir para a confecção da obra. O tempo dos transeuntes, dos habitantes, dos arruaceiros, dos ambulantes, dos trabalhadores, são peças de composição. Essa disposição do tempo, e de suas atitudes, revela um estado de inquietude, uma noção de arquitetura apta a vida. O tempo aparece como as significações de Deleuze e Guattari de liso e estriado, e no caso de Lina, curiosamente pertencente a um contexto social e econômico privilegiado, ela parece almejar sempre o liso.

Ao observar fotos antigas de sua residência em São Paulo (a casa de vidro) ela aparece desnuda diante a paisagem, uma caixa de vidro em meio à natureza, um refúgio em meio à cidade. Em fotos mais recentes, a casa está cercada por árvores mimetizando-se com o entorno. Em fotos da década de 1960, a casa aparece com o salão de vidro cercado por uma cortina bege, que a protegia da insolação, o que parece ser uma solução paliativa, é desmentida quando se pega os croquis dos projetos, que confirmam a real intenção das cortinas. Apesar de admitir pertencer ao movimento moderno ela se desvincula de muitos de seus paradigmas, ela critica os brise-soleil de Le Corbusier, por exemplo, indagando que os mesmos obstruem a paisagem que merece ser preservada. Logo, ela usa grandes cortinas de correr, que possibilitam a entrada de sol ajudando a combater o mofo. Em seu projeto para a casa de vidro ela novamente retoma a discussão:

Esta residência representa uma tentativa de comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas, opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesas; procura respeitar essa ordem natural, com clareza, e nunca com a casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos

demais homens, e que, quando se aproxima da natureza, o faz, na maioria dos casos, dentro de um decorativo ou de composição e, portanto, um sentido “externo” (BARDI, 1953 in GRINOVER; RUBINO, 2009, p.81).

Em sua residência, ela não procura efeitos de decoração ou de composição, ela apenas faz um abrigo para o homem, um abrigo da natureza, da chuva, dos ventos, da insolação, somada a uma mínima interferência que se possa ter junto a natureza. “A estrutura de tubos de concreto Mannesmann sustenta uma plataforma levíssima de concreto armado tipo “formas perdidas”, cujos elementos de madeira estão aderidos ao concreto; uma parede totalmente envidraçada delimita a casa em três lados; a cobertura, uma laje finíssima de concreto, recoberta de Eternit e isolada com lã de vidro...” (...) “O acesso a casa é feito mediante uma escada cuja estrutura é de ferro e granito natural. Uma área interna, uma espécie de pátio suspenso, permite a ventilação cruzada no tempo de calor” (Ibid.). Assim como sua residência, Lina em vários de seus trabalhos propõe a atualização dos limites, ela tem consciência dos limites da/arquitetura, e que esse é um campo a ser trabalhado. Os termos “parede de vidro”, “protegida com cortinas”, “comunhão entre a natureza”, são dizeres que apontam sua preocupação com os limites, limites da intimidade, limites do conforto, declarando que o importante era ter a visão de dentro para fora.



Figura 17 - Casa de vidro, Lina Bo Bardi



Figura 18 – Casa de vidro década de sessenta

A casa de Vidro dialoga muito bem com as obras modernas contemporâneas, com as casas paulistanas de Vila Nova Artigas, com as estruturas leves e envidraçadas de Mies Van der Rohe, como na casa Tugendhat. Porém sua postura era de integração com o entorno, a residência era um ponto de observação e integração com a natureza circundante, contrariamente a Mies, que era avesso a pulsões emocionais do entorno na arquitetura, onde dissertava que seus edifícios funcionais, como escritórios, teriam que ter “o máximo de efeito com o mínimo dispêndio de meios. Os materiais são, concreto, ferro e vidro” (ROHE apud FRAMPTON, 2001). Lina trabalha em muito dos seus projetos, o distanciamento do solo, não por uma questão de assepsia, mas para aproximar-se ainda mais da natureza, o projeto sobre pilotis eleva o edifício e permite que a natureza se interponha na obra, na mesma casa de vidro o jardim entra na projeção do edifício, a casa abraça uma árvore, atravessa o edifício aumentando ainda mais a familiaridade entre a natureza e o edifício, de outra maneira, a ascensão do edifício do solo impede em parte que o edifício se torne uma barreira visual, não obstruindo caminhos e nem representando uma barreira nos jardins. Podemos ver essa característica no trabalho de Lina no Museu São Vicente, uma figura ortogonal entre o mar e as montanhas, e no MASP, na Avenida Paulista, que se eleva criando espaços de convivência.

A casa está organizada sob dois princípios espaciais que correspondem a duas lógicas estruturais: uma parede longitudinal que atravessa paralela aos níveis do terreno separa a parte íntima da parte social. No setor social situa a continuidade do jardim, a circulação vertical, que acessa um grande salão revestido de vidro com sala de estar, biblioteca, onde se avista uma árvore que atravessa o piso pelo vão deixado no primeiro pavimento. Já o segundo bloco mais íntimo, possui divisões mais definidas, entre os quartos, cozinha e serviço. Os dois

blocos possuem soluções estruturais dessemelhantes, a parte social apóia-se a pilares delgados, que sustentam uma laje fina, não impedindo a vista, em contrapartida o setor mais íntimo possui apoios embutidos em paredes de arrimo.

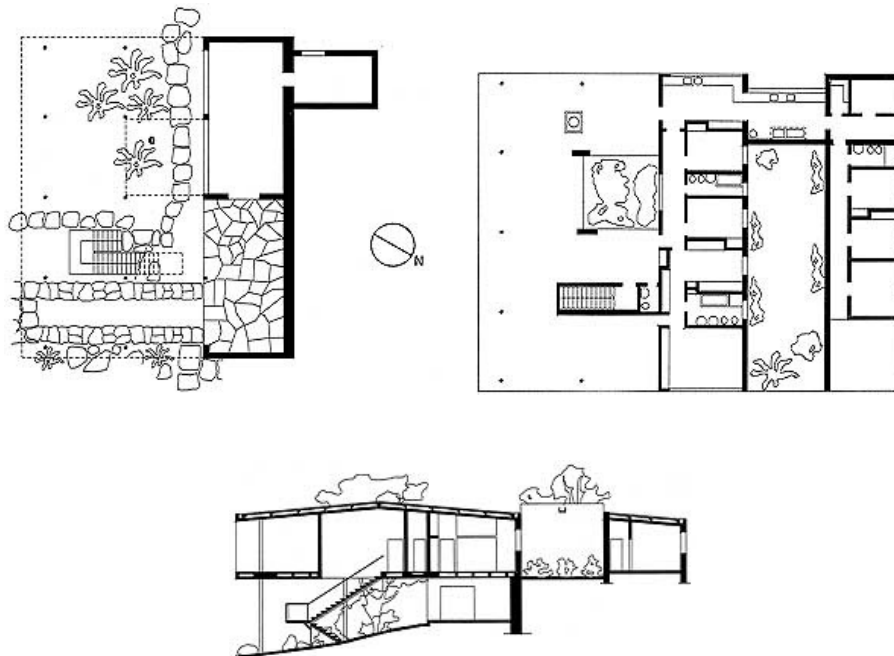


Figura 19 - Casa De Vidro, Projeto

Neste período Lina ainda possuía grande afinidade com os modernos, na revista Domus (Milão, n.191, Nov ,1943, p.464-71 In: GRINOVER; RUBINO, 2009, p.81), ela expressa que a arquitetura moderna trouxe uma precisa relação entre técnica, estética e função, e estabeleceu também a ligação entre a terra, a vida e o trabalho do homem. Montanhas, bosques, mar, rios, rochas, prados e campo são os fatores determinantes da forma da casa, o sol, o clima, os ventos determinam sua posição, a terra ao redor oferece o material para a sua construção; assim, a casa surge ligada profundamente a terra, as suas proporções são ditadas por uma constante: a medida do homem; e ininterruptamente, com profunda harmonia, ali flui a vida. Mesmo com a proximidade de mestres modernos, sua estética assemelhasse mais a estética de Le Corbusier que a de Mies, especialmente a La Ville Savoye, nela, existe muitas características que se assemelham a residência de Lina, o fato de permanecer longe da cidade, ter um longo percurso de acesso dos carros (que assume grande importância no ideário moderno), as modulações dos pilotis em 5X5 metros com recuo de 1,25m para traçar a janela em fita, os pátios suspensos da Ville Savoye assemelham-se a vegetação que corta o volume principal da casa de vidro, e as estruturas sobre pilotis que paira o maior volume no ar minimizando os

impactos da natureza (OLIVEIRA, 2006). Nesse período Lina ainda possui muitas dobras modernas, derivada de sua formação europeia, dos movimentos de arte moderna que estavam aflorando no país e na Europa. Seus artigos na revista *Domus*, tiveram como preocupação o tema “casa”, e sua relação interior/exterior, e uma aproximação com a natureza. Deste modo, mesmo em outras fases, como na das arquiteturas muradas, como a Casa Chame-chame, se observa tais características.

Após entrar em contato com releituras da arquitetura vernácula, Lina começa a dar mais ênfases aos hábitos da vida cotidiana. Na mesma época a exposição *this is tomorrow* (1956), dos Smithson's, Patio and Pavilion, um trabalho onde se manipulavam símbolos do habitat a fim de encontrar respostas para as necessidades humanas tidas como básicas, definidas por eles como uma vista para o céu, um lugar de plantio, privacidade, presença da natureza, e de animais, são necessários ao homem. E essa busca entre forma e natureza já é perfeitamente clara em um artigo que Lina escreve em 1944, *Sistemazione Deglinterni*, onde ela se refere às características básicas para criar um ambiente moderno em conexão com a vida e a capacidade que este deveria ter para permitir a convivência de mobiliários de diferentes épocas em um único ambiente (OLIVEIRA, 2006). O apartamento moderno não deve ser formal a ponto de não permitir um lugar aos eventuais móveis antigos, dos quais não desejamos nos separar (BARDI, 1944 apud OLIVEIRA, 2006, P.71.).

Em 1958 Lina adotou dois lugares como moradia, ela viajava entre São Paulo (SP) e Salvador (BA) tendo ações importantes nesses dois lugares. Em São Paulo, mantém contatos particulares que resultaram na construção da casa do Chame-chame em Salvador. Neste período entre, 1958-1963, Lina ainda ministrou palestras e um curso de filosofia da arquitetura na faculdade de arquitetura da Bahia (UFBA), e foi convidada a projetar o Museu de Arte Moderna da Bahia, e a elaborar a “Exposição Bahia” para a Bienal de São Paulo. 1958 será o ano em que Lina se envolve plenamente com a Bahia, iniciando também uma relação semanal com o jornal local, *Diário de Notícias* (OLIVEIRA, 2006, p.81).

Com o projeto da casa do Chame-chame, construída por volta de 1961-64, Lina começa a se desapegar dos traçados ortogonais modernos. Contudo, em seu primeiro estudo ela indica algo semelhante à casa de vidro: um projeto ortogonal, feito a régua, com a residência no alto do terreno, novamente um percurso de automóvel bem resolvido, e em destaque. A casa também composta de pilotis, e a modulação também recuada como na casa de vidro permite

o avanço das varandas que rodeiam a casa se configurando como mirantes, com isso, enfatiza também um desejo do interior em direção ao exterior. O proprietário do terreno propôs a Lina a troca do terreno, pois era bastante íngreme, Lina logo descartou a hipótese alegando que um terreno com uma árvore (uma frondosa jaqueira) daquelas “valia ouro”. Lina não se ateuve somente a este estudo, o qual foi entregue ao proprietário, que juntamente com o engenheiro, em carta registrada de 1958, se mostrou deslumbrado com o projeto. Porém logo depois, escreve-lhe outra carta pedindo os estudos de volta, alegando que os refariam de forma se acomodar melhor às curvas de nível. Ao todo ela chega a quatro propostas que foram se configurando e se modificando, e sempre a tal árvore foi o ponto culminante dos estudos (OLIVEIRA, 2006). Em seus estudos posteriores ela já abandona a ortogonalidade, o traçado ganha curvas que dialogam com os níveis do terreno e a vegetação circundante.

O novo traçado de Lina para a Casa no Chame-chame parece agarrar-se ao terreno, ele se agrega suavemente as curvas de nível num traçado anguloso, terra e natureza parecem se atrelar formando uma coisa só. Pela primeira vez Lina se afasta de dogmas modernos, de um controle humano sobre a natureza representado pelos volumes alvos e austeros, e implanta um modelo orgânico, que parece ter uma relação simbiótica com o terreno e a vegetação com suas curvas e texturas. Resta saber o porquê da repentina mudança feita por Lina. Que tão repentinamente altera os estudos da residência para outro completamente distinto.



Figura 20 - Casa no Chame-chame

Tal forma orgânica pode derivar do fato de que nesse período Lina estava muito próxima dos trabalhos de Frank Lloyd Wright, sobretudo a da casa Herbert Jacobs II, ou mesmo do arquiteto

espanhol Gaudí, tais obras dialogam muito bem com a casa do Chame-chame. Foi o período em que Wright começa a intensificar formas orgânicas, e que também ela se aproxima do trabalho de Gaudi. Para Lina, a postura organicista não trata de um idealismo da forma, mas sim a ordem natural das coisas, das organizações naturais e das ações humanas, como Whright mesmo profere, "o homem constrói sua casa para trabalhar, para habitar, para adorar, para bailar e para reproduzir-se" (WRIGHT apud OLIVEIRA, 2006, p.94). Nesse aspecto ele difere muito de uma postura integralmente funcional, pois ele relaciona as funções da cidade a uma forma mais lúdica de se viver. E conforme seu próprio registro, Lina estava perseguindo estas formas: formas sem fim, formas múltiplas, formas em movimento.

"A arquitetura orgânica, perto da natureza procura se "imadesimar" (sic) com ela, entrega-se sem opor resistência, sem querer dominá-la, a aceita e a ama, tira dela o gosto dos materiais primários e rústicos, e sobretudo não quer que seja esquecida e quer lembrar a cada instante as suas leis, no dinamismo das suas formas, no não concluído no sem fim das suas formas. (...) (Um) arquiteto reivindicado como orgânico, o espanhol Antoni Gaudí, para definir a obra do qual podemos usar a mesma definição: "o plano não existe na natureza" essa aceitação da natureza assim como se apresenta a nós, no espetáculo das suas mudanças contínuas" (BARDI, 1958 apud OLIVEIRA, 2006).

Também há de se incorporar a Lina os trabalhos contemporâneos modernos que também tinham formas organicistas como a Casa das Canoas de Oscar Niemeyer, o próprio Le Corbusier com a Maison Curruchet, e o movimento orgânico de Bruno Zevi, apesar de não participar do movimento em si. Lina retoma uma apropriação do jardim que fora parcialmente esquecida, uma apropriação do entorno do habitat humano, por isso ela trata com grande importância o jardim, que já era presente na Casa de Vidro, mas ganha tanta importância no contexto do Chame-chame, que se mescla ao habitat. Em paralelo as vanguardas pós-guerra vindas do Reino Unido, Itália, Suíça e países escandinavos, criticam o pensamento funcionalista, em favor de uma sensibilidade empírica, uma espontaneidade e emoção na arquitetura (Ibid.). Coincidindo com o período do projeto do Chame-chame, ela realiza uma série de conferências em Salvador onde trata basicamente da superação de oposições: o tema é colocado em pauta sob diferentes nomes: interior e exterior, forma e conteúdo; arte e técnica; arquitetura e engenharia; teoria e prática; corpo e espírito; arquitetura orgânica e não orgânica; arquitetura natural e não natural. De acordo com Olívia de Oliveira (2006) essa potência de extrapolar e tensionar os limites é também consequência de influências do surrealismo que procurou superar esses limites, a contradição entre lógico e ilógico, entre sonho e razão, entre realidade

e imaginação ou desejo. A crítica do Surrealismo quebra os valores burgueses em favor do maravilhoso, dos sonhos, das feições variadas dos artistas, que se ancoram na noção do acaso, de uma escolha aleatória, princípio da criação dadaísta. O surrealismo constrói uma crítica baseada em articulações entre arte e inconsciente, arte e política, desejos e cultura, indo contra a repressão dos instintos, apoiada na idéia de uma revolução marxista, e na psicanálise (ARGAN, 1993). Lina também via o surrealismo nos itens de uso cotidiano do povo do nordeste, que criavam em condições de extrema precariedade, chegando inclusive a criar um museu de arte popular na Bahia. Ela via a criatividade deste povo como uma potência de vida, um povo que proclamava seu direito de vida. Uma luta a cada instante para não se afundar no desespero, uma beleza que somente a presença constante de uma realidade pode dar. Cada objeto risca o limite do “nada”, da miséria, esse limite e a contínua e martelada presença do útil e necessário é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas criadas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia (BARDI apud GRINOVER; RUBINO, 2009, p.116).

A idéia é estilhaçar o real, desorientar os sentidos, desmoralizar ao máximo as aparências, mas sempre com uma noção do concreto. Do seu obstinado massacre, o Surrealismo sempre se empenha em extrair algo. Pois, para ele, o inconsciente é físico e o Ilógico é o segredo de uma ordem na qual se expressa um segredo da vida(...) E o Surrealismo liberou vida, descongestionou fisicamente a vida, permitiu que um filamento de preciosa eletricidade viesse animar as pedras, os sedimentos inanimados(...) O Surrealismo inventou a escrita automática, que é uma intoxicação do espírito. A mão, liberta, do cérebro, vai onde a caneta a conduz; e, principalmente, um espantoso enfeitiçamento guia a caneta de forma a torná-la viva; tendo perdido todo contato com a lógica, esta mão, assim reconstruída, retoma o contato com o inconsciente (ARTAUD, Coletivo Sabotagem).

3.2.2_ O TEATRO OFICINA COMO UM ESPAÇO ILIMITANTE

A ligação de Lina com o surrealismo advém da instabilidade do período ditatorial, das grandes contradições encontradas por ela (uma visão européia em solo brasileiro), do pós-guerra, e sua sensibilidade permeia tudo isto achando nas minúcias da vida cotidiana vínculos de angústias, de precariedade, de medo, mas também de liberdade, criatividade e desestabilização. Instabilidade que acompanhará sua trajetória na arquitetura em busca de espaços de desejo, espaços ilimitáveis, e espaços de liberdade. Assim como o Barroco e conforme a primeira dobra, ela atribui um caráter labiríntico ao espaço, um espaço de instabilidade dos limites da arquitetura. Para o Teatro Oficina em São Paulo, já em 1984, ela procura a verdadeira

significação do teatro, onde sua estrutura física e tátil, sua não-abstração diferencia-o profundamente do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios (BARDI, 1994). O projeto criou um teatro-pista, com parede de vidro e teto retrátil, com isso ela busca a quebra do limite entre palco/platéia. O teatro possui ainda uma estrutura móvel para a platéia e palco, os espectadores a todo o momento podem percorrer o cenário interagindo com o espetáculo. O espaço modulável faz os limites se alternarem a todo o momento, o que amplifica a antiga relação ator e espectador; temos agora não só a relação dicotômica de palco/platéia, pois essas fronteiras estarão em pleno movimento, temos agora a platéia/placo (platéia no placo, palco na platéia), teatro/pista, teatro/ação.

Lina projetou o Teatro Oficina como uma rua, iniciando na Rua Jaceguay em direção a Rua Japurá, ele quase cruza o quarteirão, porém um muro faz dele uma rua sem saída. É uma grande caixa cênica que deixa os técnicos, atores e os espectadores em contato direto. Peças metálicas configuram a cobertura e o mezanino ao fundo; é também metálica a estrutura que garante a estabilidade das galerias laterais por meio de tubos desmontáveis. Sobre a estrutura metálica foi projetada uma abóbada de aço deslizante que permite a comunicação com uma área verde. Uma faixa de terra coberta por pranchas de madeira laminada conforma o “palco-passarela”, denotando o sentido de “rua” e de “passagem”, e, na metade do caminho entre o acesso e o fundo do terreno, os arquitetos conceberam uma “cachoeira” composta por sete tubos aparentes que deságuam num espelho d’água, renovados por mecanismo de recirculação. Vale lembrar que a água era um elemento bastante utilizado na arquitetura de Lina, possivelmente remetendo aos orixás do candomblé (LIMA, 2008), como a cachoeira de pai Xangô, a qual Lina constantemente se referia.

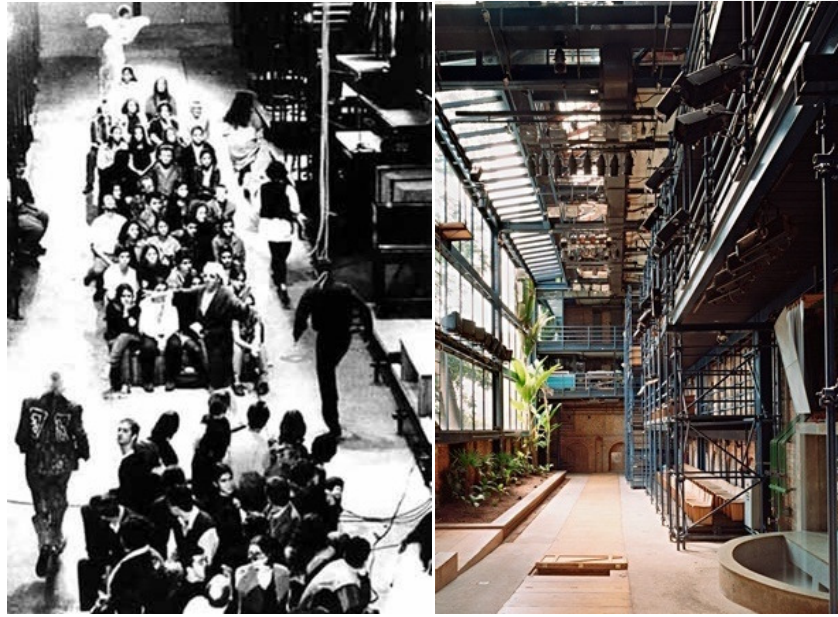


Figura 21 - Teatro Oficina

A proposta foi criar um espaço que incite o espectador percorrê-lo durante o espetáculo, sugerindo uma recepção da cena que difere da original, além de propiciar pontos de vistas diversos. Sua proposta leva em conta principalmente o indivíduo, e o estimula a participar da obra rompendo com a fronteira da imaginação e da razão como propõe Hélio Oiticica em seus Parangolés, para o qual a obra só toma forma quando é usufruída ou preenchida. A idéia ainda acrescentaria que o teatro fosse um objeto a ser permeável ao espaço urbano, ele mesmo fosse uma rua de pedestre que ligasse a uma praça pública nos fundos, uma passagem para os moradores do Bairro Bexiga. Lina procurava integrar o teatro à escala urbana ali estabelecida, ela pretendia transformar em um grande equipamento de limites dissolvidos, desestratificados, que englobaria futuramente toda a quadra. Acreditava transformar o mundo em que o ser humano atua historicamente de forma não linear e com constantes possibilidades de mudança, sempre ampliando a participação das classes trabalhadoras (Ibid.). Visto dessa forma, assim como existe um espaço instável repleto de dobras, existe também quem o dobre. Ou seja, o trabalho de Lina é completo, pois não se atém somente a um espaço fisicamente instável, mas também aos processos que configuram esse espaço. O espaço da cidade é sujeito a poderes e costumes viciados; espaços de lazer, espaços de assistir, espaços de comer, esses são dobras do espaço urbano; e Lina se vê disposta a desdobrar, essas dobras; não uma redobra que seria uma reprodução desses vícios, mas desdobrar, desenvolver, tornar outra coisa, de outra maneira, pois uma dobra não dobra somente muitas vezes, mas também de diversas formas.

3.2.3_ SESC POMPÉIA A CIDADELA DA LIBERDADE

O Teatro Oficina foi um dos projetos que Lina trabalhou após um hiato grande que perpassou pelo período ditatorial. Neste mesmo período ela trabalha em seu projeto de maior importância daquele período, foi pedido a ela que projetasse um centro comunitário, comercial e cultural para o Sesc – Serviço Social do Comércio – no bairro paulistano da Pompéia. Novamente, Lina faz alusões a fortificações, ela própria assume haver recordado os fortes brasileiros no projeto do Sesc (OLIVEIRA, 2006, p.201). O terreno se situava em um bairro industrial, numa zona bastante desfavorecida e de poucas opções de lazer em que moravam trabalhadores de classe média baixa. O projeto de Lina optava por manter a fábrica, sendo que outras não tiveram o mesmo destino e foram demolidas. Esta antiga fábrica era um dos poucos marcos que restavam do período de expansão capitalista e industrial do início do século XX, e ela a tratava como um tipo de documentação (Ibid. p. 203). E para ela não só a fábrica deveria ser preservada, mas também o lugar:

Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura Hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam o churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia: um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria (BARDI, 1988 in GRINOVER; RUBINO, 2009, p.148).

Ao ver as crianças brincando Lina expõe que não poderia interferir naquele lugar, o espaço não pode se impor ao lugar. Sua visão de arquitetura e urbanismo preconiza não a delimitação da arquitetura, mas a potencialização dos espaços, canalizando peculiaridades/potencialidades sensitivas do local a favor do projeto. Há a delimitação sim, como em qualquer projeto, porém o projeto permite uma flexibilidade, e encadeia a participação dos usuários. Germe dessa postura, nós podemos encontrar no Sesc Pompéia.



Figura 22 - Sesc Pompéia – Fachada do bloco esportivo



FIGURA 23 - Sesc Pompéia – Início do percurso



FIGURA 24 - Sesc Pompéia – vista da passarela para os galpões de oficina



FIGURA 25 - Espaço Multiuso, Espelho d'água, referência ao Rio São Francisco



FIGURA 26 - Rio São Francisco e lareira



FIGURA 27 - "Praia"

Lina preserva a identidade de fábrica do local, estruturas de concreto, tubulações metálicas, paredes de tijolos a vista, a pavimentação da rua central em paralelepípedo. A fábrica possuía um aspecto de vila operária com uma rua central no meio e diversos pavilhões distribuídos ao longo da via, novamente, percebe-se claramente a intenção de disseminar o conjunto na malha urbana como um território de limites imprecisos. Essa imagem de fábrica logo será subvertida a uma imagem de prazer, a do trabalho a serviço do prazer e não o contrário, relacionando a uma visão mais doce do mundo.

Entre os pavilhões industriais existentes, entrando na rua, temos a administração do lado direito da rua central, logo após está o anfiteatro para mil pessoas e finalmente o conjunto de ateliês. Do lado esquerdo temos o vestiário dos empregados, uma pracinha, um restaurante, almoxarifado e oficinas de manutenção e finalmente o complexo esportivo com a torre de quadras e piscina. Já que a Fábrica foi preservada, Lina não poupou em interferir nos detalhes, mobiliários, itens metálicos, gárgulas, eles foram desenhados por ela, sua intenção além de criar um ambiente repleto de símbolos regionais, era de não obstacularizar o espaço, deixar ele livre para as pessoas se apropriem (BARDI, 1988 in GRINOVER; RUBINO, 2009, p.148). Ela procurava potencializar a vida cotidiana que existia ali, crianças, futebol, festas, jogos infantis, eram peças a serem usadas, ela faz o caminho inverso da disciplina arquitetônica, não procura criar diretrizes para o espaço, mas faz do lugar já existente diretriz para sua ação.

Quando ela pensa o anfiteatro faz um grande espaço multiuso, e presa aos detalhes, ela trabalha as cadeirinhas de madeira, que segundo ela, volta às origens do teatro, dos autos da idade média, dos anfiteatros da idade clássica, em que as pessoas se sentavam no duro, no relento, já os assentos estofados vieram nos teatros áulicos das cortes. “a cadeirinha de madeira do teatro da Pompéia é apenas uma tentativa de devolver ao teatro seu atributo de “distanciar e envolver”, e não apenas sentar-se (Ibid., p.152).

Após o assentamento da parte cultural, restava a parte esportiva. Devido a passagem de um lençol freático do lado direito, o complexo foi instalado do lado esquerdo, e devido a falta de espaço no terreno só lhe restava a solução aérea. Após vários estudos, inclusive uma forte recusa a uma implantação muito verticalizada, foi proposto dois blocos de concreto, duas torres, dois “fortinhos”, e para conectar os dois blocos só restava a solução aérea, portanto, os dois blocos de concreto se abraçaram por passarelas de concreto pretendido. As passarelas ziguezagueiam, criando um labirinto, desorientando o passante provocando derivas. De um

lado está uma torre de apoio com vestiários, assistência médica, circulação vertical, e serviços; do outro, estão as quadras, quatro quadras coloridas, cada uma com cores fortes que representavam as estações do ano. O aspecto cavernoso dessas duas torres parece remeter a um objeto vernáculo, de um passado de fortes, construções jesuíticas que viveram no Brasil e que Lina sempre recordou, parecendo ser uma recusa ao perfeccionismo moderno, ao ambiente construído por máquinas, e também ao costume brasileiro de sempre valorizar o estrangeiro.

Nesse aspecto Lina se aproxima muito do trabalho de Sérgio Ferro, que atribuía o caráter da obra de arquitetura como mercadoria, quando se separa o desenho do canteiro criando produtos, que se alastram por todas as etapas da construção, no projeto, na mão de obra, na especulação imobiliária, e com isso separa a construção de quem realmente importa, dos usuários. Em resumo a ranhura tirânica do moldar, do dar forma através do desenho separa (FERRO, 2006, p.180): o trabalhador do seu trabalho e de seu produto, quem constrói não é o mesmo que habita; o produto da produção, pois a mão de obra cumprirá apenas ordens disciplinadas por um projeto e não dialogará com a obra; o produto de outro produto, pois uma obra se divide em vários produtos, vários especialistas criam inúmeras mediações entre o canteiro e o desenho, burocratizando o processo. A separação do canteiro e do desenho conduz a produção de uma cidade de desejos contidos, pois quem faz, não é aquele que usufrui, e ao mesmo tempo cria uma cidade autocrata, quem projeta, dita a lei do espaço.

A própria Lina parece de forma não promulgada subverter as fronteiras entre o canteiro e o desenho; seus desenhos preliminares, por exemplo, não ficavam presos a um formalismo, mas apontavam para vida dos lugares, crianças correndo e brincando, os pais junto com os filhos, tudo bastante colorido, que seria uma clara intenção de notar a vida existente nos lugares. Ao mesmo tempo Lina não fica presa ao desenho, ela marcava presença no canteiro, muitas vezes se alojando nele, sua proposta engloba a participação dos trabalhadores, a mão de obra não é treinada tecnicamente, mas ela possui certo controle sobre a matéria, e possui uma capacidade de trabalhar e inventar com as coisas à mão. Deste modo, estar projetando no canteiro e trabalhar as soluções in loco, parece ser o meio de ajustar o descompasso técnico e social, fundindo canteiro e desenho. Seria possível aqui, pensar que os procedimentos e soluções plásticas que Lina adota e incorpora são uma crítica ao quadro da arquitetura brasileira em sua relação com os processos técnicos, para além do momento de ação da vanguarda. E uma vez que o processo tecnológico se instala paulatinamente, sua prática

parece apontar para uma saída emergencial: já que não há indústria compatível à arquitetura, a arquiteta faz uso do que havia de melhor ao seu alcance, no caso, a mão do povo brasileiro (ROSSETTI, 2002). Com isso podemos apreciar nas torres do Sesc Pompéia a marca de quem as produziu, nas marcas das fôrmas de concreto, nas imprecisões dos acabamentos, nas rugosidades e nos materiais aparentemente improvisados.

A intenção de Lina é criar uma obra cuja materialidade seja composta por um coletivo, da mão de obra aos usos, como uma cidadela, um lugar cujas fronteiras se assemelham a uma pequena cidade com os movimentos e derivas entre pavilhões. O Sesc é um importante exemplo para relatar uma outra forma de empregar o tempo, pois ele não é pensado como um bloco inteiriço, ele é feito de recortes, pavilhões com funções diferentes distribuídos ao longo de uma rua de paralelepípedo repleto de simbolismo alegres, coloridos, uma grande calha revestida de seixos, para escoamento das águas, mas que servem de assento, tijolos de barro, placas coloridas. A referência às águas é marcante como em vários outros trabalhos, além das canaletas e gárgulas, em 1981 após se cogitar a possibilidade de conseguir um terreno contíguo ao Sesc, ela retomou a idéia de uma piscina ao ar livre, pensada como um grande rio cheio de curvas. O rio em questão é o rio São Francisco, a princípio ele era pensado de forma muito realista, com seixos rolados, traçado sinuoso, vegetação característica da região, mas após abandonar esta idéia por não obter o terreno, criou-se um espaço multiuso com espelho d'água, em traçado amebóide, que ficou conhecido como o rio São Francisco (OLIVEIRA, 2006). Esta sala é exemplo de como as coisas são trabalhadas junto à criação de um cognitivo comum, o espelho d'água do salão por diversas vezes é usado para brincadeiras infantis, como pescaria das festas juninas, montagem de exposições para crianças com temas relacionados à cultura brasileira. E não só o espelho o rio São Francisco é lembrado: do Mandacaru vermelho cria-se um guarda-corpo, de caixotes de madeira faz-se móveis, os rios nos seixos rolados, as ondas azuis do mar nos varais de tapeçaria do artista Edmar de Almeida. Esses artefatos representam um claro sentido simbólico que dialoga com o passante, remetendo a uma memória viva de seu cotidiano, dos costumes regionais, de um território amplo que passou por processos migratórios.

BLOQUE DEPORTIVO CON PISCINA, GIMNASIO Y CANCHAS (11 pisos)

- 2 cafe, camarines, salas para gimnasia, boxing y danza (11 pisos)
- 3 torre de agua
- 4 solarium con piscina y cascada
- 5 bodegas
- 6 talleres para cerámica, pintura...
- 7 laboratorio fotográfico, estudi de música, sala de danza y camarines (3 pisos)
- 8 teatro con 1200 asientos
- 9 foyer
- 10 restaurante, bar, hall (2000 comidas/ día)
- 11 cocina
- 12 camarines trabajadores y piscina
- 13 living con chimenea y piscina (REFLECTING POOL)
- 14 librería
- 15 edificio para grandes exhibiciones
- 16 oficinas administrativas (2 pisos)

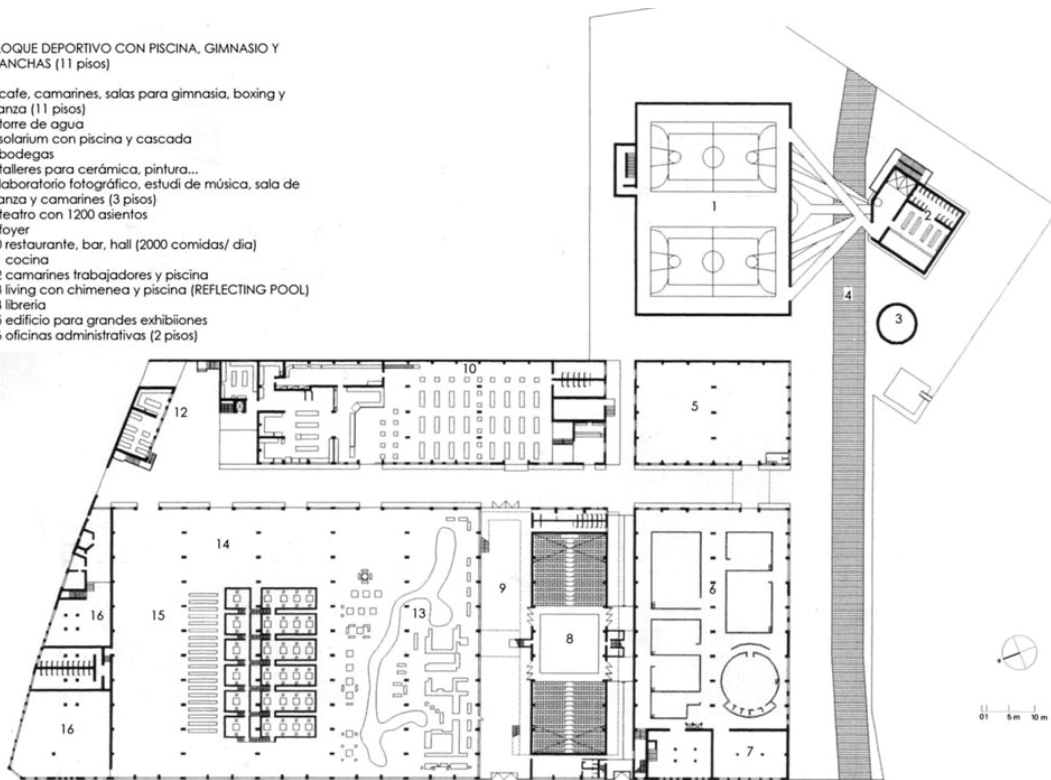


FIGURA 28 - Implantação



FIGURA 29 - Espadas de São Jorge

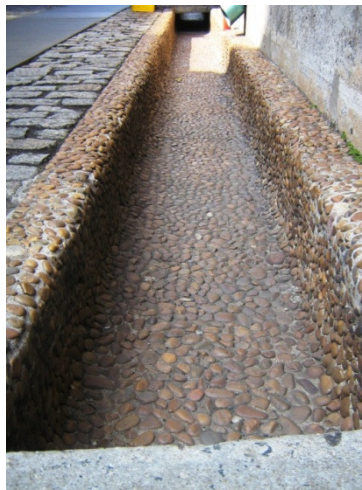


FIGURA 30 - Canaleta com seixos



FIGURA 31 - Mandacaru Vermelho rolados

A disciplina de arquitetura e de design corre em busca de novas peças, novas formas, porém o diálogo do observador com as peças abstratas é algo unilateral, um design criado por subjetivações de uma pessoa, entretanto, um design⁴⁵ construído buscando uma memória em comum, traz sentimentos de pertencimento e de que um objeto foi feito daquela maneira por consentimento coletivo. Muitos desses símbolos são dobras do momento que Lina viveu na região Nordeste, reverberações das festas populares, do cotidiano, dos cultos, das tradições, da natureza. A mesma cidadela que a teria proposto para o Sesc, parece ter empregado no centro histórico de Salvador, a ela também usa elementos simbólicos diretamente relacionados a atividade lúdica confirmando uma relação mítica e de jogo (OLIVEIRA, 2006, p.244).

O Sesc é para Lina uma obra intensa, feita em detalhes impossíveis de se descrever, por isso sua escolha e não o Masp-SP para um aprofundamento teórico. Lina cria uma experiência sensorial nos múltiplos sentidos, cheiro, cor, tato, sabor: colocou a arquitetura em conexão com a vida, com os desejos, com a cultura em seu estado mais regionalista. De acordo com Oliveira (2006) Lina se sensibilizava com as obras do pintor Yves Klein, o qual possuía uma grande capacidade de sensibilizar o telespectador através de um trabalho de cores que era a própria “sensibilidade materializada” (KLEIN, 1968 apud OLIVEIRA, 2006, p.250). Inclusive em uma das reuniões do Sesc Pompéia Lina teria levado um catálogo de uma de suas exposições no Pompidou. Seus sentidos coincidiam com relação a instauração de uma visão/viagem poética do mundo, e para manter essa viagem na arquitetura era preciso se ater a todos os detalhes do mobiliário, da sinalização, das texturas, detalhes construtivos, e estar na obra passa ser indispensável para não ficar refém do desenho. Mas apesar de estar totalmente no controle da obra sua ação não é por um rigor nos detalhes projetados, mas é porque ela cria no canteiro, muitos detalhes são resolvidos e criados no canteiro, inclusive a forma amebóide das torres das quadras foram traçadas a giz por suas próprias mãos.

A produção de Bo Bardi, dobra, delimita, mas seus espaços são permissíveis, eles conduzem uma potência que já existia ali, e uma potência de um “povo brasileiro”. Obtém, assim, um espaço de fronteiras diluídas, não somente as fronteiras físicas, mas fronteiras de identidade, fronteiras de design, fronteiras de desejo, obtendo uma potencialidade de espaço liso, onde os

⁴⁵ Essas peças não são rigorosamente peças de artesanatos, mas objetos derivados delas.

limites não se apresentam como disciplinadores, mas como potencializadores. Em um lance o arquiteto dobra, o próximo passo são os redobramentos criados, *replicações (le pli*, dobra em francês), *réplicas* que se multiplicam, mas que não impossibilita a desdobra (criação). Em uma *implicação* arriscada, podemos sugerir que as dobras sensíveis de Lina Bo Bardi são como uma folha de papel amassada, e não como um origami (dobras disciplinadas), mas dobras infinitas as quais não podemos ter controles, e redobras e desdobras que se derramam no caos. Ao mesmo tempo em que possui a impressão de um espaço caótico cheio de dobras, ela é sensível aos dobradores e dobrados desse espaço, como podemos ver ela se coloca sempre compassiva ao outro:

"Tenho inibições arquitetônicas. É uma doença, não é pose. Sou incapaz de projetar um banco, uma mansão particular, um hotel. Teria amado se tivesse tido oportunidade para projetar um hospital, escolas, casas populares. Mas nunca aconteceu. No fundo, vejo a Arquitetura como serviço coletivo e como poesia" (BARDI, 1993).

A dobra nos faz refletir em um mundo que se dá por evidente, ela mostra sua complexa estrutura ao tirar do finito o infinito. Ao trabalhar tanto com a multiplicidade de produção de territórios, como com o discurso de poder, a dobra é uma lente de observação da cidade, que articula o dentro/fora. Esta lente ajuda a percorrer as subjetividades da produção contemporânea, trazendo reflexões, e criando novas possibilidades na produção de sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: OUTRO PARTIDO ARQUITETÔNICO

Na disciplina de arquitetura e urbanismo usa-se o conceito de partido arquitetônico como uma conseqüência formal derivada de uma série de diretrizes predeterminadas que resultará na sua materialização, de acordo com funções de funcionamento, estrutura, conforto ambiental, paisagismo, inserção no terreno, e na malha urbana. Assim como a arquitetura, a cidade também segue partidos que vão se refletir materialmente no território. Mas quem define esses partidos? Eles são discutidos por quem realmente irá usufruir? Gilles Deleuze expõe um grande problema na comunicação, para ele a discussão não faria avançar o trabalho, já que os interlocutores nunca falam a mesma coisa (DELEUZE, 1996, p.41). Se esta dificuldade é constatada no campo da conversação, multiplica-se por mil as dificuldades no campo da forma, discutir forma e materialidade no espaço urbano é colocar em jogo não só o mundo de quem discute, mas o destino de toda cidade.

A cidade como Sérgio Ferro coloca, como um conteúdo subordinado ao capitalismo, se aproxima do contexto capitalístico de Guattari (2003) como um sistema “capitalista-urbano-industrial-patriarcal”, cujas ações capitalistas referem-se a um universo cultural e ético, e não simplesmente a uma categoria econômica. Elas funcionariam segundo uma mesma cartografia do desejo no campo social, portanto ela atinge a todas as formas de organização social fundadas sobre relações de exploração do capital, seja ele privado ou estatal. E também todos os modelos econômicos que fazem da natureza simples objeto de dominação, exploração, consumo e descarte. Não pensamos a cidade como um campo potencial coletivo, pensa-se a cidade como nichos de poder e nichos de propriedade privada, e a construção desse espaço fica subordinada às condições de cada parcela individualizada. Este processo se desdobra em uma cidade estratificada de preceitos de organização, e para que existam territórios particulares é preciso que existam regras. Foucault dissecou todo este maquinário do poder onde essas consagradas leis, regras, se mostram em ações cotidianas, hábitos que passam despercebidos, como ler um jornal, comprar um carro, usar os equipamentos públicos, parecem provocar nenhum dano maior, mas cada ato deste condiciona algo em uma instância superior: ler jornal condiciona suas informações àquilo que foi escrito por alguém com certa intenção, andar de carro condiciona todo o trânsito da cidade, usar os equipamentos públicos condiciona que a cidade não possa ser de outra forma que aquela já instalada. Esses hábitos alimentam e constituem peças de um maquinário colossal, porém, disseminado, como açúcar em um copo de água.

Todo esse maquinário faz de nós um organismo, um organismo cujos órgãos estão alinhados em função de um fazer específico, e para que funcione é preciso que estes órgãos estabeleçam certa estabilização por determinado tempo, como um tear que organiza os fios de algodão para formar o tecido, ou mesmo, como a cidade que reproduz o sistema de quadrícula, que condiciona o transporte por automóveis de forma a se adequar as vias, que condiciona a divisão de lotes, que condiciona a sobreposição de apartamentos, a divisão dos cômodos no interior do apartamento, quarto, cozinha, escada, corrimão, móveis, cadeira, mesa, sofá, fogão, talheres, frascos, garrafa, copos. Tal espaço pode ser aferido como espaço estriado, ou espaço sedentário. O estriado, também se faz necessário, sem ele não existe a partilha, pois, dos mais primórdios códigos da comunicação aos mais sofisticados, necessitamos de uma plataforma em comum para partilhar, mesmo que ela não seja precisamente a mesma em cada indivíduo.

Franz Kafka, em “O Processo”, expõe a grande multiplicidade das funções práticas que existe entre as repartições públicas, de segmento em segmento até chegar ao gerente. A quantidade de conflitos, burocracias, informações desconexas, as micropolíticas inseridas nesse contexto segmentarizado denotam o quão complexo é este controle de padrões e regras. Na cidade os focos de aversão a esses segmentos se disseminam, pode-se ver claramente, a marca dos focos nômades, nas pichações, depredações, intervenções, apropriações, essas são ações que desestabilizam e confrontam o conceito de uma cidade projetada, ou uma cidade segmentada por burocracias, ou por repressão. Gilles Deleuze e Feliz Guattari (1997) colocam que o *socius* se faz pela repressão, repressão que é imposta a cidade por diretrizes genéricas, barreiras, territórios, advindos de preceitos solidificados e estriados.

Existe uma diferença muito importante entre o que nós desejamos, e o que deseja uma sociedade. O *socius* opera por repressão, regras comuns, que por sua vez estão condicionadas a poderes, sua máquina sempre está impecável, não pode haver falhas, caso contrário ela se desmancha, enquanto a máquina do desejo é livre. Já o CsO é uma máquina anti-organismos pronta para rebater-se sobre as formas produtivas, ela não cansa de se recompor, de testar suas angústias, pois é uma máquina que necessita de avarias para funcionar: o produzir insere-se sempre no produto, e as peças da máquina ainda assim servem de combustível (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.35). Deleuze trata o desejo como linha de fuga, uma máquina desejante livre, e não uma máquina condicionada aos aparelhos de poder como comentaria Foucault no começo de seus estudos, mas uma máquina não bitolada a repressão da máquina social. Mas é

preciso colocar que essa máquina desejante, ao mesmo tempo que é libertadora, faz parte de uma produção social, o CsO também deseja a repressão, ele faz parte da criação de condutas de uma sociedade e da repressão. Ela é uma mesma máquina com sentidos diferentes, pois o *socius* é produto de desejos, ao mesmo tempo que é libertadora, coloca em jogo as condutas sociais desterritorializando, e por conseguinte reterritorializando. O capitalismo aproveita este fato para decodificá-lo em benefício de um corpo sem órgãos, e que, sobre este corpo libera fluxos de desterritorialização que o alimenta ignorando o *socius* (Ibid. p.37). No marketing, por exemplo, não se reproduz uma sociedade estratificada, mas sim uma sociedade libertadora, uma sociedade que foge dos preceitos comuns.

Como foi colocado no primeiro capítulo, o capitalismo moldou um modelo arquitetônico urbanista fetichista, o qual visa inserir a cidade em um contexto global, este, não é o único modelo, mas se multiplicou pelo mundo ao demonstrar resultados econômicos em períodos muito curtos, como em Bilbao e Barcelona. Este modelo possui a grande prerrogativa de ocupar um lugar com projeto de arquitetos renomados, dando ênfase a um projeto de culturalização, cria-se uma grande operação de convencimento dessas ações, modernização, culturalização, desenvolvimento, globalização, e ao mesmo tempo esconde o quão perverso esse processo foi para os habitantes daquele lugar. Essa relação entre a fetichização da arquitetura e dos seus processos vinculados a um convívio com uma escala local é a grande desavença a ser aprendida.

Lina Bo Bardi sempre esteve fora desses movimentos de fetichização arquitetônica, sua visão de arquitetura e urbanismo preconiza uma arquitetura ilimitante, um espaço cheio de dobras que está além de uma simples delimitação territorial, e ao mesmo tempo é sensível a esses territórios para além da atividade capitalista. Suas intervenções buscaram sempre a potencialização dos espaços, canalizando peculiaridades/potencialidades sensitivas do lugar, a favor do projeto, há a delimitação sim, como em qualquer projeto, porém o projeto consente uma flexibilidade encadeando a participação dos usuários.

Conforme a *primeira dobra de Gilles Deleuze* (lado de fora, e o andar de baixo): Lina Bo Bardi leva os limites da arquitetura a algo mais amplo, das múltiplas rugosidades e texturas da arquitetura a uma disseminação do edifício a uma escala urbana; das ações mais vernáculas aos preceitos mais modernos, sempre uma dobra na dobra, sempre tensionando os limites da arquitetura e urbanismo. No catálogo da exposição inaugural do Museu de Arte Popular do

Unhão, Lina trabalha sempre o objeto como algo ambíguo aos gostos habituais: lâmpadas queimadas, latas de lubrificante, recortes de tecido “riscam o limite do nada, da miséria”. Objetos que seriam posteriormente rejeitados pelo estado como arte legítima. Tornou-se óbvio pensar que se projeta uma cadeira para sentar, uma mesa para jantar, sempre para tornar algo objetivo, para que se possa fazer o mínimo esforço, para que se possa produzir em grandes quantidades ou para diminuir custos de produção. Com isso, tais objetos, obras, técnicas, se estratificam em uma forma arquetípica. O que Lina propõe é justamente essa ilimitação da forma/função, porque projetar algo para sentar se podemos criar outro objeto muito mais oportuno e eficaz a novas situações.

Quando Lina trabalha o Teatro Oficina essa postura fica ainda mais evidente, a insistente quebra ao fazer do limite palco/platéia algo instável. Os espectadores terão que percorrer o ambiente de acordo com a dinâmica da peça, se opondo a noção de palco/platéia italiana, elisabetana e grega. Além dos múltiplos pontos de vista e a participação, a idéia acrescentava que o teatro deveria se abrir para o espaço urbano, servindo de passagem, entrando no cotidiano dos habitantes do bairro, para que esses dois mecanismos, teatro/cidade, se tornassem algo impreciso.

Já no Sesc Pompéia são preservadas as mesmas características de dissolução no espaço urbano, como Lina mesmo chamava, a Cidadela da Liberdade, era um convite a se perder, pois cada rua, cada galpão formava um ambiente apto a participação: sala e mobiliário multiuso com espelho d'água, com objetos minuciosamente elaborados; anfiteatro de palco central com cadeiras de madeira, que estimulam uma nova acomodação teatral do espectador e dos atores; quadras poliesportivas verticalmente dispostas a formar uma trama labiríntica com a torre da circulação vertical. Porém, essas características não funcionam separadas, elas participam de um processo amplo que começa nas rugosidades e texturas das paredes e pisos de concreto, dos seixos, das plantas, passando pelos móveis de madeira, detalhes em ferro, passando pela interação intra-edifício, até a completa dissolução do complexo na cidade.

E conforme a *segunda dobra de Gilles Deleuze* (lado de dentro, o andar de cima): Lina Bo Bardi é sensível às subjetivações criadas por todos, para isso ela recorre a uma construção de um espaço coletivo, compartilhando o fazer com os outros, canalizando potências existentes, e intensificando desejos. Assim como existem dobras na natureza, existe algo que as faça dobrar, como as dobras do deserto que são modificadas pela força dos ventos, as dobras nas

águas que são modificadas pelas correntes marítimas, e a terra que é dobrada pelas correntes de magma, sendo assim, o espaço da cidade como território de dobras, também é dobrado por algo. E assim como existe na Casa Barroca um primeiro andar cheio de dobras, existe um segundo andar que é um duplo do andar de baixo. E assim como existe um lado de fora, existe um duplo que é o lado de dentro. Hoje, é comum ouvir dos técnicos que a cidade é um espaço de caos e repleto de dobras, porém ainda não se ouve falar sobre quem faz essas dobras. Talvez essa seja a maior contribuição de Lina Bo Bardi para o campo da arquitetura e urbanismo, pois ela não se prende a apenas a uma disseminação espontânea desses limites, ela possui grande consciência de quem produz e interage com essas dobras. O arquiteto sozinho, por mais sensível que pretenda operar postula um espaço próprio, segundo suas próprias exigências, talvez por isso Lina se vê inibida⁴⁶ arquitetonicamente. Assim sendo ela expressa uma arquitetura viva, que não se assemelhe a um organismo (órgãos organizados), mas uma arquitetura de situações, situações estabelecidas por quem vive, por quem usa. Em uma de suas palestras proferidas em Salvador ela coloca:

“(...) um templo, um monumento, o Parthenon ou uma igreja barroca existe em si por seu peso, sua estabilidade, suas proporções, volumes, espaços mas até que o homem não entre no edifício, não suba os degraus, não possua o espaço numa “aventura humana” que se desenvolve no tempo, a arquitetura não existe, é frio esquema não humanizado. O homem cria com o seu movimento, com os seus sentimentos. Uma arquitetura é criada ‘inventada de novo’ por cada homem que nela anda, percorre o espaço, sobe uma escada, se debruça sobre uma balaustrada, levanta a cabeça para olhar, abrir, fechar uma porta, sentar e se levantar é um tomar contato íntimo e ao mesmo tempo criar formas no espaço, expressar sentimento; o ritual primogênito do qual nasceu a dança, primeira expressão daquilo que será a Arte dramática. Mas este contato íntimo, ardente que era ‘percebido’ pelo homem no começo, é hoje esquecido. A rotina, o lugar comum fizeram esquecer ao homem a beleza natural do seu ‘se movimentar no espaço’, se movimentar conscientemente no espaço, nos mínimos gestos, na menor atitude. O homem perdeu o sentido da harmonia interior, estranho num mundo por ele criado, as situações fogem das mãos dele. Um ver ‘grosso modo’ afogou a sensibilidade viva, cancelou a vida; e subir uma escada, levantar a cabeça para olhar uma forma, abaixá-la, não são mais gestos conscientes, mas uma triste rotina que não desperta mais no homem a maravilha, a felicidade. Queremos repetir aqui, através de Adolphone Appia, uma citação de Schiller: ‘Quando a música chega à mais nobre possança é forma no espaço’ ” (BARDI apud OLIVEIRA, 2006, p.358).

⁴⁶ Ver citação da epígrafe.

Lina não se apega a um paradigma específico, que condiciona uma forma de trabalhar o espaço. Em seu entendimento, o espaço é um encadeamento complexo, não um espaço de diretrizes austeras. Para ela a arquitetura precisa funcionar – ter vida. Concebe a arquitetura como vida, como algo que precisa ter continuidade, como formula o Frederick Kiesler, artista com o qual Lina Bo Bardi estabelece contínuas referências: “Funcionalismo é a estandardização da rotina. Por exemplo: pés que caminham (mas não dançam); olhos que vêem (mas que não têm visão); mãos que seguram (mas que não criam)” (KIESLER apud OLIVEIRA, 2006, p. 358).

Lina conduz um espaço repleto de dobraduras, condicionada pelo dispositivo capitalista, ela trabalha para conduzir e canalizar desejos através de um dispositivo próprio. Quando chega ao Sesc Pompéia e vê as brincadeiras das crianças, os pais, os carrinhos de pipoca, a vida que se energizava, ela não passa por cima desses eventos com uma diretriz repressora a favor de uma *forma* paradigmática. Quando trabalha no Teatro Oficina, ela procura dissolver os paradigmas teatrais a favor de uma participação, de um espetáculo de situações produzidas tanto pela platéia quanto pelos espectadores, todo o teatro se *conforma* para se adequar às múltiplas situações que poderão ser criadas, fazendo do palco uma oficina, e da platéia um palco. Existe também uma nítida preocupação para que o território-teatro se dissolva no território-urbe, e que o teatro não conste como mais uma obra-escultura, mas sim uma obra-fluidiz, de espaço de diálogo, de espaço de interação, de espaço de liberdade. Esse ato, de estar atento ao outro, é levado ao extremo quando se entende a obra arquitetônica e urbanística como um espaço construído coletivamente, um espaço criado pelo coletivo, como uma obra que está em pleno movimento, uma dança, ela não se faz sem este movimento, uma obra de contínua construção. Como se a arquitetura fosse uma dobra do povo, e não uma dobra de um arquiteto. Para Bo Bardi a arquitetura deve ser realizada em conjunto com o povo:

Sou contra ver a arquitetura somente como um projeto de status. Estou em desacordo com meu amigo Kneese de Mello quando diz que os pedreiros não devem fazer arquitetura. Acho que o povo deve fazer arquitetura. É importante que o arquiteto comece projetando pela base, e não pela cúpula. Claro que o arquiteto tem que atuar, mas partir da base, não da cúpula (BARDI, 1979 in GRINOVER; RUBINO, 2009, p.144).

Para ela a recuperação de uma responsabilidade social era o primeiro passo para se chegar a uma visão clara que permitia salvar a arquitetura moderna. Em contradição com o próprio sistema já estabelecido de arquitetura-produto, o qual condiciona que necessite de técnicos para a construção de edifícios, Lina se aproxima ao máximo do que seria esse ideal de

construção coletiva e participação popular: “Não tinha escritório, trabalhava resolvendo os problemas a noite e depois na obra. Com a união de todos os profissionais na obra, a vivência é muito maior e a colaboração de todos é total. A obra é realizada com menos gastos do que se estivesse num escritório com três secretárias, telefonistas e muitos assistentes” (BARDI, 1990 in GRINOVER; RUBINO, 2009, p.166). Em uma igrejainha no cerrado do Triângulo Mineiro, a Igreja Espírito Santo do Cerrado, talvez seja o maior exemplar deste processo participativo, sem muitos recursos a igreja foi construída em conjunto com os moradores, e usando materiais naturais encontrados na região.

A Igreja foi construída por crianças, mulheres, pais de família, em pleno cerrado. Construída com materiais muito pobres. Coisas recebidas de presente, em esmolas. É tudo dado. Mas não no sentido de um petismo católico, mas com astúcia, de como se pode chegar a coisas com meios muito simples. (BARDI, 1999, p. 4)

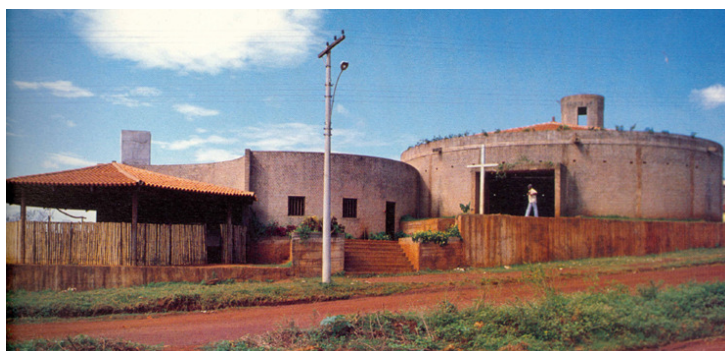


FIGURA 32 - Divino Espírito Santo Do Cerrado

Para que consiga se desdobrar Lina possui uma consciência da Liberdade, de um operar desejos que estão reprimidos, esquecidos, conservados, por aqueles que realmente irão usufruir da obra, por isso sua concepção de desejo também é de fuga. Com um movimento avesso ao movimento de repressão, de instalação de códigos, normas, de formação de organismos, ela preenche de intensidade os corpos sem órgãos aflorando desejos, costumes regionais, brincadeiras, cultura popular, música, teatro, repentinamente, tudo que parecia esquecido e esmagado pela cultura global por causa do cinema americano, *mass media*, e o período ditatorial, que não reconhecia a cultura popular brasileira, aparece em um pedestal como algo que é facilmente identificado por todos os brasileiros, e por isso ele dialoga.

Tal liberdade é derivada de um processo oposto ao da repressão, ou seja, um processo que libera linhas de fuga. Deleuze diz que o CsO é processo oposto a formação de organismos. Com

isso a liberdade é derivada desses desejos, que estão livres desses organismos, é algo que foge ao controle, se desbrava, se desdobra, porém também é algo produzido, não é um novo *big bang*, mas uma continuação de uma dobra que se desdobra. Não é em vão que o próprio capitalismo usa este processo, produz e intensifica corpos sem órgãos, desejo de carro para sair do habitual transporte coletivo, desejo de se vestir para se mostrar diferente, desejo de *coca-cola* para se livrar da sede, sendo assim o capitalismo opera por vetores de liberdades e de fuga, nunca por vetores de repressão.

“O capitalismo tende para um limiar de descodificação que desfaz o socius em benefício de um corpo sem órgãos e que, sobre este corpo, liberta os fluxos do desejo num campo desterritorializado. Será exato dizer neste sentido, que a esquizofrenia é o produto da máquina capitalista, como a mania depressiva e a paranóia são produtos da máquina despótica, ou como a história é o produto da máquina territorial?” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.31).

E desta mesma forma faz Lina Bo Bardi, institui intensidades que foram a tempo produzidas, na casa dos avós, nas festas juninas, brincadeiras infantis, objetos de fazenda, som da água, cheiros e texturas da natureza, deixando contudo que estas atividades se desdobrem em outras brincadeiras. O arquiteto urbanista ao projetar, segundo o modelo genérico aqui exposto, se mune de técnica e de preceitos funcionalistas para criar; seu desejo é replicar a imagem da cidade global (padrão capitalístico), através da forma e tecnologia, e por consequência territorializar sua obra como um novo modelo (dobras de poder) a se disseminar. É claro que este movimento também está relacionado à própria sobrevivência do escritório, que se transformou em organismo corporativo. Em uma condição diferente, Lina Bo Bardi se utiliza de um modelo capitalístico ao lidar com desejos dos outros, porém seus objetivos são outros além dos da cidade global. Ela está preocupada justamente com a situação oposta que viveu na Europa, onde a democracia cristã voltou com os velhos quadros de fascismo e instituíram idéias próprias, (BARDI, 1990 In GRINOVER; RUBINO, 2009, p.168), nesse caso, para ela o Brasil é um novo campo de possibilidades: “temos a sorte de não termos o horizonte fechado. É um grande país, com um povo que tem a capacidade de dizer ‘não’, de maneira cafajeste e elegante, a tudo que não merece ser levado a sério”.

Longe de almejar instituir um modelo arquitetônico urbanístico, esta reflexão acerca das dobras do espaço urbano vem situar uma postura que não é nova, Jane Jacobs, Team Ten, Internacional Situacionista, ou ainda os artistas Hélio Oiticica, Lygia Clarck, tangenciaram essas medidas. Resta-nos atuar como moléculas, da mesma forma quando aquecemos um copo de

água, e uma molécula se agita, e passa sua energia para outra, que se difunde em progressão geométrica até ebulir, e no fim dessa determinada etapa, ela revoluciona (GUATTARI, 1987). Processo diferente ocorre na revolução molar, o qual os vetores saem onde o poder os escapa, configurando a repressão por leis e códigos, 'revolução' que é também uma involução, por castrar máquinas desejantes. Por isso é necessário profanar os paradigmas, estratos e leis, trazer para o domínio dos homens tudo que foi sacralizado, e a partir disso revolucionar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio (2005). **Profanações**. Tradução de Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALEXANDER, Christopher. **Uma cidade não é uma árvore**. Disponível em: [http://www.vivercidades.org.br/publique_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=1123&sid=21&tpl=printerview]. Acesso em 19/02/2011. Tradução: Mauro Almada.

ALLIEZ, Éric (org.). Gilles Deleuze: **Uma vida filosófica**. Tradução sob coordenação de Ana Lúcia Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

ARTAUD, Antonin, **Escritos de um louco**, Coletivo Sabotagem, disponível em www.4shared.com/document/Mw5yIxA4/ESCRITOS_DE_UM_LOUCO_-_Antonin.html. Acessado em 20/04/2011.

ARANTES, Otília. VAINER, Carlos e MARICATO, Ermínia. **A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consenso**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. Prefácio Rodrigo Naves. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

ANTOU, Henrique. **As Dobras do Poder**. Disponível em <http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/hantoun11.pdf> (sem data).

BENÉVOLO, Leonardo. **Historia da Cidade**. Perspectiva. 3a ed. São Paulo, 2003.

BARDI, Lina Bo, MADO, Jorge; ZEVI, Bruno; XAVIER, Lívio; MOTTA, Flávio; HORA, Abelardo da; FURTADO, Celso; ROCHA, Glauber; SOARES, Paulo Gil; SUASSUNA, Ariano. **Tempos de Grossura: o design no impasse**, São Paulo: Instituto Lina bo e P.M. Bardi. 1994.

BO BARDI, Lina. **Lina Bo Bardi**. Instituto Lina Bo e P.M.Bardi. Organizador: Marcelo Carvalho Ferraz. 1993. São Paulo.

BARDI, Lina Bo. **Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado**. Lisboa, Blau Editora, 1999.

BARDI, Lina Bo, ELITO, E., CORRÊA, J. M. *Teatro Oficina – Oficina Theater: 1980-1984*.

BARNETT, Jonathan. *The fractured metropolis: improving the new city, restoring the old city, reshaping the region*. Nova York, Westview, 1995.

BORJA, Jordi. *As cidades e o Planejamento Estratégico: uma reflexão europeia e latino-americana*. In: FISCHER, T. (Org.). *Gestão contemporânea, cidades estratégicas e organizações locais*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Os dois reis e os dois labirintos*, In *O Aleph*, São Paulo: Editora Globo, 2001.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo. Companhia das Letras, 2001.

Carta do Novo Urbanismo. Disponível em <http://www.cnu.org/charter>, acessado em 18/10/2010.

CERDÁ, Ildefonso. *La Théorie Générale de Lurbanisation*. Editora Seuil, Paris, 1979.

CHOAY, Françoise. *Destinos da Cidade Européia: Séculos XIX e XX. Prefácio do Catálogo da exposição no Centro Pompidou* (Tradução Ana Fernandes), Paris, 1994.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo, utopias e realidade, uma antologia*. Tradução de Dafene Nascimento. Perspectiva: São Paulo, 1965.

COOK, Peter e outros. *Archigram*. London: Studio Vista Publishers, disponível em <http://archigram.westminster.ac.uk>, acessado em: 05/08/2011.

COSTA, Lúcio. *“ENBA 1930-31”*. In *Registro de uma vivência*.

DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas, SP. Papyrus, 1ª Edição, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Conversações 1972-1990**. São Paulo – SP, Editora 34, 1ª Edição (Edição Brasileira), 1992.

DELEUZE, Gilles. **Désir et plaisir**. Magazine Littéraire. Paris, n. 325, oct, 1994, pp. 57-65. Disponível em: <http://www.paris-philo.com/article-4710476.html>. Acessado em 05/03/2011.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Editora Brasiliense S.A. 1ª Edição, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Cinema – A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**,

Nº1. São Paulo – SP, Editora 34,. 1ª Edição, 1995.

Nº3. São Paulo – SP, Editora 34,. 1ª Edição, 1996.

Nº5. São Paulo – SP, Editora 34,. 1ª Edição, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, **O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrênia**, Editora Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DEL RIO, Vicente; KEITH, Trevor. **New Urbanism, dependência do automóvel, senso de comunidade**. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/639>, acessado em 18/10/2010.

Doorn Manifest . Encontro do CIAM 29-30-31, Janeiro de 1954 por (Doorn Bakema, van Eyck, van Ginkel, Hovens- Greve, Smithson, Voelker). Disponível em <http://www.team10online.org/team10/text/doorn-manifesto.htm>. Acessado em 04/06/2011.

DUARTE, Fábio. **Arquitetura e tecnologias de Informação: da revolução industrial à revolução digital**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1999.

EISENMAN, Peter. **Folding in Time: The Singularity of Rebstock (1993)**. In **Written into the Void. Selected Writings 1990-2004**. New Haven e Londres: Yale University Press, 2007.

EISENMAN, Peter. **Visões que se Desdobram: A arquitetura na era da mídia eletrônica (1992)**. In NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995). Tradução: Vera Pereira. Coleção Face Norte. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

FRAMPTON, K. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERRO, Sérgio. **Arquitetura e Trabalho Livre**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as Coisas (Prefácio)**. SP: Edit. Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel, **A Vida dos Homens Infames**. In: Ditos e Escritos IV: Estratégia, poder-saber, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Editora Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel, **Estratégia, Poder-Saber**. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel Foucault. **Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e Escritos vol. 3**. Manoel B. da Motta(org.), Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica - Cartografias do Desejo**. São Paulo, Editora Vozes, 8 ed. 2007.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsões políticas do desejo**. Editora Brasiliense, São Paulo, 3ª edição, 1987.

GIBSON, William. **Neuromancer**, São Paulo, Editora Aleph, 2003.

GREG, Lynn ed., **Folding in Architecture: Architectural Design Profile No. 102** (London: Academy Group Ltd., 1993).

GRINOVER Marina; RUBINO Silvana (orgs). **Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. Cosac & Naify, 2009.

BARDI, Lina Bo, Habitat n.1, São Paulo, Out-Dez,1950.

BARDI, Lina Bo, Habitat n.10, São Paulo, Jan-Mar,1953.

BARDI, Lina Bo. Planejamento ambiental: “desenho no impasse”. In Malasartes, Rio de Janeiro, n.2, dex-fev. 1976, p. 4-7.

BARDI, Lina Bo, Catálogo da exposição Inaugural do Museu de Arte Popular da Bahia, 1963.

BARDI, Lina Bo. *Domus*, Milão, n.191, Nov ,1943,p.464-71.

BARDI, Lina Bo. Cidade da Liberdade. In: São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, SESC Pompéia, 1999, p. 26-40.

BARDI, Lina Bo. Arquitetura e Tecnologias. In: Arquitetura e Desenvolvimento Nacional. Depoimentos de arquitetos paulistas. São Paulo: IAB/PINI, maio, 1979, p.21-22.

Internacional Situacionista. **Introdução a uma crítica da geografia urbana**, Publicado no # 6 de Les lèves nues, DEBORD, Guy E. (setembro 1955).

JACOBS, Jane. **Morte e Vida das Grandes Cidades**. São Paulo, Martins Fontes, 2ª Edição, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga**. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Casa da palavra, Rio de Janeiro; 1ª edição, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein. (org.). **Apologia da Deriva**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

Crítica ao Urbanismo, IS, 1961.

Definições, IS, 1958.

Formulário para um Novo Urbanismo, Gilles Ivain, 1958.

Perspectivas de modificações conscientes na vida cotidiana, Guy-Enerst Debord, 1961.

Comentários contra o Urbanismo, Raoul Vaneigem, 1961.

KAFKA, Franz. **O Processo**. São Paulo:Companhia das Letras, 1997.

KOOLHAAS, R.; BOERI, S.; KWINTER, S., TAZI, N.; OBRIST, U. e outros. **Projeto Mutations**. 2000. Actar & Arcen rêve centre d'architecture.

KOOLHAAS, Rem. **S, M, L, XL**, New York, The Monacelli Press, 1995.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ed. Ática,1980.

LEIBNIZ. G. W. **A Monadologia e outros textos**. Org. e Trad. Fernando Luiz B. G. e Souza. São Paulo: Editora Hedra. 2009

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

LEÃO, Lucia. **O Labirinto da hipermídia - arquitetura e navegação no ciberespaço**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 1997

MARAVALL, José Antonio, **A Cultura do Barroco**, Edusp, São Paulo, 1997

NESBITT, Kate (org). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Antologia teórica (1965-1995). Tradução: Vera Pereira. Coleção Face Norte. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

ROWE, Colin e KOETTER, Fred. **Collage City**. Architectural Review 158, n.942 (ago.1975).

TSCHUMI, Bernard, "**Architecture and Limits II**" Publicado originalmente em Artforum 19, n. 7, março de 1981.

OLIVEIRA, Olívia. Lina Bo Bardi. **Sutis substâncias da arquitetura**. Romano Guerra/GG, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Editora Vozes. RJ. 1977.

Principles of New Urbanism (Disponível em <http://www.newurbanism.org>, acessado em 15/10/2010)

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RUDOLFSKY, Bernard. **Architecture without architects**. New York: Museum of Modern Art, 1964.

SANTOS, Milton. **O Espaço Dividido. Os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves ed., 1979.

SILVA, Rosane Azevedo Neves, **As Dobras da Subjetivação Capitalísticas**, 2005.

TSCHUMI, Bernard, **Architecture and Disjunction**. Cambridge: the MIT Press, 1996.

VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real**. São Paulo – SP, Editora 34,. 1ª Edição, 2005.

Sites

KEITH, Trevor; DEL RIO, Vicente. **New Urbanism, dependência do automóvel, senso de comunidade**. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.042/639>, acessado em 18/10/2010.

Congress for the New Urbanism, <http://www.cnu.org/charter>, acessado em 18/10/2010.

International Ergonomics Association (31 de março de 2010). International Ergonomics Association - What is Ergonomics, acessado em 18/10/2010.

Periódicos

Espaço & Debates, Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos – NERU, nº 42, ano XVII, São Paulo SP, 2001

Potlatch nº 15, de 22 de dezembro de 1954, do texto “Une architecture de la vie”, assinado por Asger Jorn.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Por uma revolução da arquitetura teatral: O Oficina e o SESC da Pompéia**, Arquitextos Vitruvius, 2008.

Filmes

DEBORD, Guy E. **A Sociedade do Espetáculo** (1973).

Refutação de Todos os Julgamentos, Pró ou Contra, Sobre o Filme A Sociedade do Espetáculo (1975).

MICHILES, Aurélio. **Lina Bo Bardi**, 1993.

PETER, Weir, **O Show de Truman**, 1999.