

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
PSICOLOGIA INSTITUCIONAL**

SÉRGIO MIGUEL PRUCOLI BARBOZA

**ENTRE CORPOS E CIDADES:
PENSAMENTOS E INTERFERÊNCIAS SOBRE A
CONSTRUÇÃO DE CIDADES E MODOS DE VIDA**

**VITÓRIA
2011**

SÉRGIO MIGUEL PRUCOLI BARBOZA

**ENTRE CORPOS E CIDADES:
PENSAMENTOS E INTERFERÊNCIAS SOBRE A
CONSTRUÇÃO DE CIDADES E MODOS DE VIDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional do Departamento de Psicologia da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Institucional.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Leila Aparecida Domingues Machado.

**VITÓRIA
2011**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

B238e Barboza, Sérgio Miguel Prucoli, 1979-
Entre corpos e cidades : pensamentos e interferências sobre
a construção de cidades e modos de vida / Sérgio Miguel Prucoli
Barboza. – 2011.
121 f. : il.

Orientadora: Leila Aparecida Domingues Machado.
Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) –
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais.

1. Arquitetura. 2. Psicologia. 3. Vida urbana. 4. Subjetividade.
I. Machado, Leila Aparecida Domingues. II. Universidade Federal
do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 159.9

SÉRGIO MIGUEL PRUCOLI BARBOZA

**ENTRE CORPOS E CIDADES:
PENSAMENTOS E INTERFERÊNCIAS SOBRE A
CONSTRUÇÃO DE CIDADES E MODOS DE VIDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia Institucional.

Comissão Examinadora

**Prof.^a Dr.^a Leila Aparecida Domingues Machado
Universidade Federal do Espírito Santo**

**Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Barros de Barros
Universidade Federal do Espírito Santo**

**Prof. Dr. Luis Antonio Baptista
Universidade Federal Fluminense**

**Prof.^a Dr.^a Clara Luiza Miranda
Universidade Federal do Espírito Santo**

RESUMO:

Este trabalho visa analisar a cidade como corpo social e suas reverberações no campo da Arquitetura e Urbanismo no contemporâneo. Tal ação/reflexão se dá sobre dois pontos: primeiro a partir da Análise Institucional como movimento de institucionalização deste corpo-cidade e deste poder-saber. E, segundo, a partir dos processos de subjetivação, através do conceito cunhado por Felix Guattari, de “subjetividades”, entendida como “potencial de subjetivação parcial” que jaz nos objetos arquitetônicos e urbanístico – como estes participam do processo de fabricação de subjetividade, da experiência urbana. Análise que, pela formulação de intercessores que vem da Filosofia da Diferença, busca a construção de problematizações e a obtenção de ferramentas conceituais metodológicas cuja potência ética-estética-política possa contribuir, dentro da temática da construção da cidade, para a produção de uma subjetividade comprometida com a construção do comum.

Palavras-chave: Arquitetura, urbanismo, filosofia da diferença, produção de subjetividade, cidade.

ABSTRACT:

This dissertation proposes to analyze the city as a social body and its reverberations in the field of contemporary Architecture and Urbanism. This action/reflection appears over two points: the first one from the Institutional Analysis as movement of institutionalization of this city-body and this “power-knowledge”. The second point, from the subjectivation process, through the concept created by Felix Guattari of “subjects”, understood as the “partial subjectivation potential” that lies on the architectonic and urbanistic objects – as they take part in the process of manufacturing subjectivity, the urban experience. Analysis, that with the formulation of intercessors that came from the “Philosophy of Difference”, seeks the construction and the possession of methodological conceptual tools, in which the ethic-esthetic-political potency may contribute, inside the subject of the city making, of one kind of subjectivity compromised with the construction of the common.

Key-words: Architecture, urbanism, Philosophy of Difference, subjectivity production, city.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todo respeito às escolhas que faço, por mais estranhas que lhes pareçam. Contar com o apoio quase incondicional de vocês me deu bases fortes para enfrentar o que seja.

A Capes, em um país onde ainda há tanta labuta por justiça social, e democracia verdadeira, onde tanto se lucra com a ignorância, dar suporte a trabalhos acadêmicos é um mérito a ser honrado, respeitado e ampliado. Tal apoio me permitiu, através de viagens, congressos e muitos, muitos livros não apenas chegar aqui. Sem dúvida muito ainda há por vir.

Ao PPGPSI, que me ensinou que a construção de uma nova realidade passa pela amizade e pela coletividade. Também que teoria e prática são inseparáveis, e se não, de pouco valem. Acredito nas palavras e nos encontros que se deram, em sala de aula, nos corredores, nos pátios do Cemuni 6, fora da Ufes. Estes são mais que mero referencial bibliográfico levo-os em meu corpo.

Aos amigos...

...colegas de orientação Jana, Denise, Carol, Carlos, Dauri, Ruy, e especialmente as queridas companheiras “bizarrras” Laura e Rubiane.

...da Psi, especialmente à Suzana, Luziane, Jésio, Priscila, Marina, Narjara, Kesya e tantos outros queridos!

...artistas performers, do Trampolim, e também Leda Bazzo, pela imersão nesse território tão poético e poderoso da performance.

...alunos que tanto me ensinam e apóiam!

...da vida, especialmente Felipe, Maurício, Graziela, Rafael, George, Bruno, Guilherme e Fernanda.

A minha orientadora Leila, por todo carinho e paciência mesmo em tempos tempestuosos.

A Beth, por toda potência incitada para as lutas, mas, sobretudo pela amizade.

A Luis Antonio, cuja presença nos livros, nas poucas e preciosas conversas ajudaram a atormentar minha alma... do jeito certo.

A Clara, que me ensina, desde a graduação, a ver além do óbvio no ofício da arquitetura e urbanismo.

A todos e tudo dentro desse percurso.

Ao passado que não seja ancora, mas vela.

“Your souls for flight, your bodies for the earth” - Blake



Era noite e não haviam luzes ligadas ali, somente uma amarelada e fraca luz vinda da rua. Todos esperavam pela ação performática. Ação de dois atores-artistas. Um casal: um homem, uma mulher. Em seu palco, na pequena galeria de exposições no centro da cidade, a cenografia estava posta. Objetos, que mal podiam ser identificados pela escuridão, traçavam uma linha, um percurso, da porta da sala até a parede ao fundo, onde estava a mulher.

Do lado de fora da galeria ele surge. Com um guarda chuvas em mãos. Caminha e se detém antes da porta. Ajoelha-se diante de uma vale acesa. Abre o guarda chuvas. Saca uma vela e incendeia o tecido sobre sua cabeça, com a mesma naturalidade de quem acende um cigarro. O fogo se alastra com rapidez e o tecido sintético transforma-se em gotas negras nas chamas. Em poucos momentos resta apenas a estrutura. Nenhuma chuva pode ser parada, assim como nada que se precipite de qualquer direção. Não há mais necessidade de proteção. Ele está aberto, ele deseja tudo que se passará. Nada mais, nada menos. Um corpo em poros, desprotegido dos afetos¹.

¹ Parte da performance realizada pela artista alemã Verena Stenke e o artista italiano Andrea Pagnes, em 14 de janeiro de 2011, na Galeria Homero Massena, Vitória, Espírito Santo.

INTERROGAÇÕES:

1- A metáfora da cidade como corpo tem sido utilizada para justificar as ações transformadoras da paisagem e nos modos de vida urbano desde o surgimento do urbanismo como disciplina no séc. XIX. A partir da perspectiva da Filosofia da Diferença e da Análise Institucional, propõe-se: como tem se instituído essa cidadecorpo, e o poder-saber Urbanismo?

2- Que questões a perspectiva da Filosofia da Diferença pode trazer para contribuir com o diálogo de um “fazer cidades”?

3- Como uma prática no âmbito da Arquitetura e Urbanismo acaba por produzir uma “cidade mundo do capitalismo contemporâneo”? E como este, contribui para a instauração de modos de existência e, de forma mais ampla, nos modos de produção?

INDICE DE IMAGENS:

As imagens estão no corpo do texto. Elas surgem como “blocos de imagens”, que, mas do que a simples leitura de uma figura, busca revelar sensações e sentimentos. As imagens contidas no Capítulo Flâneur foram cedidas pelo Trampolim² e são parte indissociável das narrativas que constam no sumário. As imagens do Capítulo 2 – Percursos e Experiências, foram retiradas dos livros que compõem nossa bibliografia e da internet e se situam:

- Bloco de imagens Brasília... p.45
- Bloco de imagens Escultura social... p.61
- Bloco de imagem Miralles: Arquitetura e sentimento... p.68
- Bloco de imagem Muro como arma... p.79

² Trampolim – Plataforma de encontro com a arte da performance foi um evento que reuniu artistas performers do Brasil e do exterior na cidade de Vitória, entre os meses de outubro de 2010 a fevereiro de 2011.

SUMÁRIO:**INTRODUÇÃO**

- Apresentação do trabalho... p.12
- A quem se destina ou cartografias deste desejo... p.14

CAPÍTULO FLÂNEUR – Narrativas da experiência urbana através da arte da performance... p.20

- O corpo e o chão... p.31
- O corpo e seu reino... p..53
- Sobre peles... p.99
- Entre o caos um corpo baila... p.43
- Um mundo na cabeça... p.105
- A delicada arquitetura de um corpo de vento... p.74

CAPÍTULO 1 – A CIDADECORPO IDEAL... p.23

- 1.1- A emergência da Cidade-corpo ideal ou do urbanismo formal... p.24
- 1.2- A cidade mundo do capitalismo contemporâneo e o coeficiente de liberdade criadora... p.33

CAPÍTULO 2 – PERCURSOS E EXPERIÊNCIAS... p.46

- 2.1- Espaço: Praça dos Três poderes... p.47
- 2.2- Arte urbana: Monumento oficial – Esculturas de Brasília... p.62
- 2.3- Espaço: Parque Diagonal Mar... p.69
- 2.4- Arte urbana: Monumento marginal – A Guerrilha nos muros de Banksy... p. 80

CAPÍTULO 3 - A CIDADE COMO CORPO SEM ÓRGÃOS... p.86

- 3.1- Uma cidade para a multiplicidade – A potência da vida como resistência na Multidão... p.87
- 3.2- Reflexões sobre a cidade de um Corpo sem Órgãos... p.101

CAPÍTULO 4 - CORPO ANTE CORPO... p.111

- 4.1- Entre corpos e cidades... p.112

BIBLIOGRAFIA... p.116

Apresentação do trabalho

Analisar a cidade - o espaço sonhado, projetado, construído. Entender como se forja o saber que opera essa construção e as problematizações advindas desta criação humana, de tão difícil leitura. Desafios que se colocam aqui não como vontade crítica de “apontar o dedo”, mas, vontade de desconstruir para propor arranjos outros. Decomposição que se apresenta tendo como ferramenta os processos de subjetivação, sobretudo o trabalho de Félix Guattari, nosso principal aliado. Encontramos neste autor um modo singular de olhar a cidade - o prisma da subjetividade, dos modos de vida. Contudo outros referenciais se apresentam em nossa busca, outros autores, e, também, outras vias menos acadêmicas, mais “artísticas”.

A metáfora da cidade como corpo, apropriada pelos urbanistas para justificar seus planos e expansões, será utilizada aqui, torcida, re-apropriada, para que os objetos arquitetônicos e urbanísticos sejam postos, não como objetos solitários, isolados, mas, em relação direta com os corpos humanos que os habitam. Corpo e cidadescorpo. Como coloca Paola Berenstein Jacques:

Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão. A cidade não só deixa de ser cenário mas, mais do que isso, ela ganha corpo a partir do momento em que ela é praticada, se torna “outro” corpo. Dessa relação entre o corpo do cidadão e esse “outro corpo urbano” pode surgir uma outra forma de apreensão urbana e, conseqüentemente, de reflexão e de intervenção na cidade contemporânea (2008).

O percurso que traçamos faz-se em cinco movimentos. Iniciamos com o que chamamos de Capítulo Flâneur, onde apresentaremos uma série de narrativas da experiência urbana através da *performance* artística. Nosso intuito é desnaturalizar a experiência urbana através destas narrativas na busca por certa sensibilidade, que ative outro olhar sobre nosso cotidiano de seres urbanóides. Este movimento de nossa dissertação, embora “abra” o trabalho não recebe uma numeração, a explicação para tal fato se dará mais à frente.

Em nosso primeiro capítulo, segundo movimento, “A cidadecorpo ideal”

apresentaremos um breve relato do urbanismo como disciplina, associado à metáfora da cidade como corpo, e uma bem definida forma de percebê-la e afirmá-la. Encontraremos, ainda, com os questionamentos e indicações de Félix Guattari, sobre a cidade contemporânea e os processos de subjetivação. A fala que desenrolamos a partir deste autor busca outra perspectiva, distinta da visão hegemônica que se tenta impor pela prática de modelos ideais divulgados pelo campo da arquitetura e urbanismo.

Nosso terceiro movimento, “Percurso e experiências”, pretende expor territórios que, para além de análises tecnicistas, mensuráveis, são compostos de relações complexas e incessantemente produzidas.

O espaço no qual vivemos, que nos leva para fora de nós mesmos, no qual a erosão das nossas vidas, do nosso tempo e da nossa história se processa num contínuo, o espaço que nos mói, é também, em si próprio, um espaço heterogêneo. Por outras palavras, não vivemos numa espécie de vácuo, no qual se colocam indivíduos e coisas, num vácuo que pode ser preenchido por vários tons de luz. Vivemos, sim, numa série de relações que delineiam lugares decididamente irreduzíveis uns aos outros e que não se podem sobre-impor (FOUCAULT, 1998).

Percurso, sobre espaços projetados e ações artísticas no espaço, que travam e desvelam relações que constituem territórios urbanos, que nos trazem através de suas experiências, interferências para pensar, perceber e produzir a cidade.

No quarto movimento, “A cidade como Corpo sem Órgãos”, apresentaremos ferramentas conceituais, de autores da filosofia da diferença, com os quais ativamos outras percepções e proposições sobre o espaço urbano. Conceitos como “Biopoder”, “Resistência”, “Biopotência”, “Multidão”, “Comum” e “Corpo sem Órgãos” que se projetam em uma distinta forma de compreensão do “Urbano” – que julgamos potente e afirmativa para pensar o “fazer cidades”.

Em nosso movimento final, “Corpo ante corpo”, exporemos as conclusões e apontamentos deste trabalho/percurso, onde, apostamos colocar em diálogo corpos e cidades. Falas de uma conversa que, como relação e produto, incitam a composição de formas de pensar/agir sobre a vida “na” e “da” cidade.

A quem se destina ou cartografias deste desejo

- *Que modo de pensar a cidade e, conseqüentemente, que modo de vida a arquitetura e o urbanismo, como saber disciplinar, têm construído?*
- *Como se dá essa construção? Que vida é essa?*

Várias são as perguntas que permeiam este trabalho, escolhemos as duas perguntas acima para abrir este texto que versa, fugazmente, sobre os desejos que levaram à concretização desta dissertação. Elas são nosso convite para que nos acompanhe nesse breve e intenso caminho que escolhemos tecer durante esta, também breve e intensa, passagem no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional (PPGPSI), da Universidade Federal do Espírito Santo.

Sendo o autor deste trabalho um arquiteto urbanista e, este projeto, cria de um Programa de Pós-graduação em Psicologia Institucional, pode parecer estranho a um leitor mais desavisado. Uma relação mais óbvia, já naturalizada, seria com alguma engenharia (técnica) ou design (estética e função). Contudo é exatamente deste encontro, entre a Arquitetura e o Urbanismo (AU) com a Psicologia Institucional de base esquizoanalítica, - como também, com a Sociologia e a Filosofia - que surge esta pesquisa. Sua concepção temática foi uma criação/expansão produzida a partir de várias leituras, grupos de estudo, trabalhos, discussões e pensamentos, como também, de inquietações que permaneciam vibrando e clamando por movimento, novos contornos e produção.

E de onde surgiram tais questionamentos, tão caros que abrem este trabalho? Qual a função que damos a essas interrogações?

Por obra do acaso, ou talvez por uma afinidade que já se fazia presente desde o começo da graduação, sempre estive cercado de amigos e colegas do curso de Psicologia. Companheiros de cafés, de festas, de filosofia de bar, de vida. Pessoas mais atentas que o normal, com opiniões diferentes, e uma estranha e inquieta luz. Pessoas que sem dúvida me influenciaram demais. Uma fala

corriqueira se fazia presente quando, em meio a esses seres, o que se debatia era “o ofício escolhido”. Esta fala dizia em tom de reclamação que o trabalho dos arquitetos era palpável. Tal trabalho podia ser visto, tocado, pisado, habitado. Enquanto que a produção dos psicólogos era, por demais, intangível, etérea. E isso, tal solidez, presenteava os arquitetos com a sensação de algo terminado, solucionado, enfim feito. Não entrarei no mérito de discutir a importância da produção Psi, de seus profissionais, contudo sempre me causou estranheza tal colocação. A fala que surgia como um desabafo, em mim havia se tornado uma interferência poderosa. Interferência causadora de uma estranheza, me levando a questionar, de maneira inversa, a carreira que seguia, o método de trabalho que me era ensinado pela grande maioria dos professores na universidade.

Fazer arquitetura era contemplar os dois grandes dogmas: a forma e a função - e este “fazer arquitetura” já se apresenta assim há muito mais que décadas. Desenhávamos casas, escolas, galerias de arte, prédios de escritórios e afins nas disciplinas de Projeto Arquitetônico. Riscávamos loteamentos, bairros, territórios inteiros nas disciplinas de Projeto Urbanístico ao longo do curso. Estudávamos a obra de alguns dos arquitetos e urbanistas mais famosos, sua linguagem, suas respostas para os problemas de forma e função. E aquilo me inquietava profundamente. “É só disso que trata tal ofício? Responder a demandas estéticas, da última moda? Encaixar os ambientes para que tudo fique muito perfeito ao uso, como um jogo de quebra cabeças? Trabalhamos somente com formas?” Algo tinha se alterado na minha forma de pensar e produzir como estudante e como profissional de Arquitetura e Urbanismo. Fazer arquitetura naquele momento me parecia exercer uma atividade completamente deslocada de uma filosofia, de uma política. Pensamento que anos depois descobri que não me era suficiente, levando-me a um problema, pois não condizia com minha postura e com as apostas e práticas outras que me eram caras. Tinha divergido e me tornado “Outro” arquiteto urbanista.

Mas, ao contrário, há alguém, mesmo que seja apenas um, com a modéstia necessária, que não chega a saber o que todo mundo sabe e que nega modestamente o que se julga ser reconhecido por todo mundo. Alguém que não se deixa representar e que também não quer representar quem quer que seja. Não um particular dotado de

boa vontade e de pensamento natural, mas um singular cheio de má vontade, que não chega a pensar nem na natureza e nem no conceito (DELEUZE, 2006, p. 191).

Descobri, sem saber claramente, apoiado na potencia do dissenso, que tal AU dos dois dogmas serve sim a algo: algo que se encontra quase escondido - como um elefante atrás de um poste. O mestre da arquitetura (ou desta arquitetura, focada simplesmente na espacialidade) sempre esteve ali, mas o olho treinado para uma inteligência com a forma, é também treinado para abstrair a presença do paquiderme.

Talvez seja o momento de lançarmos mais uma pergunta:

- *Que forma de política a arquitetura e o urbanismo afirma e produz quando diz que nada tem a ver com política?*

Não falaremos de “política” em nenhum outro texto deste trabalho. Contudo a política aparecerá a todo o momento, em cada afirmação e a cada questionamento. Pontuamos, porém, a diferença entre este trabalho “ser sobre”, e “ter em si” a política como conteúdo. Mas afinal, de que política estamos falando? De certo não é a política da “politicagem”, do senso comum, dos tramites burocráticos, daquilo que se tornou “profissão” em Brasília e nas câmaras de deputados e prefeituras, que é, ou se deseja, quase ignorado pela população. A política aqui tem outro sentido. E aparecerá junto ao conceito de *vida* presente nas duas perguntas que abriram este texto. Uma política que se junta ao conceito de vida, para além do zôê³.

Alain Badiou (2010, p.23) na fala intitulada “Existe algo assim como uma política deleuziana?”⁴ dirá acerca do conceito de política que consideramos: “(...) a política é uma máxima de criação, mas não uma criação em si. Quando a política não é uma máxima para a arte, a ciência ou a filosofia, não pode ser

³ Giorgio Agamben na introdução de *O poder soberano e a vida nua*, nos fala que os gregos usavam dois termos distintos para expressar o que entendemos por vida. Esses dois termos eram *zôê*, que significava o “simples facto de viver, comum a todos os seres vivos”, e *bios* “que indicava a forma ou maneira de viver própria de cada indivíduo ou grupo” (AGAMBEN, 1998, p.11)

⁴ Tradução nossa, para “¿Existe algo así como una política deleuziana?” (BADIOU, 2010).

outra coisa que uma análise do capitalismo”⁵. Falamos, então, da máxima de criação de Nietzsche, ou da crítica radical histórica. Política do pensamento, pensamento que se desdobra em política da arte, política da ciência e política da filosofia. Política como criação vital de algo novo. Dirá ainda Badiou:

Mas o que é uma máxima política da ação que envolve as criações humanas tomadas na sua totalidade? O quê é uma máxima política, se a máxima se encontra na arte, na sexualidade, no devir humano? Penso que é de fato, uma máxima *ética* antes de uma máxima política. Deleuze escreve: “O que mais falta é a crença no mundo. Quase perdemos o mundo. Nos foi retirado. Se você crê no mundo, precipita os acontecimentos de uma forma que escapa ao controle”. Ao meu juízo, se torna claro que crer no mundo, precipitar os acontecimentos, fugir ao controle são as máximas éticas de Deleuze (2010, p.24)⁶.

Encontramos, então, sobre a política, intrinsecamente, a idéia da ética⁷. E, indo mais além, três máximas: “a máxima negativa (‘fugir ao controle’), a máxima subjetiva (‘crer no mundo’) e a máxima criativa (‘precipitar os acontecimentos’)” (p.24). O autor nos fala de uma política e uma ética “deleuzianas”, uma postura ante o mundo, defendida pelo filósofo da diferença. A política trata, portanto, de uma postura ante nossa forma de nos relacionarmos com o que nos cerca, trata de uma forma de estar no mundo e de construí-lo.

Se a política é inseparável da experiência humana, para o bom e para o mau, aqui encontro, novamente, o problema de anos atrás: pensar a produção

⁵ Tradução nossa, para o original: “(...) la política es una máxima de creación, pero no una creación en sí. Cuando la política no es una máxima para el arte, la ciencia o la filosofía, no puede ser otra cosa que un análisis del capitalismo”.

⁶ Tradução nossa, para o original: “Pero ¿qué es una máxima política de la acción que envuelven las creaciones humanas tomadas en su totalidad? ¿Qué es una máxima política, si la máxima se encuentra en el arte, en la sexualidad, en el devenir del ser humano? Pienso que es de hecho, una máxima *ética* antes de una máxima política. Deleuze escribe: ‘Lo que más falta es la creencia en el mundo. Casi hemos perdido el mundo. Nos ha sido retirado. Si usted cree en el mundo, precipita los acontecimientos de una forma que escapa al control’. A mi juicio, resulta claro creer en el mundo, precipitar los acontecimientos, escapar al control són las máximas éticas de Deleuze”.

⁷ Entendemos por ética, nas palavras de Luiz Fuganti (2009): “Chamamos ética não a um dever para com a Lei ou o Bem, nem tampouco a um poder de segregar ou distinguir o puro do impuro, o joio do trigo, o Bem do Mal, mas a capacidade da vida e do pensamento que nos atravessa em selecionar, nos encontros que produzimos, algo que nos faça ultrapassar as próprias condições da experiência condicionada pelo social ou pelo poder, na direção de uma experiência liberadora, como num aprendizado contínuo. Fazendo coexistir as diferenças, conectando-as ao acaso dos espaços e dos tempos que as misturam e tornam seus encontros, ao mesmo tempo, contingentes e necessários num plano comum de natureza adjacente ao campo social (pois a vida não existe fora dos encontros e dos acontecimentos que lhe advém), afirmamos o que há de fatal nestes encontros, algo como o sentido superior de tudo que é. Pois é querendo o acontecimento, que liberamos algo que se distingue dos simples fatos cotidianos”.

arquitetônica e urbanística como alienada, sem o clamor de uma postura ante os problemas que enfrentamos no cotidiano, a AU como instituição isenta à política. Existe política, sempre existe, cabe saber que tipo de política, onde e em nome de quê ela age, e como instaurar outros movimentos que possam colaborar para outra postura. Colocamos, assim, a questão da vida, que abre este texto, pensando: que “realidade” a AU tem ajudado a produzir? Desse modo, afirmamos que a vida passa inevitavelmente pela política, por uma postura, e que ao não concordar com sua produção, chamará um agir, outra política.

Leila Machado e Maria Cristina Lavrador dissertarão sobre uma política implicada com a vida, partindo da obra de Deleuze e Guattari, no texto “As políticas que incidem sobre a vida”. Dirão as autoras sobre apoderar-se da vida e transformá-la para além das formas hegemônicas como uma:

[...] reapropriação existencial que nos impulse a desejar que nossas palavras, nossos olhares, nossas vidas sejam diferentes do que são. Diferentes no sentido, de menos capturadas, menos servis, menos coadunadas aos padrões, menos reprodutoras de esquemas sutis e cotidianos de micro-fascismos, menos apaixonadas pelo poder, pelos títulos, pelos cargos, pela produtividade acadêmica, pela produção de discípulos (MACHADO; LAVRADOR, 2010, p.119).

Encontramos na idéia de reapropriação existencial, ligada à vida em sua pluralidade, e liberta dos esquemas servis, do hegemônico, uma base política na qual propomos este trabalho. Responder as perguntas que inauguram este texto é nosso intuito. No entanto, as respostas surgirão de maneira direta e indireta. Respostas mais ou menos “completas”, tento em vista a grandeza das perguntas, que claro, são muito “maiores” que uma dissertação, ou mesmo uma tese. Mas, que entendemos como batalha que deve ser travada, tal qual “Davi contra Goliath”, um gigante que não pode ser derrotado com um só golpe, mas que a cada golpe enfraquece um pouco. Esta dissertação pretende, assim, ser um golpe a favor da vida.

O arquiteto Eduardo Rocha na banca de qualificação de sua tese “Arquiteturas do abandono” (ROCHA, 2010) – tese também marcada por questões que “estariam para além do que se trata em AU”, e muito influenciada pela filosofia

da diferença –, foi questionado pela psicóloga prof^a. Analice Palombini, que fazia parte de sua banca: “A minha pergunta (talvez seja a única) é: quem é o leitor da tua obra?”⁸. Eduardo ficou transtornado com a pergunta, aparentemente, tão bem colocada. Afinal arquitetos falando de filosofia? De psicologia? Querem os arquitetos saber de tal coisa? Querem os psicólogos saber de arquitetura? Tais perguntas podem surgir também neste trabalho. “Quem é, afinal, nosso leitor? Qual é o nosso campo? Arquitetura e Urbanismo? Psicologia? Ou, ainda outra coisa?”. Contudo estes questionamentos são falsos problemas. O ponto: este trabalho pretende um contágio, sejam de arquitetos, sejam de psicólogos, ou ainda, de outros pesquisadores do espaço urbano (artistas, geógrafos, sociólogos, etc). Contágio que não age como doença, mas que aspira abrir pequenas ranhuras num modo de olhar o espaço urbano, que deseja “desvelar”, ao menos um pouco, as tramas que envolvem as cidades. Aposta na desterritorialização disciplinar, em novas composições que são possíveis a partir da interferência entre campos diversos. Um trabalho que, como disse Badiou, quer atuar na política de outra forma-AU, precipitando acontecimentos que, esperamos, possam contribuir para o movimento instituinte, criativo de outras experiências urbanas, menos danosas e mais comprometidas com a afirmação da vida.

⁸ Retirado do parecer da Prof^a Analice Palombini, referente à banca de qualificação de doutorado do Arquiteto e Prof. Eduardo Rocha, em 18/06/2009. Enviado por email pelo próprio Eduardo.

CAPÍTULO FLÂNEUR

Narrativas da experiência urbana através da arte da performance

Nosso *corpus* é a cidade, a *urbe*, a experiência urbana, o viver urbano. *Corpus* amplo, múltiplo, de “complexidade que beira o caos”, dirá Félix Guattari (1992, p.159). Como falar da experiência do existir na cidade? Como falar do cotidiano da urbe, sua potência e seu esvaziamento? Como falar da vida urbana já tão naturalizada, que atravessa nossa pele e nos constitui? Respirar, tocar, ver o urbano é inspirar, tatear, olhar nada mais que o ordinário. A cidade já faz parte de nossa construção, de nossas vidas. Sob ponto de uma “determinada vida”, a cidade compõe, harmonicamente, um *modus operandi* que se repete diariamente. Falamos da serialização da vida, das “trajetórias predeterminadas” que levam à serialização.

Contudo, não pretendemos à harmonia – não por uma vontade anarquista, de pura vontade de destruição –, mas porque aspiramos “tocar algo mais”. Trazer à tona algo que não se sabe. Apostamos que exercer um arrebentar, ou um rachar, das tramas que compõem a melodia do que vivemos, do que se convencionou como real, nos traz paisagens escondidas nas paisagens. Como que, através de fissuras, outra luz adentrasse nosso campo, revelando uma poeira até então oculta, que dança no ar, desvelando os ventos, as forças que constituem nosso objeto – o objeto urbano sobre outra luz.

Para tanto, devemos desnaturalizar a cidade, a experiência urbana, sua construção de cada dia – com a qual contribuímos. Percebê-la com outra sensibilidade, vivê-la com outros corpos. Este capítulo tem este intuito: buscar experiências da vida urbana. Experiências que possam dar consistência tanto às perguntas que aqui colocamos, quanto às proposições que lançaremos no desenrolar deste trabalho.

Convocamos aqui o *flâneur* de Baudelaire, personagem que vive a rua, com o desdém da lógica domiciliar. Tal personagem busca o calor no encontro, no outro, na surpresa que a multidão traz em si. O *flâneur* se move habilmente pela cidade, “flanando”, sempre buscando a vida escondida atrás do mundano.

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente, sempre menor se torna a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a fome. Mas ele não quer saber das mil e uma maneiras de aplacá-la. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio (BENJAMIN, 1989, p.186).

Encontramos no conceito de **Interferência Urbana**⁹ uma pista para um olhar *flâneur*, para que busquemos mais que encontros, bons encontros, encontros cálidos e passíveis de perturbações na harmonia carcerária¹⁰ dos modos de vida hegemônicos. Nosso flunar se dará pela via da arte, mais especificamente pela via da performance, dos artistas *performers* que através de suas ações conseguem dar nome, cor, cheiro, vida ao que já não enxergamos, detectamos, sentimos com facilidade. Indo além, apostamos na via da arte, pois como afirma Suely Rolnik (2010):

Quando você faz uma intervenção que promove, que ganha corpo aquilo que está, quando isso se apresenta na experiência urbana tem um poder de contaminação que não é necessariamente de mudar algo ali naquele espaço em que você está intervindo, mas é de mudar algo na subjetividade dos que vivem essa experiência relâmpago. No meu entender tem um poder muito maior do que tem o poder de convocação mesmo deste espaço proibido, mais que proibido, recalçado, porque se fosse só proibido a gente liberaria. Mas é um espaço recalçado e só tem condição de reativar o que está recalçado se encontra um ambiente de forças ativas que afirma isso e se encontra possibilidade de sustentação para que isso se faça também na subjetividade. [...] o que essas intervenções urbanas fazem são como guerrilhas culturais, abrem espaços cuja proliferação não tem como prever, são em tempos diferidos, em lugares diferidos, podem promover uma mudança na sexualidade de uma pessoa que viveu aquela experiência e com isso abrir outros espaços.

⁹ O conceito de **Interferência Urbana**, que ainda está em construção dentro do Núcleo de Pesquisa Laboratório de Imagens da Subjetividade – LIS - (PPGPSI/ DPSI/ UFES), surge próximo ao conceito de intervenção⁹ nas Artes Plásticas, tomando como alvo o desvelamento do ordinário, a conquista da visibilidade das tramas e jogos de força que constituem nosso cotidiano, intensificação do sensível no corpo e nos modos de existir, deflagração de “novas intensidades do mistério”. Para nós, interferir difere de intervir justamente na sua possibilidade de abertura e expansividade, no comprometimento ético, estético e político imanente a sua prática.

¹⁰ Jonh Cage (1912-1992), importante músico americano autor da famosa 4'33", peça feita para nenhum instrumento, nenhuma voz, uma vez que sua partitura é composta pela ausência notas. Uma música que negando harmonia, estrutura, escala, tempo, eleva o ruído, o barulho do acaso ao status de música. Cage quebra o paradigma harmônico com o que se chama de “música do acaso” ou “música aleatória”.

As narrativas-performances deste capítulo não se apresentam agora como texto corrido, contidas entre essa e tal página. Elas, simplesmente, passarão pelo texto desta dissertação. Surgirão, quase que de repente, emergindo entre os parágrafos. Narrativas flâneurs: como se saíssem de uma esquina e se aproximassem para contar uma breve história, lançando-nos um convite para interferir e desvelar “troços do urbano” e claro, de nós mesmos.

CAPÍTULO 1 – A CIDADECORPO IDEAL

A metáfora da cidade como corpo é algo que surge com a disciplina urbanismo, no século XIX¹¹. A cidadecorpo e o saber que a constitui serão afetados e produzidos, assim como vários outros saberes-vetores, por um discurso médico higienista. Essa construção cria verdades, e institucionaliza uma forma de fazer cidades, afirmando o que é saudável e o que é patologia na construção da urbe.

Contudo, a cidade como objeto de estudo é alvo de outras perspectivas distintas da AU. Perspectivas que, julgamos, não podem ser ignoradas.

Focamos então em Felix Guattari, e suas colocações e proposições sobre o espaço urbano a respeito da lente da subjetividade. Os conceitos cunhados por este autor, sobretudo em seu livro **Caosmose** (1992), servirão de ferramentas para nossa dissertação. Este psicanalista e filósofo da diferença dedicou parte de suas ponderações à cidade e a produção dos arquitetos e urbanistas. Conhecia a obra de arquitetos dentro e fora da Europa, sabia seus nomes, suas obras e as características de seus trabalhos. A decodificação deste objeto cidade e da prática, que se espraiava sobre ela modificando e expandindo-a, surge sobre um prisma singular. E sobre este poderoso pensamento ousamos dissertar.

Através dos textos que constituem o primeiro capítulo desta dissertação, sobre uma forma instituída de construir cidadescorpos, e através da expansão da fala de Guattari sobre a cidade e subjetividade, forjamos uma breve análise do saber AU, e da forma como a produção deste saber compõe os modos de vida no contemporâneo, bem como proposições para outras perspectivas.

¹¹ A metáfora do corpo descende de Alberti, 1490, com o axioma do edifício corpo. Contudo é só com o surgimento do urbanismo como disciplina que veremos a problematização de patologias, como afirmação de certa funcionalidade de um organismo arquitetônico urbanístico. No século XIX veremos então uma apropriação desta metáfora que seguirá aos dias de hoje.

1.1- A emergência da cidadecorpo ideal ou do urbanismo formal

Vários são os engenheiros e arquitetos que, desde o surgimento do urbanismo como disciplina, têm lançado mão da metáfora da cidade como corpo, como organismo vivo (GUNN; CORREIA, 2001). O ideal de cidade, seguindo esse mesmo fluxo, corre também junto ao ideal de harmonia e beleza do corpo, como um David de Michelangelo, de proporções simétricas, lapidadas meticulosamente, em busca da perfeição (e nem sequer “de uma perfeição”). Encontra-se aí um vasto vocabulário de órgãos, músculos, sistemas e estruturas que servem de arsenal retórico para um urbanismo que se propõe único em sua busca de higienizar e prover saúde.

É importante advertir aos leitores que a cidade ganha no discurso dos urbanistas uma visão muito restrita: a cidade planejada, oficial. Essa visão elitista forjará o urbanismo como disciplina e segregará o que é cidade, e o que dela não faz, ou deve fazer parte. Mesmo no contemporâneo, dentro dos muros da academia, um sinal de mudança nessa visão limitada do que é ou não cidade ainda se mostra apenas um esboço. Como cita Paola Jacques acerca das áreas de favela:

Hoje com a sistematização das urbanizações, surge um novo problema, pois nós, arquitetos e urbanistas, não somos formados a trabalhar em favelas e, na maioria das vezes, desconhecemos a arquitetura dessas comunidades. Deparamo-nos em campo com um universo espaço-temporal completamente diferente daqueles a que estamos habituados (JACQUES, 2007, p.13).

Assim, urbanistas vestem um jaleco branco e preparam-se para o ato cirúrgico de cortar e religar, extirpar e enxertar na cidade. Mas, que fim tem esse corpo? Seria um David, ou um Frankenstein? E ainda, a quem serve esse procedimento médico? Ideal de um ideal? O que é cortado fora? Georges-Eugène Haussmann, mais conhecido como Barão Haussmann – talvez o mais famoso de todos os urbanistas por ser pioneiro, junto ao catalão Ildefonso Cerdá, do urbanismo como disciplina – em prol de um ideal de homogeneidade, na segunda metade do século XIX, soube abrir grandes avenidas (as artérias deste corpo) em quarteirões onde se localizavam os

artistas, os boêmios, os drogados e as putas da antiga Paris (CARVALHO, 1997). Na construção da cidadecorpo ideal tais “tipos” são vistos como antígenos, como algo que incomoda o ideal asséptico. Deve-se limpar a cidade da “diferença”. Urbanizar se fazia, e ainda se faz, como instrumento/procedimento afinado com certa concepção/modelo da estética e da saúde, mas, também, da moral e da hierarquia como elementos constitutivos, próprios dessa estética e dessa saúde. Dentre outros autores, Paola Berenstein Jacques disserta sobre o urbanismo como uma imposição de outra cidade e de outra forma de viver na cidade:

O urbanismo enquanto campo disciplinar e prática profissional surge exatamente com o intuito de transformar as antigas cidades em metrópoles modernas, o que significava também transformar as antigas ruas de pedestres em grandes vias de circulação para automóveis (JACQUES, 2004).

Num segundo momento da urbanização, em que se destacam “as vanguardas modernas e o movimento moderno propriamente dito, ou *International Style*, (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, CIAMs)” (JACQUES, 2004), também encontramos claras referências da cidadecorpo, como demonstra o trecho abaixo do arquiteto franco-suíço baluarte de sua geração, Le Corbusier:

As capitais não tem artérias, têm apenas vasos capilares.; o crescimento marca-lhes a doença e a morte. Para sobreviverem, sua existência está há muito tempo nas mãos de cirurgiões que retalhavam sem cessar (LE CORBUSIER, 1992, p.7).

Mesmo no período do pós-guerra, em que assistimos ao declínio vertiginoso da arquitetura moderna em prol da amálgama de idéias e formas que acabam por definir o pós-modernismo, segue-se com a idéia da cidade como corpo. Jane Jacob, importante teórica desse período, lança, no ano de 1967, seu célebre livro ***Vida e morte das grandes cidades***. Ao longo da década de 70, e até os dias de hoje, torna-se recorrente o uso dos jargões como “hipertrofia” e “congestionamento” em decorrência do crescimento das grandes cidades.

Na cartilha rezada pelos médicos-urbanistas, verbos como “modificar” e “expandir”, ligados à cidadecorpo, podem ser considerados de maneira variável. Consideração positiva que recebe o nome de “progresso” ou

“crescimento” quando, então, aumentam as estatísticas de TVs, telefones, indústrias, escolas, salas de cinema, hospitais por metro quadrado. A avaliação negativa se batiza de “inchamento” quando se trata da violência urbana, dos movimentos dos sem-terra e sem-teto, da fome, do desemprego (GUNN; CORREIA, 2001). Citando Alfred Agache, responsável pelo plano Agache, elaborado para a cidade do Rio de Janeiro no final da década de 20, no século passado:

O organismo urbano, tal como o organismo humano, deve ser vigiado, mantido, reparado. Uma cidade deve normalmente preencher suas funções. A circulação deve ser fácil e como o corpo humano, a cidade deve eliminar seus dejetos sob pena de intoxicação (AGACHE apud GUNN; CORREIA, 2001, p.239).

Tais inchaços são as doenças das quais se deve livrar a urbe, bradam os projetistas. A erupção de algumas perguntas simples se faz sobre este trocadilho: Progresso e inchaço sob o olhar de quem? Esses inchaços seriam problemas “ocasionais”, ou efeitos dessa própria construção hospitalar de cidade?

Devemos colocar em xeque a credibilidade desta estatística normativa sobre a qual se julga a saúde e a patologia na cidadecorpo. Índices de consumo de bens? Devemos associar a qualidade de vida ao potencial de consumo dos cidadãos? E ainda, ter uma escola e um hospital por quarteirão de nada serve sem questionar a qualidade dos serviços que estes prestam à sociedade. No próprio campo da saúde tais conceitos de normalidade e patologia já enfrentam questionamentos como aponta o trabalho de George Canguilhem. As patologias da urbe apontadas pelos grandes urbanistas como as favelas, a violência urbana, os sem-teto parecem-nos pedir por outra questão que não essa, onde simplesmente se acusa um tumor que deve ser extirpado. Não seriam tais supostas patologias reações da saúde da urbe em relação ao seu meio?

Voltando ao foco de uma cidadecorpo, não se trata de defender, evidentemente, a perpetuação da violência urbana, da expansão violenta das favelas, do desemprego como uma reação desejada. Não há, aqui, nenhuma

apologia ao sofrimento real de milhões. Contudo, não seria o momento de ativar uma reflexão, considerando que esses problemas sociais não estão totalmente descolados do próprio “fazer cidades”, numa relação de produto e de produção de um modo de vida? De outra maneira, trata-se de não perceber essas questões, que estão em choque direto e violento, dentro do cotidiano urbano, para além de um problema, um inchaço. De onde “isso” surge? E por quê? Onde essa metodologia clínica e asséptica se relaciona com esses “tumores urbanos”?

Henri Lefebvre (1999), no livro ***A Revolução Urbana***, ressalta um ponto que parece passar despercebido por grande parte dos arquitetos e engenheiros que estudam e edificam a cidade: a cidade em suas expansões e retrações obedece a outras leis que divergem inteiramente da simetria desse corpo perfeito. O modo de produção do capital é que produz nosso meio, fazendo antes uma cidade-capitalista, ou uma “sociedade burocrática do consumo dirigido” (cidade da imagem, cidade do consumo, cidade do medo, cidade da hierarquia, cidade do trabalho e do desemprego...). A cidade urbana, de uma sociedade urbana, seria, então, algo a ser ainda definido, um processo, “mais que um fato consumado, a tendência, a orientação, a virtualidade”¹². Os inchamentos e tumores se tornam então efeitos da imersão da cidadecorpo em um modo de produção da vida em uma escala global. Não seria insensato dizer que o próprio discurso dos urbanistas, surdo às questões ético-políticas, por sua vez, advindo da instituição, do poder-saber¹³, nada ou muito pouco polifônico, da arquitetura e do urbanismo, ainda fortemente elitista, reatualiza modos de produção de tendência hegemônica. A cidade não é para todos, e essa é, ainda, uma luta que dá nome a outro livro de Lefebvre: ***O direito à Cidade*** (LEFEBVRE, 2001).

¹² Para Lefebvre as cidades ou *cités*: gregas, orientais, medievais, comerciais ou industriais, pequenas ou megalópoles são constantemente categorizadas como “sociedades urbanas” onde as relações sociais (relações de produção) são pouco ou nada comparáveis. Para livrar-se dessa confusão, o autor reserva o termo à sociedade que nasce na industrialização, como processo que domina e absorve a produção agrícola, e que só pode ser concebida ao final de um processo no curso que explodem as antigas formas urbanas, herdadas de transformações descontínuas.

¹³ Segundo Michel Foucault (2006) existe uma co-produção entre saber e poder. Não existe relação de poder que não constitua um campo de saber, da mesma forma que não existe um saber que não presuma e constitua uma relação de forças.

Importante considerar que a cidade inaugurada por Haussmann e Cerdá não foi o primeiro intento de uma planificação das cidades. Segundo Kuster e Pechman (2007) durante o barroco, junto à concepção pictórica e a difusão da perspectiva, planos foram traçados como ideais de uma lógica cortesã, mas, efetivamente, pouco se alterou, ao menos em relação à cidade da revolução industrial. Talvez não seja ousadia dizer que o sucesso dos grandes planos urbanos acontece, não por uma vontade, mas por uma necessidade, ou seja, como consequência da revolução industrial, com a grande migração dos trabalhadores camponeses para a cidade fazendo surgir a necessidade que inaugura, junto ao urbanismo moderno, disciplinas como a estatística, a sociologia, e o próprio direito sobre outra lógica, como indica Foucault (2003). Falamos, então, de uma interferência nos jogos de poder, que, em realidade, construirá uma nova forma-cidade, uma nova cidadecorpo que serve a um desígnio.

Assim como o urbanismo da pós-modernidade, em sua desestabilização de uma ordem unitária, sem um modelo base, não seria essa uma resposta a uma mutação dos jogos de poder? De outro arranjo de forças? Com a transformação em direção ao capitalismo descentralizado? Em suas redes de captura altamente dinâmicas, espalhado ao invés de centralizado?

O sociólogo espanhol Manuel Delgado, influenciado pelo trabalho de Lefebvre, repensa este conceito de urbano ao caracterizar tal espaço como o lócus de vínculos frouxos e forçados, intercâmbios, em grande parte programados, em que o grosso das relações sociais se dá entre desconhecidos ou quase-conhecidos. Dessa forma o autor descreve a imagem do urbano como algo que se dissolve, evapora, como uma névoa, mais do que a concretude do concreto. Urbano como modo de existência¹⁴, que ultrapassa os limites da cidade e do

¹⁴ A través de modos de existência, ou modos de vida, Delgado (1999) propõe um entendimento onde o urbano, ou a urbanidade, torna-se uma forma-subjetividade, sendo produzido incessantemente como um trabalho do *socius* sobre si mesmo, não como estrutura e sim como constante estruturar-se. Modo de vida que se dá não somente sobre a pele das cidades, mas onde estas relações produto e produtoras de uma subjetividade urbana possam alcançar - incluindo o rural (ou o campo). Desta forma o autor destaca a imagem do urbano da imagem da cidade, e coloca-se contra o antagonismo entre urbano e rural, e afirma um novo antagonismo entre o urbano e o comunal, este como relações de vizinhança cálidas e próximas. E mesmo a história do urbano seria diferente de uma história da cidade.

campo, e se instala nas relações de forma geral.

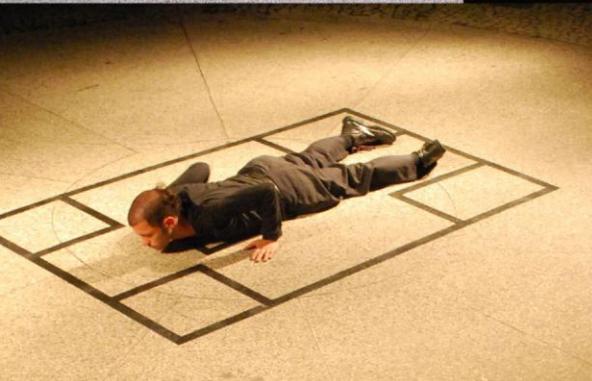
Félix Guattari (1992) em seu livro **Caosmose**, mais especificamente no texto “Restauração da cidade subjetiva”, escreve que “o porvir da humanidade parece inseparável do devir urbano”, e indo mais adiante:

O que conta, com as cidades de hoje, é menos os seus aspectos de infra-estrutura, de comunicação e de serviço do que o fato de engendramos, por meio de equipamentos materiais e imateriais, a existência humana sob todos os aspectos em que se queira considerá-las. (GUATTARI, 1992, p.172)

Exatamente por isso, não é surpresa que boa parte dos estudos mais importantes sobre a cidade, nas últimas décadas foram redigidos por sociólogos, filósofos, psicólogos, historiadores e geógrafos. A cidadecorpo funcionalista tem nos impelido a proceder alguns questionamentos, ele pede por outros saberes, que não necessariamente o urbanismo-clínico asséptico. Assim como o urbanismo pede a criação de outros modos de conceber, produzir e fazer usos das cidades, algo solidamente mais plural para consolidar outro perfil de projetistas. É necessário atingir uma consciência do que a produção da AU vem ativando e constituindo na cidade, ou seja: que urbanidade estamos ajudando a construir? É preciso constituir um poder-saber não auto-suficiente, não atrelado, mesmo que às cegas, ao capital – tornando-se inclusive indicador de uma saúde financeira do sistema, pois a construção civil se encontra associada em seus momentos de grande crescimento, ou estagnada à situação do mercado. Investir em formas que tenham interesse na vida em sua multiplicidade, e não “nA” cidadecorpo ideal, mas de cidadescorpos potentes, criativas, capazes de compor na constituição da vida em sua multiplicidade.

Voltando ao texto de Felix Guattari, enfatizamos: “Daí a imensa importância de uma colaboração, de uma transdisciplinaridade entre os urbanistas, os arquitetos e todas as disciplinas das ciências sociais, das ciências humanas, das ciências ecológicas etc...” (GUATTARI, 1992, p.172). Uma quantidade cada vez maior de jovens arquitetos, da área acadêmica e profissional, já percebe a necessidade de outros modos de articulação e produção de saberes e da

criação de novas questões no desenvolvimento do urbanismo. No Brasil, pode-se destacar a atuação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e o PROURB, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ambos em constantes trocas com as faculdades de Dança (UFBA), Psicologia (Universidade Federal Fluminense e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) e Sociologia (Universidade de São Paulo de São Carlos). Assim, colocamos a criação de outra cidadecorpo como uma questão iminente.



O corpo e o chão¹⁵

O foco de luz demarca o círculo no centro do pequeno anfiteatro. No centro um corpo deitado, posicionado por linhas desenhadas em fita adesiva preta. Cada troço de corpo tem seu lugar determinado. O corpo se move e com um impulso se lança ao ar e, então, retorna com um baque violento ao chão. O corpo geme e se cala. A respiração acelerada faz com que o corpo pulse. Mãos e pés movem-se anunciando a nova ação...

Braços e pernas se esticam, se alongam, miram a altura que se tornará força na gravidade. Salta. Os braços e pernas abertos anseiam por abraçar o chão. Mais uma vez o baque, o gemido e o repouso que não dura. A cidade ao redor segue muito maior que o corpo. Os carros e ônibus cortam as ruas sem se importar com o ritual daquele corpo. Nos prédios, as janelas revelam um caleidoscópio de tinta e luz de televisão. Não há ninguém nas janelas. O corpo segue sua trajetória de encontro ao solo. A violência dos golpes seguidos faz com que o corpo reclame, a cada vez, um pouco mais. O que quer o corpo que se joga? Ferir-se? Adentrar o solo? Abraçá-lo? O esforço do corpo segue encontrando o chão que não geme, que não se fere, que não o abraça. Salto e baque. Salto e baque. Salto e baque. O que quer o chão? Ignorar o corpo? Feri-lo? Abraçá-lo? Quem por ventura assiste a luta, torcerá pelo corpo ou pelo chão?

¹⁵ Performance realizada pelo artista brasileiro Felipe Bittencourt, em 20 de outubro de 2010, na FAFI, Vitória, Espírito Santo.

1.2 - A cidade mundo do capitalismo contemporâneo e o coeficiente de liberdade criadora.

Em uma cidade qualquer, em uma rua qualquer, um dia qualquer. Pela calçada pessoas caminham apressadas. Não importa qual destino tenham, naquela calçada todos os trajetos se tangem. Mas os passageiros dos pés ligeiros, que driblam qualquer contratempo, por isso mesmo, quase nunca se tocam, mal se olham. No asfalto os carros passam na máxima velocidade possível, distantes e constantes demarcam uma paisagem sonora com o ruído de seus motores e buzinas. Trajetórias ortogonais são emolduradas pela grande massa de concreto, ferro, vidro e publicidade. Do lado de dentro dos prédios, isolados da rua, apartamentos e escritórios, corpos enclausurados que seguem um roteiro predeterminado, serial, quase sempre desinteressados ao que se passa abaixo. Voltamos à calçada. Deslocamo-nos do ruído alto das máquinas que rasgam o asfalto. Buscamos algo menor. Surgem os passos. Golpes certos contra o chão. Múltiplos. Rufam. A pedra antiga, desgastada e suja, é testemunha ativa de outros tempos que culminam no instante presente. A pedra, partícula da rua, pedaço da cidade, não se coloca em nenhum momento passiva. Contra e a cada passo, no momento exato do golpe, reage.

O “pensamento da diferença” tem contribuído com discussões nas mais diversas áreas. No que toca o espaço arquitetônico e urbanístico encontramos em Michel Foucault e Felix Guattari os autores que mais “dispensaram tempo” na reflexão direta do “fazer cidades”. Para a escrita deste texto encontramos como interlocutor principal Félix Guattari (1992), e seu livro **Caosmose**, sobretudo nos textos “Espaço e Corporeidade” e “Restauração da Cidade Subjetiva”.

Em ambos os textos citados acima, Guattari nos apresenta a relação do espaço e do corpo de uma maneira distinta da apreensão de disciplinas como a arquitetura e a medicina: pela via dos Agenciamentos de enunciação¹⁶.

¹⁶ Entendemos os agenciamentos coletivos de enunciação como processos que implicam, nas palavras de Guattari e Rolnik:

Segundo o autor, situações como dirigir um carro, ir ao cinema, ou mesmo ler um livro, agenciam enunciados, desencadeiam “outras modalidades de espacialização e de corporalidade” (1992, p.153). Diferentes atrações, absorções e funcionamentos se dão, tanto na percepção quanto no funcionamento do corpo, ante determinadas espacialidades.

Quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciativas. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação (GUATTARI, 1992, p.157, 158).

A escrita de Guattari aponta a questão da subjetivação na direção da produção contemporânea da AU. Fala da necessidade de apreender e cartografar a produção de subjetividade inerente aos objetos e à atividade do arquiteto urbanista. Apreensão e cartografia que se dão por meio de afetos estéticos complexos, da agregação de territórios existenciais que indicarão um enunciador parcial por detrás de entidades tão diferentes e heterogêneas quanto a formação do eu, as partes do corpo (real e imaginário), os traços étnicos, as relações de vizinhança e o espaço arquitetônico (1992, p.161). Ao passo propositivo, o autor disserta, também, acerca de um potencial de resingularização¹⁷ da vida através de novas experiências de habitat, de uma cidade subjetiva, onde outros modos de produção, outras coletividades, outras mentalidades menos predatórias possam surgir. Suas colocações, apesar de terem quase duas décadas, ainda são, indiscutivelmente, atuais, e servem ao propósito de alertar-nos sobre os rumos que a edificação das cidades têm

“[...] o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e de produção idéias, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.)” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p.39).

¹⁷ Guattari usa a palavra singularização ao invés da palavra individualização, pois, segundo ele mesmo: “falarei menos em termos de individualização do que em termos de singularização. Quer dizer que a individualização torna-se sempre, ao meu ver, algo que tende a reduzir a complexidade da subjetividade. [...] O indivíduo, a captação do indivíduo como tal, em sua unicidade, em seu caráter de responsabilidade, etc., é sempre algo de redutor. Parece-me que, ao contrário, a singularização, ela, pode operar-se através desta movimentação, esta multivalência da subjetividade...” (GUATTARI, 2008).

tomado, como também, nos apresenta caminhos para um devir urbano, e consequentemente um porvir humano, vivo em sua potência de criação.

Para compreender a fala de Guattari, e o que dela desenrolamos, devemos partir de um entendimento “particular” de “sujeito”, de “homem”. Entendendo o sujeito como terminal dos processos que o atravessam, das relações que travamos com o mundo, relações que nos afetam e nos compõem. Sujeito como “pacotes de relações” (DELEUZE, 2008, p.217), como processo aberto e contínuo. Propomos que os objetos arquitetônicos e urbanísticos podem ser pensados como corpos sociais que também afetam, de forma material e imaterial, os corpos sociais humanos, e que com estes compõem relações harmônicas ou desarmônicas.

Subjetividade é outro conceito que deve ser melhor entendido. Afinal de que “subjetividade” tratam esses autores (da filosofia da diferença), com os quais corroboramos? Leila Domingues Machado (1999) disserta na abertura de seu texto “Subjetividades contemporâneas” sobre tal conceito, primeiro apresentando do que não se trata: a subjetividade não corresponde à identidade, estrutura psíquica ou personalidade, tão pouco ao antagonismo ou polarizado da relação “interior e exterior”, como aspectos separados, de determinação de um sobre outro. Segundo a autora:

Há uma crença de que a “natureza” da subjetividade estaria referida à interioridade, à intimidade ou à idiosincrasia e, assim, tratamos uma forma-subjetividade, que possui uma história e está inserida num contexto, como sendo natural e não variável. A supervalorização da esfera privada é uma forma-subjetividade bastante comum em nossos dias, contudo não é a única possibilidade de forma para a subjetividade (MACHADO, 1999).

Seguindo, convêm distinguir, como aspectos que compõem a subjetividade, dois outros sub-conceitos: modos de subjetivação (processos de subjetivação ou ainda modos de existência) e formas-subjetividade. O primeiro deve ser entendido como força que move o processo de transformação, a sobreposição que cria novas formas e contornos ao que antes era dado, cristalizado. Ao instituir-se, ao assumir um contorno, um território, tal modo de subjetivação dá lugar à constituição de uma determinada forma-subjetividade.

Imaginemos uma rede cujos fios - constituídos por materiais de expressão diversos, como: palavras, gestos, moedas, musicalidades, conhecimentos etc. - se entrelaçam. Uma rede que não fosse lisa e sim estriada e cujos fios se misturam em uma trama embaralhada. A rede e os fios que a constituem são históricos. Pensemos que essa rede faça dobras, aproximando pontos distanciados e distanciando pontos próximos. Mas as dobras que se formam também se desfazem e outras então se formam em um movimento incessante. Como um lenço que rola na areia e vai formando desenhos variados ao sabor do vento. As dobras constituem então formas provisórias. Uma espécie de um dentro que não é fechado e que continua sendo parte de um fora-rede.

A subjetividade pode ser pensada então como sendo formada por dobras. Mas as dobras são a própria rede, ou melhor, nós somos a própria rede, assim como o sistema econômico, político, educacional etc. também são. As dobras são formas que se produzem e conferem um sentido específico para o que chamamos desejo, trabalho, arte, religião, ciência etc. As dobras não são nem interiores e nem exteriores e sim formações provisórias de um entre que mistura finitos materiais de expressão em ilimitadas combinações (MACHADO, 1999).

É interessante perceber que podemos pensar os objetos arquitetônicos e urbanísticos como materiais de expressão de grande complexidade – pois são compostos por designs, texturas, cores, dimensões, relações de escala, e ainda mais. Por consequência, a produção da AU, tem um papel na composição da subjetividade.

Uma vez definidos os conceitos de sujeito e de subjetividade, seguimos...

“Corpografias Urbanas” é o nome do texto onde Paola Berenstein Jacques (2008), da Universidade Federal da Bahia, nos apresenta a idéia de que a cidade deixa registros da “experiência urbana” no próprio corpo humano (em sua expressão, no seu reagir e na própria sensibilidade corporal). Contudo, tal relação tenderia a não se dar, ou melhor, a ser uma não-relação. Isso porque, segundo a autora, a produção contemporânea das cidades caminha no sentido da espetacularização¹⁸, criando cenários de vidas estéreis e de perda de corporeidade. Suely Rolnik, afirmará, não negando a idéia de Jacques, que tal movimento de perda do corpo faz parte de um movimento maior:

¹⁸ O termo espetacularização refere-se à *Sociedade do Espetáculo* de Guy Debord. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p.14).

[...] eu acredito que essa cultura da Europa Ocidental – que se impôs ao mundo através da colonização, se constituiu junto com o regime capitalista, também se constituiu junto com esse modo de subjetivação – tem uma hipertrofia da percepção da representação, desse plano macropolítico; e tem uma hipotrofia, uma inibição desse acesso ao corpo e à sensação, da possibilidade de se sustentar nesse vazio, para que o conhecimento, o pensamento e a criação – isso tudo pra mim é sinônimo – se produzam impulsionados por isso. O que predomina é uma política de cognição que denega esse movimento (ROLNIK, 2010).

Concordando com as duas autoras, acreditamos que existe algo maior e mais complexo no processo de sedação da vida, mas, também, que a conformação da cidade, em seu coletivo de objetos arquitetônicos e urbanísticos, criando anteparo para o socius – ou seria um determinado socius? –, também atua ativamente em relação aos modos de existência, inclusive, atualizando-se nestes. Contudo, tal relação entre cidade e corpo se dá de maneira parcial, e não única, polarizada, numa relação de causa e consequência direta. Parcialidade que exige importância, e uma atenção ainda não dispensada como parte do processo dos modos de produção, não somente das regras e contratos, mas de nós mesmos.

Podemos encontrar ainda mais estabilidade nesta suposição: de uma parcial responsabilidade da AU e sua produção, que acreditamos, deva ser seriamente confrontada quando nos deparamos com Guattari em sua afirmação de que os objetos arquitetônicos, bem como a cidade, apresentam-se como portadores de uma função subjetiva que não deve ser abandonada “ao sabor do mercado imobiliário, das programações tecnocráticas e ao gosto médio dos consumidores” (1992, p.178). Tal advertência não se faz ao acaso. Ao contrário, pretende-se ativar uma reflexão acerca do potencial tanto de espetacularização, despotencialização política/estética do corpo, quanto de um coeficiente de liberdade criadora, passível de “ultrapassamentos, de transformações no próprio jogo das forças” (MACHADO, 1999). Colocamos, assim, a questão da subjetividade sob o ângulo do espaço e do corpo.

Voltamos a Guattari:

O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, [...] máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que

podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto de uma re-singularização libertadora da subjetividade individual e coletiva (1992, p158).

Pensar os objetos arquitetônicos e urbanísticos como máquinas que compõem os processos de constituição de subjetividades, incitando os corpos à sedação ou à novas descobertas sensíveis, leva-nos a conceber arquitetos e urbanistas como artistas construtores de uma mecânica da subjetivação em um caráter da espacialidade. Em um mundo onde os componentes subjetivos (arcadismos religiosos e nacionalistas, *mass media* e outros tantos) proliferam “tanto para o melhor quanto para o pior”, em velocidade intensa, a arquitetura segue a passos lentos com sua programação ainda atada aos seculares dogmas da forma e da função - que devem ser lidos como formalismo fetichista (ordenada ao último, e cada vez mais perecível, modismo) e funcionalismo utilitário (ordenado à captura máxima de um trabalho útil). Guattari questiona o posicionamento dos arquitetos, em sua esmagadora maioria, como estando de “braços cruzados face às questões que os assolam” (p.159). Fato é que não estão os arquitetos passivos, pois na construção desse anteparo para a vida, que é a cidade, como obra urbana ou coletivo de unidades arquitetônicas, não há passividade, não cabe passividade. Não perceber e não ativar a questão da construção de um coeficiente de liberdade criadora, que jaz nesta produção, nos levará fatalmente a um mundo onde viveremos em grandes Não-cidades, ou em Nenhuma-cidades¹⁹. Arquiteturas e urbanismo *prêt-à-porter*, ou sua ausência.

Erro fatal também seria julgar que a questão do devir da cidade se apóia em dois pontos, como pólos para o qual tudo escapa e tudo converge: o objeto construído (e sua coletividade) e o corpo humano (e sua coletividade). Erro fatal, e muito comum, descolar esses objetos de uma superestrutura, de um

¹⁹ Expressões que fazem referência respectivamente: ao termo “não-lugar” de Marc Augé (2008), que denotam espaços arquitetônicos como *shoppings malls*, aeroportos, hospitais, desprovidos de uma identidade que os liguem a um lugar, desconectados de seu entorno, passíveis de estarem em qualquer lugar; e ao termo “nenhum lugar” de Luis Antonio Baptista (1999), cunhado no texto “História do lixo urbano”, para compreender os espaços não-legais, não-formais, não edificados por uma “arquitetura oficial”, ou que cumprem uma função de exclusão e “morte social” para indivíduos “desajustados”, ou ainda espaços abandonados pela especulação imobiliária.

modo de produção²⁰ que influencia seus contornos com uma intensidade fulminante. Contudo, assumir essa superestrutura, ou chamemos de Capitalismo Mundial Integrado²¹ (CMI), não é dizer simplesmente que a discussão seria empreender “uma luta contra o sistema e esqueçamos da cidade, e do corpo”. Assumir a transversalidade da questão é saber que o movimento de institucionalizar outro poder-saber AU (assim como seus profissionais e sua produção), e outro corpo sensível, passará invariavelmente por uma mudança no próprio modo de produção. Seguimos:

Encontramo-nos aqui diante de um círculo de dupla direção: de um lado a sociedade, a política, a economia não podem mudar sem uma mutação das mentalidades; mas, de outro lado, as mentalidades só podem verdadeiramente evoluir se a sociedade global seguir um movimento de mutação. [...] Apenas uma experiência bem-sucedida de novo habitat individual e coletivo traria consequências imensas para estimular uma vontade geral de mudança. [...] Uma ordem objetiva mutante pode nascer do caos atual das nossas cidades e também uma nova poesia, uma nova arte de viver (GUATTARI, 1992, p.175).

Como fala Guattari, não devemos desconsiderar novos e outros projetos de/para as cidades, mas cabe colocar essa questão de forma transversal, nos jogos de força foucaultianos. Saber que na gestão e na edificação da urbe existem campos que estão intrinsecamente ligados.

Na explosão deste CMI, nas grandes e médias cidades, vivemos a cada dia em paisagens mais iguais, independentemente dos deslocamentos geo-culturais. Esmagamento de singularidade que Guattari chama de cidade-mundo do capitalismo contemporâneo²², ou cidade genérica²³ para o arquiteto Rem

²⁰ É importante entender, como cita Luis Antônio Baptista, que: “o modo de produção capitalista [...] não é restrito somente ao econômico, mas produz um olhar do homem sobre si e sobre o mundo” (BAPTISTA, 1999, p. 109)

²¹ O termo capitalismo mundial integrado, proposto por Félix Guattari como alternativa à “globalização”, se aproxima mais de seu real sentido econômico, fundamentalmente um movimento do capitalismo neoliberal instalado globalmente. “O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora do seu controle” (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p.411).

²² Guattari nos fala dessa cidade-mundo do capitalismo contemporâneo como explosão descentralizadora do capitalismo que não pode mais ser focalizado em uma única cidade, mas em um arquipélago de cidades ao longo de todo o globo, interligadas telematicamente pelos meios de comunicação. “[...] focos urbanos altamente desenvolvidos, espécies de campos fortificados das

Koolhaas. Segundo Paola Jacques, no texto “Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas”:

Os atuais projetos urbanos contemporâneos são realizados no mundo inteiro segundo a mesma estratégia: homogenizadora, espetacular e consensual. Estes projetos buscam transformar os espaços públicos em cenários, espaços desencarnados, fachadas sem corpo: pura imagem publicitária. As cidades contemporâneas estão cada vez mais padronizadas e uniformizadas, são espaços pacificados, aparentemente destituídos de seus conflitos inerentes, dos desacordos, e dos desentendimentos [...] (JACQUES, 2010, p.108).

Não concordamos com a afirmação acima sob o ponto de que tal esvaziamento político, radical, do espaço, simplesmente é impossível. Mas, acreditamos em uma configuração no jogo de forças que tende a uma relação insensível, de sedação, de uma supervalorização do privado, de uma lógica hegemônica do domiciliar em detrimento ao espaço coletivo, que por sua vez apresenta *dessin* (projeto) e *dessein* (intenção), que engendram tais padronizações, pacificações e despotencializações dos conflitos.

Neste ponto, faz-se necessário perceber que a produção de “grandes arquitetos” é apropriada por esse sistema, tornando-se “arquiteturas de grife”. As pontes e obras de Calatrava, por exemplo, seriam um relativo do presente às altíssimas catedrais góticas européias que denotavam o poder político das cidades do século XII. E devemos condenar à semelhança Buenos Aires, Atenas, Lisboa, Barcelona, Milwaukee? Sob esse aspecto, tais obras contribuem para a idéia da espetacularização das cidades e para um cenário subjetivo cada vez mais pobre (tendo como pressuposto que na diferença, no encontro das diferenças, das singularidades, na troca e nos afectos que nela se dão, encontramos riqueza, vida em sua potência de criação).

formações dominantes de poder, ligadas por mil laços ao que poderia denominar intelligentsia capitalista internacional” (GUATTARI, 1999, p.171).

²³ As cidades genéricas, sob o aspecto arquitetônico, são construções contemporâneas do capital que, espalhadas ao redor do mundo, constituem relevos uniformes, descaracterizando e se sobrepondo aos marcos e elementos do *genius loci* (espírito do lugar), com paisagens cada vez mais semelhantes. Segundo Guizzo: “A cidade para ele não tem história, é toda igual, genérica, sem valor, e isso tudo irá justificar a utilização de tábula rasa, ou seja, justificará a destruição de parte da cidade existente para construir novos projetos. Sua perspectiva possibilita o surgimento de arquiteturas e projetos urbanos isolados em relação à cidade existente, ao modo de viver de um lugar, de uma cultura, de uma estética, e que não preveem nenhuma participação de quem ali vive” (2008, p.76-77).

Posto dessa maneira, seria então interessante considerar outras possibilidades de implantação dessas obras, como marcos não solitários de tais paisagens, não como “focos de subjetivação parcial” espaciais únicos, mas em composição com elementos do *genius loci* local, singulares. Mais uma vez pelas palavras de Guattari:

A complexidade arquitetural e urbanística encontrará sua expressão dialética em uma tecnologia do projeto [...] que não se fechará sobre si mesma, mas se articulará com o conjunto do Agenciamento de enunciação que é seu alvo (1992, p.177).

O autor nos apresenta, então, o conceito de “subjetividades” parciais, ou “objetividades”, para falar da edificação (entendida por célula) e da cidade (entendida por tecido) como portadores de uma função subjetiva. Todos os objetos arquitetônicos e urbanísticos serão portadores de tal função em maior ou menor grau. Assumir tal condição de subjetivação parcial exigirá, assim, engajamento político dos arquitetos, talvez, como nunca antes. Assumir o conceito de subjetividade como operador importante para pensar a AU é assumir uma postura. Mas afinal, o que se quer? No que se aposta? Na construção de modos de vida prioritariamente aprisionadores ou criadores²⁴? A potência criadora do arquiteto urbanista pode então se colocar para além dos modismos, na proposição de outros modos de viver, de outros modos de produção e nas verdadeiras errâncias do desejo. Daí a idéia-conceito, também de Guattari, de um coeficiente de liberdade criadora, como potencial de rompimento com subjetivações hegemônicas. Função que através do concreto construído irá compor com outras matérias de expressão, um modo de existência. Desfazendo-se da reprodução, com a assepsia do grande cliente burguês, ganhar/compor a multidão²⁵, a re-singularização, a heterogênese.

²⁴ Quando dizemos “construção de modos de vida prioritariamente aprisionadores ou criadores”, usamos a palavra “prioritariamente” porque não se pode alcançar a completude entre um modo ou outro. Encontramos-nos diante de um paradoxo, pois não se consegue ficar completamente livre dos aprisionamentos ou das criações. Construímos constantemente ambos os modos, e assim a luta por uma ou outra forma se dá, necessariamente, de forma incessante.

²⁵ Segundo Antonio Negri a multidão deve ser entendida a partir de três sentidos. O primeiro é a redução do uno, como a multiplicidade de sujeitos, negando a redução dos cidadãos à unidade. O segundo será compreender que a multidão é um conceito de classe, entendendo classe como conjunto de força criativa do trabalho, força produtiva, como um nome dado a uma realidade econômica, sujeita aos caprichos do poder. E, finalmente, entender a multidão como potência do desejo de instituir outras

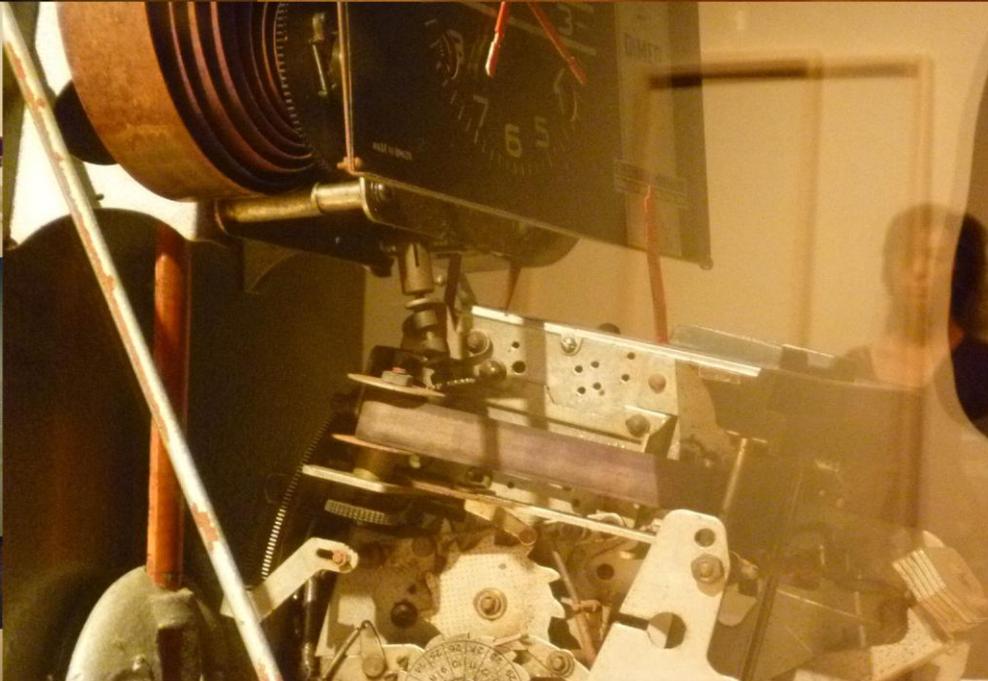
Paola Jacques, apoiada em Rancière, ainda dirá que essa cidade padronizada, induzirá a um senso comum, a um consenso. Tal consenso “exclui aquilo que é o próprio cerne tanto da política quanto do espaço público: o dissenso, a possibilidade de se opor um mundo sensível a outro” (JACQUES, 2010, p.109). Não nos sentimos completamente favoráveis com tal afirmação, uma vez que o próprio modo de produção capitalista contemporâneo se apóia em incongruências descentralizadas, e assim, produz subjetividades também incongruentes, por vezes contrárias, mas sem abandonar uma hegemonia que, sim, tende a um amortecimento do sensível, de uma passividade que cria uma política da experiência urbana digna dos homens póstumos de Nietzsche. Recordamo-nos, neste momento, do quadro “Ser ou não ser”, exibido no Fantástico, poucos anos atrás, onde a psicóloga Viviane Mosé apresenta a cena de uma praia carioca onde o corpo de um homem morto, parcialmente coberto com um plástico preto, era simplesmente ignorado por turistas que sacavam fotos na paisagem com total naturalidade, ou absurda insensibilidade. Apostaríamos, então, que tal consenso se ativaria muito mais numa não-vontade, ou numa política de não-troca, ou não-contato com o outro, ou melhor, com um corpo social, seja ele humano, seja ele uma cidadecorpo.

A aposta, na busca de um coeficiente de liberdade criadora na AU, passaria, portanto, por uma tentativa de liberação do sensível, de receptividade ao estranhamento, como indução de processos de constituição ética e à criação de outras possibilidades não hegemônicas de vida, dos processos de re-singularização. Fugir à padronização da repetição de modismos vazios, e investir em uma experimentação, em outras possíveis vias e errâncias, consistiria, também, outros contornos para este poder-saber. Como dirá Guattari: “novas intensidades do mistério”.

Ainda são poucos os profissionais engajados em uma “AU da Diferença”, do simulacro, ético-estético-político, contudo, são cada vez mais. Observa-se essa originalidade e autenticidade se tornando presentes em projetos onde o corpo

realidades, realidades recriadas à sua imagem, “um grande horizonte de subjetividades” (NEGRI, 2006, p.129).

da cidade entra em relação de composição com o corpo humano, compondo com sua potência, sua sensibilidade. A aproximação entre Psicologia, Filosofia e AU torna-se, então, de grande importância para os estudos em torno dos processos de subjetivação e do espaço urbano, como forma de consolidar outros modos de existência, modos estes, comprometidos com a afirmação da vida e a construção do comum.



Entre o caos, um corpo baila²⁶

Espalhados em três cantos do grande salão estão postes de luz. Tal qual lanças em um campo de batalha, fincadas sem ortogonalidade, uma pequena selva de cilindros cinzas, com seus bulbos voltados para o chão. A ordem que evocam tais objetos, a luz que deveriam exalar se encontra perdida. Seria mesmo o homem mais racionalizador que racional, perdendo-se na vontade de uniformizar a paisagem urbana, na maioria esmagadora dos casos, em vão?

Entre os postes um corpo deitado. Aprisionado entre as barras de uma prisão sem paredes. Os postes seriam também barras de uma cela urbana. O corpo desperta. Seus movimentos tentam encontrar-se. Girando em torno de si, braços, torso e pernas, buscam o chão no teto. Base perdida. Base dos postes ordenados, base do corpo ordenado. Em vão o corpo experimenta modos. Rasteja junto aos bulbos, tenta estar em paralelo com as grandes hastes. Existe nestes movimentos a angústia por nunca tocar onde deveria estar o solo da racionalidade idealizada. Mas o corpo não para, busca incessantemente. Ergue-se enfim, experimenta passos no chão. E seria chão? Seria céu? Chão de quem? Céu de quem?

O corpo segue e se depara com mais barras cinzas. Mas agora, ereto, o corpo arrisca correr e entre os postes perdidos, e se esconde. Corre e se esconde. Risca o ar com pernas e braços. Em movimentos, em diferentes velocidades. O corpo corre. Encontra um poste tombado qual árvore cortada. O corpo então simula ser poste, se alinha ao tombamento, retorcido. Não encontra lugar ali.

Segue. Encontra na parede, chão vivido. Molde das pedras, de caminho pisado. Pisa aquela estranha e deslocada textura, reorganiza-se, trocando eixos. Onde estão céu e chão? A quem pertencem os passos e as pedras? Pedras e não asfalto. Pedras que evocam outro tempo. Outra geografia humana e temporal.

O corpo segue. Encontra portas. Portas sem maçaneta, portas que não se abrem. Portas que mostram ao corpo seus contornos num reflexo frágil. E o corpo as experimenta, tenta modos de encontrar-se, de reconhecer a si mesmo.

O corpo segue. Encontra em seu trajeto nossos olhos, e assim, nos traz para dentro de seu caminho. Olhos curiosos como os olhos de uma criança, olhos que sem convite nos travam e nos perguntam mil coisas, sem uma palavra sequer. Algo acontece em mim, então, meu corpo responde. O corpo nos deixa e segue.

Encontra na majestosa escada de Lina Bo Bardi outras possibilidades, outras posturas, e enfim encontra ali pouso. Termina um baile e segue a dança.

²⁶ Performance realizada pela artista brasileira Leda Bazzo, em 28 de novembro de 2010, no MAM, Salvador, Bahia. Ação realizada dentro da instalação do artista plástico Vau Luiz Bezerra.

CAPÍTULO 2 – PERCURSOS E EXPERIÊNCIAS

Iniciamos nosso percurso com a Praça dos Três poderes. Um espaço público construído de maneira singular, assim como a cidade que a ampara, sobre a força de um discurso do urbanismo moderno. E apesar deste discurso oficialmente fazer parte do passado – apesar do *International Style*, como escola, ser um “capítulo encerrado” –, acreditamos que este se revele ainda muito mais presente na construção da cidade contemporânea do que imaginamos, que certas forças e vontades hegemônicas que constituíram, no passado, o modernismo, seguem atuantes.

Os monumentos urbanos como arte oficial da paisagem das cidades enunciam algo, propagam idéias. As esculturas de Brasília não são exceção, contudo sua monumentalidade expressará um discurso ímpar, afinado com o urbanismo e as forças que as envolvem. Sobre estas obras traçamos nosso segundo percurso.

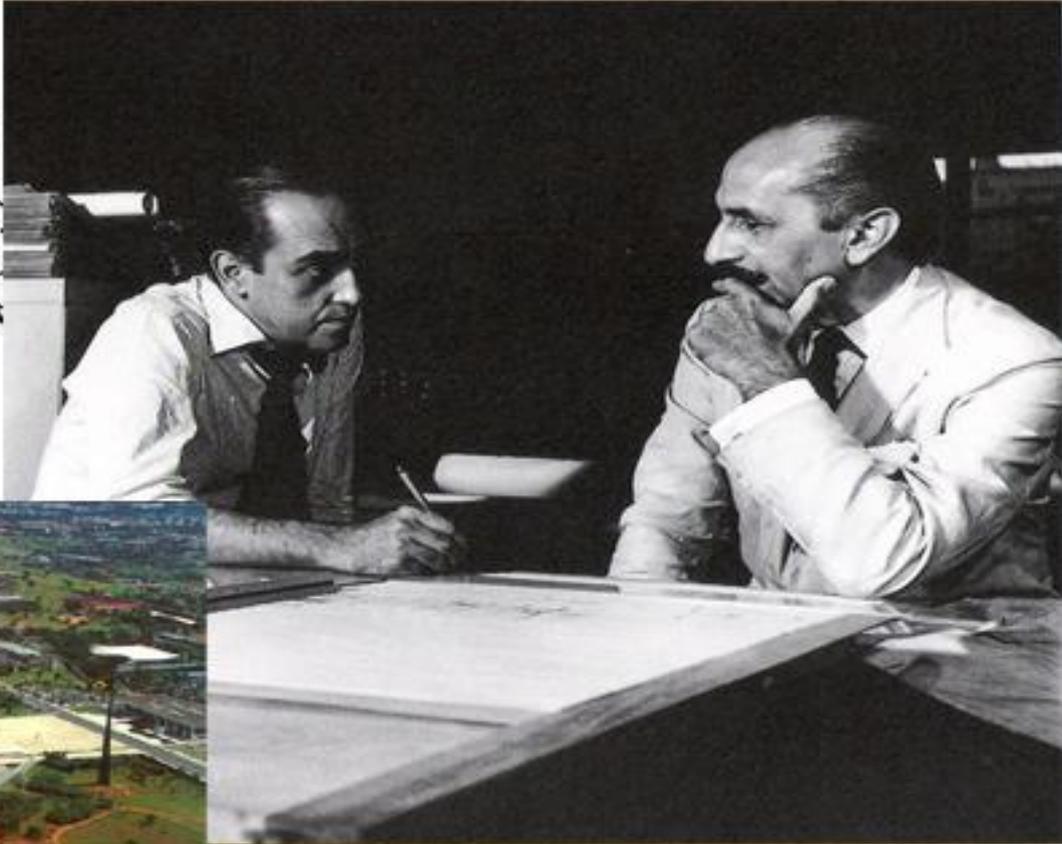
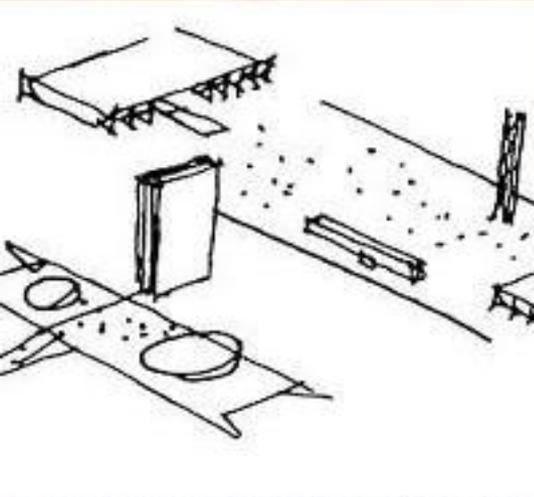
O Parque Diagonal Mar é um projeto do arquiteto espanhol Enric Miralles, um espaço público em uma cidade onde são várias as praças e parques. Contudo, este projeto de Miralles destaca-se por uma maneira muito singular de inserir-se na cidade e na vida de seus habitantes. Sobre tal projeto, dedicamos o nosso terceiro percurso.

O quarto percurso desta parte de nossa dissertação tem como tema a arte marginal, a arte de rua. Mais especificamente, falaremos de um artista que vem se consolidando como um dos grandes nomes da arte, ou melhor, como um grande nome anônimo da arte: o grafiteiro que atende pelo pseudônimo de Banksy. Os grafites e intervenções deste personagem trazem questionamentos que julgamos muito interessantes, e que contribuem para uma forma distinta de olhar a cidade e a vida que nela se desenrola.

Percurso e experiências. Jogos de forças atrás de formas, ações, acontecimentos, mobilizações. Mais que histórias, a experiência trazida por nossos percursos são intercessores. Como cita Deleuze:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores (2006, p. 156).

Assim nossos percursos e experiências como intercessores, atuam como indutores de mobilidade, de movimento e interferência, na tempestuosa proposição de criação de outros pensamentos, de outros modos de perceber, sentir, e colocar-se ante a cidade que vivemos, ante a construção desta, ante a vida que desejamos.



2.1- Espaço: Praça dos Três poderes.

*Em Brasília, admirei.
Não a niemeyer lei,
a vida das pessoas
penetrando nos esquemas
como a tinta sangue
no mata borrão,
crescendo o vermelho gente,
entre pedra e pedra,
pela terra a dentro.*

*Em Brasília, admirei.
O pequeno restaurante clandestino,
criminoso por estar
fora da quadra permitida.
Sim, Brasília.
Admirei o tempo
que já cobre de anos
tuas impecáveis matemáticas.*

*Adeus, Cidade.
O erro, claro, não a lei.
Muito me admirastes,
muito te admirei.*

- Paulo Leminski
Claro Calar sobre uma Cidade sem Ruínas (Ruinogramas)

O poema de Paulo Leminski, sobre a cidade inventada em 1960 – há pouco mais de 50 anos – para ser a capital do Brasil, parece resumir um sentimento de estranheza vivido por todos aqueles que, sendo estrangeiros, vivenciam a monumentalidade cristalizada de um período histórico da arquitetura. A “niemeyer lei” e as “impecáveis matemáticas” do modernismo brasileiro de Lucio Costa e Oscar Niemeyer não impressionam positivamente o poeta curitibano, que encontra admiração exatamente no que escapa aos dogmas do *International Style*, na clandestinidade do que foge aos esquemas e vai “crescendo o vermelho gente”.

O que buscaremos neste texto não é uma descrição técnica. Tal tipo de análise não nos interessa, por nosso tema e também porque estudos exaustivos já foram elaborados, tanto em nível nacional quanto internacional. Buscaremos, aqui, uma descrição cartográfica da vivência do espaço, sua experiência, mais especificamente uma experiência urbana da Praça dos Três Poderes (P3P),

como local idealizado por Lúcio Costa no concurso da nova capital, figurando, junto a Esplanada dos Ministérios, como centro cívico e administrativo da cidade, o Eixo Monumental, e como de fato esse espaço se constitui, em suas bases materiais e imateriais. Como nos dizem Pechaman e Kuster (2007) acerca do espaço público da rua:

Não nos debruçaremos, entretanto, sobre a rua em sua materialidade ou função, não se trata de esquadrihar a rua no plano das técnicas urbanísticas, na questão dos fluxos ou quanto ao seu papel na dinâmica econômica da cidade. Não, da rua queremos o seu vivido, sua febre, seu delírio, sua alegrias, sua dor, sua ternura, sua violência, a moral e a imoralidade. Da rua queremos a alma, aquilo que dá identidade à cidade, aquilo que a faz o microcosmo da cidade, o cerne de seu ser: a sua dimensão pública. Então a rua para além de sua mineralidade, para além de sua funcionalidade, se nos revela na sua publicidade. Desse ponto de vista, a rua, portanto, é a possibilidade da cidade, é a reafirmação da cidade no seu sentido mais amplo: lugar do acontecimento, arena do inesperado, possibilidade do encontro, reconhecimento do outro, acolhimento da diferença.

Não desfazendo a afirmação de que nossa busca não se trata de uma busca técnica, mas sim de uma experiência urbana sobre o anteparo arquitetônico, urbanístico da P3P, voltaremos um pouco no tempo para encontrar na própria base do modernismo brasileiro os ideais por trás do espaço consolidado: na fundação do grande plano da nova capital – onde nos deparamos com os arquitetos Lúcio Costa, como ordenador de tal plano, e Oscar Niemeyer, como arquiteto que levou a cabo o projeto efetivado.

Idealizada por Juscelino Kubitschek e planejada por Lúcio Costa, a cidade que seria a nova capital federal nasce em 1960, em meio ao cerrado onde nada havia. Nasce a cidade “civitas além de urbs²⁷” (COSTA apud BRAGA, 2010, p.164), sobre os princípios éticos e formais dos modernos, inspirada na Chandigarh de Le Corbusier²⁸, como uma *Gesamtkunstwerk*, “obra de arte total”, como nos fala Guilherme Wisnik, na apresentação do livro-dissertação de Milton Braga, **O concurso de Brasília**: “uma comunhão entre diversas esferas

²⁷ Referencia-se Lúcio Costa, a uma cidade que mais que moderna, fosse também “possuidora dos atributos inerentes a uma capital”, na segunda página de sua proposta para a nova capital. Reproduzida na íntegra por Milton Braga.

²⁸ Chandigarh foi o projeto urbano realizado por Le Corbusier, no ano de 1951, na Índia. Foi também seu único grande projeto urbano concretizado. A cidade foi encomendada após a separação do estado do Paquistão, no ano de 1947, para servir como nova capital do estado de Punjab. Construída segundo os preceitos modernos.

artísticas através do urbanismo” (2010, p.7). Brasília surge num momento onde já se havia estabelecido o rompimento com certa maneira artesanal de construção²⁹, sela o amadurecimento do modernismo no Brasil – iniciado em 1936 com o prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro –, e o momento em que os arquitetos passam a ser algo além de “um profissional cindido entre as belas artes e a engenharia” para se tornarem, como urbanistas, um tipo de profissional-intelectual, presumia-se, capazes de pensar a sociedade como um todo. Tal afirmação parece-nos um tanto *naïve* e egocêntrica, porém elucidante diante do que foi produzido, e ainda se produz, por aqueles que seguem propagando “niemeyer leis”. Pensar a complexidade do *socius*, quantificá-la, parcelá-la em princípios básicos do viver (habitar, trabalhar, circular e recrear-se), mesmo há 50 anos, talvez seja algo complexo para cair sobre a tutela única dos arquitetos do moderno.

No ano de 2004, por decorrência de um encontro de estudantes de arquitetura, e, também, com o intuito de encontrar-me com o Professor da Universidade de Brasília (UnB), Frederico Flósculo³⁰, que na época me auxiliava com meu projeto de graduação, fui a Brasília pelo período de uma semana. Andar pelas quadras dessa cidade foi algo que muito me impactou. A falta de pessoas nas ruas, as grandes dimensões, a monumentalidade dos prédios ganharam logo minha atenção. Os prédios de Niemeyer postos na cidade como obras de arte numa galeria. A celebração do moderno em forma de cidade. Uma celebração da estética moderna, que gerou uma maneira ímpar de relacionar-se com o espaço. Devo admitir que, como, praticamente, todo estudante de AU, prestava devoção ao mais famoso arquiteto brasileiro – gênio, escritor, comunista, boêmio, admirador da sensualidade barroca das curvas femininas. Mas ao conhecer Brasília, algo se quebrou. Seus espaços públicos esvaziados, as dimensões das quadras que não convidam ao caminhar, os encontros que não aconteciam, em mim foram demasiado fortes.

²⁹ Segundo a declaração de La Sarraz, no *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) de 1928, a racionalização e a padronização surgem como forma de incentivar uma máxima eficiência na produção da AU, em uma economia europeia já empobrecida no primeiro pós-guerra, e que persiste no decorrer da Segunda Guerra, na primeira metade do século XX (FRAMPTON, 1997, p.327).

³⁰ O Professor Frederico Flósculo, é Professor da FAU UnB, Mestre em Arquitetura e Urbanismo e Doutor em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde ambos pela UnB.

Sobre a solidão das ruas de Brasília, me parece interessante destacar um trecho do livro *Minha experiência em Brasília*, de Oscar Niemeyer, sobre o período em que o arquiteto mudou-se do Rio de Janeiro para o cerrado, durante da construção da cidade:

Nos primeiros tempos vivi como os demais colegas, numa residência da Fundação da Casa Popular. Era uma casa simples e acolhedora, e meu mobiliário se resumia, no quarto, a uma cama, um armário e um caixote, e, na sala, a um sofá, uma mesa e quatro cadeiras. Apesar dos desconfortos, minha casa estava sempre cheia de companheiros, que nela entravam e saíam como se estivessem no próprio escritório. À noite, lá nos reuníamos em longas conversas, não raro fazendo grandes batucadas em latas e copos, com uma alegria que a solidão provocava. Ou saíamos para a Cidade Livre, cujo ambiente de far-west nos atraía. Frequentávamos, de preferência, o Olga's bar, onde uma freguesia de aparência exótica se divertia, dançando animadamente numa euforia que o álcool estimulava, com as botas sujas de lama, no meio da algazarra dos que se sentavam em volta da pista. Lá ocorriam as cenas mais estranhas e brigas inesperadas.

Mas à noite, ao recolher-me, ou quando todos se retiravam, sentia-me por demais só, e uma angústia enorme me invadia. Na manhã seguinte, porém, já acordava com os amigos batendo na janela, com os passarinhos, que colocava junto ao quarto, em grande alarido, e esquecia a angústia passada, seguindo os companheiros para o trabalho. (NIEMEYER, 1999, p.14)

Tais memórias evocadas pelo próprio Niemeyer, sobre a solidão no canteiro de obras, e os exóticos encontros que se davam na “Cidade Livre”, parecem ir de encontro ao que se produziu na criação da nova capital. A escala humana dos encontros parece não ser permitida na “Cidade Proibida” que então se construía.

Lembro-me de uma conversa no “Minhocão”³¹ da UnB, durante minha curta estadia na capital, onde o Professor Flósculo me contou que Brasília era ainda pensada para o não deslocar-se dos estudantes. Segundo ele a cidade contava com quatro ou cinco empresas de ônibus, todas com tarifas e rotas diferenciadas, e espalhadas radialmente pelas cidades-satélites ao redor do plano piloto. Para ter acesso ao passe escolar, cada estudante, uma vez por mês, devia levar na sede de cada empresa um comprovante de presença da escola ou universidade. Segundo Flósculo, tal medida, exagerada na exigência

³¹ “Minhocão” é o apelido do Instituto Central de Ciências (ICC) da UnB, projetado por Niemeyer, é o principal edificação desta universidade, abriga vários cursos.

do tempo que demandaria ter passes para todas as companhias e acesso a qualquer transporte ou área da cidade, se demonstrava como estratégia de não mobilidade e não mobilização. A idéia de Brasília como galeria de arte para os modernos prédios, galeria monumental, parecia cada vez mais forte como meta de assepsia urbana.

De vitrine a vidraça, a cidade passaria a demarcar um ponto de virada na história da arquitetura moderna, simbolizando não mais a maturação de um processo vanguardista audacioso, e sim a sobrevivência anacrônica de uma ideologia superada, associada então a um espírito tecnocrático. Como resume Kenneth Frampton, tempos depois, Brasília passa a ser vista como manifestação tardia de uma utopia democrática que se revelou simplista e autoritária, e incapaz de processar as mudanças sociais ocorridas no mundo, no pós-Segunda Guerra Mundial (WISNIK, 2010, p. 9,10).

A P3P localiza-se na ponta do eixo monumental, no limite com o lago Paranoá. Seu primeiro esquema, feito por Lúcio Costa, no concurso para a nova capital, apresentava a praça como um triângulo equilátero onde em cada ponta figura uma das casas das três instituições do poder. A praça imaginada era uma ampla esplanada entre o Superior Tribunal Federal (STF) (judiciário), o Congresso Nacional (legislativo) e o Palácio do Planalto (executivo). Francisco Lauande (2010), em artigo sobre a P3P, dividirá a praça em três momentos: a praça imaginada por Lúcio Costa, a praça interpretada e construída em 1960 por Niemeyer e a praça modificada ao longo dos anos.

A praça dos Três Poderes construída e inaugurada, em 1960, de acordo com o que foi interpretado, respeita as intenções morfológicas imaginadas por Lúcio Costa, mantendo ainda as medidas determinadas para o triângulo equilátero. Os edifícios foram posicionados próximos a cada um de seus vértices (LAUANDE, 2010).

Apesar da forma triangular inicial, existente na implantação das três casas, a praça em si é um terrapleno retangular entre o STF e o Palácio do Planalto, onde figuram alguns objetos como o pombal (criado em 1961), o palanque, entre o pombal e a Casa de Chá, o busto do engenheiro Israel Pinheiro, as paredes do Panteão (de 1986), o marco do tombamento do Plano-Piloto (de 1988), o contorno-banco do subterrâneo Espaço Lúcio Costa (de 1992).



O corpo e seu reino³²

A sala sem luz pedia outro tempo e outro andar. Aqueles que adentravam o espaço iam descobrindo, pouco a pouco, com olhos ainda desacostumados à escuridão, uma grande rede-teia, cordas amarradas a um metro de altura e atadas em vários pontos das quatro paredes, que convergiam para o centro, onde se encontrava a única habitante da sala. Sentada sobre seu vestido branco, a mulher mirava um amontoado de pequenos objetos no chão, mas seu olhar estava mais adiante, em outro espaço.

Os espectadores iam encontrando modos de atravessar as teias. Buscavam se espalhar pelas paredes, arrastando e engatinhando de diferentes formas. Pouco confortáveis. A mulher desperta. Olha para seus visitantes com um olhar cheio de realeza fria, ela sabe que são estrangeiros ao seu domínio. Seus olhos, que ninguém vê, falam. Faz fogo, e revela, ao espalhar o fogo, que são velas os pequenos objetos a sua frente. Vai acendendo as várias velas e cobrindo a sala de uma torpe luz amarela. São muitas velas. A mulher, então, convida seus observadores a ajudá-la. As pequenas chamas vão se multiplicando rapidamente. Numa comunhão de fogo ela não está mais isolada e eles não são mais tão estrangeiros como antes. As velas são colocadas sobre a pequena rede. Ela levanta calmamente, e calmamente se deita sobre o trançado da rede-teia, sobre o fogo das velas. A sala está quente, e maior ainda o calor sobre o corpo da mulher de vestido branco, contudo ela não demonstra desconforto em sua altivez. Aquele é o seu lugar, a sua teia, seu ninho, a sua casa. Território construído por suas mãos, levante de um espaço sobre o espaço. Ali, ela segue por vários e longos minutos. Os observadores vão se esvaindo da sala. Está muito quente. A beleza da cena da mulher, da teia e do fogo incomoda. Mas ela segue. As velas sangram suas entranhas e pouco a pouco vai retornando a escuridão. Somente então, termina. O corpo prova o quanto reina, o quanto pode em seu reino, o quanto pode.

³² Performance realizada pela artista mexicana Melissa Aguirre, em 20 de outubro de 2010, na FAFI, Vitória, Espírito Santo.

Uma questão interessante é perceber que para muitas pessoas a esplanada dos ministérios confunde-se com a área da P3P, tal como delimitada por Costa e Niemeyer. Seu espaço, ainda mais amplo, cria a possibilidade de ações coletivas maiores que a P3P. A partir dessa observação, consideramos que seus limites territoriais devem ser compreendidos para além de sua delimitação oficial.

A minha vivência do espaço da P3P não foi longa. Diria que foi uma rápida “incurção antropológica arquitetônica”, porém suficiente para perceber que as ações coletivas que se dão ali, para além dos turistas e suas máquinas fotográficas, é pontual. Observação confirmada por conhecidos que moraram ou ainda moram nessa cidade. Talvez não seja ousadia dizer, então, que a praça leva em si a alma de Brasília como um todo, sua monumentalidade e seus grandes vazios. Shows noturnos ocorrem no local, principalmente nos fins de semana, e seu caráter político-estatal faz com que mobilizações, de apoio ou discordância com o Estado, aconteçam nos grandes vazios dos modernos.

Com o intuito de ampliar e diversificar a cartografia desse espaço, resolvemos buscar na experiência mais profunda de um candango, histórias da P3P que pudessem nos revelar algo mais. Deparamo-nos, assim, com a conhecida figura da Professora Clara Miranda, de quem já havia sido aluno durante a graduação, uma brasiliense que se mudou para Vitória – onde leciona no Departamento de Arquitetura, desde meados dos anos 80. Clara, gentilmente, nos cedeu suas histórias sobre a P3P, que editamos e transcrevemos a seguir, sem mudar o tom despojado e alegre de “uma conversa”.

Clara: A primeira vez que alguém teve coragem de ocupar aquela área, que o Niemeyer tem um discurso todo pronto dizendo que aquilo foi feito pra multidão – ele tem um discurso em algum lugar dizendo isso: que ele fez a Praça dos Três Poderes pra multidão, pra encher de gente (que não é má idéia, não é?) – foi um comício de mulheres, e eu felizmente morava lá. Eu fui nesse comício. Tinha alguma linha direta de algum lugar, lá dentro do Congresso Nacional, que ligava lá pra UnB dizendo “vai ter um comício tal” e chamava a gente. Tudo de manifestação que tinha, tinha uma linha direta dentro do congresso que nos convidava. E a gente foi pra esse

comício de mulheres, e teve mais mulheres, incrivelmente. E teve várias mulheres falando, mas a que me ficou mais na cabeça foi uma militante feminista, uma militante mulher, do movimento de São Bernardo do Campo, e ela falava muito errado, acho que ela era uma empregada doméstica, alguma coisa assim. Ela era muito simples, mas ela fez uma questão que ela falava assim: “Gente eu vim aqui pra Brasília, como isso aqui é verde! Quem que paga toda essa grama?”. (Risos). Mas foi a primeira vez que alguém teve coragem de ocupar aquela esplanada. Porque antes ela foi feita e não foi ocupada, logo teve a ditadura militar e quem ocupou foi o exército. Meu pai era simpatizante da ditadura, ele tinha um livro mostrando o exército cercado o congresso, era uma fileira de homens deitados com fuzis apontando para o congresso, e eu participei, ao contrário da primeira vez que o povo ocupou aquele lugar, e eram as mulheres! Olha que legal! As mulheres!

Aí logo, logo, teve as Diretas Já, e nas diretas já... Não pense que o povo brasileiro, o povo brasiliense é covarde. Chamou pra luta, ele vai pra luta. Você batia uma panelinha na janela, todo mundo ia para a rua fazer passeata, e enchia de gente. Olha, a gente fez muitas, muitas mobilizações, e aí a praça servia. E a gente tava no meio, o exército entrava pelos flancos, pelas laterais e pegava a gente. Eu tinha muita sorte, eu nunca fui pega, meus colegas todos apanharam. Mas ao mesmo tempo que ajudava o exército, muito tempo depois, que aí teve as Diretas, teve... Que não passaram as Diretas, foi eleito Tancredo Neves, pelo congresso, não eleições diretas, eleição indireta. Ele acabou não assumindo, quem assumiu foi o Sarney. Pouco tempo depois teve uma mobilização, que também funcionando “telefone direto” de algum lugar chamou a gente pra alguma mobilização de apoio ao pessoal, acho que era do INSS, do Ministério da Saúde, Deus sabe o quê! E quando a gente já estava lá mobilizado, pegaram um repórter que tava filmando tudo, prenderam o repórter e colocaram ele num camburão. Na hora de prender pegaram o pescoço dele e apertaram com a porta. A gente achou que tinham matado o repórter, e naquilo criou uma revolta popular... Gigante. A gente sabia que o Sarney tava numa missa na Catedral. Nós cercamos o Sarney na Catedral, e o Sarney ficou cercado na Catedral das quatro horas da tarde até as vinte e uma horas. Ou seja, a armadilha que era nós, que serviu pra nos bater, também serviu para prender o Sarney na Catedral. Ele não conseguiu sair da Catedral. E esse dia foi tão forte, – não sei porque, Deus sabe o

quê, a catarse brasiliense – todo mundo... Eu vi executivo com “pasta 007”, jogar fora os papéis e encher de pedra pra jogar no exercito. Foi um dia de catarse total. Brasília, esse dia era todo mundo jogando pedra no exército.

Sérgio: Tem a história do fosso também, que o fosso não existia...

Clara: O fosso não existia, tanto que o comício das mulheres foi no lugar onde hoje existe o fosso, e o fosso existe hoje, lá no Congresso, porque o Niemeyer deixou. Perguntaram pra Niemeyer! E o fosso é que as pessoas começaram... Do mesmo jeito que têm os movimentos libertários, têm os movimentos pró-destruição, que eu não sei se são positivos ou negativos. Deus sabe se são. Mas que teve grupos de pessoas que sabiam exatamente por onde entrar, o que quebrar, e quando se sacou isso, foi que se construiu o fosso. E o Niemeyer deixou. Foi um movimento até dos funcionários, durante greve de funcionários, de servidores, que não sei se incluía os professores, mas... E esse movimento sabia onde entrar e onde quebrar. E esse fosso atrasa, hoje, a entrada da população.

Sérgio: Como funcionava a armadilha?

Clara: Você tá aqui, você tá no meio, e os prédios dos ministérios estão com um afastamento bastante generoso nas laterais, ali eles estão numa determinada altura. Tem uma defasagem de altura para a rua embaixo, mas de qualquer modo dá pra subir, e o prédio que está aqui, ele tem anexo, aí tem uma passarela, tem outro anexo aqui, são três, quatro anexos. Eu trabalhei no Ministério da Comunicação como auxiliar de alguma coisa lá, passei num concurso e fui trabalhar. Você entra pelo ministério principal e você vai entrando – eu me senti no “Admirável mundo novo” – você vai passando, corredor, corredor, corredor, corredor, corredor, aí o prédio principal, uma passarela, e o outro prédio, outro prédio, sendo que o Congresso é o que mais tem anexos. Tem o prédio principal, e aí, tem passarelas ou túneis por baixo, e outro prédio, outro prédio, outro prédio... E tem ruas. Então são camadas de ruas que vão se sucedendo aquela esplanada principal, e o exército vai entrando por ali. Como você está ali, e não tem arma nenhuma, e está ali pra se mobilizar, o exército te surpreende. Mas quando você está na Catedral e não tem saída, só tem

uma saída principal, e uma lateral que alguém cerca ali também, só tem duas saídas, está preso. Foi o que aconteceu com Sarney. Sarney teve que ter um helicóptero pra tirar ele. A gente odiava o Sarney. E olha que ele não foi um presidente ruim de um ponto de vista. Quando eu passei no concurso pra dar aula aqui³³ ele ainda era o presidente. Eu era estudante, 86, por aí, me formei, 88, eu acho que ele ainda era o presidente quando eu entrei pra dar aula. E ele era um cara generoso, claro! Ele não tinha nenhum respaldo, então, ele tinha que pagar bem, eu acho que deve ser isso.

Mas sei que a esplanada ao mesmo tempo que serve pra te acuar, porque ela tem esses flancos, que se você não estiver preparada pra ele, a multidão inteira se não estiver preparada pra receber, você vai ser surpreendido, mas ao mesmo tempo, tem determinados lugares, que você pode surpreender, que nem o Sarney foi acuado na Catedral. Eu via motoristas de ônibus abandonando os ônibus pra ir atacar o Sarney, e as pessoas que estavam dentro dos ônibus nada zangadas, por eles terem feito isso, ajudando ele pra ir atacar o Sarney. Ele era odiado. E gente com pasta 007, vestida de executivo... O cara que eu vi abrir a pasta 007 dele e encher de pedra pra jogar no Sarney... Eu fiquei... (Risos)

Sérgio: Faz muito sentido, para mim, essa coisa do flanco, do flanquear, da praça criada para poder receber um “flanqueamento” pelo governo. Se pinta, que o povo pode chegar, e o povo chega, até o momento em que se faz um fosso, aí o povo já não chega com tanta facilidade, e o flanco continua sendo uma armadilha...

Clara: Mas eu acho que a permeabilidade que o “moderno” pensou, era a permeabilidade da acessibilidade. Tem até um professor da gente chamado Holanda, foi meu professor lá em Brasília, que ele fala das paredes cegas. Você tem lá realmente um flanco que era pra acessibilidade. Acessibilidade. Que permite você ser acuado, mas ao mesmo tempo ele é cego, ele não tem olhos! Ele não tem janela! Ele fala que Brasília é um lugar onde a acessibilidade e essa permeabilidade das janelas é muito pequena. E então, você tem realmente, um flanco pra cá, um flanco pra lá e duas paredes cegas. Aí tem um corredor, e aí a mesma coisa, parede cega e dois flancos pra cá. Eu acho que o Niemeyer jamais pensou na possibilidade da gente

³³ Quando Clara fala “aqui” ela se refere à Ufes, ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Ufes.

poder ser agredido. Imagina! A gente era de um momento onde essa coisa dura da Ditadura não era pensada... Imagina, o JK não era... E a Modernidade era muito generosa, era elitista, mas ela era generosa achando que ia alcançar o outro pela beleza, pela sofisticação.

A experiência/história contada pela Professora Clara Miranda³⁴ e transcrita acima, nos fala de repressão e resistência. Da re-apropriação do espaço em uma estratégia de guerrilha urbana. Onde a “cidade do claustro aberto” pode, através de uma potência coletiva, também aprisionar o vigia. Remetendo-nos ao poema de Leminski que abre esse texto: a urbanização de Brasília criou um modo de vida muito diverso das cidades que se desenvolvem ao longo de processos históricos – construindo-se, reconstruindo-se e criando amálgamas vivos, onde se instituem constantemente novas paisagens, dinamismos, variações de escalas. O modernismo como sonho, como ideal, deixou sementes de onde brotaram exuberantes paisagens, mas, também, perversas lógicas que ainda hoje se espraiam em arquiteturas que à primeira vista nada têm com os modernos, e se apresentam como vanguarda. Sobre estas, resta esperar que estratégias-acontecimentos possam dobrar as armadilhas que ainda nos cercam.

³⁴ Passados alguns dias, via internet, recebi o link de um vídeo enviado pela Professora Clara, com a música “Brasília” de Sérgio Sampaio, interpretada por Juliano Gauche e Duo Zebedeu. Nesta música, Sampaio nos conta que ao conhecer a capital, laços humanos -não visíveis sobre a sombra, fora do foco de luz que sua monumentalidade exige - se alastram, e que sobre um olhar amoroso se pode ignorar “a armadilha”. A letra segue abaixo:

Brasília-Sérgio Sampaio

Quase que ando sozinho por todos os bares/Freqüento lugares, namoro suas filhas, Brasília/E posso dizer
que começo a voar/Sossegado em seu avião/E mesmo com o ar desse jeito tão seco/Consigno cantar no
seu chão

Quase que me sinto em casa em meio a suas asas/E "dáblius" e "eles" e eixos e ilhas, Brasília
Cidade que um dia eu falei que era fria/Sem alma, nem era Brasil/Que não se tomava café numa
esquina/Num papo com quem nunca viu

Sei que preciso aprender/Quero viver pra saber/E conhecer Brasília
Ver o que há, Paranoá/Lago de sol, noite, lua/O olho do amor desconhece a armadilha /Assim vim ver
Brasília

Quase que me sinto bem distraído em suas quadras/Tão bem arrumadas com suas quadrilhas,
Brasília/Concreto plantado no asfalto do alto/O céu do planalto onde estou/Aqui na cidade dos
planos/Conheço um cigano que não se enganou

Videoclipe da música “Brasília” de Sérgio Sampaio, sob interpretação de Juliano Gauche e Duo Zebedeu disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=anXjixP_UTU (acessado em 17 de janeiro de 2011).



2.2- Arte urbana: Monumento oficial – Esculturas de Brasília

A cidade moderna se edificava como *Gesamtkunstwerk*, “obra de arte total”. Em seu organismo, de maneira racional, ordenada, conviviam, ao menos em seu planejar, diversas esferas da arte sob o anteparo do urbano inventado. Neste texto, nos focaremos na arte escultórica que aparece em sintonia ideológica com o *International Style*. Tal afirmação se dá aqui, partindo do princípio de que esta produção artística oficial carrega consigo um germe do moderno: a monumentalidade, que indo mais além, trata-se de uma monumentalidade própria.

Por monumento concebe-se elementos arquitetônicos ou esculturais, mas como pontua Cristiane Rodrigues (2001), também, documentos escritos e iconográficos, obras de arte e elementos ou objetos que retratem a atividade e o pensamento de uma determinada sociedade, num determinado período temporal. A monumentalidade surge como um conceito adjacente ao monumento, contudo, diferente deste, há uma escassez de bibliografia que, com profundidade, possa nos oferecer uma definição, ou uma discussão acerca de uma definição, do que venha a ser essa palavra tão proferida entre os modernos.

Encontramos em Lefebvre, em seu livro ***A revolução urbana***, o seguinte trecho:

Foi assim desde que existiram cidades e que, ao lado dos objetos e atos, emergiram situações, sobretudo as das pessoas (indivíduos e grupos) vinculadas à divindade, ao poder, ao imaginário. Espaço paradoxal, onde o paradoxo converte-se no avesso do cotidiano. Em toda parte a monumentalidade se difunde, se irradia, se condensa, se concentra. Um monumento vai além de si próprio, de sua fachada (se tem uma), de seu espaço interno. A monumentalidade pertencem, em geral, a altura e a profundidade, a amplitude de um espaço que ultrapassa seus limites materiais. (1999, p.46)

Seguindo a pista deixada por Lefebvre, a monumentalidade surgiria como um efeito imaterial, como efeito propagado de um determinado monumento capaz de destacar-se e ativar em nós um deslocamento do que nos é cotidiano e corriqueiro, evocando algo que, supostamente, estaria “acima” da escala

humana e material. Monumentalidade com a qual coabitamos e nos relacionamos, de diferentes maneiras, suscitando naqueles que habitam a cidade, admiração ou ódio, e “por ela são intimidadas, e às vezes, a ela tentam desafiar” (RODRIGUES, 2001). Na leitura do texto *Nine Points on Monumentality*³⁵, de Charles Eliot Norton, nos deparamos com o seguinte entendimento modernista:

Os monumentos são a expressão das mais altas necessidades do homem. Devem satisfazer à eterna exigência das pessoas, que desejam ver sua força coletiva transformada em símbolos. Os monumentos mais vitais são aqueles que expressam o sentimento e as idéias dessa força coletiva – o povo (NORTON apud FRAMPTON, 1997, p.270).

Como nos aponta o Professor Joaquim Guedes, para além da tentativa “inconsciente ou ingênua” de uma uniformização massificadora com o homem-modulor³⁶, a monumentalidade moderna nunca foi assim tão coletiva, democrática e bem intencionada como propunha Norton. O próprio grande mestre Le Corbusier teria flertado com o Estado fascista de Mussolini, e não somente ele. No Brasil, sobre a ditadura militar, o modernismo floresceu como grande arte, e mesmo “mestres arquitetos comunistas” teriam se beneficiado dela.

Portanto, o monumental vai revelar-se mais do que uma santa opção pelo grande. Vai ser celebração auto-referente do vencedor, de governos e igrejas parceiras em obras de arte e avenidas, sedes de governo, catedrais palácios e mansões, evidentemente, sempre com dinheiro público, explícito, ou sonogado, que, insuficiente, faltará para os investimentos sociais (Guedes, 2006).

Vamos ao encontro de duas obras conhecidas, instaladas na Praça dos Três Poderes³⁷, em Brasília. Diante do Supremo Tribunal Federal encontra-se a escultura “A Justiça”, de Alfredo Ceschiatti, uma escultura com pouco mais de três metros de altura, de elegantes curvas, onde a justiça simbolizada como a deusa grega Diké, uma mulher com os olhos vendados, sentada, segura uma

³⁵ Texto que traduz-se por “Nove pontos sobre a monumentalidade” de Charles Eliot Norton, com colaboração de Fernand Lèrger e José Luis Sert, publicado em 1943.

³⁶ O “modulor” foi um sistema criado e difundido por Le Corbusier (em 1950 se publica *Modulor* e em 1955 sua seqüência, *Modulor 2*), no qual referenciava-se um padrão de dimensões ideais do ser humano, e sobre estes padrões se baseavam os modernos, para projetar suas obras.

³⁷ Ver texto 2.1 deste capítulo.

espada que descansa sobre suas pernas. Ao norte do plano da praça, voltada para o Palácio do Planalto, a escultura “Os Guerreiros”, popularmente conhecida como “Candangos”, de Bruno Giorgi, em bronze e com altura de aproximadamente sete metros, onde duas figuras humanas de formas sinuosas encontram-se simétricas, com alguma proximidade formal ao conjunto arquitetônico de seu entorno. Que poderíamos dizer de tais obras escolhidas para compor a *Gesamtkunstwerk* da capital brasileira? Efetiva-se, nestes casos tão programados e medidos, alguma monumentalidade? Se sim, o que elas nos falam em sua monumentalidade? Talvez a resposta para tais perguntas devesse ser dada por alguém que participasse cotidianamente dessa paisagem, mas pensar de tal maneira nos levaria a seguinte problemática: quem efetivamente o faz em um espaço público, onde o uso se dá majoritariamente por turistas? Se consideramos que a vinculação exaustiva, em cadeia nacional, da imagem dessas esculturas pela grande mídia, sobretudo nos jornais, sejam impressos ou televisionados, pode propagar o poder destes monumentos, então, poderíamos direcionar a questão para nós mesmos: somos deslocados por essas imagens?

A escultura “Candangos” parece uma estranha alusão aos imigrantes, sobretudo os nordestinos, que ergueram, a duras penas, a cidade de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, mas que nela não habitam³⁸, ou que nela só se concede o direito ao trabalho servil aos que ali, de fato, tem o direito de habitar. Como a Macabéa³⁹, de Clarice Lispector, a cidade foi feita contra eles. A estes, lhes cabiam as cidades satélites, a “cidade livre” com ambiente de “*far-west*”⁴⁰,

³⁸ A ausência dos que constroem a cidade, mas nela não tem o direito de habitar nos remete ao trecho da música “Cidadão” de autoria de Lucio Barbosa, tornada famosa da voz de Zé Geraldo:

“Tá vendo aquele edifício moço?/Ajudei a levantar/Foi um tempo de aflição/Eram quatro condução/Duas pra ir, duas pra voltar/Hoje depois dele pronto/Olho pra cima e fico tonto/Mas me chega um cidadão/E me diz desconfiado, tu tá aí admirado/Ou tá querendo roubar?/Meu domingo tá perdido/Vou pra casa entristecido/Dá vontade de beber/E pra aumentar o meu tédio/Eu nem posso olhar pro prédio/Que eu ajudei a fazer”.

³⁹ Macabéa é personagem do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Moça pobre, vinda do sertão de Alagoas para o Rio de Janeiro, trabalha como datilógrafa, divide um quarto com outras moças. Tem poucos luxos, trabalha duro e se esforça para “dar o melhor de si”, com a pouca educação que tem, e assim, manter-se empregada. Simplória, meiga demais, nordestina, pouco educada a cidade se nega a ela. A cidade não a pertence é feita contra ela, contudo, como afirma Luis Antonio Baptista, acerca daqueles que, como Macabéa, fazem parte do lixo urbano: “A cidade os define e os preenche, fornecendo espelhos enferrujados que designam o que são” (1999, p.104).

⁴⁰ Refere-se a fala de Oscar Niemeyer contida no texto 2.1 desta dissertação.

e não o sonho elitista e sofisticado da modernidade. Quanto a “Justiça”, sentada “de costas” para o STF, possuidora da espada, símbolo da ordem e da coerção para estabelecimento da ordem, mas não da balança, que simboliza o equilíbrio e a igualdade de julgamento, remete-nos a um trecho da conferência quatro, do livro ***A verdade e as formas jurídicas*** de Michel Foucault⁴¹: “Daí o bispo Watson dizer aos ricos: Peço-lhe que sigam essas leis que não são feitas para vocês, pois assim ao menos haverá a possibilidade de controle e vigilância das classes mais pobres” (2003, p.94). Se a monumentalidade se expressa também pela via da ironia, chegamos, então, a uma conclusão positiva sobre estas serem ou não detentoras da força de um monumento moderno em seu *blasé* distanciamento. Frieza, que não diz muito além do irônico.

Se neste ponto, nos encontramos com os escritos de Paola Berenstein Jacques (2010, 2008), onde “cidades cenográficas” ativam espaços despotencializadores, onde nos deparamos com uma política do não relacionar-se⁴², de “espaços pacificados, aparentemente destituídos de seus conflitos inerentes, dos desacordos e dos desentendimentos” (JACQUES, 2010, p.108), esta não-relação com o construído em nós reverbera, também, como uma sedação em resposta ao espaço que nos cerca, em meio ao urbano, como um olhar que se nega a olhar o que não lhe olha de volta, o que lhe é distante, e que não o pertence. Talvez esta insensibilidade nos faça menos vulneráveis aos efeitos da monumentalidade.

Com a afirmação acima, ressaltamos que esta monumentalidade autoritária, contraditória em seu discurso, e testemunha do poder cuja expressão é o monólogo deste próprio poder, não termina com o movimento moderno - o próprio fim deste seria questionável. O Pós-Modernismo, com seu ecletismo

⁴¹ Neste trecho, Foucault disserta sobre a legislação que nasce como o intuito de controlar as massas na cidade da revolução industrial. Sua fala diz respeito ao pedido que o bispo Watson faz à classe mais abastada, para que dêem “o exemplo” aos pobres, seguindo as tais leis, mesmo que estas não tenham sido feitas para os mais ricos.

⁴² Jacques nos dirá que tais espaços seriam apolíticos, contudo, em nossa leitura, entendemos que todos os espaços construídos são necessariamente políticos, e possuem em si uma fala relativa ao jogo de forças que o constitui. Entendemos assim, que a intenção desta autora é denunciar uma política da não relação, de uma sedação.

autônomo e autoral, não negará a monumentalidade, sendo “arquitetura do espetáculo”, “arquitetura de cenários teatrais e irreais”. Pode-se dizer que a real ruptura entre um movimento e outro seria a não mais existência de um corolário de regras “uniformizantes” e “uniformizadoras”, mas os senhores da produção da AU seguem sendo os mesmos. E nós seguimos sobre a mesma super-estrutura, apenas em um momento diferente.

Enquanto no século passado, as artes reestruturaram-se de maneira violenta – sobretudo com a arte conceitual, tendo como baluartes nomes como Marcel Duchamp, Joseph Beuys, John Cage, e outros que fizeram com que este campo enveredasse por processos filosóficos e políticos muito interessantes –, a AU seguiu, quase tranquila⁴³, com seus dois grandes dogmas, forma e função, distraída, como se nada estivesse acontecendo. E assim, parece que a *Gesamtkunstwerk* moderna acabou por capturar, nesse movimento cego-surdo-mudo, mas ainda assim acintoso, os monumentos esculturais oficiais sobre seu chão construído.

Epílogo:

No dia 13 do mês de abril deste ano, 2011, um homem subiu no mastro da bandeira, situada no conjunto da Praça dos Três Poderes, mobilizando as autoridades⁴⁴. Paulo Ferreira, de 38 anos, subiu no alto do mastro que possui mais de 100 metros de altura, e protestando, aos gritos, contra um deputado, aparentemente acusando-o de racismo, tentou atear fogo na bandeira brasileira, e, em seguida, ameaçou atear fogo em si mesmo. Após quatro horas, o protestante foi retirado e escoltado pela polícia, e o delegado informou

⁴³ Faz-se constar movimentos e profissionais como Team X (segundo Frampton, responsável pela extinção dos CIAM em 1956), Yona Friedmann (Resumen Del programa Del purbanismo espacial, de 1957), G.E.A.M. (Programa para uma arquitectura móvel, de 1960), ARCHIGRAM (Ciudad interconexa, de 1964), cujos manifestos iam de encontro à forma cristalizada e autoritária da AU durante o século passado. Mas que, concretamente, não conseguiram efetivar-se em um plano maior onde este saber pudesse constituir formas muito distintas.

⁴⁴ “Homem é preso ao subir no Pavilhão Nacional e tenta atear fogo na bandeira”. Reportagem do jornal eletrônico O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/mat/2011/04/13/homem-presao-subir-no-pavilhao-nacional-tenta-atear-fogo-na-bandeira-924229178.asp> (acessado em 27 de abril de 2011).

ao jornal que Ferreira responderia por crime de dano contra patrimônio público.

Exatamente duas semanas depois, no dia 27 de abril de 2011, três ex-soldados subiram no mesmo mastro. Afixaram um grande cartaz pedindo a re-admissão de 13 mil soldados da aeronáutica, demitidos entre 1994 e 2001, e ameaçaram colocar fogo na bandeira brasileira⁴⁵. Na reportagem não se encontra o desfecho da “transgressão”.

⁴⁵ “Três homens sobem no mastro da bandeira localizada na Praça dos Três Poderes”. Reportagem do jornal eletrônico O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/mat/2011/04/27/tres-homens-sobem-no-mastro-da-bandeira-localizada-na-praca-dos-tres-poderes-924330055.asp> (acessado em 27 de abril de 2011).



2.3- Espaço: Parque Diagonal Mar

“La arquitectura como sentimiento”
(Enric Miralles em entrevista a revista Summa +30, 1998)

Não sabia ao certo aonde íamos. Acompanhava amigos que, como eu, haviam chegado há pouco tempo na cidade de Barcelona⁴⁶, numa visita a um parque que diziam interessante, feito por um arquiteto local de nome Miralles⁴⁷. Naquele momento, admito que não fazia idéia quem era Miralles. Não esperava nada. Não sabia do que se tratava o parque. Ainda não tinha conhecimento de sua obra. Saindo do metrô para uma agradável tarde de domingo, de céu azul e uma leve brisa mediterrânea que anunciava o fim do verão e o início do outono, nos deparamos com o gradil que limitava nosso destino.

A área de Barcelona homônima ao Parque Diagonal Mar (PDM), nada tem da cidade antiga. Prédios altos, modernos, desenhados com o último design arquitetônico, com um grande espaçamento entre uma e outra edificação, uma zona nova, de fato ainda com muitas obras em construção, bairro muito rico da rica capital da Catalunha. Sendo Barcelona um dos maiores expoentes europeus do que se vende ao mundo como vanguarda da AU, não é ousadia dizer que tal bairro era uma cidade criada para ser vitrine. Ideal do que o último urbanismo tinha a oferecer. Inventada por especialistas, gestores, urbanistas, professores universitários, mas, sobretudo, pelos especuladores⁴⁸. Perceber com olhos críticos, mas sem a amargura da esquerda ressentida, onde se está, surpreende ainda mais quem adentra tal parque.

⁴⁶ Em setembro de 2007 iniciei um Máster em Teoria y practica de Arquitectura na Universitat Politecnica de Catalunya, onde estive até outubro de 2008.

⁴⁷ O arquiteto catalão Enric Miralles (1955,2000) é tido como um dos mais importantes arquitetos europeus das últimas décadas. Apesar de sua morte prematura, ainda hoje as principais publicações de arquitetura lhe rendem homenagem.

⁴⁸ No texto 3.1, desta dissertação, comentamos brevemente sobre o modelo Barcelona, e a crítica que recebe dos próprios catalães, sendo a mais importante de todas o livro *La ciudad mentirosa* de Manuel Delgado (2007a).

O Parque Diagonal Mar, cuja concepção se inicia no ano de 1997 e abre suas portas no ano de 2002 – dois anos após a morte de seu idealizador –, espanta. Causa estranhamento. Linhas de aço riscando e emoldurando a paisagem. Água que se espalha e que se desmancha no ar. Linhas que erguem estranhos e grandes vasos, que flutuam e espalham ramos de flores e folhas. Material cru. Concreto, aço, vergalhão, pedra, madeira, água. Elementos desenhados. O parque parece “desejo cru”. Parece uma obra não acabada. Diferente dos modelos últimos da arquitetura corporativa, extremamente *high-tech*, a obra do catalão Enric Miralles evoca uma simplicidade de materiais comuns, de um repertório comum, mas que sob seu traço se transforma em algo para além do desejo de um futurismo, de uma vanguarda. Nos dias correntes, fazer arquitetura com *design* de ponta utilizando-se de “materiais primários” (os anteriormente citados) com certeza parecerá inadequado e incongruente a um grande número de arquitetos.

Experienciar tal pedaço da cidade de Barcelona, era emergir em uma intensa relação com o espaço. Diferente do resto da cidade, onde, de maneira geral, não se encontram espaços tão porosos, tão abertos e indutores de afetos. Seus múltiplos fluxos e caminhos, seus diferentes cantos, seus diferentes mobiliários (pontes, bancos, rampas, escadas, brinquedos), a paisagem que compunham em cada ponto e evocando uma materialização do corpo, tão anestesiado de outras relações espaciais⁴⁹. A arquitetura desse espaço cria um diálogo com seus usuários, diálogo sedutor, divertido, contagiante. Espaço em reticências que somente se efetua com personagens, e nunca sem estes, diferente de uma imensa parte da produção arquitetônica, onde a construção é, em si, um fim. Como afirma o próprio projetista sobre a idéia que rege sua obra:

Trocaria a palavra idéia pela palavra diálogo, conversação mais que idéia. [...] Meu modo de trabalhar está muito ligado à idéia de

⁴⁹ Como já citado em outras partes deste trabalho, falamos dos espaços que Jacques (2008) chama de espetaculares, ou espetacularização da cidade, em referência ao trabalho de Debord (1997) *Sociedade do espetáculo*, ou “cenários”, criações de paisagens urbanas artificiais, ligadas à propulsão turística e à especulação imobiliária. Casos que tem como epicentro, ou, ao menos, um dos mais importantes pontos de origem, na cidade de Barcelona.

bisbilhotar ou de distrair-se. [...] Não entender jamais os projetos como peças terminadas (MIRALLES apud CORTÉS, 2009, p.20, 22)⁵⁰.

Ao primeiro olhar, o parque parece desorganizado, estranho, até mesmo labiríntico. O grande jardim lúdico de Miralles pede por ser descoberto, incita diferentes percursos que levam a diferentes recantos – de jogos infantis (seriam infantis?) a lugares isolados, e ilhas, onde namorados e pequenos grupos se afastam de tudo, cercados somente pela exuberante vegetação local. O parque se espalha pela cidade até o mar, ou o contrário, sem obedecer à lógica de ser “urbano” ou de ser um *waterfront*⁵¹. Como aparece nos primeiros esboços, o parque exhibe fluxos, “fluxos de energia” que no decorrer de sua concepção projetual foram transformando-se em caminhos, montanhas, água e jardim. Trata-se de uma realidade singular. Simula em sua topografia dinâmica “reflexos de algo distante em nossas mentes, um jardim, um paraíso...”, como diz a viúva de Miralles, a também arquiteta, Benedetta Tagliabue (apud CORTÉS, 2009, p.36). Conceber o projeto de Miralles, o PDM, como “algo distante em nossas mentes”, talvez já seja uma pequena evidência de que tal obra aspira algo mais.

Desde os primeiros croquis e colagens⁵², das primeiras pranchas, predominavam nos desenhos de Miralles as linhas, caminhos de energia, fluxos de energia que só posteriormente viraram caminhos, montanhas, água, lugares para as crianças. Alguns elementos se sobressaem neste parque: os passeios (fluxos), a água, os pergolados metálicos, a topografia dinâmica e o mobiliário.

Os passeios, pensados como fluxos são, sem dúvida, o primeiro grande elemento desse projeto. Mas estes elementos divergem da simples idéia de um sentido que se segue para chegar a um determinado ponto, numa lógica

⁵⁰ Tradução nossa, para o original: “Yo cambiaría la palabra idea por la palabra diálogo, conversación más que idea. [...] mi modo de trabajar está muy ligado a la idea de curiosear o de distraerse. [...] No entender jamás los proyectos como piezas terminadas.”

⁵¹ Construções feitas à beira de grandes massas de água. Temática que aparece na AU com certa frequência, e que englobam parques que se estendem pelo litoral, como orlas planejadas de praias, lagos ou rios.

⁵² Enric Miralles, além dos tradicionais croquis, trabalhava com colagens no primeiro momento dos projetos, tendo forte influência do artista britânico David Hockney.

utilitarista da eficiência do menor trajeto, entre de onde se sai, e para onde se quer chegar. Na obra de Miralles não há ponto, mas reticências. Seus caminhos divergem e convergem em várias escalas e possibilidades. Em determinados pontos seria mais uma varanda, como um lugar de permanência, que uma rota. Existe um passeio principal, uma “*rambla*”, que liga a Avenida Diagonal, mais importante via da cidade, à praia. Uma ponte para pedestres, ainda não construída, que ligará o parque diretamente à praia, sem a intervenção das ruas paralelas ao litoral. Esse passeio principal, como desenhado e executado, consegue, a partir de sua resolução, como “conexão aberta” destes dois pontos: Av. Diagonal e Praia, expandir a escala do PDM, tornando-o ainda maior em comparação com outros parques da cidade, fechados em si. Seus passeios menores levam a espaços diferenciados, abertos, mas com uma sensação de uma escala mais humana, como se houvessem pequenos parques dentro do grande parque. Parque lúdico (talvez essa, seja uma palavra melhor que infantil, ponderando que não só as crianças encontram diversão ali), parque para esportes, parque para parar, parque para apropriar-se. E os caminhos traçados são em si um lugar-caminho, ou melhor, lugares-caminhos sobre os pergolados metálicos, lugares ao lado de um lago, lugares sobre o lago numa convidativa ponte de madeira, lugares que emitem sons ao serem caminhados, lugares que desvelam lugares.

A água, no projeto, aparece no grande lago que acompanha parte da *rambla*, tendo três diferentes níveis, e formando pequenas quedas d'água que têm o intuito de oxigenar a água, sendo auxiliadas nesse processo pelas plantas aquáticas posicionadas, sobretudo, na outra margem da *rambla*. Outros pequenos espelhos d'água aparecem em diferentes pontos do parque. Pode-se dizer que o lago atua como delimitador de um limite, e também cria uma incitação, um convite para chegar ao outro lado do parque, através da elegante ponte de madeira que se sobrepõe aos diferentes platôs de água. Não o bastante, a água se mescla com o curvilíneo pergolado metálico em seu encontro com o lago, de onde um spray de água cria uma delicada névoa refrescante entre as linhas de aço.

As pérgolas do PDM são tão pouco convencionais quanto o restante dos

elementos do parque. Apresentam-se como linhas curvas de aço, que levantam grandes vasos de plantas, e jogam sprays de água. A expressão dada por Miralles a tal elemento é tão diferente que é necessário uma atenção extra para perceber que também são pérgolas. Situam-se em diferentes pontos do parque, mas se sobressaem junto à entrada situada na Avenida Diagonal. A não-ortogonalidade, a forma das curvas orgânicas e fortes dessas linhas, estão mais próximas das pinceladas de Juan Miró, ou dos desenhos de Picasso, que da ortogonalidade da AU. O singular pergolado mescla-se às plantas, numa “bagunça planejada”, criando uma sensação de jardim privado, ambientes na escala humana, reduzindo a perspectiva, apesar de estar a céu aberto.

A topografia criada para o PDM, topografia completamente artificial e elegida pelo arquiteto, demonstra a opção por uma experiência de movimento e não legibilidade automática. A não ortogonalidade do parque, e sua assimetria em planta, criam pontos singulares de vivência, sobretudo na pequena montanha, acessada por uma escadaria ao lado de um “escorregador” onde crianças e adultos brincam e cujo cume é ornamentado por bancos onde seus usuários se sentam para ter uma visual panorâmica da paisagem. Outro ponto marcante seria a área em depressão, como uma bolsa revestida em vegetação, que flora abundantemente na primavera, criando um recanto isolado onde pessoas vão fazer piqueniques e casais apaixonados se sentam na grama para tomar sol e namorar.

O mobiliário desenhado para o parque segue exatamente essas linhas gerais de uma multiplicidade, se adaptando aos espaços, ganhando formas coerentes com cada pequena ou grande paisagem. De todos os diferentes *designs* feitos para o PDM um se destaca: o banco Lungomare. Este se apresenta como um pedaço de superfície de mar, ou um tecido voando ao vento. Superfície de concreto ondulada, que sobe e desce em um movimento orgânico, supostamente aleatório. O interessante neste banco é exatamente a relação que se trava com o usuário, ou usuários, pois para além de uma única forma adequada de sentar, ele proporciona outras formas de sentar, e mesmo de deitar ou encostar, possíveis. Grupos pequenos, de até quatro ou cinco pessoas, se reúnem no Lungomare em uma experiência muito diferente de um.



A delicada arquitetura de um corpo de vento⁵³

No centro da cidade, sob o calor de um verão intenso, as pessoas parecem se distanciar ainda mais. Entreolham-se como nada, têm o passo apertado num desconforto que busca sombra, ou algo do tipo. As obras da prefeitura disparam decibéis que se somam ao já habitual. Reunião de máquinas, cujos motores grunhem raivosos. Todos: carros, ônibus, trator – apertados e impacientes. Como um animal de sangue frio, a cidade reage à escaldante temperatura. Sobre-reage. É neste cenário que surge um estranho objeto. Uma bolha, uma grande bolha de remendos plásticos, atrapalhando e interferindo na paisagem de concreto, aço e metal. Seus passageiros encontram outro espaço, diferente do cinza blasé. A bolha, alimentada pelo etéreo, baila em uma lógica ímpar, engloba transeuntes, desloca-os, mesmo que somente por alguns instantes de suas rotas de “código de barra”.

A arquitetura delicada, metabolizadora de outro tempo, mais lúdico, arranca sorrisos de quem passa, e convida a brincar, a tentar domar a violência do empuxo. Risos emergem da barriga da bolha, risos daqueles que aceitam. Crianças brotam em uma das praças no caminho do “objeto-ação”, esquecem seu pequeno comércio de balas e chicletes, seduzidas pelo brinquedo. Porém, pouco a pouco, suas paredes vão se rasgando. Tal frágil contenção nunca desejou durar as décadas, os séculos das paredes ao redor. Tão rápido quanto surge, ele também se esvai. Transformando-se em trapo de plástico.

Quando por fim termina, a cidade parece mudada. Não em seus anteparos – chão, parede, teto –, mas em seus personagens, que mesmo passivamente, experienciaram tal “coisa-façanha”. E há passividade? Fica um gosto do que uma genial simplicidade e criatividade podem compor para atrapalhar o modo mais gris de vida.

⁵³ Performance realizada pelo artista brasileiro Mavi Veloso, em 14 de janeiro de 2011, no Centro da cidade de Vitória, Espírito Santo.

banco convencional, ousamos dizer que uma experiência muito mais rica

Os elementos do parque se mesclam e se propõem a usos outros. Formam uma rede aberta, que comunica a principal questão por trás das escolhas que culminaram em sua forma. Se há uma linguagem capaz de definir o parque de Miralles, essa linguagem é a multiplicidade e a virtualidade intrínseca e potente que pode assumir um objeto arquitetônico-urbanístico-paisagístico. Seus múltiplos espaços, não surgem como colcha de retalhos, ou troços emendados, mas como pura diversidade que se espraia.

No texto “Notas sobre la construcción del proyecto arquitectónico en Enric Miralles”, Bigas e Bravo confirmam o método de trabalho desse arquiteto:

Para Miralles a realidade constitui uma totalidade heterogênea, complexa e múltipla cuja raiz última está na vida. Do mesmo modo, na construção do projeto de arquitetura trabalhará a partir da multiplicidade de vozes, da diversidade de olhares sobre o mundo, interpretáveis a partir de diferentes territórios e a vários níveis (BIGAS; BRAVO, 2008, p.160)⁵⁴.

É interessante ressaltar que interpretar em AU não pressupõe uma não ação na escala de propor, ou intervir. Mas se trabalha, ou se deveria trabalhar, com fatores pré-existentes, sobre os quais se estabelece um diálogo e uma integração. O primeiro passo em um projeto é o lugar onde este se construirá. Seguindo, encontramos neste mesmo texto, mais uma confirmação sobre o “fazer” desse arquiteto:

Uma vez submerso nesta complexa rede, as coisas, tem sua própria vida [...] e se interconectam e transformam continuamente. A arquitetura construída e a formação das idéias do projeto também se assumem como processo inacabado e infinitamente transformável. Esta forma de fazer se traduz em uma série de características de sua maneira de construir o projeto (BIGAS; BRAVO, 2008, p.161).

Encontramos, neste ponto, um paralelismo com o artista francês Marcel Duchamp, personagem precursor do movimento de arte conceitual, de suma importância no desenrolar filosófico da arte no século XX. Questionado em

⁵⁴ Tradução nossa, para: “Una vez sumergido en esta compleja red, las cosas, además, tienen su propia vida [...] y se interconectan y transforman continuamente. La arquitectura construida y la ideación del proyecto también asumen como un proceso inacabado e infinitamente transformable. Esta forma de hacer se traduce en una serie de características específicas de su manera de construir el proyecto”.

entrevista⁵⁵ sobre o acidente, no deslocamento de uma de suas obras mais famosas, *Le Grand Verre*⁵⁶, ou Grande Vidro, que trincou as peles de vidro de sua pintura, Duchamp diz:

Sim, e quanto mais a olho mais eu gosto. Gosto de suas gretas, sua maneira de propagar-se... [...] Tem uma forma, uma arquitetura simétrica. Mais ainda, vejo nelas uma intenção curiosa sobre a qual não sou responsável, uma intenção já feita de certo modo, que respeito e quero (DUCHAMP, 2008, p.25)⁵⁷.

O PDM também rende homenagem ao arquiteto Antoni Gaudí, mais especificamente, ao centenário, e um dos mais famosos parques europeus: o Parque Güell. Os vasos de vegetação erguidos pelo pergolado metálico evocam as colunatas revestidas em pedra bruta com vasos em seu topo, além disso, os vasos de Miralles são revestidos em um mosaico de cacos de cerâmicas, prática que constitui uma das assinaturas de Gaudí. E, ainda, podemos perceber nos dois projetos, uma exaltação da dinâmica topográfica: uma mais artificial (visivelmente orquestrada em projeto, no caso do parque de Gaudí), outra mais natural (artificial, mas aparentemente acidental, no caso do projeto de Miralles), que cria situações, perspectivas e espaços diferenciados.

A minha experiência do Parque Diagonal Mar se deu aos poucos, mas sempre intensamente, em idas e vindas, dias diferentes, estações diferentes. Parece-me estranho tentar sintetizar nestas poucas páginas, mesmo que tentando fugir de uma descrição simplesmente tecnicista, os complexos e potentes sentimentos que tal lugar me incita: pertencimento, liberdade, curiosidade, e mesmo a paixão pelo ofício da AU – paixão complicada de manter, que tende a esvaír-se ao se desenvolver um senso crítico sobre este saber. A cada vez que adentrei esse espaço elegi um caminho diferente, cada um desses com uma experiência temporal e espacial distinta. Algumas vezes estive só, somente eu

⁵⁵ Entrevista filmada em janeiro de 1955, para um programa chamado Wisdom Series, no Museu da Philadelphia, transcrita para o compêndio de entrevistas com Marcel Duchamp, pela Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, para a disciplina de Arte del concepto y Arquitectura, ministrada pelo Prof. Francisco Xavier Biurrun, no primeiro semestre de 2008.

⁵⁶ Obra de Marcel Duchamp, executada entre 1915 a 1923, que consiste numa pintura realizada sobre duas peles de vidro transparente.

⁵⁷ Tradução nossa, para o original: “Si, y cuanto más la miro más me gusta. Me gustan SUS grietas, su manera de propagarse... [...] Tienen una forma, una arquitectura simétrica. Más aún, les veo una intención curiosa de la que no soy responsable, una intención ya hecha en cierto modo, que respeto y quiero”.

e o parque, algumas vezes com um livro, com o qual me deitava com as pernas para cima no Lungomare, outras acompanhado, por amigos e pessoas queridas – fazendo fotos, nos divertindo nos brinquedos, criando uma densa paisagem sonora de risos, conversando sobre infinitos assuntos. As pessoas que me acompanhavam também pareciam não ficar imunes ao corpo da obra de Miralles, e tinham, como constante, a estranheza e a beleza desse projeto.



2.4- Arte urbana: Monumento marginal – A Guerrilha nos muros de Banksy

Vândalos. Pessoas pequenas com mentes distorcidas não poupam esforços e desfiguram esta grande cidade diariamente. Deixando seus rabisquinhos idiotas, invadindo comunidades e fazendo as pessoas se sentirem sujas e usadas. Elas só tomam, tomam, tomam e não repõem nada. São más e egoístas e fazem do mundo um lugar feio pra se viver. Podemos chamá-las de agentes de propaganda e projetistas urbanos. As pessoas dizem que há um problema com o grafite. O único problema com o grafite é que não há grafite suficiente (BANKSY apud SCHNEEDORF, 2009, p.32)⁵⁸.

Durante o século passado, o mundo da arte foi estremecido por um grande acontecimento. Acontecimento da magnitude do surgimento da perspectiva na pintura renascentista. Tal acontecimento se dividirá por vários grupos, com distintos nomes, mas atenderá por *arte conceitual*. Trata-se de um momento em que a arte passa a considerar mais o conceito, ou a idéia, que culmina numa obra, que a própria obra em si. Neste ponto, a arte abraça a filosofia e a sociologia, invade estes saberes e amplia-se, aspirando ser mais que um retrato da sociedade, mas um fator de intervenção nesta. Alguns dos mais importantes nomes desse movimento seriam: o francês Marcel Duchamp (1887-1968), o alemão Joseph Beuys (1921-1986) e o americano John Cage (1912-1992). Suas idéias inovadoras, processuais, e mesmo revolucionárias, marcaram uma vanguarda e ainda hoje são admiradas por jovens artistas. Apresentamos, neste pequeno texto, um artista que por muitos é considerado “o Duchamp de nossos dias”, contudo, seu nome, sua idade, sua nacionalidade, são desconhecidos. Este personagem atende por um pseudônimo: Banksy.

A autoria anônima desse personagem – que se acredita individual, mas que também é, possivelmente, coletiva – expõe intra e extramuros, rompe uma barreira histórica que separa os museus e os espaços públicos. A personalidade de Banksy, “quem é?” ou “onde está?”, não importa. Assim como não importa a obra e sim a idéia, tão pouco importa o artista. Importa a aproximação da contracultura, da qual o *graffiti* sempre fez parte, aos “campos oficiais de arte”

⁵⁸ Trecho traduzido e transcrito por José Schneedorf.

elevando-o ao status de arte, proporcionando respeito e escuta da *street art*. Mantendo-se, contudo, e surpreendentemente, avesso tanto às armadilhas quanto às vantagens da fama. Banksy, desta maneira, coloca-se questionando e redirecionando não somente o campo da arte urbana, como também o próprio jogo midiático e elitista conformador dos grandes nomes da arte no contemporâneo.

Esse artista anônimo surgirá junto ao movimento que será conhecido por *street art*, ou arte de rua. Movimento que nasce em meados da década de 90 e floresce no início da década passada, constituído por uma híbrida forma de *graffiti*, onde, além da tinta, são usados adesivos, stencils, pôsteres e esculturas. Essa produção, mesmo efêmera, – trata-se de intervenções ilegais em espaços públicos e privados que, por isso mesmo possuem uma vida útil muito breve – será consolidada com o apoio da internet, onde as imagens dessa produção serão propagadas a um público de milhões de pessoas. A *street art* é considerada, por alguns, como o maior movimento de contra cultura desde o Punk. Artistas-transgressores como Space Invader, Zeus e Shepard Fairey farão parte da constelação à frente dessa vanguarda, cujo expoente maior será Banksy. Parte desse processo pode ser visto no filme-documentário “Exit Through the gift shop”⁵⁹.

Os *graffitis* de Banksy falam de questões locais, da capital da Inglaterra (onde surgiu e onde tem sua “base de operações”), mas também de questões globais, como o consumo desenfreado, o culto às celebridades, os grandes complexos multinacionais, os conflitos étnicos, o capitalismo e a própria arte, entre outros. Banksy surge como um nome ímpar, suas obras-provocações estarão para além da apropriação da rua, dos muros, (e também das calçadas, asfalto, bueiros...) como meio de expressão. A fala desse artista, que não se limita às ruas inglesas⁶⁰, leva sua arte para além do vandalismo ou da

⁵⁹ *Exit Through the gift shop* (BANKSY, 2010) é um filme que, através da história de Thierry Guetta, um imigrante francês que mora na Califórnia, obcecado por *street art*, fala do sentido deste movimento, e do que dele não faz parte. Como diz o próprio Banksy no filme: “Não se trata de fama, nem de dinheiro”.

⁶⁰ Banksy tem obras em cidades como Los Angeles, Nova York, Barcelona, Paris, Berlim, Palestina, Tokyo, Melbourne.

contestação, suas obras levam em si uma mensagem desestabilizadora.

Em sua origem, a palavra "*graffito*", singular de "*graffiti*", significava grafismos feitos por riscos em carvão ou mesmo por pontas que riscavam o relevo das edificações, reivindicando espaço e atenção desde o Império Romano, como vozes mudas que ganham volume através da violação da paisagem. Violação, porque de outra forma não lhe escutaria, pois não lhe pertence. Desde sua origem, o *graffiti* esteve ligado à contestação, à rebeldia. Mas nos dias correntes, a grande produção anônima dos *graffitis*, talvez por um processo de descriminalização do grafitar, talvez pela aceitação desses desenhos como parte da paisagem urbana, talvez como reflexo de uma sociedade cada dia menos preocupada com a coletividade e a política inata a si mesma, apresentasse voltada só para a estética, esvaziada de uma mensagem, e mais preocupada com um *design* cada vez mais comercial. Um *graffiti* que fala, sem dizer muito.

Diante da situação exposta, não é difícil conceber como Banksy, focando exatamente na contestação e rebeldia, mas, também, numa afirmação política contra a hegemonia de um viver serializado, ganha um fiel e imenso público ao redor do mundo. Os questionamentos trazidos por esse artista transformam a arte em ferramenta, em ato ideológico, inscrito na paisagem urbana, ativismo em sua forma de apropriar-se da cidade como anteparo para as questões que traz em cada trabalho.

A agigantada megalópole é um mar de construções e de seus intervalos, um mar de corredores e de muros, um mar de vozes e de silêncios, um mar de ontens e de hojes e de amanhã, de simultaneidades e provisoriedades arquitetônicas. É também uma imagem – em movimento. "A imagem da skyline, da silhueta [da cidade] pode ser um símbolo de vitalidade, poder, decadência, mistério, congestionamento, grandiosidade ou o que mais se queira, mas, em cada caso, essa imagem vigorosa cristaliza e reforça o significado" pretendido por tal simbolização, bem como o significado da cidade em si e do que para ela conflui e a ela se incorpora: o significado das conquistas humanas e de seus despojos, o significado da opção e do grau da vida comunitária. Demarcar os locais é o Teseu grafiteiro, o princípio de locais demarcados, afiliado ao de sítio específico, na espacialidade cresce à especialidade o grafiteiro contemporâneo – espacialidade e especialidade ambas no trânsito e na transitoriedade, tanto uma quanto outra no contínuo do trajeto e no inventário social intrínseco à atuação em espaços abertos e públicos. Registros. (SCHNEEDORF, 2009, p.36-38)

A obra de Banksy, ao mesmo tempo em que traz desconforto, consola e alia-se ao grande público - este maior que nunca. Tomando a cidade como grande tela, sua obra torna visível o que antes não se via. Ampliando o conceito de *site specific*⁶¹, não sendo mais condição, ou complementar, ou ainda definição, mas, como afirma Schneedorf (2010), indissociável à própria arte. Cada obra funciona no exato lugar, mas também recria este lugar onde foi feita, na defrontação e no compartilhar de sua produção. Diferente do “modelo clássico” de arte, que se apresenta como coisa finalizada, pressupõe um público para que se efetive. Sua obra depende que este público possa ir além do papel do espectador, que passivo só recebe. Trata-se de uma produção de inquietação, de um deslocamento, uma plástica, ou escultura social – fazendo referência a Beuys –, e de um novo arranjo do jogo de forças – com referência à Foucault. Pode-se afirmar que Banksy cria a urbanização da experiência artística, ou vice e versa. Intramuros e extramuros, a produção artística que simplesmente sai dos museus, se afirma nas ruas, assim como as performances, instalações e intervenções urbanas. Toda a metrópole torna-se matéria sobre a qual se produz o discurso e na qual esse discurso “é escrito”, saindo dos muros, espalhando-se em carros abandonados, telefones públicos, placas de trânsito, galpões abandonados e ainda mais.

Banksy criará personagens que se repetirão, e criarão séries. Policiais, crianças, macacos. Faremos foco sobre a série de ratos de Banksy – e não ratos por mero acaso –, um de seus mais reconhecidos personagens, surge como uma nova espécie de roedores, modificada por alimentar-se de restos de *junk food*, radiação e *hardcore urban rap music*, resistentes a qualquer controle de peste moderno e que marcam seu território com elaborados sinais, roedores que recebem o nome de Banksus Militus Vandalus⁶².

Eles existem sem permissão. Eles são odiados, caçados e perseguidos. Eles vivem num desespero calmo entre a sujeira. E mesmo assim são capazes de levar civilizações inteiras aos seus

⁶¹ *Site specific*, ou sitio específico, é um termo do meio artístico que designa um lugar onde determinada obra é criada para existir, e com este, traça alguma relação, ou ainda, que durante o planejamento e criação de uma obra o local é levado em consideração.

⁶² No ano de 2004 Banksy adiciona uma obra, sem consentimento, no Natural History Museum de Londres, chamada de “Dead rat with spray can”. A descrição feita no corpo do texto é tirada do quadro de informações adjacente na própria obra.

joelhos.

Se você é sujo, insignificante, e não amado então ratos são o melhor modelo de personificação⁶³ (BANKSY, 2006, p. 95).

Como deixa claro o texto do próprio artista, estes roedores são alusão às incoerências sociais sobre as quais e das quais alimentam sua obra como um todo, a tudo que um determinado ideal social ignora ou odeia. Ratos como um animal-simulacro. Seus ratos surgem como jogo de desrespeito aos monumentos e demais símbolos culturais e turísticos, e ao conjunto de regras imposto na cidade, ativando uma reflexão acerca do que lhes é periférico. Nesse jogo, entre escalas tão diferenciadas, entre os pequenos ratos de duas dimensões, quase escondidos, e grandes monumentos, o vandalismo de Banksy e seus ratos se dá com elegância e civilidade, agindo no plano das micro-resistências. Os ratos também são uma metáfora de uma forma de olhar a cidade, de uma escala mais humana de olhar a cidade, dos pequenos interstícios entre as “grandes maravilhas arquitetônicas”, do que se tenta silenciar. Lembramos em Luiz Antônio Baptista:

Dizem que, conhecendo as cidades, mergulhando em seu cotidiano, saberemos do lixo produzido, dos detritos humanos e inumanos que alimentam, adubam e fortalecem seu caráter. Por meio dos detritos descobriremos outras versões da história. Ouvindo seus dejetos, escutaremos projetos de cidades inventadas, projetos fracassados, sociabilidades criadas na resistência em que modos de morar e de sentir não eram construídos no silêncio. [...] A cotidianidade narrada pelos dejetos nem sempre é visível por meio das luzes e do néon do traçado urbano (BAPTISTA, 1999, p.98).

Os Banksus Militus Vandalus, em sua grande parte, feitos em *graffiti*, mas também, em esculturas, e mesmo animais empalhados, são associados ao movimento hip-hop, aos ladrões e toda a sorte de pequenos infratores ou “marginais em potencial”. Esses ratos falam de uma cultura da rua suburbana, dos ensinamentos de calçada: os truques, as iniciativas e as estratégias maliciosas, ou manhas, do convívio do público das periferias geográficas e sociais. Falamos de uma estética, e também, de uma política e uma estética das ruas. Mais do que resistir, estes personagens se afirmam, demarcam seu

⁶³ Tradução nossa, para o original: “They exist without permission. They are hated, hunted and persecuted. They live in quiet desperation among the filth. And yet they are capable of bringing entire civilisations to their knees. / If you are dirty, insignificant and unloved then rats are the ultimate role model”.

espaço e lutam por ampliá-lo.

Eles falam que graffiti assusta as pessoas e é um símbolo do declínio da sociedade, mas graffiti só é perigoso para três tipos de pessoas; políticos, executivos de propaganda e grafiteiros.

As pessoas que de fato desfiguram nossas vizinhanças são as companhias que rabiscam enormes slogans sobre os edifícios e ônibus tentando nos fazer sentir inadequados a menos que compremos o troço deles. Eles esperam ser capazes de gritar sua mensagem nas suas caras em cada superfície disponível, mas vocês nunca têm permissão de respondê-los. Bem, eles começaram a briga, e a parede é a arma escolhida para acertá-los de volta⁶⁴ (BANKSY, 2006, p.8).

A arte de Banksy – sua arte urbana –, é um exemplo de guerrilha política e cultural. Se os poros da cidade estão fechados, com broca de tinta incessante, criam-se buracos, força-se a porosidade, a permissão de estar e se expressar. E a cidade, em sua heterogeneidade viva, encontra-se num jogo de forças entre a vontade hegemônica esmagadora do capital, e a alteridade da multidão de Negri e a produção do comum, radical em sua pluralidade infinita. Mas, se onde há poder há resistência, contra o avanço das cidades cinzas, sempre haverá Banksys, para com suas latas de spray coloridos quebrar a monocromia e o conforto dos modos de existência impostos.

⁶⁴ Tradução nossa, para o original: “They say graffiti frightens people and is symbolic of the decline in society, but graffiti is only dangerous in the mind of three types of people; politicians, advertising executives and graffiti writers. / The people who truly deface our neighbourhoods are the companies that scrawl giant slogans across buildings and buses trying to make us feel inadequate unless we buy their stuff. They expect to be able to shout their message in your face from every available surface but you’re never allowed to answer back. Well, they started the fight and the wall is the weapon of choice to hit them back.”

CAPÍTULO 3 - A CIDADE COMO CORPO SEM ÓRGÃOS

Neste terceiro capítulo de nossa dissertação, um novo caminho se toma. Um caminho de propostas a partir de ferramentas conceituais metodológicas, conceitos como ferramentas para algo.

Na verdade, os conceitos designam tão-somente possibilidades. Falta-lhes uma garra, que seria a da necessidade absoluta, isto é, de uma violência original feita ao pensamento, de uma estranheza, de uma inimizade, a única a tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade: tanto quanto só há pensamento involuntário, suscitado, coagido no pensamento, com mais forte razão é absolutamente necessário que ele nasça, por arrombamento, do fortuito no mundo. O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar (DELEUZE, 2006, p. 230).

A partir dos conceitos de “biopoder” e “resistência” de Michel Foucault, “biopotência” em Peter Pál Pelbart, “multidão” e “comum” de Antonio Negri, e o “urbanismo” de Manuel Delgado, propomos uma articulação sobre a construção de uma cidade que pudesse contribuir na potencialização de movimentos de resistência, especialmente, na biopotência, capaz de constituir a multidão. Ponderações sobre uma cidade que possa, escapando das armadilhas de um controle imperial global, abrigar uma multiplicidade de sujeitos criativos e capazes de expandir sua diferença, avessos a cristalizações perversas e hegemônicas

Apresentaremos, em nosso segundo texto deste capítulo, uma reflexão a partir do conceito de “Corpo sem Órgãos”, cunhado por Felix Guattari e Gilles Deleuze aplicado à cidade. Tal conceito voltado para a cidade nos fala de outra forma de conduzir as intervenções arquitetônicas e urbanísticas na urbe.

3.1 - Uma cidade para a multiplicidade – A potência da vida como resistência na Multidão

Em uma tira do artista argentino Liniers (2009, p.77), um homem e uma mulher flutuam pela cidade de Buenos Aires, vindos de direções opostas seus caminhos irão convergir. O autor onisciente nos conta que seus gostos e opiniões se encaixam perfeitamente, que são perfeitos um para o outro. Serão um casal inseparável e feliz, pelo resto de suas vidas, diz ele. Mas no momento em que se cruzam e um olhar, uma conversa – um encontro –, seriam o ponto de partida para o “felizes para sempre”, mesmo o autor se surpreende: “ops... se pasaron”.

A cidade contemporânea é tida, não somente pelo quadrinista Liniers, como local de desencontro. Incontáveis são os que, de maneiras mais ou menos acadêmicas, acusam o espaço urbano de ter se constituído nas últimas décadas como um espaço muito mais segregador que congregador. Contudo, para além de um desencontro amoroso, como literalmente ilustra Liniers, a cidade tem cada vez mais se desqualificado como local de todo e qualquer tipo de encontro.

No filme Tokyo!⁶⁵, a história intitulada “Shaking Tokyo” nos conta de um misantropo japonês, ou como se diz neste país, *hikikomori*, que encontrou estratégias para viver o mais afastado possível dos vínculos sociais, e assim, já o faz por 10 anos, trancafiado em sua casa. Seu único contato se dava com os serviços de entrega de comida, pessoas com quem não dizia mais que o necessário e que evitava ao máximo contato visual. Semanalmente, aos sábados, pedia pizza. Por obra do acaso, cruza olhares com uma bonita e delicada moça, que trabalhava na entrega da pizza. Quando seus olhares se encontram, fatalmente ele se apaixona pela moça. Contudo, ela se demite do emprego, e desaparece de sua, tão espacialmente limitada, vida. Num ato de muito sofrimento ele resolve sair de sua casa em busca de sua amada. Ao sair,

⁶⁵ Tokyo! (2008) filme que congrega três histórias: "Shaking Tokyo", de Joon-ho Bong, "Merde", de Leos Carax, e "Interior Design", de Michel Gondry. Os diretores, que não são japoneses, nos apresentam histórias que se desenrolam na capital japonesa.

se surpreende mais uma vez ao descobrir que, em sua cidade, não há mais ninguém nas ruas, pois ao longo dos anos em que desistiu da vida em sociedade, o mesmo foi acontecendo com as pessoas de forma geral. A cidade era, então, uma cidade misantropa, com ruas vazias e com uma lógica domiciliar extremista.

As metáforas dessas histórias encontram base em vários estudos, como **O declínio do homem público**, de Richard Sennett (1988), ou os mais contemporâneos **El animal público** (1999) e **Sociedades movedizas** (2007), de Manuel Delgado. Segundo Delgado, o próprio conceito de urbano caracteriza-se como locus de vínculos frouxos e forçados, onde os encontros, os intercâmbios entre seus habitantes, em sua maioria, são programados (a escola, os ambientes de trabalho, a igreja...). O grosso das relações sociais se dá entre desconhecidos ou quase-conhecidos. Indo, assim, contra qualquer laço mais profundo entre seus personagens, ou pelo menos, entendendo que essas relações de etiqueta, por si, já questionáveis, não diz respeito a alguma troca social. Dessa forma, temos uma imagem do urbano como algo que se dissolve, evapora, transforma-se em imaterialidade, um estado de coisas, uma modulação de vida. O urbano como modo de existência, desta maneira se instalou nas relações de forma geral. Delgado separa conceitualmente urbano de cidade, sendo esta uma “composição espacial definida pela densidade populacional e o assentamento de um amplo conjunto de construções estáveis”⁶⁶ (1999, p.23). E urbanização como “processo consistente em integrar crescentemente a mobilidade espacial na vida cotidiana, até o ponto em que esta se torna vertebrada por aquela”⁶⁷ (REMY; VOYE apud DELGADO, 1999, p. 23).

Claro que devemos considerar que Delgado fala de um modo subjetividade europeu, talvez até, mais especificamente catalão, e que tais modos de subjetividades urbanas serão sempre relações diversas com jogos de força sempre particulares que não excluem, e não podem excluir, fatores de certa

⁶⁶ Tradução nossa, para o original: “La ciudad es una composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables”.

⁶⁷ Tradução nossa, para o original: “proceso consistente en integrar crecientemente la movilidad espacial en la vida cotidiana, hasta un punto en que ésta queda vertebrada por aquélla”.

cultura, de certo socius, de certa geografia social. Pois, como também afirma Delgado:

O urbano suscita um tipo singular de espaço social: o espaço urbano. Como todo espaço social, o espaço urbano resulta de um determinado sistema de relações sociais cuja característica singular é que o grupo humano que as protagoniza não é tanto uma comunidade estruturalmente acabada – a maneira qual a antropologia veio assumindo como seu objeto tradicional de estudo – , senão, mas bem uma proliferação de emaranhados relacionais compostas de usos, compromissos, impostações, retificações e adequações mutuas que vão emergindo a cada momento, um agrupamento polimorfo e inquieto de corpos humanos que só pode ser observado no instante em que se coagula, posto que está destinado a dissolver-se de imediato. Esta modalidade do espaço social é cenário e produto do coletivo fazendo-se a si mesmo, um território desterritorializado em que não há objetos senão relações diagramáticas entre objetos, loops, nexos submetidos a um estado de excitação permanente e feitos de simultaneidade e confluência. Não é um esquema de pontos, nem um marco vazio, nem um envoltório, nem a forma que se vão impor aos fazeres. É uma mera atividade, uma ação interminável cujos protagonistas são esses usuários que reinterpretem a forma urbana a partir das formas em que acedem a elas e a dão sentido⁶⁸ (2007b, p.11-12).

A complexidade dos processos que instituem subjetividades urbanas, determinados modos urbanos de vida, de existência, são, como demonstrado pela fala de Delgado, algo que os métodos “tradicionais” de pesquisa não alcançam. A captura dos elementos, materiais e imateriais, que criam estas formas podem ser de grande valia na tarefa dos projetistas, no desenvolvimento de suas intervenções, como atores conscientes de que seu trabalho é parte da construção da urbanidade, de posturas urbanas no viver.

Como podemos perceber na fala de Delgado, e como afirmamos

⁶⁸ Tradução nossa, para o original: “Lo urbano suscita un tipo de espacial de espacio social: el espacio urbano. Como todo espacio social, el espacio urbano resulta de un determinado sistema de relaciones sociales cuya característica singular ES que el grupo humano que las protagoniza no es tanto una comunidad estructuralmente acabada – a la manera de las que la antropología ha venido asumiendo como su objeto tradicional de estudio -, sino más bien una proliferación de marañas relacionales, rectificaciones y adecuaciones mutuas que van emergiendo a cada momento, un agrupamiento polimorfo e inquieto de cuerpos humanos que solo puede ser observado en el instante preciso em que se coagula, puesto que está destinado a disolverse de inmediato. Esa modalidad singular de espacio social es escenario y producto de lo colectivo haciéndose a si mismo , un territorio desterritorializado en que no hay objetos sino relaciones diagramáticas entre objetos, bucles, nexos sometidos a un estado de excitación permanente y hechos de simultaneidad y confluencia. No es un esquema de puntos, ni un marco vacío, ni un envoltorio, ni tan poco una forma que se le impone a los hechos. Es una mera actividad, una acción interminable cuyos protagonistas son esos usuarios que reinterpretem la forma urbana a partir de las formas que acceden a Ella y la caminan”.

anteriormente⁶⁹, a forma dada à AU é apenas um dos vários elementos que influenciarão na experiência de esvaziamento dos espaços públicos, em um modo-subjetividade que ative tal ação. Contudo, não é por causa da complexidade desse processo que podemos abrir mão da responsabilidade que os arquitetos e urbanistas possuem⁷⁰. A militarização da arquitetura, com prédios cada vez mais blindados, vedados por redes de alta tensão, grades, e sistemas de vigilância 24 horas, negando e supervisionando toda e qualquer relação com a rua, assim como os grandes condomínios, que para além da militarização, se apartam do contexto urbano criando “prisões felizes” (CARVALHO, 1994), são parte do que nos faz, cada vez mais, afastarmos-nos do encontro com o outro.

Devemos pontuar que tal forma de vida urbana, tão segregada, não ocorre sem a participação dos habitantes da cidade. Existe uma construção para tal desejo de isolamento, tal clamor pelas grades e pelo “não encontro” com o que não lhe é idêntico. Falamos da exaltação de um regime domiciliar extremista, onde a rua e seus habitantes devem ser temidos e evitados, onde o circular exclui o interagir, pelo medo. Danichi Mizoguchi, em sua dissertação-livro ***Segmentariedades: passagens do leme ao pontal*** (2009) fala sobre a insegurança, como forma de controle social que cria cidades onde a vida como zoé, ou vida biológica, sob o risco de dano ou perda – como exalta o *mass media* sensacionalista -, deixa que se perca a *bios*, os modos de vida (p.63).

As grades dos dias atuais são então, concomitantemente, respostas ao imperativo do medo vigente na cidade e obstáculos à acolhida do conflito e do desentendimento criativos, à multiplicação das relações e dos afetos, ao convívio; empecilhos à arte urbana do pertencer-se, à experiência cidadina tida como vivência política. [...] Quanto mais a cidade necessita se sentir segura, mais ela descarta seu sistema de relações, e mais cidadela se torna; no lugar da política imanente, aparece a transcendentalidade típica da polícia e de toda uma indústria e um comércio de segurança (MIZOGUCHI, 2009, p.71).

⁶⁹ Texto 1.2 de nossa dissertação.

⁷⁰ Faz-se necessário ressaltar que determinado arranjo que culmina numa determinada forma-subjetividade é responsabilidade de todos. Responsabilidade que não encontra quantidade ou especificidade por um determinado nicho profissional, responsabilidade que nos convoca a todos. Afinal somos produto e produtores do meio, das relações que nos compõe.

Assim, a cidade como *pólis*, como lugar de embates e tensionamentos, de sujeitos políticos, tem se esvaziado. Seus espaços comuns marginalizados e enfraquecidos pelo “medo dos maus encontros que impossibilita os bons encontros” (ESPINOSA apud MIZOGUCHI, 2009, p.62).

Para nos aproximarmos um pouco mais do processo de despoticização do espaço público, e de como a AU tem sido utilizada como tecnologia parcial, ou complementar, nas subjetivações hegemônicas, encontramos a idéia do biopoder de Michel Foucault e suas expansões por outros autores. Contudo, para chegarmos ao conceito de biopoder passaremos antes, e rapidamente, pelo que Foucault chama de sociedades de soberania, de disciplina e de controle. Essas sociedades produziram-se nesta ordem, porém, é necessário afirmar que essas formas de poder sobre a sociedade não deixam de existir sequencialmente, uma após a outra, como se uma substituísse outra. Os períodos de tempo que as demarcarão serão registros de uma maior força, em uma determinada geopolítica, que se refere à realidade europeia.

Na sociedade de soberania “todo indivíduo que infringia a lei, atingia a vontade do soberano, pois a lei era a vontade do soberano”⁷¹. Dessa maneira, os suplícios eram um ritual político onde se expressavam a força física e material do rei em todo seu “brilho e violência”. O poder se dava sobre a morte. Pesava sobre o soberano, o poder de morte, de cessar a vida mediante descompromisso com os contratos sociais, seja pelo ato de matar biologicamente, ou por uma morte social – condenando ao esquecimento, nas escuras masmorras. Tal forma é, então, sobreposta pela sociedade disciplinar, no século XVIII.

Deleuze nos dirá que o sujeito da sociedade disciplinar será o sujeito encarcerado, que passa de um espaço confinado a outro:

[...] primeiro a família, depois a escola (“você não está mais na sua família”), depois a caserna (“você não está mais na escola”), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência (DELEUZE, 1992, p. 219).

⁷¹ Fala extraída da própria voz de Michel Foucault, no filme *Foucault por ele mesmo* (CALDERON, 2003).

Neste ponto, a produção arquitetônica recebe grande influência de Jeremy Bentham, com a criação de uma tecnologia de poder chamada de Panóptico⁷² ou Panóptico, cujo trabalho, em primeira instância, seria aprisionar. Contudo, tal cárcere possuía um intuito maior, que se espalhou na arquitetura das escolas, dos hospitais, das fábricas, das casas, nas cidades. Este objeto, ou melhor, esta tecnologia, denota uma evolução de adestramento e controle social que segue até nossos dias, e que ainda não dá indícios de seu fim. O poder, que antes se dava no direito de morte, passa a se dar sobre a vida, no encarceramento da vida, como modulação estática na qual a AU serve como tecnologia para um fim: a disciplina da vida. Voltamos às palavras do próprio Foucault:

[...] o princípio da masmorra é invertido, ou antes suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimam-se as outras duas. A plena luz e ao olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. [...] sobre aqueles sobre os quais se exerce o poder, e ao mesmo tempo, para que os efeitos do poder sejam visíveis, essa é a preocupação fundamental (FOUCAULT apud CALDERON, 2003).

Nos encontramos aqui, com o primeiro momento do biopoder, onde a modulação da própria vida torna-se o alvo das estratégias do poder. Isso se efetiva a partir de objetos arquitetônicos e urbanísticos, tirando da paisagem das cidades tudo que não cabia em determinado ideal: os loucos, os delinquentes, os bêbados, os homossexuais, os moradores de ruas, os desempregados...

Seguindo, Deleuze nos fala de uma crise dos modelos de encarceramento, uma afirmação que deve ser pontuada: esta crise não acontece por um enfraquecimento de seu poder contra o indivíduo, mas porque o poder que opera e espraia “modos sociais”, pede por algo mais.

Após a segunda metade do século passado, a sociedade disciplinar será

⁷² O Panóptico, numa breve explicação, nada mais é que uma prisão em forma de anel (ou coroa), com celas em sua extremidade, separadas entre si de modo a impedir a comunicação entre os internos, ao centro desse círculo se localiza o alojamento do inspetor (ou diretor), conservando um espaço entre as celas e este alojamento. Esta organização se dá de forma a permitir que o inspetor vigie todos os internos sem ser visto, tendo a sua presença sempre como incerta pelos observados, roubando-lhes a privacidade e criando um mecanismo de auto-vigia (PRUCOLI, 2005).

sobreposta por outro sistema de ordem. Teremos, então, a sociedade de controle, cujo poder será exercido “a céu aberto”, atravessando os corpos sociais e se entranhando no cerne da vida, afetando-a em sua totalidade (biológica, social, política, econômica...). Enquanto na sociedade disciplinar os indivíduos passam de uma instituição-internato a outra – da família à escola e assim por diante–, sempre recomeçando em cada uma destas, os controlatos, os modos de controle, se expressam de maneira múltipla e inseparável, a curto prazo e em rápida rotação, como uma rede sempre em mutação cuja função é que nada a escape.

A materialidade da cela disciplinadora do panóptico leva a um molde de subjetividade, como expressão da palavra de ordem, muda e ensurdecadora, na concretude do construído, como consequência de uma tecnologia arquitetônica de poder que se apóia em objetos materiais arquitetônicos e urbanísticos (a casa, a escola, o quartel, o hospital, as grandes avenidas, os bairros homogêneos...) e no imaterial normativo das regras sociais. Seu “substituto” se apresenta como a pura “eteriedade”, somente sua produção se torna material. Mesmo a relação desta para com o indivíduo será novamente imaterial: a imagem, citando Gui Debord (1997), “é a mediadora das relações sociais”.

As imagens sedutoras da urbe privada e ostentosa, cenários de vidas assépticas, vinculadas à última moda europeia e reproduzidas em alguma novela que se passe no bairro do Leblon, dizem-nos como se deve viver e como devemos viver as cidades. De outro lado, há o caos infernal das ruas, dos subúrbios e favelas, com sua marginalidade descontrolada, e sua perversidade elevada a última potência pelos gestores de informação e opinião. Arquitetura e urbe *prêt-à-porter*, luxo ou lixo. “O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente dos nossos senhores” (DELEUZE, 1992, p.224). Torna-se, então, o objeto construído, um corpo no qual o controle se exercerá - o urbanismo se torna uma biopolítica.

Trabalharemos aqui, com a idéia de que os corpos arquitetônicos são também atravessados pelos desígnios do controle, do biopoder, convertendo-se em

materiais de expressão dos processos de subjetivação hegemônica. E ganhando novas formas pelo poder, que também perpassa a espacialidade e dita imperativos à experiência urbana (MIZOGUCHI, 2009, p.62).

A construção desse biopoder se encontra sempre ligada aos modos de produção capitalista. Como citam os autores do livro *Império*, Michael Hardt e Antonio Negri: “o biopoder é outro nome da real submissão da sociedade ao capital, e ambos são sinônimos da ordem produtiva globalizada” (HARDT; NEGRI, 2001, p. 37). Deleuze dirá que enquanto o homem da disciplina é o homem encarcerado, o homem da sociedade de controle será o homem endividado.

A produção urbanística, legal, das cidades, apresenta-nos variadas falas, mas essas falas sempre serão ditas pelo capitalismo mundial integrado (CMI). Fala-se dos condomínios fechados (ou “prisões felizes”). Fala-se de sustentabilidade. Fala-se de gestão urbana. Porém, sob que viés? Sob formas de biopolítica da AU, de uma visão atrelada aos modos de produção vigentes, a formas de viver, habitar a cidade e produzir. O poder sobre a vida se expressa nos modelos de estar na cidade. A cidade-mundo do capitalismo contemporâneo se edifica, a cada dia, como parte do emaranhado subjetivo que nos constitui, como peças do biopoder.

Michel Foucault, ao dissertar sobre o poder, deixa claro que este se constitui como uma rede, uma multiplicidade de correlações de forças, e diz ainda que, onde há poder, há resistência, e esta, nunca se encontra exterior ao poder, pois deste não se escapa, “não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 1988, p.103). Entendemos por práticas de resistência os processos de criação que escapam ao prescrito e delineiam outras formas de ação imprevisíveis e não programadas. Ações que se agenciam com outras práticas e que vão contra movimentos de submissão e reprodução de processos instituídos (HECKERT, 2004). Fato é que a urbe é múltipla, polifônica, estamos falando da metapólis⁷³: da cidade de cidades, territórios

⁷³ Termo cunhado pelo sociólogo francês François Ascher, no livro *Metapolis Ou L'avenir Des Villes*.

diversos dentro de um território maior. E esse poder da sociedade de controle se expressa de forma diferente: cria estratégias, em cada um destes. Mas, haverá sempre a resistência⁷⁴.

Peter Pál Pelbart, no livro *Vida capital*, afirma que na modernidade a “resistência” aparece sobre um modelo dialético “de oposição direta das forças em jogo, com a disputa pelo poder concebido como centro de comando” (2003, p. 136). No pós-modernismo, surgem outras formas de enfrentamento, com posicionamentos “mais oblíquos, diagonais, híbridos, flutuantes”, outros contornos de ação na resistência. Pelbart, neste mesmo texto, nos apresenta uma idéia de resistência ligada ao biopoder. Este termo, biopoder, tal como se apresenta, frequentemente, e talvez pela didática dentro de uma vontade de controle hegemônico sobre a vida, suscita uma ação contra a diferença, contra as singularidades, como ação de esmagamento uniformizador da vida. Contudo, alguns dos estudiosos que expandirão tal conceito foucaultiano, com base em Deleuze, conseguiram fazer escapar a biopolítica e associá-la a uma noção de vida – para além dos processos de controle da *bios* e *zôê* –, conectando-o ao desejo e destituindo de passividade, o corpo da população. Falamos, então, de uma perspectiva onde deve-se ativar, antes de um poder sobre a vida, a potência da vida, a biopotência. Como coloca Pelbart:

Passa de um sentido negativo para um sentido positivo, de uma dimensão de disciplina, controle ou vampirização para uma dimensão intensiva, ontológica e constitutiva. Ao poder sobre a vida contrapõe-se a potência da vida, mas essa tensão é irresoluta e os múltiplos pontos de fricção ou de estrangulamento, de irrupção ou de sufocamento, demandam uma cartografia complexa. [...] Quais estratégias liberam a vitalidade sequestrada? (PELBART, 2009, p. 134).

O que foge ao modo hegemônico, o que investe na invenção, acontece todos os dias em todos os lugares, sem a necessidade da genialidade, ou seja, se dá no grosso caldo das relações. Desejos que vão de encontro ao simulacro, libertando novas palavras, outros costumes, híbridas redes de encontro e cooperação. E o desejo é agenciamento de desejo, propagando-se, potência

⁷⁴ Entendemos por práticas de resistência os processos de criação que escapam ao prescrito e delineiam outras formas de ação imprevisíveis e não programadas. Ações que se agenciam com outras práticas e vão contra movimentos de submissão e reprodução de processos instituídos. (HECKERT, 2004)

constitutiva de outras subjetividades, força viva, e para além de estarem passivas aos controlatos do capital, são, em si, capital. Capital vivo que o sistema tenta sempre recodificar, reapropriar. E na potência inventiva de “qualquer um”, se desvela “a biopotência do coletivo, a riqueza biopolítica da multidão” (p.139). O filósofo italiano Antonio Negri nos dirá que a resistência ligada à multidão será “a resistência contra todas as propostas de formatação da vida (...)” (NEGRI, 2006, p.179) na constituição das singularidades, singularidades que podem compor com outras singularidades, criando vida em potência de expansão.

O desejo por modelos, modulações, pela unidade e identidade dentro do biopoder, preza e despreza, faz viver, o que corresponde a seus desígnios, e deixa morrer, o que não lhe interessa. A apologia pela diferença e multiplicidade na cidade apresenta-se como uma necessidade na tentativa de fazer oposição aos fascismos que parecem ressurgir a cada instante. Tal construção de cidade, uma cidade que abrigue a multidão, levanta também a questão de uma cidade voltada para a produção do comum⁷⁵ – este conceito está para Negri como tópico de suma importância. “O problema é compreender que o público e o privado não tem mais significado, não tem valor algum. O que é importante é conseguir construir o comum e que toda produção, toda expressão, deve ser dada em termos do comum” (NEGRI apud MIZOGUCHI, 2009, p.77), ou seja, para além de levantarmos a bandeira do espaço público, é necessário ponderar o que vem sendo produzido a partir do uso destes, que possibilidades e usos são feitos no cotidiano (MIZOGUCHI, 2009).

A resistência então existirá na biopolítica do habitar. Mas como? Que territórios existenciais serão estes? “Não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas” (DELEUZE, 1996, p.219). O que buscamos aqui são os desvios, estranhamentos, o que foge ao modo hegemônico. Objetivamos dar visibilidade

⁷⁵ “Apesar de um tanto estranho, o comum [*the common*] ressalta o conteúdo filosófico do termo e deixa claro que não se trata de uma volta ao passado, mas de um novo desenvolvimento. Nossa comunicação, colaboração e cooperação não se baseiam apenas no comum, elas também produzem o comum, numa espiral expansiva de relações. Esta produção do comum tende atualmente a ser central a todas as formas de produção social, por mais acentuado que seja seu caráter local, constituindo na realidade a característica básica das novas formas dominantes de trabalho hoje”. (HARDT; NEGRI, 2005, p.14)

às práticas de resistência que possam instituir outro poder-saber AU, outra produção de cidade. Pensando a cidade como máquina produtiva, como megamáquina, é nesse espaço urbano onde os fluxos produtivos e institucionais se reúnem. Há que se ponderar a concepção urbanística, não somente sob o espectro espacial, mas também em seu potencial de esmagamento uniformizador quanto de resingularização.

Neste ponto, esperamos que já se tenha deixado claro, que é a sociedade que produz os seres urbanóides e sua existência, nos usos e desusos da cidade. Contudo, propostas de lugares fora dos padrões moduladores e unitários podem contribuir para que na própria prática, novas relações possam se instituir. Parece-nos que outras formas de projetar poderiam ser, também, de ajuda para o processo de constituição de projetos de espaços do comum. Citando Manuel Delgado:

A empresa que assume o projetista é a de trabalhar a partir de um espaço essencialmente *representado*, ou melhor, *concebido*, que se opõe às outras formas de espacialidade que caracterizam o labor da sociedade urbana sobre si mesma: espaço percebido, praticado, vivido, usado, sonhado... Sua pretensão: mutar o escuro em algo mais claro. Sua obsessão: a legibilidade. Sua lógica: a de uma ideologia que se quer encarnar, que aspira a converter-se em operacionalmente eficiente e alcançar o milagre de uma inteligibilidade absoluta. Conceitualização da cidade como território taxionimizável a partir de categorias diáfanas e rígidas por vez – zonas, vias quadriculas – e através de esquemas lineares e claros, como conseqüência do que não deixa de ser uma espécie de terror ante ao incomensurável, o polisensorial. O súbito desencantamento de potenciais sociais muitas vezes percebidas como escuras. E, por conseqüência, se nega absolutamente que a uniformidade das produções urbanísticas não sirvam, no fundo, para ocultar ou dissimular brutais separações funcionais derivadas de todo tipo de assimetria, que afetam certas classes, gêneros, idades e etnias⁷⁶. (DELGADO, 2007, p.14)

⁷⁶ Tradução nossa, para o original: “La empresa que asume el proyectista es la de trabajar a partir de un espacio esencialmente representado, o más bien, concebido, que se opone a las otras formas de espacialidad que caracterizan la labor de la sociedad urbana sobre sí misma: espacio percibido, practicado, vivido, usado, ensoñado... Su pretensión: mutar lo oscuro por algo más claro. Su obcecamiento: la legibilidad. Su lógica: la de una ideología que se quiere encarnar, que aspira a convertirse en operacionalmente eficiente y lograr el milagro de una inteligibilidad absoluta. Conceptualización de la ciudad como territorio taxonomizable a partir de categorías diáfanas y rígidas a la vez – zonas, vías, cuadrículas – y a través de esquemas lineales y claros, como consecuencia de lo que no deja de ser una especie de terror ante lo inconmensurable, lo polisensorial, el súbito desencadenamiento de potencias sociales muchas veces percibidas como oscuras. Y, por supuesto, se niega en redondo que la uniformidad de las producciones urbanísticas no sirva, en el fondo, para ocultar o dissimular brutales separaciones funcionales derivadas de todo tipo de asimetrías, que afectan a ciertas clases, géneros, edades o etnias”.

O posicionamento dos urbanistas, como especialistas da urbe, como intelectuais da construção teórico-prática de cidades, e de suas normalizações, suscita uma reformulação. No encontro com este desconhecido espaço-tempo, “falar pelo outro”, manipular a materialidade de um espaço que não nos é familiar, e impor de maneira descuidada outro sentido a este espaço é um ato de violência e covardia. O projeto dos projetistas carece de uma percepção dos processos e lutas que constituem os territórios urbanos, das relações de poder e suas práticas de resistência. Buscar a construção de uma multiplicidade, de efetivar um desejo de pluralidade, implica perceber e englobar as intervenções que se efetuam nesses territórios. O arquiteto urbanista precisa reavaliar as implicações de suas intervenções como efeitos nas relações de poder, que, por sua vez, tais intervenções não se efetuam apenas como efeito da relação de poder, mas de confronto entre poder e resistência, como indica Michel Foucault em conversa com Gilles Deleuze:

Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso (FOUCAULT, 1979, p.71).

A práxis conceitual da AU deveria atentar-se mais para o coletivo. Deixando um pouco de lado “o sonho da cidade digital”, sonho individualista e atrelado à estética, em seu sentido de senso comum, estética fetichista, atém-se a uma “cidade manuseável” como construção coletiva, ética, estética, política, a ser gasta, apropriada e reapropriada pelas vidas que a atravessam. Que uma dobra possa dar-se no anteparo arquitetônico, talvez seja esse um dos caminhos da resistência aos modos hegemônicos dentro da própria instituição AU.



Sobre peles⁷⁷

Prelúdio: No centro da cidade nada de estranho parece acontecer. Sob a estática da grande massa cinza dos prédios, as vias pulsam gente, carros, ônibus. As lojas disputam com os camelôs a atenção das pessoas que transitam sem espaço nas calçadas. Caos morno onde pequenas relações vão se tecendo quase invisíveis. Uma jovem mulher de vestido branco carrega uma grande bolsa de tecido, também branca. Nesta bolsa: cintos, cintos masculinos. Parece, ao primeiro olhar, apenas mais uma vendedora ambulante. Vagando pelas ruas ela aborda homens. Sua abordagem surpreende. Ela não está vendendo nada, mas propõe uma troca incomum: os cintos usados dos homens, independente do estado, por cintos novos.

Ação: Adentra o pequeno anfiteatro a mulher em seu vestido branco e sua bolsa de tecido. Ao alcançar o centro do palco despeja, no chão o conteúdo da bolsa. Uma grande quantidade de cintos se espalha pelo chão. Cintos de diferentes cores e tamanhos, cintos de homens aleatórios que cruzaram seu caminho.

Espalhados, os cintos lembram serpentes diante da mulher que então se despe, e cuidadosamente arma o vestido no chão, sem dobrá-lo, atrás de si, como fosse uma sombra de si mesma. Em pé, entre o vestido e os cintos, ela se agacha e agarra um dos cintos. Com ele, amarra suas pernas pouco acima do calcanhar. Com um segundo cinto amarra-se, com pressão visível, pouco acima do primeiro. Ela segue num entremeio de vestir e encarcerar, criando com os cintos recolhidos de homens anônimos, outra pele, outro couro. Os cintos vão crescendo, um a um, pouco a pouco trancafiando o corpo. Seus movimentos vão ficando cada vez mais limitados. Cintos em suas pernas tiram a mobilidade. Cintos em sua cintura e torso escondem suas curvas femininas. Cintos em seu tronco tornam o respirar difícil. Cintos em seus olhos a cegam. Ela não consegue mais ficar em pé e tomba. No chão ela segue amarrando-se, mesmo com extrema dificuldade. Exausta, e incapaz de qualquer movimento, acaba.

Epilogo: Diante do corpo inerte e silencioso alguém se levanta, deixando a passividade de espectador. Acolhe o corpo e começa a livrá-lo. Outros tantos o seguem. A mulher caída some entre os que a libertam.

Outra pele se forma.

⁷⁷ Performance realizada pela artista colombiana Paula Usuga, em 22 de outubro de 2010, na FAFI, Vitória, Espírito Santo.

3.2 - Reflexões sobre a cidade de um Corpo sem Órgãos

Deleuze e Guattari (1996), no texto “Como Criar para Si um Corpo sem Órgãos”, apresentam um dos principais conceitos de sua obra: o Corpo sem Órgãos (CsO). E, indo além, dizem que existe, ou que se pode criar, um CsO da cidade (assim como do dinheiro, do Estado, do exército, etc).

Mesmo se consideramos tal e qual formação social, ou tal aparelho de estrato numa formação, dizemos que todos e todas têm seu CsO pronto para corroer, para proliferar, para cobrir e invadir o conjunto do campo social, entrando em relações de violência e rivalidade tanto quanto de aliança e cumplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.26).

Mas, então, o que seria esse CsO da cidade? O que ele propõe? O que faz? Como se constitui? Para rastrear o paradeiro, ou simplesmente tentar se aproximar dessa forma-corpo-cidade, proposição certamente audaciosa, à qual este texto aspira, faz-se necessário seguir as pistas que essa dupla de filósofos franceses nos deixa no “conceito puro” de um CsO.

O CsO, lançam os autores logo na abertura do texto, é algo que se constitui, é necessário construí-lo, é ele em si: “um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou” (p.09). Seguindo, lança-se a advertência de que o CsO é um limite, que nunca se chega a ele. Podemos, desse ponto, já tirar algumas conclusões: trata-se de uma ação e uma transformação - um verbo, e não um substantivo no viver. O próprio título do texto que anuncia o conceito já traz o “criar”. Trata-se de uma questão estética que, entendida como ato criativo, é antes de um conceito, um processo, uma prática dupla, uma prática de práticas. Algo muda, um novo arranjo se apresenta no exercício de sua confecção.

Diz-se: que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.9)

O CsO como idéia recebe forte influência de Antonin Artaud em sua luta aos órgãos em *Para acabar com o juízo de Deus*. Trata-se de uma experiência biológica, mas, também, política, como postura ante os modos de existir. E que, dessa maneira, atrai a censura dos modos impostos de uma “vida serializada”⁷⁸, para retomar um termo caro à Sartre. Contudo, deve-se ressaltar que o CsO se apresenta como contraposição do organismo, e não dos órgãos. O organismo pressupõe um bloqueio para que a imanência tenha acesso ao corpo, e para que ele possa criar outras formas – o organismo, dessa maneira, se apresenta como transcendente, estratificado. Segundo os autores, o organismo não é um corpo, mas uma estratificação que “impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil” (p.21). E é na afirmação da errância que se trava essa oposição, entendendo o CsO como um arranjo-processo ao qual se liberta o corpo em sua sensibilidade e sua potência produtiva. “Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação” (p.11). Constituir uma nova sensibilidade, uma errância sensível dos órgãos. “Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre [...]” (p.11). E ainda:

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações medidas à maneira do agrimensor (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.22).

O CsO antecede em sua escrita de produção, não o artigo definido “o”, mas o artigo indefinido “um”, “É sempre *um* corpo”, exprimindo intensidade e diferença intensiva. Revela o texto: “é a conexão de desejos, conjunção de fluxos, *continuum* de intensidades” (p. 24). Neste momento, faz-se necessário compreender que para esses autores o “desejo” não se encontra na interioridade de um sujeito ou remete à falta, mas, sim, pode ser entendido como construtivismo, construção de agenciamentos, processo de produção, afecções que ocorrem no “entre”, como potência ativadora do encontro de forças (ABBÊS, 2009). Todos os corpos e artifícios são produções do desejo, e seus processos contínuos buscam sempre mais conexões e agenciamentos –

⁷⁸ Entende-se por serialidade o caráter repetitivo e vazio de um estilo de existência concernente a um funcionamento de grupo “prático-inerte” (GUATTARI, 1992, p.187)

o desejo quer desejo. E ao CsO cabe instaurar a vida, reinjetando-a constantemente no processo da produção desejante.

Uma palavra se faz recorrente ao longo do texto, e não por acaso: “prudência”. A propósito de ser uma experiência, existe o risco da “falha” e o sentimento aterrorizante de uma conclusão fatal. A experimentação de intensidades (deixar-se povoar por intensidades), que se dá ao empreender um CsO pode chocar-se contra algo, e ser bloqueada. “Bloquear, ser bloqueado, não é ainda uma intensidade? Em cada caso, definir o que passa e o que não passa, o que faz passar e o que impede de passar” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 13). Contudo o bloqueio é uma das possibilidades de falha. Cessar o organismo em nós em prol da criação de um CsO se faz como processo de cautela, a prudência tão clamada. Na errância das experimentações, a verdadeira “arte das doses”. Como se afirma no texto, ainda pior que permanecer estratificado, preso às serializações, é a queda suicida da total perda de significado. A própria relação de contraposição entre organismo e CsO deve ser percebida com prudência, isso porque não se trata simplesmente de declarar a morte do organismo. Como afirmam os autores, o CsO é adjacente ao organismo, e é sobre o organismo que ele não pára de se expandir.

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder a realidade dominante (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.23).

A desestratificação sem cautela não leva à produção de um CsO e seu plano de consistência. A liberação violenta e os saltos de estratos, sem a prudência necessária, levam antes à morte, a um buraco negro, que ao traçar de um plano. A concepção da prática que leva à criação de um CsO é, em si, uma concepção muito mais próxima do plano molecular que do plano molar, trata-se de uma experiência no âmbito da micropolítica. É dentro do estrato que se inicia o processo, ao vivenciar as oportunidades que ele apresenta, descobrindo os lugares onde as linhas de fuga e os movimentos de

desterritorialização são mais favoráveis. Desse modo, ao perceber a conjunção dos fluxos, passar à experimentação das intensidades, como afirma o texto “ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra” (p.24). A partir dessa relação, no interior dos estratos, é que se pode perceber as linhas de fugas e abrir fluxos e intensidades para constituir um CsO.

Dos riscos corridos no empreendimento de um CsO, além do buraco negro de uma total desestratificação, corre-se o risco da criação dos duplos do CsO, “corpos vítreos vazios, corpos cancerosos, totalitários e fascistas” (p.29). E assim, faz-se a advertência da necessidade da vigilância contra o que em nós tende ao fascista, ao suicida e ao demente. Pois nem toda a produção de um CsO comporá um plano de consistência⁷⁹. Deve-se distinguir, no plano do desejo, o que nos leva à proliferação dos estratos, a desestratificação violenta e à constituição de um plano de consistência. Talvez seja por todos os riscos demonstrados que o CsO, como conceito isolado, não se erga como bandeira, como imperativo – “tenha teu CsO!” . A criação de um CsO fala da concepção de uma experiência afirmativa em sua potência, mas com a advertência fundamental de que é preciso saber fazê-lo.

Alain Badiou (2000), no texto “Da Vida como Nome do Ser”, nos apresenta a idéia de aproximação do conceito do Ser (como potência impessoal) ao conceito de Vida, tendo a potência como o *entre* perpétuo do movimento de virtualização do atual e atualização do virtual⁸⁰. Badiou se aproxima do conceito do CsO sem tocá-lo, fala de sua função e sua finalidade, aspira à potência da filosofia de Nietzsche, Deleuze e Guattari como meta de um processo do viver:

⁷⁹ Entendemos “plano de consistência” como um plano que não remete a formas ou sujeitos, plano de fluxos, de desestratificação, descodificação, inscrito por *hecceidades, essências nômade, continuums, devires, espaços lisos*. Consistência que reúne heterogêneos, e nunca totalizações ou unificações. Plano de composição de potências, de afectos. Sobre plano de consistência ver Deleuze e Guattari (1997, p.215-232).

⁸⁰ Para Deleuze e Guattari o atual é o resultado, objeto de um processo de atualização que é sempre constante, o que nega a possibilidade de um objeto puramente atual. Sobre o atual se incide uma névoa de imagens virtuais únicas, sempre renovadas, que são absorvidas e emitidas em um espaço-tempo onde o início e o fim não podem ser captados e delimitados. Sobre atual e virtual ver Deleuze e Parnet (1998, p.173-179).



Um mundo na cabeça⁸¹

Era final de tarde e a praça já estava cheia, como costumeiro numa sexta-feira. Barracas de comida, roupas, coisas para enfeitar a casa. Crianças brincando na quadra. Pais e filhos passeando, senhoras de idade, jovens conversando num passo rápido. Quando, então, surge um estranho personagem: um homem vestido de preto com a cabeça vestida numa máscara de globo terrestre, que também o venda.

Sua presença é notada, alguns param, outros escolhem estar alheios, e se vão. O homem, que até então estava parado de pé, se agacha e ergue os braços para trás, como um nadador ou um corredor antes do tiro, preparando-se. Espera naquela posição o momento certo. Quando o tiro, que não acontece, é dado, ele salta e fica somente sobre uma perna. Tal personagem usa de movimentos raros. Ele busca, com braços e a perna, que permanece no ar, algo que foge ao normal.

A dinâmica deste corpo foge de algo com desconcertantes movimentos. Sua lógica, a lógica que busca, é a do desequilíbrio. Ele cai. Atônitos, os habitantes costumeiros do local não sabem o que esperar daquilo. *"O que está acontecendo?"*. O estranho personagem atrapalha o passar das pessoas. As pessoas que o olham também criam um pequeno engarrafamento nos fluxos costumeiros da praça.

Existe ali um claro "perturbamento". O corpo volta a se agachar e dispara outro salto rumo à busca pelo desequilíbrio. Braços e pernas. Tronco. Riscam o ar em uma dinâmica que agonicamente não para, dinâmica do que não quer encontrar paralelo ao chão. Desarmonia. *"É teatro?"*. O corpo cai mais uma vez. Dessa vez, desaba perto de alguém que reclama e lhe dá as costas. *"Isso é falta do que fazer!"*. O ritual se repete. A cada vez com mais esforço. Faz acreditar, pela exaustão que evidencia, que o não-equilibrar-se envolve um gasto. A cada queda o corpo respira com mais força buscando ar. No meio da multidão, uma criança pequena puxa o braço da mãe, clamando por sua atenção. *"Mãe, o mundo é tão pesado, né?"*.

⁸¹ Performance realizada pela artista brasileiro Khalil Charif, em 17 de dezembro de 2010, na praça Regina Frigeri Furno (pracinha do Epa), Jardim da Penha, Vitória, Espírito Santo.

Toda vida é desnudamento, abandono das vestes, dos códigos e dos órgãos; não que nos dirijamos ao buraco negro niilista. Mas, ao contrário, para estarmos no ponto em que se trocam atualização e virtualização; para sermos um criador, isto é, o que Deleuze chama um “autômato purificado”, uma superfície cada vez mais porosa à modalização impessoal do ser (BADIOU, 2000, p.164).

Nesse ponto, arriscamos uma definição do CsO como máquina/processo de aberturas de poros ao Fora, ou à Imanência, contemplando a possibilidade da criação de devires, de simulacros, da ativação do conjunto virtualização do atual e atualização do virtual, afirmação criadora de novos modos de existência.

Cabe, a partir desta exposição do “conceito puro” de um CsO, a ponderação sobre de que forma um CsO pode substituir a forma funcionalista-utilitarista, estético-fetichista de edificação da urbe. Tal busca de aplicação do conceito, sem dúvida complexa, aqui será auxiliada novamente pelas palavras de Felix Guattari (1992) em seu texto “A restauração da cidade subjetiva”, parte do livro *Caosmose*, na tentativa de encontrar paralelos dentro da Filosofia da Diferença sobre outros devires urbanos.

A construção de um “urbanismo sem órgãos” pressupõe uma questão fundamental, que nos ajudará posteriormente na tentativa de propostas para este investimento: Qual a função de um corpo sem órgãos da cidade?

Partimos de três pressupostos para pensar o CsO da cidade: o primeiro, em que se entende a urbe como um anteparo para a vida, ou um estilo de vida urbano, o segundo, em que se compreende que o urbanismo exercido atualmente, em seus aspectos materiais e imateriais, tende a uma homogeneização cada vez mais forte da vida, ameaçando de paralisia os processos de subjetivação (GUATTARI, 1992), e finalmente, que a própria máxima forma/função, ensinada à exaustão dentro das escolas de Arquitetura e Urbanismo, há séculos, nos leva a essa uniformização das formas da cidade e dos estilos de vida, dentro do que Guattari chama de “cidade-mundo do capitalismo contemporâneo”. Dessa maneira, podemos supor que a proposição de um CsO da cidade, como aspiramos neste texto, estaria comprometida com a reconstituição de uma relação entre “o cosmos, e com a vida”, com a

recomposição da singularidade, tanto coletiva, como individual. Assim também com a construção do comum, como coletivo de diferenças que se agenciam em prol de uma potência de diferenciação.

Posto dessa forma, torna-se claro que não há para essa concepção urbana uma fórmula que seja posta a cotas, a medidas cartesianas. Tal questão suscita a censura dos velhos projetistas do *International Style*, seus dogmas empoeirados, assim como de vários asseclas pouco mais jovens. As questões que permeiam a construção deste CsO da cidade são de outra ordem e pedem outra percepção. Primeiramente, a idéia da pluralidade, da diferença, e que um espaço que se disponha à produção da diferença, de um “destino menos serial”, re-singularizado, deve ultrapassar exatamente esses cenários estéreis de vidas *prêt-à-porter*, e ir além, projetando, inclusive, outras relações nos modos de produção e nas verdadeiras errâncias do desejo.

Para Guattari (1992), ponto crucial para a existência dessa nova forma-cidade é exatamente a necessidade de que os novos urbanistas consigam ir além de projetar espacialidades. A cidade-mundo do capitalismo contemporâneo traz em si, como principal questão, o nó entre o econômico, o social e o cultural. E, de que forma, o que se produz a partir desse nó conforma no próprio destino da humanidade, em suas futuras formas, suas segregações, suas elites, todos os seus domínios. Existe aí um trabalho coletivo de ecologia social. Estabelecer uma consciência de que outros estados de coisas, de errâncias, de experimentações de novos habitats em que se possa “sentir e pensar diferentemente de hoje em dia”, constituir a cidade como agente metabolizador de um movimento de transformação. “Uma ordem ‘mutante’ pode nascer do caos atual de nossas cidades, e, também, uma nova poesia, uma nova arte de viver” (GUATTARI, 1992, p.175). O movimento contrário da produção dessa amálgama social se dá, por exemplo, no caso da cidade de Barcelona, como deixa claro o sociólogo catalão Manuel Delgado (2007), no livro *La ciudad mentirosa* (A cidade mentirosa), que aponta Barcelona não como um modelo a ser copiado globalmente e exaltado, como acontece atualmente. Delgado percebe e acusa as armadilhas que envolveram essa construção de cidade, sem dúvida, principal expoente europeu da criação de cenários em prol da

constante sedução do mercado turístico, de uma engenharia urbana simbólica para a transformação da cidade em produto, e de uma autopromoção imobiliária astronômica.

Os objetos arquitetônicos que constituem a cidade trazem uma função subjetiva que não deve ser deixada à mercê das apropriações do mercado, ordenadas por “leis e circulares tecnocráticas”, fadados a tornarem-se objetos de consumo. A elaboração das singularidades arquitetônicas, urbanísticas, paisagísticas, dessas “objetividades” deve chegar à enunciação de novas subjetividades coletivas. Guattari levanta os “coeficientes de liberdade criadora” que devem habitar os projetos do novo urbano, onde se possa, por meio dos movimentos de virtualização do atual e atualização do virtual reorganizar o *socius*, uma dinâmica exigida pelo próprio *socius*.

O movimento desconstrutivista arquitetônico, uma geração de projetistas que surge no final da década de 80, considerada, por alguns autores, liberta do que Guattari critica como “vias decadentes do pós-modernismo”, composta por nomes como Rem Koolhaas, Frank Gehry, Peter Eisenman – que teve influência direta de Jacques Derrida –, Zaha Hadid, Enriq Miralles, entre outros, são considerados a atual vanguarda da arquitetura e do urbanismo. Suas obras influenciam hoje milhares de estudantes de AU, que aspiram a participar da “onda do momento”. Esse movimento tem como característica a distorção formal das estruturas elementares da arquitetura (piso, aberturas, parede, teto, cobertura), tendo como consequência, formal e volumétrica, construções aparentemente assimétricas, caóticas e imprevisíveis.

São válidas as experimentações que essa nova geração de arquitetos tem trazido, sobretudo como tentativa de romper com os dogmas do Modernismo, ainda tão fortes, em especial, no Brasil. Contudo, para além das experimentações, tantas vezes infundadas ou comprometidas apenas com questões de um novo *design* fetiche, é necessária a proliferação de um novo ar, no qual, antes de levantar a bandeira da AU desconstrutivista, ou de qualquer nova vanguarda, se perceba que é preciso desconstruir a própria AU, em prol da instituição de outro saber-poder. É preciso não tornar, portanto, esse

simulacro desconstrutivista mais um modelo a ser reproduzido de maneira estéril e sem metas conceituais e sociais. Buscamos, mais uma vez, as palavras de Guattari como auxílio, para traçar esse perfil dos construtores dos CsO da cidade:

O artista polissêmico, polifônico, que o arquiteto e o urbanista devem se tornar, trabalha com uma matéria humana que não é universal, com projetos individuais e coletivos que evoluem cada vez mais rápido e cuja singularidade – inclusive estética – deve ser atualizada através de uma verdadeira maiêutica, implicando, em particular, procedimentos de análise institucional e de exploração das formações coletivas do inconsciente. Nessas condições, o projeto deve ser considerado em seu movimento, em sua dialética. Ele é chamado a se tornar uma cartografia multidimensional da produção de subjetividade, cujos operadores serão o arquiteto e o urbanista. As mentalidades coletivas mudam e mudarão cada vez mais rápido. É preciso que a qualidade da produção dessa nova subjetividade se torne a finalidade primeira das atividades humanas e, por essa razão, ela exige que tecnologias apropriadas sejam postas a seu serviço. Um tal recentramento não é apenas tarefa de especialistas mas requer uma mobilização de todos os componentes da “cidade subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 176-177).

Um movimento instituinte, que consolidará uma ruptura no que se percebe hoje como a instituição Arquitetura e Urbanismo, e, por conseguinte, outra produção arquitetônica de cidade, que se faz urgente, em vista da velocidade com que a atual máquina urbana vem transformando não só os espaços já tomados pela ordem capitalística, mas, também, os lugares onde esse poder não alcançava antes dos mecanismos etéreos da sociedade de controle e do biopoder. Lugares onde as minas de subjetividade-resistência falam de outras relações, de outras vidas, e que podem servir de munição para que este saber AU se reinvente como verdadeira potência de vida.

CAPÍTULO 4 – CORPO ANTE CORPO

No presente capítulo concluímos momentaneamente nossa reflexão - não o problema. Não haveria como. Propor tal fechamento seria talvez uma grande contradição ao referencial teórico, sobre o qual trabalhamos. Entendemos que ideais utópicos – onde um problema encontra seu fim e certo estado máximo, cristalizado, de suposta estagnação - se colocam num estado ideal platônico, e não é com esse tipo de intangibilidade que trabalhamos. As questões que o urbano suscita eram outras ontem, e amanhã serão ainda outras, diferentes das indagações do hoje. O tensionamento que propomos aqui, não se coloca como resposta, mas como instrumento para melhor visualizar os jogos de forças nos quais o urbano se desenrola, e sobre os quais a produção da AU vai dando vida a uma determinada forma-cidade e “deixa morrer” outra.

Concluímos este trabalho. Contudo, as conclusões estão ao longo de nossos textos. Pontuações que por vezes nos levam a pontos finais, por vezes nos levam a interrogações, e quase sempre a reticências. O poder das reticências ainda segue velado, poder que se coloca no plano dos processos, na luta que não cessa, na produção do pensamento, no redesenhar constante de contornos dos modos de vida.

Ao longo do trabalho, vários foram nossos intercessores, de maneira direta ou indireta: Felix Guattari, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Toni Negri, Manuel Delgado, Oscar Niemeyer, Enriq Miralles, Banksy, Leila Machado, Luis Antonio Baptista, Paola Jacques, Clara Miranda, Beth Barros, os artistas *performers*... E não só pessoas (pesquisadores, arquitetos, e artistas), mas, também, cidades: Brasília, Barcelona, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Vitória, Salvador... Corpos e cidades. Aspiramos que estas páginas possam servir também como intercessor, independentemente de prováveis discordâncias, que sejam estas, capazes de compor no processo de produção de pensamento sobre a cidade que vivemos, desejamos e construímos.

4.1 – Entre corpos e cidades

Assim o arquiteto e o urbanista se encontram imprensados, de um lado, entre o nomadismo caótico da urbanização descontrolada ou unicamente regulada por instâncias tecnocráticas e, por outro lado, entre seu próprio nomadismo mental se manifestando através de sua projetualidade diagramática (GUATTARI, 1992, p.178).

A cidade parece perder-se entre um devir-não-lugar e um devir-nenhum-lugar. Como devires, dentro da metápolis, nenhum dos sentidos se concretiza a ponto de uma cidade “isso” ou “aquilo”. O próprio autor do conceito de “não lugares” dirá que “o lugar e o não lugar são polaridades falsas: o primeiro não se apaga completamente e o segundo não se cumpre nunca totalmente⁸² [...]” (AUGÉ, 2008, p.84). Mas como aponta a citação que abre este texto, há uma via outra. Félix Guattari apostava na vitalidade de jovens arquitetos e urbanistas que se jogavam não na “via decadente do ‘pós-modernismo’, mas na que denominaria a via de re-singularização” (1992, p.176), apostava também em outras relações, em outro modo de produção, onde outros modos de vida menos danosos e perversos pudessem incitar devires potentes, a “uma concepção ‘animista’ do mundo”.

No contemporâneo vemos a explosão de movimentos que clamam por outra ordem, por uma real democracia, pela construção de outras relações, outro mundo. Biopotência, multidão como resistência ante “a” existência, “a” vida, a serialização que se quer impor. Movimentos instituintes que buscam linhas de fuga ao hegemônico. No que toca a AU, como apresentado, historicamente presa a lógicas e modelos elitistas, algo também acontece. Outros focos surgem: no meio acadêmico (via referenciais teóricos na graduação e pós-graduação), no mercado dos projetos arquitetônicos (onde profissionais defendem vias outras), na área de planejamento (na via de políticas públicas que visam questões sociais importantes, antes ignoradas, e, também, projetos em escalas mais “humanas”⁸³). A AU, como poder-saber, que deseja “pensar

⁸² Tradução nossa, para o original: “El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente [...]”

⁸³ Como exemplo, da atenção dispensada à uma escala mais humana, podemos citar o trabalho de Jan Gehl, autor de livros como *Cities for people* (2010) e *Life between buildings* (1970), e, em nível nacional, o recém publicado *Micro-planejamento: práticas urbanas criativas* (ROSA, 2011).

fora da caixa”, ampliar-se, aliar-se, inventar-se não mais como reprodução.

Um dos apontamentos mais fortes que percebemos, no decorrer deste trabalho, se faz dentro da perspectiva dos jogos de forças “foucaultianos”. Se a força dos movimentos por uma cidade subjetiva, dentro da própria AU, ainda não é potente o suficiente para alterar o modo de produção vigente, nem por isso não há resistência. Não importa o quão assépticos se coloquem os planos urbanos, a vida por estes, a contra gosto, teima, insiste, penetra, infiltra e afirma implosões ao “estado dado”. Falamos de uma dobra da cidadecorpo ideal, que se efetua com ações do(s) corpo(s). Ação que pode surgir de uma manifestação (singular ou coletiva), da arte marginal que estampa paredes, criando novos arranjos e novas formas, de pequenas invenções e “manhas”. Como aponta Delgado:

[...] a idiosincrasia funcional e sociológica do espaço urbano não está – não pode estar – preestabelecida por um plano, não pode responder mecanicamente às direcionalidades e aos pontos de atração prefigurados pelos projetistas, posto que resulta de um número imenso e imensamente variado de movimentos e ocupações transitórias e imprevisíveis muitas delas, que dão lugar a mapas moveis e sem contorno. Sociabilidade difusa, segmentada de formas mínimas e inconclusas de interconhecimento, âmbito em que se expressam as formas ao tempo mais complexas, mais abertas e mais fugazes de convivência: o urbano, entendido como tudo o que na cidade não pode deter-se nem cristalizar. O viscoso, infiltrando-se por entre os interstícios do sólido e negando-o. Um universo derretido (2007b, p.13)⁸⁴.

Não entendemos, no entanto, que os corpos devem “conquistar” a cidade, dobrando concreto, aço e vidro, indo contra o monólogo da arquitetura espetacular de prédios, ruas, praças, das quais somos “espectadores”, “passivos”, fadados a não-relações. Acreditamos que essa não é uma batalha somente dos corpos! A AU deve abrir-se ao diálogo, como diz Miralles, deve precipitar acontecimentos, como diz Badiou. A AU deve encontrar-se como

⁸⁴ Tradução nossa, para o original: [...]la idiosincrasia funcional y sociológica del espacio urbano no está - no puede estar - preestablecida en el plan, no puede responder mecánicamente a las direccionalidades y los puntos de atracción prefigurados por los diseñadores, puesto que resulta de un número inmenso e imensamente variado de movimientos y ocupaciones transitorias, imprevisibles muchas de ellas, que dan lugar a mapas móviles y sin bordes. Sociabilidad difusa, hilvanamiento de formas mínimas e inconclusas de interconocimiento, ámbito en que se expresan las formas al tiempo más complejas, más abiertas y más fugaces de convivialidad: lo urbano, entendido como todo lo que en la ciudad no puede detenerse ni cuajar. Lo viscoso, filtrándose por entre los intersticios de lo sólido y desmintiéndolo. Un universo derretido.

instrumento de *interferência urbana!*

Como dito antes, o produto direto da AU é a cidade, e indiretamente o urbano⁸⁵. Urbano que como afirma Delgado, por sua vez, é produto de uma complexidade de corpos sociais (não só humanos), das imensuráveis relações travadas entre esses. A aposta propositiva que deve partir da AU não pode ser cega a tais movimentos. A sensibilidade a ser despertada nos projetistas não deve vacilar ante a virtualidade, e deter-se na pergunta: como projetar para o que virá a ser? Propomos a idéia de uma errância amparada pelo acompanhamento dos processos de subjetivação, percebendo: o que se institui, o instituído, os jogos de forças atrás das formas. A criatividade que deve constituir os objetos arquitetônicos e urbanísticos, munidos de poros, de potência para o diálogo com o corpo, incitando falas singulares, afirmação da vida em sua multiplicidade. Ao invés de cidades espetaculares, como expõe Paola Jacques, “cidadescorpos sem órgãos”.

Recordo-me de uma fala, feita por uma professora durante a graduação: “arquiteto é aquele cara que saca de tudo um pouco, e nada muito bem”. Tal fala expressa a vastidão do campo da AU, as várias áreas que podem ser encontradas neste saber. Não colocamos em questão a formação generalista destes profissionais – que acabam se especializando em cursos, ou, na práxis após a universidade. Contudo, parece que algo primordial passa, demasiadas vezes, despercebido ou ignorado, na formação dos arquitetos urbanistas: do projeto ao concreto construído, ergue-se um espaço onde se dará vida. E tais projetos irão compor prioritariamente com modos de vida encarceradores ou criativos? Lembro-me, também, da afirmação que o ofício dos arquitetos se dá nos vazios, que o ato de projetar trata da construção de vazios, afirmação com a qual somos levados a discordar. Não projetamos vazios entre paredes, tetos, lajes e fachadas, mas lugares que serão preenchidos por relações que dobram o “vazio”, tornando-o “lugar”.

Colocamos, assim, que a produção da AU, em suas escolhas, coloca-se, como

⁸⁵ Ver texto 3.1 desta dissertação, onde Delgado expõe sua definição de “urbano” e “cidade”.

diz Guattari, “com uma acuidade particular, em um cruzamento particularmente sensível” (1992, p.165) nos processos de subjetivação do corpo, do espaço, do tempo, dos “devires existenciais”. E que a “apreensão transversalista da subjetividade” apresenta-se como preciosa ferramenta para consolidar novas formas para este saber, assim como a construção do comum, das errâncias do desejo, da vida em sua potência de criação.

BIBLIOGRAFIA

- ABBÊS, C.** “Gilles Deleuze e a política: interferências nos modos de se estar nos verbos da vida” (prelo). In: NASCIMENTO, Maria Lívia; TEDESCO, S. (Org.). *Ética e subjetividade: novos impasses no contemporâneo*. Porto Alegre: Sulinas, 2009, p. 192-213.
- AGAMBEN, G.** *O poder soberano e a vida nua*. Lisboa: Presença, 1998.
- AUGÉ, M.** *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- BADIOU, A.** “Da vida como nome do ser”. In: ALLIEZ, É. (Org) *Deleuze uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: 34, 2000. p.159-167.
- _____. ¿Existe algo así como una política deleuziana?. In *Deleuze político*. (Org.) ZARKA, Y. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010. p. 21-26.
- BANKSY.** Exit through the gift shop. [Filme-vídeo]2010, Direção de Banksy, produzido por **D’CRUZ, J.** Paranoid Pictures, Inglaterra/Estados Unidos/França, 2010. DVD / 87 min. Color. Documentário.
- BANKSY.** Wall and piece. Londres: Century, 2006.
- BAPTISTA, L.** “Cidade da falta”. In: Saúde e Loucura nº 06 - Subjetividade - LANCETTI, A. (Org). São Paulo, Ed. Hucitec, 1997 p.170-182.
- _____. *A Cidade dos Sábios: Reflexões sobre a dinâmica social nas grandes cidades*. São Paulo: Summus,1999.
- BENTHAM, J.** *O Panóptico*. Organização de SILVIA, T. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BIGAS, M; BRAVO,L.** “Notas sobre la construcción del proyecto arquitectónico en Enric Miralles”. In: *Arquitectonics: arquitectuta e interacción social*. (Org.) MUNTAÑOLA, J., Barcelona: Edicions UPC, 2008, p.159-173.
- BRAGA, M.** *O concurso de Brasilia: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, 2010.
- CALDERON, P.** Foucault por ele mesmo (Foucault Par Lui-même). [Filme-vídeo]. Direção de CALDERON, P.. França. 2003. 1 cassete VHS / 62 min. Color. Documentário.
- CANGUILHEM, G.** *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CARVALHO, S.** “Espaços Urbanos e Estratégias de Hierarquização”. In: Saúde e Loucura nº 06 – Subjetividade. LANCETTI, A. (Org). São Paulo, Ed. Hucitec, 1997. p.143-154
- _____. *A Morte das Ruas - Estudo das relações entre o Público e o Privado nos Condomínios exclusivos*. Mestrado em Psicologia Social Universidade do Estado do Rio

de Janeiro, UERJ, Brasil. Ano de Obtenção: 1994.

CASTRO, E. *Vocabulário de Foucault* – uma busca por seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2009

CORTÉS, J. “La complejidad de lo real”. In: *El Croquis*. V.144. Madrid: Arce, 2009. p. 18-49.

DA EMPOLI, G. “A brasilianização do mundo”. Ensaio, São Paulo, Digestivo cultural, 31/12/2007.

<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=234> > acessado em 20 de agosto de 2009.

DAVIS, M. *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo, 2006

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. “Póst-Scriptum sobre a Sociedade de Controle”. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 219-226.

_____. *Em médio de Spinoza*. 2ªed. Buenos Aires: Cactus, 2008

_____. *Diferença e Repetição*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, G.; **GUATTARI**, F. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, cap. 6, p. 9-29.

_____. Conclusão: regras concretas e máquinas abstratas. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997, cap. 15, p. 215-232.

DELEUZE, G.; **PARNET**, C. O atual e o virtual. In: *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p.173-179.

DELGADO, M. *El animal público*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

_____. *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del “modelo Barcelona*. Madrid: Catarata, 2007a.

_____. *Sociedades movedizas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007b

DUCHAMP, M. *Arte del concepto y Arquitectura: Marcel Duchamp*. BIURRUN, F. (Org.) Barcelona: Edicions UPC, 2008.

ESCÓSSIA, L; **MANGUEIRA**, M. Para uma psicologia clínico-institucional a partir da desnaturalização do sujeito. Em: Revista do Departamento de Psicologia, UFF [online]. 2005, vol. 17, p. 93-101.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010480232005000100007&lng=&nrm=iso >. Acessado em 20 de outubro de 2008

FOUCAULT, M. “Os intelectuais e o poder”, in: *Microfísica do poder* / Michel Foucault. (Org). MACHADO, R. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p.69-78

_____. “De espaços outros”. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. Trad. MOURA, P. Virose, 1998
Disponível em:

http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html

_____. *Estratégia, poder-saber* / Michel Foucault. (Org). BARROS, M. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GUATTARI, Felix “Restauração da Cidade Subjetiva”, in *Caosmose*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992a, p.169-203.

_____. “Entrevista com Félix Guattari”, in Revista AU, São Paulo: Ed. Pini. 1992b, Nº 43, p. 51-53.

_____. “A filosofia é fundamental a existência humana” - Entrevista realizada no programa Grands entretiens (Antenne 2, 1989-1990), Trad. GOLÇALVES, M. Edição e legenda, FURG-TV, 2008, disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=jXi8eNHISM4&feature=related>

GUATTARI, F; **ROLNIK**, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7ª ed. Ver. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005

GUEDES, J. “Monumentalidade x cotidiano: a função pública da arquitetura” publicado na Revista digital Vitruvius, em abril de 2006, disponível em:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.071/359>

GUIZZO, I. *Micropolíticas urbanas: uma aposta na cidade expressiva*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Departamento de Psicologia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2008.

GUNN, P.; **CORREIA**, T. O urbanismo: a medicina e a biologia nas palavras e imagens da cidade. In: BRESCIANI, M. (Org) *Palavras da cidade*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2001, p. 227-260.

HECKERT, A. *Narrativas de resistência: educação e políticas*. Programa de pós-graduação em educação. UFF, 2004. Tese de doutorado.

JACQUES, P. “Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas”. *Arquitextos*, n.053. São Paulo, Portal Vitruvius, 2004.

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp256.asp> acessado em 10 de

maio de 2009.

_____. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Helio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2007.

_____. “Corpografias urbanas”. *Arquitextos*, n.093. São Paulo, Portal Vitruvius, 2008.

http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq093/arq093_02.asp acessado em 10 de maio de 2009.

KIRST, P.; GIACOMEL, A.; RIBEIRO, C.; COSTA, L.; ANDREOTI, G. Conhecimento e cartografia. In: **FONSECA, T., KIRST, P. (Org.)** *Cartografias e devires: A construção do presente*. Rio Grande do Sul: Ed. UFRGS, 2003.

KOGA, D. *Medidas de cidades – entre territórios de vida e territórios vividos*. São Paulo, Cortez, 2003.

KUSTER, E; PECHMAN, R. “Maldita rua”. Actas do Seminário Estudos Urbanos vazios úteis, Lisboa, Portugal. 2007. Disponível em:

http://seu2007.saau.iscte.pt/Actas/Actas_SEU2007_files/KUSTER_PECHEMAN2.pdf

Acesso em: 09 de fevereiro de 2010.

LE CORBUSIER. *Urbanismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEFBVRE, H. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. *O direito à cidade*. São Paulo: Ed. Centauro, 2001.

LOURAU, R. O instituinte contra o instituído. In: **ALTOÉ, S. (Org.)** *René Lourau: analista institucional em tempo integral*. São Paulo: Hucitec, 2004, p. 47-65.

MACHADO, L. Subjetividades Contemporâneas. In: **BARROS, M. (org.)** *Psicologia: questões contemporâneas*. Vitória: Edufes, 1999. Disponível em:

<http://www.prppg.ufes.br/ppgpsi/files/livros/Subjetividades%20contemporâneas.pdf>

≥ Acesso em: 09 de janeiro de 2010.

MACHADO, L; LAVRADOR, C. “As políticas que incidem sobre a vida”. In *Estudos e pesquisas em psicologia*, UERJ, RJ, Ano 10, , 2010, p.118-113. Disponível em:

<http://www.revispsi.uerj.br/v10n1/artigos/pdf/v10n1a09.pdf>

MARICATO, E. “Urbanismo na periferia do mundo globalizado: metrópoles brasileiras”. *São Paulo em Perspectiva*. n. 4, v. 14, out/dez. 2000, p. 21-33

MIZOGUCHI, D. *Segmentariedades: passagens do Leme ao Pontal*. São Paulo: Plêiade, 2009.

MOURA, J. O poder na obra de Foucault e as estratégias do Contemporâneo.

Dissertação (Mestrado) Departamento de Psicologia da PUC – Rio, Rio de Janeiro, Brasil, 2007.

PELBART, Peter Pál. “Império e biopotência”. In: *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.81-89.

_____. “Biopolítica e Biopotência no coração do Império”, Montigny le Bretonneux, in: Portal Multitudes, 2002. Disponível em:

<http://multitudes.samizdat.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no>. Acesso em: 02 de janeiro de 2010.

PRUCOLI, S. Trabalho de final de curso: Um novo olhar: projeto de Intervenção no Hospital Adauto Botelho, Respostas da Arquitetura para questões da psicologia e antropologia. Disponível na biblioteca setorial do CAR-UFES, 2005

ROCHA, E. Cartografias urbanas: método de exploração territorial. Texto usado nas aulas ministradas na disciplina de projeto arquitetônico e planejamento urbano da FAUrb, Universidade Federal de Pelotas, cedido pelo autor via correio eletrônico. 2007.

_____. *Arquiteturas do Abandono: ou uma cartografia nas fronteiras da arquitetura, da filosofia, da arte*. Programa de pesquisa e pós-graduação em arquitetura. UFRGS, 2010. Tese de doutorado.

RODRIGUES, A. “A politização do vazio”. Actas do Seminário Estudos Urbanos vazios úteis, Lisboa, Portugal. 2007. Disponível em:

http://seu2007.saau.iscte.pt/Actas/Actas_SEU2007_files/Ana_Rodrigues2.pdf Acesso em: 09 de fevereiro de 2010.

RODRIGUES, C. “Cidade, monumentalidade e poder”, por In: Revista digital Geographia, Vol. 3, Nº 6, 2001, UFF. Disponível em:

<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/view/65/63>

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989

_____. “A vida na Berlinda”. In: Cocco, Giuseppe (org.). *O trabalho da multidão: Império e Resistência*. Editora Griphus, RJ, 2002; p.109-120

_____. “Entrevista: Suely Rolnik”. Revista digital Redobra, nº8, 2010. Disponível em:

<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r8/trocas-8/entrevista-suely-rolnik/>

SCHNEEDORF, J. Onde está Banksy. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes UFMG, 2009. Dissertação (mestrado)

WISNIK, G. “Brasília 50 anos: trilha torta por linhas certas”. In: *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. **BRAGA**, M. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, 2010.