

José CAPELA, “Uma garrafa de Coca-Cola e duas estufas: política interna nas artes e na arquitetura”, em João Pedro Cachopo, Elisabete Marques, Filipe Pinto e Emília Pinto de Almeida (eds.), *Estética e Política entre as Artes*, Lisboa: Edições 70, 2017, pp. 117-141 [ISBN: 978-972-44-1947-3]

Nunca uma obra de arte foi considerada arte devido à pertinência do seu conteúdo político. Isto parece uma evidência: não é a afirmação de um conjunto de valores concretos (sociais, económicos...), por muito eficaz que essa afirmação seja na sua retórica, que confere valor artístico a um qualquer objeto (um texto, uma imagem, um filme, uma construção...). Mas o contrário também não é verdadeiro: a arte não existe num limbo isento de política. Não existe esse lugar puramente artístico, imune a tudo o que é contingente e, designadamente, político. Esta constatação também parece não oferecer grandes dúvidas. Mas é vaga. O que é “político” na arte? Que implicações políticas tem a produção artística?

E o que poderá ser dito a este respeito, quando se considera uma arte tão concretamente transformadora do mundo e tão dependente de sistemas de interação social como a arquitetura?

É a este conjunto de perguntas que vou tentar responder neste texto. Ou vou, pelo menos, esboçar algumas possibilidades de resposta. Para isso, proponho construir duas listas – uma relativa à arte, outra relativa à arquitetura – em que ordeno vertentes políticas das respetivas práticas. Ambas as listas serão ordenadas de modo a serem progressivamente identificadas práticas nas quais *forma* e *conteúdo* (político) se fundem. Tentarei deste modo que ambas culminem com a identificação de práticas cuja dimensão política incide sobre as respectivas disciplinas: práticas de *política interna*.

*

Vou portanto começar por falar de arte¹.

Em suma, julgo que uma obra de arte pode adquirir uma dimensão política: (1) porque tem um *tema* político; (2) porque tem como tema os mecanismos políticos subjacentes ao próprio meio artístico; (3) pelo modo como ela se inscreve na esfera pública; (4) pelo modo como a prática que lhe dá origem se inscreve nas redes sociais de produção; (5) porque visa os pressupostos subjacentes ao que se considera ser a qualidade *distintiva* da arte; (6) porque a exploração formal é, em si, uma coisa política.

Na verdade, a segunda possibilidade é um caso particular da primeira. O que a distingue é o facto de o seu foco se voltar, não para o exterior da prática artística (a política em sentido geral), mas para o seu interior (a política cultural). Inscrevem-se exemplarmente nesta categoria as práticas designadas como “crítica institucional”², que

¹ Não vou considerar os pontos de vista segundo os quais o *artístico* ter-se-á diluído no quotidiano através dos mais diversos tipos de “design”. Limitando-me a uma constatação intuitiva e superficial, diria que tenho dificuldade em aceitar que uma coisa que deverá transcender o positivismo das nossas vidas seja identificada em práticas de mero *styling* de bens de consumo. E, como também não acredito na diluição da arte na vida nos moldes utopicamente imaginados pelas vanguardas históricas (e, anacronicamente, ou para alimentar um discurso crítico, pelos situacionistas), vou cingir-me a uma ideia conservadora de arte – como campo *autónomo* de produção.

² Sobre “crítica institucional” ver: John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, Zurich: JRP/Ringier, 2006; Alexander Alberro e Blake Stimson (eds.), *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge (Mass.)/London: The MIT Press, 2009.

incidem sobre o funcionamento das instituições das quais depende a valorização e a divulgação da arte: o papel dos museus e das galerias, a idoneidade dos detentores de poder no meio artístico, os interesses financeiros inerentes ao mercado da arte e aos apoios que lhe são dados, as condições de vida e o estatuto dos artistas, as agendas pessoais de quem produz crítica ou dirige periódicos especializados, etc. – o tipo de fenómenos que determinam o *campo* da arte, para usar o termo de Pierre Bourdieu³.

À parte esta diferença de incidência, as duas primeiras possibilidades assemelham-se, designadamente no que respeita à relação entre *forma* e *conteúdo* da obra: em qualquer um dos casos, verifica-se uma separação entre forma – aquilo que permite que a obra seja considerada arte – e conteúdo – a mensagem veiculada pela obra, cuja validade depende da consideração ética ou moral da realidade referida. Como comecei por dizer, a pertinência política de uma determinada afirmação, mesmo que realizada com meios de comunicação que se assemelhem aos meios de comunicação mais comuns na arte, não faz dessa afirmação uma obra de arte. A este propósito, Charles Harrison, membro do grupo Art & Language, escreve:

Ser tendencioso normalmente acarreta um sacrifício da profundidade e da complexidade, a favor da transparência e do imediatismo. O problema não é que a perseguição de uma identidade formal ou intencional significativa implique necessariamente a submissão a valores estéticos universais, ou que a arte tenha de cuidar de tornar absoluto ou des-historicizado aquilo que é contingente (ou “político”). A questão é antes que, a menos que um dado material contingente possa ser transformado pelo sistema artístico, será provavelmente melhor tratá-lo na esfera de uma outra prática; e se o suposto sistema artístico não impuser limites à admissão do contingente ou do político, provavelmente não valerá a pena considerá-lo arte.⁴

Assim se poderá entender, por exemplo, a diferença de estatuto que se verifica entre o livro *Libre Échange* (Troca Livre)⁵, que Hans Haacke escreveu com Pierre Bourdieu – que não é arte – e a produção do mesmo Haacke enquanto artista. Quando, em 1974, Haacke afirma pretender “examinar as bases económicas e políticas das instituições, indivíduos e grupos que partilham o controlo do poder cultural”, acrescenta que o pretende fazer *artisticamente*:

Podem ser desenvolvidas estratégias para levar a cabo esta tarefa de modo a que as suas manifestações sejam passíveis de ser consideradas “obras de arte” por direito próprio (...).⁶

Na frase de Haacke, “direito próprio” designa aquilo que, transcendendo o nível da mera mensagem política, diferencia a obra enquanto arte.

³ Sobre o conceito de “campo” ver: Pierre Bourdieu, *O Poder Simbólico*, trad. Fernando Tomaz, Lisboa: Difel, 1989.

⁴ Charles Harrison, “Conceptual Art and Critical Judgement”, em Alberro e Stimson (eds.), *Conceptual Art*, pp. 543-544.

“Tendentiousness normally entails a sacrifice of depth and complexity for the sake of transparency and immediacy. The point is not that the pursuit of significant formal or intentional identity necessarily involves submission to some universal aesthetic value, nor that art has to be seen to absolutize or to dehistoricize the contingent (or the “political”). The point is rather that unless the given contingent material is such as to be transformable by the artistic system, it is probably better treated in some other practical sphere; while if the supposed artistic system is such as to impose no limits upon the admission of the contingent or the political, it is probably not worth considering as art.”

⁵ Pierre Bourdieu e Hans Haacke, *Libre Échange*, Paris: Seuil/Les Presses du Réel, 1994.

⁶ Hans Haacke, *All the “Art” that’s Fit to Show*, em Alberro e Stimson (eds.), *Conceptual Art*, p. 303. [Strategies might be developed for performing this task in ways that its manifestation are liable to be considered “works of art” in their own right (...) a portrait of their own structure (...)].

Esta separação entre forma e conteúdo tende a diluir-se quando se considera a dimensão política que pode adquirir a *inserção* da obra na esfera pública, ou seja, a situação em que a obra é colocada de modo a que o público tenha contacto com ela.

Poderá argumentar-se que as obras de arte, na sua autonomia formal, são apresentadas ao público de um modo que escapa ao âmbito de decisão dos artistas e que, como tal, a sua inserção não é parte da *intencionalidade* (designadamente política) na génese dessas obras. Mas quero referir-me aqui precisamente a obras nas quais a definição da forma por parte do artista inclui, à partida e de modo intencional, um modelo de inserção. A forma da obra implica uma determinada relação com um determinado contexto apropriado. Implica um mecanismo de apresentação ou comunicação, ou, para usar um termo de Michel Foucault, o seu próprio *dispositivo* de relação com o público. A obra é também esse dispositivo.

A este respeito, proponho considerar uma obra de Cildo Meireles, de 1970: *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-Cola*. O artista brasileiro recolhe garrafas de *Coca-Cola*, introduz-lhes inscrições como “Yankees, go home!” (Yankees, vão para casa!) e devolve-as à circulação comercial. Trata-se de uma obra política em sentido imediato – veicula uma palavra de ordem anti-americanista – mas que é também uma invenção formal, e por isso a refiro aqui. *Inserções em Circuitos Ideológicos* é uma invenção que permite a Meireles escapar à lógica da circulação canónica da arte, quer no que respeita ao encerramento da obra dentro de espaços com o estatuto de “lugares da arte” como museus e galerias (isto enquanto não foi “exposta!”), quer no que respeita à lógica mercantil que esse encerramento permite. Como escreve Alexander Alberro,

Em vez de inserir o artigo comercial no espaço da galeria, a obra devolve garrafas de *Coca-Cola* ao seu sistema de circulação original – ainda que alteradas. Deste modo, a obra, não só tenta uma forma de circulação que se pretende igualitária, como critica o imperialismo tardo-capitalista que a *Coca-Cola* representa.⁷

Parasitando uma circulação comercial existente – o sistema de distribuição e recolha das garrafas de *Coca-Cola* –, Meireles inventa uma circulação não-comercial para a sua obra. Inventa um dispositivo de democratização da arte e é nessa medida que pode afirmar-se que a *forma* da obra é, em si, uma ação *política*.

A dimensão política de *Inserções em Circuitos Ideológicos* não se limita, contudo, ao facto de ela consubstanciar um tipo subversivo de inserção pública da arte e, designadamente, ao facto de ter uma vocação democratizante. Ao mesmo tempo que parasita um sistema de circulação de objetos já existente e não-artístico, Meireles parasita também o próprio objeto – a já existente e não artística garrafa de *Coca-Cola* – atribuindo-lhe assim o estatuto de obra de arte. E este facto tem mais duas implicações políticas que correspondem a mais duas das possibilidades que comecei por levantar: a obra ser política pelo modo como é materialmente produzida, e ela ser política porque visa os pressupostos subjacentes ao que se considera ser a qualidade *distintiva* da arte.

No que respeita à produção, Meireles prescinde de ser o obreiro da sua obra, inscrevendo-se na tradição do ready-made e exercendo o tipo de autoria que radica na *ideia* da obra e não na sua produção

⁷ Alexander Alberro, “Reconsidering Conceptual Art”, em Alberro e Stimson (eds.), *Conceptual Art*, p. xxvii-xxviii.

“Instead of inserting the commodity object into the space of the gallery, the work returned the Coca-Cola bottles to their original system of circulation – albeit in a radically altered form. As such, the work not only attempts an ambitiously egalitarian form of distribution, but also critiques the imperialism of advanced capitalism that Coca-Cola represented.”

material. O artista desloca assim a produção industrial para o interior da obra e do seu campo de significação ou, em sentido inverso, opta por uma localização para o seu trabalho no âmbito geral do trabalho e da produção⁸. E, deste modo, aproximando-se do conteúdo verbal que introduz nas garrafas de *Coca-Cola*, vira o *sistema de produção em série*, na base no capitalismo, contra esse próprio sistema (na medida em que o usa para veicular um manifesto anti-capitalista), ao mesmo tempo que, paradoxalmente, o eleva ao estatuto de arte (a produção em série, ainda que subvertida, é elevada ao estatuto de arte). Os sistemas de produção e os respectivos paradigmas de “trabalho” são assim implicados na obra, e são objecto de uma crítica que é eminentemente política. Contudo, tudo isto tem uma tradução direta na forma da obra. Ou, dito de outro modo, é a *forma* que se torna, deste modo, *política*. Cumpre-se a hipótese equacionada por Walter Benjamin na famosa conferência de 1934 “Der Autor als Produzent” (O Autor enquanto Produtor):

[A]ntes de perguntar: como se relaciona a poesia com as relações produtivas da época, gostaria de perguntar: como se situa nela? O objectivo imediato desta questão é determinar a função que a obra assume nas relações de produção da escrita numa época. Por outras palavras, o seu objectivo é a técnica escrita da obra. Designo o conceito de técnica como aquele que, nos produtos literários, torna acessível uma análise imediata e materialista da sociedade.⁹

Benjamin refere-se especificamente à escrita. Mas esta análise mantém a sua pertinência quando aplicada a qualquer tipo de produção artística: mais do que “o que a obra representa”, pode ser “o modo como a obra é produzida” a originar o significado político da obra.

No que respeita às qualidades distintivas da arte, *Inserções em Circuitos Ideológicos* é, como afirmei, alheia aos preceitos do estatuto formal e material da obra de arte. Trata-se de uma mera garrafa de *Coca-Cola* em circulação pelas mãos não se sabe de quem – o que levanta (ou levantou, no seu tempo) questões relativas à definição de “obra de arte”. A par de todos os outros conteúdos que a obra possa veicular, ela é apresentada pelo artista como objeto em relação ao qual ele afirma *problematicamente* “Isto é arte”. Nesta circunstância a obra é uma amostra daquilo que ela própria é: uma amostra da categoria de objetos (as “obras de arte”) a que ela pertence¹⁰. Atribuir o estatuto de “obra de arte” a uma determinada entidade é, assim, um ato a partir do qual se retiram elações sobre a natureza daquilo que se considera ser uma “obra de arte”.

Este fenómeno que acabo de descrever tem como pressuposto que a definição de arte é instável. É permanentemente provisória (e, em parte, reside aí o seu interesse). A produção, a fruição e a avaliação de uma qualquer obra implica, portanto, um quadro de valores e protocolos internos ao âmbito da arte que determinam aquilo que é arte, ou “boa” arte; e este quadro – circunstancial, transitório – é em si uma coisa *política*. Deste ponto de vista, uma obra adquire relevância política na medida em que, na sua contingência, opera um desvio em relação ao quadro de valores que a contextualiza, contradizendo-o ou ignorando-o. Os procedimentos levados a cabo pelo artista, a condição material da obra, as suas qualidades como entidade significante, o tipo de relação estabelecida com o receptor – tudo isto pode ser matéria de tomadas de posição políticas,

⁸ Ver: John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London/New York: Verso, 2007.

⁹ Walter Benjamin, “O Autor enquanto Produtor”, trad. Maria Luz Moita, em *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d’Água, 1992, pp. 139-140.

¹⁰ Nelson Goodman designa esta estratégia operativa como “exemplificação”. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968, p. 53.

entendendo-se então “política” como coisa interna à própria arte.

Neste ponto, aproximo-me da última vertente política que comecei por enunciar: a exploração formal é, em si, uma coisa política. Já não me refiro à política *negativa* da transgressão da arte em relação à arte anterior, mas à política positiva da invenção especulativa do *novo*. A este respeito, o neo-marxista Paolo Virno afirma:

A forma do poema é como a forma de uma nova esfera pública, como a estrutura de uma nova ideia. Procurar novas formas nas artes é como procurar novos parâmetros para aquilo que entendemos como sociedade, poder, etc. (...) [O] colapso das velhas regras e a antecipação de novas regras, mesmo que apenas formais, é onde a estética e a resistência social se encontram (...). [O] mais importante efeito da arte verifica-se na esfera formal.¹¹

Nesta circunstância, não se cria qualquer distância entre o conteúdo político “veiculado” pela obra e os aspetos que conferem a essa obra o estatuto de “arte”. A forma da obra – a sua capacidade de constituir *invenção* – é política por direito próprio. E é neste ponto que, definitivamente, se dilui a dialética forma/conteúdo.

*

Apesar de ser uma arte, a arquitetura tem especificidades programáticas que a diferenciam da arte – das artes visuais a que tenho vindo a referir-me, quero dizer –, começando desde logo pela dimensão ontológica própria de cada uma destas duas práticas. Não vou iniciar aqui uma discussão sobre esta divergência e vou, antes, tentar equacionar de que modo ela se reflete naquilo que, primeiro na arte e agora na arquitetura, poderá ser especificamente *político*.

A prática da arquitetura está mais imersa na praxis social do que a arte. Enquanto um artista pode trabalhar isolado e depender de fatores que lhe são externos apenas para divulgar ou vender as suas obras, o trabalho do arquiteto é habitualmente desenvolvido, todo ele, na mais direta inter-relação com terceiros: clientes, colaboradores, engenheiros, entidades reguladoras, fabricantes de materiais, construtores... Isto é verdade independentemente de o trabalho em causa vir a ser objeto de qualquer divulgação, ou não. Por outro lado, a vocação primordial do arquiteto é intervir materialmente sobre a realidade, criar construções que condicionam o quotidiano dos indivíduos e participam na organização espacial e simbólica das sociedades – coisas muito próximas da função daquilo a que se chama “política”.

Proponho aferir as dimensões políticas da arquitetura do mesmo modo que aferi as da arte: construindo uma lista que parte da política como âmbito independente da forma e que, progressivamente, vai tratando da política como questão implicada na forma. Assim, vou colocar a possibilidade de o projeto de arquitetura ser político: (1) porque implica uma determinada ideia do que é a função (ou missão) social da prática da arquitetura; (2) pelo modo como o projeto e/ou a execução da obra se enquadram num sistema de produção;

¹¹ Sonja Lavaert e Pascal Gielen, “The Dismasure of Art: An Interview with Paolo Virno”, em Pascal Gielen e Paul De Bruyne (eds.), *Being an Artist in Post-Fordism Times*, Rotterdam: NAI Publishers, 2009, pp. 20 e 23. “The form of the poem is like the form of a new public sphere, like the structure of a new idea. Looking for forms in the arts is like looking for new standards of what we may regard as society, power, and so on. (...) [The] collapse of the old rules and anticipating new rules, even if only formal, is where aesthetics and social resistance meet (...). [T]he most important effect of art is set in the formal sphere.”

(3) pela função representativa que a construção cumpre; (4) porque a forma, enquanto dispositivo, organiza o espaço e tem implicações funcionais/simbólicas; (5) porque coloca em causa a categoria “arquitetura” e os fatores de valorização artística das obras nela implicados; (6) porque a exploração formal é, em si, uma coisa política.

*

Se uma obra visual pode veicular uma mensagem política, uma construção pode estar *ao serviço* de um programa igualmente político.

A função social da arquitetura prende-se, antes de mais, com a natureza dos empreendimentos ao serviço dos quais o arquiteto coloca as suas competências técnicas. É inevitável que o arquiteto posicione politicamente a sua prática, mesmo que não tenha consciência disso: trabalha sempre para alguém, ao serviço de alguma coisa. Está sempre em causa a natureza da encomenda e os programas que ela define, os eventuais lugares que ocupa em instituições ou, em casos excepcionais, as iniciativas que o arquiteto toma para definir o seu campo de ação, colocando-se ao serviço da sociedade de modo autodeterminado; e, nesse sentido, está sempre em causa um determinado paradigma de sociedade, um determinado quadro de valores (público/privado, democratizante/totalitário, repressivo/libertário, essencialista/consumista, tecnocrático/lúdico, etc.). A disciplina absorveu, em certa medida, estes temas no seu âmbito. A história do movimento moderno, tal como é feita por Leonardo Benevolo¹² por exemplo, é uma história de programas sociais e de circunstâncias políticas adjuvantes ou adversas à sua concretização. Mistura-se com a história das ideologias, dos partidos e regimes políticos, das leis, dos modelos de posse e administração do território, das classes, do associativismo, da filantropia, do trabalho, da emancipação das mulheres, etc.

Mas, na verdade, estes aspetos são tão políticos que extravasam em grande medida o âmbito do projeto e o âmbito da disciplina. É possível, designadamente, falar do papel social da arquitetura sem falar de projetos. E são de facto coisas muito diferentes. Um determinado projeto pode, por exemplo, ser desenvolvido no âmbito de um programa experimental do ponto de vista sociológico mas, de um ponto de vista arquitetónico, limitar-se a cumprir um conjunto de preceitos absolutamente conservadores. Pode ser politicamente relevante e artisticamente irrelevante. Pode ser apenas mera “construção”, e não exatamente “arquitetura”.

O modo como a produção dos projetos é integrada num determinado contexto laboral e como a concretização material das construções é integrada num determinado contexto produtivo é mais controlável por parte do arquiteto. Depende mais de decisões que são do âmbito do seu trabalho e que podem assim ser intencionais. O problema que esta possibilidade levanta prende-se, uma vez mais, com a relação entre forma e conteúdo: ou (1) a produção da obra é objeto de decisões de ordem político-económica, alheias à artisticidade da forma (possibilidade que Manfredo Tafuri referencia em “O Autor enquanto Produtor” de Benjamin¹³), ou (2) a forma

¹² Leonardo Benevolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, trad. Mariuccia Galfetti, Juan Díaz de Atauri, Anna Maria Pujol i Puigvehí e Joan Giner, Barcelona: Gustavo Gili, 5ª ed., 1986 [originalmente publicado como *Storia dell'architettura moderna*, Bari: Laterza, 1960]. Sobre os contornos historiográficos da produção de Benevolo, ver: Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge (Mass)/London: The MIT Press, 1999, pp. 85-111.

¹³ No ensaio “L'Architecture dans le Boudoir”, de 1974, Manfredo Tafuri escreve: Entre as várias questões levantadas em “O Autor como

implica *artisticamente* as opções de produção que lhe são inerentes (possibilidade que Michael Hayes referencia, não apenas em “O Autor enquanto Produtor”, mas também em “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” igualmente de Benjamin¹⁴).

Julgo que esta segunda possibilidade, enunciada por Hayes, traduz bem o alcance que, segundo Benjamin, a técnica pode adquirir. Quando Benjamin “design[a] o conceito de técnica como aquele que, nos produtos literários, torna acessível uma análise imediata e materialista da sociedade”, acrescenta que “o conceito de técnica proporciona o enunciado dialético, a partir do qual pode ser ultrapassada a infrutífera controvérsia entre forma e conteúdo”¹⁵. Portanto, a *forma* torna-se política (torna-se também *conteúdo*) na medida em que reflete, através da técnica (a técnica que lhe deu origem e que ela testemunha), determinadas opções de produção, ou seja, na medida em que reflete uma opção deliberada por parte do artista, relativa à posição que a produção da obra de arte ocupa no contexto alargado da produção genérica¹⁶. A capacidade que a obra tem de ser transparente em relação à técnica na sua origem é designada por Hayes como “indexicalidade”. Hayes escreve a propósito da proposta de Hannes Meyer para o concurso do *Palais de la Société des Nations* (Palácio da Sociedade das Nações; *Völkerbundpalast* em alemão), de 1927:

Vou referir-me a esta condição da obra de arquitetura como sendo a sua *indexicalidade factual* – através da qual eu entendo que a obra dá notícia dos processos (reprodutivos) da sua execução, criando uma manifesta representação de si própria, sem mediação autoral. (...) O estatuto indexical do projeto de Meyer não significa menos do que uma rejeição de qualquer concepção transcendente do objeto arquitetónico, a favor de uma concepção da prática arquitetónica como atividade consciente e comprometida, como intervenção material e força organizadora; como um indicador do potencial envolvimento do arquiteto em determinados processos

Produtor”, não há quaisquer concessões a propostas para a salvação através de um uso “alternativo” de elementos linguísticos, não há qualquer ideologia para além de uma arte “comunista” por oposição a uma arte “fascista”. Existe apenas uma consideração estrutural – autenticamente estrutural – do papel produtivo das atividades intelectuais e, nesse sentido, algumas perguntas relativas à sua possível contribuição para o desenvolvimento das relações de produção. (...) Pensar no arquiteto como um produtor é renunciar quase inteiramente à cartilha tradicional de valores e julgamentos. Como se deseja um ciclo inteiro de produção em vez de uma obra singular, a análise crítica deve ser direcionada para os constrangimentos materiais que determinam o próprio ciclo de produção. Mas isso não chega. A análise específica tem de ser tornada compatível com a dinâmica do ciclo económico no seu todo, para não dar origem aos equívocos de uma visão económica subordinada às necessidades da arquitetura. Por outras palavras, mudar o enfoque daquilo que a arquitetura quer ser, ou quer dizer, para aquilo que a construção na realidade é, significa que temos de encontrar parâmetros adequados que nos permitam entender o papel da construção dentro do sistema capitalista do seu todo. Pode obstar-se que uma tal leitura económica da produção construtiva é outra que não a leitura da arquitetura como sistema de comunicações. Podemos apenas responder que, querendo descobrir os truques de um mágico, costuma ser melhor observá-lo dos bastidores do que continuar a olhar para ele de uma cadeira na plateia. [Among the questions posed in “The Author as Producer”, there are no concessions to proposals for salvation by means of an “alternative” use of linguistic elements, no ideology beyond a “communist” art as opposed to a “fascist” art. There is only a structural consideration – authentically structural – of the productive role of intellectual activities, and therefore certain questions regarding their possible contribution to the development of the relations of production. (...) To think of the architect as a producer is to renounce almost entirely the traditional baggage of values and judgments. As an entire production cycle rather than a single work is desired, critical analysis must be directed towards the material constraints which determine the production cycle itself. Yet this is not enough. The specific analysis must be made compatible with the dynamics of the entire economic cycle, not to generate those misunderstandings brought about by an economic vision subordinated to the needs of architecture. In other words, to change the scope of what architecture wishes to be, or wishes to say, towards that which building construction is in reality, means that we must find suitable parameters which will allow us to understand the role of the construction within the entire capitalistic system. It may be objected that such an economic reading of building production is other than the reading of architecture as a system of communications. We can only answer that, wishing to discover the tricks of a magician, it is often better to observe him from behind the scenes rather than to continue to stare at him from a seat in the audience.]

Manfredo Tafuri, “L’Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language”, trad. Victor Caliendo, em K. Michael Hays (ed.), *Oppositions Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 1998, p. 311.

¹⁴ K. Michael Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, Cambridge (Mass.)/London: The MIT Press, 1995.

¹⁵ Benjamin, “O Autor enquanto Produtor”, p. 140.

¹⁶ ver também: John Roberts, *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London/New York: Verso, 2007.

sociais, materiais e modelos de produção (...).¹⁷

A linguagem, em vez de resultar de um exercício de domesticação das vicissitudes construtivas do projeto a favor de propósitos formais autónomos, torna-se literal relativamente a essas vicissitudes¹⁸.

Neste contexto operativo, em que o arquiteto abandona a definição da forma à razão construtiva, poderá questionar-se o lugar que resta ao arquiteto enquanto artista, enquanto autor. Poderá perguntar-se se, nesta circunstância, a arquitetura não prescinde de ser uma arte. Julgo que não é assim. A obra não deixa obrigatoriamente de ter um carácter autoral. Verifica-se apenas que o *locus* da autoria sofre uma deslocação: é deslocado, do âmbito da manipulação maneirista da forma, para o âmbito das opções técnicas *significantes*. Na prática, isto traduz-se em obras cuja aparência é desconcertante e significativamente “não-artística” – uma coisa comum na arte.

É isto que se verifica, por exemplo, nas obras neo-brutalistas – obras que podem suscitar perguntas como “Isto já está pronto? Fica mesmo assim?”. É isto que se verifica também na *Casa ou Coutras* da dupla francesa Lacaton & Vassal, um projeto de 2000¹⁹. A casa é basicamente constituída por duas estufas escolhidas pelos arquitetos num catálogo para serem instaladas juntas no terreno disponibilizado pelos clientes (uma das estufas serve de revestimento a um volume interior que contém uma sala equipada por uma *kitchenette*, três quartos e um conjunto de dependências com casa de banho; a outra é deixada livre). Este projeto é, entre outras coisas, um manifesto sobre o modo de fazer arquitetura e sobre modo de construir e, nessa medida, é uma tomada de posição *política*.

A este respeito, gostaria de referir também a obra de Santiago Cirugeda – talvez o arquiteto que, nas últimas décadas, mais tem operado em torno do tema da produção, atribuindo aos seus projetos uma singular relevância simultaneamente artística e política. Cirugeda não opera dentro de circunstâncias canónicas de projeto. Inventa-as. Inventa definições *produtivas* para aquilo que se designa como “projeto”. É isso que se verifica por exemplo quando disponibiliza, no seu sítio na internet *Recetas Urbanas* (Receitas Urbanas)²⁰, “manuais de instruções” para construir artefactos elementares DIY, ou quando subverte restrições legais a favor da qualidade de vida dos seus concidadãos sevilhanos. Sobre o seu projeto *Kuvas S. C.* (Kontedores S. C.), de 1997, Cirugeda explica:

A estratégia consistiu em pedir à Câmara Municipal uma licença de ocupação da via pública para instalar um contentor que, supostamente, era destinado a retirar os escombros de uma pequena obra uma casa ali situada. No entanto, uma vez conseguida a licença, o contentor serviu como suporte para um baloiço que foi a primeira zona de jogos auto-gerida. Ao fim de poucos dias, um vizinho surpreendido denunciou a estranha aparição do

¹⁷ K. Michael Hays, “Reproduction and Negation: The Cognitive Project of the Avant-Garde”, em Beatriz Colomina (ed.), *Architectureproduction*, New York: Princeton Architectural Press, 1988, pp. 158-160. The subject must (...) think through the casual structures and processes operating in time behind what appears to be given and objectified. I shall refer to this condition of the work of architecture as its *factural indexicality*, by which I understand that the work points to the (reproductive) processes of its making, seemingly generating its own representation without authorial mediation. (...) The indexical status of Meyer’s project signifies nothing less than a rejection of any transcendental conception of the architectural object in favor of a conception of architectural practice as a worldly, engaged activity, a material intervention and organizing force; as an indication of the potential involvement of the architect with certain socially developed processes, materials, and standards of production (...).

¹⁸ Reyner Banham, “The New Brutalism”, em *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, ed. Mary Banham, Paul Barker, Sutherland Lyall e Cedric Price, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996, pp. 7-15.

¹⁹ <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=16>

²⁰ <http://www.recetasurbanas.net/>

contentor com baloiço. A polícia ligou para o número de telefone indicado e o cidadão responsável pela instalação teve de comparecer na esquadra para apresentar os documentos e licenças necessários. A Gestão Municipal de Urbanismo menosprezou a denúncia já que o cidadão tinha cumprido todos os requisitos estipulados pela normativa municipal: o contentor era de cores vivas, a sua instalação não perturbava a circulação na via pública e a identificação do proprietário estava claramente indicada. Além disso, os técnicos da Gestão não encontravam argumentos legais que impedissem a utilização do contentor com uma função diferente da recolha de materiais de construção.²¹

Andamios (Andaimos), de 1998, visa a conformação de espaços habitáveis justapostos, no exterior, às fachadas de edifícios existentes. Para isso, Cirugeda propõe que o proprietário ou usufrutuário peça uma licença para instalar um andaime, como se fosse proceder a obras, e o utilize como suporte e estrutura para a construção²². O enunciado contempla ainda um conjunto de instruções construtivas.

As tomadas de posição inerentes aos projetos de Cirugeda não visam diretamente o “papel da construção dentro do sistema capitalista do seu todo” (expressão de Tafuri). São menos abstratas. Lidam com o particularismo do contexto de intervenção e dependem de relações pessoais diretas. Neste sentido, elas são exemplares também no que respeita àquilo que pode ser atuar ao nível da *micro-política*²³.

O aspecto político mais habitualmente associado à arquitetura é a representatividade das construções: a sua capacidade de representar o poder. E essa evidência resulta, antes de mais, da própria evidência dessas construções: a representatividade assenta na ostentação e, designadamente na escala (grandes edifícios, grandes praças, grandes portas, grandes eixos...). Por outro lado, a evidência deste tipo de relação entre arquitetura e política deriva também do facto de a representatividade ser uma vertente política da arquitetura particularmente instrumentalizada pelos próprios “políticos”: erigir edifícios e ocupar o território são

²¹ <http://www.recetasurbanas.net/index.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0002&IDM=i00807#img> . La estrategia consistió en solicitar al Ayuntamiento una licencia de ocupación de la vía pública para instalar un contenedor, que supuestamente serviría para retirar los escombros de una obra menor realizada en una casa vecina. Sin embargo, una vez otorgado el permiso, el contenedor sirvió como soporte para un columpio, que fue la primera zona de juegos autogestionada. Al cabo de pocos días, un vecino sorprendido denunció la extraña aparición del contenedor con columpio. La policía llamó al teléfono inscrito en el contenedor y el ciudadano responsable de su instalación tuvo que comparecer en comisaría para presentar los documentos y licencias pertinentes. La Gerencia Municipal de Urbanismo desestimó la denuncia, ya que el ciudadano había cumplido con todos los requisitos establecidos en la normativa municipal: el contenedor era de colores llamativos, su instalación no entorpecía la circulación por la vía pública, y en él se identificaba de forma clara a su propietario. Además, los técnicos de la Gerencia no encontraron argumentos legales que impidiesen la utilización del contenedor con una función distinta a la de recogida de materiales de construcción.

²² <http://www.recetasurbanas.net/index.php?idioma=ESP&REF=1&ID=0003>

²³ Estes projetos subversivos de Cirugeda podem ainda ser relacionados com o conceito de “ação exemplar” criado por Bernard Tschumi e sobre as quais escreve: As “ações exemplares” atuam simultaneamente como expressão e como catalisador da crise do meio, combinando, numa tática de guerrilha, utilidade imediata com exemplaridade, quotidiano com consciência. (...) Mas sobretudo, os objetivos da ação exemplar são a desmistificação e a propaganda; ela serve para revelar que a organização capitalista do espaço destrói todo o espaço coletivo com o fim de aumentar a divisão e o isolamento, e que é possível construir depressa e barato com métodos construtivos que estão em contradição com a lógica económica do sistema. (...) O objetivo é, portanto, não apenas a concretização de um objeto construído por si mesma, mas também a revelação através da construção de realidades e contradições da sociedade. [“Exemplary actions” act as both the expression of and the catalyst for the environmental crisis, while they combine, in a guerilla tactic, useful immediacy with exemplarity, everyday life with awareness. (...) But above all, the purposes of the exemplary action are demystification and propaganda; it means to reveal that the capitalist organization of space destroys all collective space in order to develop division and isolation, and that it is possible to build fast and cheaply with building methods that are in contradiction with the economic logic of the system. (...) The purpose is, therefore, not merely the realization of an object built for itself, but also the revelation through building of realities and contradictions of society.]. Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, Cambridge (Mass.)/London: The MIT Press, 5ª ed., 1999, pp. 10-11.

demonstrações de poder no próprio ato e são um modo privilegiado de perpetuar a imagem desse poder, ou instituição, ou quadro de valores.

Uma vez mais, estamos perante uma dimensão política da obra que pode ser totalmente independente da condição artística dessa obra. Apesar de não se verificar uma disjunção entre forma e conteúdo – é a forma que garante a *simbolização* na base da representatividade –, também não se verifica uma correspondência entre representatividade e relevância artística, pelo que este tema não oferece aqui grandes possibilidades de desenvolvimento. Contudo, gostaria de partir aqui da consideração da representatividade e da capacidade simbólica da arquitetura para desenvolver duas linhas de argumentação. Elas conduzir-me-ão, respectivamente, às duas vertentes políticas do projeto que ainda pretendo tratar.

Para isso, gostaria de colocar duas questões:

- Até que ponto os projetos adquirem significado simbólico através da forma em si, e até que ponto esse significado advém do uso, ou do modo como as formas condicionam o uso?
- Até que ponto os significados simbólicos são relativos e só podem ser considerados em função de uma determinada cultura e até que ponto são absolutos ou universais?

*

Vou começar, portanto, por referir-me à fronteira entre o significado das formas e o significado que o uso confere às formas. Indo ao encontro da estrutura geral deste texto, vou conduzir a argumentação de modo a partir de casos de disjunção entre forma e política para depois, progressivamente, identificar fenómenos em que forma e política não se distinguem.

Para isso, gostaria de considerar uma afirmação de Bernard Tschumi sobre o valor político do espaço. Num texto retrospectivo sobre a sua obra, e referindo-se especificamente à década de 1970, Tschumi afirma:

um espaço arquitetónico por si mesmo (o espaço antes de ser usado) era politicamente neutro: um espaço assimétrico, por exemplo, não era nem mais nem menos revolucionário ou progressista do que um simétrico. (Dizia-se na altura que não havia arquitetura socialista ou fascista, mas apenas arquitetura numa sociedade socialista ou fascista.)²⁴

Considerando que o espaço em si não é político, Tschumi defende que a arquitetura adquire significado político através do *uso*. De facto, em tempos diferentes, um mesmo edifício pode ser usado para fins ideologicamente opostos e pode assim adquirir significados simbólicos diferentes. Os *squats*, que muitas vezes surgem em edifícios de vocação “burguesa”, são um exemplo comum disso. Esta perspectiva, defendida designadamente por Tschumi, conduz a uma indiferença perante a forma: qualquer forma pode ter qualquer significado político. É uma perspectiva segundo a qual *forma* e *política* mantêm uma relação disjuntiva.

²⁴ *Ibidem*, p. 8 [(...) an architectural space per se (space before its use) was politically neutral: an asymmetrical space, for example, was no more or no less revolutionary or progressive than a symmetrical one. (It was said at the time that there was no such thing as socialist or fascist architecture, only architecture in a socialist or fascist society.)].

A esta disjunção identificada por Tschumi, gostaria de contrapor agora a perspectiva de Bruno Zevi sobre a relação entre forma e política. No manifesto da Associazione per l'Architettura Organica, (Associação para a Arquitetura Orgânica) que funda em 1945, Zevi escreve:

A arquitetura orgânica é uma atividade social, técnica e artística cujo propósito é criar o contexto físico para uma civilização nova e democrática; visa uma arquitetura para o homem, construída à escala humana em consonância com as necessidades intelectuais, psicológicas e contemporâneas do homem enquanto membro da sociedade. A arquitetura orgânica é portanto o oposto da arquitetura monumental, que foi usada para criar a mitologia do estado.²⁵

À maneira moderna, Zevi tem um ideal de reconstrução do mundo *ab initio*, ao serviço do qual pretende colocar a arquitetura. E, para isso, elege o *uso* como fator central do seu programa disciplinar, tal como Tschumi. Contudo, ao invés de considerar o uso autónomo em relação à forma, defende que ele deve *determinar* a forma: a importância do bem estar físico e psicológico dos indivíduos deve sobrepor-se a qualquer ideia de “ordem” formal apriorística. As *novas* formas para uma *nova* sociedade devem ser libertas dos preceitos compositivos, quer da arquitetura representativa própria dos regimes autoritários (simetria, axialidade, escala monumental, etc.), quer da arquitetura racionalista que considera ainda não ser plenamente moderna (depuração dos volumes, regularidade, etc.). Apenas o abandono à assimetria e à irregularidade convêm ao novo mundo.

Zevi estabelece portanto uma correspondência entre liberdade social e liberdade das formas muito longínqua da disjunção entre forma e política que viria a ser preconizada por Tschumi, e, nessa medida, poderia parecer que se verifica uma coincidência entre forma e conteúdo na sua ideia de arquitetura. Mas julgo que não é assim. Os “contra-preceitos” formais de Zevi não deixam de ser preceitos formais. Na teoria de Zevi, a assimetria e a irregularidade, para além de resultarem da liberdade de manipulação dos espaços ao serviço do *uso* (e porque resulta essa liberdade sempre em assimetria e irregularidade?), *representam* uma ideia de liberdade. E, na medida em que se verifica uma representação, existe obrigatoriamente uma disjunção entre forma (o “significante”) e conteúdo (o “significado”). Existe uma forma que simboliza e um quadro de valores políticos que é simbolizado.

Os artefactos arquitetónicos não precisam de cumprir uma função representativa ou simbólica para serem políticos. A organização do espaço – função basilar de qualquer projeto – é a organização do quotidiano a que ele serve de suporte, que é política em si mesma. Desde a escala dos dispositivos de articulação entre os compartimentos de um qualquer edifício, até à escala do território, passando pela escala da cidade, a arquitetura reflete um quadro de valores e condiciona o comportamento dos indivíduos. É a este fenómeno que Michel Foucault se refere quando analisa o panóptico de Jeremy Bentham, explicando, não apenas como os espaços são articulados de modo a estabelecerem determinadas relações de poder, mas também como os aparelhos arquitetónicos são reveladores dessas relações²⁶. Ao contrário do que se verifica quando a arquitetura é

²⁵ Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge (Mass)/London: The MIT Press, 1999, p. 55. Organic architecture is a social, technical, and artistic activity whose purpose is to create the environment for a new, democratic civilization; it envisages an architecture for man, one built on a human scale in accordance with man's intellectual, psychological, and contemporary needs as a member of society. Organic architecture is thus the opposite of monumental architecture, which was used to create the state mythology.

²⁶ Michel Foucault, *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*, Petrópolis: Vozes (36ª ed.), 2009 (originalmente publicado: Paris: Editions

simbólica, o panóptico não tem de ser lido à luz de um qualquer código ou de um qualquer contexto cultural. Ele não representa. Funciona. Nele, *não se verifica qualquer disjunção entre forma e política*. São uma e a mesma coisa.

Posso portanto concluir que uma obra de arquitetura, mais do que ser política por representar simbolicamente um determinado quadro de valores, é política porque os dispositivos espaciais são eles próprios reflexo e agentes de quadros de valores inevitavelmente *políticos*.

A *Casa em Coutas*, de Lacaton & Vassal, pode ser considerada também deste ponto de vista. Ela oferece, não um dispositivo de controlo, mas sobretudo um dispositivo de livre invenção. Das duas estufas que constituem a casa, aquela que é deixada livre parece-se com um jardim de Inverno ou com uma estufa destinada ao convívio como as estufas do século XIX, mas é sobretudo um excesso de área em relação ao programa canónico de uma casa – um excesso que pode, não só responder a necessidades variáveis ao longo do tempo, como, sobretudo, potenciar a invenção do uso. Como se verifica em muitos dos seus projetos, Lacaton & Vassal propõem construir a baixo custo para, sem exceder o custo da construção previsto, oferecer a quem habita os espaços um excesso de área que pode, não só responder a necessidades variáveis ao longo do tempo, como potenciar a invenção do uso. A casa destina-se a ser habitada de modo nómada. É um *dispositivo* para a invenção espontânea de modos de a habitar.

*

A segunda pergunta que coloquei a propósito da representatividade política da arquitetura diz respeito à dependência dos significados simbólicos de uma determinada cultura.

Para tratar deste tema, gostaria de começar por considerar que nem sempre as construções se tornam representativas através da sua espetacularidade. Pelo contrário, há tipos de poder, instituições ou quadros de valores sociais que fazem representar-se pela descrição, pela austeridade, pela escassez ou até mesmo pela efemeridade – características tomadas como virtuosas. Isto verifica-se, por exemplo, em alguns contextos religiosos que determinam que a construção deve ser essencial, mas verifica-se também em situações nas quais a descrição (em contraste com a exibição considerada vulgar) torna-se um instrumento de deliberada diferenciação. Este fenómeno atravessa, designadamente, toda a história da arquitetura moderna, desde a ortodoxia das casas de Adolf Loos (verdadeiros bastiões da descrição burguesa), até ao *cool* da “estética de armazém” dos Smithson.

Poderá parecer que estou a regredir no argumento e a voltar ao tema da representatividade, mas não é aí que pretendo chegar. Esta variação daquilo que se entende por “estatuto” não é apenas um dado fundamental para considerar a representatividade dos artefactos arquitetónicos. Se este estatuto tem uma dimensão social evidentemente política, facilmente pode conceber-se que este relativismo cultural não é um fator

Gallimard, 1975). Sobre o conceito de “dispositivo” em arquitetura, ver também: Monique Eleb com Anne Debarre, *Architectures de la Vie Privée: XVIIe-XIXe Siècles*, Paris: Éditions Hazan/Bruxelles: A. A. M., 1999 (originalmente publicado: Bruxelles: A. A. M., 1989). Numa recente tese de mestrado que tive oportunidade de orientar, Daniel Fraga coloca a possibilidade de uma “pós-arquitetura” na qual os dispositivos espaciais manipuláveis no âmbito do “projeto de arquitetura” são alargados aos mais diversos *media* e colocados à disposição de práticas auto-determinadas, ou seja, ao serviço da deliberada construção por parte dos indivíduos de ambientes auto-condicionadores. Daniel Fraga, *Pós-Arquitetura: Poder. Espaço. Pós-Humanidade* (tese de mestrado), Guimarães: Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, 2015.

apenas exterior à disciplina (a disjunção entre política e arte a que me referi a propósito da mais óbvia representatividade), mas é também um fator interno com implicações intrinsecamente disciplinares. Para além do entendimento “leigo” da arquitetura, existe o estatuto que as obras adquirem aos olhos dos “iniciados” (os próprios arquitetos) – estatuto que depende de um conjunto de valores que regem a prática da arquitetura, bem como das próprias categorias definidoras da disciplina. O que determina o que é considerada “boa arquitetura”? Que fatores são valorizados para que se atribua estatuto artístico a um determinado projeto? O que faz de um arquiteto um *autor*? O que define a atividade do arquiteto designada como “projetar”? Para que serve a arquitetura? No limite, poderá perguntar-se: *o que é “arquitetura”*? Responder a estas perguntas é construir um mapa de pressupostos – uma *conjuntura conceptual* para a arquitetura – que, na sua circunstancialidade, é *político*.

A *Casa em Coutras* é uma proposta de uma destas conjunturas. Para além do que já afirmei sobre a flexibilidade funcional da casa: o edifício é definido como uma porção de clima condicionado; a materialidade da construção é puramente funcional (não tem qualquer estatuto); o projeto é, em grande medida, um *readymade*; a tarefa do arquiteto passa, em grande medida, apenas por uma escolha (o modelo das estufas); uma casa não precisa de ser mais do que isto; a arquitetura não precisa de ser mais do que um dispositivo favorável ao uso. A dimensão política de tudo isto será evidente na desconfiança, ou no incómodo, que isto poderá causar a alguns arquitetos.

Neste contexto, o projeto transforma-se num dispositivo para a interrogação das condicionantes *conceptuais* que o enquadram e, eventualmente, escapando a essas condicionantes, inventa outras definições ou outras práticas de arquitetura. A forma arquitetónica torna-se (voltando a usar as palavras de Virno) “como a forma de uma nova esfera pública, como a estrutura de uma nova ideia. Procurar novas formas (...) é como procurar novos parâmetros para aquilo que entendemos como sociedade, poder, etc. (...) [O] colapso das velhas regras e a antecipação de novas regras, mesmo que apenas formais, é onde a estética e a resistência social se encontram (...). [O] mais importante efeito da arte verifica-se na esfera formal”.

A plenitude artística é política.