

**Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Arquitetura
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**

**MÁ CARPINTARIA:
por uma arquitetura menor**

**Belo Horizonte
2014**

Adriano Mattos Corrêa

**MÁ CARPINTARIA:
por uma arquitetura menor**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço.

Orientadora: Profa. Dra. Celina Borges Lemos

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Arquitetura
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

C824m

Corrêa, Adriano Mattos.

Má Carpintaria [manuscrito] : por uma arquitetura menor / Adriano Mattos Corrêa. - 2014.

241f. : il.

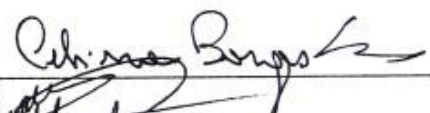
Orientador: Celina Borges Lemos.

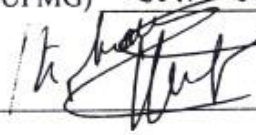
Tese (Doutorado)– Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

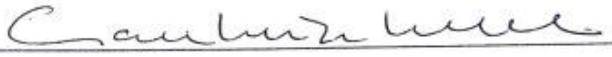
1. Percepção - Arquitetura. 2. Hospitalidade. 3. Tecnologia. 4. Arquitetura - Construção. 5. Experiência I. Lemos, Celina Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 720.1

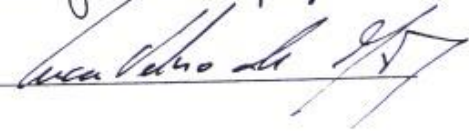
Tese defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo/ NPGAU da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e aprovada em 12 de novembro de 2014 pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Celina Borges Lemos (Orientadora - EA-UFMG) 

Prof. Dr. Stéphane Huchet (EA-UFMG) 

Profa. Dra. Clara Luiza Miranda (UFES) 

Profa. Dra. Monique Sanches Marques (UFOP) 

Prof. Dr. Lucas Veloso de Menezes (Universidade de Itaúna) 

Dedico esta tese
aos arquitetos carpinteiros dos próximos dias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Profa. Dra. Celina Borges Lemos, pelo investimento, pela dedicação e confiança durante todo o processo de desenvolvimento desta tese.

Agradeço aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais pela maneira como fui recebido, pelo incentivo e pelos debates indispensáveis para a produção deste trabalho.

Agradeço ao meu co-orientador do Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra, Prof. Dr. Paulo Providência, pela generosidade da acolhida, pela precisão das intervenções e pela riqueza das novas experiências e dos conhecimentos compartilhados.

Agradeço à Inês, à Ana, à Bárbara e à Rita pela disposição e pelo carinhoso apoio em Portugal.

Agradeço ao Maurício Vasconcelos, ao Low e ao Breno pela leitura atenta e pelas críticas propositivas encaminhadas acerca da escrita em processo.

Agradeço à Ivie pela amizade e pela parceria nos desenvolvimentos dos diversos outros projetos de arquitetura durante todo o período em que me dediquei ao doutoramento.

Agradeço aos meus pais, ao Lucas, ao Victor, ao André e ao Caio pela cumplicidade e pelo companheirismo fiel ao longo da experiência singular desta jornada.

“E porque o belo ardeu comigo,
Perdi a gloria e o benefício
De dar meu nome ao precipício
Que há de servir- me de jazigo.”

(fragmento do poema *As Queixas de um Ícaro*
de Charles Baudelaire em *Flores do Mal*)

RESUMO

Práticas construtivas de caráter “menor” nos anunciam possibilidades para a edificação de outras e diferentes dobras na produção do que se nomeia como arquitetura contemporânea. Em um contexto territorial, cada vez mais urbanizado e dominado por uma ordem baseada em uma gestão uniformizante, higiênica, policiada e institucional das nossas existências sociais, econômicas e culturais, a experiência de uma “má carpintaria” hospeda o saber do outro, compartilha e investiga outros modos para a formação e a prática de um homem-arquiteto. Uma “arquitetura menor” anuncia presenças de relações compartilhadas por sujeitos nomeados, habitantes de contextos singulares e dispostos a experimentar de modo cúmplice e singular, nas frestas do campo “maior” do domínio do arquitetural, outros modos de se viver e edificar as nossas mediações espaciais.

Palavras-chave: arquitetura menor; má carpintaria; hospitalidade; experiência.

ABSTRACT

Constructive practice of "minor" value tell us about possibilities for the edification of other and different folds in the production of what is named as contemporary architecture. In a territorial context, increasingly urbanized and dominated by an order based on a uniform management, hygienic, policed and institutional our social, economic and cultural existences, the experience of a "bad carpentry" hosts know each other, share and investigates other modes for the formation and practice of an architect. A "minor" architecture announces presence of relationships shared by guys named, inhabitants of natural contexts, and willing to experiment so accomplice and singular, in the cracks of the "biggest" architectural domain, other modes of living and build our space mediations.

Keywords: minor architecture; bad carpentry; hospitality; experience.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Colagem Metropolis. 1923, de Paul Citroen.....	29
Figura 2 – Sede da Sociedade Musical Santa Cecília. Casa da Banda Velha, de Itabirito/MG.....	37
Figura 3 – Cartaz projeto Casa da Banda, produzido na época, para “salvar” da surdez o Maestro Vieira.....	40
Figura 4 – Aspectos da intervenção feita no salão de ensaios da Sociedade Musical Santa Cecília – Banda Velha, de Itabirito/MG.	40
Figura 5 – Imóveis contemplados com a intervenção “Agulha num Palheiro”. Lisboa, Portugal.....	43
Figura 6 – Sede da Associação Renovar a Mouraria-ARM. Articulada, projetada e construída pelo Coletivo ARTÉRIA e ARM.....	44
Figura 7 – Projetos em andamento da Associação Renovar a Mouraria.....	46
Figura 8 – Movimento para implantação do Edifício Manifesto.....	47
Figura 9 – Cartaz de procura por um nome e uma sede.....	48
Figura 10 – Edifício Manifesto na Mouraria. Intervenção do Coletivo ARTÉRIA.....	48
Figura 11 – Montagem da maquete e da proposta para inserção do Edifício Manifesto na Mouraria.....	50
Figura 12 – Chamada propostas da Associação Renovar a Mouraria, em Lisboa.....	51
Figura 13 – Endereço/contexto da Cozinha Popular na Mouraria, em Lisboa.....	52
Figura 14 – Cartaz. Chamada para a Cozinha Popular na Mouraria, Lisboa.....	53
Figura 15 – Interior da Cozinha Popular na Mouraria, Lisboa.....	54
Figura 16 – Inserção da Igrejinha de São Salvador, em Figueiredo Braga na paisagem do local.....	58
Figura 17 – Desenhos de Paulo Providência. Planta e corte com a intervenção na Igreja de São Salvador, em Figueiredo de Braga.....	60
Figura 18 – Relação entre o anexo novo e o desenho original da Igrejinha de São Salvador, em Figueiredo Braga.....	61
Figura 19 – Interior da Igrejinha de São Salvador, em Figueiredo Braga.....	62
Figura 20 – Inscrição gravada em letras de ouro na banheira do grande imperador Gaozu de T’ang, por Confúcio. Recriado por Augusto de Campos: “renovar/ dia sol/ a/ sol dia/ renovar”	66
Figura 21 – Diagrama conceitual para o projeto do Parc La Villette. A arquiteto Bernard Tschumi.....	68
Figura 22 – Rietveld em sua oficina de marcenaria em Utrecht, 1919.....	73

Figura 23 – Detalhes da cadeira Zig-Zag, de 1919.....	74
Figura 24 – Exterior da casa Schroder, de Rietvelt em Utrecht, 1924.....	75
Figura 25 – Cadeira <i>Red and Blue</i> , de 1919.....	76
Figura 26 – Proposições do Collectif EXYZT.....	77
Figura 27 – Chamada no site do MANIFESTO do Collectif EXYZT.....	78
Figura 28 – Intervenções do Collectif EXYZT.....	80
Figura 29 – Região da Trafaria da comunidade na Cova do Vapor em Lisboa.....	80
Figura 30 – Sede da associação Cova do Vapor, quadra pública e a proposta do EXYZT.....	81
Figura 31 – Vista do pavilhão de madeira proposto e construído coletivamente com a comunidade da Cova do Vapor, – pelo coletivo EXYZT.....	82
Figura 32 – Detalhe da oficina de bicicletas e pavilhão proposto e construído coletivamente com a comunidade da Cova do Vapor, – pelo coletivo EXYZT.....	82
Figura 33 – Detalhe da cozinha comunitária e pavilhão proposto e construído coletivamente.....	83
Figura 34 – Proposta do EXYZT de Pavilhão de pinus para a Cidade de Guimarães.....	83
Figura 35 – Logo das bolsas Crisis Buster/Trienal de Lisboa, 2013.....	84
Figura 36 – Anúncio da construção de uma “cozinha coletiva” na ocupação de Terras da Costa, em Almada.....	85
Figura 37 – Vista externa da casa palafita em Casa Branca/MG.....	88
Figura 38 – Vista interna da casa palafita em Casa Branca/MG.....	90
Figura 39 – Vista contexto da casa palafita em Casa Branca/MG.....	90
Figura 40 – Plantas baixa e diagrama de cobertura da casa de postes de eucalipto em Neves/MG.....	91
Figura 41 – Fachada da casa estruturada com postes de eucalipto.....	92
Figura 42 – Vistas da construção da casa estruturada com postes de eucalipto.....	93
Figura 43 – Perspectivas do modelo de construção estruturada com postes duplo T.....	94
Figura 44 – Planta e vista do modelo de construção estruturada com postes duplo T....	95
Figura 45 – Casa estruturada com postes duplo T, em Casa Branca/MG.....	96
Figura 46 – Interior da casa estruturada com postes duplo T em Casa Branca/MG.....	97
Figura 47 – Detalhes construtivos da casa estruturada com postes duplo T em Casa Branca/MG.....	97

Figura 48 – Tapeçaria desenhada pelo arquiteto Gunnar Asplund para o Tribunal de Gotemburgo, em Estocolmo.....	102
Figura 49 – Oficiais construtores.....	104
Figura 50 – Detalhes construtivos dos encaixes de madeira na “casa na árvore”, em construção na Fazenda Água Limpa, Santana dos Montes/MG.....	106
Figura 51 – Diagramas desenhados pelo Sr Arruda e fotografadas por ele na obra com o seu celular.....	107
Figura 52 – Bordado e costura sobre voile de Leonilson. Coleção Família Bezerra Dias, São Paulo.....	110
Figura 53 – Anotações manuscritas e costuradas à mão por Walter Benjamim.....	111
Figura 54 – Praça Pio II, Catedral e Palácio Piccolomini, em Siena, Itália.....	127
Figura 55 – Diagrama original para o Inter-Action Centre em Londres, por Cedric Price.....	138
Figura 56 – Desenho de Louise Bourgeois, sem data.....	139
Figura 57 – Filmes Alice nas Cidades (Alemanha, 1973) e Paris, Texas (EUA, 1984), de Win Wenders.....	143
Figura 58 – Planta da Catedral Gótica de Notre-Dame de Amiens, França.....	151
Figura 59 – Planta da Catedral Românica de Santiago de Compostela, Espanha.....	152
Figura 60 – Estêncil. Sem título. Zé Buceta, Belo Horizonte, 2011.....	153
Figura 61 – Fragmento de mosaico proveniente da antiga cidade Zeugma, às margens do Eufrates.....	163
Figura 62 – Leatlin – objeto. Vladimir Tatlin, 1929.....	179
Figura 63 – Casa da Banda Velha Corporação Musical Santa Cecília. Itabirito/MG.....	182
Figura 64 – Vagão do Saber. Equador, 2012.....	185
Figura 65 – Capriccio Palladiano, (1753-59). Giovanni Antonio Canaletto.....	191
Figura 66 – Teatro do Mundo, 1979. Aldo Rossi. Bienal de Veneza, Itália.....	193
Figura 67 – SESC Pompéia. Lina Bo Bardi. São Paulo.....	203
Figura 68 – Capela Divino Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi. Uberlândia/MG.....	205
Figura 69 – Capela Divino Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi. Uberlândia/MG.....	205
Figura 70 – Cemitério de San Cataldo. Aldo Rossi. Módena, Itália. 1971-1978.....	210



Figura 71– Mausoléu da família Odebrecht no Cemitério Campo Santo. Lina Bo Bardi. Salvador-BA. 1963-1964.....	210
Figura 72 – Representação do mito bíblico da Arca de Noé. Autor anônimo.....	226

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	21
1.1	Apresentação do objeto da tese.....	22
1.2	Metodologia para o envolvimento com o trabalho.....	23
2	DO “MENOR”.....	25
2.1	A “Casa da Banda Velha” em Itabirito: o valor da “invenção”.....	36
2.2	Coletivo ARTÉRIA, de Lisboa: o valor da “proximidade”.....	42
2.3	Igrejinha de São Salvador em Figueiredo Braga: o valor da “precisão”.....	55
3	DA “MÁ CARPINTARIA”.....	65
3.1	Gerrit Rietveld: o valor do “ordinário”.....	72
3.2	<i>Collectif</i> EXYZT: o valor do “provisório”.....	76
3.3	Casas palafita: o valor do “improvisado”.....	85
3.3.1	Casa palafita de madeira, em Casa Branca/MG.....	89
3.3.2	Casa modular estruturada com postes de eucalipto, em Neves/MG.....	91
3.3.3	Casa estruturada com postes duplos “T” de concreto, em Casa Branca/MG.....	94
4	DA “NARRATIVA” DO OUTRO.....	99
5	DA COSTURA QUE NÃO AGASALHA.....	109
5.1	Corpo, construção, arquitetura e cotidiano.....	112
5.2	Uma perspectiva histórica: o “projeto” como “escrita”.....	126
5.3	Arquitetura como “ciência menor”.....	140
5.4	Arquitetura como ofício.....	158
5.5	O arquiteto e o “trabalho”.....	171
6	ENTRE A ORDEM E A DIFERENÇA.....	187
6.1	Edifícios “tipo” e o pensamento estético de Aldo Rossi.....	188
6.2	Lina Bo Bardi e uma arquitetura da diferença.....	200



7	DA “EXPERIÊNCIA” COMO ARGUMENTO – POR UMA EXIGÊNCIA COMUNITÁRIA.....	213
8	DA “HOSPITALIDADE” COMO ARGUMENTO – PERDÃO POR NÃO LHE ABRIGAR.....	221
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	233

1 INTRODUÇÃO

Antes, no intuito de nos aproximarmos daquilo que se pretende investigar com a produção desta tese, dois apontamentos preliminares se fazem proveitosos para nortear o rumo experimental desta escrita:

1. O “menor” (como aqui abordado) não se trata de uma questão de escala, não se constitui como contraponto ao “maior”, nem se propõe a uma luta como a de Davi contra Golias. Por si só, o “menor” se manifesta a partir de um forte coeficiente de “desterritorialização” e por um inevitável e incisivo conteúdo político. Dá-se enquanto uma comunicação “atravessada”, em contextos improváveis, via uma fala vacilante e articulada por uma gramática imperfeita. É incapaz de firmar respostas. Não se destina a interlocutores eleitos, não se propõe a atender demandas pré-contratadas, nem a abrigar desabrigados. Mas é capaz de agenciamentos precisos, em um espaço exíguo e de difícil demarcação.

2. Como também a “má carpintaria” não se trata de uma oposição a uma “boa carpintaria”, – nem é um método de se construir e não pressupõe resultados previamente esperados, ou formalmente caracterizados. Não se trata de um modelo estilístico. Diz de um jogo sem saída perante o desafio de uma realidade por vir e ainda por abordar. Não dá garantias nem pretende se instituir como uma prática perante a falência do “arquitetural”. Não se trata de uma experiência acumulativa, mas de uma prática desde sempre inaugural: pertencente ao instante vivido e às pessoas viventes.

1.1 Apresentação do objeto da tese

O presente objeto desta tese para a obtenção do Título de Doutor, apresentado ao Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, tem como referência e pretende dar continuidade ao trabalho iniciado com a dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, no ano de 2000. Dissertação que foi orientada pela Dra. Haydée Ribeiro Coelho, pesquisadora do programa de pós-graduação *Poéticas da Modernidade* da referida escola de Letras, e que tem como título: *A Dádiva de Dédalo: um diálogo entre literatura e arquitetura*.

Em um tempo marcado por um processo de violação e arrasamento das diferenças próprias à singularidade e à diversidade da vida nas nossas cidades, manifestações arquitetônicas de caráter “menor”, acontecidas nas frestas do campo “maior” do domínio da Arquitetura, anunciam rugosidades capazes de referenciar possibilidades construtivas que se abrem para hospedar o saber do outro, que compartilham e investigam outras maneiras de se construir, e que assim se fazem como parte de um cotidiano de relações cúmplices com processos comuns de invenção de pequenas e outras realidades. Tais presenças fragmentárias cravam suas raízes mais profundamente em nossos corpos do que a lisura do acabado e da aparência de completude promovida pela cena espetacular da Arquitetura contemporânea.

Certas sustentações culturais “menores”, com suas práticas e invenções construtivas de caráter “menor”, sobreviventes a um processo global de higienização e saneamento do território de nossas cidades, anunciam possibilidades da edificação de outras e diferentes dobras sobre o domínio de uma ordem baseada em uma gestão “uniformizante”, policiada e institucional das nossas relações espaciais e culturais. Tais práticas “fora da lei” anunciam presenças de arquiteturas compartilhadas por sujeitos nomeados, habitantes de contextos singulares e dispostos a edificar de modo cúmplice e particular as suas relações políticas, econômicas, sociais e culturais com o meio ambiente construído e por construir do qual desejam fazer parte.

É por estas razões que para nós se faz urgente investigar e inventar possibilidades de se praticar o que nomeamos como uma “má carpintaria”. Trata-se de uma ação comum, “ordinária”, produtora de uma necessária “arquitetura menor”, referenciada no envolvimento com práticas construtivas cotidianas e compartilhadas. Apoia-se no conhecimento e no lastro do saber-fazer de homens-arquitetos que experimentam e inventam habilidades necessárias às exigências do instante da vida, do inevitável e do necessário ofício de construtor.

Portanto, é esta a motivação para o argumento que move o nosso desejo na realização de tal empreendimento.

1.2 Metodologia para o envolvimento com o trabalho

Consideradas as instâncias contemporâneas da relação do homem com o meio ambiente que ele procura produzir, propõe-se investigar possibilidades de pensar e exercer a prática da arquitetura como um processo mediador das relações entre as diferenças e as complexidades inerentes a esta construção. Aproximar a prática de uma arquitetura produzida enquanto desenvolvimento de tecnologias construtivas, compartilhadas pelas diversas habilidades daqueles que participam do processo construtor, com a produção teórica e crítica dos modos de gestão e construção do nosso meio ambiente construído e natural, é o objetivo deste trabalho.

Para se desenvolver uma concepção de arquitetura, e também proposições sobre os processos próprios e possíveis ao trabalho do homem-arquiteto, cabe investigar e relacionar algumas abordagens complementares:

- 1º. Leituras e investigação acerca dos processos pedagógicos de formação e do desenvolvimento do “corpo como arquiteto” de todos aqueles que procuram na contemporaneidade habitar e compartilhar o nosso território comum;

- 2º. Leituras e investigação acerca dos modos de construir e da natureza do território inventado e possível de ser abordado pela prática do homem-arquiteto;
- 3º. Investigação de processos construtivos e de arquiteturas-exemplos (referenciadas em uma prática pessoal particular experimentada por mim como arquiteto e marceneiro) capazes de iluminar a reflexão e constituir repertório para a invenção de propósitos para a prática de uma “má carpintaria” e por uma “arquitetura menor”;
- 4º. Para se promover o desenvolvimento do argumento e redação desta proposta de tese, propõe-se a construção crítica de um olhar que vislumbre a prática de um homem-arquiteto capaz de investigar, articular e inventar alternativas cotidianas para as necessidades diversas de inventar a cada novo gesto construtor o nosso território compartilhado de relações.

2 DO “MENOR”

É na produção dos escritos de Franz Kafka, tanto no seu *Diário*¹ como na sua obra literária, que a potência do “menor” nos é anunciada. E foi através da leitura referencial que Deleuze e Guattari fizeram do autor tcheco, que adquirimos o lastro necessário para desdobrarmos o argumento que sustenta a feitura desta tese:

[...] O que no seio das grandes literaturas ocorre em baixo e constitui como algo não indispensável ao edifício, na literatura menor ocorre em plena luz; o que lá provoca um tumulto passageiro aqui..., uma sentença de vida e de morte.

[...] nas literaturas menores tudo é político. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26-27)

No processo de pesquisa sobre os argumentos possíveis para se articular as referências acerca do que procuramos nomear como “arquitetura menor”, e já com a escrita bastante evoluída, chegamos, para nossa surpresa, a um livro recém publicado em 2012 pela MIT Press em Cambridge intitulado *Toward a minor Architecture*, escrito pela arquiteta e professora de arquitetura da Universidade da Califórnia Jill Stoner. Tal publicação tem exatamente o mesmo título inicialmente pretendido para esta tese. Além de a autora trabalhar com algumas das mesmas referências bibliográficas básicas também utilizadas na minha dissertação de mestrado, – apresentada na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2000².

Jill Stoner também desenvolve um diálogo entre arquitetura e literatura a partir do ensaio crítico de Gilles Deleuze e Félix Guattari *Kafka por uma Literatura Menor*, publicado

¹¹ *Diário* que reúne os cadernos escritos entre 1910 e 1923 por Kafka, e que Maurice Blanchot avalia como fundamentais para o entendimento da literatura produzida pelo escritor tcheco: (...) “portanto não é apenas um *Diário* como se entende hoje em dia, mas o próprio movimento da experiência de escrever, o mais próximo de seu começo e no sentido essencial que Kafka foi levado a dar a esta palavra. É sob esta perspectiva que o *Diário* deve ser lido e interrogado”. (BLANCHOT, 1987, p. 51.)

² Dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da UFMG no ano de 2000 e orientada pela Dra. Haydée Ribeiro Coelho. CORRÊA, Adriano. *a Dádiva de Dédalo: um diálogo entre literatura e arquitetura*. 2000. 149f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2000.

originalmente em Paris no ano de 1975³. Em seu ensaio a arquiteta retoma uma série de referências da literatura para construir os seus argumentos. Dentre outros autores aborda os escritos produzidos por Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Valéry (1871-1945), Franz Kafka (1883-1924), Jorge Luis Borges (1899-1986), Ítalo Calvino (1923-1985) e que também são parte das referências literárias da referida dissertação de mestrado e no desdobramento da proposta desta tese. Além de referências teóricas comuns como Walter Benjamin, Roland Barthes, George Bataille, Maurice Blanchot, Guy Debord, Félix Guattari e Gilles Deleuze, Paul Virilio, Giorgio Agamben dentre outros.

Apesar da proximidade e do interesse comum às duas abordagens, acredita-se que os dois trabalhos se complementam e tratam de forma diversa o mesmo interesse crítico. O argumento para a produção do diálogo proposto entre Arquitetura e Literatura na referida dissertação objetivou investigar, referenciada em Kafka e nas abordagens de Deleuze e Guattari acerca desta escrita, possibilidades e impossibilidades de residência em um território por ser nomeado pelo homem. E foi no trabalho de aprofundamento do processo de produção, ou seja, na própria construção da escrita literária por Kafka, que se desdobraram outros modos de se abordar a particular “desterritorialização” do sujeito contemporâneo:

[...] edifica-se uma literatura que funda um território nômade capaz de se abrir para a diferença, capaz de dialogar com o outro, de se deslocar conforme as necessidades circunstanciais originadas no instante de sua particular configuração. (CORRÊA, 2000, p. 12)

Já na feitura desta tese de doutoramento, pretendeu-se investigar e experimentar enunciados capazes de alimentar possibilidades e singularidades para a empreitada “construtiva” do homem-arquiteto contemporâneo. Procuramos entender o “menor” na minoridade de suas múltiplas manifestações, na sua imprecisão, na sua insurreição, na sua singularidade, na sua pluralidade de linguagens, nas suas diferentes conformações, na sua visível invisibilidade, no comum, na cidade qualquer.

³ A edição brasileira, traduzida para português, saiu em 1977 e foi publicada pela editora Imago. A edição original em francês foi publicada em 1975: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Les Editions de Minuit, 1975.

Perante a cena de uma cidade da qual não podemos escapar e de um território que parece cada vez mais exíguo e de difícil apropriação⁴, - de que modo poderemos inventar e experimentar alternativas singulares para habitar o nosso meio comum? Como desmontar práticas construtivas que almejam um espaço supostamente dominado e excludente? Como escapar do policiamento e do controle imposto a um território cada vez mais “urbanizado”⁵ e “saneado” de nossas cidades-quaisquer?

FIGURA 1 – Colagem *Metropolis*. 1923, de Paul Citroen.



Legenda: Reprodução da colagem em tamanho original de 76 cm x 59 cm.

Fonte: FUÃO, 1992, p. 152.

Abre-se aqui um parêntese para a imensa lista de adjetivos que qualificam o território completamente urbanizado da contemporaneidade: como cidade global, cidade mundial,

⁴ Para Otávio Paz “*estamos en la ciudad, no podemos salir de ella sin caer en otra, idéntica aunque sea distinta.*” Referência feita por Renato C. Gomes no ensaio intitulado *Todas as Cidades, a Cidade*. GOMES, 1994, p. 17.

⁵ Aqui nos referenciamos pela concepção do geógrafo americano Edward Soja, explorada ao longo dos livros *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places* (1996), *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions* (2000) e *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica* (1993). E que abordam precisamente a questão da estrutura econômica e espacial que delimita o “espaço metropolitano”, como forma de contextualizar a discussão a respeito da redefinição da questão geográfica: ou seja, a possibilidade de ocorrência do fenômeno de “(pós) metrópoles” (“cidade fractal, fractalização, fractalidade”).

cidade pós-moderna; pelas novas funções que a cidade assume, a exemplo de cidade dos bytes, cidade informacional, *cibercity*, cidade flexível; por relações sociais, que resultam na cidade polarizada, cidade fractal, cidade inacabada; pelas formas de expansão física, levando a cidade desbordada (sem bordas), cidade difusa, cidade dispersa; pela sua articulação em redes, caso da cidade reticular, cidade-arquipélago (ou arquipélago urbano); e ainda, se não adjetivadas, qualificadas por prefixos que exprimem sua dimensão, tal qual hiper-cidade, mega-cidade, megalópole, – pressupondo relações inter-cidades; por se extrapolar e assumir a natureza regional, convertendo-se na mega-região ou na cidade-região global; e também por aspectos que transcendem a noção tradicional da cidade e projetam uma dimensão pós-polis, como propõem os conceitos de meta-polis, exo-polis ou pós-metrópole desdobrados pelo geógrafo Edward Soja.

Jill Stoner (2012, p. 1) principia e justifica o seu propósito construindo uma crítica ao que ela denomina “arquitetura de uma linguagem maior”, com suas implicações política, econômica e social, constatando a sua submissão aos mecanismos do poder. A autora inicia a o seu ensaio interrogando sobre os caminhos da arquitetura: “*Where (in the World) is architecture going?*”, fazendo referência à professora Jennifer Bloomer⁶, da Universidade de Yale, que propunha uma revolucionária arquitetura crítica, “*a criticism from within that goes deep into within, into the conventions of architecture’s collusion with mechanisms of power*”⁷.

Como um princípio comum acerca da potência da “arquitetura menor”, a arquiteta se inspira na crítica de Kafka por uma “literatura menor”, também referenciada pelo ensaio de Deleuze e Guattari sobre a vida e a produção do escritor. A própria citação na epígrafe da escrita de Jill Stoner (2012, p. 1), anuncia os seus intentos: “*To hate all languages of masters*”⁸ – cunhada no texto dos ensaístas franceses. O desenvolvimento por Stoner, da abordagem dos princípios da literatura de Kafka e de suas relações com a Arquitetura, caminha por constituir uma atitude política perante a agenda de uma virtuose técnica e de uma duvidosa proposição eco-estética da Arquitetura produzida nos últimos anos. Para a autora a arquitetura contemporânea encontra-se refém e submissa às imposições, à manipulação e ao poder das grandes

⁶ “uma crítica de dentro que reflete para dentro, para as convenções de uma articulação da arquitetura com os mecanismos de poder”. (Tradução nossa). Ver a obra de Jennifer Bloomer que serviu de motivação para o ensaio de Stoner. BLOOMER, Jennifer. *Architecture and the Text: The (S)cripts of Joyce and Piranesi*. New Haven: Yale University Press, 1993.

⁷ “o idioma principal da arquitetura ainda é mais um produto de uma cultura cada vez mais dominado pelo capital simbólico.” (Tradução nossa).

⁸ “Odiar todas as línguas dos mestres.” (Tradução nossa).

corporações: “*the major language of architecture is yet one more product of a culture increasingly dominated by symbolic capital*”⁹ (STONER, 2012, p. 1). E o que se produz é uma arquitetura ainda limitada, preocupada com discussões estéticas e restritas à construção de edifícios, sem se dar conta das contradições entre a permanência da arquitetura e o dinamismo da vida dos cidadãos ou das particularidades contemporâneas do cotidiano urbano. A grande parte da produção dos arquitetos se mantém a parte e sem se comprometer com as questões políticas e sociais do seu contexto de relações.

Em um ensaio publicado em Sevilha por José María Galán Conde, como parte do conjunto de artigos intitulado *Camiones, Contenedores, Colectivos*¹⁰ organizado pelo arquiteto ativista Santiago Cirugeda, aponta, já desde os anos sessenta, que a arquitetura vem apontando caminhos para a desconstrução da possibilidade de um objeto arquitetônico como resposta às demandas dos seus usuários,

[...] la concepción arquitectónica mudaba desde lo objectual hacia lo espacial, desde el objeto signifiante al entorno para ser sentido. Em consecuencia, El lugar dejó de ser um concepto exclusivamente referido a estructuras físicas y pasó a identificarse com experiencias y contenidos em sí mismos transitorios.¹¹ (CIRUGEDA, 2010, p. 20)

Ao contrário destas limitações físicas impostas pelo objeto arquitetônico desenhado para determinado fim, ou para a crescente urbanização do território produzida pela figura institucional dos arquitetos e urbanistas, os princípios por uma “arquitetura menor” tratam do caráter “desterritorializado” do homem contemporâneo: propõe abordar as implicações destas atitudes de espacialização, de que nos fala Cirugeda, ou da insolúvel busca de “territorialização” do sujeito que procura habitar o seu meio. Para tanto, vamos tratar de considerar uma politização dos fazeres construtivo e investigar possibilidades arquitetônicas que se tentam capazes de produzir enunciados coletivos e compartilhados.

⁹ “o idioma principal da arquitetura é mais um produto de uma cultura cada vez mais dominada pelo capital simbólico.” (Tradução nossa).

¹⁰ *Camiones, Contenedores, Colectivos* é uma iniciativa do arquiteto Santiago Cirugeda (do coletivo *Recetas Urbanas*) que pretende indagar acerca dos feitos e das práticas de uma rede de coletivos espanhóis de arquitetura e ativismo urbano.

¹¹ [...] “o projeto arquitetônico mudou-se do objetual em direção ao espaço, do objeto significativo para o ambiente a ser sentido. Como consequência, o lugar deixou de ser um conceito exclusivamente referido a estruturas físicas e passou a se identificar com experiências e conteúdos em si mesmos transitórios.” (Tradução nossa).

No desenrolar de sua tarefa, Jill Stoner (2012) procura criticamente desdobrar e desconstruir o “mito do interior”, “o mito do objeto”, “o mito do sujeito” e “o mito da natureza” que perpassam o imaginário e a prática dos arquitetos contemporâneos. Empenha-se no propósito de politizar e responsabilizar a Arquitetura com uma construção comprometida com a construção dos nossos territórios comuns, com os nossos modos próprios de viver e de relacionar com outro e com as diferenças próprias a cada contexto abordado.

Se Stoner elabora criticamente a desconstrução de mitos que alimentam o brilho do discurso dos arquitetos que alardeiam uma “arquitetura maior”, vamos aqui tentar constituir princípios que sustentem a possibilidade e o necessário da prática de uma arquitetura comprometida com as instâncias menores e mais próximas da vida comum. Vamos procurar nos aproximar e investigar o ofício daquele que produz e daquele que constrói, de modo compartilhado e aberto às diferenças, o território comum às nossas relações e o meio diverso que nos envolve.

Isto não implica em contrapor o “menor” ao “maior”: não se faz necessário legitimar nem tentar elevar o “menor” a uma “maioridade”. Ao contrário, pretende-se investigar e entender o “menor” na sua “minoridade”.

A prática do “menor” o é por si e em si, e não carece de uma legitimação. É da ordem de um “eis-aí”, que ao mesmo tempo em que está já se foi. Não nos permite capturá-la. O “maior” se dá por processos distintos e distantes da ideia do fazer “menor”. Não se pretende aproximar o “menor” do “maior”. Não é esta a intenção, não é pretensão o reconhecimento do “menor” na escala da dimensão de uma instituição própria ao “maior”. Talvez não haja paralelos nem encontros possíveis entre estas duas instâncias de abordagem.

Para tanto se busca a aproximação de práticas construtivas que proporcionem o “desenvolvimento do corpo como arquiteto” daquele que procura construir, habitar e compartilhar o seu território comum. E a partir deste entendimento, pretende-se imaginar os desdobramentos do “ofício” do homem-arquiteto capaz de produzir a sua prática como cúmplice deste processo de relações de comprometimento político e social. A concepção de um corpo que se faz como arquiteto do seu meio de relações, foi profundamente desenvolvido pelo arquiteto e pensador Joseph Muntanola Thomberg, – especialmente através das publicações dos três volumes dos *Topogênesis*¹², que procuravam estabelecer princípios para

¹² Conjunto de publicações do professor e arquiteto da escola de Barcelona, Josep Muntanola Thomberg intitulados *Topogênesis* e publicados em 3 volumes pela Oikos Tau Editora. O primeiro volume foi publicado em 1979.

a origem do lugar através das nossas relações “corporais”, “sociais” e de “significações” com o espaço habitado.

Para a compreensão da prática de uma “arquitetura menor”, se faz também necessário superar a dicotomia renascentista entre *cosa mentale* e *opera di mano*. Quando ainda hoje abordamos o fazer do arquiteto acabamos por separar as capacidades intelectuais de uma prática corporal. E ainda se faz necessário separarmos a configuração da prática do “projeto” do processo de “construção” empreendido para edificar uma pretendida arquitetura.

Para Richard Sennett, como princípio para a recente publicação de *O Artífice*, o homem contemporâneo carece retomar o “pensar com as mãos” (2009, p. 9). Na perseguição de uma prática comprometida com a mão que pensa, pretende-se abordar conceitos como o “necessário” e os propósitos de uma atitude “tática”¹³, que opera golpe por golpe e que aproveita das ocasiões para se apropriar e desdobrar os “meios à mão”¹⁴ disponíveis e inventados pelo produtor de “arquiteturas menores”. Dentre outros tantos princípios para a “invenção” desta prática, talvez caiba aproximar de processos construtivos que revelem uma alternativa propositiva e uma crítica ao contexto atual de produção do espaço arquitetônico, – apesar de não ser a intenção primeira do trabalho aqui proposto a produção de uma teoria crítica acerca da arquitetura contemporânea.

Sendo assim, apesar da aparente oposição entre “construção” e “desconstrução”, acredita-se que as duas propostas, tanto desta tese de doutoramento quanto do ensaio produzido pela arquiteta Jill Stoner, buscam e compartilham de uma mesma proposição investigativa. Os dois trabalhos intentam desenvolver um repertório crítico comum que vislumbre a prática de uma “arquitetura menor”. E como o filósofo francês Merleau-Ponty articulou no desenvolvimento do argumento acerca da fenomenologia (especialmente no capítulo *O Entrelaçamento – o Quiasma*) em *O Visível e o Invisível*: “o perceber, o olhar, não é o eco de um passado, é antes o inverso: é a explosão de uma nova coisa, – destruição e criação são um fato só” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 130).

¹³ Ver aqui as relações apontadas por Michel de Certeau, em sua obra *A Invenção do Cotidiano*, que diferencia uma abordagem “estratégica” de uma abordagem “tática”. CERTEAU, 1990. Tomo 1.

¹⁴ Ver aqui o pensamento desenvolvido por Lévi-Strauss acerca da diferença entre a prática do engenheiro que possui um plano pré-estabelecido, constrói a partir de matérias-primas, e a bricolagem que, ao contrário, não possui um projeto pré-concebido e se afasta do caminho conhecido, constrói a partir de sobras, pedaços de material já utilizado, do desmonte de peças. LÉVI-STRAUSS, Clode. 1962.

Pretendemos retomar e aprofundar o discurso de Stoner (2012) outras vezes ao longo da produção deste trabalho. A autora chega ao “menor” através de uma crítica e uma desconstrução dos mitos que sustentam o “maior”. São impressionantes e bastante contundentes as suas posturas com relação à implicância social da produção contemporânea de uma “linguagem maior” em arquitetura. O discurso de caráter ético e político da autora se fazem de modo complementar e transversal ao desenvolvimento do trabalho que aqui estamos produzindo. Tais redes textuais se ramificam em diversas direções, e é na procura sempre parcelada e provisória que poderemos construir juntos possibilidades de envolvimento para a imaginação de um território tangível para a produção do arquiteto.

Como referência comum aos dois textos e sem necessariamente se contrapor ao discurso do “maior”, Kafka produziu uma escrita capaz de agenciamentos em um espaço outro que não o da literatura em seu tempo, – o que para Deleuze e Guattari (1977, p. 28) não significa que “uma literatura menor seja a literatura de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”. É a língua modificada por um sujeito em um processo vertiginoso de “desterritorialização”: por um consequente e inevitável confronto político.

Como já foi aqui citado, Deleuze e Guattari (1977, p. 27) se referenciam nos diários de Kafka para reafirmar que: “[...] nas literaturas menores tudo é político”. Não pretendemos aqui escrever manifestos. A ideia de desenvolver princípios “por uma arquitetura menor” não pressupõe prescrições ou concepções formais. Não diz de uma centralidade ou de uma prática doutrinária. Afinal o que estamos nomeando como “arquitetura menor” diz de uma crise instalada na estrutura do “arquitetural”, – tanto no que a arquitetura tem de material quanto no paradigma transcendente do que seria um enunciado arquitetônico. Estamos diante de uma implosão do disciplinar, – já não nos é possível remendar ou capturar e recompor este tecido esgarçado.

Aos homens-arquitetos cabe abordar esta realidade e aprender a construir com os escombros de um território arruinado. Não se trata de re-formar, de re-vitalizar, de re-ciclar ou de re-ver (termos recorrentes no discurso dos arquitetos contemporâneos) princípios capazes de nortear a re-construção de uma realidade desenhada pela continuidade territorial. Não há mais garantias quaisquer de que um “bom” propósito ou um “bom” projeto de arquitetura seja capaz de responder aos anseios espaciais em nossas vidas. No máximo podemos nos aproximar da diversidade e das diferenças que caracterizam o nosso território comum, e assim

nos movermos em direção a uma barbárie sem dominância do arquitetural. Passados alguns anos, ainda hoje nos vale a reflexão de Lina Bo Bardi¹⁵:

[...] A função do arquiteto é, antes de tudo, conhecer a maneira de viver do povo e procurar estudar os meios técnicos de resolver as dificuldades que atrapalham a vida de milhares de pessoas. Para um arquiteto, o mais importante não é construir bem, mas saber como vivem as pessoas. O arquiteto é um mestre da vida, no sentido modesto de se apoderar desde como cozinhar o feijão, como fazer o fogão, ser obrigado a ver como funciona a privada, como tomar banho. (FERRAZ, 2008, p. 203)

Com a construção desta tese nos interessa saber mais ainda do como vivem as pessoas e como processam cotidianamente os seus espaços vivenciais (não nos interessa fazer uma crítica ao modelo "capitalista" relativo à produção do espaço e da Arquitetura num mundo globalmente urbanizado). A questão para nós aqui pertinente é acerca da possibilidade de produzir arquitetura em um território comum, vivido e compartilhado entre os habitantes de uma mesma vizinhança. Jogar este jogo, mesmo que aparentemente sem saída, sem ser capturado pelo tabuleiro e pelas regras totalizantes e impositivas de uma ordem superior e distante da realidade cotidiana.

Assim como o enunciou Kafka, o “menor” é de ordem política, – e para os arquitetos é uma arquitetura de sobrevivência, ou da presença daqueles que a produzem. Uma arquitetura da prática e da habilidade daquele que procura e carece da sua construção para intermediar suas relações singulares com o meio que deseja habitar: diz daquele construtor que produz e constrói cotidianamente o seu próprio viver.

Cabe aqui refletir sobre a paradoxal constatação do discípulo Fedro que, perante toda a narrativa eloquente de Sócrates acerca da “grandeza” do arquiteto como sendo aquele que vem para conceber depois da criação incompleta do “Demiurgo”, no *Eupalinos, ou o Arquiteto*¹⁶ de Paul Valéry: “– Eu os vejo bem felizes por ser um arquiteto morto!” (VALÉRY, 1996, p. 175)

Perante tamanha urgência, a nós nos parece que é preciso inventar uma nova e outra crítica e experimentar outras molduras que não a que as instituições enquadram a Arquitetura. Carece-

¹⁵ Pensamento desenvolvido e desdobrado pela arquiteta em diversos dos seus escritos reunidos na publicação do conjunto de sua obra. Ver: FERRAZ, 2008.

¹⁶ A emblemática obra de Paul Valéry, *Eupalinos ou o Arquiteto*, será por muitas vezes referência fundamental para os desdobramentos desta nossa empreitada.

nos olhar e discutir os propósitos de uma arquitetura de “emergência”, de práticas “fora da lei” do mercado e da burocracia do estado, de invenção de outro cotidiano para as nossas construções, de uma economia solidária e sustentada por princípios de trocas justas, de uma arquitetura que hospeda as diferenças e compartilha com legitimidade o nosso território comum de relações.

Como para Kafka o “menor” não se faz nem pretende erigir um edifício inabalável. Não se trata da busca de uma pretensa “verdade”, abrigada em uma construção bem fundada e estruturada por alicerces sólidos. Não se baseia em um procedimento “lógico”, para o escritor tcheco “a lógica, na verdade, é inabalável, mas ela não resiste a uma pessoa que quer viver”. O “menor” se manifesta por procedimentos falhos e é parte de um processo para sempre inacabado, – assim como no seu conto *A construção*¹⁷:

[...] Do meu lado, porém, tudo está menos preparado do que antes, a grande construção está aí indefesa, não sou mais um pequeno aprendiz, mas um velho mestre de obras, e todas as forças malogram, quando chega a hora da decisão;

[...] Pois na realidade não aguento mais ficar aqui, ergo-me e disparo para fora da casa, como se nesse local eu tivesse encontrado novas inquietações ao invés de sossego. (KAFKA, 1987, p. 103)

Para encorpar a potência do “menor”, pretende-se tratar da investigação e da abordagem de princípios para o desdobramento de uma prática por uma arquitetura capaz de considerar os argumentos anunciados até aqui. Para tanto, se faz necessário indagar acerca de alguns conceitos que serão fundamentais para o entendimento e a evolução de tais princípios. A relação entre Literatura e Arquitetura se mostrou especialmente valorosa para construir o argumento pretendido para a feitura desta tese. E é com o lastro e com as referências que a produção literária nos oferece, que pretendemos caminhar com a nossa proposição:

[...] assim, não importa se entramos pela Literatura ou pela Arquitetura, é na busca da multiplicidade de intenções que a Literatura se faz presente, aprofundando as questões propostas e tornando visível outras possibilidades à percepção da Arquitetura. (CORRÊA, 2000, p. 14)

Antes de tratarmos da “má carpintaria”, consideramos que eleger e investigar alguns projetos e construções que problematizam e flertam com tal “potência” pode nos ajudar a nortear a

¹⁷ No original em alemão: *Der Bau* .

empreitada que nos dispomos a experimentar. Para provocar e promover o aprofundamento nas questões afloradas com os exemplos eleitos nos cabe ressaltar alguns aspectos que justificam tais escolhas: quando há a necessidade de intervenções arquitetônicas em territórios estreitos e por demais “apertados” pelos seus próprios contornos, tais abordagens exigem uma escuta quanto ao tempo histórico vivido e um entendimento cuidadoso do contexto local para que se possa promover ações responsáveis. Condições estas que exigem mais do que um conhecimento técnico, mais do que um anterior repertório adquirido, para lidar com o problema e com as consequentes possibilidades de intervenção.

E é sobre este limitado território por mapear e agir, por mais que possa parecer que os caminhos são únicos e ditados pelo imediatismo de uma dada demanda prontamente localizada, é que, no entendimento de suas próprias limitações, se encontra o motivo maior por uma investigação cuidadosa e precisa para que o arquiteto-carpinteiro possa agir.

Exige disposição do homem-arquiteto para se aproximar e se entregar com uma escuta aberta ao outro e ao trabalho por realizar. Isto exige um caminhar aos poucos na consolidação de uma relação de confiança entre todas as partes envolvidas, e por se envolver com a situação demandada. Nestes casos são muitas as variantes a se considerar devido à complexidade de relações envolvidas. Não basta uma abordagem estratégica de quem impõe uma autoridade através de um projeto distanciado: há o risco, por mais dados que se colecione, desta ação se revelar incapaz de dar conta de todas as singularidades pertinentes e comprometidas com o caso particular.

É necessário apostar no que está por vir, naquilo que vem do outro e nos é absolutamente surpreendente. Fabricar o tempo para que este outro se ache e se apresente, – e para se produzir este tempo é preciso ser dois, ser três, é preciso que exista o outro presente.

Em hebreu “fabricar tempo” equivale a “convidar”. É preciso então “convidar” e também ser convidado por este outro para que tais processos possam ser deflagrados.

No caso dos exemplos apresentados ao longo da tese o que nos interessa é refletirmos, através destas proposições arquitetônicas edificadas, sobre os riscos, as tentativas de entendimento e a aproximação a cada um destes contextos, as diferenças das realidades abordadas, o esgarçamento das intervenções, as frestas, as falhas e o “tempo” aberto para o porvir destas edificações e para a vida que acontece, abrigadas ou não, pelo cotidiano de suas presenças. Pretende-se assim encarnar, na matéria do aqui apresentado como arquitetura construída, mais

uma possibilidade de se desdobrar outras questões sobre as relações que argumentem acerca de uma “arquitetura menor” e de uma “má carpintaria”.

2.1 A “Casa da Banda Velha”¹⁸ em Itabirito/MG: o valor da “invenção”

Para nos aproximarmos da prática de uma arquitetura referenciada aos princípios que norteiam o “menor”, nos propomos a investigar o caso da “Casa da Banda Velha” em Itabirito, Minas Gerais: especialmente abordar o exemplo da realização deste caso a partir de uma aproximação que sobrepõe o processo de concepção/projeto desta aventura à capacidade das pessoas envolvidas e às condições materiais possíveis e disponíveis para efetivação da proposta de intervir na “Casa da Banda Velha”. As construções do conhecimento e das condições concretas para a realização desta obra se fizeram passo a passo e lado a lado. Ao que aqui nomeamos como um “experimento” para a “invenção”: essencialmente próximo do conceito original do que define uma “experiência” como uma *experiri* (terminologia referenciada no sentido originário do *latim*), – “uma travessia perigosa por lugares desconhecidos”. (dedicaremos mais adiante ao desdobramento do conceito e do sentido do uso do termo “experiência”)

À tese, que aqui nós produzimos, interessa imensamente investigar a potência da “invenção” enquanto princípio para se construir a possibilidade de uma “arquitetura menor”, de uma prática capaz de edificar proposições compartilhadas e produzidas por um movimento coletivo articulado por interesses comuns. Se conseguirmos ser fiéis a estas proposições práticas, apontamos para a possibilidade de “inventar” espacialidades originadas das relações produzidas no contexto abordado. E se assim for, produzir uma prática da “invenção”! É justamente por ser algo nascido e construído a partir do encontro entre diferenças e conformada por diversidades imprevistas, que podemos apostar no que nomeamos como uma “invenção”.

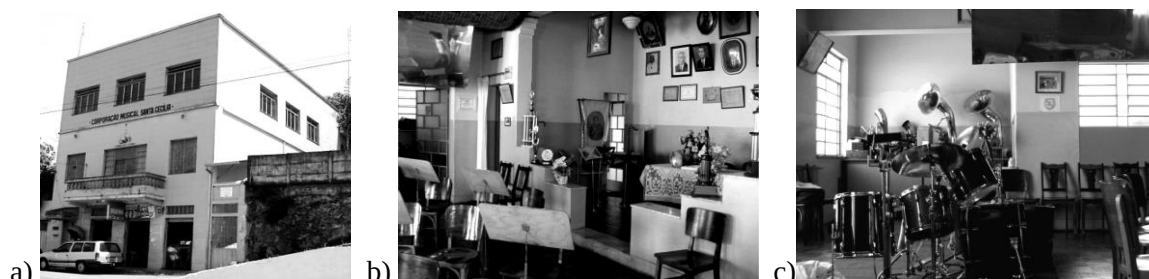
¹⁸ Projeto e processo construtivo desenvolvido pelo arquiteto Adriano Mattos Corrêa.

Quando o maestro da Banda Velha de Itabirito, Maestro Vieira, fez a abordagem dizendo que havia em Itabirito uma banda sinfônica com quase 200 anos de existência, com músicos bastante idosos e quase surdos devido às condições acústicas do salão de ensaios, – este já o era por si só um argumento fantástico para se pensar sobre as possibilidades da arquitetura. Fora todas as questões de inadequação do espaço para a prática de uma banda (a Sociedade Musical Santa Cecília de Itabirito possuía um edifício/sede próprio construído por eles mesmos na década de 1940), a “Banda Velha”, como era carinhosa e popularmente conhecida na cidade, se encontrava sem nenhum recurso financeiro para empreender qualquer obra de reforma. Seus uniformes puídos e desbotados com o tempo, seus instrumentos remendados por soluções caseiras, a carência de um mobiliário suficiente para todos, eram aspectos que revelavam as condições precárias da vida dos músicos na Banda.

Por outro lado, tinha músicos dedicados, que se apresentavam em todos os festejos importantes da cidade, e ainda mantinha voluntariamente uma escola musical para as crianças e jovens da redondeza. Todos estes senhores e senhoras tinham na sede da Associação uma referência fundamental para suas vidas. Reuniam-se sempre por lá para encontros e assuntos diversos, além de manter rigorosamente os ensaios semanais.

Vem daí a forma carinhosa, com que os músicos e membros da corporação musical, se referiam à sede da banda como “casa”. Como também é conhecida por toda a população da cidade de Itabirito o edifício que abriga a Banda Velha: como a “Casa” da Banda. Usa-se o termo “casa” no sentido do aspecto familiar e coletivo do espaço. Um lugar afetivo, cuidado e compartilhado por todos que se frequentam as dependências do edifício. Para muitos uma segunda casa e uma segunda família para a vida cotidiana daquelas pessoas.

FIGURA 2 – Sede da Sociedade Musical Santa Cecília. Casa da Banda Velha, de Itabirito/MG



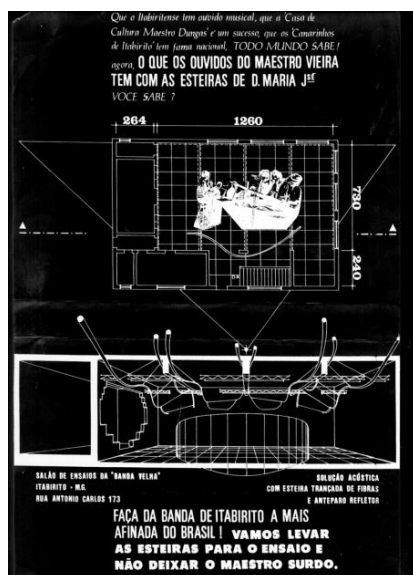
Legenda: a) Aspectos do edifício da sede e do salão de ensaios da Sociedade Musical Santa Cecília – Banda Velha, de Itabirito/MG. Fachada principal.
b) Salão de ensaios, lugar da memória.
c) Salão de ensaios, lugar dos instrumentos.

Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2002. Acervo pessoal.

Convocado pelo maestro, como arquiteto, para produzir um “projeto” que resolvesse a questão, e atendesse a uma demanda coletiva, que tinha no problema um entrave para a continuidade da banda, eu percebia naquela “história” o chamado para uma abordagem delicada e por demais responsável. Ao arquiteto, um estranho àquela comunidade tão antiga e tão singularmente conformada, caberia uma aproximação capaz de produzir confiança e abertura para uma escuta que considerasse cada uma daquelas pessoas e toda a afetividade para com o edifício-sede da Banda.

O desafio era desenvolver uma proposta de arquitetura capaz de se confrontar e de articular todas estas questões, além de driblar as dificuldades e “inventar” recursos para se intervir no salão de ensaios. Além do desconhecimento especializado das questões técnicas mais específicas de acústica faziam desta aventura um desafio ainda maior. Um anúncio da situação e da proposta para o salão de ensaios da Banda foi encaminhada em uma campanha que ganhou algum espaço na cidade: e através de pequenos cartazes a população de Itabirito era convidada a colaborar para que o Maestro Vieira não acabasse surdo de vez.

FIGURA 3 – Cartaz projeto Casa da Banda, produzido na época, para “salvar” da surdez o Maestro Vieira



Fonte: Acervo pessoal de Adriano Corrêa.

O cartaz acabou por se desdobrar em um artigo no jornal local, e posteriormente em um artigo no diário Estado de Minas, a mais importante edição jornalística do estado. Este arremesso ao azar da história da Banda Velha foi fundamental para os desdobramentos que vieram a financiar a concepção e a realização do trabalho.

Mas quanto à solução arquitetônica para intervir no ambiente de ensaios da Banda, a única alternativa foi se entregar a um processo compartilhado de “experiência” investigativa, contando com todos os conhecimentos intuitivos dos músicos, do maestro e do arquiteto. Apesar do alcance do pedido de ajuda para a Banda Velha, as soluções arquitetônicas foram pensadas a partir da capacidade de produzir e das habilidades pessoais dos músicos, como também a partir dos recursos de materiais e serviços disponíveis com aquela gente e ali no entorno da sede da Sociedade. Havia no grupo de músicos formações diversas: serralheiros, funileiros, pedreiros, costureiros, carpinteiros, fabricantes de esteiras de taquara (sistema tradicional usado para cercas de quintal e forros para os cômodos de residências usados abaixo do telhado), dentre outras habilidades, – além de muita vontade em colaborar e compartilhar com os outros e entre todos os conhecimentos de cada um.

Lançamo-nos todos juntos por reunir todas estas habilidades, todo o material disponível e todo o conhecimento intuitivo que pudéssemos articular em prol do nosso “experimento”. E assim se fez o projeto: vergalhões de aço para estruturar o conjunto, moldados de acordo com a organização dos músicos e de cada instrumento na formação da banda, esteiras de taquara trançadas com o espaçamento que se utilizava na cozinha para permitir a saída da fumaça do fogão de lenha, acabamentos nas bordas das esteiras feitos de lona costuradas e perfuradas com ilhoses para permitir alinhar e amarrar as esteiras nos vergalhões, chapas de inox moldadas e rebitadas pelo funileiro fabricante de painéis e outros utensílios domésticos, e outras tantas soluções a partir das habilidades dos músicos e do material que ali se tinha disponível.

Com a colaboração de muitos e o pouco dinheiro arrecadado, a Banda Velha pôde reformar a sua sede, comprar novos instrumentos, costurar seus uniformes e até gravar um CD com composições próprias dos músicos da Sociedade. Um conjunto feliz de acontecimentos que trouxeram para a Banda uma energia e um frescor renovado, – justo para uma Banda que tinha no seu nome o adjetivo “velha” como particularidade. O caso da sede da Corporação Musical Santa Cecília se espalhou e outras bandas do interior de Minas Gerais vieram visitar, gravar seus próprios CDs no espaço da Banda de Itabirito, como também levar a solução acústica ali “experimentada” para as suas próprias sedes e salões de ensaio.

Tal investimento para a conquista de um espaço adequado aos ensaios, como todos os outros desdobramentos deste processo, se fez realidade pelas condições “inventadas” para que se pudesse efetivamente “experimentar” coletivamente alternativas arquitetônicas para tentar

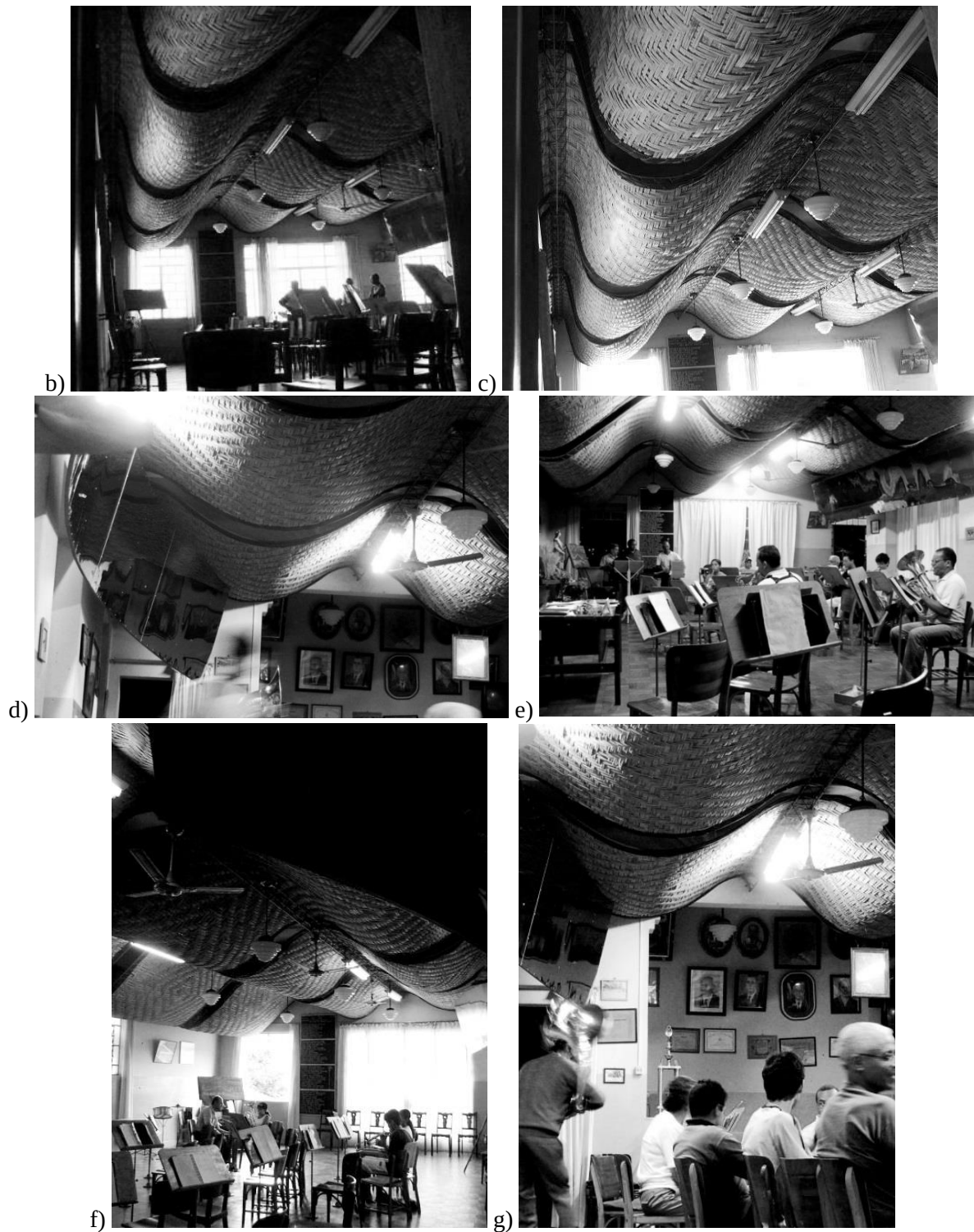
solucionar as questões que o maestro Vieira, e os músicos da Banda Velha, apresentaram como fundamentais para a continuidade da existência da Corporação Musical.

O sentido da “experiência” e, portanto, da “invenção” trazem consigo a “sorte”, ou o “azar” da descoberta e da possibilidade de ações compartilhadas entre alternativas apropriadas a um contexto singular de relações. Acreditamos que o valor arquitetônico deste processo acontecido em Itabirito com a Banda Velha, nos anuncia princípios fundamentais para a “invenção” própria e “necessária” a uma prática “menor” de arquitetura, pautada pela potência dos fazeres característicos de uma “má carpintaria”.

Mais tarde, semanas depois de concluída nossa empreitada, o maestro Vieira me confessou que, pela primeira vez, se pode ouvir, nos ensaios, certos instrumentos e certos timbres mais delicados e nunca antes percebidos.

FIGURA 4 – Aspectos da intervenção feita no salão de ensaios da Sociedade Musical Santa Cecília – Banda Velha, de Itabirito/MG





Legenda: a), b), c), d), e), f) e g) Aspectos do interior com a intervenção feita do salão de ensaios do edifício da sede da Sociedade Musical Santa Cecília – Banda Velha, de Itabirito/MG.

Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2010.

2.2 Coletivo “ARTÉRIA”, de Lisboa: o valor da “proximidade”

O exemplo do Coletivo ARTÉRIA, de Lisboa, em Portugal, é por demais valoroso pela capacidade de proposição, organização e o enfrentamento de uma crise econômica e social pela qual o país se vê por demais impactado (crise que fez fechar diversos escritórios tradicionais de arquitetura pela falta de capital e a praticamente estagnação da produção na construção civil, tanto estatal quanto privada). Jovens arquitetas recém formadas, associadas com outros profissionais, constituíram um coletivo envolvido com movimentos sociais e propositivos quanto a ocupação e construção do território comum da cidade. Eles se instalaram na freguesia da Mouraria em Lisboa, e se fizeram “próximos” e parte de uma comunidade bastante afetada por toda esta crise que abala o país. De dentro desta comunidade várias propostas e parcerias foram construídas e compartilhadas.

O ARTÉRIA é um ateliê de Arquitetura independente que concebe, desenvolve e divulga projetos de reabilitação urbana, com uma postura de auto-proposta e numa perspectiva transdisciplinar, com metodologias de investigação-ação, para implementar projetos de intervenção urbana singulares, colaborando com organizações públicas e privadas, artistas e outros profissionais liberais.

O ARTÉRIA defende a importância da educação para o Espaço e para a Arquitetura, construindo projetos educativos, de *site-specific* que desenvolvem a leitura espacial e a capacidade de abstração para se abordar o território.

O ARTÉRIA trabalha as dimensões social, cultural e artística da Arquitetura, através da participação direta das comunidades na produção dos seus próprios programas de intervenção no contexto da cidade, estabelecendo parcerias com associações locais, possíveis financiadores externos e também com entidades públicas.¹⁹

¹⁹ Equipe ARTÉRIA: Ana Jara arquiteta | co-fundadora | jara.ana@arteria.pt; Lucinda Correia arquiteta | co-fundadora | lucinda.correia@arteria.pt; Joana Grilo arquiteta | joana.grilo@arteria.pt; Marta Luz | intervenção comunitária marta.luz@arteria.pt; Rui Pinheiro | fotografia.

Colaboradores: Rosa Arma [IT]; Armanda Vilar | designer gráfica; Camilla Watson | fotógrafa; Duck productions | fotografia; Graça Castanheira | realizadora; MAP IN | consultoria para a inovação social; thisislove design studio | design de comunicação e web.

Dentre os projetos do Coletivo ARTÉRIA, em parceria com a Câmara Municipal de Lisboa Trienal de Arquitetura de Lisboa em 2013, a proposição “Agulha num Palheiro” é um interface idôneo construído por peritos como resposta à necessidade e às dificuldades em encontrar casas antigas por recuperar, para viver no centro da cidade.

“Agulha num Palheiro” reúne numa mostra especializada, as casas e os edifícios antigos por recuperar, dispersos em sites de imobiliárias e procura novos proprietários para devolver a vida a estes imóveis. – foi desenhada como uma ferramenta clarificadora e intuitiva para apoiar o cidadão e ajudar a reabilitar Lisboa.

Em Lisboa, existem aproximadamente 1900 edifícios não habitados (de acordo com levantamentos da administração das Freguesias) com necessidade de intervenção urgente. “Agulha num Palheiro” é um projeto desenvolvido pelo jovem atelier português Artéria cujo objetivo é identificar, apresentar e partilhar esses inesperados e maravilhosos edifícios, levando-os até possíveis utilizadores. A primeira fase começou em 2011, – como parte do programa BIP/ZIP²⁰, financiado pela Câmara Municipal de Lisboa, e analisava os edifícios disponíveis apenas numa pequena parte da cidade. Agora, com mais investimento, será possível alargar a base de dados para cobrir todo o centro de Lisboa.²¹

FIGURA 5 – Imóveis contemplados com a intervenção “Agulha num Palheiro”. Lisboa, Portugal



Legenda: a), b) e c) Aspectos dos imóveis e das intervenções propostas.

Fonte: Fotos acervo Coletivo ARTÉRIA, 2011

Num momento de crise econômica, a comunidade ganha um papel importante nesta regeneração, e através deste projeto os cidadãos podem reabilitar a cidade através de pequenos e médios investimentos nestas propriedades. A partir do lançamento do *website*, o público pode também obter conselhos de profissionais para avaliar as possibilidades de uma

²⁰ Programa para os Bairros e Zonas de Intervenção Prioritárias proposto para Lisboa no ano de 2011.

²¹ Ver site: www.agulhanumpalheiro.pt

intervenção sustentável. O projeto procura uma ligação com novos clientes, novas instituições e agentes imobiliários. Um manual de instruções foi produzido para oferecer inspiração e orientação ao longo do processo. E o projeto foi expandido para toda a cidade com o apoio da *Bolsa Crisis Buster*²², em uma parceria com a Trienal de Arquitetura de Lisboa em 2013.

FIGURA 6 – Sede da Associação Renovar a Mouraria-ARM. Articulada, projetada e construída pelo Coletivo ARTÉRIA e ARM.



Legenda: a) e b) Aspectos do contexto da sede na Mouraria

Fonte: Foto acervo Coletivo ARTÉRIA, 2012.

Uma outra proposta parceira do Coletivo foi a constituição da Associação Renovar a Mouraria (ARM): que é uma organização comunitária criada em 2008 para a revitalização da freguesia

²² Bolsa de auxílio financeiro atribuída ao coletivo ARTÉRIA pela organização da Trienal de Arquitetura de Lisboa no ano de 2013.

da Mouraria. Ao longo destes últimos anos a ARM tem desenvolvido inúmeras atividades com a população local com objetivos de dinamizar a Mouraria nos níveis cultural, social, económico e turístico, contribuindo para a melhoria efetiva das condições de vida local. Além de constituir instrumentos para se implantar a sede da Associação, o ARTÉRIA desenvolve uma série de trabalhos e proposições compartilhadas com os propósitos da ARM. Como por exemplo, a articulação mapeamento e capacitação de trabalhadores da construção civil (carpinteiros, marceneiros, pedreiros, serralheiros), o mapeamento e inclusão em um circuito das diversas “tasquinhas” do bairro, colaboração com o jornal “Rosa Maria” da freguesia local, e outros trabalhos.

O plano de ação da ARM assenta na inclusão, na convivência intergeracional, na abertura do bairro a novos públicos e na revitalização das tradições de carácter popular como o Fado e os Santos Populares enquanto linguagem transversal a todo o contexto espacial e social do bairro.

Nesse âmbito se desenvolveram as iniciativas referidas anteriormente: como a implementação da Rota das Tasquinhas e Restaurantes (FIGURA 7b), o lançamento do jornal local Rosa Maria (FIGURA 7f) e um trabalho regular na área do Fado marcado por um concurso realizado em 2011 e o lançamento de um áudio-livro em Maio de 2013²³.

A atividade da ARM ganhou novo fôlego com a inauguração da “Mouradia” – Casa Comunitária da Mouraria²⁴ que abriu portas no dia 8 de Dezembro de 2012. Comporta vários níveis de ação que podemos sistematizar em três grandes grupos:

O primeiro projeto é o de “Apoio à Comunidade” – atividades de carácter permanente, gratuitas, desenvolvidas para dar resposta direta a necessidades prementes previamente diagnosticadas como, por exemplo, “Apoio ao Cidadão” (preenchimento de documentos, IRS, traduções, encaminhamento jurídico, etc.); “Apoio ao Estudo” para alunos do 1.º ao 12.º ano (FIGURA 7d); cursos de “Alfabetização e de Português para Imigrantes” com encaminhamento para exame de certificação; apoio social ao imigrante, presença marcante e característica particular e definidora da multiplicidade étnica e cultural da freguesia da Mouraria; identificação das habilidades e abertura de mercado de trabalho para os moradores do bairro; promoção de encontro e divulgação dos pequenos ofícios desenvolvidos por

²³ Ver: <http://renovaramouraria.blogspot.pt/>

²⁴ Ver: <http://edificiomanifesto.wordpress.com/o-projecto/>

habitantes do local; dentre outras tantas proposições que articulam a vizinhança compartilhando saberes, trocando histórias pessoais e abrindo possibilidades de vida.

FIGURA 7 – Projetos em andamento da Associação Renovar a Mouraria



- Legenda: a) Logo do bairro
 b) Rota das tasquinhas
 c) Projeto de atendimento jurídico
 d) “Apoio ao Estudo” para alunos do 1.º ao 12.º ano
 e) Logomarca da ARM
 f) Capa do jornal local Rosa Maria

Fonte: Material gráfico fornecido pelo Coletivo ARTÉRIA e ARM, 2010/2011/2012.

O segundo grupo de “atividades para o Público em Geral” – aulas de yoga, *ballet* para crianças, danças latinas e guitarra; oficinas de tapeçaria e de pequenos ofícios artesanais, de ilustração para famílias, entre outras, sempre com diferentes escalões de preço para residentes

e trabalhadores; massagens, acupuntura e outras práticas de medicina e terapias alternativas através do projeto Saúde Para Todos, – um serviço de cuidados holísticos acessível a toda a população, independentemente dos recursos de cada um. Promoção de encontros familiares para conversar sobre economia doméstica, práticas de relação comunitárias e cuidados com o território urbano da freguesia.

FIGURA 8 – Movimento para implantação do Edifício Manifesto



Legenda: a) e b) Chamada para o Edifício Manifesto.
c) Reunião da Associação Renovar a Mouraria.

Fonte: Material Coletivo ARTÉRIA e ARM, 2010/2011/2012.

E o terceiro grupo o do “Espaço da Cafeteria” – que promove jantares de comida do mundo confeccionados por moradores(as) que encontram aqui uma oportunidade de reforço do seu orçamento familiar; jantares vegetarianos; almoços étnicos aos sábados; ciclos de cinema com sessões às terças; tertúlias; ver de jogos de futebol televisionados; karaokê; festas de aniversário, saraus literários com leituras e declamação de poesias; exposições de fotografias; e outras diversas atividades abertas à participação da comunidade.

O projeto para a sede da “Associação Renovar a Mouraria”, a “Mouradia – Casa Comunitária da Mouraria”²⁵, foi desenvolvido e implementado pelo coletivo ARTÉRIA. A proposta do coletivo se pautava pelo seguinte conceito: “um Manifesto em forma de edifício – um modelo de reabilitação integrada por uma reabilitação efetiva e sustentável dos bairros históricos de Lisboa foi o desafio lançado pela ARTÉRIA à Associação Renovar a Mouraria.” Reabilitar um edifício que seria a Casa Comunitária da Mouraria, como um equipamento para a população, transformando o processo de obra e, tudo o que a envolve, num Manifesto pela Reabilitação Urbana, econômica e social da freguesia.

²⁵ Ver a animação <http://vimeo.com/38106148>; ver vídeo <http://www.youtube.com/watch?v=V6G4Id1qJic>. Montagem maquete “Edifício Manifesto” na Mouraria.

FIGURA 9 – Cartaz de procura por um nome e uma sede



Fonte: Material fornecido pelo Coletivo ARTÉRIA e ARM, 2011.

O “Edifício-Manifesto” reflete sobre as possibilidades reais de reabilitação no centro histórico de Lisboa, centrando o seu olhar em edifícios que, pela sua localização, área e tipologia são alvos menos apetecíveis para os promotores e especuladores imobiliários, embora seja o pensamento especulativo voltado para o turismo que conforma grande parte da cidade histórica – patrimônio único e singular que compete aos habitantes de Lisboa cuidar. Intervir nestes edifícios é uma urgência e uma atitude positiva perante a crise econômica vigente.

FIGURA 10 – Edifício Manifesto na Mouraria. Intervenção do Coletivo ARTÉRIA.





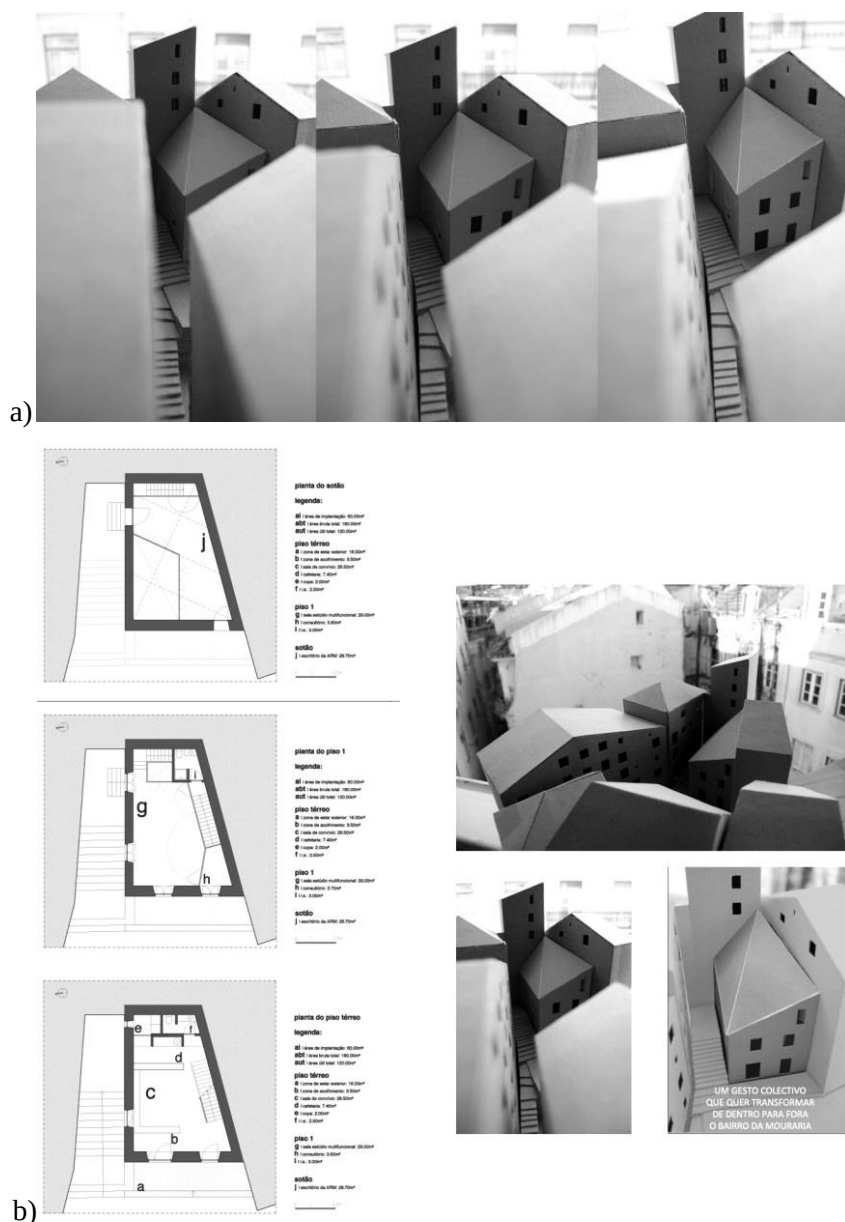
Legenda: a) Edifício antes da intervenção, 2010.
 b) Edifício após a intervenção, 2012.
 c), d), e) e f) Interior e exterior após a intervenção, 2012.
 Fonte: Material do acervo do Coletivo ARTÉRIA e ARM.

Para a Associação da Mouraria o “Edifício Manifesto é a Obra!” Um projeto e uma obra de caráter exemplar, enquadrado em uma lógica de aproveitamento dos recursos e da mão de obra local existentes. Conceitualmente a intervenção é pontual, apenas nos pontos nevrálgicos, mantendo a estrutura existente do edifício sempre que possível e assim o desejável. Formalmente, foram feitos pequenos ajustes no edifício para integrar o programa funcional que inclui – cafeteria, galeria, estúdio e consultório de apoio à população.

O “Edifício Manifesto” prova que reabilitar não é mais caro do que construir de novo, e é certamente muito mais barato que fazer obras de demolição com manutenção das fachadas, – um tipo de “fachadismo” e que no contexto de Lisboa é um modelo de intervenção que equivocadamente tem vingado como uma categoria da reabilitação.

O ‘Edifício-Manifesto’, para o ARTERIA, reclamava um olhar técnico e criativo, num contexto onde quase sempre a solução mais adequada é uma intervenção contida ou destrutiva da singularidade do contexto. Propunham uma espécie de acupuntura urbana, de estrato sobre estrato, consolidando a memória, reconstruindo os lugares existentes, parte dos sítios históricos, e os recolocando para o futuro.

FIGURA 11 – Montagem da maquete e da proposta para inserção do Edifício Manifesto na Mouraria



Legenda: a) Panorâmica da maquete, 2011.

b) Projeto da intervenção, 2011.

Fonte: Material Coletivo ARTÉRIA e ARM, 2011.

Foi feito um “estudo de sustentabilidade” que se propôs a fazer uma avaliação dos potenciais danos ambientais associados ao edifício, através da identificação e quantificação da energia e dos materiais utilizados, resíduos e emissões libertadas para o ambiente. Esta análise do ciclo de vida foi acompanhada de um estudo económico e permitiu identificar os compromissos mais vantajosos, nestes dois eixos da sustentabilidade. Estudo desenvolvido com a Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT/UNL). Todos estes cuidados particularizam o compromisso e a “proximidade” que o Coletivo mantinha com todo o

processo de concepção e construção da obra. O fato do ARTÉRIA estar instalado na freguesia, proporcionava um contato diário com a obra e com as pessoas envolvidas no processo de construção e concepção do projeto.

Das propostas abrigadas pelo edifício uma das mais importantes era o chamado “Serviço Educativo EME”: “O Manifesto é o Processo!” Um modelo de reabilitação urbana integrada, que foi simultaneamente uma intervenção social, cultural e econômica. Ao longo de 36 semanas de obra, uma equipe trans-disciplinar levou as crianças de uma escola do 1º ciclo da Mouraria a participar ativamente no processo e a estabelecer afetos com o edifício. As oficinas do EME pretendiam sensibilizar para a importância de cuidar da cidade e do património, sabendo que essa mensagem seria passada aos pais e aos avós. E para a memória, foi feito o registro visual do andamento da obra o que resultou num documentário realizado e apresentado para a comunidade.

FIGURA 12 – Chamada propostas da Associação Renovar a Mouraria, em Lisboa



Fonte: Material acervo Coletivo ARTÉRIA e ARM, 2012.

Outra proposição realizada foi fazer parte do PROGRAMA BIP/ZIP, - projeto premiado no programa, anteriormente referido, para os Bairros e Zonas de Intervenção Prioritários em 2011, e que foi divulgado no âmbito do Plano de Ação da Mouraria, aprovado pelo QREN-2011 a 2013, – Plano Municipal de Intervenções Urbanas Públicas nas Freguesias.

Todo este envolvimento baseado na construção cúmplice com um projeto político e social da comunidade, através de sua Associação e de seus instrumentos de articulação, só se fez possível pela “proximidade” do Coletivo ARTÉRIA com o contexto local da freguesia da Mouraria. A potência da construção de um trabalho baseado em uma relação “aproximada” com a realidade abordada está na possibilidade do compartilhamento das ideias, da condição de experimentar coletivamente alternativas para os projetos comuns e de contar com uma agilidade para propor e mudar estratégias de ação.

Outro projeto e realização em parceria do Coletivo ARTÉRIA é o caso de um restaurante coletivo na freguesia da Mouraria. A Cozinha Popular da Mouraria situa-se na Rua das Olarias nº 5 em Lisboa, bem no coração do bairro. Na fala de Adriana Freire, idealizadora do projeto: “aqui as atividades são gratuitas para os moradores, quem vem de fora paga, – este não é um projeto de caridade é, sim, um incentivo aos empreendedores”²⁶. Sem qualquer identificação com placas na porta ou anúncios do funcionamento da cozinha, a vizinhança inteira conhece e orienta com presteza os visitantes acerca do local de funcionamento.

FIGURA 13 – Endereço/contexto da Cozinha Popular na Mouraria, em Lisboa



Legenda: a) Edifício ocupado
b) Contexto urbano

Fonte: Fotos cedidas por Ines Abreu e Silva, 2014.

²⁶ Em conversa com Adriana Freire em 24 de janeiro de 2014, acontecida na sede da Cozinha Popular da Mouraria.

Só sendo “vizinho” e fazendo parte daquele lugar para se inteirar do movimento e poder colaborar como arquiteto do processo de ocupação do velho edifício que passou a abrigar a Cozinha Popular. As atividades são muitas: educação e culinária para crianças, também acontecem *workshops*, jantares temáticos das várias culturas étnicas que habitam a Mouraria, eventos diversos da comunidade, dias comemorativos, trocas de receitas e de histórias culinárias, trocas de serviços – tudo relacionado ao ato de cozinhar. Os almoços são baratos, e os cozinheiros nem os pratos costumam repetir. Para Adriana Freire, membo do movimento em nome da Cozinha Popular: “no fundo isto é uma casa de família, uns dias a família é maior, noutros é mais pequena. Esta Cozinha Popular é um ponto de encontro, uma oportunidade de trabalho, uma possibilidade de vida e de transformações das relações de vizinhança. O dia a dia de preparar a comida é um ofício singular de um cotidiano que desdobra relações novas e trocas de conhecimento.”²⁷

FIGURA 14 – Cartaz. Chamada para a Cozinha Popular na Mouraria, Lisboa



Fonte: Acervo Adriana Freire, 2012.

Encontrado o local, um espaço que antes abrigou um antigo estofador e um armazém de eletrodomésticos, e com o apoio e a cumplicidade do Bip-Zip²⁸ o projeto arrancou.

No exterior ainda não há qualquer indicação do que existe ali, por isso só quem conhece é que sabe que por detrás da discreta porta metálica encontram-se uma diversidade de cozinheiros em grande atividade. O espaço foi renovado com parcerias diversas: com a ajuda de uma marca de cozinhas (que ofereceu alguns dos equipamentos), com a participação da comunidade, com ideias do coletivo ARTÉRIA de arquitetura e outras tantas colaborações.

²⁷ Princípio definidor para o desdobramento do projeto. Em conversa com Adriana Freire em 24 de janeiro de 2014, acontecida na sede da Cozinha Popular da Mouraria.

²⁸ Bairros das Zonas de Intervenção Prioritária da Câmara Municipal de Lisboa.

Há uma pequena horta entre a cozinha e o pequeno galpão nos fundos que serve de sala de refeições, uma antiga garagem que teve trocadas algumas telhas galvanizadas por telhas translúcidas de fibra de vidro. O mobiliário é feito de peças doadas e de diversos outros objetos encontrados nas ruas de Lisboa. Uma segunda horta aconteceu do outro lado da rua, em uma parceria com um vizinho proprietário de um terreno com um edifício já bastante deteriorado e sem uso.

FIGURA 15 – Interior da Cozinha Popular na Mouraria, Lisboa





Legenda: a),b),c),d),e),f),g) e h) detalhes do interior da Cozinha Popular.

Fonte: Fotos Ines Abreu e Silva, 2014.

No entanto, para Adriana Freire, o lugar está ficando pequeno: “as pessoas do bairro estão a começar a descobrir o espaço e há quem inclusivamente me peça para realizar aqui festas de batizado”²⁹. Há uma proposta para a ocupação de um terreno com algumas ruínas logo adiante, – fresta urbana pertencente à Câmara Municipal de Lisboa e já em negociações com a Junta de Freguesia do bairro da Mouraria.

O valor da “proximidade” diz da possibilidade desta colaboração e da articulação comum de interesses. A construção e a vida cotidiana de um lugar e de uma prática como esta se apoia, e só é contínua, porque há uma rede de pequenas cumplicidades “aproximadas” que dão condições para que tal empreendimento comunitário se sustente com autonomia, por si mesmo, e sustentado por uma rede baseada na “proximidade” e na “vizinhança”.

1.3. Igrejinha de São Salvador³⁰, em Figueiredo Braga: o valor da “precisão”

Ítalo Calvino, em 6 de junho de 1984, foi convidado a produzir um ciclo de seis conferências que aconteceriam ao longo dos anos de 1985/1986 na Universidade de Harvard, em Cambridge, no estado de Massachussets. Tratava-se de uma comunicação poética e literária, –

²⁹ Em conversa com Adriana Freira em janeiro de 2014, acontecida na sede da Cozinha Popular da Mouraria.

³⁰ Projeto do arquiteto português Paulo Providência na província de Figueiredo Braga, em Portugal, realizado em 2011.

sendo a escolha do tema inteiramente livre. Conta Esther Calvino (CALVINO, 2010, p. 5), sua esposa, que para o escritor nascido em Havana se empenhou em escolher e conceituar “alguns valores literários que mereciam ser preservados no curso do próximo milênio”, e que ele “passou a dedicar quase todo seu tempo a preparação dessas conferencias.”³¹ Dentre estes valores a “Exatidão”³² figurava especialmente.

Calvino inicia o capítulo destinado à “Exatidão” com a seguinte referência aos antigos egípcios:

A precisão para os antigos egípcios era simbolizada por uma pluma que servia de peso num dos pratos da balança em que se pesavam as almas. Essa pluma levíssima tinha o nome de *Maat*, deusa da balança. O hieróglifo de *Maat* indicava igualmente a unidade de comprimento — os 33 cm do tijolo unitário — e também o tom fundamental da flauta. (CALVINO, 2010, p. 71, grifo do autor)

Antes de discorrer sobre o valor da “Exatidão”, o autor procurou definir o significado do termo, – o que para Calvino queria dizer principalmente três coisas: “1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.” (CALVINO, 2010, p. 71-72). E defendia a necessidade de tratar deste tema, que para muitos poderia parecer óbvio, argumentando que na contemporaneidade “[...] vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens; os *media* todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos.” (CALVINO, 2010, p. 73) e para ele esta “nuvem de imagens” não resiste em nossas mentes e “não deixam traços na memória”: o que sobra é uma estranha sensação de “mal-estar”.

Para Calvino tal produção ininterrupta de imagens está relacionada não só com uma linguagem característica ao nosso tempo, mas também com uma inconsistência do próprio mundo em que vivemos:

³¹ Por Esther Calvino na apresentação da edição publicada no Brasil pela Companhia das Letras de *Seis Propostas para o Próximo Milênio*.

³² Das “seis propostas” Ítalo Calvino produziu cinco: 1 *Leveza*, 2 *Rapidez*, 3 *Exatidão*, 4 *Visibilidade*, 5 *Multiplicidade*, – falecendo antes de escrever e proferir a sexta conferência que trataria da *Consistência*. Ver comentário na tradução de Ivo Barroso. Ver: CALVINO, 2010.

O vírus ataca a vida das pessoas e a história das nações, torna todas as histórias informes, fortuitas, confusas, sem princípio nem fim. Meu mal estar advém da perda de forma que constato na vida, a qual procuro opor a única defesa que consigo imaginar: uma ideia da literatura. (CALVINO, 2010, p. 73)

Assim como para a Literatura, nos modos como Calvino a contrapõe a este bombardeio das imagens, talvez nos caiba fazer uma defesa em nome da Arquitetura. Mas preferimos tratar aqui da “exatidão” enquanto “precisão”: a precisão necessária, do verbo precisar, é a exatidão no preciso do ato que separa o aqui do ali. E é no trabalho como escritor, com o qual o autor de *Cidades Invisíveis* produziu inúmeros outros romances, que podemos apreciar o embate e a dedicação na busca e no enfrentamento da “precisão” da escrita: “De um lado, a redução dos acontecimentos contingentes a esquemas abstratos que permitissem o cálculo e a demonstração de teoremas; do outro, o esforço das palavras para dar conta, com a maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas.” (CALVINO, 2010, p. 88)

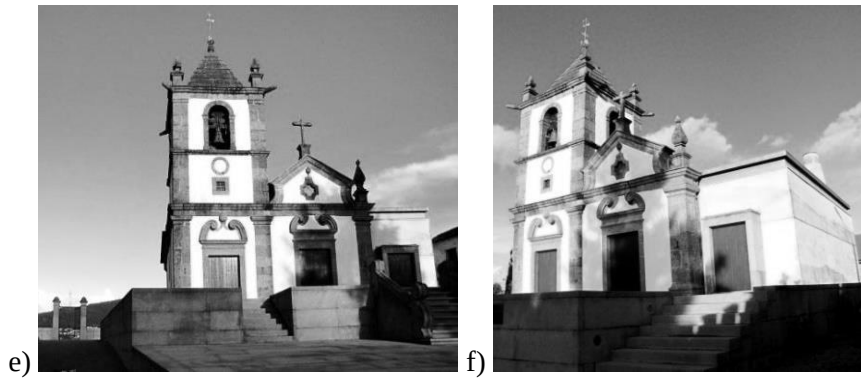
E selecionamos para tratar do tema da “precisão” a intervenção de recuperação e de construção de um anexo complementar a nave existente da Igrejinha de São Salvador em Figueiredo Braga do arquiteto português Paulo Providência: que além da compreensão do contexto físico e social de inserção do edifício, como também das suas particularidades de caráter construtivo (trata-se de uma igreja edificada nos finais do século XVI, pelo Arcebispo de Braga, sendo que a primitiva estrutura foi muito alterada no século XVIII, – em uma campanha de obras que lhe conferiu a fachada de gosto barroco, sendo que a torre sineira ocupa quase o mesmo volume que o corpo da igreja), teve que se haver com muitas surpresas e decisões a serem consideradas, inventadas e originadas a partir da relação com aquele sítio específico. E o arquiteto teve que se haver com a mesma “gramática” perseguida por Calvino; dar conta de abstrair a realidade para produzir os cálculos necessários e, ao mesmo tempo, responder aos aspectos sensíveis que cercavam o caso da “igrejinha”.

Por ser uma localidade pequena, e por esta gente manter um forte vínculo com o edifício da Igreja (apesar do seu estado anterior de degradação), como também com o seu território do entorno (há anexo à Igreja um pequeno cemitério onde as famílias do lugar enterram ainda hoje os seus mortos, e também um antigo albergue onde se recebiam os peregrinos do caminho para Santiago de Compostela), a comunidade se apresentava muito presente e receosa quanto a quaisquer intervenções na já frágil situação existente. Por outro lado, a proposta de ampliação necessária à nave da igreja, a reconstituição do balcão do coro, a

criação de um ambiente para a pia batismal, o projeto de uma sacristia adequada às precisões do celebrante da missa, dentre outras questões de restauro e recuperação do edifício, eram carências e desejos manifestos pela comunidade católica de Figueiredo.

FIGURA 16 – Inserção da Igrejinha de São Salvador, em Figueiredo Braga na paisagem do local





Legenda: a),b),c),d),e) e f) panorâmica da inserção da Capela no contexto da paisagem.

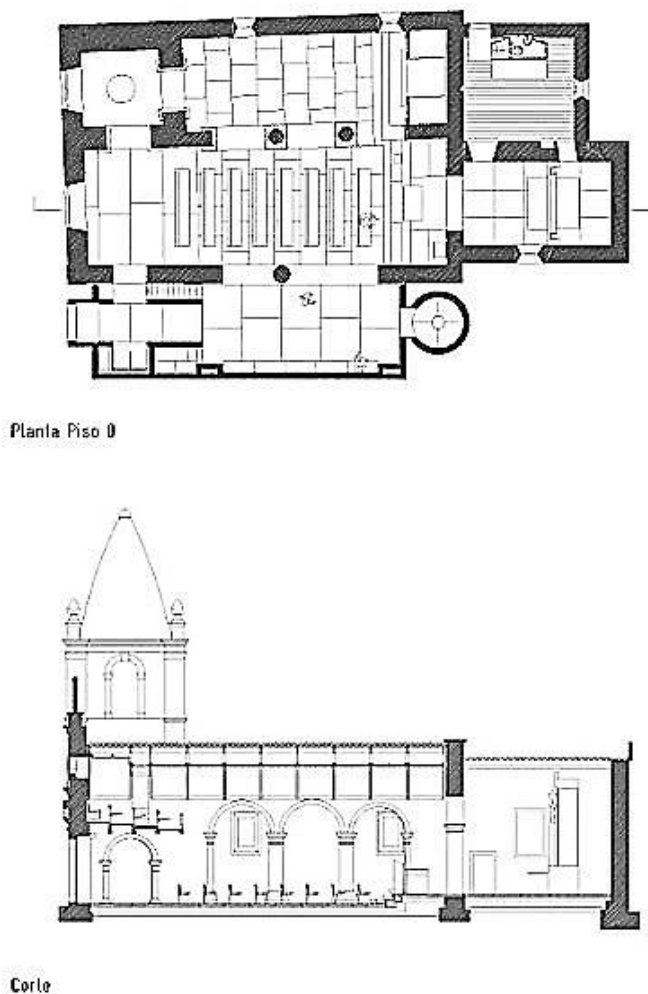
Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2014.

O caráter católico e ainda hoje agregador próprio da religião no interior de Portugal, justificavam tal intervenção. Mais do que um patrimônio arquitetônico, a igreja de São Salvador representa uma referência e um valor de identidade para aquela população. Tanto que, ainda nos dias de hoje, de três a quatro missas são celebradas semanalmente no espaço deste templo religioso.

É com muito respeito ao desenho da edificação existente, com uma relação explícita às medidas e proporções do já construído, e com um diálogo proposto como pressuposto por uma interação com a paisagem local, que o arquiteto traça os propósitos para o seu projeto. A intervenção projetada e construída pelo arquiteto Paulo Providência procura se integrar com precisão ao território que acolhe todo o conjunto pré-existente. Sem, contudo, deixar claro que se trata de uma ação posterior e de um novo anexo agregado à Igreja, e que já fora reformada no século XVIII.

A relação com a topografia e o diálogo com os elementos de acesso existentes procuram recuperar e dar condições de acessibilidade às pessoas, porém sem descaracterizar a presença originalmente imaginada e ainda hoje preservada do edifício na paisagem. Ficam reafirmadas, com a nova construção de escadas, rampas e uma plataforma de concreto, a importância e a ascendência da construção ao sítio de sua implantação histórica.

FIGURA 17 – Desenhos de Paulo Providência. Planta e corte com a intervenção na Igreja de São Salvador, em Figueiredo Braga



Legenda: Planta e corte com a intervenção na Igreja de São Salvador que tem como anexos propostos a galeria lateral à direita da nave principal, o cilindro que envolve a pia batismal, a sacristia ao fundo e o altar à esquerda.

Fonte: Desenhos de Paulo Providência, 2011. Acervo particular.

Na proposta em planta, também ficam claros os princípios organizadores do projeto proposto por Providência. Os anexos da galeria lateral à direita da nave principal, o ambiente cilíndrico com iluminação zenital que envolve a pia batismal, a sacristia de apoio às necessidades dos celebrantes e a área de serviços para o desenrolar do ritual católico, o mezanino destinado ao coro, são elementos arquitetônicos que se inserem com atrito e presença: se assume o esbarro inevitável que se dá entre o novo e o valor histórico das grossas paredes pré-existente.

A relação promovida, entre o desenho antigo e a novidade das formas anexadas, constitui-se de uma aparente contradição entre a harmonia e o conflito. Mas o sentimento é de um embate

até certo ponto controlado e dominado, por um conhecimento maestro do que se propõe e por um repertório criterioso para as formas, materiais e técnicas construtivas adotadas. A tensão que se apercebe deste diálogo histórico se revela respeitosa e estudada, – sem, contudo, ser amainada ou disfarçada por subterfúgios arquitetônicos ou citações de formas ou técnicas construtivas de outra época.

No interior da igreja tais princípios, estudados e adotados para promover as relações de enfrentamento entre as formas e os volumes do antigo e do novo, se mantêm como pressupostos para a intervenção. O vão, vencido por uma viga de concreto, aberto na parede da nave principal para inserir o novo ambiente da galeria lateral, se faz de um gesto reto, único e preciso. Com todo o respeito não há pudor em expressar um traço novo, materiais e técnicas construtivas que falam de modos produtivos contemporâneos.

FIGURA 18 – Relação entre o anexo novo e o desenho original da Igrejinha de São Salvador, em Figueiredo Braga



Legenda: Legenda: a),b),c),d),e),e f) detalhes da inserção do anexo na antiga construção.

Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2014.

Mas de modo especular à ação que inaugura estes outros ambientes, anunciando de possibilidades novas de perceber e se acomodar no espaço interior do templo católico, o

desenho do projeto preserva os elementos construtivos e os materiais antigos ainda presentes no edifício, mesmo que marcados pelo desgaste promovido pelo tempo, tal como eles estão e foram concebidos séculos atrás. Percebe-se uma tangência entre o novo e o histórico, onde os tempos distintos se tocam com respeito, mas sem cerimônia.

FIGURA 19 – Interior da Igrejinha de São Salvador, em Figueiredo Braga



Legenda: a),b),c),d),e),f),g) e h) detalhes do interior da Capela.

Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2014.

Há de se perceber que o desenho arquitetônico, proposto pelo arquiteto Paulo Providência, responde à “precisão” (do verbo precisar) da comunidade, a uma relação precisa com o edifício da igreja existente e com o contexto físico local. E, dada as circunstâncias do

projeto, responde com “precisão” (no sentido de “com exatidão”) às complexas e delicadas relações envolvidas no caso.

Como para Paul Valéry, uma das personalidades que no século XX melhor definiu a poesia como “tensão para a exatidão”³³, refuta-se aqui a ideia do “universal” e do “infinito”. O valor do instante e das relações locais é fundamental para o entendimento da “precisão”. Assim como à luz da filosofia de Giordano Bruno³⁴, com sua cosmologia visionária, em que se vê o universo como sendo infinito, mas composto de inumeráveis mundos finitos. Duvidando até em afirmar que o universo seja “totalmente infinito” porque cada um dos mundos é em si finito.

Para findar o enfrentamento aqui empreendido de aproximação do sentido e do valor da “precisão”, não podemos deixar de referir, assim como o fez Calvino para nos deixar uma imagem memorável acerca da “exatidão”, às três tentativas de descrever com palavras a imagem de um “monstro marinho antidiluviano” descrita por Leonardo Da Vinci no folio 265 do Códice Atlântico. Leonardo, que se declarava *orno senza lettere* (homem sem letras) e tinha uma relação difícil com as palavras e com a gramática, (mesmo sendo em sua época uma das personagens que maior conhecimento e sabedoria acerca do mundo em que viveu), dedicou-se ao fim da vida a pensar através de uma “escrita” própria feita de palavras e desenhos (já que deixara de pintar). E é neste momento de vida, que Da Vinci escreveu as três tentativas em fixar a imagem, em uma única frase, de todo o esplendor deste imenso animal marinho:

Ó quantas vezes foste visto entre as ondas enfunadas do furioso oceano, a vencê-las e subjugá-las, e, com o cerdoso e negro dorso a guisa de montanha, a sulcar com soberbo e grave andamento entre as marinhas águas!³⁵ (DA VINCI, s.d., citado por CALVINO, 2010, p. 93)

³³ Referência em particular a sua obra de crítico e ensaísta, na qual a poética de exatidão segue uma linha que de Mallarmé remonta a Baudelaire, e de Baudelaire a Edgar Allan Poe.

³⁴ Ver Giordano Bruno e as suas reflexões acerca do infinito. Ver: BRUNO, 1984.

³⁵ O quante volte justì tu veduto in fra l'onde dei gonjiato e grande oceano, a guisa di montagna quelle vincere e sopraffare, e col setoluto e nero dosso soleare le marine acque, e con superbo e grave andamento!

3 DA “MÁ CARPINTARIA”

Iniciamos por lançar um olhar sobre a figura do arquiteto que se revela originalmente na capacidade construtiva e interpretativa do carpinteiro. Tanto na herança bíblica abraâmica, quanto na herança helênica, tal personagem é fundamental como “tradutor” material das diversas questões que se colocam ao homem. Seja nas parábolas bíblicas dos feitos de Adão, de Abrão, de Noé, de José e de tantas outras passagens narradas nas escrituras, ou como também nos feitos mitológicos de Dédalo, figura do arquiteto na mitologia grega. Estes personagens carregam o serrote e o esquadro como símbolo do seu fazer e do papel construtor nas relações que se produzem entre os homens e do homem com o seu meio. E enquanto construtor, enquanto “tradutor” material dos nossos desejos e necessidades, estes personagens se fizeram e são referências de “mediadores” para que as relações entre os homens possam ter no que se esbarrar, – assim acontecendo e então se desdobrando em diferentes possibilidades de troca.

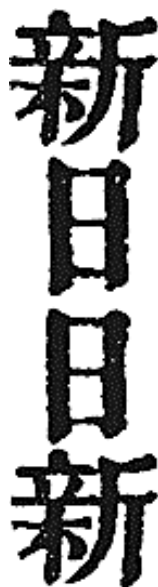
Mas o carpinteiro, ou o arquiteto, não podem ser vistos como aquele que encerra e petrifica tais relações na materialidade do seu feito ou na prática do seu ofício. Seu trabalho se dá em direção ao outro. O motivo e o argumento para o seu empreito reside e ao mesmo tempo está paradoxalmente deslocado do objeto então construído. O princípio do seu feito está no outro, no uso ou no sentido que este outro faz do produto deste trabalho. Mais do que o uso, este outro se apropria abusando da existência primeira do que se construiu. O objeto transborda, – se faz para além da sua materialidade existencial.

Como um “tradutor”, o arquiteto-carpinteiro é antes um “traidor”, – muito mais do que um agente assertivo que petrifica encerrando as relações na existência material do seu feito. Para Ezra Pound (1983, p. 218), poeta e propositor de um modo próprio de traduzir, referenciado pelos princípios do “MAKE IT NEW”³⁶, praticado por ele em suas várias e diversas traduções literárias: “traduzir” significa “trovar”, ou seja “bradar no presente”. O que pressupõe “fazer de novo”, “renovar”, – o que implica em “trair” o dito ou a escrita original do autor que um

³⁶ Conceito que repercute como referência, ainda nos dias de hoje, para a definição de “tradução” na contemporaneidade. Ver POUND, 1983.

dia escreveu no passado. Como no Canto 116 de Pound, em um fragmento de um dos seus últimos poemas produzido em 1962, traduzir é como (...) “confessar o erro sem perder o acerto”.

FIGURA 20 Inscrição gravada em letras de ouro na banheira do grande imperador Gaozu de T’ang, por Confúcio. Recriado por Augusto de Campos: “renovar/ dia sol/ a/ sol dia/ renovar”



Fonte: POUND, 1983, p. 258.

O arquiteto-carpinteiro, como o poeta, nutre-se da busca por invenções. A escrita ou o edifício pautado pelo pensamento crítico e inovador é predominantemente arquitetado por fissuras que, segundo Ezra Pound, permite que a língua vez por outra seja “trapaceada”, proporcionando e assim exigindo múltiplas possibilidades de leitura e recepção.

Para William Burroughs, de *A Revolução Eletrônica* (1994), a subversão da transmissão (escrita ou oral) marca a diferença do homem para os outros animais. O transbordar do dito, o imensurável dos afetos e dos múltiplos e contraditórios sentidos implícitos na expressão da fala ou do escrito humano, escapam do autor e da autoridade daquele que se expressa.

Sem estabelecer juízos de valores e sem propor uma relação hierárquica em que uma definição procura suplantar a outra, podemos nos valer das diferenças entre o que vamos nomear como “boa carpintaria” e “má carpintaria”.

O significado mais comum e usual na língua portuguesa do adjetivo mal é relativo àquilo que se opõe ao bom, que se opõe à virtude ou a honra; àquilo que prejudica ou fere alguém, que provoca um dano. Mal tem o sentido de moléstia, de uma doença dolorosa, de uma epidemia, de uma calamidade, de dor. Um outro sentido, não menos corrente, é o de entender o mau

como algo feito de modo irregular, diferente daquilo que deveria ser: o mau feito. Ou também como uma coisa ou uma determinada situação de escassez; pouco; apenas: o mal servido.

O adjetivo mau, – cujo feminino é má, diz também de algo ou alguém nocivo; difícil; perverso; imperfeito. Está relacionado a uma atitude de reprovação ou descontentamento com alguém ou com uma determinada coisa. O oposto de uma ideia de sucesso.

Para Clément Rosset, filósofo francês, a natureza da vida e da alegria do viver se dava justamente na oposição ao ‘bem’: naquilo que o pensador nomeou como uma “lógica do pior”. Lógica esta contrária aos propósitos de empreender uma reflexão filosófica pautada pelo ‘bem’ ou por um melhor por vir, ou mesmo como referência para o trabalho daquele que procura sistematizar a realidade, racionalizando e justificando-a. No prefácio da edição brasileira, como saudação aos seus “distantes e desconhecidos amigos do Brasil”, Rosset adverte: (...) “resta-me precisar que minha lógica do pior gira em torno da ideia de acaso, – pensamento sombrio e desesperador entre todos, do ponto-de-vista da maior parte dos filósofos” (ROSSET, 1989, p. 9).

A abordagem teórica de Rosset trata de um discurso à margem, que não propõe revelar nenhuma verdade, que não procura sistematizar nem dar sentido a realidade. Ele fala justamente da impossibilidade da filosofia enquanto prática formal de apagar o real em proveito da representação, – precisamente quando o real se torna intolerável para nós. E, de certo modo, o que é também especialmente intolerável para nós homens-arquitetos. Nós arquitetos-ícaros que, encantados e seduzidos pela luz, passamos a edificar edifícios brilhantes, cartões postais como jogos de ilusão que procuram encobrir a realidade suja de nossas cidades.

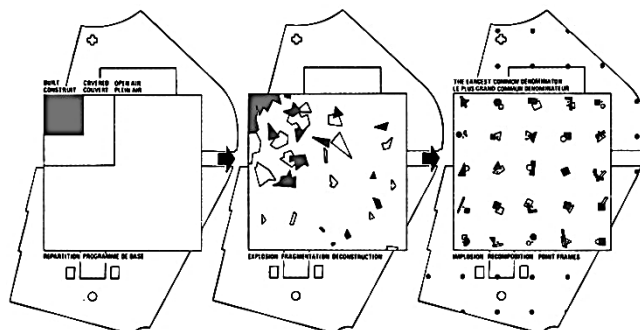
Ressoa e não cala a pergunta que Jean Baudrillard nos deixou, ainda no final da década de 1980, quando da sua vinda a Belo Horizonte³⁷ para abordar conosco os princípios teóricos e as consequências arquitetônicas do *Parc de La Villette*³⁸, do arquiteto Bernard Tschumi, em Paris: “_ porque não a ilusão total? Talvez a arquitetura tenha se tornado outra coisa, talvez os

³⁷ Evento organizado pelo Céu do 3º. Mundo, coletivo de arquitetura da década de 1980 compartilhado por Adriano Mattos Corrêa e José dos Santos Cabral Filho, em parceria com o BDMG Cultural em 1988 em Belo Horizonte.

³⁸ *Explosão Fragmentação Desconstrução* – diagrama da “operação” geradora dos pontos, nomeados como “*folies*”, e lançados sobre o território do *Parc de la Villette*, – em nenhum momento nenhuma parte torna-se síntese do todo – cada parte conduz a uma outra, e cada “*folie*” é constituída por traços da anterior. Bernard Tschumi, projeto de 1984-87. Ver: PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Chaterine; BENJAMIN, Andrews. *Deconstruction*. Omnibus Volume. London: Academy editions, 1989.

arquitetos tenham renunciado ao compromisso de edificar as nossas casas e as nossas cidades relacionadas a nossa vida cotidiana.”

FIGURA 21 – Diagrama conceitual para o projeto do Parc La Villette. A arquiteto Bernard Tschumi



Fonte: Cópia de original do arquivo de Jean Baudrillard, 1987.

Rosset não é um pessimista, mas desconfia do sucesso mais do que do fracasso. Ele propõe investir em modos de filosofar que não fracassam nem tenham sucesso: o que ele nomeia como sendo ‘as filosofias trágicas’. Para o autor há três grandes maneiras de pensar: “*bem* (filosofias constituídas, que conseguiram formar um sistema), *mal* (filosofias mal constituídas, que falharam em seus sistemas) ou *não pensar* (filosofias trágicas, que renunciaram à ideia de sistema)” (1989, p. 64). O filósofo aposta na possibilidade do ‘azar’, do ‘acaso’ de se apostar em uma escolha “filosoficamente *tão perdedora* quanto é possível pensá-la” (ROSSET, 1989, p. 58).

E, por outro lado, toda a aposta pautada pela honestidade do jogo, pelo caráter realístico do “trágico”, para que assim não se aposte na ilusão de se pensar todo o pensável, seria para Rosset em última instância trapacear e arruinar todo o princípio e a clareza intrínseca ao conceito de jogo. Tal aposta filosófica representaria assim a ansiedade de ver todo o visível, e daí não se arriscar, não experimentar a “travessia perigosa” própria ao sentido da “experiência”.

O que seria para nós arquitetos imaginar uma “arquitetura trágica”? Uma aposta arquitetônica lançada ao ‘azar’, – sem a pretensão do projeto que controla e determina um fim, arquitetura proposta ao acaso do canteiro e das apropriações que os outros puderem fazer de sua construção e do seu uso? Uma arquitetura silenciosa, não interpretativa nem metafórica? Como um algo banal, medíocre, cotidiano? Trágica? Já que para Rosset (1989, p. 65) “o trágico é então o silêncio”, pois (...) “se as interpretações são sempre segundas, se, lá mesmo onde elas são atuantes (psicanálise, marxismo), elas não esgotam, naquilo que interpretam, a

‘razão’ do ser assim interpretado, – dir-se-á que tudo é trágico”. Não se submetendo aqui as definições comumente consideradas e alimentadas ao longo do tempo acerca da ideia do trágico, como por exemplo: a tristeza; a dor; o erro; a crueldade; o absurdo; o inelegível; o acidental; o inelutável ou o irracional.

Para Paul Valéry (1996) na já referida ficção *Eupalinos ou o Arquiteto*, – em sua impressionante aula sobre arquitetura (sem ser um livro de arquitetura para arquitetos), é no “silêncio” da escuta e da necessidade que o escravo da Sicília, que um dia se tornou dono de um barco e então marinheiro, e assim por necessidade mestre calafate, mas que depois de se cansar de consertar velhos navios e de remendar velas, passou a ser construtor de navios. E este Fenício sábio do Pireu “dotado do mais aguçado e profundo ouvido jamais dado a um crânio possuir” (1996, p. 149), capaz de digerir “tudo quanto penetrava naqueles labirintos emaranhados” (1996, p. 151), era quem construía os navios com as quilhas mais perfeitas de toda a Grécia. E “esse audacioso Fenício não cessava de considerar, em sua alma, o problema da navegação. Em si mesmo agitava incessante o Oceano”. E ele não se contentava em imitar modelos, determinar desenhos a serem copiados e seguir regras já impostas para a navegação, e, assim, de cópia em cópia ir exercendo o seu ofício. Tal construtor escutava e assim em silêncio:

[...] imaginava apaixonadamente a natureza dos ventos e das águas, a mobilidade e a resistência destes fluidos. Meditava na geração das tempestades e das calmarias; na circulação das correntes tépidas e dos rios imiscíveis, que fluem misteriosamente puros em meio às muralhas sombrias de água salgada; considerava os caprichos e os arrependimentos das brisas, as incertezas dos abismos e dos passos marinhos, dos estuários traiçoeiros... (VALÉRY, 1996, p. 153)

E deste modo tal Fenício não se contentava e se arriscava na experiência de construtor, não cessando de inventar, a cada novo navio construído, a possibilidade de uma quilha ainda inexplorada. Para Fedro, no diálogo com o Sócrates de Valéry (1996, p. 157), “aqui, a escolha da forma é ato delicado do artista: pois compete à forma tomar do obstáculo o que necessita para avançar, mas tomar apenas o que menos impede o móbil”. E este arquiteto de navios, de nome Tridão, construiu algumas maravilhas que, como um marsuíno ou um atum, cortaram as águas do Oceano. E de certo muitos dos barcos construídos por ele naufragaram, falharam, e “aguardam reves- tidos de mexilhões, que o mar os desseque” (1996, p. 159).

O “falho” é aqui fundamental para compreendermos o propósito e o empreendimento por uma “má carpintaria”. Os princípios do pensamento “trágico” e da “lógica do pior” de Rosset carregam consigo, no intrincado de sua origem, o “falho”. Assim como nas várias tentativas de Tridão de moldar seus navios pela própria onda do mar que ele desejava navegar. Apesar do sábio construtor do Pireu almejar e afirmar que: (...) “às vezes o vento está a favor; outras vezes está contra. O essencial é navegar corretamente” (VALÉRY, 1996, p. 149), – é no risco e na incerteza do sucesso que se encontra o princípio que dá sentido ao seu ofício. E como o próprio Sócrates de Valéry concluiu, já no fim do Eupalinos: (...) “Enganar-me-ei algumas vezes, e então, veremos algumas ruínas; mas pode-se sempre, e com grande proveito, considerar uma obra falha como um degrau de aproximação do mais belo” (VALÉRY, 1996, p. 151).

Por oposição, o que podemos nomear como ‘boa’ carpintaria se dá precisada por um projeto detalhado e por medições que buscam a exatidão. Tal saber-fazer se faz referendado pelo conhecimento e pela experiência prévia de um arquiteto, ou de um carpinteiro que dominam o seu ofício e conhecem de antemão a matéria a ser trabalhada. O desenho que determina o projeto a ser realizado se faz como ferramenta fundamental para informar e compartilhar o saber acerca daquilo que se deseja construído.

No caso de se ter de um lado a presença daquele que projeta e desenha o seu intuito, do outro se faz necessário um oficial carpinteiro capaz, dedicado e comprometido com o “bem” fazer. Um profissional preciso, “bem” formado, conhecedor do seu ofício e ciente da sua competência. Há aqui a necessidade de uma relação complementar, entre aquele que desenha e aquele que faz, para que se consiga o objetivo pretendido. Outro olhar sobre estas questões, um tanto mais políticas e econômicas, se faz nas relações desdobradas por Sergio Ferro acerca do arquiteto e do canteiro³⁹.

Mas o que para nós é importante ressaltar é que estamos a falar de relações menores, de uma pressuposta cumplicidade e de um comprometimento tanto do arquiteto quanto do carpinteiro com a “boa” execução do trabalho. O projeto, pautado por este princípio, não se contenta apenas em ser assertivo e determinista quanto ao cumprimento do serviço pretendido. Não basta ser exato como um projétil que atinge com precisão um alvo, ou uma meta, previamente demarcado.

³⁹ Parte fundamental na construção do argumento e de toda a especulação engendrada pela obra de Ferro: *O canteiro e o desenho*, de 2006.

Não se trata também do gozo do desenho pelo desenho, – como viemos exaustivamente presenciando, seja nas variadas e multiplicadas arquiteturas que reluzem nas revistas, como nas diversas mídias publicitárias que nos são impostas e que nós acabamos por consumir. Nem estamos falando do gozo da produção intelectual que despreza os meios e aqueles tantos outros necessários para a construção de um edifício ou objeto projetado. Aqui nos importa determos no ideal de precisão que povoa o imaginário da “boa” carpintaria.

Desta relação complementar entre a “boa” e a “má” carpintaria, uma abordagem possível passa pelo conceito de *bricoleur*⁴⁰ definido por Lévi-Strauss, e já discutido por nós anteriormente. No caso da bricolagem não se trata de distinguir o produzir do seu produto. Trata-se de produzir o produzir, de inserir o produzir no produto, da capacidade de introduzir os fragmentos em fragmentações sempre novas, de considerar indiferente o ferramental disponível do produto a ser realizado, de equacionar os problemas construtivos a partir dos meios e das ferramentas disponíveis à mão. De produzir e inventar a produção a partir de um repertório limitado, repetido e desdobrado dele mesmo. Para Gilles Deleuze e Felix Guattari (2010, p. 11) “É assim que todos somos “bricoleurs”; cada um com as suas pequenas máquinas”⁴¹. Máquinas de vontade, de invenção, de criatividade, de poli-valência, de desejo, onde pensar e fazer são a mesma coisa. Depende da astúcia, do improviso, da perspicácia e de uma intuição sensata daquele que se dispõe a construir.

A produção do *bricoleur* depende de uma reciprocidade com a obra pretendida. É da ordem do “bem comum”, resguarda uma autonomia. O que não se trata de uma prestação de serviço que responde a uma encomenda previamente determinada. Trata-se de uma luta por superação das limitações técnicas, da falta de experiência, – e assim não esta previamente comprometida com um produto acabado e completo. Mas por outro lado o construtor tira partido do contexto em que se insere, produzindo uma contínua reflexão sobre sua prática: revela uma disponibilidade e a continuidade de um processo de comprometimento que se consolida ao longo do andar do trabalho.

Também para Richard Sennet (2009), na obra *O Artífice* que trata do fazer com ‘mãos que pensam’, existem duas possibilidades no mundo moderno para que se desperte a vontade de trabalhar e produzir “bem” um objetivo pretendido. Uma invoca a competição. É fato que em

⁴⁰ Conceito abordado e desenvolvido por Lévi-Strauss originalmente em 1962. Ver: LÉVI-STRAUSS, 1962.

⁴¹ Obra essencial e original para pensamento que se desdobrou a partir dos escritos diversos de Deleuze e Guattari. Ver: DELEUZE; GUATTARI, 2010.

um sistema econômico baseado na propriedade e na acumulação de capital, é competindo com outros que se estimula o desejo de fazer o melhor para que se consigam recompensas e ganhos individuais. O outro motivo fala do desejo e da cumplicidade com os outros de se trabalhar para o “bem comum”. Não acreditamos que tal dicotomia é definidora de um processo baseado na bricolagem, ou não. Mas a disposição de compartilhar o saber e a experiência pessoal, em nome de um fazer comum, revela a possibilidade de superação de relações de poder e de manipulações deterministas das pessoas e dos objetivos a se alcançar.

Em nome deste “fazer comum”, nos caberia o pensamento e a produção de uma “arquitetura-carpintaria” acessível e capaz de fazer parte da história pessoal e coletiva de cada uma das pessoas envolvidas no processo de produção e uso destes objetos-edifícios. Uma marcenaria compartilhada e produzida por meios e ferramentas disponíveis a cada um dos contextos e a cada uma das pessoas envolvidas em um processo singular de construção.

Para ilustrar e desdobrar uma abordagem crítica acerca do argumento sobre o fazer singular do que procuramos nomear como uma “má carpintaria”, algumas obras construídas e alguns “arquitetos-carpinteiros” serão apresentados como anexos a esta primeira especulação. Um preciso e pontual aceno sobre determinado aspecto destas obras servirão como exemplos para discutir e referenciar nossa escrita investigativa.

3.1 Gerrit Rietveld: o valor do “ordinário”

Como referência anterior aos exemplos atuais para especular acerca da “má carpintaria”, nos cabe investigar a produção e o pensamento do marceneiro e arquiteto Gerrit Rietveld⁴², – e que partia do pressuposto: “saiba das suas limitações e respeite-as, trate-as com responsabilidade”.

⁴²Especialmente o ensaio de Ole Bouman: *Honest Designs*. Ver: DETTINGMEIJER; et all. *Rietveld's Universe*. Rotterdam, 2010, p. 256.

FIGURA 22 – Rietveld em sua oficina de marcenaria em Utrecht, 1919



Fonte: DETTINGMEIJER, 2010, p. 201

Filho de marceneiro e continuador do ofício do pai, conhecedor do ofício e gestor direto da marcenaria que produzia os seus projetos, o marceneiro-arquiteto de Utrecht acreditava que o “ordinário”, que o “comum”, poderia ser feito com uma qualidade sublime. Para isso propunha e se empenhava para que tal produção, do desenho à execução, pudesse ser feita com responsável “honestidade”.

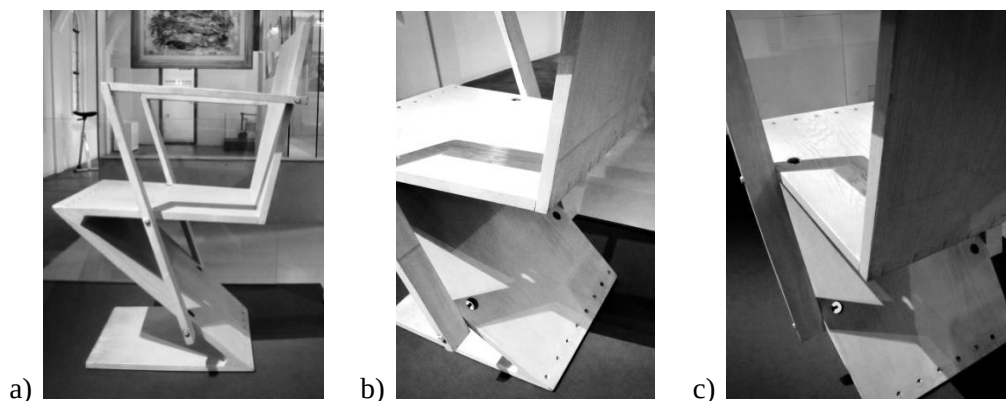
Para Rietveld não se tratava de contar uma história para fazer o “ordinário” parecer melhor (prática que ainda hoje caracteriza muito do que se produz como *design* da moda e da reprodução desenfreada de novas mercadorias para satisfazer uma sociedade e uma economia baseadas no consumo). Ele pagava pelo preço de assumir e honrar com o compromisso de produzir objetos por si só suficientes e “necessários” para cumprir papéis precisos e intermediadores das nossas relações com o particular de nossas vidas cotidianas.

É o que, para Rietveld, está nomeado como o “ordinário”, e que é tratado com “responsabilidade” e “honestidade”. Tais atributos se tornam indiscutivelmente palpáveis, tanto no desenho quanto na obra feita por este marceneiro-arquiteto. O conhecimento que ele tem da matéria trabalhada fica explícito nas soluções e na lógica estrutural que nos é ofertada sem falsidades ou firulas estilísticas.

Rietveld não apenas se importa com a compreensão de tal lógica construtiva, como nos instiga a tomar posse, fazer uso e desdobrar suas criações. Ele está preocupado em trazer para o seu tempo, para as pessoas e para o seu contexto histórico, valores capazes de modificar a relação dos homens com o cotidiano de suas vidas. Trata-se de certo modo de um conhecimento

aberto e demonstrado, – um *copyleft* com direito de permissão de cópia de sua experiência construtiva por outros construtores e usuários, dando a liberdade de copiar, modificar e redistribuir, anunciando que esse direito está mantido em todas as versões modificadas.

FIGURA 23 – Detalhes da cadeira Zig-Zag, de 1919



Legenda: a), b) e c) Detalhes dos parafusos expostos e dos componentes da marcenaria em uma variação da cadeira Zig-Zag de 1919.

Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2014.

E Rietveld, quando produzia algum objeto, usava não mais do que o estritamente “necessário”, nem tornava as coisas mais complicadas do que o preciso de cada caso. Ele procurava expor para todos os usuários a maneira como a coisa foi feita, deixando à mostra os componentes e a técnica de produção (o que para ele facilitava os reparos e a reprodução das peças). Rietveld não representava nem produzia as coisas revestidas com uma promessa, ou uma “aparência”, melhor do que os seus objetos e sua arquitetura eram chamados a responder. Enquanto propositor e realizador de seus projetos, ele acreditava em uma relação direta e simples com os objetos produzidos e com o destino, “ordinário” e cotidiano, ao qual cada um deles se propunha.

Rietveld nunca usou das palavras nem de pressupostos estilísticos para justificar ou promover o seu desenho. Sempre foi fiel aos princípios aprofundados em décadas de trabalho e na prática adquirida com a produção na marcenaria. Leva para os edifícios e os projetos de arquitetura os mesmos valores com os quais produzia seus móveis. Ele costumava apresentar a casa Schroder como uma extensão lógica da sua produção como marceneiro nos seus primeiros anos de trabalho. O que não exige muito malabarismo retórico para se fazer compreender.

FIGURA 24 – Exterior da casa Schroder, de Rietveld em Utrecht, 1924



Legenda: a) Panorâmica da casa Schroder em Utrecht, 1924.

b), c) e d) Detalhes da casa Schroder em Utrecht, 1924.

Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2014.

Fica para o desdobramento de nossa investigação o conceito de “ordinário”, assim como tratado por Rietveld, como princípio de uma “má carpintaria”. Dada a qualidade do desenho e da concepção construtiva de seu mobiliário e arquitetura, fica evidente aqui que o “má” de que tratamos não tem nada haver com o “mal feito” ou o “mal concebido”. Mais adiante faremos aflorar a ideia do “mal-arranjado” e do “inacabado”, – o que é uma outra coisa no que diz da potencia e dos pressupostos que anunciam o “menor”. A relação entre o “ordinário” de Rietveld e o “pior” de Rosset nos instiga a produzir especulações teóricas e práticas capazes de promover experimentos e riscos dignos da escrita de Kafka.

FIGURA 25 – Cadeira *Red and Blue*, de 1919

Fonte: Foto de Adriano Mattos Corrêa, 2014.

Cabe ainda ressaltar que o arquiteto de Utrecht negava seu vínculo com os princípios meramente estéticos ou estilísticos do movimento De Stijl. Há a referência de Sigfried Giedion, em uma conferência acerca da explosão em Nova York e em Amsterdam do movimento De Stijl em 1951, vinculando o formalismo do seu trabalho à produção de Mondrian e Van Doesburg, – o que deixou Rietveld indignado⁴³.

3.2 Collectif EXYZT: o valor do “provisório”

O coletivo EXYZT franco-germânico⁴⁴ se auto define como uma plataforma para a criação multidisciplinar: cujo objetivo é desafiar a visão da arquitetura como um campo independente da prática. Ao contrário disto eles se propõem a aventuras de vida e de produção experimentais construídas coletivamente. Estão sempre em movimento, – sem residência ou atelier fixo, eles se propõem a residir e montar sua oficina de trabalho nos contextos

⁴³ A este respeito consultar o conjunto de textos, parte da obra *Rietveld's Universe*. Ver: DETTINGMEIJER, 2010.

⁴⁴ Os EXYZT tem um endereço para contato em Paris desde 2003, no número 11 do Boulevard Ledru Rollin, 34000, Montpellier.

geográficos relativos a cada uma das propostas de trabalho tornadas possíveis e então desenvolvidas.

FIGURA 26 – Proposições do Collectif EXYZT



Fonte: <http://www.exyzt.org/be-utopian/>. Acesso em: 10 fev. 2014.

A partir de um compartilhamento coletivo do processo construtivo, se propõem a conceber e organizar cada projeto como um playground, nos quais comportamentos culturais e histórias diversas se relacionam e se misturam. Partem da possibilidade de se constituir, enquanto etapa do trabalho, uma articulação social e econômica, – potente o suficiente para produzir a proposta arquitetônica, a força construtiva necessária, e engendrar os seus propósitos de usos e ocupação. Uma espécie de um grupo operativo articulado pela vontade e pela necessidade de ocupar e se estabelecer temporariamente em um determinado sítio geográfico.

[...] “Action, vie et échange” sont les trois mots clés pour aborder l’approche du collectif. Concevoir une architecture à travers l’action ou des actions, charger l’architecture de la vie, d’usages multiples et divers et utiliser l’architecture même comme médium afin de promouvoir des rencontres et de l’échange.”

“L’ensemble des projets incite le visiteur à quitter une attitude purement contemplative pour devenir, lui aussi, un usager, acteur, participant dans le projet.”⁴⁵

Em cada projeto, eles procuram se esforçar por envolver diferentes circunscrições da comunidade local, propondo uma rede de relações sociais, – e que é convidada a habitar um

⁴⁵ “Ação, vida e troca” são as três palavras-chave para a abordagem do coletivo. Projetar uma arquitetura de ações transversais, impregnar a arquitetura de vida, dos múltiplos diversos de relações da arquitetura com o seu meio para promover encontros e intercâmbio.”

“Todos os projetos estimula o visitante a deixar uma atitude puramente contemplativa, tornar-se, um usuário, ator, participante ativo do processo construtivo.” (Tradução nossa). Ver: <<http://www.exyzt.org/about/>> Acesso em 10 fev. 2014.

mesmo espaço temporário. O desenho se dá enquanto processo construtivo, com as pessoas envolvidas, com o material disponível e os meios à mão. Muitas das vezes este material disponível é precário, as condições de produção não são favoráveis e o contexto social e econômico exige um enfrentamento político e uma articulação social local.

EXYZT diz de uma “arquitetura experimental”, um jogo de diversidades e múltiplos desdobramentos: onde cada jogador traz consigo o seu conhecimento, suas habilidades e suas próprias ferramentas, para juntos produzir de modo coletivo uma obra comum. Dizem de uma liberdade da apropriação da arquitetura produzida, construída, vivida e ocupada pelos participantes do jogo. Chamam de uma “arquitetura de código aberto”, voltada para a troca entre pessoas e o contexto espacial.

FIGURA 27 – Chamada no site do MANIFESTO do Collectif EXYZT



Fonte: <http://www.exyzt.org/be-utopian/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2014.

Para tanto tratam de produzir arquiteturas “provisórias” e, muitas vezes, ligadas a “eventos” que atraem um público ávido por se manifestar e por a “mão na massa”. Acreditam que a comunhão conquistada, no instante em que certas pessoas juntas em um grupo operativo ali reunido para produzir uma obra “provisória”, se constitui como uma potência transformadora do lugar e dos envolvidos naquele “evento”.

O “coletivo” se propõe, com seus propósitos arquitetônicos, a incitar as pessoas a se envolverem, participarem e colaborarem com a apropriação do seu meio ambiente de relações. Envolvendo e se apropriando das ferramentas necessárias para a transformação física e social da existência comum nos contextos abordados.

EXYZT foram vistos em Varsóvia com o projeto UFO durante o verão de 2011 e, antes, em setembro de 2010 com CITYISLAND com uma floresta tropical temporária e sua lagoa, como contribuição para *"La Noche En Blanco"*, em Madrid. Outros projetos foram em Londres, de 2009 a Usina contribuição Dalston para *Radical Nature* exposição do Barbican, que foi seguido recentemente pelo *"Dalston Barn"* no início de 2010. Ou também o Southwark Lido, uma projeto para o *"London Festival of Architecture"* em 2008. Entre seus projetos se incluem também: *"Architecture du RAB"*, – o primeiro projeto de "pirataria arquitetônica" do EXYZT, como eles próprios nomeiaram, ocupando um terreno de 335 metros quadrados abandonado perto de *Parc de la Villette*, em Paris; LabiChampi de 2007; a micro fazenda urbana no abandonado distrito militar soviético de Karosta, na Letônia, – proporcionando ao bairro um recurso alternativo tanto de produção local de alimentos como de renda potencial para os seu habitantes; e a também a ocupação e adaptação do Pavilhão Francês, – o *"Metavilla"* para a Bienal de Veneza de Arquitetura de 2006. Estiveram também no evento *Farwest Hotelem* em Roterdam em 2011, no *l'Abris de la Plaine X70* no *ParckDesign* em 2012 em Bruxelas na Bélgica, no evento *the re-union by Exyzt and friends* no Southwark em Londres em 2012, dentre outros vários acontecimentos como festivais, bienais de arquitetura e eventos culturais na Europa.

Mas vamos nos deter em analisar um dos trabalhos realizados para o evento internacional da Trienal realizada em Portugal nos anos de 2013/2014. Para desenvolver um projeto para a comunidade da Cova do Vapor em Lisboa o *Collectif EXYZT* foi selecionado pela projeto *Bolsas Crisis Buster* promovidas pela curadoria da Trienal de Arquitetura de Lisboa. Tal edital fora aberto a diversos participantes de todas as idades, nacionalidades e áreas de estudo ou atividade, – as tais Bolsas foram pensadas para envolver uma diversidade de agentes e

empreendedores num movimento de combate à crise através da criação de soluções sociais e cívicas eficazes, e em longo prazo. As bolsas foram atribuídas por um conceituado júri nacional e internacional a dez iniciativas inovadoras e sustentáveis e que abordam problemas específicos identificados na cidade de Lisboa.

FIGURA 28 – Intervenções do Collectif EXYZT



Legenda: a) Bruxelas em 2012.
b) Londres em 2012.
c) Rotterdam em 2011.

Fonte: Acervo coletivo EXYZT, 2013.

Na Cova do Vapor, em uma comunidade de pescadores que lá se instalou desde a década de 40 (zona da Trafaria no estuário do Tejo próximo a Lisboa), o *Collectif EXYZT* propôs e construiu uma cozinha pública sustentável, uma arquitetura que tinha como objetivo gerar vida e trocas, pavilhão de madeira provisório pensado como uma alternativa aos problemas econômicos e à desintegração social causada pela crise de valores que atravessa o país. A intenção era estimular a economia e promover a articulação da comunidade local a partir do processo de construção do projeto: argumento de um valor social, político, econômico e cultural para a proposta.

FIGURA 29 – Região da Trafaria da comunidade na Cova do Vapor em Lisboa



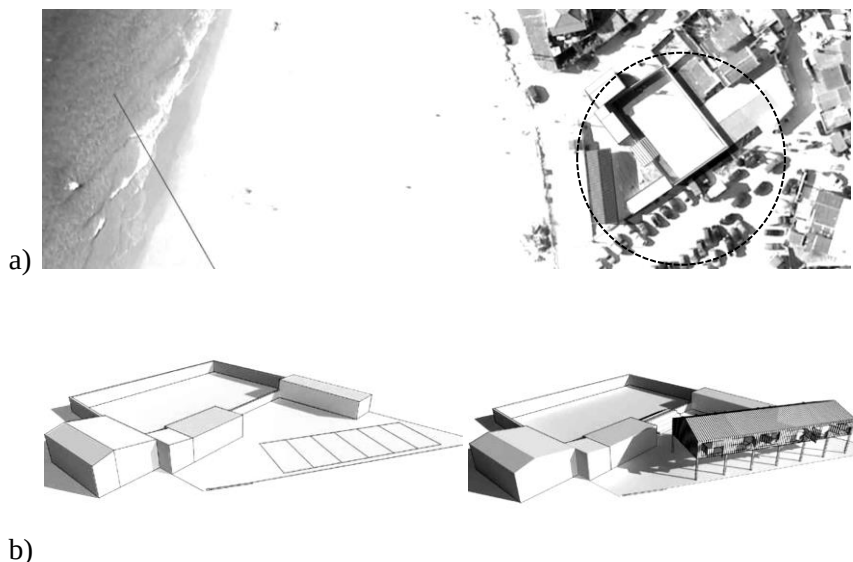
Legenda: a) Praia da Cova do Vapor.
b) Vista aérea do Rio Tejo.

Fonte: Acervo coletivo EXYZT, 2013.

O programa pré-estabelecido para o projeto previu uma cozinha comunitária e coletiva. Tratava-se de uma proposta interdisciplinar que englobava arquitetura, reciclagem, desperdício e participação, numa investigação sobre o sistema alimentar. Construído por uma

equipe local usando materiais reciclados e equipamentos básicos de cozinha, este laboratório de culinária incluía um forno de pizzas e uma churrasqueira.

FIGURA 30 – Sede da associação Cova do Vapor, quadra pública e a proposta do EXYZT



Legenda: a) associação comunitária na Praia da Cova do Vapor.

b) Perspectiva do projeto de implantação.

Fonte: Acervo coletivo EXYZT, 2013.

Workshops e aulas de culinária faziam também parte do projeto, incentivando a partilha de refeições, a transferência de conhecimento e a apropriação da estrutura pela comunidade para novas utilizações. Esta proposta se propunha estar efetivamente empenhada na luta contra o desperdício de bens alimentares, ligando-se diretamente a pescadores e agricultores locais que iriam fornecer grande parte dos alimentos usados na cozinha. Um processo de recolha de desperdício e bens alimentares não vendidos de pequenos e grandes distribuidores serviria para conscientizar para o problema e comunicar as iniciativas junto aos habitantes do lugar⁴⁶.

Além da cozinha comunitária, elemento central do programa, uma biblioteca com espaço para oficinas e contadores de histórias para as crianças, uma oficina para manutenção e conserto de bicicletas (já que grande parte dos moradores locais faz uso deste tipo de veículo para transitar), um espaço multiusos para reuniões da comunidade, além de um espaço para jogos, pista de skate e outros elementos lúdicos, sugestivos de apropriações diversas para as crianças e os adolescentes.

⁴⁶ Partes destas reflexões foram compartilhadas e debatidas com Sofia Costa Pinto, que se integrou aos EXYZT desde Guimarães e é membro da Associação Comunitária da Cova do Vapor. Em 2013/2014 esteve vinculada a projetos para a permanência da Biblioteca na sede da Associação.

FIGURA 31 – Vista do pavilhão de madeira proposto e construído coletivamente com a comunidade da Cova do Vapor, – pelo coletivo EXYZT



Fonte: Foto de Adriano Mattos Corrêa, 2014.

FIGURA 32 – Detalhe da oficina de bicicletas e pavilhão proposto e construído coletivamente com a comunidade da Cova do Vapor, – pelo coletivo EXYZT



a)



b)

Legenda: a) Detalhe oficina de bicicletas
b) Galpão Comunitário

Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2014.

Para a sustentação do argumento proposto é necessário promover e criar um programa de atividades constantes e capazes de dar continuidade ao uso do espaço. O que, por coerência com o projeto, deveria acontecer em parceria com as pessoas habitantes da Cova do Vapor.

Depende da “produção” e da “animação” dos envolvidos e ou dos propositores do projeto, – até o ponto em que a própria comunidade pudesse assumir a gestão do equipamento criado⁴⁷.

FIGURA 33 – Detalhe da cozinha comunitária e pavilhão proposto e construído coletivamente.



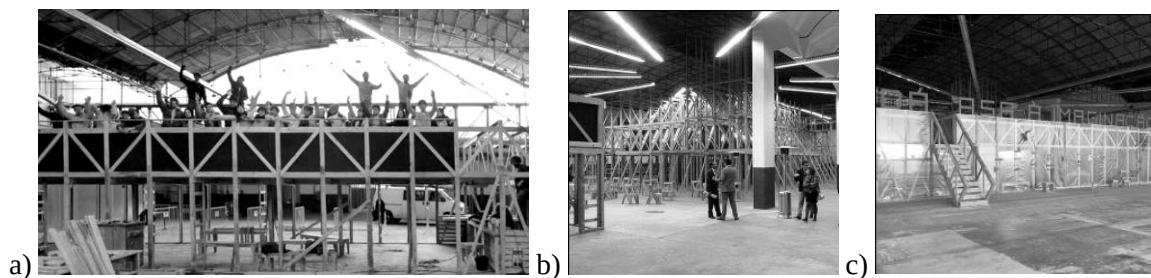
Legenda: a) Detalhe interno da cozinha
b) Vista externa do pátio da edificação

Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2014.

Antes os EZYZT haviam proposto, para um grande evento da comunidade Europeia em Guimarães (Capital Europeia da Cultura 2012), a encomenda de “construir junto”, com um grupo de estudantes de arquitetura e artes do local, *the Curators' Lab residency*. Tratava-se de um pavilhão/cenário de 40 m², feito de “pinus nacional”, para receber diversos acontecimentos deste festival.

Este pavilhão existiu durante o festival em Guimarães. A proposta foi trazer a madeira, lá utilizada, para se construir na Cova do Vapor, – projeto que também, por motivos ambientais e legais, teria sua duração vinculada ao acontecimento da Trienal de Lisboa.

FIGURA 34 – Proposta do EXYZT de Pavilhão de pinus para a Cidade de Guimarães



Legenda: a), b) e c) etapas de construção do pavilhão em Guimarães.

Fonte: Acervo coletivo EXYZT, 2013.

⁴⁷ Ver proposta completa em www.casadovapor.org. Acesso em: 20 dez. 2013.

FIGURA 35 – Logo das bolsas Crisis Buster/Trienal de Lisboa, 2013.



Fonte: Acervo coletivo EXYZT, 2013.

O fato do projeto/arquitetura, já em sua nascença ter uma validade de uso, já que o acordo entre os propositores e a municipalidade previa o desmanche do edifício depois de três meses, trazia consigo uma contradição nos seus pressupostos difícil de administrar. A possibilidade de estabelecer relações duradouras e consistentes com a comunidade se contrapunha ao caráter transitório do pressuposto. De certo modo a proposta se anunciava enquanto um “evento”, uma espécie de circo ou parque de diversões que se instala com prazo para o desmanche. Por outro se propunha a provocar esta comunidade a “tomar atitude” e assumir a gestão dos seus espaços públicos: se assumir mais propositiva e ter mais iniciativas independente das governanças e do dinheiro oficial.

A ambiguidade de se propor a abordar os aspectos sociais e econômicos, a partir das demandas e carências reais do lugar, vinculados a uma “programação” transitória e multi-midiática, parte de uma produção que vem promovida de fora e vinculada a um “evento” (como foi a Trienal de Arquitetura de Lisboa), por melhores que aparentemente sejam as intenções do *Collectif* EXYZT, ficam muitas questões.

Talvez seja prudente dar tempo aos possíveis desdobramentos destas arquiteturas para que possamos avaliar as suas consequências. Mas o cuidado com ações “eventuais”, a apropriação de discursos socializantes para justificar certas práticas dos arquitetos para a aproximação de comunidades carentes, não podem se dar de modo leviano e fugaz, – então promovidas pelo apetite por novos e contínuos “eventos” que preencham o tédio que assola a produção contemporânea da arquitetura .

Perante tais dúvidas e incômodos, o *Collectif* e as pessoas que ainda permanecem envolvidas com a Cova do Vapor, propuseram à comunidade, via associação dos moradores, que assumissem a estrutura-arquitetura que fora edificada. Não houve uma atitude espontânea positiva ou propositiva. Ainda assim, ficou o projeto de se manter a “biblioteca” na pequena sede da Associação. E por insistência da comunidade, deixou-se por lá uma parte da estrutura de madeira para “ver o que acontece”.

Para um próximo “evento” programado, ficou o projeto de montar, com estas mesmas peças de madeira do desmanche da construção da Cova do Vapor, uma cozinha coletiva em uma ocupação espontânea de cabo-verdeanos próximo dali, – na localidade conhecida como “Terras da Costa”.

FIGURA 36 – Anúncio da construção de uma “cozinha coletiva” na ocupação de Terras da Costa, em Almada.



Legenda: a), b) e c) anuncio da construção da “cozinha coletiva” em Almada

Fonte: Fotos Adriano Mattos Corrêa, 2014.

3.3 “Casas palafita”⁴⁸: o valor do “improvisado”

Relações de “improvisado” e apropriação dos meios disponíveis (materiais, ferramentas, mão de obra, tecnologia, técnicas construtivas) caracterizam os modos de se desenhar e de se produzir a arquitetura destas pequenas edificações aqui apresentadas. Cada uma destas casas concebidas e construídas foi desenvolvida para contextos específicos, para situações de usuários singulares, com limitações imprecisas do tempo para a construção e com possibilidades econômicas por inventar.

Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, causal, linear, reduzida a sua funcionalidade, o “improvisado” é da ordem do espaço barroco: nodoso, tumoral, verrugoso. Para o pensador cubano Severo Sarduy, romancista, pensador e crítico literário, “[...] o espaço barroco é o da superabundância e do desperdício.” Variações sobre a totalidade da obra que

⁴⁸ Projetos e construção do arquiteto Adriano Mattos Corrêa.

coroa e destrona, ensina, deforma, duplica, inverte, despe, sobrecarrega, desejando preencher todo o vazio, todo o espaço disponível, – um trajeto em redor do que falta e cuja falta o constitui. Para o ensaísta cubano “a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial do seu objeto.” Estas referências são parte de um ensaio nomeado *Por uma Ética do Desperdício*, – publicado na coletânea de textos do autor que se intitulou *Escrito sobre um Corpo* (SARDUY, 1979, p. 77).

Parece contraditório tratar das limitações inerentes a determinado processo construtivo relacionando-o com o “desperdício”, ou com o “barroco”. Mas é justamente a partir deste paradoxo original que se dá o investimento no “improviso”. Perante a “falta” de um “plano” estrategicamente traçado, da impossibilidade de “domínio” dos meios e de condições “ideais” para o desenvolvimento de um projeto determinista do objeto pretendido, que se aposta no “improviso”. Sarduy compartilha dos pressupostos de Eugenio d’Ors⁴⁹ e reafirma que “[...] o barroco é antes de mais nada, como se sabe, liberdade, confiança numa natureza de preferência desordenada” (SARDUY, 1979, p. 59).

Para Severo Sarduy (1979, p. 57) “o Barroco estava destinado, desde o seu nascimento, à ambigüidade, à difusão semântica”. A origem do termo “Barroco” remonta à descoberta de Johannes Kepler (1571-1630) que contesta a ideia de um centro único do trajeto dos astros. Até o século XVII se supunha um trajeto circular em torno de um foco central (até então a Terra girava em torno do Sol como centro único de sua órbita), para fazer-se de uma referência dupla: quando o astrônomo alemão demonstra como figura deste deslocamento dos astros a elipse.⁵⁰ Da mesma época data-se o nome “barroco”, utilizado por ourives alemães e do norte da Itália para nomear as jóias produzidas de forma irregular que se utilizava de “pérolas imperfeitas” (“pérola imperfeita”: que pode significar a tradução literal do termo “barroco”). Para Sarduy o Barroco:

[...] foi a grossa pérola irregular, – em espanhol *barrueco* ou *berrueco*, em português barroco –, a rocha, o nodoso, a densidade aglutinada da pedra, talvez a excrescência, o quisto, o que prolifera, ao mesmo tempo livre e lítico, tumoral, verrugoso. (SARDUY, 1979, p. 57)

⁴⁹ Para o autor espanhol, Eugênio d’Ors, o barracoo é enquanto retorno ao originário. Ver: D’ORS, Lo Barroco. Madrid: Aguilar, 1964.

⁵⁰ Fruto de suas constantes observações do planeta Marte, Kepler publica, em 1609, uma de suas obras fundamentais: *Nova astronomia*. Impressionado com a variação dos movimentos de Marte ele chega a uma conclusão que rompe com as opiniões de um milênio de estudos astronômicos: os movimentos dos astros celestiais são elípticos e não, como se imaginava, circulares.

Há no “improviso”, como também no “barroco”, uma determinante renúncia a um enunciado linear. O “espaço barroco” anuncia vários trajetos possíveis, renúncia a um caminho previamente estabelecido, perde-se o domínio de uma estrutura reguladora ortogonal, o território se fragmenta, se irradia, expõe para o exterior o seu interior, há uma proliferação incontrolada de significantes, uma constante contestação dos argumentos deterministas da forma, enfim, o espaço explode provocando uma cisão em qualquer pensamento retilíneo. Para Sarduy o Barroco diz de algo que ainda não se produziu, e se parece com algo que ainda não existe⁵¹.

Aquilo que se faz de “improviso”, ou o “improvisado”, também está atrás daquilo que ainda não se fez. Não se trabalha perseguindo modelos ou baseado em técnicas preparadas para abordar com retidão determinado problema. O ato de “improvisar” se dá passo a passo, por interpretações sucessivas amparadas por descobertas que se dão com o andar do processo. Apóia-se na intuição perante a provocação do desconhecido, tanto quanto se refere à na razão pautada pelo conhecimento adquirido com a experiência anterior. Há uma aposta no azar, – e na maioria das vezes não se tem certeza do resultado. Não significa uma entrega às cegas, – mas há abertura para uma permissão do se arriscar ao jogo: ora se vislumbra claramente o movimento, ora se move tateando na escuridão. Como referência apropria-se dos corpos e da habilidade dos participantes do jogo, mas também articula gestos nunca antes experimentados.

As condições para que cada obra pudesse se realizar obrigou ao processo a uma investigação do contexto específico de realização das propostas e ao uso de materiais de construção composto por elementos de baixo custo, montagem limpa e rápida, caracterizando-se pela apropriação e aplicação inusitada de “outros” materiais não usuais na construção das edificações: por exemplo, cabos de enxada, componentes de ferro velho de desmanche de ônibus urbanos reutilizados, postes de eletrificação rural duplo T de pré-moldados de concreto, postes de aroeira substituídos pela companhia elétrica, placas de compensado utilizadas normalmente como forma para concreto aparente, raladores artesanais produzidos por cooperativa de artesãos com reutilização de latas usadas, tramas de esteira de taquara, etc..

Construções desdobradas a partir da contextualização destes materiais considerando suas formas de produção culturais, sociais e econômicas, relacionados com o lugar geográfico da

⁵¹ Tese desenvolvida por Sarduy replicando o Barroco em situações contemporâneas contraposta aos princípios da modernidade. Ver: SARDUY, 1974.

produção da obra, e as particularidades de cada caso: em uma relação produtiva e de trabalho baseada no conceito de *bricoleur* de Levi Strauss (1983), – o que implica em “construir com os meios à mão”. Projetos “pensados com as mãos”, no sentido que Richard Sennett (2009), filósofo e pensador da cultura e do mundo contemporâneo, e que fora recentemente desdobrado e publicado no ensaio *O Artífice*.

FIGURA 37 – Vista externa da casa palafita em Casa Branca/MG



Legenda: a) e b) Aspectos da inserção da edificação na paisagem

Fonte: Fotos de Gustavo Xavier, 2009. Acervo pessoal.

Outro aspecto importante é o envolvimento com os futuros habitantes destas arquiteturas. A cumplicidade e a interação deles com o processo é constituinte fundamental. Um processo “pedagógico”, de aprendizado mútuo, que procura fazer com que se possamos juntos, construir uma metodologia de trabalho adequado ao contexto específico de cada situação abordada.

Projeta-se e constroem-se então casas “menores”, com menos gastos de energia e com a manutenção do objeto edificado, imaginam-se espaços homeomórficos (tomam a forma do acontecimento) e multifuncionais, com menos “consumo” de materiais, com mais integração na paisagem local e no meio ambiente natural e construído do lugar, apostam-se em fluxos

bio-climáticos de energia, e em outras tantas pequenas invenções descobertas durante o processo.

3.3.1 Casa palafita de madeira, em Casa Branca/MG

Pequena habitação de $33,5 m^2$ de área de piso útil e $80,8 m^3$ de volume. Construída em Casa Branca (localidade a 30 km de Belo Horizonte – 35 minutos do centro da cidade) durante três meses de obra por duas pessoas (um carpinteiro e um ajudante). Foi totalmente estruturada com peças de madeira e com as paredes feitas de placas de compensado da GETHALFILM⁵², produzidas com de madeira certificada, com dimensões unitárias de 2.440 mm x 1.220 mm e espessura de 18mm, recobertas por um filme fenólico à base de *isopropy*. A dimensão da casa foi toda modulada em função da dimensão destas placas, – placas estas que fazem toda a vedação da estrutura construída, exceto pela parede do banheiro e as paredes próximas a uma pequena salamandra, erguidas com bloco de SICAL⁵³ de 7,5 cm de espessura, – vedação muito leve e com um alto índice de isolamento térmico e acústico.

A implantação da casa procurou não cortar nenhuma árvore do terreno, mantendo intacta a mata existente. Como também não exigiu nenhum movimento de terra para seu assentamento na topografia local. A casa pousa no terreno como uma nave estranha ao lugar: uma “palafita” que toca delicadamente o solo.

⁵² Especificações técnicas das placas GETHALFILM: lâminas selecionadas; topos selados à prova d’água; colagem fenólica 100% à prova d’água (WBP); altamente Resistente à abrasão superficial; filme fenólico à base de *isopropy/álcool*; espessura calibrada; atende padrões internacionais de qualidade.

⁵³ Especificações técnicas do bloco SICAL: tijolo de concreto nomeado no mercado como Bloco Concreto Celular Autoclavado - CCA.

FIGURA 38 – Vista interna da casa palafita em Casa Branca/MG



Legenda: a), b) e c) Aspectos das sobreposições de elementos no interior da edificação.

Fonte: Fotos de Gustavo Xavier, 2009. Acervo pessoal.

FIGURA 39 – Vista contexto da casa palafita em Casa Branca/MG



Legenda: a) e b) Aspectos da inserção da edificação na paisagem, - relação interior e exterior.

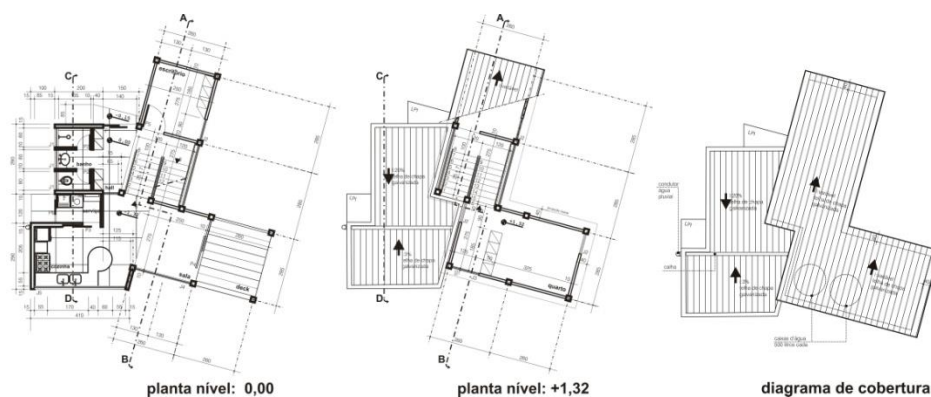
Fonte: Fotos de Gustavo Xavier, 2009. Acervo pessoal.

Como a estrutura é toda contraventada com cabos de aço e esticadores, e como também o solo é de densidade bastante compacta, a fundação da casa foi feita de modo pontual e forma bastante simples: pequenas sapatas com 60 cm de profundidade, fundidas no local e preparadas para receber o pilar com a intrusão de tubos de PVC de 300 mm de largura, – que além de resguardar um berço para fixação dos pilares faz a proteção da madeira com relação à umidade do solo.

Construção bastante econômica feita com poucos recursos financeiros. Adaptaram-se perfis de madeira do mercado para fazer a estrutura da casa (com dimensões e bitolas comumente usadas para a execução de telhados). No canteiro da obra cuidou-se para que não houvesse nenhuma perda de material. E o uso de peças de desmanche de ônibus, cabos de enxada, chapas corrugadas re-utilizadas para o guarda-corpo e a escada, raladores de legumes para iluminação, tubulações elétrica e hidráulica aparentes, mobiliário recuperado, além do uso de cabos de aço e esticadores para contraventar as peças estruturais de madeira, permitindo assim seções mínimas para as peças⁵⁴, conformam um conjunto de fatores que viabilizaram a construção da casa.

3.3.2 Casa modular estruturada com postes de eucalipto em Neves/MG

FIGURA 40 – Plantas baixa e diagrama de cobertura da casa de postes de eucalipto em Neves



Fonte: Desenhos Adriano Mattos Corrêa, 2010.

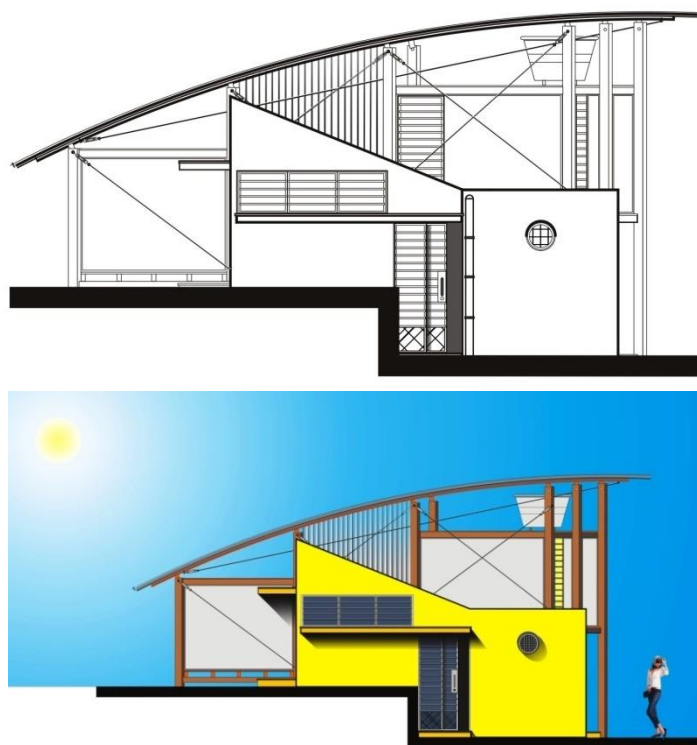
Casa modular construída inicialmente com 73 m² de área dos pisos, mas desde o princípio aberta a desdobramentos e já com berços de espera para futuras ampliações necessárias. Construção bastante econômica, desenvolvida para um casal em situação financeira apertada e

⁵⁴ Como por exemplo, a estrutura do telhado que são apenas 4 caibros de parajú (6 x 3,5 cm) envergados como o arco de uma flecha, e que sozinho vencem o vão dos pórticos de 3,20 metros dos vãos entre as peças/pilares estruturais da casa, funcionando como tesouras extremamente leves e baratas e que resolvem sozinhos a estrutura de sustentação da cobertura.

com urgência em resolver de imediato os seus problemas de moradia. Optou-se por modular as etapas de construção e os possíveis momentos de crescimento futuro da casa, – para assim viabilizar a construção, com os poucos recursos disponíveis, e respondendo de maneira mínima as necessidades imediatas do casal. A alternativa foi estruturar a casa com troncos de eucalipto já disponíveis (sendo que estes troncos de madeira foram acertados e tratados contra a umidade e o ataque de cupim no próprio canteiro de obra), articulados por conexões metálicas, produzidas por uma pequena serralheria de um serralheiro local, e contraventada por cabos de aço e esticadores.

As telhas únicas (largura de 105 cm e de comprimento do tamanho de toda a planta da casa) produzidas com chapa galvanizadas onduladas fazem a cobertura com beirais grandes (para proteger a estrutura de madeira) e com um considerável vão entre o forro e as telhas (para isolar acústica e termicamente os espaços internos devido ao baixo isolamento destes tipos de telha metálicas). Solução barata, de fácil e rápida aplicação no canteiro de obras.

FIGURA 41 – Fachada da casa estruturada com postes de eucalipto



Fonte: Desenhos de Adriano Mattos Corrêa, 2010.

Para preservar o eucalipto estrutural (de baixa qualidade e pouca resistência quando exposto às condições do meio natural) a construção se faz elevada do solo, permitindo a ventilação e a proteção da umidade com a circulação do ar entre o terreno e o piso da casa.

FIGURA 42 – Vistas da construção da casa estruturada com postes de eucalipto



Legenda: a), b), c), d) e e) Aspectos da construção e da inserção da edificação na paisagem

Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2010. Acervo pessoal.

A obra se fez durante três meses e meio, com uma equipe pequena de trabalhadores, formada por um pedreiro e dois ajudantes. Pressuposto importante para a viabilização financeira da proposta, dentro do prazo apertado que se tinha disponível para a duração do processo. Soluções técnicas-construtivas para se responder aos problemas de ordem prática foram sendo inventas e propostas na medida do surgimento das demandas próprias ao andamento do trabalho e de acordo com as condições possíveis no canteiro.

FIGURA 43 – Perspectivas do modelo de construção estruturada com postes duplo T



Fonte: Desenhos de Adriano Mattos Corrêa e Ivie Zappelline, 2012.

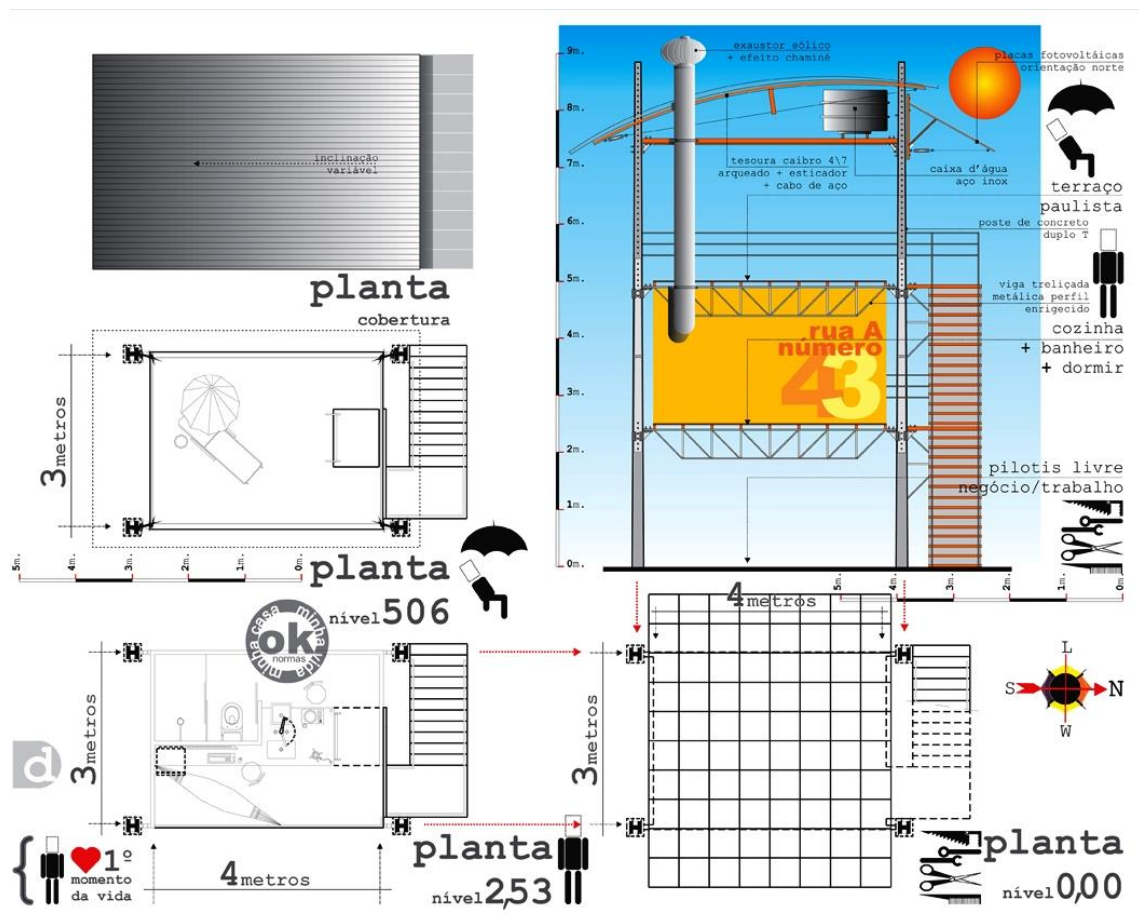
3.3.3 Casa estruturada com postes duplo T de concreto em Casa Branca/MG

A ideia desenvolvida para uma construção presa em postes de concreto, do tipo duplo T usado para eletrificações urbanas, baseia-se na possibilidade de ter uma construção solta do solo e proporcionando o uso de todo o pavimento sob a construção, no baixo custo destes postes de concreto (já que produzidos em larga escala e em várias regiões do país), da facilidade da obra feita por um misto de componentes de produção industrial e outros pré-fabricados por pequenas oficinas locais (fazendo da obra um “jogo” de montagem entre componentes pré-fabricados articulados com o trabalho *in loco* feito por pedreiros). A possibilidade de articular mão de obra e as habilidades de profissionais como pedreiros, marceneiros e serralheiros com o uso de componentes industrializados de baixo custo, torna possível a produção de uma edificação barata e produzida em um tempo muito curto de trabalho.

Outra particularidade é a possibilidade de um crescimento gradativo, sem a necessidade de se construir uma nova estrutura para a ocupação dos usos demandados. Há a possibilidade de se ocupar, tanto o pilotis na altura do solo, quanto o vão que se forma entre o telhado e o forro do piso/pavimento inicialmente construído. Como também a ampliação horizontal com a

fixação de mais dois postes compondo um novo módulo estrutural. Muitas são as variações, possibilidades de outros usos e ampliações possíveis, – característica importante para atender a muitos dos casos do modo de se viver contemporâneo, devido ao alto nível de instabilidade e a diversidade de acontecimentos que transformam a nossa vida.

FIGURA 44 – Planta e vista do modelo de construção estruturada com postes duplo T

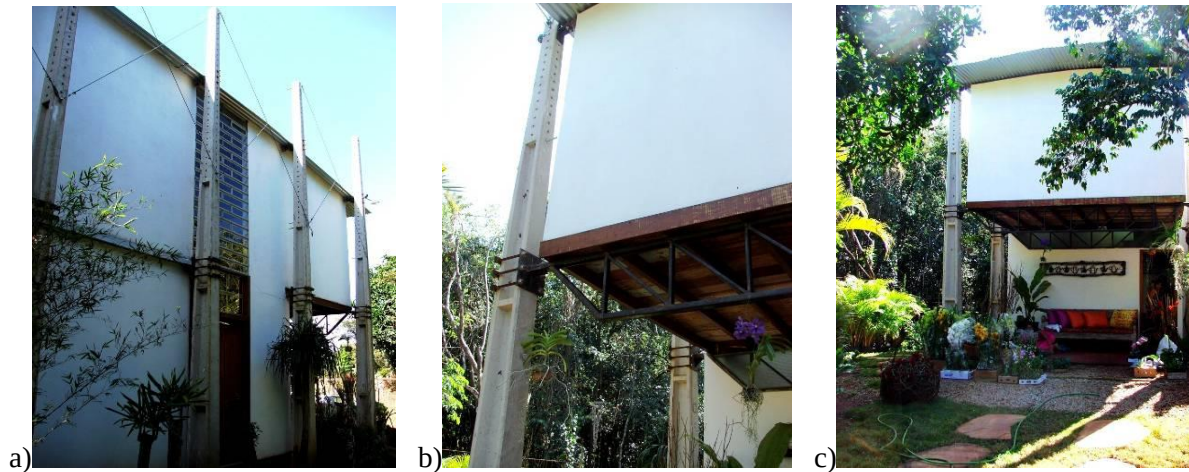


Fonte: Desenhos Adriano Mattos Corrêa e Ivie Zappelline, 2012.

O sistema permite uma implantação do edifício em terrenos com topografias diversas sem a necessidade de maiores movimentos de terra. A fundação necessária para o assentamento dos postes de concreto no solo (desde que a estrutura seja amarrada e contraventada por cabos de aço) não exige nem mesmo uma sapata de concreto, – bastando abrir um buraco no terreno com a profundidade necessária para que o atrito contra as paredes do poste seja suficiente para que não haja nenhum recalque na estrutura. Usa-se areia, que é compactada gradativamente com água corrente, para preencher todo o vazio entre o buraco previamente escavado e a superfície do poste de concreto.

Uma experiência construtiva estruturada com postes duplo T, foi desenvolvida para a casa de um casal e uma floricultura, que funciona junto com esta moradia, em um terreno em Casa Branca, distrito de Brumadinho em Minas Gerais.

FIGURA 45 – Casa estruturada com postes duplo T, em Casa Branca/MG



Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2010.

A execução da casa no canteiro se deu durante quatro meses de trabalho, – desde a locação no terreno até a finalização da obra. O processo construtivo articulou o trabalho de um serralheiro (Sr Clenones que fez as treliças metálicas e conectores com postes duplo T, esquadrias), de um pedreiro e um ajudante (Sr Miro que cuidou da locação e amarração dos pilares, alvenaria, instalações da cobertura, do sistema elétrico e hidro-sanitário) e de um marceneiro (Sr Vicente que fez o tabuado do piso e escada).

Muitos dos detalhes construtivos, do dimensionamento das peças, da adequação de tecnologias distintas em uma só construção, de soluções que se fizeram necessárias com as surpresas no canteiro, foram resolvidos e discutidos entre todos os envolvidos no processo construtivo.

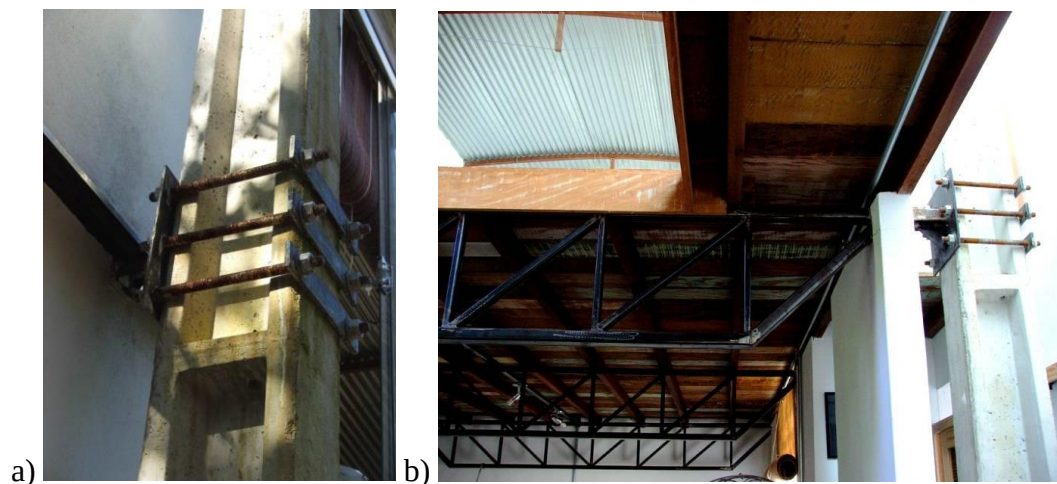
FIGURA 46 – Interior da casa estruturada com postes duplo T em Casa Branca



Legenda: a), b), c), d) e e) Aspectos do interior da edificação – relação entre estrutura e sistema construtivo.

Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa 2010.

FIGURA 47 – Detalhes construtivos da casa estruturada com postes duplo T em Casa Branca/MG



Legenda: a) e b) detalhes técnicos/construtivos da relação com os postes duplo T

Fonte: Fotos de Adriano Mattos Corrêa, 2010. Acervo pessoal.

Cada uma destas casas foram concebidas e então construídas para contextos específicos de relação, usuários singulares, limitação prévia para o tempo de construção e orçamento pequeno para responder às condições econômicas apertadas. Daí que a pesquisa para o uso de materiais e ferramentas no processo de obra no canteiro procurou buscar elementos de baixo custo, montagem limpa e rápida, caracterizando-se pela aplicação inusitada de “outros” componentes não usuais na construção de casas. Para obter resultados satisfatórios, a cumplicidade e o compartilhamento dos diversos conhecimentos dos envolvidos com a obra, o respeito ao saber e às habilidades de cada um, como também a interação e participação dos futuros usuários da edificação no processo de concepção e construção são fundamentais.

A “invenção” não é só a criação e a construção de um objeto “novo”, mas é também o desdobramento de todo um processo interativo e colaborativo entre pessoas diversas e conhecedoras de diferentes fazeres. A “invenção” é fruto da convergência de muitos destes fatores (e de tantos outros) aqui nestes exemplos desdobrados e compartilhados.

4 DA “NARRATIVA” DO OUTRO

Por que na “narrativa”?

Por dois principais motivos. Primeiro, porque amíngua e na falência da linguagem lógica, há a brecha para o desdobramento de uma linguagem figurada, dentro da qual escolhemos dar voz à “narrativa”! Segundo, pelo distanciamento (e que nos aproxima do “outro” e da “diferença”) e pela singularidade própria a um modelo interpretativo que a “narrativa” é capaz de engendrar.

Sobre a linguagem figurada, podemos dizer que ela existe porque nem todos os sentidos são alcançados pela lógica proposicional. Muito da experiência humana não se alcança pelo método objetivo de medir e de julgar as operações que articulamos acerca do mundo vivido. Com a “narrativa” é possível que assumamos verdades contextuais ao invés de uma verdade única e definitiva.

Se as formalidades dos sistemas combinatórios mostram-se insuficientes para esclarecer situações concretas do humano como o erro, a falta e todos os excessos de conflitos, e que a vida humana experimenta, o discurso figurativo, por meio de sua inovação nos modos de dizer e propor outras relações interpretativas nos abre e é responsável por contribuir para a compreensão do tempo e da ação da experiência humana. E é esta “narrativa” de um sujeito particular, limitado, encarnado, finito, concreto, falível e falivelmente racional (e não um sujeito transcendental), que nos interessa como argumento original por uma “arquitetura menor”.

Por que a “narrativa” é marca que articula e anuncia o humano? Para se processar a ação construtora é preciso que se escute a voz do outro. Por quê? Porque o agir é percebido em tudo que tem enredo. Porque as coisas e os processos construtivos não são entendidos senão em encadeamentos de histórias.

O homem se desenvolve na ação, seu caráter se constrói na experimentação, – não em uma técnica que preveja o produto final, mas em uma constante dinâmica de exploração das potencialidades de qualquer que seja a técnica. Não é pelo dado técnico que a “arquitetura

menor” acontece, – mas é pela possibilidade de ter no dado do mundo uma fonte inesgotável de formas de fazer o mesmo sem nunca ser o mesmo.

Todos os exemplos apresentados e muitos outros que aqui poderiam ser anunciados como “arquitetura menor” de uma “má carpintaria”, dizem da possibilidade, da necessidade e do desejo de relação com a diferença oriunda da “narrativa” do outro. Voz esta que desconstrói o palco do senhor arquiteto e suplanta os princípios que insistem apenas nos valores transcendentais do arquitetural.

A relação se principia na matéria. Na manipulação e na “narrativa” de cada um daqueles que se arriscam a uma construção (tratamos aqui da arquitetura) de risco. Não vamos aqui nos aprofundarmos na tão discutida e fundamental obra *O estilo nas artes técnicas e tectônicas, ou estética prática: um manual para técnicos, artistas e amigos da arte*⁵⁵ do arquiteto Gottfried Semper (1803-1879), em que o autor discorre sobre a importância original dos fatores técnicos e materiais como fundamentos para a criação e desenvolvimento dos artefatos, da arte e da arquitetura em diferentes épocas e lugares. Neste conjunto de textos, Semper se empenhou em construir uma teoria crítica capaz de tratar da obra construída (arte e arquitetura) a partir de como ela se materializa e quais os fatores envolvidos no processo de sua criação:

A natureza possui sua própria história evolutiva, dentro da qual diversos motivos são discerníveis em cada nova forma. Do mesmo modo, a arte esta baseada em poucas formas e tipos padrão que derivam da mais antiga tradição; eles reaparecem constantemente e ainda oferecem uma variedade infinita, e como os tipos da natureza, eles possuem sua própria história (SEMPER, 1860, p. vi).

Partindo de uma investigação das origens da arquitetura, Semper trabalha na busca das “potências” e dos “princípios criativos”⁵⁶, ao contrario de se pautar, como o fizeram seus antecessores, pela busca formal de modelos a seguir. Daí que as suas proposições teóricas se fundamentavam tanto na especulação acerca das origens da arquitetura quanto nas condições históricas para o seu desdobramento.

⁵⁵ O primeiro volume foi originalmente publicado em 1860 e o segundo em 1863. Foi traduzido para o inglês em 2004 como *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Practical Aesthetics*. 2 volumes. Trad. Harry Francis Malgrave and Michael Robinson. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

⁵⁶ Ver artigo publicado por Alice de Oliveira Viana na MNEME – Revista de Humanidades, 2012.

Semper estreita o vínculo e as relações de desenvolvimento da prática construtiva arquitetônica entre o material empregado e disponível, a forma e os propósitos de atender aos usos desejados e projetados, como também o uso e o conhecimento das ferramentas e das técnicas disponíveis e então aplicadas para alcançar determinado objetivo.

Vamos aqui nesta tese, partindo dos princípios investigados por Semper, acrescentar a presença da “narrativa” de quem trabalha e pensa com as mãos. Princípios que associam a teoria à prática e à habilidade de quem faz. Propomo-nos a considerar também os fatores débeis que particularizam a emocionalidade de cada um dos outros presentes nestes processos construtivos da arquitetura. A presença da identidade de cada um como parte de uma prática vinculada à teoria, ou de uma teoria vinculada à prática de uma experiência vivenciada. Ir além da abstração teórica e buscar na “narrativa” do outro, valores capazes de argumentar acerca do que Semper nomeia como sendo uma “variedade infinita” de possibilidades.

Deveríamos aqui nos propor à tarefa de cartografar e registrar cada um de todos os personagens envolvidos e presentes nesta tarefa construtora. Ouvir e emoldurar a voz da “narrativa” de cada singular experiência e contribuição transformadora destas diferentes identidades, destes todos outros aqui presentes. Empenharmos na tarefa imensa de elaborar ao menos o princípio de um diagrama que localize estas vozes no complexo território de uma construção coletiva e compartilhada.

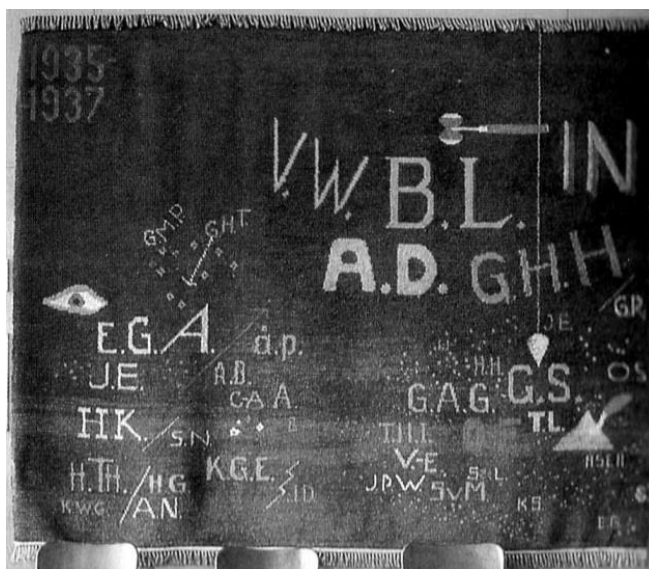
Mais do que anunciar bordando as assinaturas de todos os que construíram o Tribunal de Gotemburgo no mais importante tapete alçado na parede de entrada do edifício inaugurado, como o fez o arquiteto Gunnar Asplund⁵⁷ (arquiteto sueco que morreu em 1940), imaginamos a “narrativa” destas diversas vozes ouvidas, inscritas e reconhecidas em todo o processo construtivo. Para o arquiteto do Porto, Paulo Providência:

A tapeçaria é concebida como uma assinatura coletiva: nela estão representados os vários intervenientes na construção da obra do Tribunal, e desta forma, estando colocada no interior do edifício, surge como um elemento identificativo da “autoria”, como uma assinatura coletiva, embora sendo um desenho do arquiteto. [...] A tapeçaria contém cerca de trinta iniciais, ou assinaturas, dos vários intervenientes da construção do edifício, organizados em três grandes grupos identificáveis por signos. (PROVIDÊNCIA, 2014, p. 15)

⁵⁷ Para o arquiteto Paulo Providência professor do Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra, [...] “Asplund é “fundador da discursividade” porque, como refere Foucault, estabelece uma possibilidade infinita de discursos; ou seja, porque a obra como obra de autor tem um valor instaurador, e é por isso, porque é obra deste autor, que é preciso retornar a ele” (PROVIDÊNCIA, 2014, p. 13) .

No ensaio publicado por Providência, intitulado *Duas tapeçarias de Erik Gunnar Asplund*⁵⁸, Asplund é tomado como autor, quer dizer um “fundador de discursividade”. Para o autor português esta tapeçaria (e uma outra presente na Capela de Santa Cruz do Cemitério Sul de Estocolmo) “resumem os propósitos das arquiteturas para as quais foram concebidas, tornando-as não aspectos acessórios mas antes chaves para a compreensão do que o arquiteto sueco entendia como sendo a função social da arquitetura” (2014, p. 14).

FIGURA 48 – Tapeçaria desenhada pelo arquiteto Gunnar Asplund para o Tribunal de Gotemburgo, em Estocolmo



Fonte: Foto Collin St John Wilson, 1992. Acervo Paulo Providência.

Tais “assinaturas” na obra construída remontam à Idade Média, quando era tradição a inscrição de iniciais dos pedreiros nos edifícios. Providência (2014, p. 16) nos alerta que “segundo alguns autores essas assinaturas permitiam, no final de uma jornada de trabalho, quantificar as pedras colocadas em obra por cada operário, e assim quantificar o trabalho a pagar”; mas há outros estudos que levantam a hipótese de que não é clara qual a intenção de assinalar as pedras. Mas o que interessa para o arquiteto do Porto é que “a presença dessas iniciais ou sinais que identificam os pedreiros remetem precisamente para o caráter coletivo da sua construção e para o papel de cada interveniente, que assim fica legível na obra acabada”.

⁵⁸ Ensaio publicado no *Caderno de Arquitetura Menor*, nº 1 – *Entre a boa e a má carpintaria* organizado por Adriano Mattos Corrêa e publicado em Coimbra em 2014..

E neste exemplo, o que mais nos interessa é que a obra arquitetônica, então construída e previamente desenhada pelo “arquiteto-autor” Erik Gunnar Asplund, que instaura e inaugura uma precisa e singular “discursividade” com o fazer arquitetônico. Para Providência:

[...] a consideração da participação dos vários inter-venientes materializada no seu desenho de tapeçaria – pelo desenho de um objeto que é, ele próprio, o resultado do entrelaçamento dos vários fios que o compõem. No entanto, para quem o tece, o resultado nunca é aparente, pois tecendo do avesso só se torna visível como resultado quando concluído; assim também ocorre com uma obra de arquitetura, em que cada operário, engenheiro, político vê aspectos parcelares, tendo apenas acesso à totalidade quando a obra está concluída ou ainda quando a obra, para além de concluída, está submetida ao uso cotidiano. (PROVIDÊNCIA, 2014, p. 17)

Para Providência (2014, p. 20), se caracteriza assim uma função social e comunitária da experiência arquitetônica, – independente se o edifício foi originado por um “desenho” de um “arquiteto-autor” ou se o processo acontece como prática de um “não desenhar”. O que realmente importa para o arquiteto português é uma atitude que “consiste em deixar espaço ou reconhecer o espaço do outro, o usuário, o utilizador; consiste em criar espaços que se completam com uma utilização distraída, quotidiana ou de exceção”. Assim, poderíamos entender como “função social da arquitetura”, não um “desenho” apenas concebido para atender às questões funcionais ou técnicas (para o qual os arquitetos foram treinados nas escolas de formação), – mas o “desenho” como uma prática que reconhece a arquitetura como “coisa” coletiva .

Para nós nesta tese nos importa muitíssimo, como aspecto fundamental da “narrativa” que inaugura uma obra de arquitetura, a concepção de um processo construtivo particular para cada caso e para o modo de trabalho dos construtores. Nos exemplos aqui apresentados cada trabalhador, e ou construtor ou arquiteto da obra, se envolvem com o edifício por construir de forma cooperativa e complementar numa relação inventiva de troca, aprendizado e desenvolvimento de sistemas tecnológicos. Nos casos das arquiteturas em que eu participei como arquiteto, o pedreiro, o marceneiro, o serralheiro e o arquiteto (no caso o Sr Miro, o Sr Vicente, o Sr Carlos, o Sr Clenones e o arquiteto Adriano), desenvolveram juntos sistemas construtivos, dimensionaram juntos os componentes arquitetônicos, compartilharam os ganhos financeiros com o trabalho e se envolveram juntos no processo de projeto e construção da obra.

FIGURA 49 – Oficiais construtores



Legenda: a) Sr Clenones – oficial serralheiro.
b) Sr Vicente – oficial marceneiro.
c) Sr Miro – oficial pedreiro.

Fonte: Fotos de Gabriel Castro, 2009. Acervo pessoal de Adriano Corrêa.

Para além das questões de “autoria”, a “narrativa” que se constitui no processo construtivo, deveria ser sempre a “narrativa do outro”. Do outro que edifica a materialidade da arquitetura com suas habilidades e com a presença encarnada do seu “corpo” na obra, do “outro” por vir que será o usuário ou habitante do edifício, do “outro” que aprecia e especula acerca da construção, – dos muitos e diferentes “outros” aos quais a “arquitetura como coisa coletiva” se dá.

Nestes casos muitas foram as conversas e os depoimentos acontecidos durante estas obras e processos de concepção destas arquiteturas aqui apresentadas. Pensamos em entrevistar cada um destes “artífices” que fizeram destes edifícios “coisas coletivas”. Mas nos deparamos com a impossibilidade de resgatar certas “vozes” e falas que só se ofereceram possíveis no acalorado do instante em que os fatos aconteciam. Nós optamos, coerente com o modo falho, fragmentado e incompleto da “narrativa” desta tese, em recordar e recortar da memória alguns poucos, mas significativos, fragmentos destas “vozes”.

Um primeiro recorte diz da “humildade” de se entregar e de se submeter aos dizeres da matéria de que se faz a arquitetura construída. Em certo canteiro de obras, na urgência e na cobrança de uma definição de prazos para a entrega do que se construía, o Sr Vicente (marceneiro), abordado por minha ansiedade por saber quando ficaria pronto o serviço, me

respondeu: —“Pergunte à madeira!” E completou me explicando que devemos “humildade” à matéria que usamos para construir. Para o Sr Vicente era necessário escutar e respeitar a “voz” do pedaço de madeira que tínhamos disponível para trabalhar. Era a madeira, enquanto “sujeito material” de nossa prática, quem poderia dizer do prazo necessário para executarmos o serviço. Dependia das condições para trabalhá-la, da singularidade que fazia daquela matéria não um pedaço qualquer de pau. Ela tinha nome, tinha história, tinha particularidades que exigiam de nós uma capacidade de “escuta” das suas condições singulares.

Em outro fragmento destas “narrativas” do outro, Sr Clenones, o serralheiro, sempre colocava de lado os meus desenhos de arquiteto e me convidava para compartilhar com ele a sua oficina, o seu ferro de solda, a sua esmerilhadeira. E me dizia: — “É aqui na oficina, com as ferramentas à mão, que vamos entender o que é possível fazer para construir o que precisamos!” E “pensava com as mãos” possibilidades práticas e viáveis para inventar soluções e ir resolvendo, passo a passo, os problemas técnico-construtivos que tínhamos na obra. Um parêntesis aqui para a narrativa da história que se propagou de uma dada ocasião em que Albert Einstein (1879-1955), conhecido especialmente pela concepção da “Teoria Geral da Relatividade”, arguido por um entrevistador que se disse surpreso com a sua inteligência pessoal, o físico alemão respondeu que inteligente era a sua caneta!, – pois sem ela ele não seria capaz de produzir nenhuma das suas teorias.

O pensador Ludwig Wittgenstein de Viena (1889-1951) também afirmava que pensava com a sua caneta:

[...] pensar é algo tal qual a atividade das mãos... quando pensamos em escrever... Se falamos sobre o local onde o pensamento acontece, temos o direito de dizer que este local é o papel em que escrevemos ou a boca com que falamos. (WITTGENSTEIN 1958, p. 17)

Muitas vezes fui surpreendido com soluções inventadas na obra, concebidas perante as surpresas e dificuldades ou particularidades da matéria trabalhada. E, mesmo não sendo treinados como os arquitetos em sua formação, para expor suas ideias com “desenhos”, estes trabalhadores da matéria que edificam o objeto arquitetônico usam nas suas narrativas de “diagramas” gráficos para pensar e explicar suas proposições.

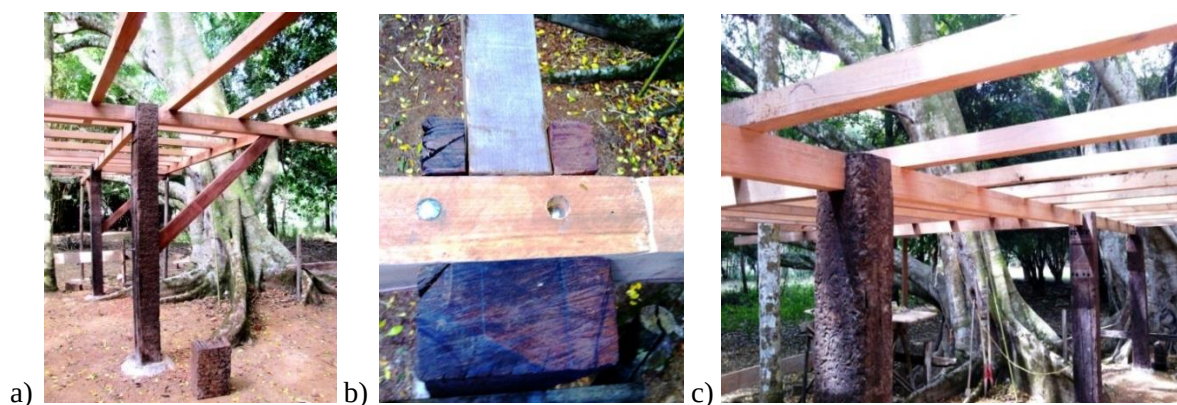
Para o lógico nascido em Cambridge, Charles Sanders Pierce (1839-1914) é através de diagramas que podemos articular processos complexos, individuais ou sociais, de

pensamentos para a solução de problemas. Para Pierce “o pensamento diagramático é uma ferramenta para produzir conhecimento” (1994, v. 4, § 571), e complementa dizendo que um diagrama é [...] “um sistema de representação perfeitamente consistente, fundado sobre uma ideia básica simples e facilmente inteligível” (1994, v. 4, § 418).

Em construção recente de um projeto para uma “casa na árvore”⁵⁹ na Fazenda Água Limpa, próxima ao município de Santana dos Montes, em Minas Gerais, em tentativas de solucionar as surpresas e as mudanças circunstanciais da madeira disponível para a feitura do edifício, o pedreiro construtor da obra Sr Arruda, perante o uso de dormentes muito brutos (reaproveitamento de peças de madeira muito antigas usadas nas ferrovias e tratadas com banho de creolina) como pilares ao invés de perfis leves de madeira como o previsto, se preocupa com as consequências desta mudança de plano ocasionadas pela oportunidade acontecida. O fato é que tais dormentes apareceram como solução disponível no local e muito mais em conta do que comprar peças novas de madeira para a construção.

O propósito de uma casa muito esbelta que pousa sobre o solo levemente e toca com delicadeza se escorando nas imensas espécies de Gameleiras (arvore da família dos Ficus) que compõem a paisagem de implantação da casa, estava ameaçado.

FIGURA 50 – Detalhes construtivos dos encaixes de madeira na “casa na árvore”, em construção na Fazenda Água Limpa, Santana dos Montes/MG



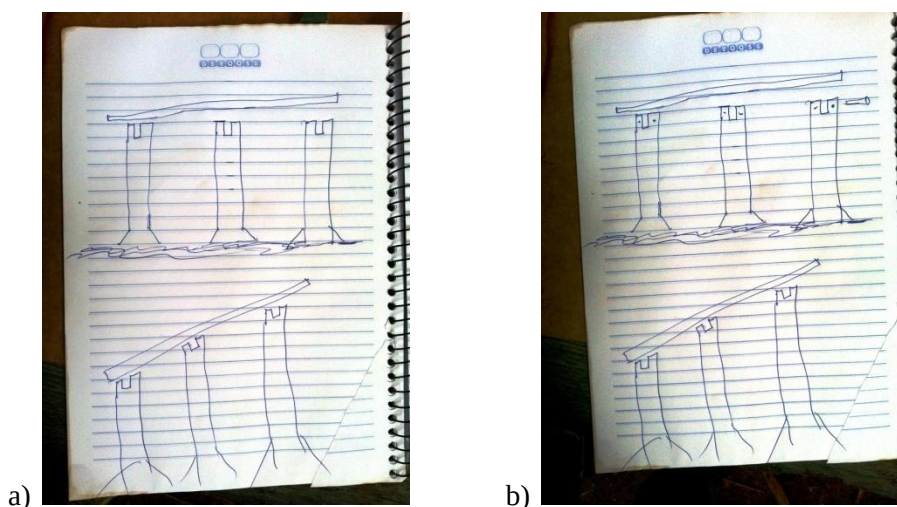
Legenda: a), b), e c) Detalhes das soluções técnicas e aspectos da construção

Fonte: Fotos de Felipe Carvalho, 2014. Acervo pessoal de Adriano Corrêa.

⁵⁹ Projeto e execução de um conjunto de casas suspensas e relacionadas com árvores nativas do território da paisagem local. Este projeto está sendo desenvolvido desde maio de 2014 pelos arquitetos Adriano Mattos Corrêa e Ivie Zappelline, encontra-se em fase de construção. O fato de se ter como pressuposto o trabalho com um construtor que nasceu e vive no lugar, acostumado a colher madeira na mata e trabalhá-la a seu modo, é fundamental para o desdobramento das soluções técnico-construtivas para viabilizar a edificação.

O Sr Arruda, preocupado com a necessidade de mudar os componentes e conseqüentemente com a forma dos encaixes entre as peças estruturais de madeira, desenvolve e apresenta uma sequência de dois diagramas como alternativas para solucionar as novas relações exigidas na obra. Em um primeiro diagrama desenvolve um encaixe como solução técnica para compatibilizar a diferença entre a brutalidade do dormente e a peça aparelhada comprada na madeira (FIGURA 51a), e em um segundo acrescenta o uso de um pino metálico para conectar as diferentes peças estruturais (FIGURA 51b).

FIGURA 51 – Diagramas desenhados pelo Sr Arruda e fotografadas por ele na obra com o seu celular



Fonte: Fotos do Sr. Arruda, 2014. Acervo particular de Adriano Corrêa.

A presença e o envolvimento do Sr Arruda, construtor nascido e trabalhador do lugar onde acontece o trabalho, diariamente presente no canteiro como “artífice” da execução da “casa na árvore”, cria um processo absolutamente particular na relação entre o projeto e obra. A presença das grandes Gameleiras, com suas raízes e galhos enormes atravessando o local previsto para construção da casa exige soluções específicas a cada passo executivo do processo construtivo. Pilares estruturais precisam mudar de lugar, ou mesmo precisam ser duplicados para driblar a descoberta das raízes sob o solo onde se faz a fundação da construção. Dado este cenário, a “voz” do Sr Arruda se faz presente na sua habilidade e sua capacidade inventiva em resolver imprevistos e solucionar relações novas entre os componentes que particularizam este caso.

E a conversa, a expressão do Sr Arruda como “narrador” da experiência vivida, facilitada pelos meios atuais de comunicação (Sr Arruda liga do canteiro da obra e envia pelo telefone celular fotos e desenhos dos eventos que acontecem no instante na obra) se faz como prática fundamental para o “desenho” da “casa na árvore”.

Acreditamos que, para nesta tese apresentar a “narrativa” dos diversos outros envolvidos nestes processos construtivos, é através da experiência vivenciada e aqui compartilhada que podemos expressar tais princípios práticos. Processos estes que se fazem da “narrativa” destes e dos diversos “outros” envolvidos em cada uma destas construções.

5 DA “COSTURA” QUE NÃO AGASALHA

Como o propósito desta tese, aqui desenvolvida enquanto uma investigação da prática e do pensamento acerca de uma construção do “menor”⁶⁰, nos empenhamos em produzir um conjunto de referências que buscam a aproximação de combinações impensadas, e que apontam para a possibilidade do desmonte de lugares estáveis e anunciante da disciplina “maior” do “arquitetural”. Com a crise e a continua implosão das disciplinas, de certo modo nos vimos carentes de ferramentas capazes de manipular e comunicar criticamente uma discussão promissora acerca de projetos, processos construtivos, ações e edifícios construídos de arquitetura que procuram abordar contextos singulares de vizinhança específica, em territórios apertados e de determinações imprecisas. Na falta deste chão firme, é que nos propusemos a experimentar uma imprecisa (porém de certo modo certa) tática de passarinho: voar e pousar aos pulinhos nos fragmentos de solo que vamos encontrando ao longo curso de nosso voo.

Na produção do argumento para a escritura desta tese, como também acontece em alguns dos exemplos que usamos na investigação de uma prática construtiva para a invenção destas arquiteturas, tanto quanto no trabalho do escritor como também no trabalho do arquiteto, nos aproximamos do ofício do costureiro. É assim que, inspirados pela (im)possibilidade de “remendar”, que nos propomos a tentar “costurar” tais múltiplas referências arquitetônicas, literárias e teóricas, e que aqui foram sendo colecionadas para a feitura desta coleção de escritos.

Como também nos empenhamos em articular aproximando tal diversidade de matéria, de tempos e de pessoas envolvidas no processo de produção da arquitetura que nos propomos abordar. Uma tarefa “sem fim” que não se encerra com a feitura desta obra. Trata-se de um “por fazer”, de uma tarefa que nos exige produzir cotidianamente uma costura contínua e sempre aberta ao alinhavo por todos aqueles cúmplices deste urdir, – e que virão depois e que

⁶⁰ Entendendo a dimensão do “menor”, como já referido em capítulo anterior desta tese, a partir da abordagem do próprio Franz Kafka acerca da sua produção literária, como também a partir da leitura que Gilles Deleuze e Félix Guattari fizeram da obra do escritor tcheco. Ver DELEUZE; GUATTARI. 1977.

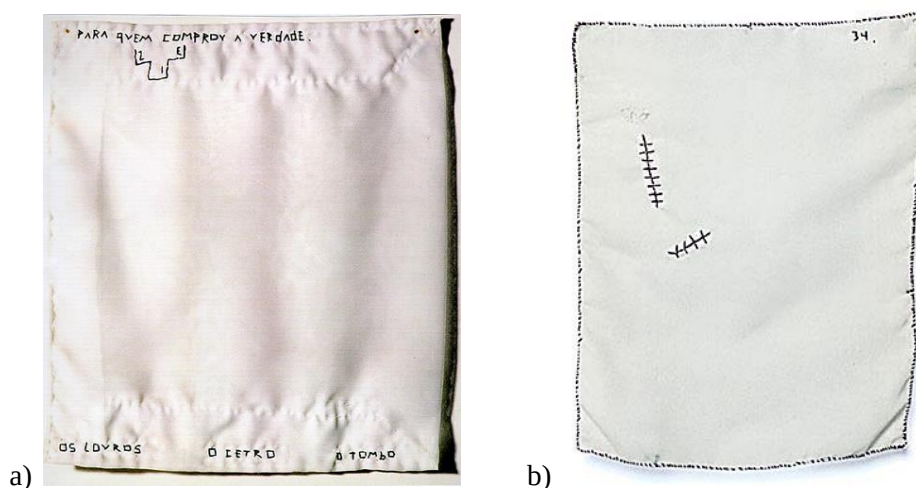
também cá juntos estarão. Fica a imprecisão de uma “quase-arquitetura”⁶¹, de uma estrutura “mal-ajambrada”, produzida em uma zona fronteira de difícil demarcação.

O esgarçado do tecido, tanto da escritura quanto do edifício que se constrói cotidianamente, é o fato mais significativo de toda a construção. Diz de um tecido que não agasalha nem acoberta completamente o corpo, de uma costura que não se fecha, de uma bainha que se desfaz a cada nova dobra costurada. Um costurado “por vir” e por continuar por todos aqueles que ali se encontram no ato do compartilhamento da costura pretendida.

E assim sendo, tal costura em processo, convoca e depende do outro para o próximo ponto da agulha. O até então costurado é apenas um rastro de pegadas por um solo movediço que pressupõe um tempo em relação e em direção ao outro. Um tempo que tende ao infinito. Uma infinitude pensada a partir da medida, do limite, do finito e da própria condição do homem.

A “veste” por nós pretensiosamente produzida e ofertada é obra em ruína, – considerando que toda obra carrega consigo esta dimensão arruinada, assim como todo o costurado, todo construto, se auto-desconstrói. Pois a possibilidade da sua existência é também a impossibilidade de sua permanência. Sendo assim tal vestido não pode e não consegue me acobertar.

FIGURA 52 – Bordado e costura sobre voile de Leonilson. Coleção Família Bezerra Dias, São Paulo



Legenda: a) “Para quem comprou a verdade”. 1991.

b) “34 com scars”. 1991.

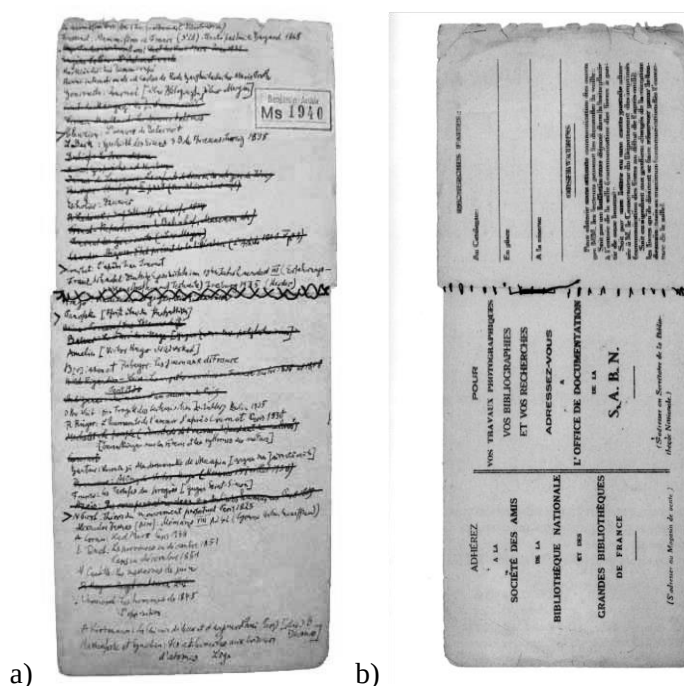
Fonte: Fotos Rômulo Fialdini, 2007.

⁶¹ Termo cunhado da referência nomeada como “quase-cinema”, – que diz produção fílmica de artistas de vanguarda como Artur Barrio, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Antonio Manoel, Antonio Dias, Arthur Omar nos anos 1960/1970, no Brasil.

O esgarçamento e o retalhado próprio à diversidade do tecido disponível prevalecem ao costureiro, – por mais habilidoso e responsável pelo seu trabalho que aquele que aqui costura possa ser. O que não o desautoriza, não invalida nem impede o ofício deste costureiro, – seja ele um principiante que começara mesmo ontem a costurar. A costura que nós pretendemos se faz contínua e se dá aberta a uma continuidade no outro.

E é do mesmo modo que, como para o filósofo argelino Jacques Derrida, a Literatura se revela no pedido do (...) “perdão por não querer dizer...”⁶², que assim também nós anunciamos um pressuposto originário para tais escritos, que compõem até aqui, esta tese: — perdoa-nos por nossa costura “mal-arrumada”, ou o por este costurado “mal-acabado” do vestido que lhe oferecemos, – perdoa-nos por não te agasalhar.

FIGURA 53 – Anotações manuscritas e costuradas à mão por Walter Benjamin



Fonte: Fotos de Paulo Providência, 2002. Acervo pessoal.

⁶² Ver os pressupostos que fundamentam a literatura como um “segredo”. Literatura que se faz do empoderamento deste “não querer dizer”. Para Derrida a literatura é da ordem deste “segredo”, – é para o outro, é da ordem do separado, do secreto e da diferença. Considerações que se apresentam no texto *A literatura e o segredo*, em DERRIDA. *Dar a Morte*. 2013.

5.1 Corpo, construção, arquitetura e cotidiano

No desenvolvimento dos princípios que particularizam uma “arquitetura menor” procuramos aprofundar o diálogo entre arquitetura e literatura, já anunciado com as relações anteriormente estabelecidas com a referida obra de Deleuze e Guattari sobre Kafka. Se nos reportarmos às experiências, tanto das circunstâncias próprias da vida de Franz Kafka quanto na construção que o autor elabora para os protagonistas de suas ficções, deparamos com sujeitos imersos em um enfrentamento particular por constituição de um território que eles procuram habitar em um mundo que os confronta. Tanto o autor como cada um dos personagens escritos por ele, se entregam profundamente aos seus destinos e as implicações contextuais que desenham as suas histórias singulares.

Em muitas das passagens literárias na escrita de Kafka, como também no cotidiano de sua própria vida, deparamos com uma luta constante de personagens empenhados em processar os territórios aos quais se encontram atrelados. O que vemos, contrapostas às limitações, à impotência, à fragilidade do corpo e da existência física do autor de *O Processo*, de *América*, de *A Metamorfose*, de *O Artista da Fome*, de *Na Colônia Penal*, de *O Médico Rural* dentre outras tantas ficções produzidas, é a potência e a possibilidade de construir uma escrita capaz de mantê-lo integralmente comprometido com a vida e com a sua história.

São tais aspectos da obra e da vida de Kafka, que comprometem o escritor com a sua escrita, que interessam para desenvolver possibilidades próprias de relação entre a arquitetura e os seus próprios processos de produção na contemporaneidade. A obra de Deleuze e Guattari é preciosa nesta busca, – pois os argumentos engendrados e modo como estes se abrem esgarçados e provocativos promovem diversas outras possibilidades de conexões de pensamentos em rede, permitindo a transversalidade e o trânsito entre conceitos de um campo a outro da produção.

Kafka inventa a cada escrito a sua própria continuidade como homem e como escritor. E assim ele constitui, com a sua prática literária, um modo de enfrentamento pessoal das situações adversas que o cercam e o obrigam a uma vida de construções difíceis. Vários são os críticos que debruçaram sobre a relação entre a obra de Kafka e o contexto da vida do

autor. Dentre eles Maurice Blanchot⁶³ que produziu e publicou uma série de ensaios, reunidos posteriormente na edição *De Kafka à Kafka*, pela editora Gallimard, em 1981, dedicado a especular sobre a produção do autor, da sua obra escrita e das suas reflexões em seu diário e suas cartas.

Blanchot faz uma leitura particular, e se apoia em diversas passagens dos diários produzidos por Kafka entre 1910 e 1923⁶⁴, para desdobrar suas próprias reflexões acerca da produção literária. Em um dos ensaios intitulado *Kafka y la exigencia de la obra* ele especula sobre a complexidade da relação entre a vida de Kafka e a sua obra, – comparando a paixão do escritor tcheco pela literatura com a paixão poética de Holderlin⁶⁵, Blanchot (1992, p. 51) especula que :

[...] El caso de Kafka es confuso y complejo. La pasión de Holderlin es pura pasión poética, lo atrae fuera de si mismo por una exigencia que no tiene otro nombre. También la pasión de Kafka es puramente literaria, pero no siempre y no todo lo tiempo. La preocupación por la salvación es, en él, inmensa, tanto más fuerte porque es desesperada.⁶⁶

O próprio Kafka escrevera diversas vezes em seus diários sobre este desespero que o movia a escrever. Mas ele sabia que não era o desespero que produzia a sua obra. Para Blanchot (1992, p. 51) “*alguien se pone a escribir por la desesperación. Pero la desesperación no puede determinar nada*”⁶⁷.

Os princípios de uma “arquitetura menor”, objeto da pesquisa desenvolvida na dissertação produzida anteriormente a este trabalho, e também por uma prática profissional comprometida com estas reflexões, estão associados a alguns dos princípios críticos desdobrados da literatura produzidos por Franz Kafka. Ele mesmo escreveu nos cadernos do seu Diário nomeando a sua literatura como uma “literatura menor”. Para Kafka cada nova linha escrita é

⁶³ Importante escritor e ensaísta, Blanchot nasceu em Quain, Saône-et-Loire na França. Ele foi romancista, poeta e crítico literário, via na produção da literatura uma ação livre e libertadora, abordava a escrita como uma prática voltada para a experimentação e a invenção.

⁶⁴ Ver publicação dos diários na tradução em castelhano em WILCOCK, 1953.

⁶⁵ Friedrich Hölderlin nasceu no ano de 1770, em Lauffen, e é considerado um dos maiores e mais controverso poeta da Alemanha.

⁶⁶ “No caso de Kafka é confusa e complexa. A paixão de Hölderlin é pura paixão poética, desenha-lo fora de si mesmo por uma exigência que não tem outro nome. Também a paixão do escritor tcheco é puramente literária, mas nem sempre e não o tempo todo. A preocupação com a salvação é, em Kafka, imensa e muito mais forte porque ele está desesperado”. (Tradução nossa).

⁶⁷ “alguém se põe a escrever por desespero. Mas desesperado não pode determinar nada”. (Tradução nossa).

“uma sentença de vida ou de morte” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 37). Não devemos tentar entender esta fala de modo dramático ou metafórico, mas como o discurso de alguém que tem a literatura implicada com o cotidiano da sua própria existência diária, – assim como fora argumentado por Blanchot.

Franz Kafka foi um escritor que precisou ganhar a vida trabalhando de forma burocrática e tediosa em uma empresa de seguros. Ele era um judeu tcheco que se viu obrigado a escrever em alemão, fora de sua pátria e em uma língua estrangeira. Nunca fora reconhecido como escritor pelo seu pai. Publicou poucas obras em vida, e sempre procurou distinguir seus textos dos escritores alemães de sua época. De acordo com Hanns Zischeler (2005, p. 167), estudioso da vida do autor, os poucos escritos publicados por Kafka, na Kurt Wolff Verlag e outras poucas editoras, foram impressos em “em tipos de estilo moderno – o Walbaum era um dos favoritos –, assim como em tipos informais sem serifa”. A decisão de Kafka rompia conscientemente com a tradição alemã do tipo gótico, mantinha deliberadamente a condição dele como um estranho ao meio em que se viu obrigado a conviver. Escrevia em um alemão à *palo seco*, sem volteios e sem grandes especulações linguísticas.

Tais questões ficaram registradas pelo próprio Kafka, tanto com as publicações de suas ficções, como nos seus diários, nas suas cartas ao amigo e parceiro preferido de conversas Max Brod, nas inúmeras cartas para a noiva Felice Bauer, nas cartas para a irmã Ottla Kafka e nas cartas para o próprio pai. Em uma carta para sua noiva, ele fala da mediocridade da sua vida cotidiana e da importância e dedicação à escrita para lhe dar motivos para viver:

[...] Meu estilo de vida organiza-se exclusivamente em torno do escrever e, quando passa por mudanças, é apenas para se adequar melhor à escrita, pois o tempo é curto, as forças, são pequenas, o escritório é um horror, o apartamento é barulhento, e é preciso ir lidando com as dificuldades, quando não se leva uma vida linda e franca. (ZISCHELER, 2005, p. 81)

Do mesmo modo que a literatura é especialmente fundamental para Kafka enfrentar as dificuldades próprias à sua existência, o seu particular sentimento de expatriação e a realidade de um sujeito descontextualizado e desterritorializado, acreditamos que a produção de um território nomeado no meio em que vivemos é uma questão que atravessa a vida de qualquer um de nós. Em um conto em especial, intitulado *A Construção*, o autor narra o processo doloroso das tentativas de um ser em construir um território demarcado. Trata-se de um

embate contínuo de um sujeito que procura se sentir seguro na sua construção: uma “toca”⁶⁸ que pudesse abrigá-lo perante as incertezas do mundo. O produzir diário deste pretendido lugar de conforto, toma todo o tempo e toda vida deste ser: o faz cotidianamente comprometido com a sua tarefa. O processo de construção de seu abrigo-casa própria é parte do mesmo empenho em reconhecer e constituir o seu ser no mundo. Há uma implicância total, – como a de um molusco que não existe sem o nome que lhe confere a sua concha. E não há nesta produção literária nenhuma relação alegórica ou metafórica com qualquer especulação de caráter simbólico. De acordo com Deleuze e Guattari (1977, p. 34), “Kafka mata deliberadamente toda metáfora, todo simbolismo, toda significação, não menos do que toda designação”.

Na implicância do escritor com o seu escrito, e na relação que podemos fazer com o conto *A Construção*, fica a interrogação: – é o habitante construtor quem sustenta a sua construção ou é a construção que possibilita a existência do construtor no contexto do meio que o envolve? E é alimentando e desdobrando este drama que o construtor Kafka e o seu personagem desenvolvem as tentativas por estabelecer a sua própria construção:

[...] Mas quem pensa que eu sou covarde ou que edifico minha construção por covardia me desconhece. A uns mil passos de distância desta cavidade localiza-se, coberta por uma camada removível de musgo, a verdadeira entrada da construção, ela está tão segura quanto algo no mundo pode ser seguro, certamente alguém pode pisar no musgo ou empurrá-lo para dentro, neste caso a construção fica aberta, e quem tiver vontade – é bom que se note, no entanto, que para isso são necessárias certas aptidões pouco usuais – pode invadi-la e destruir tudo para sempre. (KAFKA, 1987, p. 63-64).

O propósito de um território nomeado no mundo é marca de exceção. A casa como lugar de conforto, abrigo diante das incertezas do mundo ou a simbiose configurada de corpo-casa dizem de uma ideologia burguesa de um corpo conformado. Uma operação de transcendência na medida em que se conforma o corpo do sujeito confortando-o numa instância protegida e intangível. Uma atitude espelhada ao movimento do construtor de Kafka se dá quando Gui Debord⁶⁹, em seu caminho, via uma casa em demolição arregaçava as mangas e ia ajudar a derrubá-la.

⁶⁸ Termo usado em português em muitas das traduções do conto originalmente intitulado em alemão *Der Bau*.

⁶⁹ Nasceu em Paris em 1931, foi um dos pensadores da Internacional Situacionista e seus textos foram uma das referências para as manifestações do Maio de 1968, na França.

O empenho na construção da “casa”, assim como narrado pelo personagem de Kafka, diz da dúvida sobre as garantias do construtor em se instalar enquanto um traço de continuidade sobre o território a ser dominado. Diz do ideal burguês de instituir um sujeito nomeado e com autoridade sobre a sua construção. Mas também, como no canto VI da *Ilíada*, poderíamos imaginá-lo como outro, – um construtor que se rearranja constantemente a partir da sua própria descontinuidade, independente de um traçado originário:

[...] Por que razão inquirirem-me sobre a minha origem? Como as das folhas, assim são as humanas gerações. Para o chão as lança o vento, mas a fecunda floresta a outras dará nascença, e a primaveril estação logo regressa; assim também a raça dos humanos nasce e vai passando.⁷⁰

É a partir das questões enfrentadas e escritas por Kafka, da reflexão de Deleuze e Guattari sobre a constituição de uma “literatura menor”, e também como vem sendo desenvolvido no argumento desta tese, que a implicância e o comprometimento corporal do homem com a construção de um território tangível no mundo serão considerados. Não se pretende aqui traçar uma ontologia do corpo, mas sim considerar a dimensão física deste corpo no trabalho que pressupõe a produção da arquitetura.

Nem há uma pretensão epistemológica para a produção de uma escrita “maior” que institua a dimensão de uma “arquitetura menor”. Não se trata de produzir uma comunicação a priori para qualquer um que pretenda construir, nem nomear uma autoridade para a produção do discurso do “menor”. Pretende-se uma dimensão política da escrita capaz de apresentar questões desdobradas com própria prática do trabalho do construtor. Interessa a produção de uma crítica aportada mais nos modos deste fazer do que a tentativa de justificar ou nomear previamente uma prática construtiva.

A importância do “corpo” que opera o mundo, dos seus modos de fazer e sentir, suas transformações ao longo do tempo histórico e do tempo de vida de cada um de nós, tem sido tratada cada vez mais de forma central para o entendimento das nossas relações sociais e econômicas. Para Georges Vigarello, sociólogo da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris, o corpo ganhou um sentido para nós que antes não possuía. Ele defende a

⁷⁰ Versão traduzida de trecho do Canto VI da *Ilíada* de Homero por Odorico Mendes. *Ilíada*. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2003-2012 Disponível na [www](http://www.infopedia.pt/$iliada): <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$iliada](http://www.infopedia.pt/$iliada)>.

necessidade de uma *História do Corpo*, – que já se encontra no terceiro volume publicado. Para o autor a experiência corporal é um “ponto fronteiro”⁷¹ original e fundamental para entendermos a história do homem, – para Vigarello este é o instante material em que o coletivo e o individual se cruzam.

A ideia do “desenvolvimento do corpo como arquiteto”, de um homem-arquiteto que procura edificar as mediações necessárias para negociar o mundo, dos meios e das ferramentas possíveis a esta construção, serão objetos de investigação desta proposta de tese de doutoramento. E partiremos do princípio de que a percepção originada neste corpo é parte da construção e do território produzido por ele. Como no argumento, parte da reflexão acerca dos fundamentos para a produção de uma *Fenomenologia da Percepção*, em que Maurice Merleau-Ponty (1996, p. 108) pressupõe: “considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo”.

É a partir de uma abordagem que dirige o olhar para o corpo como cúmplice e parte da produção da Arquitetura, que se desencadeia a necessidade de aprofundar acerca dos saberes e do fazer patenteados por tal dimensão corporal. Um dos aspectos fundamentais para o processo de construção desta “física”, capaz de promover conhecimentos necessários ao “corpo como arquiteto”, é a memória. Para Merleau-Ponty apoiamos nossa memória em uma imensa Memória do mundo. Para o filósofo “trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os outros, [...] assim como meu corpo um modo do espaço objetivo” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 108).

Qualquer que seja a dimensão histórica para tratar da evolução dos saberes e fazeres do corpo, não se faz sem a dimensão particular na constituição do homem, que se dá através da memória, – tanto coletiva como individual e pessoal. Dimensão esta que também o é fundamental para a formação, para consolidar saberes e produzir conhecimentos que vão particularizar os desdobramentos que constituem a produção deste homem:

[...] a memória é fundamental para construir a realidade presente, depende de uma experiência absolutamente singular, que se deposita no corpo, está direcionada para a ação, assentada no presente e olhando para o futuro.

[...] Construir uma teoria da memória é também produzir uma teoria do lugar e uma teoria do corpo. (BALANDIER, 1999, p. 46)

⁷¹ A ideia do corpo como este lugar de fronteira para o entendimento da história do homem, encontra-se especialmente desenvolvida no volume terceiro da referida obra. Ver: VIGARELLO, 2008.

E é através da memória, constituída tanto nas dimensões de ordem pessoal quanto social, assim produzida com o esfolamento diário do corpo, com os afazeres e com os acontecimentos que surpreendem a vida e o trabalho cotidiano, que o homem reage e rearranja o seu território. Um rearranjo a partir da descontinuidade deste território. Na medida em que as camadas memoráveis gravadas e sobrepostas são chamadas a superfície sensível, e então manifestas em forma das diversas linguagens corporais, é que se produz por re-ajuntamento, por uma espécie de operação de remendo com potência ficcional, a produção da possibilidade de uma construção “menor”. Nesse sentido, não se trata do corpo como uma totalidade, unidade ou uma continuidade perceptiva, mas é o corpo manifesto através dos diferentes fragmentos memoráveis quem proporciona o conhecimento e o trabalho que se produz cotidianamente, via o acúmulo de saberes apreendidos respaldados pelo lastro da memória.

Na conversa entre o arquiteto Hans Kolhoff⁷² e o cineasta Win Wenders, sobre a relação entre fazer cinema e fazer arquitetura e sobre as transformações que a cidade de Berlim vem sofrendo com as mudanças históricas de suas condições contemporâneas, a instância da memória é particularmente considerada pelos dois cidadãos berlineses. Para os dois habitantes da cidade alemã, o fragmentário, o pedaço crava suas raízes mais profundamente em nossa memória que o completo; o fragmento tem uma superfície rugosa onde nossa memória pode se agarrar; na superfície lisa do completo a memória escorrega.⁷³

Para o arquiteto e o cineasta, mesmo que a conversa e a abordagem do discurso tratasse da dimensão “maior” que é a escala da cidade, é no fragmento da ordem de uma “construção menor” na vida ordinária nas cidades que se dá a percepção e os desdobramentos das relações das pessoas com o meio urbano. E esse é talvez o tema central da obra fílmica de Wenders. O diretor de *Alice nas Cidades*, *Sob o Céu de Lisboa*, *Paris Texas*, *Asas do Desejo*, *Buena Vista Social Club*, dentre outros filmes, investiga particularmente as relações do cinema com a cidade a partir da memória dos seus habitantes.

É de modo fragmentado e pessoal, próprio da percepção de cada um dos personagens de Wenders, que cada um inscreve nomes “menores” para os lugares particularmente memoráveis de cada cidade. Ou seja, mesmo que a abordagem se dê através da dimensão

⁷² Arquiteto alemão nascido em Lobenstein em 1946 que esteve envolvido com o projeto de reconstrução de Berlim (NEW BERLIM) em Potsdamer Platz e Alexanderplatz.

⁷³ Abordagem desenvolvida como argumento do diálogo entre o arquiteto Hans KOLLHOFF e Win WENDERS reproduzido na revista catalã *Quaderns* no.177/176.

“maior” na escala do urbano, é no fragmento e na construção da ordem de uma “arquitetura menor” que produzimos a percepção e a construção de um conhecimento que pode ser compartilhado entre aqueles que habitam um mesmo território. É na parte, na rugosidade do que é percebido com a proximidade do outro, que nosso corpo desdobra e evolui com os saberes que não carecem de autoria para serem nomeados. Uma dimensão de relações aberta à troca com o outro, compartilhada na dimensão social da vida comum, e que não se pauta pelo recorte e pela afirmação do sujeito reconhecido pela supervalorização do autor.

É também com relação ao sentido deste culto na contemporaneidade do arquiteto como “autor”, que Jill Stoner (2012, p. 71-91) procura desconstruir o “mito do sujeito” no seu ensaio, – do mesmo modo que se debruça sobre o sentido da autoria se desconstrói paralelamente “o mito do objeto”.

E citando Jorge Luis Borges “*In art, nothing is more secondary than the author’s intention*”⁷⁴ (STONER, 2012, p. 84), a autora contrapõe à instituição da autoria os pressupostos por uma enunciação coletiva. Faz referências ao ensaio de Roland Barthes, *A Morte do Autor*⁷⁵, em que o filósofo francês elabora o argumento de que no próprio instante do ato da escrita já se encontra principiado o anúncio da desaparecimento do autor.

Podemos fazer um paralelo entre a produção da escrita e a produção da arquitetura. Poderíamos também considerar que é desde o princípio do processo de construção que se desfaz qualquer sentido de valorização do arquiteto enquanto o autor que projetou ou que deu origem ao edifício, – semelhante aos argumentos que Barthes lida com o autor na literatura. O próprio fazer dos ofícios de todos os outros que participam deste processo construtivo, ou mesmo o sentido que cada habitante vai dar com a sua apropriação do construído, já se sobrepõem ao princípio de consideração de um determinado “autor” como referência única ou autoral relativa à obra arquitetônica edificada. Para Jill Stoner:

[...] We return to the impoverishment of language – the language of repetitions, monosyllables, and stuttering, of words in process of

⁷⁴ Tradução nossa: “Em arte, nada é mais secundário do que a intenção do autor”.

⁷⁵ Stoner vai se referenciar na obra traduzida de Barthes para o inglês: BARTHES, Roland. *The Death of the Author*. In *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.

disintegration. In architecture as in literature, this is language purified of style, language stripped bare.⁷⁶ (STONER, 2012, p. 77)

Voltemos, por enquanto, às relações entre a produção do espaço arquitetônico e o compartilhamento coletivo dos valores que configurarão os fragmentados lugares memoráveis de um edifício ao longo da vida de seus habitantes. Na literatura muitos são os exemplos do sentido e do fundamento da memória para a construção física de um olhar para o mundo, – para e por cada habitante. A relação da produção da Arquitetura com aquele que a habita, ou que a constrói durante a sua vida comum, perpassa vários escritos acerca do homem e da construção de seu meio físico.

Tal construção diária só se dará se assim o fizer cotidianamente e como parte dos afazeres no mundo, e no preciso tempo do acontecimento da vida de cada um. O escritor Julio Cortazar, na escrita da *Prosa do Observatório*, em que discorre uma ficção sobre a construção do observatório astronômico edificado pelo Sultão Jai Singh em Jaipur na Índia, relacionando a obsessão do Sultão e a observação do movimento das estrelas com a escalada percorrida pelas enguias para desovarem na cabeceira do rio, escreve sobre este tempo preciso de cada homem:

[...] essa maneira de estar entre, não por cima ou atrás, mas entre, essa hora orifício em que se acha acesso ao abrigo das horas, da incontável vida com seus olhos de frente e de lado, seu tempo para cada coisa, suas coisas no preciso tempo (CORTAZAR, 1972, p. 88).⁷⁷

No poema clássico de Walt Whitman *Folhas de Relva*, escrita que cresceu organicamente sendo revista, remanejada e expandida ao longo de nove edições durante praticamente toda a vida literária do autor, – o poeta fala da dimensão e da grandeza da presença singular de cada homem diante de todas as coisas que implicam a sua vida. Escreve sobre Arquitetura enquanto matéria aberta, onde quem dá o sentido é mais importante do que um significado prévio inscrito no objeto. Em um dos poemas-canções nomeado como “Canção às

⁷⁶ Tradução nossa: “Voltamos para o empobrecimento da língua – a língua de repetições, gaga e monosilábicas, a de palavras em processo de desintegração. Na arquitetura como na literatura, esta é a língua purificada do estilo, é a linguagem despida.

⁷⁷ Tais relações se desenvolvem em toda a narrativa, de modo paralelo e relacional entre eventos distintos e distantes entre si, em toda esta escrita de Cortazar. CORTAZAR, Julio. *A Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Ocupações”, Whitman (2005, p. 139,141) aponta a relação de cumplicidade entre o homem e a arquitetura que ele procura habitar:

[...] Se você não estivesse respirando e caminhando aqui o que seria de tudo isso?
Os poemas mais célebres seriam cinzas.... orações e peças seriam vácuos.
Arquitetura é o que você faz dela enquanto a observa;
Pensou que ela estava na pedra cinza ou branca? ou nas linhas dos arcos e das cornijas?

E mais adiante no poema “Pensar o Tempo”, Whitman aborda os valores da Arquitetura como uma construção cotidiana, parte de uma atividade diária e que resulta sempre em algo indefinido e incompleto. Uma prática que exige um envolvimento constante, dado o caráter corpóreo vivo e tangível da matéria arquitetônica:

As alegrias domésticas, o trabalho ou o negócio diário,
a construção de casas – eles não são fantasmas ...
possuem peso e forma e local (WHITMAN, 2005, p. 149).

Como neste poema celebração do homem e na relação singular, cantada por Whitman, de cada um de nós com o território que habitamos, é que assim poderemos imaginar a produção de uma Arquitetura em que os signos não são fixados autoritariamente. Busca-se investigar as possibilidades de que cada sujeito, em cada circunstância de vida, possa imprimir ele mesmo uma variedade de significados na produção e na apropriação do objeto arquitetônico. A idéia pretendida para uma “arquitetura menor”, fala também desse sujeito que assume com propriedade o seu papel de construtor do mundo, compartilhando com os outros e com as diferenças próprias a cada um de nós o território comum a nossa convivência.

Neste primeiro momento cabe investigar a “fiscalidade” própria ao corpo deste homem-arquiteto. Qual o papel deste “corpo” na conformação dos nossos meios de relação e na proposição das arquiteturas-território que são inventadas para negociar a nossa habitação no mundo? É necessário considerar que qualquer discurso sobre o corpo deriva de um ponto de vista parcial, “determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular” (GIL, 1997, p. 13), assim como apontado pelo pesador português José Gil no ensaio que tem por título *Metamorfoses do Corpo*. Procura-se então tomar por princípio investigativo significações próprias ao corpo do homem relativas ao contexto da produção da arquitetura, e não a profusão dos empregos e dos usos metafóricos deste termo.

Mas que sentido tem o nosso “corpo” nas circunstâncias contemporâneas? Voltemos o nosso olhar para o nosso corpo exposto ao espetáculo de uma estética consumista, corpo de “homem como uma prisão de aparência burocrática”, da cultura imaterial e de uma sociedade da idolatria da imagem: __ pobre corpo impotente! Será que se faz necessário o design de um outro “corpo-objeto” para a remoção de nosso próprio corpo tido como obstáculo para a fruição do mundo em que vivemos? Será que se faz necessária a sua desmaterialização para a sua inserção como parte de uma sociedade imaterial? A invenção de um novo *design* para superar nossa materialidade corpórea? – tais questões foram levantadas e discutidas pelo filósofo tcheco Vilém Flusser em diversos dos seus ensaios críticos.⁷⁸ Como também para Giorgio Agamben, esta aparência burocrática do homem, ou da figura humana, seria a consequência de uma “vida politicamente qualificada” separada do “simples fato de viver”⁷⁹.

Richard Sennett, no ensaio *O Artífice* (2009, p. 26), propõe a abordagem da ideia de que fazer é pensar. Para o autor, o homem está precisando voltar a “pensar com as mãos”, manipular a matéria do mundo, – e ao fazer isto com habilidade, o homem desenvolve uma “mão inteligente”: “a cultura material, em suma, traça um quadro do que os homens são capazes de fazer”.

Para o filósofo Maurice Merleau-Ponty é através do corpo que se patenteia a nossa relação com o mundo, – para o autor “devo constatar que a mesa diante de mim mantém uma relação singular com meus olhos e meu corpo: só a vejo se ela estiver no raio de ação deles” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 17). E mais a diante o filósofo observa que: “meus movimentos e os de meus olhos fazem vibrar o mundo como se pode, com o dedo, fazer mexer um dólmen, sem abalar-lhe a solidez fundamental” (1971, p. 18).

Outros tantos vários autores abordam tais relações fundamentais entre o corpo e o mundo ou o espaço-território que este corpo procura habitar. Nesta primeira parte da pesquisa, será fundamental estabelecer os limites para não nos perdermos nas várias especulações acerca do corpo do homem e, então, preparar o terreno para as relações com o campo próprio da mediação entre nós e o mundo que a arquitetura nos propõe ou nos possibilita experimentar e investigar. Muitos foram os arquitetos que tentaram desdobrar tais relações a partir do

⁷⁸ Vilém Flusser lecionou Filosofia e Ciência na Escola Politécnica da USP e publicou vários ensaios aqui no Brasil, tratando singularmente do que poderíamos nomear como uma filosofia do *design*, – especialmente em *Língua e Realidade*, *O Mundo Codificado* e *Filosofia da Caixa Preta*.

⁷⁹ Como referência deste pensamento desenvolvido por Agaben vale fazer referência ao pequeno ensaio acerca de *O que é um dispositivo?* In: AGABEN. 2009.

“corpo”, – dentre eles o já citado arquiteto e pensador espanhol Josep Muntanola que, através das publicações dos três volumes dos *Topogênesis*⁸⁰, procurou estabelecer princípios para a origem do lugar. Primeiramente Muntanola desenvolveu a idéia da gênese da arquitetura através das nossas relações “corporais”, para depois especular acerca das relações “sociais” e de “significações” do espaço construído para o homem. Dentre outros arquitetos que traçaram princípios para o desenho, ou projeto, de arquitetura a partir das percepções corporais foram Charles Moore e Kent Bloomer, arquitetos e professores em Berkeley, Yale, e Los Angeles publicaram um volume de introdução ao desenho arquitetônico bastante discutido nas escolas de arquitetura na década de 1980⁸¹. Estes autores vinculavam a percepção e a apreensão do espaço do arquitetônico às relações entre os diversos sentidos do corpo.

Mas, dentre estes tantos pensadores fundamentais para o desdobramento da idéia do “corpo como arquiteto”, pretende-se abordar especialmente o escritor e pensador Georges Bataille: o pensamento desenvolvido sobre o *Erotismo* e sobre *A experiência interior* se configura como argumento original para investigar as relações entre as diferenças que são intrínsecas a cada um de nós. Bataille nos fala do limite de duração e do estado corpóreo do homem. Para o autor somos seres descontínuos e iludidos por um imaginário de continuidade. Na introdução da obra *O Erotismo* o autor define com precisão tal conceito:

[...] Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certos interesses, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e o outro há um abismo, uma descontinuidade. (BATAILLE, 1988, p. 12)

O pensamento de Bataille vai fundamentar um aspecto decisivo para o desdobramento desta tese, que é o sentido da “experiência” como princípio para a formação do homem-arquiteto. Pretende-se contextualizar e atualizar tais conceitos, trazendo-os para a nossa vivência contemporânea de experiência do corpo e de relação com o nosso território comum.

Centrar o pensamento acerca do desenvolvimento do corpo-arquiteto do homem no sentido da “experiência” como fundamento intrínseco para a sua formação, nos parece uma alternativa

⁸⁰ Conjunto de publicações do professor e arquiteto da escola de Barcelona. Ver: MUNTANOLA, Josep T. *Topogênesis 1, 2 e 3*. 1979 e 1980.

⁸¹ Na tradução para o espanhol tal obra foi publicada em 1982, e foi através desta edição que ela chegou às escolas brasileiras. Ver: BLOOMER; MOORE. *Cuerpo, Memoria y Arquitectura*. 1982.

viável perante tamanha multiplicação nas possibilidades de abordar nossas relações com o meio ambiente construído e por construir.

A contemporaneidade, com sua profusão de meios e acessos à informação e aos múltiplos modos de olhar e aparentemente apalpar o mundo aponta para um excesso e um desperdício diante de tantas e aparentes possibilidades. Tanto que Severo Sarduy, pensador, crítico e escritor cubano, retoma a necessidade de rever princípios e de desdobrar um pensamento contemporâneo acerca do “barroco”. No ensaio *Escrito sobre um corpo*, o autor vê no barroco, “[...] essa grossa pérola irregular” (SARDUY, 1979, p. 57), uma referência fundamental para pensarmos a nossa relação com a contemporaneidade e o autor propõe, como nomeado por ele mesmo, “uma ética do desperdício”. O corpo-homem é facilmente cooptado e seduzido por toda esta parafernália tecnológica voltada para o consumo. E a Arquitetura que se produz como cúmplice desta hiper-realidade, aumentada por estes meios técnicos, aparenta ganhar a potência de dimensões capazes de preencher os multiplicados desejos produzidos por um ideal consumista.

Uma definição de arquitetura importante para se avançar com o desdobramento destas reflexões é a de Susanne K. Langer (1980, p. 100), em seu ensaio intitulado *Sentimento e Forma*. A autora define arquitetura como um “domínio étnico”, e compara esse domínio à constituição de um acampamento de um grupo de ciganos no deserto ou a um barco solitário no meio do oceano, que não se inscrevem sobre um lugar fixo no espaço. Estes exemplos, a partir de princípios próprios de organização, habitam culturalmente um lugar, – o que significa que o conceito de um lugar arquitetônico não se define exclusivamente por um fator geográfico ou por determinado edifício construído. Para Langer (1980, p. 105-106), o caráter de um “domínio étnico” se define por uma ambiência tornada tangível, visível e sensível que esboça em certo traçado e se abre para a relação com o mundo [...] a pele ou a carapaça de um ser vivo é o limite externo de um sistema vital, sua proteção contra o mundo e, ao mesmo tempo, seu ponto de contato e interação com o mundo.

Todos estes autores e pensamentos acerca do corpo e da importância do desdobramento deste conceito para a produção da arquitetura, se apresenta aqui como uma investigação necessária para o desenvolvimento de princípios próprios a uma prática de uma “arquitetura menor”. A partir da investigação prática destes princípios anunciados, constitui-se em um repertório, para então evoluir com a produção da possibilidade da invenção de uma arquitetura concebida

como mediação para a relação entre eu e o outro capaz de provocar o imaginário de arquiteturas para a prática e a vivência de um cotidiano comum.

Nos propomos a investigar o desenvolvimento do “corpo como arquiteto” como parte do meio em que este corpo procura habitar. Procura-se entender e especular sobre as possibilidades de promover a construção de um corpo capaz de agenciamentos políticos cotidianos, capaz de produzir e desdobrar relações com o meio ambiente construído e com os outros co-habitantes deste mesmo território por inventar. Focamos em um sujeito capaz de produzir uma arquitetura aberta, apta a hospedar as diferenças próprias a cada um dos outros com os quais busca se relacionar. Produção esta que se insere como parte de um universo singular de relações contextuais, próprias e cotidianas a cada um dos sujeitos empenhados neste processo.

A construção de um imaginário para um “homem-arquiteto”, agente da produção de uma “arquitetura menor”, capaz de edificar com a sua proposição uma ação compartilhada e propícia a invenção de outras relações de co-habitação entre os habitantes de um mesmo território já edificado ou por edificar, é o propósito maior deste trabalho.

Antes de uma abordagem que investigue as habilidades deste “corpo-arquiteto”, agente capaz de produzir uma “arquitetura menor”, é necessário procurar situar alguns aspectos fundamentais para o entendimento da prática da arquitetura e de seus impasses perante a cena contemporânea. São muitas as questões e algumas as práticas que têm sido experimentadas no sentido de inventar possibilidades outras para o arquiteto. Alguns coletivos ativistas vêm desdobrando ações que repercutem e criam relações em rede para além de demandas instituídas, redesenhando fronteiras e duvidando de territórios previamente demarcados como disciplina para o trabalho do arquiteto. Em uma análise das transformações que a prática da arquitetura vem sofrendo, o arquiteto formado em Sevilha e ensaísta José María Galán Conde (2010, p. 20) avalia que se faz necessário “*um nuevo modelo de arquitectura liberada del edificio, subversiva, creativa y transgresora*”.⁸²

Para tanto, refletir sobre a prática de uma arquitetura determinada enquanto um “projeto” que procura responder a suposições de um porvir, pode ser uma pista para abordar a complexidade de tais relações. O próprio termo “arquitetura”, ou a ação de “arquitetar”, se confunde com a idéia de “projeto” – no entendimento comum que fazemos sobre tal significação. Em seu ensaio *De Catedrales a Contenedores*, para Conde:

⁸² “um novo modelo de arquitetura liberado do edifício, subversiva, criativa e transgressora.” (Tradução nossa).

[...] los resultados formales garantizados por el diseño no son ya la labor fundamental de um profesional que se decanta por la creación de metodologías y protocolos que se adapten mejor a la naturaleza imprevisible y mutable de la acción del ciudadano.⁸³ (CONDE, 2010, p. 22)

5.2 Uma perspectiva histórica: o “projeto” como “escrita”

Historicamente é a partir do século XV que a figura do arquiteto adquire o status de um profissional que define e tem o poder de determinar o desenho de um edifício a ser construído. É então que, diante do papel em branco, este sujeito nomeado vai conceber um “projeto” e vai desenhar com precisão o que deve ser executado por todos os outros profissionais necessários para viabilizar a sua concepção. Mais do que isso, o arquiteto preconizava a garantia da autoria da obra, projetando a permanência do edifício de acordo com o documento do “desenho” que se fazia como registro de sua criação.

Em 1492 é erguida em Pienza na Itália, pelo Papa Pio II (1405-1464, da família Piccolomini) a catedral de Pienza, – um projeto concebido por Bernardo Gambarelli “*il Rossellino*”, um seguidor de Alberti. Para garantir a seguridade e a permanência da obra, o referido Papa promulga na conhecida Bula papal de Pio II: *Cun albam nostram Urbem*, de 28 de abril de 1492 um documento com o objetivo de salvaguardar o conjunto de edifícios projetados e construídos em Pienza. E o Papa ameaçava de excomunhão quem se atrevesse ou quem convertesse “em cal” as pedras destes edifícios, ainda que estes se situassem em propriedades privadas.⁸⁴

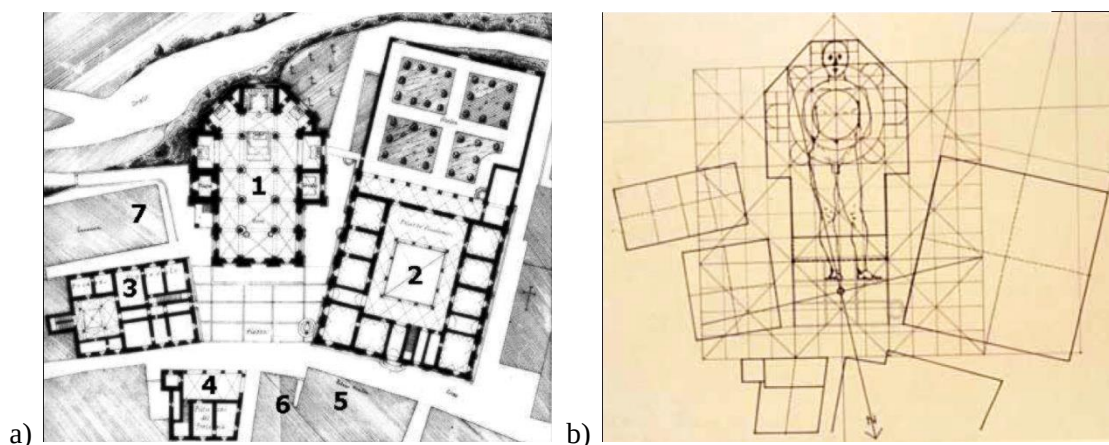
Na referência feita por Conde (2010, p. 18) o papa Pio II determinou:

⁸³ [...] “os resultados formais garantidos pelo projeto já não são o trabalho vital de um profissional que opta pela criação de metodologias e protocolos que melhor se adequam a natureza imprevisível e mutável da ação cidadã.” (Tradução nossa).

⁸⁴ Tal marco na história da arquitetura é dado de discussão em diversas das especulações críticas acerca da cultura da conservação de obras. Referência à bula papal de Pio II encontra-se em diversas publicações sobre restauro e arquitetura clássica. Ver> RIVIERA, 1997, p. 103-110.

[...] Que nadie mancille el candor de lãs paredes y columnas; que nadie haga pinturas; que nadaie cuelgue cuadros; que nadie erija más capillas o alteres de los que están; que nadie modifique la forma del templo mismo, ni la parte ni em la inferior. Si alguien lo contraniniera quede excomulgado, pudiendo ser absuelto únicamente por la autoridad Del Romano Pontífice.⁸⁵

FIGURA 54 – Praça Pio II, Catedral e Palácio Piccolomini, em Siena, Itália.



Legenda: a) e b) Planta da inserção urbana e das relações de medidas da catedral e do Palácio Piccolomini

Fonte: Arquivo do Estado de Siena. Foto de reprodução de Adriano Corrêa, 2013.

O projeto do arquiteto Bernardo Gambarelli se garantia assim à eternidade, como uma “escrita” autorizada e avalizada pela determinação maior do Sumo Pontífice. O humanismo, ao produzir o propósito de que existe um conceito prévio que deve ser expresso antes da execução de qualquer construção, intelectualizou os processos construtivos e promoveu mudanças radicais no modo se conceber e de se construir um edifício arquitetônico. A figura instituída de um arquiteto capaz de representar através de um projeto as suas concepções mentais deslocava para si o poder sobre o saber que antes era originado na experiência e na capacidade de construir do mestre de obras e dos diversos oficiais relacionados com a produção no canteiro. Com o desdobramento e a evolução dos modos de representação, e em especial com o desenvolvimento da ferramenta da perspectiva, o arquiteto se armou de um aparato técnico poderoso que faria do “desenho” ou do “projeto” o principal dispositivo para a determinação de uma desejada construção.

⁸⁵ Pio II, Bula sobre o templo de Pienza, 1462. Citado por CONDE, 2010, p. 18. Tradução nossa: “[...] Que nada nem ninguém possa manchar a lisura das paredes e colunas; que ninguém faça pinturas; nem ninguém pode pendurar fotos; ninguém pode erguer mais capelas ou alterar aqueles que ali estão; que ninguém modifique a forma do templo em si, ou a parte dele. Se o fizera será excomungado e só pode ser absolvido pela autoridade do Pontífice Romano”.

Em meados do século XVI Frederico Zuccari (1542/3 – 1609), pintor e arquiteto maneirista italiano, decompõem os princípios do desenho: recortando de um lado o “desenho interior” – como sendo a concepção mental da ideia que um artista ou que um arquiteto trata de comunicar ao mundo, e por outro lado o “desenho exterior” – como sendo a representação gráfica da forma concreta que vai encarnar os seus pensamentos anteriores.

O conteúdo da reflexão empreendida por Vilém Flusser sobre o futuro e o sentido atual da “escrita”⁸⁶, se apresenta como um possível modelo analógico para a promoção de um paralelo, ainda que um tanto incerto, com o próprio sentido como a produção da arquitetura pelos arquitetos se referência no “projeto”. Especialmente da maneira com que os arquitetos lidam com a relação entre o “projeto” e o processo de construção e ocupação da obra arquitetônica, – desde o canteiro de obras até a relação posterior dos usuários com o espaço habitado.

Muitas vezes acabamos por tentar reduzir e impor ao processo de ocupação do edifício como também à prática da construção em arquitetura o cumprimento ordenado de um “projeto” previamente desenhado. Não que a perspectiva desdobrada por um “projeto” não seja fundamental para concebermos e realizarmos um ato construtivo qualquer. Mas ele não é tudo, e não pode tentar reduzir a produção e o uso da obra de arquitetura ao cumprimento de seus desígnios pré-determinados.

Flusser (2007) constrói uma série de argumentos acerca das relações entre a língua falada e a língua escrita. Para o autor há um esforço de tradução quando passamos da fala à escrita e vice versa. Há neste jogo muitas vezes uma perda ou mesmo uma impossibilidade de tradução dos sentidos. O que também acontece na relação entre o “projeto” e a construção da obra de arquitetura. Há sem dúvidas muitas maneiras de traçarmos tais relações. Dentre tantas possibilidades, já que o próprio Flusser também se arriscou a relacionar a “escrita” com o mito da criação do homem por Deus, poderíamos tentar relacionar a origem da arquitetura com o mito bíblico da expulsão do homem do Paraíso.

Como muitas outras narrativas mitológicas, a escrita e a leitura do Gênesis é referência inaugural para a compreensão da origem do nosso pensamento cristão ocidental acerca da “criação” do homem e do nosso mundo humanizado. Para Mircea Eliade, autor de *O Mito do Eterno Retorno*, o estudo dos mitos se faz importante pela recusa do tempo histórico e pela

⁸⁶ Ensaio em que o autor se interroga acerca das diferenças que pode haver entre escrever e pintar ou entre escrever e digitar. FLUSSER, 2010.

referência ao tempo mítico das origens⁸⁷. Daí que os mitos de criação são múltiplos em significados, podendo ser desdobrados em inúmeros diversos modos de leitura e de relações com práticas que tratam de procurar entender o homem a partir dos princípios míticos que nomearam a sua origem. Há em nosso tempo uma prevenção a priori contra a maneira mítica de pensar. Entretanto é possível adentrar os sentidos do mito não tão subjetivamente. O próprio Flusser traça relações entre o caráter da “língua” e os mitos, na medida em que supera e incorpora outras línguas escritas e faladas ao seu processo de produção.⁸⁸ Em *Língua e realidade* o filósofo tcheco, que usualmente escrevia em alemão, experimentou escrever em português. Tais escolhas para o autor são fundamentais para o desdobramento de seus pensamentos e para a sua produção filosófica, – é um compromisso e uma religiosidade própria que vão fazer da “língua” o problema central de seu trabalho. Religioso ao seu modo é a dimensão da língua a sua religião, Flusser (2007) afirmava que *universo, conhecimento, verdade e realidade* são aspectos linguísticos: a língua é forma, cria e propaga a realidade.⁸⁹ Para o filósofo as palavras nos servem para tão só chegarmos perto da realidade.

Antes, assim como a etimologia da palavra “escrever” nos é útil para pensar acerca do sentido da “escrita” para nós na contemporaneidade, a etimologia da palavra “projetar” pode nos ajudar a pensar e criticar sobre o que hoje estamos “projetando” e nomeando como os modos de produção da “arquitetura”.

A palavra “projeto”, que para nós significa, de modo corrente, um plano para a realização de uma ação, vem do latim “projectu” (lançado), part. pass. de “projicere” (lançar para diante). Ou o verbo “projetar” que no latim é “proiectare” que significa: arrojear, lançar, dirigir adiante, ou em distância. Usamos também a palavra “projeto” para definir o desenho desenvolvido para a execução de uma determinada obra, é o que apresentamos como a representação gráfica ou escrita que demonstra o resultado vislumbrado e determinado para a construção de um edifício. Um desígnio, um traçado prévio, uma empreitada, um empreendimento. Em dicionários de português é comum ver a palavra “projeto” como sinônimo de “arquitetar” ou também sinônimo de “desenhar” e ainda de “planejar” ou “programar”.

⁸⁷ Dentre outras publicações do autor, ver ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. 1985.

⁸⁸ Ver especialmente as relações que o autor desenvolve entre os mitos e a língua como um elemento vivo que cria realidades. FLUSSER, 2007.

⁸⁹ Os títulos dos capítulos de *Língua e Realidade* vão constituindo ao longo do texto a construção deste pensamento: capítulo 1 – *A língua é Realidade*, capítulo 2 – *A língua forma Realidade*, capítulo 3 – *A língua cria Realidade*, capítulo 4 – *A língua propaga Realidade*.

Para Richard Sennett (2009, p. 20-21) a nossa civilização ocidental confunde-se na tentativa de nomear e estabelecer relações entre as práticas manuais, – o fazer com as mãos, e o trabalho intelectual, – a nossa capacidade de imaginar e projetar situações com a mente. Mas para ele as habilidades humanas, “até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais; depois que o entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação”. Posterior a este enfrentamento corporal dos problemas é que o homem explora a linguagem para produzir maneiras de “direcionar e orientar a habilidade corporal”, e então se demonstrando mais efetivo “quando é capaz de mostrar de maneira imaginosa como fazer alguma coisa”.

Para o autor de *o Artífice* a consciência material é fundamental como lastro para a produção intelectual, mesmo para as práticas mais abstratas e herméticas. Para o pensador a mão do homem tornou-se humana à medida que se produziu uma mão inteligente. O próprio Charles Darwin, na elaboração da teoria da evolução e especialmente na publicação *The Descent of Man* de 1879, desenvolveu o princípio de que o cérebro do macaco tornou-se maior à medida que as mãos passaram a ser usadas para outras finalidades: desde que nossas mãos passaram a segurar e manipular as coisas, além de servir apenas para firmar o corpo em movimento, o cérebro se desenvolveu associado aos desdobramentos de tais habilidades.

Sennett (2009, p. 137) narra uma passagem em que o pintor Edgar Degas teria abordado e indagado certa vez o escritor Stéphane Mallarmé: “Tive uma ideia maravilhosa de poema, mas parece que não consigo desenvolvê-la”, ao que Mallarmé replicou: “Meu caro Edgar, poemas não se fazem com ideias, mas com palavras”. A “mão inteligente”, desenvolvida com a evolução do homem, é tão promotora da escrita do poema quanto as nossas maravilhosas ideias.

A nossa fé no poder do “projeto”, muitas vezes se ilude no ideal da possibilidade de prever e prescrever de antemão todas as variáveis de um problema arquitetônico. Problemas estes que poderiam se resolver com o compartilhamento do conhecimento de todos aqueles que estão envolvidos no canteiro de obras. Pautados por esta ilusão tentamos programar com precisão as ações necessárias para abordar tal situação, e tendemos a tratar o problema de modo distanciado e com uma autoridade que ignora o próprio instante da construção e dos saberes daqueles que participam da obra no canteiro. Agindo assim acabamos por separar as habilidades intelectuais da prática corporal, e que também deveria ser igualmente considerada e necessária para a solução das situações e dos problemas enfrentados para uma construção

qualquer. A abertura para a solução de um problema construtivo ou de funcionamento e ocupação de um espaço para aqueles que constroem o objeto arquitetônico, poderia revelar inúmeras outras facetas para o desdobramento de propostas alternativas perante o que se pretende edificar. Tendemos então a dividir o trabalho intelectual do trabalho manual do canteiro, majorando de modo arbitrário o intelecto perante as habilidades e os saberes do corpo. Não só promovemos uma separação entre as práticas próprias ao trabalho intelectual do trabalho físico-manual, como também promovendo uma separação social, econômica e cultural entre os diversos trabalhadores envolvidos em uma mesma obra de arquitetura.

Procuramos então desenvolver ferramentas e aparelhos cada vez mais capazes de substituir, com ainda mais precisão e distanciamento, o trabalho do homem, – mecanizando e nos afastando do mundo tangível dos materiais e dos meios usados para a construção. O que de certa forma nos acomoda e nos conforta em uma zona de segurança produzida e controlada por esta distância estratégica. A fé na perfeição dos instrumentos que projetamos para tal nos faz, muitas das vezes, apenas funcionários repetitivos a serviço deste ferramental. Para Sennett (2009, p. 21) a “utilização de ferramentas imperfeitas ou incompletas leva a imaginação a desenvolver essas capacidades necessárias para reparar e improvisar”. São as nossas habilidades intelectuais associadas as nossas habilidades manuais, que podem fazer do homem-arquiteto um artífice capaz de inventar e experimentar soluções construtivas, perante as possibilidades tecnológicas e materiais, para a realização de uma obra arquitetônica qualquer.

A princípio deveríamos considerar que as reflexões que trata de modo separado as capacidades ou habilidades intelectuais das capacidades ou habilidades manuais do homem estariam superadas. Em muitos dos campos de abordagem desta questão, tanto científicas quanto filosóficas ou tanto biológicas quanto antropológicas, são diversos os argumentos acerca da impossibilidade desta operação divisória. Mas pela complexidade das possibilidades existentes entre tais relações, carece transitar pelas discussões que nos suscitam o tema: é de uma forma complementar, sem promover resistência a ambos os modos de experimentar e se aproximar dos problemas, sem tratar como oposição o experimento intelectual ao manual, é que a figura do artífice aprende e exerce o seu ofício.

Ainda assim, nos deparamos com práticas organizadas de forma restrita, centrada apenas no treinamento para alcançar determinado fim e pautadas pelo ideal de constituir uma especialização, em que o que se pretende é que o homem acabe por apenas atingir uma meta

fixa sem a possibilidade de ir além. O uso de ferramentas ou de tecnologias mal empregadas neste sentido, que apenas redundam e se repetem na abordagem dos problemas, faz do homem apenas um funcionário dos aparelhos que ele manipula. A especulação filosófica de Flusser acerca da máquina fotográfica em *Filosofia da Caixa Preta* é um exemplo ampliado de diversas das relações funcionais que estamos sujeitos. Sennett desenvolve um capítulo inteiro, dando como exemplo dessa má utilização o que ocorre no CAD (*design computer-assisted*), programa de informática usado por engenheiros e arquitetos para conceber, projetar e desenhar as suas proposições (SENNETT, 2009, p. 50-57). “Quando a cabeça é separada da mão, a consequência é uma deterioração mental – resultado particularmente evidente quando uma tecnologia como o CAD é utilizada para apagar o aprendizado que ocorre no desenho à mão” (SENNETT, 2009, p. 64). Mais tarde retomaremos as especulações acerca da separação entre a imaginação intelectual e o fazer manual também através das reflexões de Flusser, desenvolvidas em seus ensaios filosóficos acerca no nosso *Mundo Codificado*.

Antes vamos retomar a relação entre a “escrita” e o “projeto” como pretendido no início do capítulo. E como feito por Flusser, também faremos algumas referências ao mito bíblico da “criação”. Não vamos adentrar aqui em uma discussão da ordem de fundamentos teológicos, nem nos interessa discutir as diversas hipóteses acerca da origem do homem. Trazemos apenas a narrativa do mito da “criação” como um modelo analógico da ordem de um tempo não histórico, assim como argumentado por Mircea Eliade na referência anterior que fizemos ao tempo mítico da origem, para então desenvolvermos o sentido do “projeto” para a produção da arquitetura.

Foi Deus, quando insuflou com o seu sopro a vida no pedaço de barro que ele havia moldado a sua semelhança, quem nos fez matéria espiritualizada, – assim posto de acordo com a mitologia cristã da criação. Para Flusser aí se encontra a origem da “escrita”, e também nós poderíamos imaginar ser esta a origem da concepção de um “projeto” por Deus. Neste pequeno gesto inaugural, Deus dá forma ao homem, ou a um “projeto” de homem que Ele lança adiante como um projétil, a sua forma e semelhança. In-forma o sujeito que irá habitar e dar continuidade ao universo da sua criação.

A palavra “informar”, ou “in-formar” como Flusser gosta de grafar, ganha um sentido particular para os desdobramentos de seu pensamento filosófico. Na publicação do ensaio *Filosofia da Caixa Preta*, em que o autor faz questão de conferir a tal termo uma definição

bem específica, anexo ao texto em um *Glossário para uma futura filosofia da fotografia*⁹⁰, Flusser define “informar” como sendo “produzir situações pouco prováveis e imprimi-las em objetos” (FLUSSER, 2002, p. 78).

Assim o sopro Divino “informa”, ou mesmo dá forma, “in-formando” ao pedaço moldado de barro a nossa própria condição humana: deveras uma *situação pouco provável*, no sentido dado por Flusser ao vocábulo “informação”. O demiurgo desenha e inaugura um “projeto” com o intuito e a pretensão de que tal objeto, “projetado” e então lançado ao mundo concebido por Ele, dê continuidade completando a construção de sua grande e inacabada obra.

O homem é assim alinhado ao mundo, – mundo que a partir de então ele deve habitar, empreender e dar continuidade. Para Flusser (2010, p. 20): “ao escrever os pensamentos devem ser alinhados”⁹¹, pois “uma vez que, se não escritos e em si abandonados, movem-se em círculos”. Assim também se fez por Deus o homem: um “escrito” sobre o mundo, alinhado a este enquanto um “projeto”, que este homem deve edificar. A leitura de Flusser (2010, p. 21) nos provoca, e nos faz tentar relacionar a sua abordagem da “escrita” com o que concebemos, enquanto arquitetos, como a nossa prática do “projeto”. O mesmo pensamento que concebe a “escrita” como “um pensar alinhado linearmente”, nos serve para tentar compreender a concepção que deu origem ao nosso ideal de “projeto”, e que como tal se confunde com os próprios princípios humanistas relacionados ao arquiteto.

Se o projeto for enquadrado numa formulação pré-determinada como a que foi desenvolvida até aqui, o fazer do arquiteto projetista estaria fadado a repetir de modo redundante e programado as mesmas soluções. O “projeto” então estaria encarcerado e conformado em um “programa”, ao qual responderíamos apenas como funcionários qualificados e previamente programados para adequar as necessidades arquitetônicas os diversos contextos e situações abordadas.

Algumas tentativas de arquitetos, como Christopher Alexander (arquiteto e matemático austríaco nascido em 1936) nos anos 1960 intencionaram criar programas informatizados que

⁹⁰ Nas últimas páginas do ensaio *Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia* Flusser faz questão de enfatizar conceitos específicos para cerca de quarenta termos fundamentais para a compreensão do seu pensamento. Dentre eles os vocábulos *Informação, Tradução, Imaginação, Ideia, Redundância* dentre outros usados na escrita desta tese. Ver: FLUSSER, 2002, p. 78.

⁹¹ Flusser se empenha em entender e definir o que seria a relação entre o “escrever” e a necessidade de orientarmos o pensamento como meio para o encontro e a relação que nos aproxima ao outro. Ver: FLUSSER, 2010.

cumpririam de modo eficiente com estas tarefas. Com a utilização de padrões geométricos e matrizes matemáticas Alexander chegou a desenvolver um programa denominado *La Síntesis de la Forma*⁹², que com *inputs* do contexto e da definição dos diversos espaços e relações desejadas para um edifício pretendido, geraria um projeto arquitetônico que melhor responderia aos condicionantes dados. O próprio Alexander, mais tarde, viria a desqualificar o seu programa de *síntese da forma* com a publicação do ensaio *El Modo Intemporal de Construir*⁹³.

Por outro lado, poderíamos imaginar que o “projeto” poderia não servir apenas como uma maneira de organizar e propor a concepção e a formalização de um pensamento, de forma linear, unidimensional, e também uni direcional. Que o projeto não se contentasse apenas com o intuito de conceber um objeto, ou uma forma dominada. Algo assim como a “escrita”, que na suposição de Flusser: “não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior” (FLUSSER, 2010, p. 21). O “projeto” (projétil) poderia ser uma experiência que pretende ir de encontro ao outro, compartilhando experiências com este outro, seja este outro um sujeito ou um território por habitar.

As coincidências e possibilidades de relação entre a “escrita” e o “projeto” não dizem apenas de uma origem comum que emerge conjuntamente em um instante vertiginoso e anterior à ordenação do pensamento que carece ser organizado, mas também da consciência histórica e de um precedente representativo necessário para a expressão do próprio pensamento, ou intenção, ou expressão de uma forma qualquer. “Consciência gráfica” que para Flusser se trata de uma “consciência histórica”: crítica, narrativa, progressiva, enumerável, expressiva, prospectiva ou qualquer outra denominação para a formulação de uma “escrita” ou também de um “projeto”. O próprio ato de “escrever”, assim como o de “projetar” nos evidencia tal “consciência histórica”.

Para aprofundarmos o entendimento entre tais relações, outro ponto importante que podemos relacionar com o pensamento de Flusser, é a diferença que o autor faz entre “acontecimento” e “ocorrência”, ou entre “acontecer” e “ocorrer”: “para que algo possa acontecer, tem de ser

⁹² Referência na publicação do *Ensayo sobre la síntesis de la forma* em Buenos Aires em 1969.

⁹³ O conjunto de dois volumes publicados por Alexander, *O Modo Intemporal de Construir* e *Linguagem de Padrões* influenciou e foi adotado por toda uma geração de críticos da arquitetura moderna. Ver ALEXANDER, 1980, 1981.

percebido e compreendido por alguma consciência como acontecimento (processo)” (FLUSSER, 2010, p. 22). Consideramos aqui que “ocorrer” se dá de forma intuitiva como uma experiência pessoal que se manifesta do nosso encontro com uma realidade específica do mundo que habitamos, de modo independente do tempo cronológico numerado e medido por nós. Enquanto que o “acontecimento” está marcado e é narrado enquanto realidade entendida no tempo e no espaço, portanto consciente e possível de ser ordenado como parte de uma linha histórica.

A nossa concepção de “projeto” se associa muito mais ao conceito de “acontecimento”, assim como entendida por Flusser, do que de “ocorrência”. Para o desdobramento e a concepção de um “projeto” precisamos ordenar linearmente os “acontecimentos” que irão servir de lastro para ordenar nosso pensamento, – para que possamos empreender uma ação direcionada ao que está adiante em uma linha imaginada, dominada e demarcada do tempo. O que seria o oposto à noção de “ocorrência” desdobrada por Flusser, – que diz de um “eis-ai”, que ao mesmo tempo em que está já se foi: não nos permitindo capturá-la, a não ser talvez no instante do lançamento..., – tal noção é bem diferente da noção que nós arquitetos produzimos acerca do nosso ideal de “projeto”.

Por outro lado, poderíamos contrapor o pensamento desenvolvido sobre o significado para os arquitetos da prática do “projeto”, com o sentido e as possibilidades de experimentação que se encontram implicadas no conteúdo da palavra “invenção”. Talvez o “projeto” estivesse para o “acontecimento”, assim como a “invenção” se daria mais propícia à “ocorrência”. A “invenção” se faria em saltos enquanto o “projeto” carece se submeter linearmente a doutrina imposta pelos “acontecimentos” históricos. Não que fosse desnecessário o conhecimento crítico produzido com o pensamento próprio à linearidade histórica, mas para a “invenção” se faz imprescindível um deslocamento, ou mesmo um rompimento com o pilar constituído pela continuidade da História.

A “invenção” carece de algo mais traumático, um preciso cisalhamento sobre o território conhecido, enquanto que o “projeto” apenas nos dispõe ao vertiginoso, mas nos mantendo presos a uma corda que nos atrela a territórios nomeados e dominados. Será tratado em um capítulo mais adiante da importância da prática da “invenção” para elaborarmos os princípios de uma “arquitetura menor”.

Voltemos então à narrativa bíblica do Gênesis e, especificamente, à expulsão de Adão do paraíso. Procurando ler esta escrita muito mais como literatura do que com uma ênfase teológica. Vários autores especularam sobre a associação desta narrativa mítica com a origem da Arquitetura. Dentre eles um dos pensadores sobre arquitetura que desdobraram tais relações, foi o historiador da arte Joseph Rykwert autor do ensaio *A Casa de Adão no Paraíso*⁹⁴. Para ele, apesar das Escrituras não fazerem referência a esta suposta casa no Paraíso, ela encontra-se “implícita no fato de Adão viver em um jardim” (RYKWERT, 2003, p11), como assim está anunciado no Gênesis. O próprio Criador havia realizado ele mesmo este jardim, conforme Rytwert, (2003, p. 11-12) “com toda classe de árvores formosas à vista e saborosas ao paladar”, e, segundo o autor, “um jardim sem uma casa é como uma carruagem sem cavalos”. A existência previa de tal “jardim” pressupunha a existência de uma “casa”. Uma “casa” não histórica, concebida sem “construção”, uma “casa” anterior ao próprio homem.

Para Rykwert tal Paraíso, como o território que abrigava o primeiro homem, existia enquanto um domínio que se fazia ao redor de uma casa primeira. Uma casa concebida como parte inseparável do jardim do Éden. Assim como Adão ganhou vida com o sopro Divino, tal casa também se fez primordialmente e anterior a qualquer “experiência” que justificasse a sua precisão.

A possibilidade do experimento da “experiência” só se daria então a partir do rompimento com a certeza, a unidade e a centralidade representada pelo Paraíso, e conseqüentemente com o abandono da suposta primeira casa. Não de uma forma passiva ou fatalista, mas a partir da disposição do homem para tal: o que vai ser engendrado por um movimento produzido pelo homem, uma desobediência, um rompimento e um deslocamento do seu lugar de garantia e de conforto. Gesto que também o liberta do contrato acordado com os limites impostos por este território programado. Estaríamos diante de um homem “des-programado” e liberto da condição de um ser submetido a uma autoritária e determinista escrita previamente linearmente produzida. A questão do fundamento da “experiência” para o entendimento e a produção de uma “arquitetura menor”, será desdobrada e desenvolvida em um capítulo posterior.

Poderíamos então imaginar o homem-arquiteto como criador de si mesmo, como também a sua arquitetura um produto da construção deste mesmo se construir no mundo. O homem e a

⁹⁴ Que chegou para nós aqui no Brasil publicado pela editora Gustavo Gili, em 1974 e traduzido por Justo G. Beramendi. Ver: RYKWERT, 2003.

sua arquitetura se fazem continuamente e ao mesmo tempo com que se vivem cada vida e ao modo de cada um. Talvez pudéssemos concluir que também a arquitetura não é profissão, mas um conjunto de habilidades⁹⁵ necessárias para que cada cultura produza as intermediações precisas ao seu particular habitar do mundo.

As experiências do arquiteto Cedric Price (1934-2003) no cenário britânico dos anos 1960 trataram de desconstruir a concepção da arquitetura enquanto um objeto. O arquiteto inglês concebia as suas propostas como um espaço a ser sentido e produzido enquanto experiência transitória. Não havia o princípio de uma ideia formal pré-concebida, e para Conde (2010, p. 20), Price “[...] sustituyó el orden compositivo proveniente de la mesa del arquitecto por el montaje o el collage espontáneo in situ”⁹⁶.

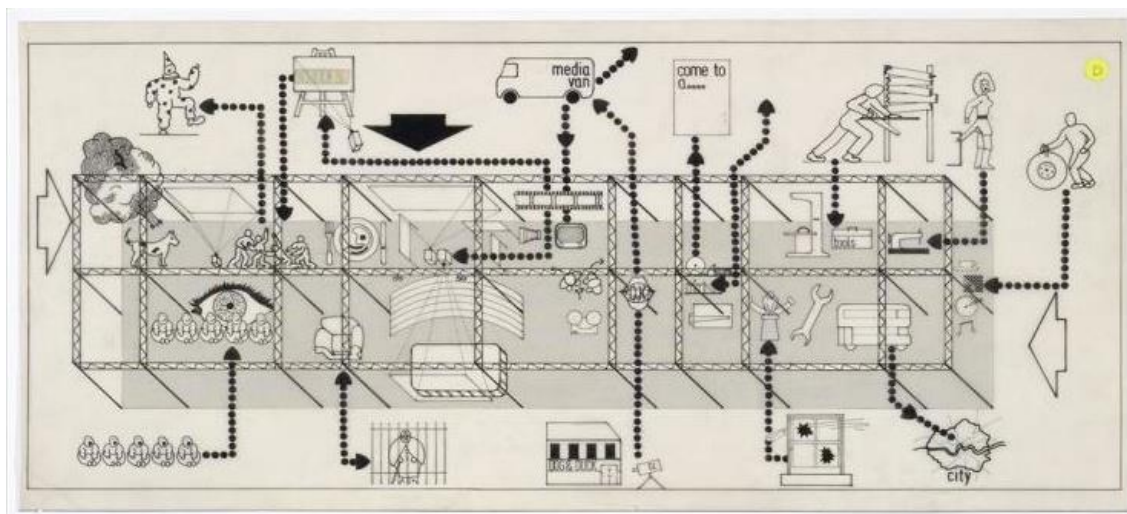
O “tempo” de experiência e ocupação da obra passa a fazer parte do processo de concepção e construção do edifício. O que temos é uma arquitetura flexível e interativa, comprometida com a dinâmica da vida cotidiana das pessoas que se propunham a habitar seus espaços sugeridos. Uma proposta que se adequava melhor à natureza imprevisível e mutável das necessidades dos cidadãos no cenário da vida nas cidades modernas. Cidades que não mais se sustentavam em princípios ordenadores e pré-estabelecidos por um planejamento autoritário.

Outros e novos usos poderiam ir sendo acoplados enquanto usos anteriores se demonstravam obsoletos. O papel do arquiteto carecia então ser redefinido, – a imprecisão e a indefinição das propostas transformavam o trabalho do arquiteto-projetista em um agente dinamizador dos processos de uso e ocupação dos espaços desejados e imaginados. Tanto o arquiteto quanto o habitante se faziam de autores cúmplices do processo vital para o sentido da existência da arquitetura produzida. Para Price, a partir de elementos estruturais que permitiam a flexibilização e mesmo a transformação dos usos, o habitante, de forma ativa e inventiva, usava, abusava e re-usava os espaços até o seu desuso. Para de novo promoverem outras possibilidades de ocupação.

⁹⁵ “Skill” – como escreveu o designer e arquiteto Charles Eames, pra dizer que “design não é profissão, mas uma habilidade”

⁹⁶ “[...] Substituii a composição vinda da prancheta do arquiteto por uma ordem ou montagem espontânea próxima e feita no local/sítio da implantação do edifício.” (Tradução nossa).

FIGURA 55 – Diagrama original para o Inter-Action Centre em Londres, por Cedric Price



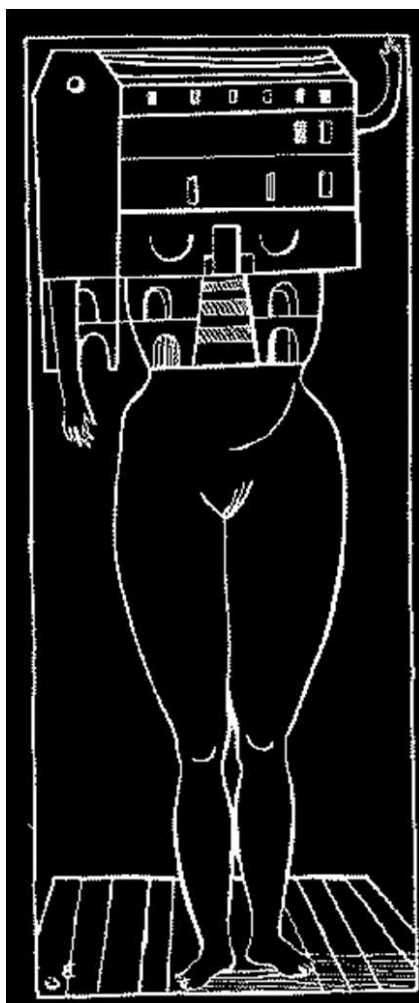
Legenda: Reprodução de diagrama original para o Inter-Action Centre em Londres (construído em 1971-77 e demolido entorno do ano 2000), pelo arquiteto Cedric Price .

Fonte: CONDE, 2010, p. 21.

Retomando a crítica às pretensões do “projeto” em arquitetura, temos no exemplo de Cedric Price a possibilidade de aproximar o arquiteto da realidade cotidiana da prática da construção e da apropriação dos edifícios. Como no desenho original da artista Louise Bourgeois, as construções da casa e do próprio homem se fazem como parte de uma mesma invenção singular de modos para se viver. Um processo contínuo movido pela necessidade de se produzir espaços e objetos de intermediação com o mundo, para que assim possamos estabelecer as relações necessárias de trocas com meio ambiente natural e construído onde procuramos nos instalar. Uma emergência que se configura com a construção de um conjunto corpo-casa, produzido ao longo da experiência do existir particular de cada um de nós, das relações com os diversos outros e com os territórios comuns experimentados por todos nós sobre a Terra.

Poderíamos tentar compreender o “projeto” de arquitetura não como um desígnio, mas como o sendo ele próprio um princípio para o compartilhamento e a construção de saberes diversos. Promovendo e estabelecendo relações diretas e complementares entre aquele que imagina, aquele que constrói e aquele que habita um território por inventar. Como também Vilém Flusser duvida acerca dos rumos da “escrita”, poderíamos interrogar: há futuro para o “projeto”? – assim como nós o consideramos ainda hoje? Ou ainda: há sentido em uma arquitetura que encerra sua obra em um “projeto” pré-definidor do processo construtivo?

FIGURA 56 – Desenho de Louise Bourgeois, sem data



Legenda: Reprodução de desenho original da artista Louise Bourgeois.

Fonte: Foto Adriano Corrêa, 2002, na Bienal de São Paulo.

O propósito desta abordagem e desta aproximação com o Gênesis é da ordem da conversação, no intuito de verificar até onde tal especulação é fértil e até onde ela seria capaz de provocar desdobramentos acerca do sentido que a arquitetura faz para o homem. O mito cristão da criação foi abordado pelas referências feitas a ele quando da produção da dissertação do referido mestrado desenvolvido no ano 2000, e pelas tantas referências que outros teóricos da arquitetura fazem e fizeram a ele. Várias são as pretensas tentativas de interrogar acerca da origem da arquitetura e da construção da primeira “cabana”. Não é isso que interessa aqui, nem interessa formalizar ou encerrar esta questão, mas ao contrário abrir a possibilidade de despertar e de dar continuidade ao argumento já iniciado anteriormente.

Para além de tentar definir a arquitetura como profissão, ou tentar especular sobre um escopo de trabalho que enquadre e defina um território para a prática do arquiteto, o desenvolvimento

deste trabalho pretende tentar construir uma possibilidade da arquitetura como “ofício”, caro e preciso ao nome do homem.

5.3 Arquitetura como “ciência menor”

Ao contrário de se propor a uma abordagem mais experimental, aproximada e investigativa dos desdobramentos e do modo como a arquitetura afeta nossas vidas, a alardeada arquitetura contemporânea tem se anunciado e se feito propagandear pela profusão de imagens produzidas e tornadas publicadas pelos diversos meios de comunicação. Inúmeros “eventos” de arquitetura são anunciados em diversos contextos, – sejam estes de caráter artísticos, com propósitos publicitários, políticos ou sociais. E assim um particular imaginário da arquitetura também se multiplica via a descomunal abrangência do alastramento proporcionado pelos meios próprios ao nosso mundo informatizado.

Isto se dá não só pela facilidade de acesso e pela velocidade dos meios de produção e circulação da informação, mas, sobretudo, pela “espetacularização” e multiplicação de um modo de se produzir arquitetura concebida como “evento” (conceito apropriado a uma sociedade cada vez mais pautada pelas agendas dos “espetáculos” públicos e midiáticos). Consideração que não trata apenas dos objetos arquitetônicos projetados para determinado fim, mas também dos modos de relação e da abordagem de contextos sociais singulares para que se justifique tal produção.

Estamos participando e sendo cúmplices de uma apropriação da linguagem arquitetônica de modo alegórico, – discursos estes capazes de produzir “imagens” e “situações” ao mesmo tempo impactantes e realmente coerentes com uma perspicaz doutrinação dos contextos abordados. E tal modo de se apropriar da arquitetura se dá fazendo encerrar nas “imagens”, assim multiplicadas por estes meios, o princípio, o meio e o fim de todo e de tudo o que se anuncia como mercadoria por consumir. Como se bastasse uma arquitetura, “imaginada” e

feita apenas de discurso ilustrativo, sustentada pelo brilho do “evento” para satisfazer os olhos, o ego e o compromisso dos arquitetos para com a sua responsabilidade profissional.

Não que a arquitetura não possa ser produzida como “imagem”, – uma arquitetura não material e não localizada em um território físico qualquer. Nem que estejamos nos prendendo a somente conceitos relativos a princípios fenomenológicos que vinculam a arquitetura à produção de “lugares” nomeados e demarcados fisicamente. Ou mesmo que estejamos iludidos por saudosismos territoriais e comprometidos com a escrita de um discurso reacionário e ficcional acerca da produção da arquitetura como configuração de “lugar”. Mas também não podemos nos deixar anestesiarmos e apenas surfar no turbilhão das imagens brilhantes às quais estamos submetidos e seduzidos diariamente. Criticamente a questão elaborada pelo arquiteto Paulo Providência para a *Revista Dédalo*, da Faculdade de Arquitetura da Escola do Porto, nos provoca a refletir sobre a relação entre arquitetura e a produção do ‘lugar’: “Será a arquitetura a construção de uma ficção sobre os lugares?”⁹⁷ – não se tratando aqui de produzir uma dicotomia entre arquitetura como materialidade física e construída contraposta à ideia de arquitetura como a produção de imagens memoráveis ou furtivas.

Mas retomemos aqui o dito emblemático, – frase que se oferece para além do momento histórico datado em que foi concebida, do arquiteto russo Vladimir Tatlin acerca de uma arquitetura por produzir: “Nem o velho nem o novo, mas o necessário.” (RUIZ, 1991, p. 2)⁹⁸ Passados já quase cem anos dos princípios que na Rússia definiram o movimento Construtivista da vanguarda soviética, talvez o que esteja hoje em jogo não se trata mais da oposição entre o “velho” e o “novo”, da frase de Tatlin. Poderíamos reaver o princípio do “necessário” a luz de outras questões contemporâneas: nem o “local” nem o “global”, nem o “singular” nem o “geral”, nem o “ideal” nem o “casual”, nem o “próprio” nem o “desapropriado”, nem o “lugar” nem o “não-lugar”, nem o “desenho” nem o “desdenho”... Mas ainda assim talvez possamos tratar do “necessário” como argumento e princípio para a produção de relações para com o “outro” e para com o “meio” que desejamos habitar.

⁹⁷ A publicação *Dédalo – revista de arquitetura* é um periódico da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto: www.revistadedalo.com. O artigo do Prof. Paulo Providência: *Drive-in, memória, amnésia e invenção de lugares*, foi publicado na revista nº. 9, de 2013, que faz parte da edição final da trilogia: *Place, dis:Place, Place:less*.

⁹⁸ Referência ao editorial *Lo Necesario*, de Luis Fernández-Galiano Ruiz.

Quanto a nossa investigação acerca do que se poderia tratar como sendo este “necessário” contemporâneo, interessa-nos confrontarmos com a produção da “imagem” enquanto apenas “ilustração” produzida como parte de uma rede de interesses mercadológicos. Instiga-nos ir além de uma abordagem redutora que opere um recorte, super-iluminado de apenas uma parte da questão, como uma espécie de cortina de fumaça, que, ressaltando uma parte ofusca o todo do problema. Este encanto pela superfície lisa e brilhosa deriva para uma atitude que desencadeia a produção de “eventos” sucessivos, que apenas ilustram superficialmente a abordagem de uma dada realidade.

E assim formatada enquanto “evento” público ou privado, a arquitetura se configura em nosso imaginário enquanto apenas mais uma das muitas “imagens” ofertadas ao consumidor ávido por novidades (mais uma em um mar de imagens que a publicidade produz continuamente). Imagem que se faz deslocada do contexto particular onde se faz “necessária” a sua materialidade. Apresentam-se tais desdobramentos enquanto parte de mais um “evento” produtor de situações que imediatamente são publicadas, – em que o “aparecido” tem mais valor que o necessário trabalho enquanto um “processo construtivo” compartilhado. O aparecimento publicado se anuncia mais importante do que o próprio acontecimento do qual tal imagem fora capturada.

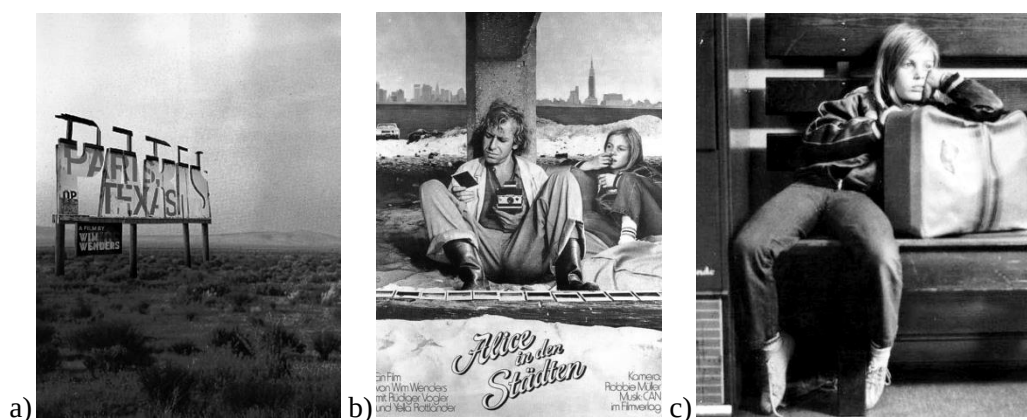
Tal propagação da arquitetura enquanto “evento” muitas vezes vem nomeado como ainda um “processo” que se anuncia, comumente, como “colaborativo” ou “participativo”, – e na maioria das vezes envolve trabalhos voluntários e não capturados por aqueles que carecem e se contentam apenas com a festa. Outras tantas vezes tais “acontecimentos” se nomeiam como “pedagógicos”, envolvendo estudantes de arquitetura e uma massa de jovens ávidos por participar de “eventos”, de encontros festivos que preencham os seus vazios próprios e a falta de reflexão sobre a prática construtiva. Como também nos revelam uma falta de atitude, de propósito e de perspectiva perante uma “crise” quanto à disciplina da arquitetura como uma prática “social aplicada”.

Por um lado tais “eventos” tiram os arquitetos de casa, dos escritórios, das escolas e nos fazem aparentemente mais próximos de outras realidades. Tal deslocamento nos preenche e proporciona uma satisfação que dura exatamente o tempo do acontecido, – até que um outro “evento” se faça ansiado para substituir o vazio provocado com o término do acontecimento anterior.

Para nos contrapormos a esta midiaticização da arquitetura e a este processo de incluí-la na agenda dos eventos contemporâneos, é que nós vamos experimentar uma reflexão de que se propõe a pensar arquitetura enquanto uma “ciência menor”, – na maneira como os pensadores Deleuze e Guattari abordam tal proposição. Antes, procuramos explorar um pouco mais as referências produzidas por esta ordem do dia baseada em “espacialidades eventuais” sucessivas.

Podemos tentar relacionar tais espacialidades, assim produzidas, com a definição de “não-lugares” e a ideia de “sobremodernidade” desenvolvida pelo pensador francês Marc Augé. O autor nos fala de uma “aceleração” e de uma “multiplicação de acontecimentos”, e defende que é esta superabundância a causa de nossos maiores horrores, – produzidos de modo inédito e tornados possível pelos meios acelerados e extensivos então viabilizados pela tecnologia da informação. Perante tal superabundância informacional o argumento do autor aponta que a “espessura acontecimental das últimas décadas faz correr o risco de se ver despojada de qualquer significado”. Para Augé (2012, p. 31) isto não implica em uma perda de sentido dado ao mundo, mas tal aceleração faz com que tais “experimentos explicitem intensamente a necessidade quotidiana de lhe dar um: dar um sentido ao mundo, e não a certa aldeia ou linhagem”. O que nos implica em constantemente estarmos tentando dar um sentido ao presente em detrimento da construção efetiva de experiências que nos conectem ao passado e à possibilidade de construção ou anunciação de um “lugar” no mundo.

FIGURA 57 – Filmes *Alice nas Cidades* (Alemanha, 1973) e *Paris, Texas* (EUA, 1984), de Win Wenders



Legenda: a) Cartaz de *Paris, Texas*, EUA, 1984.
 b) cartaz de *Alice nas Cidades*, de Win Wenders, Alemanha:1973.
 c) cena de *Alice*, no filme.

Fonte: Acervo do autor.

Não que os ambientes desertos e abstratos, sem aparentes memórias pessoais ou marcações que definam limites territoriais, interditem qualquer possibilidade de narrativa que os localizem. Se referindo ao realizador de cinema alemão Wim Wenders, o arquiteto Paulo Providência (2013, p. 49) trata de abordar tais espacialidades: “talvez os lugares abstratos da auto-estrada, do centro comercial, da *gare* de caminho-de-ferro ou do aeroporto sejam também suscetíveis de apropriação narrativa tal como o bairro, a mercearia de vizinhança ou a tabacaria da esquina”. E considera que há também no que Augé desautoriza enquanto possibilidades memoráveis despossuídas de significação uma carga de “memória poética” e relações quotidianas, – tanto quanto os “lugares” com que o ensaísta francês contrapõe ao que ele define como “não-lugares”.

Referindo-se a saga do personagem Travis Henderson do roteiro de Sam Shepard para *Paris, Texas* de 1984, Providência ressalta que o cenário da busca de um passado memorável empreendida pelo personagem se dá exatamente nas referências que Augé atribui como lugares característicos da “sobremodernidade”. É a partir de uma foto de um terreno anônimo e por demais abstrato, situado em uma localidade fora do mapa, de nome Paris, no Texas, de percursos ao longo de linhas de transmissão de alta tensão no deserto, de horizontes vazios e desabitados, de nós complexos em auto-estradas, em auto-serviço de postos de gasolina, em lojas de conveniência, que Travis procura reconstruir o seu passado. É deste modo que debilmente o personagem vai remontando o quebra-cabeça de sua história pessoal. Para o arquiteto, o filme de Wenders, (...) “ao fazer um retrato poético desses lugares, atribui-lhes identidade, relação e história, ou seja, a frágil condição existencial de Travis é acompanhada pelas várias identidades, relações e história dos lugares.” (PROVIDÊNCIA, 2013, p. 49)

Não duvidamos também, como Providência ou Wenders, que tais paisagens carreguem em si memória e quotidiano capaz de constituir relações e histórias pessoais. Não só *Paris, Texas* como também outras obras de Wenders nos remontam a esta hipótese. Especialmente *Alice nas Cidades*, que é o primeiro da trilogia de *road movies* realizado por Wim Wenders, seguido por *Movimento Falso* (1975) e *Reis da Estrada* (1976), – e todos eles especulam sobre tais possibilidades.

Mas aqui estamos rastreando uma pretensa arquitetura forjada em acontecimentos e produzida pela “abundância” de estímulos. Ao contrário da escassez de singularidades dos ditos “não-lugares” de Augé, tais “eventos” arquitetônicos apelam para a multiplicação de referências e para o apelo fácil de uma suposta memória afetiva coletiva. Uma espécie de catarse coletiva

de “excessos”. “Eventos” que se fazem imediatamente publicados e alardeados nas redes sociais no mesmo instante em que vão sendo produzidos. Uma produção instantaneamente multiplicada como “imagem” e que se alastra povoando imaginários os mais distantes. Arquitetura feita publicidade, – que vende instantes de felicidade, assim como outro produto-imagem qualquer que consumimos anunciados pelos publicitários nas redes televisivas ou nos diversos canais possíveis em conexão online e viabilizados pela internet.

“Imagens” estas que não se fazem como reveladoras de algo que se faz ver. Ao contrário disso: é exibindo instantaneamente as suas existências brilhantes é que se oculta as suas possíveis consequências. E não se fazem, como o que Providência nomeia, de “imagens poéticas” próprias da imaginação, – mas se oferecem como mera ilustração de um quadro esvaziado e intangível.

Para o crítico e professor de arquitetura Fredy Massad, os arquitetos têm sido “autocomplacentes”, e mesmo coniventes com todo um sistema ideológico que nos ilude acerca das reais transformações pelas quais a produção da arquitetura e a prática do arquiteto carecem encarar. Tal abordagem se deu no âmbito da Trienal de Lisboa acontecida no ano de 2013, em Portugal, através do artigo produzido por ele intitulado *De esta manera no*⁹⁹. Para Massad o pensamento articulado pelos arquitetos, anestesiados pelos meios publicitários que constroem um ideário e um imaginário perversamente deslocado da realidade social, econômica e política pela qual somos afetados, tem se mostrado frágil e sem condições próprias para intervir efetivamente neste contexto de crise dos meios e das relações:

[...] el pensamiento arquitectónico quedó despojado de toda base intelectual potente que no fuese más allá de impostadas piruetas conceptuales, y la fiesta fue acompañada por una comparsa de farsantes y aduladores que nunca se atrevieron (o no quisieron decir en voz alta) que el emperador iba desnudo y que el imperio que se había edificado era completamente hueco y se desmoronaría si no se le inyectaban verdaderos idearios, pensamientos que fuese más allá de palabras pomposas y la parafernalia de imágenes producidas para consumo fácil – pero que de poco o nada han servido para construir debates que afrontaran una reflexión sincera y fuerte sobre la arquitectura. (MASSAD, 2013)

O alerta de Massad nos reclama a avaliar toda esta sobrepujança publicitária para a qual a arquitetura tem servido e também se aproveitado. E é mesmo de dentro destes múltiplos

⁹⁹ Publicado no blog *La viga en El ojo*. Ver: <http://abcblogs.abc.es/fredy-massad/2013/09/24/de-esta-manera-no>.

“eventos”, destes “excessos”, que nos cabe tentar apalpar a matéria com a qual se tem produzido a arquitetura contemporânea. Cabe-nos imaginar e engendrar um poente para este consumo do entretenimento, próprio ao “evento” de um sol que nunca se põe e que não pode se por.

Tornar a imaginar uma arquitetura-sombra em oposição a tantas imagens e acontecimentos brilhantes e luminosos. Arquitetura do habitar, do “de-morar”, do tempo “de-morado” contraposto à aceleração da “sobremodernidade” de Augé. Produzir experiência enquanto prática de uma construção cotidiana de uma arquitetura vivenciada dia depois de dia, passo a passo, como território possível para o construir e o desconstruir necessário ao exercício do homem-arquiteto. E assim a busca de uma abertura para relações compartilhadas com as pessoas e com o contexto abordado. Relações que se firmem na continuidade e na responsabilidade desejada e empreendida pelas partes envolvidas em um efetivo processo construtivo.

Daí a necessidade e a suposição do “menor”, e então experimentar tratar da arquitetura como uma “ciência menor”, – para que retomemos um pensamento crítico acerca do fazer arquitetônico. O argumento por uma “literatura menor” associados à escrita de Franz Kafka, ao contrário das implicações que instituem a “grande literatura”, revelam o escritor como um agente singular de sua própria produção. Ele mesmo um solitário desafiante do “mundo maior”, – que é quem valida e autoriza o discurso literário. É o próprio escritor que através da literatura, encarnado no corpo da sua letra, quem produz sua escrita como um fluxo de um ato cotidiano e contínuo a sua particular experiência de vida.

Por estas razões Kafka, que assim escreve, se encontra capaz de transitar à margem das restrições e enquadramentos que uma produção engajada em uma comunidade “maior”, vigiada por uma ordem institucional ou estatal, o obrigaria. Ainda que tal escrita possa ser incômoda a uma ordem maior ou superior, ela se dá limitada pelo alcance de uma vivência particular e interior do sujeito. Algo assim como apontado no romance de William S. Burroughs, escritor americano considerado parte da chamada *Geração Beat*, *Naked Lunch*¹⁰⁰: “(...) aos desafiadores do mundo, há uma Marca inultrapassável: a Marca Interior.”

Tal abordagem de um “corpo encarnado”, que traz em Kafka um exemplo fundamental para o entendimento deste “encarnamento”, se dá enquanto uma outra posição em relação a uma

¹⁰⁰ Traduzido para as edições em português como o *Almoço Nu*. Ver: BURROUGHS, 1984.

tradição filosófica dominada pelo cartesianismo. Tal domínio se estendeu pelo menos até o fim do século XIX. É na virada do século que o corpo e a relação entre o sujeito e a sua encarnação passam a ser definidas de outra maneira.

Jean-Jacques Courtine (2008, p. 7), um dos organizadores da já referida História do Corpo juntamente com o historiador francês Georges Vigarello, faz a seguinte constatação na introdução do volume três desta coleção – intitulado *As Mutações do Olhar – o Século XX*¹⁰¹: “o século XX é que inventou teoricamente o corpo” e que “essa invenção surgiu em primeiro lugar na psicanálise”. Para Maurice Merleau-Ponty (1960), uma das mais importantes referências da fenomenologia e do pensamento a partir do corpo neste último século que passou:

[...] Nosso século apagou a linha divisória do corpo e do espírito e encara a vida humana como espiritual e corpórea de ponta a ponta, sempre apoiada sobre o corpo (...). Para muitos pensadores, no final do século XIX, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século XX restaurou e aprofundou a questão da carne, isto é, do corpo animado. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 287)

E foi no decurso do século XX que diversas questões, relativas a este outro olhar despertado sobre o corpo, foram sendo desdobradas: para Sigmund Freud (1856-1939) o inconsciente fala através do corpo, – e via a observação do que seria nomeado como “somatizações” ele desdobra a construção da imagem do corpo na formação do sujeito como um “eu-pele”; para Edmund Husserl (1859-1938) a ideia do corpo humano como o “berço original” de toda a significação revela a visão do corpo como “pivô do mundo”, como uma ponte e um elo entre o tempo e o espaço; para Merleau-Ponty (1908-1961) o corpo é origem e “encarnação da consciência”; para o antropólogo Marcel Mauss (1872-1950) a “técnica corporal” expressava revelando como cada sociedade servia-se do corpo dos seus homens; para Michael Foucault (1926-1984) o corpo se revelava nos “poderes exercidos sobre a carne”. E mais no final do século o corpo protagoniza uma das grandes questões contemporânea, sintetizada e enunciada de forma simples pelo químico e escritor italiano, sobrevivente de Auschwitz, Primo Levi (1919-1987), de que “meu corpo não é mais meu corpo”; – e que nos leva a perguntar, perante experiências do limite do humano, se: “— meu corpo será sempre meu corpo?” (COURTINE, 2008, p. 12)

¹⁰¹ Ver: COURTINE. As mutações do olhar: século XX. V.3. 2008.

Para Courtine (2008, p. 8) aconteceu, no século XX, “que o corpo foi ligado ao inconsciente, amarrado ao sujeito e inserido nas formas sociais da cultura”. E foi na década de 1960, como consequência desta “encarnação do corpo”, que o corpo passou a ser referência para os principais movimentos revolucionários, individualistas e “igualitaristas” de protestos a favor do feminismo e da igualdade entre sexos, da revelação e aceitação do homossexualismo, do movimento negro e de minorias étnicas em países dominantes no mundo ocidental, – fazendo do corpo, até os nossos dias, objeto/sujeito de protesto contra as hierarquias, sejam elas, culturais, políticas ou sociais.

Mas no início do século XX o discurso, a literatura e a estruturas da língua estavam estreitamente regidas pelo poder maior e disciplinador das massas, – enquanto que o corpo do sujeito estava relacionado às minorias, aos oprimidos, aos “despatriados” e desterrados. Dentre tais “desterritorializados”, a vida e a escrita de Kafka tinham no próprio corpo o instrumento para se opor ao discurso de uma ‘literatura maior’. Vale aí toda a análise já introduzida acerca da escrita e da produção literária do autor, como também da vida e da fragilização imposta ao seu próprio corpo: tão duramente maltratado em seus personagens das suas ficções e na singular existência do próprio sujeito Franz Kafka, – adoecido e rejeitado por tantas circunstâncias pessoais.

E para Kafka, como também revelado no romance de Burroughs, é aí, no “desafio ao mundo”, que há o despertar, mesmo que não racional, da vontade e da necessidade de um desejo de se esquivar dos ditames de uma maioria dominante. Era preciso estar fora para poder então trilhar caminhos que pudessem fazer da própria experiência o fator propulsor de uma produção. Importa para a “experiência” do viver mais a invenção do que o estabelecimento de práticas reproduzíveis e consumíveis. Importa menos o reconhecimento por uma autoria perante uma massa de outros, do que o enfrentamento contínuo e diário pela invenção de uma nova e outra letra, – estabelecendo deste modo uma possibilidade de vivenciar cotidianamente o seu ofício.

O pensamento acerca do “menor” atravessa a obra filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), e é tratada em diversas das análises e reflexões empreendidas pelos autores. No volume cinco da coletânea de textos dos *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, a referência analógica construída em torno da configuração do que nomeiam como uma “Ciência Menor”, ou uma ciência “nômade”, é esclarecedora da potência deste conceito. Para os dois pensadores há um gênero de ciência que é muito difícil de ser classificada e

enquadrada nas exigências daquilo que oficialmente é denominado como Ciência. E é justamente por esta impossibilidade de nomeação que tal prática e construção se faz tão vital para o homem: “(...) é um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 25). É desde este devir que esta prática “menor”, não referenciada por uma definição de um pensamento clássico sobre a Ciência, esteve sempre excluída da instituída “Ciência Régia”.

Tal prática “menor” é chamada por Deleuze e Guattari como “ciência nômade”, própria de um espaço aberto e de um modelo turbilhonar, relacionada a um fluxo, o é contrária a se constituir em um espaço linear feito de coisas sólidas. Fazendo referência aqui a outro texto deste mesmo volume dos *Mil Platôs: O Liso e o Estriado*, – desenvolve-se um pensamento que relaciona o “nômade” ao “espaço liso” (vetorial, projetivo, topológico), contraposto ao “espaço estriado” (o métrico, o medível e o determinado). Em uma atitude “nômade”, própria do espaço “liso”, o sujeito da ação ocupa o espaço sem medi-lo, enquanto que no espaço “estriado” mede-se primeiro o espaço para depois ocupá-lo.

Para uma “Ciência Menor” cada figura ou campo de ação designa um ‘acontecimento’, muito mais do que uma ‘essência’: estamos diante de processos construtivos que apontam para toda uma sorte de deformações, transmutações, aberrações, intuições, criações, metamorfoses, que não se podem medir e predeterminar por uma precisão ou pré-definição dos resultados da operação empreendida. Tudo depende da sucessão dos “acontecimentos”. Cada novo acontecimento aponta para uma indeterminação do que possa vir depois.

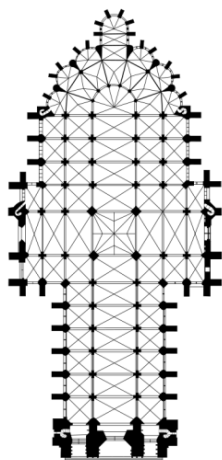
A “ciência nômade” se desdobra e se desenvolve fora, exterior ao domínio do aparelho de Estado, ou das exigências e imposições de uma ciência de Estado, Régia ou Imperial. É por isso que, sentindo-se ameaçado por tal exterioridade e desejo de exclusão, que o aparelho estatal procura proibir e reprimir tal prática. Impondo-lhe uma ordem de razões, de regras métricas, de dimensões estreitas, controladoras e policiais que procuram localizar e inibir a sua ação no campo social, econômico e político. Desautoriza suas práticas e tenta reter de suas invenções somente aquilo que pode ser enquadrado e disciplinado por suas receitas e normas estritamente limitantes. Tais considerações e diferenças encontram-se relatadas por Deleuze e Guattari em diversos exemplos e campos disciplinares da ciência, da prática humana e do pensamento abstrato.

Quanto à arquitetura, além de todos os outros exemplos abordados pelos ensaístas franceses, se faz referências diretas em dois momentos em especial: a das construções das catedrais góticas no século XII, e em outra analogia a da construção das pontes no século XVII e XIX. Sabemos que o gótico revela o desejo de se construir igrejas mais altas e mais impressionantes do que as igrejas românicas. Tal propósito implica não só, numa questão de dimensão e grandeza, mas em uma mudança na qualidade das relações entre forma e matéria: as construções românicas se fazem de uma relação estática das forças que regem a estrutura necessária a sua arquitetura, enquanto que para o gótico tal relação aponta para uma proposição dinâmica entre as forças que atuam sobre a estrutura. Para Deleuze e Guattari: “é como se o gótico conquistasse um espaço liso, enquanto o românico permanecia parcialmente em um espaço estriado (onde a abóbada dependia da justaposição de pilares paralelos)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 29).

Para os autores o empreendimento gótico, ainda que para fundamentar os seus propósitos, precisou da ciência teorematizada para estabelecer equações e medidas capazes de ordenar as superfícies e os volumes geradores destas formas, tais conquistas só se deram porque Bernardo de Claraval, juntamente com o seu companheiro de confraria o monge-maçom Garin de Troyes, renunciaram a tal “Ciência Régia” e “invocaram a especificidade de uma geometria operatória arquimediana, projetiva e descritiva, definida assim como ciência menor, – mategrafia mais que matelogia” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 30)

Se compararmos a concepção expressa nas plantas de projetos de templos católicos caracterizados por princípios românicos, com a complexidade do traçado estrutural da planta de uma igreja gótica, concebida no século XIII, poderemos imaginar tais relações de oposição entre o espaço liso e o espaço estriado propostas por Deleuze e Guattari. Aqui apresentamos comparativamente as plantas da Catedral Gótica de Notre-Dame de Amiens, construção iniciada em 1220, e a planta da Catedral Românica de Santiago de Compostela, concebida no século XI.

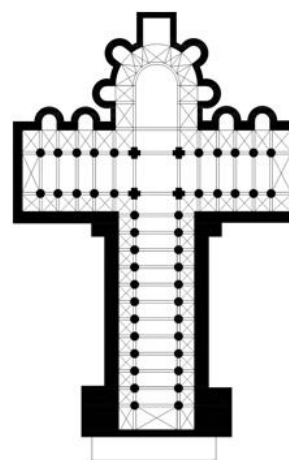
FIGURA58 – Planta da Catedral Gótica de Notre-Dame de Amiens, França



Legenda: Começou a ser construída em 1220, é uma das maiores catedrais góticas em França, com o seu grande volume interior de aproximadamente 200,000 m³.

Fonte: <http://www.lmc.ep.usp.br/people/hlinde/estruturas/catedral%20de%20amiens.htm>

FIGURA 59 – Planta da Catedral Românica de Santiago de Compostela, Espanha



Legenda: Reconstrução hipotética de como seria no século XII, pois hoje está muito modificada. Construída entre 1075 e 1128, está província da Corunha, na Galiza, Espanha.

Fonte: <http://historiaearquitetura.blogspot.com.br/2012/02/simbolo-da-igreja-catolica-espanhola.html>

Tais princípios partem de uma lógica operatória que não se baseia na representação, mas no experimento, no percurso e no procedimento impulsionado pelo próprio material de trabalho. Não que não haja um cálculo, mas este se dá movido muito mais por princípios qualitativos do que quantitativos. Processo este que se dá centrado em torno de situações-problema e dos acontecimentos originados via uma abordagem imaginativa, investigativa e experimental perante as dificuldades oriundas do tal problema. Uma atitude deambulatória de escuta dos acontecimentos, de construção de conhecimento e de respeito aos materiais e as técnicas disponíveis para manipulá-los.

Na fala do Sr. Vicente, um autêntico artífice marceneiro, com conhecimentos de marcenaria advindos da prática e da experiência de uma vida inteira dedicada ao seu ofício, e com o qual tenho compartilhado trabalhos diversos de arquitetura na construção de edifícios e na concepção e produção de mobiliário há já vários anos: “— é necessário escutar, provocar e ao mesmo tempo ser humilde perante o pedaço de madeira que se pretende transformar e utilizar”. E é lentamente, com o cuidado de estar manipulando uma matéria preciosa, que o Sr. Vicente experimenta com perspicácia, elegância e capricho, desdobrando e inventando possibilidades, testando e levando ao limite a matéria que dá nome ao seu trabalho.

Quanto às experiências para a concepção e produção de pontes no século XVIII na França, Anne Querrien, socióloga e urbanista francesa que trabalhou com Félix Guattari, considera que as pontes naquele momento histórico eram matéria para a experimentação, proposições coletivas e dinâmicas de relações compartilhadas e dispostas à invenção. Apesar das estradas estarem controladas pelas normas rígidas do Estado, ser uma atribuição e se encontrarem submissas a uma administração centralizada, discussões sobre modelos e possibilidades para se vencer os leitos dos rios extrapolavam este controle. Coletivos autônomos e independentes da tutela dos órgãos responsáveis pelas Obras Públicas engendraram processos que propunham assembleias livres para desenvolver modelos mais flexíveis e mais leves do que os modelos de pontes utilizados até então. Ação que logo foi inibida, normatizada e subordinada ao aparelho do Estado.

Para Deleuze e Guattari (1997, p. 31), tais tentativas se opuseram ao aparelho controlador do Estado, se caracterizaram como outro corpo de relações, – um corpo coletivo entre o modelo familiar e o modelo estatal, inventando a possibilidade de outros modelos: “(...) um outro dinamismo, uma ambição nômade”.

Para Anne Querrian, em *Devenir fonctionnaire ou Le travail de l'Etat*, o estado se constrói, normatizando e inibindo atividades exteriores ao seu domínio, e se institui sobre o fracasso da experimentação de coletivos independentes e autônomos:

(...) um equipamento é feito para funcionar, não para ser construído socialmente: desse ponto de vista, o Estado só chama para construir aqueles que são pagos para executar ou dar ordens, e que são obrigados a seguir o modelo de uma experimentação pré-estabelecida. (QUERRIEN, 1975, p. 26-27)

No caso do Estado brasileiro, o que presenciamos cada vez mais instituídas e arraigadas aos sistemas de controle e punição engendrados pelo estado, são as leis da vigilância sanitária e leis de defesa do consumidor a serviço das grandes corporações (como por exemplo, as normas brasileiras para a construção civil que são perversamente influenciadas pela necessidade de produção e do ganho econômico da indústria do cimento e do aço em nosso país); são linhas de financiamento disponibilizadas para a produção de habitação pelos sistemas financeiros estatais que privilegiam o monopólio das grandes construtoras (vejamos aí os programas habitacionais para abordar o déficit de moradia nas classes mais pobres da população – como exemplo: o programa do governo federal *Minha casa, minha vida*); é a

desconsideração quanto ao uso de tecnologias alternativas por estes modelos de financiamento, que privilegiam o uso da laje de concreto e a alvenaria tradicional como princípios de qualidade para acesso ao benefício; é a falta de investimento e a não aposta no desenvolvimento de outros modos de se construir e morar em nossas cidades; é o isolamento e o fechamento em torno de si pelas Escolas de Arquitetura e pelas Universidades brasileiras quanto a uma prática mais próxima, extensionista e comprometida com a realidade do país; – estes são apenas alguns dos fatores que confirmam e se relacionam com a hipótese elaborada por Anne Querrian.

FIGURA 60 – Estêncil. Sem título. Zé Buceta, Belo Horizonte, 2011



Legenda: Estêncil crítico ao programa *Minha Casa Minha Vida*, manifesto em muros nas ruas de Belo Horizonte.

Foto de Adriano Corrêa, 2011

Ao contrário do espaço estriado pretendido pela instituição do Estado, tal “ambição nômade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 29) aponta para uma noção de liberdade em que o sujeito, na busca de acordos menores e singulares com o mundo, aspira e procura aderir-se ao próprio movimento da vida. Neste sentido, a responsabilidade para com este empreendimento é diretamente dependente do empenho e da consciência de cada indivíduo. Georges Bataille (2013), quando na concepção das “leis da economia geral”, empreendeu um esforço que pretendia a construção de uma obra de economia política focada no “dispêndio” como consumação das riquezas, e não na “produção” como fonte de acúmulo de riquezas, – intitulada por ele como *A parte maldita*, tal ensaio fala da importância da “consciência de si” e do tanto que o conceito de uma economia geral, elaborado por ele, depende do “homem só”.

Tal noção de “dispêndio” constitui o eixo do pensamento e da reflexão de Bataille sobre a ‘experiência’ do homem. Donde o próprio desdobramento da vida deste homem se choca com obstáculos ao seu crescimento, o que o faz procurar superar incessantemente os limites impostos pelo mundo que o homem procura habitar. Mas, para Bataille (2013, p. 59), para que a vida humana se faça na medida de sua potência, “é, sobretudo, com a consciência de si que o homem, finalmente, efetuará na visão lúcida de um encadeamento de suas formas históricas”.

Implica e interessa à obra do autor toda a potencialidade dos diversos aspectos particulares próprios à vida do homem. Mesmo que ele tentasse privilegiar certos campos do pensamento para a abordagem de uma “economia geral”, Bataille (2013, p. 39) tinha consciência de que “não teria sido possível ordenar esse pensamento, se ele não tivesse, por outro lado, encarado a totalidade dos pequenos fatos, erroneamente tido como insignificantes”.

Ao contrário do que propunha Bataille, de encarmos o desafio de hospedarmos a diversidade de manifestações características das múltiplas diferenças próprias ao particular de cada homem, o que presenciamos neste fim de século XX foi a prática de uma ação que procurou entorpecer e equivaler com padrões de saúde e igualdade todos os homens. Se por um lado este foi o século que produziu a possibilidade de um papel protagonista para o corpo e suas reivindicações singulares, por outro foi quando se impôs um regimento e uma padronização globalizada ao comportamento deste mesmo corpo. Através de uma medicalização sem precedentes, instituída e legitimada por uma campanha publicitária financiada pela força econômica oriunda de toda uma crescente e poderosa indústria farmacêutica, selvagem, ultra-capitalista e internacionalizada, o corpo foi enquadrado e feito refém de um padrão global de saúde. Para Anne Marie Moulin¹⁰², autora do *Corpo diante da medicina*, a medicina ocidental e a sua cúmplice farmacologia “promulga regras de comportamento, censura os prazeres, aprisiona o cotidiano em uma rede de recomendações”. Sendo que a justificativa para esta prática ostensiva se fez através do aumento dos índices de longevidade do homem e de uma “vitória sem precedentes” sobre as doenças na história da humanidade. Tal desembocar do século XX promove, de modo muito íntimo e perverso, uma desarticulação de todo o movimento de autonomia e de reivindicação de singularidade, por parte dos indivíduos e das minorias, que se levantaram e se fizeram valer na década de 1960.

¹⁰² Ver: COURTINE, 2008, p. 15.

Isto reflete diretamente em um regramento da vida e do trabalho do homem. Em nome da saúde pública, da segurança e do controle de práticas autônomas e “fora da lei”, o Estado assume o papel de um gestor que impõe regras, disciplina, divisões no trabalho e no uso comum do espaço público.

Na construção civil esta gestão procura inibir uma série de práticas tradicionais de técnicas e modos próprios de se construir. O Estado vai promover uma divisão e uma extrema distinção entre o trabalho intelectual e o manual, entre teoria e prática: por um lado iludindo os “intelectuais” com um aparente poder, e por outro iludindo os trabalhadores braçais com supostas condições ideais, de proteção e segurança no trabalho. Desqualifica-se assim a autonomia sobre o trabalho, tanto intelectual quanto braçal. O trabalhador manual gradativamente vai desaprendendo o seu ofício, – que antes era dominado por gerações anteriores de pedreiros, serralheiros e marceneiros e agora, através de uma divisão e especialização cada vez mais controladas, são desqualificados os seus saberes em nome da eficiência e da qualidade da produção. Quanto ao trabalho intelectual, o que realmente acontece é que neste processo de controle e gestão:

[...] o Estado não confere um poder aos intelectuais ou conceptores; ao contrário, converte-os num órgão estreitamente dependente, cuja autonomia é ilusória, mas suficiente, contudo, para retirar toda potência àqueles que não fazem mais do que reproduzir ou executar. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 35)

E é assim que acontece a repressão a uma “ciência nômade”, autônoma e desenvolvida por coletivos independentes da tutela da ordem e da lei. Impõe-se com autoritarismo e em nome da “Ciência Régia”, pelas instâncias superiores, um controle sobre o pensamento e sobre a produção material. Copia-se assim na “ciência” a relação de submissão de governantes e governados. Em Arquitetura, ao contrário de um plano desenvolvido no canteiro de obras, a partir da colaboração e da invenção coletiva daqueles que arquitetam e juntos constroem o edifício, o projeto é um desenho traçado sobre o papel pelo arquiteto, legitimado e submetido aos ditames do Estado e corroborado pelos conselhos corporativos das profissões. Desenho produzido por um arquiteto que normalmente desconhece a técnica necessária para a execução da sua ideia, desconhecendo também as habilidades e conhecimentos do operário que é pago para reproduzir sem colaborar e questionar o seu projeto (ao contrário do

construtor gótico do exemplo apresentado, que desenhava diretamente no solo e definia o talhe das pedras por esquadreamento no próprio canteiro de obras).

Para Deleuze e Guattari, o problema da repressão à prática de uma construção compartilhada e desenvolvida por um coletivo no fluxo do acontecimento no canteiro de obras se dá não pela qualidade do resultado obtido, ou por um conteúdo avaliado inexato, ou pela imperfeição dos meios utilizados, “mas porque elas implicam uma divisão do trabalho que se opõe à das normas de Estado” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 35). Os parâmetros oficiais, ao mesmo tempo em que impõem uma forma anteriormente preparada para a matéria, também impõem e regulam uma ordem para a ação e a vida dos operários. É por isso que a peça de madeira para o marceneiro Sr Vicente, ao contrário da divisão imposta ao trabalho e da forma padrão imposta à matéria, é portadora de uma singularidade que deve ser ouvida e respeitada, – o que para um operário da construção civil não tem a mínima importância. Para o Sr. Vicente, cada pedaço de madeira é uma matéria com expressão própria, e não um “preparado” homogêneo, higiênico e desprovido de qualquer valor particular.

Cabe aos arquitetos, se interessados em desenvolver uma prática referenciada por desafios e abordagens que procurem desenvolver a capacidade de investigação e invenção de alternativas para a habitação, como também a relação do homem com o território das nossas cidades contemporâneas, a articulação de uma prática compartilhada que inclua os diversos saberes dos envolvidos no processo construtivo. Faz-se necessário procurar e engendrar procedimentos operatórios, de processos possíveis e necessários, para o desdobramento de uma “ciência nômade” e aberta à experimentação. Precisamos dar conta e inventar alternativas perante a complexidade dos aparelhos do Estado que procuram policiar e normatizar a vida contemporânea. Mesmo que muitas das vezes estejamos tratando de relações de arquitetura em escalas muito diversas. É fundamental, para o desenvolvimento de um pensamento sobre os diferentes territórios e os diversos possíveis modos de habitar a cidade contemporânea, aprofundar tais proposições práticas e procurar desenvolver ferramentas capazes de abordar tal realidade “nômade”. Assim como Bataille, podemos olhar para o território a partir de sua “economia geral”, para então aproximarmos dos contextos e das proposições específicas, – em que cada um dos seus habitantes busca se estabelecer particularmente na dimensão “maior” desta paisagem.

Como contraponto à inclusão forçada, ou à imposição de sanções policiais pelo Estado, seríamos nós capazes de engendrar o devir menor de uma experimentação promotora de uma

potência de transformação e da abertura de espaços dentro de um contexto dominado pela subordinação a uma língua “maior” e dominante? – sujeitos que estamos a um território estriado e já previamente demarcado? Seria possível promover uma concepção do espaço e da prática da arquitetura em que os fatores políticos, econômicos, sociais e ecológicos atravessem a elaboração arquitetônica dos nossos territórios de relação? Como contribuir para um trabalho que se faça compartilhado e aberto às diferenças e à multiplicidade dos discursos daqueles que constroem este mesmo nosso território na contemporaneidade? – entendendo por contemporâneo a reflexão por Giorgio Agamben (2009, p. 59), em seu ensaio *O que é o Contemporâneo?*, em que o autor define a contemporaneidade como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”.

Uma “ciência menor” experimenta projetos sensíveis à especificidade das condições contextuais, muitas vezes usando táticas alheias às metodologias e procedimentos aceitos tradicionalmente pela ciência oficial. E é esta construção “menor”, cotidiana e imprevista, que nos “anuncia a qualidade rugosa que nos ancora e que dá sustentação aos nossos referenciais particularmente memoráveis, – como a dizer que sim, existimos e estamos aqui juntos” (CORRÊA, 2008, p. 254- 255).

Quanto à produção de uma “arquitetura menor”, esta se faria tecendo uma crítica operativa, social e econômica, empenhada na transformação e no compartilhamento dos saberes próprios ao contexto de cada caso abordado (CORRÊA, 2008). A prática do arquiteto adquire assim uma proximidade ao cotidiano e a uma natureza processual do fazer do homem de cada um dos lugares abordados, – e assim as modalidades de relação com o contexto de cada território vão se alterando e alterando o próprio projeto imaginado, fazendo da obra uma prática reflexiva, compartilhada e relacionada aos saberes dos habitantes e dos construtores de cada etapa deste processo construtivista. Tais procedimentos de trabalho fazem da arquitetura uma ação próxima de práticas culturais multiplicadas, assim como Peter Brooke (1925), encenador de teatro e cinegrafista britânico, referiu-se ao teatro contemporâneo, caracterizando-a também como a possibilidade de uma conciliação singular que desafia as diferenças impostas entre o global e o local. A arquitetura passaria assim a ter um forte componente espacial relacionado com território local, empregando uma diversidade de saberes e fazeres relacionadas com técnicas de reciclagem de materiais próprios a cada uma destas localidades, utilização de recursos existentes e meios à mão, incluindo o saber de artífices relacionados com cada um dos materiais e das técnicas utilizadas, ou mesmo incentivando e educando para

possibilidades de ‘do-ityourself’, experimentando modos de trabalho e relações diversas no canteiro de obras e na concepção dos projetos.

5.4 Arquitetura como “ofício”

Jorge Luis Borges, um dos maiores ficcionistas do século XX, fora convidado pela Universidade de Harvard para proferir uma série de palestras acerca da literatura nos anos de 1967 e 1968. Embora o autor declarasse que o tema a ser tratado era a poesia, Borges examina e discorre acerca de uma série de questões fundamentais para pensarmos a contemporaneidade, – principalmente quando trata de aspectos filosóficos da comunicação em geral. Já com a idade de setenta anos na época destas palestras, Borges (2001, p. 11) fala de suas dúvidas e da sua prática de uma vida inteira dedicado à literatura: “passei a minha vida lendo, analisando, escrevendo, ou treinando a minha mão para a escrita, e desfrutando”, no caso, a poesia. E dizia que ler poesia é que fazia dele um homem dedicado à literatura. Para Borges não seria lendo os livros de estética sobre poesia que fariam alguém compartilhar com outro a prática da literatura: “sempre que folheava livros de estética tinha a sensação de estar lendo as obras de astrônomos que nunca contemplavam as estrelas”, para o autor: “eles escreviam sobre poesia como se a poesia fosse uma tarefa”.

É por esta relação direta e primeira que Borges estabelece com a poesia, que tomamos emprestado do autor tanto o título deste capítulo quanto a crença de que, como na literatura, a arquitetura também é da ordem da própria vida e não é alheia aos processos próprios da experiência existencial do homem. A Arquitetura não seria assim apenas uma tarefa ou um meio para construir edifícios-mercadoria, ou gerar capital para produzir crescimento econômico e mercado de trabalho para as diversas organizações sociais.

Borges se debruça e especula em suas palestras sobre a produção de diversos autores da literatura, do Homero (nasceu e viveu no século VIII a.C) de a *Ilíada* ao Melville (1819-1891) de *Moby Dick*, das *Cofissões* de Santo Augustinho (354-430) ao *Médico e o Monstro* de

Stevenson (1850-1894), dentre tantos outros. Faz isto não para elaborar teorias estéticas ou enquadrar a produção destes autores em estilos ou espíritos de época, mas para se aproximar do fazer daquele que escreve, daquele que enfrenta e se entrega, destes artífices do verso que se dedicam ao empreendimento diário de escrever. E mesmo para o autor, apesar de ter dedicado grande parte da sua vida à literatura, o que Borges partilhou com seus ouvintes, da referida série de palestras, foram perplexidades: “[...] só posso lhes oferecer dúvidas” (BORGES, 2001, p. 11).

A discussão sobre a prática dos modos do fazer, como também a apresentação-exposição dos processos próprios a estes fazeres, interessam especialmente para os propósitos daqueles que investigam e pensam acerca dos meios de produção e dos ofícios na contemporaneidade. Na cena atual, a investigação das relações entre o corpo daquele que faz e o meio-ambiente processado por este sujeito que procura expressar o seu ofício tem sido recorrente. Em muitas mostras do trabalho e especialmente na exposição pública do “processo” dos propositores ou criadores de seus próprios projetos de trabalho, isto tem acontecido como pesquisa e interesse em especular acerca do fazer propositivo.

Mas muito do que nós temos visto assim nomeados como “trabalho em processo”, nos faz duvidar do sentido de se expor ou investigar tais particulares fazeres diante do outro ou do meio para o qual tal fazer se destina. O que comumente constatamos é um aprofundamento ainda mais no espelho, ou fechamento, ou mergulho ainda maior e ainda mais sujeito as armadilhas do “eu mesmo” próprio das circunstâncias culturais de uma sociedade baseada na vaidade do indivíduo e no consumo. O que se expõe são ações autistas, auto-eróticas, de um corpo encarcerado em si, ou distanciado das coisas que legitimamente procuram constituir o nosso meio comum. Eventos que apresentam simulações alegóricas do processo de produzir uma ação de pretensa transformação do meio que eu compartilho no mundo.

Ao contrário da vaidade de expor uma “autoria”, o conhecedor do “ofício”, daqueles que como Borges se dedicam ao trabalho compartilhado de construtor do nosso meio de relações, se abre para o outro. Estes se dão ao trabalho de processar a materialidade ou imaterialidade do mundo para que outros possam se apropriar dando continuidade às coisas que assim são produzidas. O artífice procura se relacionar com as circunstâncias próprias ao seu trabalho, usando ou processando tal matéria necessária ao seu ofício, para que o meio entre nós se desdobre em outras e novas possibilidades de relação: abrindo e oferecendo ao outro o seu conhecimento e a sua disposição ao mundo.

Com o final do século XX vivíamos um mundo desgastado pelas teorias e pelas palavras que tentavam explicar a passagem para o século XXI. O que se apresentava para nós era um contexto cultural turbulento e enfraquecido pelos discursos baseados na metáfora da ruptura, expressas pelas ideias de efêmero, vazio, crise, simulacro, complexidade e que alardeavam o pensamento do “fim de” tudo, – e que a tudo se aplicava. Neste contexto complexo o pensador francês Georges Balandier resgata a figura de *Dédalo* para finalizar o século XX e anunciar o novo século¹⁰³. Dédalo, arquiteto e marceneiro-construtor, personagem da mitologia grega, torna-se aqui para nós uma figura um tanto apropriada para desdobrarmos o princípio anunciado de construirmos um pensamento acerca da arquitetura como ofício. Pois como Balandier argumentou acerca do seu propósito de entender e proceder com a passagem de um século ao outro:

[...] o Dédalo dispõe do saber e da habilidade, tem a mestria das artes materiais, a inteligência que estas requerem, trata menos de dar razões e de legitimar e mais de trabalhar por interpretações sucessivas, uma inteligência que tira sua força de sua aparente fraqueza, – privilegia a razão interpretativa e sua tarefa, sempre fragmentada, inacabada. (BALANDIER, 1999, p 34)

Vários são os autores que também têm em Dédalo uma figura chave para o entendimento da relação entre a teoria e a prática. Para Idra McEwen (1994), ensaísta e professora de arquitetura na *National Theatre School of Canada* e na *Université du Québec*, Dédalo é o primeiro arquiteto. Em seu ensaio *Socrates' Ancestor – an Essay on Architectural Beginnings*¹⁰⁴, em que especula poeticamente sobre a origem da Arquitetura, a autora defende que a Arquitetura precede a Filosofia, – e se principia na arcaica *polis* da Grécia Antiga (*Polis* que para a autora fora entendida e construída como um artefato). Para McEwen (1994, p. 52), a figura mítica de Dédalo descobre nos revelando a “ordem” das coisas e do universo divino “[...] when the artifice has become a theoria, a spectacle, that the clever invention can reveal the divine cosmic order.”¹⁰⁵

¹⁰³ Dentre vários autores que veem na figura de Dédalo uma referência especial para entender o “artífice”, Balandier o considera uma figura fundamental para pensar o homem na contemporaneidade. Ver: BALANDIER, 1999.

¹⁰⁴ Para o pensador e ensaísta Alberto Pérez-Gómez este é um ensaio de leitura obrigatória para os arquitetos, que aborda com poesia a história da emergência da ordem e ao mesmo tempo do “fim da modernidade”. Ver: MCEWEN, 1994.

¹⁰⁵ “[...] Quando o artifício tornou-se uma teoria, um espetáculo, é que a invenção inteligente pode revelar a ordem cósmica do divino.” (Tradução nossa)

E é como o descobridor da “ordem” que Dédalo, – que em Atenas, no início de sua carreira fazia estátuas e que em Creta construíra o Labirinto, com expansão da cultura e do domínio político da Grécia passa a construir cidades. Conta a mitologia grega que na fuga de Creta, Dédalo separou do continente a Sicília e assim fez para ele a sua maior obra: uma cidade fantástica a qual nomeou de “*Daidaleia*”.

O personagem de Dédalo está associado tanto ao sujeito que pensa, – aquele que imagina perante contextos adversos possibilidades de relações entre partes distintas de territórios ou situações dadas, quanto ao homem que faz, – produzindo ele mesmo, com as habilidades próprias das suas mãos, a materialidade necessária para intermediar tais relações. Produz objetos que se adaptam ao contexto de cada problema, mas que também promovem alterações necessárias ao meio, para que o panorama da situação não resolvida altere a favor daquele que precisa, ou daquele que enfrenta um determinado contratempo. Dédalo imagina e constrói arquiteturas-ferramenta para que os outros personagens da narrativa grega possam superar os obstáculos que a história e o tempo que avança os impõem. Vários são os momentos da epopéia mitológica em que Dédalo é chamado para intervir. E como agente ativo deste processo de construção da história de um povo, o arquiteto age mudando os rumos que parecem ser naturais aos acontecimentos.

Assim sendo e fazendo, Dédalo se caracteriza como um “mestre da *techne*”, um engenheiro que elabora e domina os conhecimentos técnicos e simultaneamente um artista. O arquiteto mitológico grego não era apenas um projetista dos seus intentos, mas também um inventor das ferramentas necessárias e hábil construtor dos seus propósitos. Os gregos antigos usavam a palavra *techne* para descrever essa particular conjunção de habilidade, de ofício, de arte e de tecnologia, – por eles associada ao nome de Dédalo. Tais princípios convergiam, nesta forma de pensar o mundo, para o entendimento de um princípio que dependia deste conjunto complexo de habilidades. E assim sendo, deste todo de práticas compostas de capacidades e habilidades impossíveis de serem dissociadas, é que o arquiteto produz a matéria-resultante e necessária ao seu ofício. O que para Paul Valéry (1996, p. 173), através do discurso de Sócrates em *Eupalinos ou o Arquiteto*, é esta totalidade o que vai nomear a prática do arquiteto [...] ora, de todos os atos, o mais completo é o de construir, [...] venho depois DELE, sou o que concebe: — eis-me aqui, diz o construtor, eu sou o ato.

Ainda que nos dias de hoje, em um mundo pautado e mediado pelos meios de comunicação e pelas imagens produzidas pelos diversos e acessíveis equipamentos de captura, pela

informatização do território e de sistemas globalizados de produção, difusão e reprodução destas imagens, se especule que é no campo do cinema, ou da produção de imagens, que se encontra a possibilidade de abarcar com tamanha grandeza tantos princípios criadores. E seria então através destes meios manipulados extensamente por todos nós, expostos e exibidos em diversas mídias e que nos chegam facilmente, que se revelariam as habilidades necessárias para expressar a nossa época e intermediar os nossos contextos de relação.

Retomando o entendimento acerca da figura do personagem mitológico de Dédalo, é possível entendê-lo e de certo modo relacioná-lo com as singulares definições que Richard Sennett elabora em seu ensaio sobre as habilidades necessárias ao artífice. O autor diz do homem capaz destas habilidades inventivas como um construtor e criador de si mesmo:

[...] O artífice explora essas dimensões de habilidade, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça. Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e idéias; este diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre solução de problemas e a detecção de problemas. (SENNETT, 2009, p. 20)

E a este personagem mitológico, capaz de articular a imaginação com as habilidades manuais para a invenção de outros territórios, é dado o nome de arquiteto. Não é por menos que, em muitas das retratações da imagem de Dédalo, o vemos configurado carregando em uma das mãos o serrote e na outra um esquadro ou uma régua demarcada para medir.

É este o personagem que se imagina quando se faz referência ao sujeito que é capaz de elaborar racionalmente e também de construir manualmente os seus próprios inventos. Mas entre a ideia do que fazer e a construção do feito necessário para intermediar determinado problema, é que nos deparamos com o lugar da indeterminação próprio de qualquer trabalho de invenção. É desta forma que é concebida e realizada a construção símbolo dos feitos de Dédalo: o labirinto construído para abrigar o Minotauro. Construção arquitetônica de alta complexidade e, como definida por Gaudêncio Fidelis, – propositor do projeto de intervenção *Dédale* realizado em parceria com o cineasta francês Pierre Coulibeuf para o edifício de Álvaro Siza da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, tal edificação do labirinto se caracteriza por ser “virtualmente impossível de ser decifrada e construída” (COULIBEU, 2009, p. 19), conforme narra a história mitológica grega. Neste trabalho recente, a estrutura espacial da construção do arquiteto português para o museu se faz de território suporte para a produção do cinema de Coulibeuf, em uma tentativa conflituosa de abordagem da obra de

pintura de Iberê Camargo¹⁰⁶. Contradições entre a luz e a sombra, o branco e o negro, a escuridão das pinturas e a luz diáfana do prédio. Contradições estas que fazem flutuar e contrapor a idéia de possibilidade versus a impossibilidade das relações entre o imaginário mental e o fazer corpóreo das mãos.

FIGURA 61 – Fragmento de mosaico proveniente da antiga cidade Zeugma, às margens do Eufrates



Legenda: Detalhe da figura de Dédalo e Pasífae (esposa do Rei Minus e que foi quem gestou o Minotauro), em fragmento de mosaico proveniente da antiga cidade Zeugma às margens do Eufrates.

Fonte: *Gaziantep Museum*, Turquia. Foto Adriano Corrêa 2013.

A abordagem de Andrew V. Uroskie¹⁰⁷ acerca do filme de Coulibeuf ressalta que a palavra francesa *Dédale* pode ser traduzida como “confusão” ou mesmo como “entrelace”: “é um lugar físico ou metafórico onde alguém se torna enredado, confuso, perplexo” (COULIBEU, 2009, p. 93). O que nos alerta a refletir sobre o fato de que o termo define tanto a própria figura do arquiteto quanto o labirinto por ele criado.

Para Coulibeuf (2009, p. 148) a própria construção do labirinto confunde-se com a construção do personagem de Dédalo – o arquiteto. Para o cineasta nem mesmo Dédalo seria capaz de saber dos caminhos e das rotas de fuga do labirinto: “Dédalo, que havia obscurecido todas as marcas guia, e projetou-o para enganar o olho com padrões desorientadores de becos

¹⁰⁶ Reflexão produzida a partir de uma abordagem do edifício de Álvaro Siza, em Porto Alegre. Ver: COULIBEU, 2009.

¹⁰⁷ Abordagem crítica feita por Andrew V. Uroskie sobre o propósito da obra de Coulibeuf.

tortuosos”. Compara a construção do arquiteto com os volteios enganosos do rio Meandro da Frígia, “– assim o emaranhado de passagens de Dédalo errava para cá e para lá. Em um labirinto tão traiçoeiro, o seu arquiteto mal conseguia encontrar seu caminho de volta para entrada”. Diz-se que de tão complexo, tão repleto de volteios e becos sem saída, que próprio construtor só conseguia sair de sua construção com ajuda externa:

[...] “Então foi como cair em um labirinto: achávamos que estávamos no final, mas nosso caminho deu a volta e nos encontrávamos novamente no início, tão distantes quanto antes daquilo que buscávamos.” (COULIBEU, 2009, p. 149)¹⁰⁸

O próprio Dédalo, em outra passagem das *Metamorfoses* de Ovídio, seria ele mesmo condenado e aprisionado pelo rei Minos, juntamente com o seu filho Ícaro, no labirinto que projetara. É quando o arquiteto planeja e constrói com cera e penas as asas para escapar do labirinto. No voo de fuga Ícaro se encanta com o brilho do sol, a cera derrete e o arquiteto é penalizado, mais uma vez, com a morte de seu filho que cai e mergulha desaparecendo no oceano, – então nomeado *Mar Icariano*. E se não se pode enganar e contornar os caminhos complexos e sinuosos do labirinto, e se uma saída não pode ser encontrada, também o sofrimento de Dédalo não pode ser mitigado. O labirinto projetado e construído pelo arquiteto é um traiçoeiro duplo de sua própria identidade paradoxal.

A ideia de um duplo insociável contra a fé da unificação de tempos independentes entre si e de diferenças próprias ao universo do imaginar e do construir, vai caracterizar o embate próprio ao ofício do arquiteto. O labirinto remete a ideia espiral de um aprendizado, de um ritual necessário e constante de inicialização, que se irradia e se expande eternamente. O ofício faz parte de uma prática que não se acomoda, – que se encontra constantemente atravessada pela dúvida, e assim exigindo uma entrega diária de invenção e fazer.

Encarar o labirinto deste aprendizado significa a busca constante de uma saída para os problemas que se apresentam ciclicamente¹⁰⁹. O sujeito de coragem precisa fazer múltiplas escolhas a cada novo passo, “requerendo tanto intuição quanto interpretação e um cuidadoso julgamento” (COULIBEU, 2009, p. 20). Tal disposição é que vai caracterizar e particularizar a prática da arquitetura como ofício. É a necessidade destas escolhas a cada novo passo do

¹⁰⁸ Coulibeuf citando Platão: *Eutydemus* (380 a. C.)

¹⁰⁹ Reflexão e apresentação pelo crítico de arte e curador do Museu Iberê Camargo, Gaudêncio Fidelis, sobre a obra de Coulibeuf e de Álvaro Siza.

trabalho que definirá o destino do arquiteto-artífice e daqueles que compartilham com o ele o necessário do trabalho a ser produzido e experimentado.

A imagem do labirinto, recontada muitas e em tantas outras fontes, é aqui referida a partir do poema *Metamorfoses* de Ovídio: é um poema sobre transformação, como seu título e o verso inicial anuncia que a mente se move a fim de me contar sobre formas transformadas em novos corpos. O forte conteúdo imagético desta obra a fez tão popular desde a Idade Média até os nossos dias. Fazendo com que vários artistas, cientistas ou pensadores diversos se referenciassem em suas passagens para produzir diversas relações e constituir modelos analógicos para alimentar suas realizações em diferentes campos de produção.

Retomando o paralelo entre o labirinto e o conceito de ofício, assim como aqui foi referenciado pela elaboração de Borges e Sennett, nos interessa a relação em que: tanto diante do labirinto quanto diante do cotidiano de trabalho enfrentado pelos artífices, estamos construindo e ao mesmo tempo enfrentando a estrutura de um determinado problema perante a qual precisamos e desejamos encontrar uma saída. A configuração que o labirinto sustenta e o modo como esta nos provoca, pode ser relacionada com as práticas e principalmente com a postura dos arquitetos perante seu hipotético compromisso de trabalho como construtor da materialidade do mundo. A complexidade de sua tarefa o faz emaranhado a esta construção que se processa continuamente. E o produto deste processo construtivo, por princípio indeterminado e sem fim, é o próprio espaço da cidade e da sociedade da qual o arquiteto é habitante.

Na contemporaneidade, os espaços confusos e desorientadores das nossas cidades se revelam fora da escala do sujeito, voltados para o consumo desenfreado de imagens e objetos, produtores de eventos sucessivos e de espetáculos urbanos distanciados e massificados. A voracidade destas relações trata como uma mesma mercadoria os homens e a matéria produzida para intermediar nossa habitação comum do meio onde procuramos conviver. Tudo e todos nós somos tratados e consumidos como parte de um mesmo mercado pautado por interesses apenas financeiros.

É daí que diante de tantas mercadorias descartáveis, sempre aparentemente bem acabadas e prontas ao nosso dispor, produzidas com lisura e higiene pelos designers e arquitetos contemporâneos para seduzir o consumidor ávido por uma novidade, constatamos um conjunto de circunstâncias, tanto culturais quanto econômicas e sociais, que inscrevem o

sujeito como cúmplice de uma lógica pautada pela dependência e submissão a um sistema globalizado “maior”. A arquiteta Lina Bo Bardi (1994), em sua crítica retomada no artigo *Um balanço dezesseis anos depois* que faz parte da edição posterior de *Tempos de grossura: o design no impasse*¹¹⁰, e que nos revela o seu testemunho através da sua prática no período em que trabalhou no nordeste brasileiro, produz uma abordagem feroz e consistente quando ela mesma avalia a arquitetura, a arte e o *design* propostos pelo modelo hegemônico europeu:

A arte não é tão inocente e a grande tentativa de fazer do design a força regeneradora de toda uma sociedade faliu e transformou-se na mais estarrecedora denúncia da perversidade de todo um sistema. (BARDI, 1994, p. 13)

Em suas propostas de trabalho e na consistência crítica de seus depoimentos escritos, Lina denuncia que as conquistas básicas do movimento moderno foram absorvidas por forças mercadológicas maiores, por interesses dominantes que acabaram por desintegrarem com seus propósitos primeiros. A arquiteta fala da necessária desmistificação do *design* como “arma de um sistema”, e que inicialmente pretendia regenerar toda uma sociedade. Para Lina a Bauhaus e seus princípios técnicos e políticos se revelaram mera utopia ou um mesmo equívoco cultural, – pois a proliferação incontrollável de seus produtos só serviu para alimentar a selvageria econômica, hegemônica e perversa da sociedade de consumo:

[...] arrastando consigo as conquistas básicas do Movimento Moderno, transformando sua grande ideia fundamental – a Planificação – no equívoco utópico da *intelligentzia* tecnocrática, que esvaziou, com sua falência, a “racionalidade” posta contra a “emocionalidade”, num fetichismo de modelos abstratos que encara como iguais o mundo das cifras e o mundo dos homens. (BARDI, 1994: p. 13-14)

Além de ser uma prática do *design* que produz toda uma quantidade de lixo descartável e jogado fora após o seu consumo por seus usuários ávidos pela próxima novidade, – e é no que inevitavelmente se transformam todos os nossos objetos de desejo e de uso comprometidos com este tipo de produto do mercado voltado para o consumo. Mercadorias estas que se

¹¹⁰ *Tempos de grossura* se refere ao período em que a arquiteta Lina Bo Bardi desenvolvia, juntamente com o governo e a universidade da Bahia, um trabalho de olhar e valorizar a cultura do Nordeste do Brasil, e que por força maior fora interrompido bruscamente pelo Golpe Militar em 1964. Esta publicação começou a ser preparada em 1980 pela própria arquiteta, e que interrompeu os trabalhos em 1981 dizendo: “Não adianta, tudo isso vai cair no vazio”, – mas fora retomada e publicada pelo Instituto Lina Bo Bardi já na década de 1990.

fazem fundamentais para movimentar economicamente toda esta cena do consumismo promovido pela cultura e pela idolatria do *design* como produtor de objetos do desejo.

A própria arquitetura não escapa desta lógica que transforma tudo em mercadoria voltada apenas para o consumo rápido e descartável. É interessante observar que tal processo produtivo capitalista se instala na arquitetura via o próprio papel assumido pelo arquiteto, antes mesmo de seus produtos se tornarem bens para a sociedade de consumo. Fredric Jameson (1996, p. 119-148), em um capítulo do seu ensaio *Pós-modernismo ou a lógica cultural de um capitalismo tardio* especialmente dedicado à arquitetura, aponta a lógica de “equivalentes espaciais no sistema mundial”. Elabora uma crítica a uma arquitetura, que sem resistir à avidez do consumismo, se oferece como experimento a ser transformado em mercadoria como outra qualquer que é descartada após o seu uso. Como crítico das várias manifestações da cultura contemporânea, o autor aponta para um apetite pela arquitetura, característico das formas de negociação dos edifícios e do território em nossas cidades capitalistas. Jameson vê como consequência deste processo a produção de uma cidade que se faz cúmplice do mercado de consumo:

[...] nessa paisagem urbana torna-se cada vez mais difícil exigir uma iguaria arquitetônica, por mais que se deseje uma (e neste sentido as realizações dos arquitetos pós-modernos¹¹¹ podem ser comparadas a lanchinhos de fim de noite, substitutos de uma refeição de verdade). (JAMESON, 1996, p. 120)

Outra característica fundamental deste processo consumista, é que esta proliferação das peças de design, pretensiosamente acessíveis a multiplicados consumidores, não carregam consigo a marca da mão, nem a história daquele que as fez. Mesmo na construção atual dos edifícios, que no Brasil envolve diversos ofícios manufactureiros, o que vemos é uma profusão de ofertas de materiais de revestimento, produzidos incessantemente pela indústria, de certo modo voltados para encobrir a habilidade e a presença construtora destes artífices. E são essas marcas de produtos, assim caracterizadas como definidores da chamada qualidade do edifício, que proporcionam “acabamento” para vender os padrões dos objetos-mercadorias que são ofertados e alardeados pelos anúncios publicitários para o mercado da arquitetura. O arquiteto

¹¹¹ Entendendo aqui como “arquiteto pós-moderno” o arquiteto contemporâneo vinculado aos ditames do mercado e da lógica capitalista e consumista de produção.

e crítico Sergio Ferro (2006, p. 129)¹¹² duvida e aponta que o “revestimento” não pode ser apenas uma questão de gosto: “introduzimos na forma da mercadoria contorções para não mostrar que é produto de trabalho humano”, e assim “a mercadoria, para manter a face, esconde o que é [...], esconde as relações de produção de que é fruto”. E então conclui que “por trás do revestimento há sinais embaraçosos de sua indubitável presença. Mesmo diluído e atabalhado, o registro das mãos dos operários incomoda a periclitante paz dos consumidores”. Outro aspecto importante é o trabalho ou todo o material empreendido para revestir o que é essencialmente a estrutura constituinte do edifício construído. Os rastros e as marcas das mãos daqueles que efetivamente ergueram o edifício são encobertas. Para Sergio Ferro é uma questão de ocultação, de mascaramento do trabalho que dá sustentação à arquitetura ou à espacialidade arquitetônica proposta: “por baixo do revestimento há concreto, colunas, lajes, vigas tubulações...”, e “há pelo menos indicações de compromisso com a estática, com a resistência dos materiais. E mais: há marcas precisas do trabalho necessário, do empenho, do esforço, da habilidade do operário” (FERRO, 2006, p. 128).

Não é à toa que as revistas de arquitetura e *design* que são consumidas atualmente em larga escala (são inúmeros e de vários padrões sociais, estéticos e econômicos os títulos ofertados nas bancas de revistas) apresentam objetos e edifícios de ambientes impecáveis, lisos e brilhantes. E em sua grande maioria das vezes, fotografados sem a presença de nem mesmo um habitante qualquer. Estas publicações são financiadas pelas marcas ou grifes de materiais de revestimento, vendem o lustroso de uma aparência higiênica, de um tipo-ideal, para o fetiche e a felicidade prometida à sociedade de consumidores do design e da arquitetura. Jameson (1996, p. 142) desenvolve a hipótese de que “não há lugar para a utopia da renovação da percepção”. Em um ambiente de meros simulacros de propaganda e de imagens, a relação que desenvolvemos com a arquitetura e com os objetos é de apenas “um apetite pela fotografia: o que queremos consumir hoje não são os próprios edifícios” (JAMESON, 1996, p. 120). Passamos a consumir de tal forma tantas imagens fotográficas de arquitetura e design, nos distanciando tão enormemente dos processos necessários para a sua produção, que acabamos por acreditar que tais imagens são a própria matéria que edifica o nosso meio ambiente construído. Esta proliferação de imagens brilhantes nos faz querer acreditar que

¹¹² Sergio Ferro produz uma importante crítica aos meios de produção de Arquitetura no Brasil, principalmente com as atrocidades cometidas na construção de Brasília, como também com a distância conveniente e cínica dos arquitetos das práticas impostas pelo “capital” ao canteiro de obras, no capítulo *Arquitetura e Trabalho Livre*, em *O canteiro e o desenho*, 2006.

nossas cidades se compõem de cartões-postais, para um olhar de turistas de passagem, ou para um consumo rápido e apenas para deleite estético da nossa visão.

Por outro lado, ainda como princípios de um texto inacabado e por experimentar ou argumento por desenvolver, existe a possibilidade de uma “prática menor” de um fazer construtivo, – abertos ao azar e às particularidades de cada tempo, de cada território e das múltiplas possíveis relações entre as pessoas que constroem e as que habitam o nosso mesmo meio comum. Não como uma atitude romântica do “não-planejamento” ou o retorno a um “artesanato” que, como Lina Bo Bardi apontou, nunca existiu como corpo social no Brasil. Bem ou mal o Brasil se industrializou e a realidade dos fazeres diante deste fato precisa ser estudada e incorporada aos nossos processos próprios de construir. Relacionar matérias e produtos industrializados a um fazer incorporado ao cotidiano, como prática da habilidade dos ofícios dos construtores, mais próximo ao ato de construir e daquele que constrói, é um grande desafio.

Poderíamos talvez desenvolver, perante estas imaginadas possibilidades, uma investigação em um sentido contrário ao do desenho e ao projeto como gerador despótico dos processos construtivos dos edifícios e dos objetos, e então propor um “desenho” de arquitetura na perspectiva do “mestre” construtor. Imaginar uma prática fundada no processo de se construir, nas relações entre o pensamento e a mão que constrói, entre o arquiteto e o canteiro de obras, voltada para o compartilhamento dos conhecimentos e da invenção enquanto processo coletivo. Ao contrário de uma prática baseada na produção de uma lisura pensada e instituída previamente ao objeto que se pretende construir. Fica aqui uma provocação para as próximas empreitadas: poderia o arquiteto e os designers desenvolver um “desenho” capaz de incorporar estes saberes dos ofícios, então abertos à interação e a invenção daqueles que conhecem e sabem do fazer?

Poderíamos imaginar as oficinas de estes fazeres como sendo o lugar “proximal”¹¹³, de uma prática de relações entre a mente que desenha e a mão que faz, – como sendo este o lugar propício para uma relação de troca e de múltiplas outras possibilidades de invenção e criação de outros modos para o desdobramento do saber-fazer. Conceber a ideia de um corpo como arquiteto, nomeado e respeitado, – entendendo o corpo daquele operário que trabalha como o abrigo do conhecimento e das habilidades necessárias para transformação da matéria que

¹¹³ Ver o pensamento construtivista do pedagogo e pensador Semenovitch Vygotsky, em VYGOTSKY, 1987.

sustenta e propõe o nosso mundo construído. Esta importância valorizada do corpo operativo, dos seus modos de fazer e sentir, suas transformações ao longo do tempo histórico e do tempo de vida de cada um de nós, pode ser tratado e aprofundado como fundamento para o entendimento das nossas relações sociais e econômicas. Como já fora referenciado anteriormente nesta tese, para Vigarello, sociólogo organizador dos vários volumes em produção que tratam da história do corpo, – o corpo é este instante material em que o coletivo e o individual se cruzam. Vários autores contemporâneos, entre sociólogos, antropólogos, psicólogos, filósofos, etc.¹¹⁴, trouxeram esta dimensão do corpo do homem para o centro da discussão das nossas diversas relações históricas e cotidianas. Por assim pensar, podemos imaginar serem estes construtores os sujeitos fundamentais para um pensamento acerca de nosso fazer e do nosso construir no mundo.

Daí que, retomar a figura de Dédalo na contemporaneidade, significa buscar construir uma saída para este estado labiríntico e contraditório do capitalismo de mercado, tentar desenvolver alternativas viáveis e críticas a este processo avançado e sofisticado de consumo ao qual estamos todos obrigados e submetidos. A construção desta atitude é o fundamento pretendido pela experimentação desta tese de doutoramento, – e que se pretende investigar ao longo dos capítulos que virão. Vale lembrar que, de acordo com as passagens narradas por Ovídio, foi Dédalo, que chamado por Ariadne filha do rei Minos, quem veio em socorro do príncipe Teseu que pretendia encarar o labirinto e enfrentar o Minotauro. Foi Dédalo quem instruiu Ariadne para entregar à Teseu uma lançadeira e um rolo de linha, que o príncipe filho do rei Aegeu deveria usar para marcar os caminhos enquanto adentrava a complexidade multicursal do labirinto.

Dédalo pensa e produz tal matéria corpórea fundamental para a relação do homem com o seu meio. E se considerarmos o corpo como arquiteto do nosso meio como elemento fundamental ao processo de produção em arquitetura, não tem como não debruçarmos sobre as questões relativas ao “trabalho” necessário ao homem para gerar esta produção. E também desenvolvermos um olhar sobre os meios, tanto sociais quanto econômicos, que se fazem necessários e próprios ao canteiro de obras de uma arquitetura desenhada para habitarmos e compartilharmos o nosso território comum nas cidades em que pretendemos viver.

¹¹⁴ Dentre eles Georges Bataille com *O Erotismo*, Gianni Vattimo com *A Sociedade Transparente*, Richard Sennett recentemente com *O Artífice*, Vilém Flusser com *O Mundo Codificado* dentre outros escritos, André Gorz com *O Imaterial*, Michel de Certeau com *A Invenção do Cotidiano*, Merleau-Ponty com *O visível e o invisível* dentre outros escritos e muitos outros autores em diversos campos de pensamento.

Ainda hoje, a reflexão produzida por Sérgio Ferro *O Canteiro e o Desenho*¹¹⁵, publicada originalmente na década de 1970, nos cabe como parâmetro referencial para desdobrarmos os caminhos e as consequências de um canteiro de obras regido por uma organização racional e tecnocrática. A partir desta abordagem de Ferro poderíamos avançar com uma crítica e uma prática que não só propõe alternativas aos procedimentos necessários para criar condições para a produção de mais valia, como também poderia avançar no sentido de desenvolver outros princípios para a prática de Arquitetura capaz de inventar outras relações entre aquele que desenha e aquele que constrói a obra desejada.

Poderíamos, considerando a obra de Ferro, procurar desenvolver outra abordagem crítica que não apenas a que tem como lastro as críticas "marxistas" à produção capitalista da “mais valia” em arquitetura. Desenvolver, sem desconsiderar os problemas relativos ao pensamento acerca do "capital" e dos seus meios de produção, um projeto alternativo que pudesse imaginar uma concepção e outra prática produtiva em um canteiro de obras. Imaginar procedimentos para a construção em arquitetura, capaz de tratar o dinheiro para além das intenções voltadas apenas para o lucro e para a consideração do espaço urbano como produto para especulações mercantilistas.

5.5 O arquiteto e o trabalho

Se imaginarmos a constituição da figura do arquiteto como um artífice e a sua produção de arquitetura como ofício de um saber próprio a um trabalho profissional, precisaremos olhar de modo particular para os modos de produção do objeto arquitetônico oriundos desta prática. Será necessário discutir outras possibilidades, que não o modo determinado pelo “projeto” do arquiteto, personagem dominante do processo e que se mantém distanciado da obra e dos conhecimentos construtivos daqueles que realmente colocam a “mão na massa”. Tais

¹¹⁵ Texto publicado originalmente em 1976, em duas partes, nos números 2 e 3 da revista *Almanaque*; e depois em livro, *O canteiro e o desenho*, em 1979. Foi reeditado em 2005, com apresentação de Paulo Bicca, e, ainda, posteriormente pela editora Cosac Naify, em 2006.

procedimentos, baseados nos modos de trabalho propostos por um projeto convencional e determinante da construção, influenciam substancialmente o resultado final do *design* do edifício.

Ao contrário de uma instrumentalidade operativa do canteiro baseada em uma hierarquia dos saberes, a proposta que se pretende desenvolver aqui parte de um contraponto entre as teses do arquiteto Sérgio Ferro, em especial no já referido ensaio referente às relações entre o desenho e o canteiro de obras, e as possibilidades de experimentação construtiva no contexto de uma “arquitetura menor”. Tendo em vista a importância da construção civil para o trabalho e o ganho de muitas famílias na sociedade brasileira, bem como para toda uma rede de trocas de saberes, relações sociais e educação, o horizonte dessa discussão é amplo e se dá no âmbito econômico-social das condições de trabalho próprias à singularidade desse processo de produção no Brasil.

Se por um lado as periferias urbanas e os processos de autoconstrução se multiplicam, fazendo crescer de modo “informal” e “ilegal” as nossas cidades, por outro o que constatamos para o que se denomina arquitetura “formal” e “legal” é o investimento, cada vez mais elaborado e hierarquizado, em um processo de industrialização do canteiro de obras. Este processo de “industrialização do canteiro” se dá tanto no uso de componentes pré-fabricados pela indústria na construção de edifícios quanto na organização do trabalho e nos processos de gestão, produção e fabricação da arquitetura no canteiro de obras.

O que hoje acontece no Brasil e nomeamos como sendo esta vocação crescente de “industrialização do canteiro de obras”, para Edward Soja, pensador contemporâneo da transformação das cidades, resgata o fim dos anos 1960 e aborda que a aceleração de um processo des/re-industrialização originou a alteração da estrutura setorial da economia regional, e que ganha um mundo cada vez mais globalizado e menos nacional, já a partir dos anos 1970. Fator responsável por redefinir a estrutura do mercado e do trabalho:

[...] atravessando uma ampla polarização, a reciclagem ocupacional, e a nova e extensa geração de empregos, houve uma fragmentação maior na raça, na afiliação étnica, na condição de imigrante e no sexo. O resultado final, hoje, é um mercado regional de trabalho mais ocupacionalmente diferenciado e mais socialmente segmentado do que nunca. (SOJA, 1996, p. 252)

O autor aprofunda essa questão através da argumentação de que as alterações na composição setorial da economia, acrescida às mudanças do mercado de trabalho, apresentaram efeitos diversos sobre a mudança na “geografia ocupacional e residencial da região”. Esse novo padrão representou a configuração territorial/espacial, e representou o processo que corresponde a formação de concentrações urbanas “novas ou renovadas na economia espacial”. Interessa-nos aqui, o que o autor chamou de maior “fragmentação na raça e na afiliação étnica” e a segmentação maior no mercado e das formas contemporâneas de trabalho.

Não vamos aqui investir em especular sobre a transformação do mercado e do trabalho em um mundo transformado pela rede informacional e por um processo de globalização cresce como o faz Soja, – cabe pontuar e ficar atento a esta dimensão maior da nova ordem mundial. Nem em abordar e discutir tais processos chamados comumente de “informais” de autoconstrução, nem vamos nos voltar para uma análise técnica dos processos chamados “participativos” de projeto e produção de arquitetura no canteiro de obras ou nos projetos que dizem incluir o “desejo” dos usuários. A este trabalho interessa investigar os princípios de uma “arquitetura menor” e os modos como o arquiteto pode atuar na gestão e na produção da obra, incorporando saberes e práticas dos diversos profissionais e usuários envolvidos, desde a concepção da ideia até a fabricação no canteiro. Sejam estes canteiros produzidos pelos próprios usuários que investem em construir suas próprias arquiteturas, ou na organização de processos de trabalho que incluam os saberes dos profissionais e os ofícios daqueles que tradicionalmente participam da construção destas obras: considerando aí os pedreiros, os carpinteiros, os marceneiros, os serralheiros, os pintores, os eletricitas, os bombeiros hidráulicos, os mestres canteiros e outros profissionais da construção civil.

Se nós desejamos propor modos de construir referendados no saber daqueles que fazem arquitetura a partir do seu conhecimento técnico-prático profissional, precisaremos repensar tais práticas, para então considerarmos o arquiteto como apto a compartilhar dos conhecimentos dos trabalhadores no canteiro de obras da construção. Trata-se de investigar uma prática capaz de incorporar elementos da indústria e articulá-los com um fazer local, inventivo, de *design* endógeno (experimentado a partir dos conhecimentos adquiridos com a prática interna aos processos construtivos locais, e próprios aos saberes baseados no acúmulo de conhecimentos característicos da cultura da região) e do saber-fazer transmitido socialmente de oficial para aprendiz, dentro da própria vivência relacional de um canteiro de obras.

Como tanto se tem discutido, uma construção civil responsável certamente pressupõe processos, materiais e produtos eficientes e de impacto ambiental controlado, mas, mais do que isso, ela pressupõe processos articuladores, de modo legítimo, honesto e abrangente, das múltiplas relações de trabalho nela implicadas. Uma prática capaz de considerar igualmente as condições dos usos “ecologicamente” avalizados dos meios de fabricação dos materiais usados e necessários, como também princípios operativos deste processo baseados em uma relação de trabalho justa, social e economicamente responsáveis.

Ao registrar três ecologias – a do meio ambiente, a das relações sociais e da subjetividade humana, como essenciais para o entendimento de um conceito mais abrangente para o uso parcial e irresponsável que se faz comumente do vocábulo “ecologia”, Félix Guattari manifesta sua indignação perante um mundo que se deteriora lentamente¹¹⁶ :

[...] O que está em questão é a maneira de viver daqui em diante sobre o planeta, no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico. Em função do contínuo desenvolvimento do trabalho maquínico redobrado pela revolução informática as forças produtivas vão tornar disponível uma quantidade cada vez maior do tempo de atividade humana potencial. Mas com que finalidade? (GUATTARI, 1990, p. 7-8)

Para o autor será necessário reorientarmos todo o pensamento com relação ao modo como temos produzido tanto os nossos bens materiais quanto imateriais. E ressalta que os países menos desenvolvidos se tornam ainda mais vulneráveis aos meios de produção do lucro e da exploração sujeitas às tutelas econômicas de organismos e corporações multinacionais. Guattari alerta para a degradação de uma subjetividade coletiva, para uma marginalização do sujeito com potencial de trabalho produtivo, o que leva ao desemprego, à solidão, à ociosidade e ao desagregamento social. Daí um dos fatores de fundamental importância para se considerar o modo como se opera o trabalho e as relações entre os diferentes conhecimentos e habilidades em uma obra em países como o nosso. Entendendo aqui por instrumentalidades operativas toda uma organização que pressupõe o cumprimento de um determinado objetivo através de um processo de trabalho.

¹¹⁶ A publicação e os conceitos desenvolvidos por Félix Guattari, em *Três Ecologias* (1990) se mostram fundamentais para o entendimento e a prática responsável dos princípios construtivos aqui defendidos.

À primeira vista, o tema instrumentalidade no exercício do trabalho, parece ser algo referente ao uso dos instrumentos necessários ao agir profissional, – através dos quais podemos efetivamente objetivar certas finalidades. Porém, uma reflexão mais apurada sobre o termo instrumentalidade nos faz perceber que tal conceito tem a ver com a capacidade, qualidade ou propriedade de algo. Sendo assim poderíamos imaginar que a instrumentalidade no exercício profissional refere-se, não ao conjunto de instrumentos e técnicas, mas a uma determinada capacidade ou propriedade constitutiva de certa profissão, construída e reconstruída no processo sócio-histórico. Portanto se faz necessário refletir sobre a instrumentalidade no exercício profissional como uma propriedade ou um determinado modo de ser que a profissão adquire no interior das relações sociais, no confronto entre as condições objetivas e subjetivas do exercício profissional; considerar a instrumentalidade, como uma propriedade sócio-histórica de cada profissão, por possibilitar o atendimento das demandas e o alcance de objetivos profissionais e sociais como constituinte de uma condição concreta de reconhecimento social e econômico de um ofício.

Instrumentalidades operativas convencionais de construção nos canteiros atuais são aquelas que fabricam mercadorias num processo descontínuo, “no qual a totalização do trabalhador coletivo, sua raiz, vem inevitavelmente de fora, do lado do proprietário dos meios de produção” (FERRO, 2006, p. 106). O canteiro convencional é dominado pela manufatura, seja serial (baseada no trabalho interno e cumulativo) ou heterogênea (baseada na montagem de elementos pré-fabricados), com sua divisão do trabalho e suas hierarquias bem definidas. “O canteiro é eminentemente ação concatenada: os gestos de cada operário, compostos com os complementares de outros operários, seguem uma ordenação precisa” (FERRO, 2006, p. 116).

A ordenação a que Ferro se refere tem origem num projeto (ou desenho) de arquitetura anterior e exterior à obra. Por isso, “a função fundamental do desenho de arquitetura hoje é possibilitar a forma mercadoria do objeto arquitetônico”, ou seja, o desenho do arquiteto é “mediação insubstituível para a totalização da produção sob o capital” (FERRO, 2006, p. 107). Cabe-lhe reger o trabalho de forma autoritária e distanciada do canteiro, para que a totalização da obra se faça cumprir. Portanto, o arquiteto, com a prática de seu desenho, é cúmplice das instrumentalidades operativas que convencionalmente dominam o canteiro e, com elas, da produção capitalista do lucro. Mas esse papel não costuma ser visto de modo crítico pelos próprios arquitetos.

Se, como foi dito, a instrumentalidade é uma propriedade e ou capacidade que a profissão vai adquirindo na medida em que concretiza seus objetivos, caberia aos arquitetos perguntar a serviço de que objetivos estamos trabalhando. Se o trabalho visa possibilitar que os profissionais objetivem sua intencionalidade em respostas profissionais, será que por meio desta capacidade, adquirida no exercício profissional, estamos efetivamente modificando, transformando ou alterando as condições objetivas e subjetivas e também as relações interpessoais e sociais existentes na realidade social cotidiana de um canteiro de obras e da própria produção da arquitetura?

Pensamentos comum entre arquitetos, bem intencionados e pouco críticos em relação ao mercado e à “mercadoria arquitetura” produzida, são de que a coerência técnica, funcional e estética como um bem em si mesmo, independentemente das questões sociais implicadas no processo produtivo convencional, bastam para caracterizar o trabalho do profissional de arquitetura. Passa despercebido o fato de “todo e qualquer objeto arquitetônico [...] é um dos resultados do processo de valorização do capital” (FERRO, 2006, p. 106), assim como passa despercebido o fato de o projeto reger a produção da mercadoria arquitetura muito antes de essa mercadoria ser consumida e apreciada pelas suas qualidades intrínsecas. Apesar de todas as boas intenções e da procura por um desenho coerente, a função do desenho para a inserção da construção nos processos produtivos capitalistas não é considerada.

Um conjunto de circunstâncias culturais, econômicas e sociais fez do arquiteto e do designer meros promotores de uma lógica de dependências sociais e econômicas. Daí que o desenho do arquiteto, na sua relação com o canteiro, corresponda exatamente às necessidades dessa racionalidade tecnocrática, e crie como observa Ferro: “condições necessárias para a produção enquanto produção de mais valia”

Ainda hoje, de modo um tanto mais eficiente do que quando Ferro ou Lina Bo Bardi elaborou suas críticas, “a finalidade do desenho no canteiro [...] é recolher a grande massa do trabalho disperso na manufatura da construção em um único objeto-mercadoria, sem que preocupe muito a natureza desse objeto” (FERRO, 2006, p. 110). Em conjunção com a publicidade e a absurda aceleração do consumo, os processos produtivos procuram uma eficiência cada vez maior. Cada vez mais, o canteiro se submete a um mercado consumidor aparentemente inesgotável. E para o arquiteto, as necessidades técnicas, funcionais e estéticas de um objeto arquitetônico, cuja forma final é ditada de antemão, bastam para justificar o distanciamento inocente dos procedimentos da e na construção. O desenho se faz sem envolvimento com a

prática cotidiana da obra. O arquiteto é apenas mais uma das partes de uma totalidade sempre segregada em equipes, cada qual trabalhando “por tarefa” até que outra comece o seu serviço.

Se pensarmos os edifícios exclusivamente como mercadorias, talvez pareça ingênuo imaginar outras formas de relação em um canteiro de obras. Restaria aos arquitetos, funcionários capacitados para servir ao mercado imobiliário, desenvolver tecnologias de desenho e produção, cada vez mais eficientes e racionalizadas em prol dos ganhos do capital. Ao arquiteto caberia uma cumplicidade um tanto publicitária para atrair compradores desejosos de novidades no mercado. Vender “novos” conceitos, “novas” embalagens para um mesmo produto, e que assim se renova enquanto mercadoria exposta no balcão da sociedade para o consumo.

Será que perante processos descontínuos de produção, distantes do saber de ofício dos trabalhadores envolvidos no processo, se poderiam propor outras instrumentalidades operativas em um processo de construção de um edifício de arquitetura? Ou mesmo outras relações de trabalho e produção do conhecimento no canteiro de obras?

Imaginando que essa possibilidade existe, poderíamos pensar a Arquitetura como prática de caráter “menor” e cotidiana, aberta aos saberes daqueles capazes de, com seus ofícios, inventar relações novas entre o desenho e o edifício por construir. Nesse caso poderíamos imaginar também o arquiteto como um agente comprometido, de modo mais próximo e relacionado com todas as questões que envolvem o trabalho para a construção de um edifício, com o canteiro de obras.

Consideraríamos então a possibilidade de uma figura de arquiteto tanto como propositor dos espaços de nossa convivência com o meio físico e com os outros, como também um agente cúmplice e responsável pelos procedimentos necessários à produção dos ambientes arquitetônicos imaginados por uma coletividade. Mesmo com o risco de que tal personagem possa representar os princípios de um processo “inaugural” a cada nova situação de trabalho. (risco tão alardeado que foi perante a combatida ideia moderna de uma “tradição do novo” como princípio falido de um ideal estético). Aqui a ideia de “inaugural” não estaria ligada ao conceito de produção do “novo” como paradigma de um espírito de época, nem aos princípios definidores de um ideal de vanguarda. Mas preferimos associá-la à frase produzida em 1920 por Vladímir Tatlin para o movimento construtivista russo de que *“Ni lo viejo ni lo nuevo: lo*

necesário”¹¹⁷, – que associava a ideia de uma atitude de vanguarda à construção de uma arte útil, em uma tentativa de fundir a arte com a vida.

Como apontado por Luiz Fernández-Galiano Ruiz, editor da revista *A&V*: “*Lo necesario era un punto de apoyo y un eje de actuación; una certeza y un programa; una estética y una ética*”¹¹⁸. O “novo” ou o “inaugural” estaria associado à busca de um processo de trocas políticas, econômicas, sociais e culturais como parte de um projeto de emancipação política e social: o “necesário”, – para a consolidação das transformações sociais e econômicas vividas na Rússia naquele momento histórico. Para Demócrito “tudo o que existe no universo é fruto do acaso e da necessidade”¹¹⁹.

Em seu artefato voador, o *Letatlin*, o arquiteto e artista russo Tatlin expressa toda uma proposta estética relacionada ao conceito construtivista do “necesário”: uma engenhoca voadora produzida com artesanias, única e original, construída com as mãos e possível de ser concebida por uma tecnologia que, da mesma maneira que se apresentava alternativa, se anunciava futurista e arcaica ao mesmo tempo. O aparato voador inventado transforma uma bicicleta comum, utilitária e popular, engenhosamente em um objeto que representa toda a vontade humana de voar e transformar o meio em que se vive. É o anúncio da possibilidade de outro tempo, de outro território por constituir, de uma nova Rússia que se propunha a partir de uma revolução popular.

Mas ao mesmo tempo tal engenhoca, construída com madeira, ferro e arame, com cordas e tecido de seda, além de usar couro e barbatanas de baleia, é uma máquina viva, um manifesto voador, um Ícaro que anuncia o desejo arrojado de um homem superar suas incapacidades e conquistar outras possibilidades estéticas e sociais perante a “grande” revolução. Representava o desejo singular de um homem perante toda uma nação que vivenciava um pleno e enorme processo revolucionário capaz de engendrar imensas transformações políticas e econômicas naquela sociedade.

Estamos diante de um exemplo iconográfico da possibilidade de uma arquitetura “menor”, de um fazer aberto ao acaso e ao azar da existência, entregue às particularidades de seu tempo, de cada território ou nova vizinhança constituída, de novas e inaugurais relações das pessoas

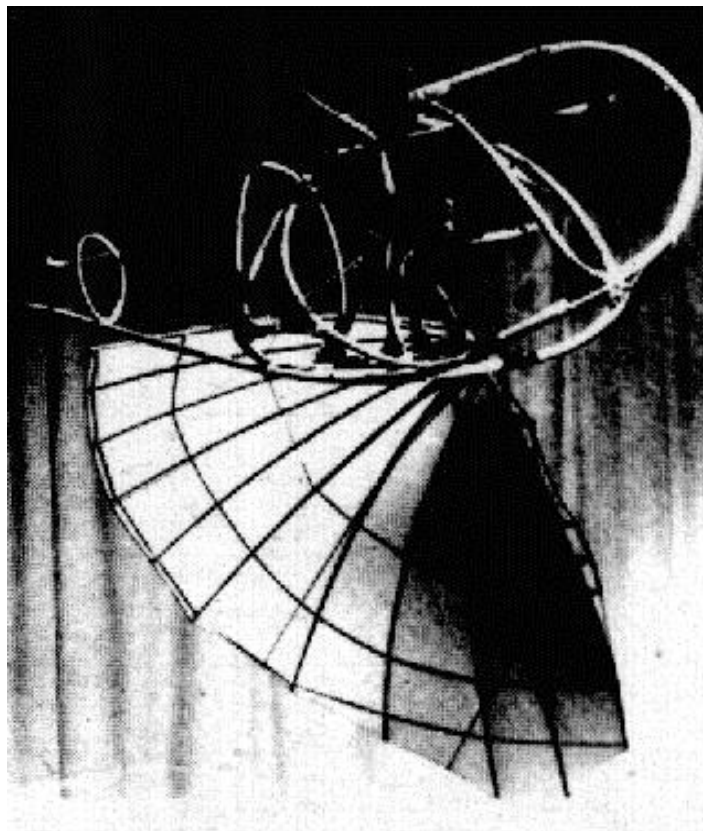
¹¹⁷ Ver a revista de Madri *A&V*, n. 29, 1991, p. 2, Coleção Monografias. Este número trata especialmente dos arquitetos denominados “Construtivistas” no início dos anos 1920.

¹¹⁸ Revista *A&V*: número 29 de 1991, p. 2.

¹¹⁹ Ver MONOD, 1976. Autor foi Prêmio Nobel de Biologia de 1972.

entre si, da possibilidade dos ofícios e de saberes que se concebem para além das transformações promovidas por revoluções maiores.

FIGURA 62 – Leatlin – objeto. Vladmir Tatlin, 1929.



Fonte: RUIZ, 1991, p. 17.

Se nos aproximarmos do Brasil esta realidade simbolizada pelo artefato de Tatlin, encontramos a postura crítica da arquiteta Lina Bo Bardi: que produziu e apontou, tanto em seus escritos quanto com sua obra construída, outras possibilidades de se fazer arquitetura por aqui. Para Lina é possível e necessário conciliar a produção industrial nascente no país com a nossa capacidade de produção artesanal, – o que não equivale para a arquiteta a uma atitude romântica do não-planejamento ou do retorno a um artesanato. O que, como a própria Lina investigou, nunca existiu como corpo social no Brasil. Bem ou mal o Brasil se industrializou e a realidade da arquitetura diante desse fato precisa ser estudada e incorporada aos nossos processos de construir.

Mas afinal estamos condenados ao ordenamento e aos meios da produção capitalista da cidade industrial, – como diz Otávio Paz (1993, p. 43-44), a nossa cidade é a cidade da qual não podemos escapar, “não podemos sair dela sem cair em outra idêntica ainda que seja distinta” . Eis então a cidade baseada no mercado capitalista da produção de bens de consumo: a cidade

qualquer, “a cidade abstrata”. E nós, habitantes dessa mesma e única cidade produzida pelo capital, nos vemos constantemente destituídos de nossas particularidades singulares. Vivemos um processo que tende a eliminar qualquer esfolamento arquitetônico capaz de expressar as diferenças culturais dos pequenos domínios que procuramos estabelecer e habitar nesse território homogeneizado.

Ainda assim, certas sustentações culturais sobreviventes do processo global de higienização anunciam práticas contrárias à gestão uniformizante do espaço e da vida urbanos. André Gorz, pensador da cultura, da sociedade e da economia que caracteriza a contemporaneidade, aponta que, diante de fenômenos como “o desmonte da coletividade, a modernização catastrófica dos países em desenvolvimento, a privatização do conhecimento e do bem comum” (GORZ, 2005, p. 12), a multiplicação de dinheiro já não equivale mais à criação de riqueza. Pelo contrário “o crescimento da economia, fundado na pilhagem [...] produz miséria em vez de prosperidade” (GORZ, 2005, p. 11). Em contrapartida, Gorz (2005, p. 63) anuncia uma “sociedade da cultura”, isto é, uma sociedade preocupada centralmente em cultivar faculdades sensoriais, afetivas, expressivas, corporais e relacionais. Segundo o autor, “uma tal redefinição da riqueza é o que martela a crise das principais categorias da economia política e particularmente a crise dos conceitos de capital e valor”.

Nesse contexto, Gorz (2005, p. 32) também assinala uma diferença importante entre saberes e conhecimento:

[...] o saber é, antes de tudo uma capacidade prática, uma competência que não implica necessariamente conhecimentos formalizáveis ou codificáveis. A maior parte dos saberes corporais escapa à possibilidade de uma formalização. Eles não são ensinados; aprendem-se-nos pela prática, pelo costume, ou seja, quando alguém se exercita fazendo aquilo que trata de aprender a fazer.

Se considerarmos que, em nome de uma racionalização do canteiro e da divisão do trabalho em tarefas cada vez mais estreitas, muitos saberes têm sido sistematicamente eliminados dos processos da construção civil, o que temos experimentado é um contínuo empobrecimento da cultura. Para Gorz (2005, p. 32):

Uma cultura é tão mais rica quanto mais os saberes comuns de que ela é tecida lhe permitam integrar, transformar conhecimentos novos em saberes. Inversamente, mais uma sociedade codifica e transformam em

conhecimentos formalizados os saberes comuns, mais sua cultura empobrece.

Em um mundo onde o homem é cada vez mais desalojado, empobrecido e sobrepujado dos seus saberes comuns, uma “arquitetura menor” deveria ser capaz de agenciamentos precisos em um espaço exíguo e de difícil determinação. Isso não significa que ela seja uma arquitetura de uma língua menor, mas antes a arquitetura que uma minoria faz em uma língua maior.

A prática do “menor” diz de uma arquitetura modificada por um alto coeficiente de desterritorialização e por um inevitável e incisivo enfrentamento político. Edifica-se assim uma contraposição à arquitetura grandiosa, produzida como manifestação de poder, dinheiro e tecnologia. Se, por um lado, o que vivemos é a espetacularização multiplicada dessa grande arquitetura, por outro lado, constatamos manifestações singulares e deslocadas do centro de alternativas ainda viáveis em nossa cidade. Inventa-se nas frestas do “maior” e da cidade qualquer outro modo de construir e viver em nossas cidades.

Tais manifestações arquitetônicas consistem num fazer não elitista, não espetacular, pequeno, circunscrito a vizinhanças menores, nas bordas das grandes cidades ou dos grandes centros culturais. Contra a anulação das diferenças e aplainamento das singularidades de cada uma destas pequenas manifestações culturais, estas arquiteturas são capazes de criar rugosidades, certas marcas particulares que caracterizam as práticas cotidianas destes habitantes, – envolvidas entre si estas pessoas compartilham saberes e práticas locais de relações capazes de formas próprias de construir.

Como apresentado anteriormente nesta tese, o caso da Casa da Banda Velha, a Corporação Musical Santa Cecília de Itabirito/MG, como um exemplo acontecido desta prática.

FIGURA 63 – Casa da Banda Velha Corporação Musical Santa Cecília. Itabirito/MG



Legenda: Interior da Casa da Banda Velha. Projeto e execução Adriano Mattos Corrêa.

Fonte: Foto de Adriano Mattos Corrêa, 2010. Acervo pessoal.

Se as teses de Gorz forem pertinentes, cabe aos arquitetos experimentar práticas, conceitos e posturas éticas para acompanhar a mutação de uma sociedade do capital para uma sociedade da cultura. Creio que isso se possa fazer, não pela via da parafernália tecnológica, mas pelo interior do processo de concepção e fabricação dos edifícios. É preciso remover o que nos impede de mergulhar nas relações entre os homens e nas relações entre o homem e o meio ambiente construído. Precisamos rever o argumento do grande teatro que desenvolvemos para justificar o espetáculo arquitetônico encenado nas nossas cidades e ir além do banal, da superfície lisa que parece recobrir o nosso mundo informatizado e globalizado.

Fazendo referências novamente a Peter Brooke, na sua passagem pelo Brasil em 2008, compartilhamos com a sua fala que considera o grande desafio do teatro o fato de “ser vivo, tocar as pessoas, ir além da facilidade do sórdido”¹²⁰. Ele fala de uma dimensão menor do teatro, do seu caráter artesanal e da possibilidade de um trabalho multicultural, relacionando pessoas de raças, culturas e religiões diferentes. Creio ser esse também o desafio da arquitetura contemporânea diante de um mundo vorazmente multiplicado pelos meios da

¹²⁰ Citação das entrevistas e palestras de Peter Brooke em 2008, quando esteve em turnê pelo Brasil com sua Cia de teatro.

tecnologia da informação. Como nomeado por Gorz, a “economia do conhecimento”, que se propaga por esses meios, também é uma forma de capitalismo produtora de riqueza a partir de uma redefinição das categorias de trabalho, de valor e de capital.

Assim como para Peter Brooke com relação ao teatro, a busca por abordar e tentar entender princípios originais da arquitetura, sempre instigou os arquitetos em todos os tempos da história. Diversos arquitetos e teóricos da arquitetura procuraram investigar e mesmo construir edifícios “menores” que pudessem abrigar valores e significações primordiais próprias ao homem e ao desenvolvimento da cultura humana.

Vamos, a partir de um recorte e da escolha do trabalho e do pensamento do arquiteto Aldo Rossi e da arquiteta Lina Bo Bardi no Brasil, procurar avaliar como tais empreitadas produziram importantes objetos para construir argumentos que justifiquem os princípios práticos e teóricos por uma “arquitetura menor”.

Rossi, além de ter projetado e construído diversos edifícios que perseguiram com bastante rigor princípios clássicos e originais da arquitetura, publicou, em 1966, um dos livros mais importantes para uma crítica e uma proposição que se contrapunha aos cânones conceituais da arquitetura moderna, – juntamente com o ensaio *Complexidades e Contradição em Arquitetura*, de Robert Venturi (1995), representam um marco teórico do que se nomeou como “arquitetura pós-moderna”. O argumento de *Arquitetura da Cidade* (ROSSI, 2001) é uma tentativa de abordar as organizações urbanas pela via da arquitetura, e os seus edifícios como desdobramento dos modos de se viver nas cidades. Trata da “memória” como constituinte fundamental do fato urbano. Encara a cidade como um artefato tipicamente humano, analisa sua forma e suas funções a partir da ideia de *locus*: define princípios tipológicos dos seus edifícios, das relações entre as partes que configuram o conceito de “tipo”, além da permanência histórica de “modelos” que desenham e que implicam na organização da vida urbana.

Em outra de suas publicações, sua *Autobiografia Científica* (ROSSI, 1984), o autor revela reflexões da intimidade do seu olhar para a arquitetura dos edifícios, Rossi aprofunda na sua investida em investigar os princípios originais de certas tipologias arquitetônicas, que para ele são definidoras do ofício do arquiteto. Para ele a história da cidade é também a história da arquitetura: “as cidades são o texto da história” e a arquitetura é um componente original do fato urbano. O autor resgata valores como os da rua, do bairro e do quarteirão, e a ideia de que

a permanência de certos acontecimentos menores são os reais definidores das relações das pessoas num contexto urbano: “A cidade é a memória coletiva dos povos; e como a memória está ligada a fatos e a lugares, a cidade é o *locus* da memória coletiva”¹²¹.

As escolhas destas duas referências do pensamento e da produção em arquitetura se deram pelo particular interesse para a produção desta tese, pelo paralelo possível entre a as suas obras teóricas e suas reflexões com relação à própria produção de seus trabalhos. Mesmo que distantes uma da outra, as obras produzidas por cada um destes dois arquitetos são valiosas como referências para a discussão acerca de uma “arquitetura menor”, e nos serve criticamente como aproximação do que estamos procurando investigar.

Além da abordagem e da contraposição entre o pensamento e a produção de Aldo Rossi e de Lina Bo Bardi, esta tese se propôs a investigar algumas propostas contemporâneas de coletivos ativistas, praticantes de uma atitude menos formal e menos autoral em arquitetura, e que podemos considerar como desdobramento histórico destas duas práticas referenciais.

Tais práticas contemporâneas de arquitetura se revelam em diversas das abordagens e nas proposições de coletivos como o *Recetas Urbanas*, praticadas por Santiago Cirugeda, de Sevilha, de coletivos parceiros na Espanha e na América Latina (Colômbia, Venezuela e Equador): como por exemplo o coletivo *Todo Por La Práxis*, *Paisagem Transversales* e *Democracia* de Madri, *Nautarquía* de Barcelona *Colectivo Estudiantes UPV* de Valência, *Al Borde* do Equador, *Posiciones de Emergencia* em Lima no Peru, *Arquitectura Expandida* de Bogotá na Colômbia, *Elemental* em Santiago do Chile, práticas de ensino reunidas na *Red ULACAV* (Rede Latino Americana de Cátedras de Vivenda) que tem como propósito a “Inovação Acadêmica na Formação para a Gestão Social do Habitat: Experiências, Propostas e Desafios”¹²², e de diversos tantos outros coletivos e outras experiências reunidas, no que se poderia nomear a partir de uma coletânea de textos que definem tais experiências como os *Transductores*,¹²³ – produtores de pedagogias coletivas e políticas espaciais. Propostas de arquitetura que se enquadram no princípio de “produzir para viver” e que atuam de modo crítico com relação à produção da arquitetura contemporânea.

¹²¹ Princípio que vai definir o conceito central de sua idéia de arquitetura como Arquitetura da Cidade.

¹²² Que organiza oficinas e debates produzidos durante o encontro entre professores e estudantes de diversas instituições da América Latina, e está disponível na web site da Rede www.redulacav.net.

¹²³ Publicação do Centro José Guerrero de Granada na Espanha – Universidad Internacional de Andalucía. *Transductores – pedagogías colectivas Y políticas espaciales*. 2011.

FIGURA 64 – Vagão do Saber. Equador, 2012



Legenda: *Vagão do Saber*. Diretor do Projeto: Jorge Noreña. Implantado em 2012. Área: 36m².

Fonte: Foto de Cyril Nottelet , Cortesia de AL BORDE, 2012.

Tais práticas tratam de arquiteturas de “emergência” e de abordagens que procuram não se enquadrar na produção da arquitetura como mercadoria para uma sociedade baseada no consumo, nem nas práticas reguladoras do trabalho da era pós-industrialização: trata de princípios relacionados com uma economia solidária, *copyleft*, vernáculo e outros conceitos que serão desdobrados ao longo deste trabalho.

Práticas arquitetônicas que se dão enquanto enfrentamento com relação à ordem tradicional da Arquitetura, (enquanto Arquitetura como instrumento de um mundo gerido por interesses de um capital global) e se dão a partir de transformações sociais e culturais que se processam localmente, mas atreladas a movimentos que se repercutem globalmente (pelo menos em boa parte do mundo capitalista ocidental). Como observa Saskia Sassen¹²⁴, da Universidade de Columbia, no que ela denominou como a “globalização do protesto”:

[...] As mídias sociais deram até aos menos favorecidos o poder de convocar a multidão. O Blackberry, um meio protegido, foi usado na segunda noite de protestos, quando a polícia estava em total alerta e teria conseguido informações no Twitter sobre em quais bairros as pessoas estavam se reunindo. O celular é uma ferramenta poderosa para isso porque é o modo mais barato de acessar às redes sociais e mandar mensagens de texto. Temos circulação de ideias, não só por meio da mídia social, mas também por uma abertura ao mundo que nos conecta a todos. Há exemplos disso no

¹²⁴ Ver: www.saskiasassen.com – e em especial a publicação da autora *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*, publicada em 2014.

entretenimento, como o fato de que um tipo de música hip-hop ou rock circula globalmente, em parte porque está sob o controle de impérios fonográficos, mas ao mesmo tempo aparece a possibilidade de download das músicas. Então até a classe média empobrecida pode ter acesso a isso. São múltiplas as formas de conexão com o mundo. Por isso chamar de plágio é diminuir a complexidade do que está acontecendo. A imigração também pode ser uma narrativa compartilhada da globalização para certos jovens." (ROSSETTI, 2011)

6 ENTRE A ORDEM E A DIFERENÇA

A relação entre os arquitetos Aldo Rossi (1931-1997) e Lina Bo Bardi (1914-1992), dois importantes realizadores em um mesmo momento histórico, produtores de uma obra crítica aos princípios do pensamento moderno em arquitetura, se faz proveitosa para investigarmos algumas diferenças para o aprofundamento do entendimento de conceitos que possam definir a prática de uma “arquitetura menor”. Por um lado temos uma obra definidora de uma ordem baseada em “tipos” e na retomada de uma postura estética para a caracterização dos seus fundamentos, e por outro a prática de um fazer aberto e aproximado do canteiro, que aposta na invenção originada da relação com o contexto de vida e trabalho das pessoas e das possibilidades de construção com o que se tem à mão.

O interesse de ambos por convergir seus olhares sobre edifícios menores e buscar a origem das precisões do homem com relação à Arquitetura, argumenta e torna possível a construção de tal paralelo. Tais produções se fizeram em um momento de dúvida e falência de todo um ideário imaginado para uma sociedade moderna, em um contexto marcado pelo arrasamento social, econômico e político da Europa, deprimida e abalada pelo impacto produzido pela Segunda Grande Guerra Mundial. A partir do entendimento destas diferenças e complementaridades, pretendemos avançar para uma investigação das possibilidades de um pensamento crítico por uma “arquitetura menor”, produzida a partir do contexto das circunstâncias atuais.

O entendimento destas relações entre as proposições dos dois arquitetos se fará útil para que, em um momento posterior, possamos voltar o olhar para manifestações contemporâneas de arquitetura. O discurso e a obra de Bardi e de Rossi talvez já anunciassem, em seus propósitos, um momento histórico que se faria posterior às críticas teóricas e às manifestações arquitetônicas de desconstrução da estética moderna. Neste início do século XXI estamos vendo surgir proposições de “coletivos” que propõem uma abordagem de projetos não autorais, que atuam a partir de considerações locais, com uso de mão de obra e técnicas disponíveis à mão, em contextos específicos de interesse e a partir do envolvimento e da interação com as pessoas habitantes do território de relações da proposta de ação destes

arquitetos. Contextualizar historicamente tais práticas se faz necessário para evoluir com o pensamento do “menor”.

Por hora, vamos pontuar os aspectos que caracterizam a obra destes dois arquitetos italianos e procurar desdobrar os conceitos que possam nos ajudar a desenvolver os argumentos que justifiquem os propósitos desta tese. Para, a partir de então, melhor relacionar tais princípios com as experiências e as investigações em que se arriscam os arquitetos contemporâneos.

6.1 Edifícios “tipo” e o pensamento estético de Aldo Rossi

O entendimento da precisão necessária à arquitetura produzida pela construção de arquiteturas “tipo”, capaz de responder às necessidades mais essenciais da relação do homem com o seu meio, desde sempre foi um desafio para os arquitetos de todos os tempos. O desenho de “pequenos” edifícios, enquanto busca de tipologias singulares e originais para a produção arquitetônica, referenciaram reflexões fundamentais para pensar a prática do arquiteto em todas as escalas de projeto. Do projeto de uma cadeira à concepção urbanística de um plano de cidade, da casa para eu morar a um ambiente virtual na rede informatizada, há relações básicas que fundamentam o pensamento do arquiteto e que podem servir tanto para o desenvolvimento do desenho de um objeto quanto para o planejamento de todo um complexo urbano.

Um arquiteto em especial procurou desenvolver um conjunto de obras construídas, como também uma série de ensaios críticos sobre a produção e a história da arquitetura, orientados profundamente nos fundamentos que definem o caráter das tipologias arquitetônicas. Aldo Rossi em seus projetos e em seus ensaios teóricos se propôs a desdobrar tais aproximações, aprofundando e constituindo uma trama de conexões capaz de olhar para a grandeza da produção arquitetônica do homem a partir de pequenos feitos em contextos bastante singulares e específicos.

Vamos procurar aqui, neste capítulo, desenvolver um argumento acerca da relação entre a produção de pequenos edifícios com a ideia, proposta para a escrita desta tese, da prática de uma “arquitetura menor”, – referenciado, como apresentado anteriormente, no pensamento crítico de Kafka sobre literatura, sobre a sua própria obra literária e o seu comprometimento pessoal com seu processo de produção, e também a partir do estudo de Deleuze e Guattari (1977), *Kafka por uma Literatura Menor*.

Aldo Rossi, tanto com a importância da obra *Arquitetura da Cidade*, – que significou um marco para crítica ao modernismo em arquitetura já na década de 1960, e em especial no ensaio *Autobiografia Científica*, nos leva para passear em uma série de experiências e reflexões pessoais vividas ao longo dos anos de sua formação como homem e de sua prática profissional como arquiteto. São percepções singulares que remetem desde a sua infância até aos diversos lugares e edifícios que vivenciou durante sua vida.

Com o ensaio crítico *L'Architettura della Città*, publicado em 1966, no mesmo ano de *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi, nos Estados Unidos e de *Il Territorio dell'Architettura* de Vittorio Gregotti, na Itália, Aldo Rossi é protagonista de um debate de uma geração inteira de arquitetos. A partir do empobrecimento do Movimento Moderno, que confluiu para a forma globalizada do *International Style* do segundo pós-guerra, se fazia precisa uma abordagem crítica sobre a necessidade de redefinir coordenadas teóricas que poderiam, a partir de então, guiar e orientar a dimensão do fazer e do agir arquitetônico perante as impossibilidades experimentadas de sustentar os princípios dogmáticos do Modernismo arquitetônico.

Particularmente na obra de Rossi a cidade é vista como um organismo vivo que se faz composto pelas variantes e pela dinâmica da construção dos seus edifícios. Assim a produção da Arquitetura e da Cidade se encontram inseparáveis. Aldo Rossi intenciona propor as bases para uma re-fundação objetiva e científica da disciplina: considera a Arquitetura como um fato permanente, universal e necessário que deve conhecer e reconquistar o território indiscutível da sua própria especulação teórica e da sua própria prática operativa.¹²⁵

¹²⁵ O desenvolvimento destes princípios é o fundamento da obra de Rossi, tanto sua obra teórica quanto o projeto de seus edifícios. Ver: ROSSI, 2001. Este ensaio publicado originalmente em 1966 é um texto que recolhe e sistematiza uma série de estudos, de análises e de considerações maturadas e aprofundadas no período de sua formação, no âmbito de sua escola em Milão, assim como artigos publicados na revista *Casabella Continuità*, dirigida naquele momento por Ernesto Nathan Rogers, onde Rossi foi redator por mais de dez anos.

Tais referências, produzidas para a Arquitetura a partir da Cidade, se desdobraram nos estudos teóricos de Rossi e nas suas propostas construtivas de edifícios que se estenderam pelos anos 1960 e 1970. Para Aldo Rossi (2001), a cidade é como um organismo composto de tantas partes, constituídas ao curso do tempo através de processos de transformações e de permanências, e que adquirem valores específicos na memória individual e coletiva dos seus habitantes, constituindo assim a essência e a alma da Arquitetura: "evocando um sentimento de vida" (ROSSI, 2001, p. 11) ou, de acordo com o professor Manfredo Tafuri¹²⁶, como expressão de "uma nostalgia" (TAFURI; DALCO, 1988, p. 382).

Através de investigações sobre os "fatos urbanos" definidores da Cidade, Aldo Rossi desenvolve uma hipótese de *progettazione della città*, – originada em um processo “analógico” passível de ser produzido como parte da estrutura urbana histórica ao mesmo tempo em que se constrói a cidade contemporânea. O arquiteto teoriza assim o que ele vai denominar como *Città Analoga*¹²⁷:

[...] acredito que o modo mais sério para operar na cidade, ou para entendê-la, que não é muito diferente, seja aquele de colocar uma mediação entre a cidade real e a cidade análoga. Que esta última, em síntese, seja a autêntica projeção da cidade. [...] A alternativa real é aquela de proceder à construção da cidade por analogia: em outros termos, de servir-se de uma série de elementos diferentes entre eles, ligados ao contexto urbano e territorial como pilares da nova cidade. (ROSSI, 2001, p. 11)

Para entender melhor os procedimentos do arquiteto e para desdobrar na prática os conceitos que sustentam a ideia da “Cidade Análoga”, Rossi (1975, p. 38) refere-se assim ao famoso *Capriccio Palladiano* de Canaletto: “[...] os três monumentos palladianos constituem uma Veneza análoga cuja formação é completada com elementos corretos, ligados à história da arquitetura como da cidade [...]. Tal operação lógico-formal pode traduzir-se em um modo de projeção”. Para ilustrar a sua hipótese o arquiteto usou como exemplo uma vista de Veneza, imaginada pela fantasia de *Canaletto de Venecia*, descrevendo a cena como se o pintor tivesse representado um cenário urbano que ele realmente havia observado: os projetos de Palladio para Ponte di Rialto, a Basílica de Vicenza e o Palazzo Chiericati.

¹²⁶ Diversos ensaístas tiveram na obra de Aldo Rossi motivo para repensar a prática dos arquitetos. Ver: TAFURI; DALCO, 1988.

¹²⁷ A edição de Aldo Rossi da *Arquitetura da Cidade* provocou diversos outros desdobramentos, dentre eles seu livro: *Scritti scelti sull'architettura e la città, a cura di Rosaldo Bonicalzi*, de 1975.

Na tela referida, estes três monumentos “palladianos”, nenhum dos quais estão realmente construídos em Veneza da maneira como estão representados nesta pintura (um é um projeto, os outros dois estão em Vicenza, na região do Vêneto, na Itália), constituem uma Veneza análoga formada de elementos específicos relacionados com a história da arquitetura e com a própria conformação da cidade ao longo do tempo¹²⁸. Esta operação de Canaletto, através da pintura, não nos impede de reconhecer a cidade de Veneza, – apesar de ser um lugar imaginado e que faz referência, de modo autêntico, imprevisto e original, puramente a estes objetos arquitetônicos então deslocados de seus contextos originais.

FIGURA 65 – Capriccio Palladiano, (1753-59). Giovanni Antonio Canaletto



FONTE: Reprodução do original que se encontra na Galleria Nazionale, Parma, Itália. Foto de Adriano Corrêa, 2013.

Para nos esclarecer a importância que o arquiteto dá às tipologias mais básicas da arquitetura, tanto para o desenvolvimento de seus projetos como para a hipótese de um modelo para se projetar as cidades contemporâneas, é importante entendermos esta operação conceitual proposta por Rossi. O pressuposto de se basear o desenvolvimento de uma arquitetura contemporânea referenciada em “modelos analógicos”, ou em uma “cidade análoga”, justifica o projeto reducionista do autor, seu interesse particular pelos pequenos edifícios e a sua ênfase nos “tipos” arquitetônicos para tentar propor um lastro científico para a disciplina prática do arquiteto.

¹²⁸ Tais referências são abordadas pelo arquiteto também no prefácio da segunda edição italiana de *Arquitetura da Cidade*. Ver: ROSSI, Aldo., "Preface to the Second Italian Edition," in *The Architecture of the City*. Cambridge: The MIT Press, 1982, p. 166.

Uma das elaborações mais recorrentes e ensaiadas na obra de Rossi é o pensamento acerca da relação entre o “teatro” e o “teatrinho” (em italiano *teatrinos*). O teatro tem sido, desde a antiguidade clássica, um importante tema para a produção dos arquitetos. Pois afinal, como argumentado na já referida obra de Valéry (1996, p. 173) através da fala de Sócrates: “[...] os deuses não devem permanecer sem teto, e as almas, sem espetáculos”.

Rossi dedica inúmeras páginas em sua *Autobiografia Científica* (1984) para ilustrar e debater tais relações, – relembrando situações vividas por ele e descrevendo espaços memoráveis que abrigaram a “grandeza” do espetáculo que é o Teatro: dos grandes teatros para ópera aos pequenos teatros científicos de anatomia, como o Teatro Anatômico construído em Pádua no século XVI. Este tema é particularmente recorrente em diversos ensaios críticos produzidos pelo arquiteto, como também em sua obra arquitetônica produzida, – apesar de Rossi ter projetado apenas três espaços propriamente destinados ao teatro, ou ao entendimento comum que fazemos de uma prática teatral: o Teatro Paganini, na Praça de Pilotta de Parma, o projeto para o Teatrino Científico em 1979 (que na verdade é um objeto-maquete), e o Teatro do Mundo em Veneza¹²⁹.

O *Teatro Del Mundo* é uma das obras de arquitetura mais emblemáticas de todo o século XX. Produzido em 1979 para a Bienal de 1980, na cidade de Veneza, fora originalmente construído para durar apenas uma temporada de comemorações. Apesar do seu caráter efêmero é uma arquitetura que fica marcada no imaginário das pessoas e impregnada como parte constituinte da cidade de Veneza: como na pintura de Canaletto, se produz uma Veneza “análoga”, assim como eternizada pelo pintor por um quadro, Rossi o faz por uma arquitetura que nos parece ter sempre existido, feita em um tempo mítico como edificação permanente e desde sempre ali, – um edifício que desde o dia da sua aparição para sempre se fez presente na paisagem imaginada para as águas que banham aquela cidade. E assim, para o olhar particular de Rossi¹³⁰ (1985, p. 10) “seemed to me a place where architecture ended and the world of the imagination or ever even the irrational began”¹³¹.

¹²⁹ Como pode ser consultado na publicação das obras completas do arquiteto. Ver: BRAGHIERI. *Aldo Rossi. Obras y proyectos*. 1986.

¹³⁰ Vários foram os diversos levantamentos publicados sobre a obra do arquiteto, dentre eles *Aldo Rossi Buildings and Projects*. New York: Rizzoli, 1985. Com diversos ensaios sobre a obra de Aldo Rossi, dentre eles os de Vicent Scully e Rafael Moneo.

¹³¹ “pareceu-me um lugar onde terminou a arquitetura e o mundo da imaginação e o irracional começou”. (Tradução nossa).

FIGURA 66 – Teatro do Mundo, 1979. Aldo Rossi. Bienal de Veneza, Itália



Fonte: Fotografia de Dionísio Gonzales, da série The Hours Luz, 2011.

A fixação e o interesse de Rossi pelo tema do *teatrino* passam por muitas experiências de vida e por muitas pequenas construções fundamentais para a sua formação. Do Teatro Anatômico da Escola de Pádua e outros teatrinhos “científicos” para estudos e aulas de medicina, ao Teatro dos Incomparáveis descrito por Raymond Roussel, aos teatros de marionetes de que fala Goethe, até aos pequenos teatros visitados no interior do Brasil¹³². Para o arquiteto:

Siempre he pensado que el término teatrino es más complejo que teatro; no se refiere tan sólo al tamaño, sino al carácter de privacidade, de singularidad, de repetición de todo aquello que em el teatro es ficción. Hay quien ha pensado que teatrino es una palabra irónica o infantil. Teatrino, frente a teatro, tiene um sentido único y casi secreto que insiste em lo teatral.¹³³ (ROSSI, 1984, p. 40)

Rossi fala do carácter efêmero destes *teatrinhos*, produzidos com estruturas simples e feitos para durar um verão, – um teatro provisório como a vida. Comumente eram espaços fragmentados e incompletos, montados para a ocasião de algum evento, ou uma temporada de

¹³² Há evidências de que Aldo Rossi esteve em Ouro Preto-MG e se surpreendeu com o pequeno recuo na fachada do edifício do Teatro Municipal, – um gesto sutil para assim anunciar o carácter público da sua presença na cidade. A fachada propriamente é tão simples e branca como as outras vizinhas, e o anúncio do Teatro se faz com o convite proporcionado por este pequeno recuo diagonal com relação ao alinhamento retilíneo, com a calçada da rua, do conjunto das outras edificações.

¹³³ “Sempre achei que o termo teatrino é mais complexo do que o teatro; é não somente pelo tamanho, mas pela natureza da privacidade, da divergência, em teatro tudo é ficção. Há quem pensou que teatrino é uma coisa de criança ou uma palavra irônica. Teatrino, frente ao teatro, tem sentido único e quase secreto... em que reside o teatral.” (Tradução nossa).

apresentações. Adaptados à topografia do terreno, conformando geografias provisórias e adequadas às dimensões pré-existentes do local de instalação. O autor (1984, p. 42) fala de um tempo outro destas obras, estacionadas em algum contexto singular e à espera de um acontecimento, – “certamente, el tiempo del teatro no coincide con el tiempo medido por el reloj; tampoco los sentimientos tienen tiempo y todas las tardes se repiten con absoluta puntualidad sobre el escenario”¹³⁴. A cena muitas vezes se caracteriza pela improvisação de tabladros de um palco destacado na paisagem, de luzes imprevistas, de gente que se aproxima para a encenação e, como diz Rossi, pelo “prestígio do Teatro”.

Apesar de toda improvisação e das adaptações feitas no instante da montagem, de todas as surpresas que cada novo contexto de implantação e de usos acaba por exigir, tais edifícios ou objetos menores, temporários e precários, carecem de “precisão”. Precisão do verbo precisar, do necessário para que a cena proposta assim se constitua. Como também preciso no sentido da exatidão exigida às soluções inventadas para cada uma das situações ocorridas durante a construção, o ato e a existência efêmera destas arquiteturas.

Parece um tanto incoerente que tais arquiteturas precárias careçam de “precisão”. Mas é talvez justamente por este caráter provisório e das adaptações exigidas para atender à diversidade dos contextos e ocorrências diferentes, que elas mais necessitam desta qualidade “precisa” para dar conta de acontecerem ao longo do seu tempo e de seu uso. Uma qualidade de precisão que não se encontra, nem se conquista com o projeto e que não se faz como um determinante a priori, – mas, ao contrário, se dá e se inventa no instante e ao longo do seu processo de construção e de concepção do propósito do edifício.

Em certa passagem do escritor português José Saramago (1922-2010) pelo Brasil, ele narra a experiência de ter sido levado por seu amigo Ferreira Gullar para assistir a uma encenação de seu conto *O conto da Ilha Desconhecida* em uma pequena residência no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro. A peça fora montada em um quarto da casa da única atriz que atuava na encenação. Neste pequeno cômodo, intencionalmente todo pintado previamente de azul, – caracterizado assim com toda a solenidade e todo o prestígio próprio ao teatro, ali cabiam apenas cerca de dez pessoas para presenciar a cena proposta. Saramago disse ter ficado completamente tomado por aquela apresentação, por aquele diminuto espaço teatral improvisado, por aquela proximidade proporcionada pelo arranjo preparado para o ato, pela

¹³⁴ “Certamente, o tempo de teatro não coincide com o tempo medido pelo relógio; nem as noites e sentimentos repetem-se com absoluta pontualidade no palco.” (Tradução nossa)

intimidade revelada na montagem da cena acontecida na própria casa da atriz. E no final da peça, agradeceu ao seu amigo dizendo nunca ter experimentado um teatro tão solene e de tão enorme grandeza.

Como nas palavras finais, escritas no próprio conto de Saramago e que deu origem a tal performance teatral, aquele ato diante daquela pequena plateia fazia de todos cúmplices da mesma única procura:

[...] Depois, mal o sol acabou de nascer, o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e do outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma (SARAMAGO, 1998, p. 32).

As dimensões que caracterizam a possibilidade de tais arquiteturas, apesar de toda a imprecisão aparente, são muito precisas. Não é por não definir com exatidão e por determinar usos e orientações para o comportamento das pessoas, que o espaço não abriga qualidades arquitetônicas de grande valor. A questão do dimensionamento de uma arquitetura, ou mesmo de um objeto, são fundamentais para o entendimento das relações estabelecidas por Rossi (1984, p. 14):

[...] con los instrumentos de la arquitectura, por tanto, podemos disponer un acontecimiento, al margen de que éste realmente se produzca; (...) Por esa razón es muy importante el dimensionado de una mesa o de una casa, pero no para resolver así una función determinada, como creían los funcionalistas, sino para admitir muchas.

Es decir, para permitir todo lo que de imprevisible hay en la vida.¹³⁵

Mais adiante no desenvolvimento de seu pensamento, Rossi (1984, p. 18), preocupado com o seu ofício de arquiteto e com os desdobramentos precisos de tal prática, conclui que “(...) las cosas a determinar son pocas, pero no pueden estar equivocadas; y en ellas se esconde el sentido de la construcción.”¹³⁶

¹³⁵ [...] “com instrumentos de arquitetura, portanto, podemos fazer um evento, à margem disso, realmente acontecer; (...) por essa razão que o dimensionamento de uma casa é muito importante, não para, assim, resolver ou definir uma função, como acreditavam os funcionalistas. Mas para permitir tudo que lá é imprevisível, que é vida.” (Tradução nossa).

¹³⁶ “são poucas as ações de projeto para determinar as coisas, mas não podem estar erradas; e são nelas onde se esconde o significado da construção.” (Tradução nossa).

A importância de Aldo Rossi para a superação dos princípios dogmáticos da arquitetura moderna, não se fez apenas com a publicação do importante ensaio crítico *A Arquitetura da Cidade* (2001). Neste escrito o arquiteto implicava com a máxima de que “a forma deveria seguir a função”. Como a forma poderia permanecer e determinar o edifício em um mundo em que as funções estavam em perpétua mutação? Mais do que um teórico Rossi desenvolveu, como arquiteto, um conjunto de edifícios que respondiam construtivamente as suas questões. E foi com pequenas edificações produzidas para situações e em territórios bastante específicos, que ele elaborou materialmente possibilidades para uma arquitetura que respondesse às inquietações dos homens de seu tempo, – apesar de, ou mesmo que, Rossi tenha desdobrado a sua crítica e seu ofício a partir do arcabouço de um projeto e de uma proposta muito mais para a história da arquitetura do que para a vida das pessoas e das cidades.

A obra de Rossi foi referenciada por uma lógica abstrata própria ao projeto clássico perspectivo. Deriva de desenhos geométricos, característicos de um “historicismo” particular ao pensamento europeu. Mesmo que o arquiteto tenha desenhado muitos edifícios pequenos e exemplares enquanto investigação de tipologias arquitetônicas originais, ainda assim seus edifícios carecem de uma corporeidade consistente aberta aos desejos e às relações com os seus habitantes reais.

Dentre estes pequenos edifícios, o já referido Teatro do Mundo, em Veneza, de 1979; o Cubo de Cuneo, de 1962; a cabine *dell’Elba*, de 1975; o Cemitério e o Pórtico de Modena, de 1971 e 1977, respectivamente; a Escola de Broni, de 1978; a Porta para Veneza, de 1980, são alguns exemplos da arquitetura investigativa que o arquiteto produziu a partir de abordagens cuidadosa e bastante particularizada por contextos determinantes.

Como para Rossi, podemos imaginar que é nos pequenos edifícios concebidos e construídos em contextos singulares onde nos deparamos com princípios arquitetônicos fundamentais para a prática do arquiteto: assim acessíveis ao toque da nossa mão, com enorme potência por experimentar, investigar e exercitar a percepção de cada um. O caráter aparentemente “menor” de tais construções pode nos possibilitar uma relação de intimidade e possibilidades que os grandes edifícios, na maioria das vezes, não nos oferecem. A dimensão não espetacular, mais próxima da escala do corpo do homem, enlaçada por uma relação mais direta e pessoal, toca o sujeito de um modo menos vertiginoso e dominador. É em pequenos confessionários, ou capelas laterais das grandes catedrais, que mais nos revelamos a nós

mesmos, nos aproximando de uma dimensão própria e de uma particular postura com relação à disciplina da arquitetura que em cada caso nos acolhe. É nos pequenos chafarizes, subitamente incrustados nas vielas de uma cidade colonial, que matamos publicamente e sem pudor a nossa sede com a água que se oferece para todos.

Mas ao contrário da dimensão épica de uma monumentalidade atemporal, que a obra do arquiteto Aldo Rossi encena até mesmo com a ausência ou mesmo a supressão dos habitantes nos seus edifícios, nos interessa investigar outros valores que o "menor" abriga como parte da vida constituída no mundo comum das pessoas. Não é por menos que talvez pareça ser mais provável abordar tais princípios em uma arquitetura sem dono e sem arquiteto. Em arquiteturas vividas, livres, práticas, precárias, mas também mais felizes, auto-construídas, edificadas durante o andamento de sua singular produção. Encontramo-nos assim perante uma dimensão do "menor" como parte da dimensão errante das experiências vividas que nomeiam o homem comum.

A arquitetura de Aldo Rossi se aproxima das pinturas do De Chirico: radicalmente desumana, ou desumanizada, minuciosamente projetada, referenciada nas grandes teorias da dominação e na pretensão totalitária da filosofia ocidental. Uma prática oposta à arquitetura de Lina Bo Bardi, de Santiago Cirugeda, de Sevilha, das obras de Hélio Oiticica, da casa do Zé que ele mesmo constrói durante os quase vinte anos em que habita o Aglomerado da Serra, feita dos materiais vindos da rua e dos desmanches de ônibus, dos ferros-velhos, do Império dos Parafusos e da Casa do Marceneiro na Rua Rio Grande do Sul, em Belo Horizonte/MG, ou das serralherias e marcenarias de fundo de quintal nas periferias das grandes cidades brasileiras.

O que não significa que o espetáculo proporcionado pela arquitetura grandiosa, pelas monumentais catedrais góticas, pelos suntuosos edifícios teatrais, pela pompa dos grandes salões dos palácios, pelos gigantescos estádios de futebol, ou mesmo a dimensão espacial criada para o desfile de uma escola de samba, não nos afete, – mesmo que nestas circunstâncias a medida de cada um de nós seja apenas uma pequena parte em uma multidão, parte de um aglutinado de gente feito de uma massa de indivíduos tornados iguais. Mas o que investigamos aqui, ao contrário do que a sociedade de massa e a sociedade do espetáculo são capazes de produzir, são as relações menores em que a experiência singular e manifesta de cada um de nós se faz fundamental para a constituição do edifício maior de um coletivo social.

Podemos nos aproximar assim da dimensão potencial da troca entre eu e a diferença própria ao outro, – outro este que pode ser tanto um sujeito quanto uma coisa, uma arquitetura ou objeto que se manifestam fora e diferente daquilo que sou. Considerando que são, estes outros nomeados aqueles quem realmente nos desafiam e nos confrontam corporalmente, que nos informam da particular e distinta presença que particulariza cada um de nós no nosso mesmo território comum.

De certo que a compreensão das atitudes que procuramos investigar, em nome de uma “arquitetura menor”, é atravessada pelo que se faz possível nas relações de proximidade que as pequenas arquiteturas nos proporcionam. A experiência do sujeito, assim arrebatado pela aproximação permitida por esta escala palpável de arquitetura, se dá de forma mais atritada com o corpo deste que se dispõe a tal enfrentamento principiado com a percepção de cada um. Não significa que a proposição por uma “arquitetura menor”, que se argumenta nesta tese, se equivale ao que aqui nomeamos como “pequenas arquiteturas”. Supomos que tais relações, entre os pequenos edifícios e o propósito do empreendimento de se especular sobre “o desenvolvimento do corpo como arquiteto” e da particular produção por uma de “arquitetura menor”, serão abordadas em diversos dos argumentos desdobrados durante a escrita deste texto. Sendo assim, acabaremos por retornar, posteriormente, à investigação acerca destas proposições aqui descritas e principiadas.

A nós interessa, a partir da investigação acerca de uma “arquitetura menor”, apostar na possibilidade de uma “prática” singular derivada de suas falhas, suas idiossincrasias, suas potências e suas fraquezas. A tentativa de dar nome para estes modos de fazer e enunciar tais princípios nos faz crer que a formação deste homem-arquiteto passa pela construção de processos próprios de produção. Processos estes que se desdobram como parte da própria concepção da arquitetura que se deseja e se precisa construir. Deriva da experiência adquirida, da entrega ao processo e do compartilhamento dos conhecimentos entre os diversos agentes necessários para o desenvolvimento de uma proposta de Arquitetura. O próprio processo se dá como uma “experiência” singular para a invenção de uma construção que responda a um determinado contexto de abordagem.

Também para Lina Bo Bardi o “teatro” foi um tema fundamental para o desdobramento de suas proposições arquitetônicas. Além dos teatros Oficina, incrivelmente concebido e construído de acordo com os princípios de uma prática teatral revolucionária proposta juntamente com seu realizador José Martinez Corrêa, do Teatro do SESC, no complexo da

Pompéia, ambos em São Paulo, um projeto fundamental para iluminar o modo da arquiteta considerar o tema é o projeto do Teatro Gregório de Mattos, nos fundos do Cine Glauber Rocha, na Praça Castro Alves em Salvador. Para esta proposta Lina apresenta um espaço despojado, igualmente plano e vazio (de certo modo baseado no teatro *Nô* japonês). Não existe uma definição de configuração prévia para o posicionamento da platéia e do palco, cabendo a cada montagem a organização do espaço. E mais, nem mesmo as cadeiras estão numeradas ou prefixadas, cabendo a cada espectador, como definido pelo arquiteto seu colaborador Marcelo Ferraz (2008b), “passar a mão” em uma cadeira Frei Egídio (nome da cadeira desenhada especialmente pela arquiteta para aquele espaço) e escolher ao seu gosto o melhor lugar para presenciar a apresentação em cartaz. Faz-se aí em espaço arquitetônico a dramaturgia imaginada e sonhada por Antonin Artaud¹³⁷ (1896-1948): um teatro libertário sem a separação entre público e plateia.

No texto em que Lina apresentou o projeto para o governo e para o povo da Bahia, a arquiteta faz referência ao arquiteto da Bauhaus Walter Gropius (1883-1969), que relacionava o teatro à Arquitetura dizendo que “um fecundo o outro” e vice versa, e ressaltou que tal fecundação é para além do sentido físico de suas concepções.

O Teatro para Lina no Brasil é aquele que sai na rua, que acontece nas praças que invade a cidade, que não carece do conforto das poltronas para a platéia, – um teatro *pret a porter*, como a proposta para o Teatro Oficina. Teatro de um povo que inspirou Le Corbusier a afirmar, em uma carta dirigida ao Ministro da Cultura Gustavo Capanema quando da sua visita ao Brasil, que não era preciso construir teatros com palcos e platéia neste país, mas que deviam ser preservadas as praças e as ruas livres e abertas ao povo, e que o Povo Brasileiro as ocupará com o seu improviso, sua elegância e a sua festa.

Antes de especularmos sobre a “experiência” propriamente como fundamento para a formação do homem-arquiteto, vamos contrapor a visão clássica de Aldo Rossi acerca dos princípios que nomeiam as tipologias dos edifícios, com a prática da escuta e da abertura ao outro e ao diferente desenvolvida e exposta na obra da arquiteta Lina Bo Bardi no Brasil.

¹³⁷ Antoine Marie Joseph Artaud foi um importante poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Sua obra *O Teatro e seu Duplo* (1985) é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX.

6.2 Lina Bo Bardi e uma arquitetura da diferença

Quando do desenvolvimento da referida dissertação de mestrado anterior a este projeto de tese, a investigação acerca dos impasses e dos paradoxos próprios aos princípios originais por uma arquitetura moderna aconteceu entorno do projeto e da construção do Convento Dominicano de La Tourrette do arquiteto Le Corbusier em Eveux-sur-Arbresle próximo á Lyon, desenhado entre 1953 e 1955. A identificação de contradições que apontavam outras possibilidades, para além dos princípios modernos de arquitetura, se apoiou nos conceitos do incompleto e do erro que atravessavam e eram incorporados pelo inaugural edifício proposto por Le Corbusier.

Construção esta que para muitos autores, e principalmente para o pensador Alberto Pérez Gómez¹³⁸, é considerada como a obra de arquitetura mais importante de todo o século XX. Não só pela inovação formal e pelos desdobramentos tecnológicos que este edifício inaugurou, mas pelas sutilezas e impasses produzidos perante os dogmas que orientavam a experiência moderna em arquitetura.

The Monastery of Sainte-Marie is one of those very rare twentieth-century buildings that are almost universally praised as masterpieces. It seems to possess the power to transform the inhabitant into a participant, to effectively “change one’s life”.¹³⁹ (GÓMEZ, 1997, p. 367)

No artigo *O Incompleto e o Erro como Fundamentos para a Experiência do cotidiano na Arquitetura*, de Côrrea (2005, p. 40-45) publicado na *Revista Ar* sobre arquitetura, ensino e cultura, fazem-se referência a tais aspectos inaugurais de um projeto que anuncia uma virada radical, tanto estética quanto crítica, na obra e nas proposições de Le Corbusier. A ruptura fica evidente quando comparamos La Tourrette aos desenhos dos projetos anteriores a Segunda Grande Guerra. Neste período anterior à Guerra, a preocupação do arquiteto era em desenvolver e propor “arquiteturas-tipo” que respondiam a um mesmo rol de princípios:

¹³⁸ Tal edifício é referencial para o desenvolvimento da obra do crítico e ensaísta mexicano. Ver GÓMEZ. *Architectural representation and the perspective hinge*. 1997.

¹³⁹ “O Mosteiro de Sainte-Marie é um desses prédios muito raros do século XX que são quase universalmente elogiados como obras-primas. Parece possuir o poder de transformar o habitante em um participante, efetivamente “mudar a vida”. (Tradução nossa).

propositoras de uma transparência no significar, de um espaço contínuo e coerente com os princípios de unicidade e síntese da forma, onde a forma segue a função e o programa dos usos define a organização do espaço. Com o convento em Eveux-sur-Arbresle há uma abertura para outros princípios de composição estética e outros sistemas técnico-construtivos que não respondem particularmente aos dogmas modernistas.

A busca de “tipologias” e de um reducionismo dos meios e das formas arquitetônicas como definidoras do projeto, de princípios dogmáticos para definir a relação do edifício com o contexto de implantação, de soluções técnicas-construtivas que reverenciavam a uma “verdade estrutural”, da planta baixa como geradora da volumetria do edifício, são alguns dos princípios dos propósitos anteriores de Le Corbusier, superados pelo arquiteto com a concepção de La Tourrette.

Mas se analisarmos La Tourrette a partir dos métodos de desenho para a concepção original do edifício pelo projetista, veremos que o domínio do arquiteto sobre o processo de produção do edifício ainda é um fator preponderante. Ainda aqui, como reconhecido por Sergio Ferro (1982, p. 101)¹⁴⁰, o desenho produzido por Le Corbusier é um desenho como quaisquer outros e “por poder ser qualquer, é único e totalitário”, – atendendo a princípios do centralismo dos ideais de um sistema que privilegia o desenho e o trabalho de concepção intelectual em detrimento do processo da construção e do trabalho daquele que constrói. Vemos ainda o conceito de “tabula rasa”¹⁴¹ aplicado ainda aqui como princípio para a concepção de uma arquitetura. De acordo com as definições modernistas, a apropriação do termo pode ser aplicada à concepção do edifício do Convento. Mesmo que antes, no mesmo local destinado à nova edificação, tenha existido outro Convento Dominicano que fora destruído durante batalhas da Segunda Grande Guerra, a proposta de Corbusier parte de princípios totalitários com relação ao poder do arquiteto. Pressupostos projetuais que iam para além de um método de projeto, mas que também eram aplicados e se estendiam por todo o processo de organização e hierarquia no canteiro de obras e do próprio modo de construção do edifício. O próprio Sergio Ferro dedica boa parte da sua reflexão sobre a relação do desenho do arquiteto

¹⁴⁰ Este edifício de Le Corbusier também é fundamental para o desenvolvimento do pensamento do arquiteto e ensaísta Sérgio Ferro acerca da relação entre o “desenho e o canteiro” de obras.

¹⁴¹ Que de acordo com o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa significa “superfície plana preparada para receber uma inscrição, porém onde nada ainda se gravou”, ou mais “suprimir inteiramente o que existe para substituí-lo por coisas novas; não fazer caso de; não levar em conta; desprezar; ignorar.”

e o canteiro de obras para analisar e demonstrar circunstâncias abrigadas no projeto e no processo construtivo do Convento Dominicano concebido por Le Corbusier.

Mas se avançarmos com a crítica aos princípios modernos apontados pelo edifício do Convento em Eveux-sur-Arbresle, eu creio que o modo como Lina Bo Bardi aborda as possibilidades de se fazer Arquitetura no Brasil, também, como para Le Corbusier, depois da experiência traumática da Segunda Grande Guerra para os arquitetos europeus, desdobra um outro caminho anunciado com a prática da arquiteta. Uma prática de arquitetura ainda aberta, dada à invenção e por experimentar. Diante da diferença histórica e territorial, perante a diferença representada por este desconhecido outro homem brasileiro, de habilidades e qualidades desconhecidas ao olhar do euro-centrismo, Lina foi capaz de hospedar, no seu projeto de Arquitetura, as diferenças próprias a este outro.

A arquiteta, recém-chegada a esta terra desconhecida, abre e inaugura um olhar capaz de reconhecer, mesmo em um país de “estrutura capitalista dependente, onde a revolução nacional democrático-burguesa não conseguiu se processar” (BARDI, 1994, p. 11) e ainda longe do desenvolvimento industrial que caracteriza o mundo moderno ocidental, a riqueza do seu povo, de seus modos próprios de ser e sua capacidade de fazer.

Lina desenvolve um modo de trabalhar que se particulariza por se recusar ao determinismo próprio ao modelo de projeto característico do arquiteto desde o renascimento e ainda até os dias atuais. Trata-se muito mais de um método de ação, ainda que não estruturado enquanto um modelo a ser aplicado, do que um conjunto de procedimentos próprios aos métodos da perspectiva que visam determinar o resultado de um processo analítico de decisões estratégicas.

A consequência deste modo particular de reconhecer e incorporar o fazer do outro em seus projetos de arquitetura, caracteriza-se pela invenção de uma outra arquitetura, compartilhada e produzida desde este encontro singular entre a arquiteta e o contexto de trabalho. O próprio conceito de autoria do projeto fica abalado perante as múltiplas mãos e os encontros diversos que se dão no processo de produção. Creio que nas obras menores, como na Igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia/MG, no Teatro Oficina no bairro do Bexiga, em São Paulo, na Casa do Benim no Pelourinho, no Restaurante Quati na Ladeira da Misericórdia, e no mausoléu da família Odebrecht no Cemitério Campo Santo, estes três últimos em Salvador-BA, tais princípios se fazem um tanto mais revelados. Mas mesmo em edifícios maiores,

como por exemplo, na multiplicidade de possibilidades de apropriações e cumplicidade entre os diversos usuários que se vê na Fábrica do SESC Pompéia, podemos identificar tal zona de indeterminação e abertura para a interação e mesmo a intervenção do outro na proposição do edifício imaginado previamente. Na obra de intervenção na Fábrica da Pompéia, dada a presença de muitos trabalhadores nordestinos – sendo que alguns deles muito habilidosos nas tradicionais artes manuais próprias do sertão, uma flor de Mandacaru aparece feita por um operário, com restos de vergalhão usados na obra, no encontro entre as passarelas e o grande volume de concreto que abriga as quadras e a piscina.

FIGURA 67 – SESC Pompéia. Lina Bo Bardi. São Paulo



Legenda: a) Detalhe da flor de Mandacaru desenhada por Lina Bo Bardi.

b) Passarela do SESC Pompéia, com detalhe da flor de Mandacaru.

Fontes: a) BARDI, 1999, p. 39. b) Fotografia da passarela de Adriano Mattos Corrêa.

Lina Bo Bardi é capaz de incorporar ao processo de concepção e construção de uma arquitetura, tanto as habilidades e conhecimentos de ofício daqueles que produzem a construção, quanto os princípios culturais e a riqueza material do contexto local, como também as particularidades topográficas, climáticas, da vegetação típica da região, características geológicas, históricas e da paisagem singular do território abordado. São vários os exemplos de aproximação da arquiteta com o contexto local do projeto, dialogando com os saberes e a cultura das pessoas envolvidas com o processo de construção dos edifícios propostos por ela.

Foi a partir do trabalho da arquiteta em Salvador, que artistas e produções típicas do povo baiano, puderam alcançar espaços de exibição que fizeram destas produções algo a ser olhado e apreciado com importância. Com a experiência e a criação no Solar do Unhão de um Museu

de Arte Popular da Bahia, expondo e dando lugar de destaque a elementos populares produzidos por artesãos e vendidos na feira de São Joaquim em Salvador, ou quando no Museu de Arte Moderna expõe lado a lado a coleção das bailarinas do pintor impressionista francês Edgar Degas (1834-1917) com as “carrancas” do Rio São Francisco, que Lina revela e abre espaço em sua obra para as habilidades, o conhecimento e a produção do outro e do diverso.

Ou quando Lina Bo Bardi e Pierre Verger¹⁴² (1902-1996), expõem lado a lado, e de acordo com Ferraz (2008a, p. 60) “sem medo expográfico”, objetos valiosos da cultura dos povos negros do Benin, como tronos de terreiros de Candomblé, tabuleiros do jogo de *Ifá*, ao lado de utensílios de uso cotidiano, folhas de ervas medicinais, tecidos, vestimentas de uso diário, sementes, na inauguração da Casa do Benin projetada pela arquiteta no Pelourinho em Salvador. O que provocou a surpresa do Ministro da Cultura daquele país africano que nunca imaginara que aqueles objetos tão simples, da tradição comum de sua cultura, poderiam estar ali expostos com brilho em um museu. Para Ferraz (2008a, p. 58) tal operação de deslocamento de saberes, de um universo do cotidiano para espaços da “alta cultura”:

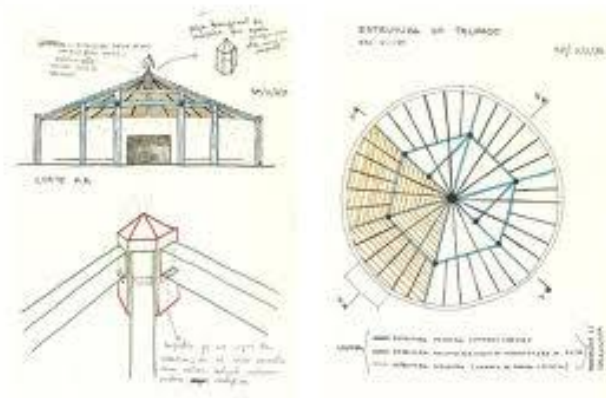
[...] nunca se tratou de uma mera transposição de objetos ou ambientes para o espaço do museu. Lina soube sempre evidenciar – e aí mora ‘o pulo do gato’ – o deslocamento e a re-contextualização de cada objeto, quando bem apresentado, num museu; a arte de fazer ver aquilo que passa despercebido no nosso dia-a-dia.

Por outro lado, o próprio desenho apresentado pela arquiteta, em forma de croquis aquarelados, composto de traços imprecisos e muito mais sugestivos do que impositivos de uma solução arquitetônica, são repletos de bilhetes escritos que procuram dialogar e criar aberturas para a intervenção daquele que vai construir e executar o serviço – o que demonstra a proposta de uma proximidade com este outro que ela desconhecia. Nos desenhos apresentados para a igreja de São Francisco do Divino Espírito Santo do Cerrado em Uberlândia seus croquis são espécies de pensamentos sugestivos, propostas abertas ao diálogo e à intervenção a partir do conhecimento que outro pode ter sobre o assunto do projeto. Na perspectiva desenhada a mão para desenvolver uma solução construtiva para a estrutura

¹⁴² Pierre Verger foi um fotógrafo e etnólogo autodidata franco-brasileiro, e dedicou a maior parte de sua vida ao estudo da diáspora africana – o comércio de escravo, as religiões afro-derivadas do novo mundo, e os fluxos culturais e econômicos resultantes de e para a África.

imaginada para a cobertura da capela, Lina propõe um diálogo com o telhadeiro e sugere que se ele tiver uma solução melhor para resolver o telhado que o faça.

FIGURA 68 – Capela Divino Espírito Santo do Cerrado, Lina Bo Bardi. Uberlândia/MG



Legenda: Capela Divino Espírito Santo do Cerrado. Aquarelas do detalhe técnico para a solução do telhado, desenhadas por Lina Bo Bardi.

Fonte: FERRAZ, 2008, p. 78.

A arquiteta, nos seus propósitos e nos seus procedimentos de projeto, não só abre espaço para o saber do outro, como para as condições locais de materiais, ferramentas e meios disponíveis para desenvolver o desenho que melhor resolve cada um dos problemas arquitetônicos para a construção do edifício. Lina nos anuncia com os seus desenhos, uma visão e uma sensibilidade especial para a concepção de uma proposta arquitetônica.

FIGURA 69 – Capela Divino Espírito Santo do Cerrado. Lina Bo Bardi. Uberlândia/MG



Legenda: Aquarela da perspectiva do projeto da Capela Divino Espírito Santo do Cerrado, da arquiteta Lina Bo Bardi em Uberlândia/MG.

Fonte: Fonte: FERRAZ, 2008, p. 79.

No Teatro Oficina as cartas e os diversos diálogos com José Celso Martinez Corrêa e os outros propositores do coletivo teatral são fundamentais para a concepção e a formalização do espaço. Mesmo as particularidades da ruína do galpão existente, o contexto urbano local, a

singularidade própria aos moradores do bairro do Bexiga, e até a garoa característica do clima de São Paulo são incorporados ao edifício. Na casa do Benim a estrutura nova de concreto, que vai dar sustentação a ruína de paredes que ainda permanecera de pé no sobrado do Pelourinho, é recoberta por tramas tradicionais tecidas com fibras vegetais pelos habitantes do país africano.

O próprio clima e as particularidades naturais do território local são incorporados e passam a desenhar, com o tempo, os edifícios propostos. Como no mausoléu da família Odebrecht, no antigo Campo Santo no Rio Vermelho em Salvador, que é completamente coberto, devido à umidade característica do local, por uma vegetação que contextualiza e desenha o pequeno edifício diante da estatuária e dos granitos típicos destes cemitérios. Ou na solução dada ao edifício destinado à capela, no conjunto de três cilindros que compõem a Igreja do Espírito Santo do Cerrado, em que a arquiteta coroa o edifício com uma calha dimensionada de forma que a terra do cerrado depositada no fundo deste elemento sirva para uma espécie de vaso para o florescimento das sementes, que ali naturalmente são depositadas pelo vento durante a seca, germinam quando da chegada das chuvas. Tal processo natural faz com que uma vegetação típica do cerrado local floresça e coroe todas as paredes que definem a circunferência limite do edifício da capela.

Como também o triângulo de telhas de vidro de uma das águas do telhado da capela, que ilumina de modo zenital o altar, tem suportes para que tramas têxteis, pigmentadas com as cores das vegetações do cerrado local e tecidas por tecedeiras tradicionais do Triângulo Mineiro, na Parceria que fez com o artista do triângulo mineiro Edmar de Almeida, sirvam de filtros de cor para a luz que vai colorir o altar de acordo com as datas próprias da liturgia católica.

Mesmo em projetos arquitetônicos de intervenção muito maiores, como é o caso do SESC Pompéia em São Paulo, Lina é capaz de ter uma escuta e produzir, intrínseco ao tamanho da escala de um edifício de proporções urbanas, um somatório de arquiteturas menores que particulariza e singulariza a construção. A abertura do edifício da Pompeia ao outro se faz por uma prática comum, própria aos edifícios produzidos por Lina, de deixar por preencher as frestas e falhas que se dão como parte da concepção propositiva da arquiteta, como se ainda estivesse inacabada a arquitetura, para que este outro se sinta apto e convidado a se apropriar com a sua presença e autoria o espaço proposto.

Quando da inauguração do conjunto da Pompéia em 1982, Erivelto Busto Garcia responsável pelo planejamento e coordenador técnico para as atividades do lugar, escreveu um texto em que indagava: “A Pompéia está pronta. Pronta?”¹⁴³. Erivelto (BARDI, 1999, p. 8) argumentava que apenas uma parte de do desafio estava inaugurada, – “porque a Pompéia é uma virtualidade, um devir que terá as dimensões e as formas de nossa imaginação e de nossa audácia”, e mais adiante concluía indagando: “Mas Como garantir que efetivamente realize seu imenso potencial, que os resultados possam refletir a riqueza de sua inspiração?” (BARDI, 1999, p. 8) E conclui que a Fábrica da Pompéia é um patrimônio da coletividade, oriunda de uma concepção abrangente e flexível, “incorporando as expressões práticas relativas ao domínio de técnicas de manipulação e emprego de materiais e aparelhos, de desenvolvimento e expressão do corpo, de bricolagem e apropriação de todo o sistema de objetos e instrumentos que compõem o nosso cotidiano” (BARDI, 1999, p. 10), apontando no projeto do edifício a superação das noções de um fazer próprio a uma cultura popular ou erudita, capaz de se colocar acima das definições discriminam a cultura de classe da cultura de massa.

Para Lina¹⁴⁴, que durante o processo de concepção do projeto voltara muitas vezes ao bairro da Pompéia, e também ao edifício da antiga Fábrica de tambores metálicos, o fez “para fixar claramente aquelas alegres cenas populares” – de crianças com suas mães, jovens e anciãos, cenas presenciadas a cada sábado e domingo de visitas; nascia assim a concepção inicial para o conjunto “de ‘Arquitetura Pobre’, isto é, não no sentido da indigência, mas no sentido artesanal que exprime Comunicação e Dignidade máximas através dos menores e humildes meios” (BARDI, 1999, p. 27).

É importante ressaltar que tal prática nos processos de produção da arquitetura da Lina não se dá de modo alegórico ou como prática de um bajular característico de estrangeiros diante de tradições locais, tratando o diferente como exótico e tratando suas manifestações como folclore, diminuindo diante de si a cultura local.

Ao contrário disso, com Lina podemos marcar a diferença de um legítimo pensamento voltado para a prática de uma “arquitetura menor” conectada com proximidade às pessoas e à cultura local. Assim também o é se comparada com os desdobramentos, desenvolvidos no capítulo anterior, relativos à arquitetura de Aldo Rossi e a proposta de sua abordagem da

¹⁴³ Em introdução de Erivelto Garcia à publicação BARDI, Lina Bo. *Cidadela da Liberdade*, 1999, p. 8.

¹⁴⁴ Depoimento de Lina Bo Bardi sobre a concepção do projeto da Pompéia. Ver: BARDI, 1999.

cidade com os seus edifícios construídos. E Lina Bo Bardi (1999, p. 38)¹⁴⁵, com também toda a vivência própria do desgaste do pensamento moderno, vivido pessoalmente por ela na Europa durante a Segunda Grande Guerra, é crítica ao apontar:

[...] Depois de cinicamente julgar esgotados o conteúdo e as possibilidades humanas do Movimento Moderno na arquitetura, aparece na Europa um novo lançamento: o Post-Modern, que pode ser definido como a Retromania, o complexo da impotência frente à impossibilidade de sair de um dos mais estarrecedores esforços humanos no Ocidente. A vanguarda das artes vive comendo os restos daquele grande capital.

E assim a arquiteta é dura ao responsabilizar os arquitetos dos Estados Unidos e da Europa em reduzir os princípios históricos da arquitetura em mercadoria e objetos de consumo para as classes mais abastadas. Chega a comparar tais resgates de elementos historicistas à prática do Nazismo que tomou a história como Monumento, interrompendo a marcha social do Movimento Moderno em arquitetura. É surpreendente que Lina elabore todo este discurso para apresentar a “cadeirinha” que ela propõe para o *teatro-auditorium* do SESC Pompéia:

[...] Por quanto se refere a dita cadeirinha, toda de madeira e sem estofado (...) Os estofados aparecem nos teatros áulicos das cortes, no setecento e continuam até hoje no “confort” da Sociedade de Consumo.

A cadeirinha de madeira do Teatro da Pompéia é apenas uma tentativa para devolver ao teatro seu atributo de “distanciar e envolver”, e não apenas sentar-se. (BARDI, 1999, p. 38)¹⁴⁶

A arquiteta Lina vislumbra que é nas pequenas atitudes arquitetônicas, ali mesmo nos territórios menores e aproximados da relação com o outro, que se torna possível desenvolver agenciamentos precisos em espaços por inventar para a atuação do arquiteto. Demonstra assim, a consciência da mesma reflexão crítica apresentada por Kafka em seus diários acerca dos seus próprios escritos: não significando que “uma literatura menor seja a literatura de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATARI, 1977, p. 26-28). Lina demonstra que é em cada um destes atos menores, ainda mais do que no grande edifício, que a linguagem arquitetônica se demonstra ciente de um inevitável e incisivo conteúdo político.

¹⁴⁵ Reflexão crítica de Lina Bo Bardi sobre o movimento Pós-Moderno na Europa e nos Estados Unidos.

¹⁴⁶ Justificativa apresentada por Lina Bo Bardi para o desenho de sua “cadeirinha” proposta para o teatro da Pompéia escrita em 1986 in *Cidadela da Liberdade*, São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1999.

Talvez seja por isto que Lina nomeou o conjunto da Pompéia de “Cidadela”, – que como ela mesma diz é a tradução da palavra inglesa “goal”, espaço dedicado ao prazer de estarmos todos juntos, de compartilharmos a “desinstitucionalização”, a liberdade do corpo, que deveria caracterizar o ideal de “Povo”.

Lina em diversas vezes criticou o comodismo de uma postura idealista e metafísica. Em seus projetos sempre procurou aprofundar e examinar as essências das relações que implicavam na proposição de um edifício arquitetônico. Considerava a exterioridade de suas proposições como uma porta para dar acesso ao conhecimento de sua realidade, à experimentação e apropriação dos espaços abrigados e entregues ao gesto e à fala do outro. No caso da Fábrica da Pompéia, um edifício dedicado “aos jovens das padarias, açougues, quitandas, supermercados, lojas e lojinhas” (BARDI, 1999, p. 40), moradores do bairro, que, como Lina os viu em 1976-77, já eram usuários do lugar. Como também dedicado às mães com as suas crianças e aos idosos que ali se reúnem aos sábados e domingos para a festa do encontro e do compartilhamento do espaço público próprio e necessário a uma grande metrópole.

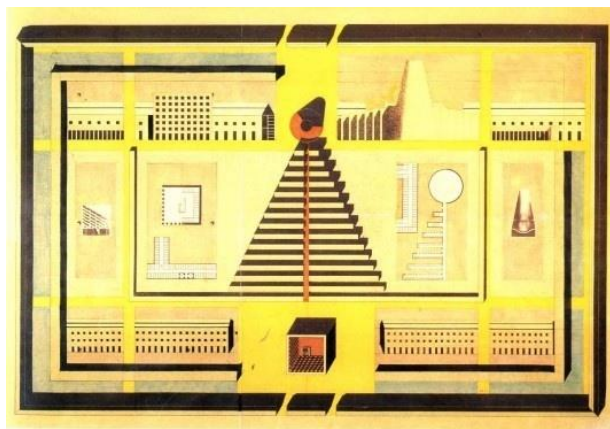
Em uma última abordagem da relação entre Lina Bo Bardi e Aldo Rossi, nos deparamos com a aproximação entre dois projetos dos dois arquitetos que abordam um tema controverso à existência do homem: o de edifícios relacionados e dedicados à morte. Rossi projetou e construiu em Módena, na Itália, em 1971/1978, o Cemitério de *San Cataldo*. Originado da tipologia de cemitérios clássicos é caracterizado por uma organização simétrica, composto por pórticos retilíneos e sucessivos. Cria um eixo marcado por uma centralidade monumental, onde se localizam os volumes geométricos de um grande cone e de um grande cubo sem cobertura que é a “Casa dos Mortos”. Uma geometria de proposição rigorosa, analítica e impositiva, que intenta marcar um domínio do desenho do arquiteto sobre a natureza, sobre a vida e também sobre o culto da morte para os vivos.

Por outro lado, Lina Bo Bardi também se viu desafiada com a encomenda de um mausoléu para a família Odebrecht a se realizar no Cemitério Campo Santo, em Salvador-BA. Como referido anteriormente neste capítulo, ela desenha e constrói fundindo em concreto um cubo com uma estreita escada subtraída e escavada neste volume de aparência maciça. Entrega este objeto ao tempo da vegetação que o encobre e às pessoas, que subindo a escada lateral podem acessar o seu topo e apreciar a vista por cima do antigo cemitério, olhar para o céu e apreciar a paisagem ao longe da cidade de Salvador.

Há nestes dois projetos destinados a abrigar os mortos, tanto no de Rossi quanto no de Lina, semelhanças e diferenças no modo de abordagem do tema mortuário. Nos dois casos há toda uma reverência solene aos mortos que ali serão abrigados. Ambos optam pelo rigor de um desenho geométrico caracterizado por volumes puros, constituídos por uma massa de matéria edificada. Vemos aí, no traço vigoroso dos dois arquitetos, uma disposição a intervir e construir as referências materiais necessárias às relações entre os homens, entre os homens e as suas dúvidas, suas necessidades religiosas e o seu não saber da morte. Rossi nos encarcera em um labirinto de referências minimalistas e elementos repetitivos. Lina nos transporta para um estado de contemplação e nos faz flutuar recortados acima da sua construção e mesmo de todo o cemitério do Campo Santo.

Sem querer engendrar nenhuma conclusão acerca das singularidades que aproximam e também distanciam as duas proposições, vale apreciar e refletir sobre o compromisso e a fidelidade dos dois arquitetos com os seus princípios projetivos. Há, sem dúvida, nas duas posturas com relação à Arquitetura, uma fé no papel e na capacidade do arquiteto em responder aos anseios e à fragilidade humana. Rossi e Lina sem dúvida acreditavam na Arquitetura e no desenho propositor do arquiteto.

FIGURA 70 – Cemitério de San Cataldo. Aldo Rossi. Módena, Itália. 1971-1978



Fonte: BRAGHERI, 1986, p. 100.

FIGURA 71 – Mausoléu da família Odebrecht no Cemitério Campo Santo. Lina Bo Bardi. Salvador-BA. 1963-1964



Fonte: Fotografia de Adriano Mattos Corrêa, 2010.

Para a arquiteta Ana Carolina de Souza Bierrenbach (2005)¹⁴⁷, que na escrita da sua dissertação de mestrado pela Universidade Federal da Bahia investigou as relações que deram origem ao projeto de Lina Bo Bardi, o Mausoléu da família Odebrecht se configura como:

Uma arquitetura etérea dedicada aos mortos, de aspecto protegido e inviolável, que através da geometria oferece um marco de equilíbrio; (...) mas também uma arquitetura dedicada aos vivos, afastada das suas dimensões idealizadas e situada nas contingências terrenas (BIERRENBACH, 2005.)

Estas incertezas e ambiguidades, anunciadas pela edificação, ao contrário da aparente certeza manifesta pelo desenho de Aldo Rossi para o Cemitério em Módena, revelam aspectos indefesos e vulneráveis que respondem a efêmera e frágil existência do homem e da arquitetura que nos abriga. Mas também, de acordo com Bierrenbach (2005), o projeto de Lina “apesar de tamanha efemeridade e fragilidade, não sucumbe e afirma nas suas entranhas a capacidade humana de atuação e de transformação diante do mundo”.

¹⁴⁷ Trabalho de pesquisa realizado por Ana Carolina de Souza Bierrenbach, arquiteta, Mestre pela Universidade Federal da Bahia e doutora pela ETSAB-Universidade Politécnica da Catalunha.

7 DA “EXPERIÊNCIA” COMO ARGUMENTO: – POR UMA EXIGÊNCIA COMUNITÁRIA

Depois destas tomadas críticas, acerca das distâncias e das semelhanças “por uma arquitetura menor”, focadas sobre as obras e as práticas arquitetônicas propostas por Lina Bo Bardi e Aldo Rossi, vamos avançar e tratar da arquitetura enquanto a prática de uma “experiência”, – de uma construção desde sempre em processo. Uma abordagem que aponta para um arquiteto menos autoral e menos crente nas certezas de uma arquitetura que se pauta pelo projeto e pelo desenho de objetos.

Se nós considerarmos a “experiência” da arquitetura como uma prática ativa (cotidiana) e instável de tradução do espaço físico-social das relações, entender a arquitetura como um ato de “presentificação” da diversidade e das diferenças territoriais (uma ação em processo por nortear certa ocupação, ou uma prática de invenção de um território possível para nossas relações de compartilhamento do espaço vivido), veremos no homem-arquiteto um agente de uma tradução comunitária para a abordagem de um contexto espacial qualquer.

Se como para Vilém Fusser (2002, p. 79), em seu “glossário para uma futura filosofia da fotografia”, atentar para definição de tradução como sendo um “salto”, – traduzir é “mudar de um código para outro, portanto, saltar de um universo a outro”, – não veríamos na Arquitetura um modelo de formatação para petrificar um discurso espacial, ou de engendrar propósitos por uma política urbana, ou para a necessidade de atender uma demanda prefigurada, ou de uma função ou de um desejo por um território delimitado e regulamentado.

Estas noções encaminham para a hipótese de experimentar um campo que processa uma desapropriação de um saber anterior e instituído da Arquitetura. Poderíamos apostar em um valor, ou em uma prática do homem-arquiteto que interage com um conjunto de “experiências”¹⁴⁸ sociais e políticas de todos aqueles envolvidos em cada processo deflagrado. Para além ou aquém da instituição do arquitetural como disciplina maior.

¹⁴⁸ As noções de experiência, comunicação, comunidade, projeto, ação, decisão, estão desenvolvidas principalmente na obra de BATAILLE. *A experiência interior*, 1992. Foi publicado originalmente em 1943 e reeditado em 1954 como primeiro tomo da *Suma ateológica*.

Este envolvimento reverbera em um desdobramento de decisões singulares, de “traduções” constantes e sucessivas, e que se manifestam de modo combativo a uma totalização do projeto. Tal campo de desapropriação corresponde à invenção de um espaço “informe” entre os domínios da arquitetura e da vida cotidiana. “Informe” tanto no sentido do desenho de uma espacialidade dinâmica, quanto de uma comunicação singular capaz de potencializar formações comunitárias pautadas na diferença, no compartilhamento dos saberes e dos fazeres.

Poderíamos imaginar uma prática arquitetônica capaz de “desfazer”¹⁴⁹ espaços já instituídos, tencionando vida e arquitetura por uma proposição de outros modos de experimentação do território do mundo vivido.

Portanto a arquitetura não se daria necessariamente enquanto um conhecimento consolidado e discursivo, – mas se faria enquanto comunicação oriunda do “não-saber da experiência”¹⁵⁰. E assim sendo, como a comunicação de um não-saber, a prática da arquitetura se daria enquanto expressão do “ser da diferença” (BATAILLE, 1992, p. 12). Uma prática aberta a uma exterioridade como espaço virtual potente, onde uma relação entre interlocutores possíveis se faz problematizada. E assim se anuncia uma abertura para uma aparição: de outras presenças fora de si, como também do outro qualquer. Como nos expõe Georges Bataille (1992, p. 76):

A experiência interior é uma conquista e como tal, para o outro. O sujeito da experiência dissolve-se, extravia-se, perde-se no objeto que, por sua vez, se dissolve. Mas nunca poderia dissolver-se a esse ponto se a sua natureza não lhe permitisse essa alteração. O sujeito na experiência apesar de tudo permanece;

[...] ao fazer-se consciência de outros e, como era no coro antigo, a testemunha, o divulgador do drama, perde-se como tal na comunicação humana, lança-se enquanto sujeito para fora de si, perde-se numa multidão indefinida de existências possíveis.

A experiência em Bataille não é uma noção única, acabada ou conciliatória. No ensaio *Experiência Interior* ela aparece sob várias acepções como experiência interior, experiência limite, experiência de transgressão, experiência soberana. Bataille (1992, p. 6) começa por definir a experiência interior como uma “experiência limite onde o homem atinge o extremo do possível”. Transversal a uma abordagem fenomenológica (que trata a experiência como

¹⁴⁹ Do inglês *undoing*, no original a conotação talvez se revele mais exata para iluminar a proposição.

¹⁵⁰ “Experiência é o colocar em jogo (à prova) na febre e na angústia aquilo que o homem sabe pelo fato de ser”

algo produzido e subjetivado consoante a uma vivência), – a experiência interior é algo que se comunica na própria experiência como comunicação singular. Uma espécie de “êxtase”¹⁵¹ experimentado pelo sujeito entregue ao processo do qual é uma parcela presente.

A “experiência” se constitui a partir de uma entrega que se dá na “decisão” do êxtase¹⁵²: uma ação não coagida e sem projeto, em que o sujeito dilacerado comunica singularmente a experiência para o outro qualquer. Lança-se à exterioridade uma “exigência comunitária”. A partir dessa exigência lemos uma decisão política. Se a decisão é a prioridade do sujeito da experiência, ela é também uma forma de ação sem coação no mundo que, mesmo sob o retrospecto de uma continuidade impossível da experiência vai promover ao outro qualquer a possibilidade da experiência.

Aqui o que lemos é uma amplificação da noção de comunidade que passa a figurar a partir dos sujeitos comunicadores de suas experiências singulares, como comunidade dos diferentes¹⁵³. O que não se trata de um consenso ou de uma fórmula que aponta para um desenho prévio e que intenta a configuração de um espaço delineado. Estamos diante de uma impossibilidade que formula a autocritica de uma ideia de plenitude. O que podemos partilhar é a culminância de uma comunidade impossível, em uma política do impossível como tentativa de realização da “comunidade da diferença”, onde um *ethos* soberano é dado pela “experiência” singular de cada um.

Se a “experiência” pautada pela decisão singular faz política, abrimos o campo desta investigação para o lugar em que (a) “experiência” toma “forma” e comunica para a formação comunitária. Assim, a Arquitetura pode ser compreendida como uma forma de inscrição deste sentido de comunidade.

Bataille (1994, p. 99), no verbete “Espaço”, de seu Dicionário Crítico, define-o como “descontínuo”, – e traça uma crítica à abstração e ao autoritarismo do espaço encarcerado da

¹⁵¹ O êxtase volta-se mais para uma comunicação singular do que para uma atitude de introspecção metafísica, a esse respeito, o autor já no início de *Experiência interior* distingue a experiência interior da experiência confessional no êxtase místico. Ver: BATAILLE, 1992, p. 11-13.

¹⁵² Sobre a noção de decisão, escreve Bataille (1992, p. 33-34): “A decisão é o que nasce frente ao pior e o supera. (...) É o inverso do projeto (ela quer que renunciemos ao prazo, que decidamos imediatamente, colocando tudo em jogo: a consequência fica em segundo lugar)”.

¹⁵³ Assim, como coloca San-Payo, a transgressão designa “antes uma afirmação não-positiva: afirmação da ‘partilha’, da ‘diferença’. Partilha que se caracteriza por ser um ‘por em comum’ da diferença”. SAN-PAYO, Patrícia. Miséria e rigor moral: a poesia na experiência interior de Bataille. 1999, 7f. Mimiografado, p. 5. (Arquivo pessoal).

arquitetura, ao passo que evoca a “experiência dos espaços” como definidoras dos mesmos em contraposição às definições filosóficas abstratas. E no verbete “Informe” reafirma sua característica de impropriedade, escreve: “*informe* não é só um adjetivo com determinado sentido, mas um termo que serve para desclassificar o que em geral exige que todas as coisas tenham a sua forma”¹⁵⁴

Na sua crítica ao autoritarismo do espaço arquitetônico, Bataille relega a Arquitetura como expressão do ser ideal das sociedades, vinculado ao controle social, ao gosto pela autoridade humana ou à sublimação divina.

Tais críticas já pressupõem um posicionamento político contra a autoridade instituída e contra a totalidade da realização do projeto. Seja do “pensamento”, próprio ao filósofo, seja do “espaço”, encarnado na Arquitetura, seja do “contexto social”, patenteado pelas instituições e pelos sujeitos da autoridade. Nesse sentido podemos definir o espaço informe como uma contra-arquitetura¹⁵⁵: domínio da “experiência”, onde a decisão política é um combate para a retomada da “experiência”, combate ao racionalismo como forma dominante da realidade humana e das suas derivantes de controle e de projeto.

Se aproximarmos o conceito de “espaço informe” de Bataille ao “espaço” do trato da Arquitetura, poderíamos imaginar uma prática espacial de um enfrentamento político de resistência, na formação de uma “comunidade de resistência”¹⁵⁶. Poderíamos imaginar desfazer o espaço idealizado da Arquitetura como forma de amplificar a “mobilidade social” contra o funcionalismo das cidades.

Poderíamos imaginar, a partir de uma prática da arquitetura pela fomentação de um espaço político¹⁵⁷ e por uma “comunidade de resistência”, a concepção de uma “espacialidade da diferença” no exercício de outros modos de habitar o mundo? Imaginar a possibilidade de uma “arquitetura da experiência”, que poderia derivar em outras percepções do espaço e, por conseguinte, em outras políticas de relação com o nosso território comum?

¹⁵⁴ Publicado originalmente nas Documents. Ver BATAILLE, 1994, p. 99.

¹⁵⁵ Ver: HOLLIER, 1989.

¹⁵⁶ Sobre a resistência das imagens e a formação de uma comunidade de resistência à alienação do espetáculo, Ver: DIDI- HUBERMAN, 2011.

¹⁵⁷ Considerar, assim como para o filósofo/sociólogo Henri Lefebvre: todo espaço é político.

Seria a propósito uma arquitetura em que a materialidade da obra estaria sob constante tensão no processo de sua diluição no cotidiano da vida, ao mesmo tempo em que ações cotidianas pressionam para sua abertura à “experiência”. É em um espaço informe que se garante, por suas características de formação singular e de informação de singularidades, essa condição de “experiência”. E, por conseguinte, inviabilizaria, no retrospecto de uma história recente, a estetização da política de regimes totalitários e também inviabilizando uma estetização da arquitetura própria ao ideário das utopias de vanguarda.

Deste modo a noção de “informe” em Bataille aparece como “comunicação” de uma contraposição combativa às dicotomias entre o universal da forma e o individual da matéria, entre idealidade e realidade, entre espaço abstrato e espaço experimentado, entre o estético e o político. Para o entendimento do “informe” é necessário superar o pensamento dialético: não se trata de contrapor princípios distintos em uma relação de caráter dicotômico. A “comunicação” em Bataille é presidida pelo princípio de deslocamento¹⁵⁸ que, orientada para a experiência estética permite a participação da Arquitetura na vida como uma comunicação caráter singular. Para além do drama das dicotomias.

E se considerarmos a possibilidade de uma arquitetura “informe”, abriríamos sua prática construtiva para um alastramento capaz de propor lugares que extrapolam seu campo instituído, – mesmo algumas vezes defrontando com a ordem das ocupações sociais/institucionais e adentrando no cotidiano das relações pessoais. Neste sentido o “espaço informe” pode ser lido como potencializador da “experiência” do sujeito ou de uma comunidade de resistência. O “espaço informe” como espaço de relação que configura, material e simbolicamente, o território comum da diferença.

Assim, uma arquitetura da “experiência” realiza suas proposições que se dão como resistências ao mundo instituído e previamente projetado. A construção de uma espacialidade “informe”, referenciada na “experiência” singular dos sujeitos, coloca em jogo a instituição do arquitetural. Daí, outros arranjos materiais espacializados anunciam o espaço “informe” onde a exigência comunitária se manifesta, onde a comunicação singular ou a construção de fricções singulares produzem as pontes entre a “experiência” e a “decisão” política para a formação da comunidade da diferença.

¹⁵⁸ “Eu afirmava ao mesmo tempo: que a existência é comunicação e que toda a representação da vida, do ser, e geralmente de ‘qualquer coisa’, deve ser vista a partir daí”. BATAILLE, 1992, p. 104.

Nesta espacialização do “informe”, arquiteturas de resistência acabam produzindo territórios de resistência, tanto no espaço “potencializador da experiência”, quanto em outros modos vindouros de habitar o mundo. E na sua capacidade autocrítica, de se desfazer e se rearranjar em outras espacialidades participantes da dinâmica da vida, o espaço “informe” adquire uma carga histórica e uma presença arquitetônica¹⁵⁹ (BATAILLE, 1992, p. 33-34).

Trata de uma “exigência comunitária” que se manifesta nas reações de resistência ao regramento policial das cidades, à institucionalização do espaço público, à higienização do nosso território comum de relações, à “gentrificação”¹⁶⁰, à especulação imobiliária que inviabiliza e expulsa os moradores das regiões centrais das cidades, ao preconceito social, ao poder do capital, ao pressuposto legal capitalista do direito à propriedade, à venda do espaço público para a realização de eventos por grandes corporações e entidades supranacionais, etc. Tais “comunidades de resistência” se articulam muitas das vezes de modo horizontal, sem lideranças ou ideologias únicas, sem se instituírem como partidos políticos ou sindicatos de trabalhadores, sem uma articulação clara e sem previsão de duração. Pulsam nas cidades, nas redes sociais informatizadas, em ocupações temporárias e espontâneas do território.

Para amarrarmos com o pensamento de Bataille acerca da “experiência” como argumento para o desdobramento desta tese por uma “má carpintaria”, lemos em Georges Bataille um pensamento afirmativo, que se vale do recurso filosófico e literário, e que anuncia uma política do impossível¹⁶¹. Um autor que é retomado como um interlocutor potente diante duma crise do pensamento que tem como saída uma crítica da sua reprodução, isto é, duma análise de suas fundamentações e legitimidades (históricas e mesmo ontológicas). A referência a Bataille abre para o pensamento a possibilidade de se debruçar sobre o ainda

¹⁵⁹ A própria noção de “experiência” em Bataille pressupõe condições históricas atuais numa “decisão”.

¹⁶⁰ Chama-se “gentrificação”, uma tradução literal do inglês “gentrification”, que não consta nos dicionários de português. Trata-se de um fenômeno que afeta uma região ou bairro pela alteração das dinâmicas da composição do local, tal como novos pontos comerciais ou construção de novos edifícios, valorizando a região e afetando a população de baixa renda local. Tal valorização é seguida de um aumento de custos de bens e serviços, dificultando a permanência de antigos moradores de renda insuficiente para sua manutenção no local cuja realidade foi alterada. Ver: REID, 2009.

A expressão da língua inglesa *gentrification* foi usada pela primeira vez pela socióloga britânica Ruth Glass, em 1964, ao analisar as transformações imobiliárias em determinados distritos londrinos. Entretanto, é no ensaio *The new urban frontiers: gentrification and the revanchist city*, do geógrafo britânico Neil Smith, que o processo é analisado em profundidade e consolidado como fenômeno social presente nas cidades contemporâneas. Smith identificou os vários processos de gentrificação em curso nas décadas de 1980 e 1990 e tentou sistematizá-los, especialmente os ocorridos em Nova Iorque (com destaque para a gentrificação ocorrida nos bairros de Harlem, naquela cidade e do Soho, em Londres).

¹⁶¹ Sobre a atividade política de Bataille. Ver: BESNIER, 1998.

impensado, e se não for isso, ao menos sobre o ainda inexprimível, ou mesmo o ainda *incomunicado*¹⁶². Para os arquitetos dos nossos próximos dias a possibilidade de refletir acerca de um “espaço informe”, da potência de uma concepção espacial capaz de “desconstruir”, ou por em risco, o domínio instituído do arquitetural. Como nos coloca San-Payo, leitora de Bataille:

[...] se a filosofia nos nossos dias pode sobreviver à morte do sujeito filosófico, é porque coloca algo no lugar agora deixado vago por aquele: a percepção de uma diferença que reintroduz o que – sob uma falsa aparência de verdade e de “naturalidade” – era objeto de uma implacável exclusão.¹⁶³

Talvez esteja aí uma das maiores contribuições de Bataille para o campo filosófico. A abrangência de um pensamento que se alastra do conhecimento à própria vida¹⁶⁴ como uma base propositiva para outros modos de abordar o nosso território comum, de fazer, de pensar fundamentados na diferença e na autocrítica subjacente à sua própria insuficiência.

¹⁶² Alastra a sua crítica à filosofia, como a crítica da fenomenologia hegeliana e que vai aprofundando durante o desdobramento e construção da sua crítica e do seu pensamento. *Grifo nosso*.

¹⁶³ Ver: SAN-PAYO, Patrícia. Miséria e rigor moral: a poesia na experiência interior de Bataille. 1999, 7f. Mimiografado, p. 5. (Arquivo pessoal).

¹⁶⁴ É dessa insuficiência que Bataille traça a experiência interior como um contra-método político, com a comunidade possível somente no comum da diferença, como um contra-método científico, onde vai subordinar, por exemplo, a ciência a uma teoria do dispêndio, e mesmo como um contra-método filosófico, onde abre uma investigação sobre o impensado numa anti-metafísica.

8 DA “HOSPITALIDADE” COMO ARGUMENTO: – PERDÃO POR NÃO LHE ABRIGAR

Se mesmo parcialmente desejarmos referenciar a origem da Arquitetura na carência de abrigo, na condição “desterritorializada” ou na fragilidade do homem diante do mundo que ele procura construir e habitar, um pressuposto original acerca da territorialidade do nosso espaço comum cabe ser investigado. Trata-se de um valor estruturante do nosso meio em construção (e que em todos os dias necessitamos e procuramos edificar): o princípio incondicional da “hospitalidade”¹⁶⁵.

O conceito de “hospitalidade” diz de um porvir. Diz de um acolhimento daquele que desconheço e que chega sem avisar. Diz de um “lugar” por se produzir a cada nova tentativa de ocupação, – pois este princípio não tem um *topos* específico. Tal território tem que ser inventado a cada estranho e diferente outro que se anuncia. Trata-se de uma aposta, de um acontecimento que está sempre a acontecer: instável e impossível de ser previamente projetado. Trata-se de uma leitura ou de uma apropriação do texto ou da invenção de um território desde sempre por se fazer-saber.

Do mesmo modo que o poeta “não diz” e que o costureiro “não agasalha”¹⁶⁶, o homem-arquiteto ao desenhar e construir a “casa” para alguém, ou mesmo para si próprio, deveria sabidamente anunciar: — “... perdão por esta casa não lhe abrigar!”

Por mais responsável e compromissado com os propósitos, princípios estes que poderiam justificar o seu trabalho, é impossível ao homem-arquiteto garantir abrigar qualquer um ou qualquer outro que a ele demande tal tarefa, – e por mais carente de abrigo que este outro possa se sentir. Vamos tentar compreender, a partir do princípio da “hospitalidade”,

¹⁶⁵ Os conceitos de ‘hospitalidade’, ‘desconstrução’, ‘diferença’, dentre outros especialmente referenciados pelo discurso filosófico de Jacques Derrida e de Emmanuel Levinas, foram aprofundados nos seminários promovidos pela Profa. Dra. Fernanda Bernardo do Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Universidade de Coimbra, durante o ano de 2013. Fernanda Bernardo é professora de filosofia contemporânea na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – de longa data filosoficamente posicionada na Desconstrução e trabalhando na intersecção da filosofia com a literatura, a poética, as artes do visível, a ética e a política. É tradutora para o português, dentre outros autores, da obra do filósofo argelino Jacques Derrida.

¹⁶⁶ Ver capítulo 5 desta tese: DA “COSTURA” QUE NÃO AGASALHA.

longamente desdobrado pelo pensador argelino Jacques Derrida ao longo de sua produção filosófica, o porquê de inerente impossibilidade.

Direcionando o olhar sobre diversas das questões e desafios colocados para os arquitetos dos próximos dias, nós somos chamados a abordar com responsabilidade estes pressupostos, tão caros à Derrida, que acercam os princípios que anunciam o valor absoluto da “hospitalidade”. Para principiar nossa investigação, há na “hospitalidade” uma inevitável relação entre a ideia de “hospedar” e o “lugar” onde se hospeda. A questão deste “lugar” que acolhe, do “lugar” enquanto abrigo que possibilita o encontro entre eu e o outro, continua sendo uma questão fundamental e fundadora da nossa condição humana.

A “literatura”, ou mesmo mais radicalmente a “língua” que é forjada com a produção da “literatura”, nos dá sinais importantes para uma aproximação às possíveis condições capazes de nomear o sentido de tal “lugar”. Condições estas que nos convidam a reconhecer que somos um “hóspede”, – mesmo antes de qualquer tentativa em estabelecer um limite para a configuração de um delimitado território próprio, ou mesmo qualquer que seja o “lugar” no mundo pretendido ou desejado por nós.

Para Jacques Derrida o apoderamento da “literatura”, enquanto potência capaz de nos revelar os sinais que nos aproximam desta “terra prometida”, origina-se de um “segredo” de ascendência bíblica firmado no “silêncio”¹⁶⁷ do pacto acertado entre Deus e Abraão (então narrado nas escrituras do Velho Testamento).

É no silêncio da recusa de se dirigir ao outro com o pedido: —“Perdão por não querer dizer” (DERRIDA, 2013, p. 169), e que é guardado no silêncio deste “segredo”, pactuado entre Deus, Abraão e o seu filho Isaac, que a nós se revela o valor da “hospitalidade”. Em tal “segredo”, firmado na provação que passava pelo sacrifício do próprio filho (filho que é único e o é o mais querido), Derrida desvela um pensamento original acerca da potência da literatura¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Como pressuposto para o desdobramento do pensamento de Jacques Derrida, é preciso compreender que tal “segredo” é absoluto e “incondicional”, – se firma para além da tradição abraâmica e para além da herança helênica da polis.

¹⁶⁸ Na construção aqui pretendida, que como princípio investigativo elabora um paralelo entre a “literatura” e a “arquitetura”, abordaremos como referência a obra do escritor tcheco Franz Kafka e a sua escrita. Uma produção literária que ele mesmo nomeou como uma “literatura menor”.

Para Derrida, tal aliança absoluta, pautada por este “segredo” original e silencioso, se revela especialmente na escrita produzida por Kafka na *Carta ao Pai*, – e que, não sendo esta carta enviada ao próprio pai, permanece suspensa não se situando nem na literatura nem fora da literatura. O que talvez nós pudéssemos nomear como sendo uma “quase-literatura” (DERRIDA, 2013, p. 169), ou uma “literatura-menor” (no sentido em que estamos desenvolvendo tal conceito nesta tese).

De certo modo Kafka, no fim da carta, a endereça a si mesmo na forma de um lamento perante a suspeita de que o pai nunca o responderia. Para Derrida tal carta não encaminhada ao seu destinatário revela que o pai “permaneceste secreto, um segredo para mim” (DERRIDA, 2013, p. 163). Um segredo que não se partilha, suspenso no ar, e assim “dissimétrico” na relação entre o filho e o pai, ou mesmo entre o eu e o outro, ou entre eu e Deus.

A escrita de Kafka, revelada em sua carta endereçada e ao mesmo tempo não endereçada ao pai, anuncia uma escritura fundada na própria ficção originada no ato do feito deste escrito. E para Derrida: “A literatura começaria ali onde não se sabe mais quem escreve e quem assina a narrativa do apelo, e do Eis-me aqui!”. (DERRIDA, 2013, p. 164)

Tal pressuposto acerca deste princípio da literatura, enquanto impossibilidade de se saber quem escreve e quem assina a obra, a nós interessa especialmente na busca de referências para pensarmos os pressupostos para uma investigação acerca da potência e da possibilidade de um saber-fazer por uma “arquitetura menor”.

Abrimos aqui parênteses para ressaltar este dispor, tanto do homem que escreve quanto do homem que constrói em nome do Deus-pai maior. Disposição que se dá com a presença anunciada do “Eis me aqui...” (VELÉRY, 1996), e que aparece narrada de modo assumido e compromissado no escrito do *Eupalinos ou o Arquiteto*:

— Eis-me aqui, diz o construtor, eu sou o ato. Vos sois a matéria, sois a força, sois o desejo; mas estais separados.

[...] Venho após Ele. Sou o que concebe, um pouco mais exatamente do que vós mesmos.

[...] Ora, os deuses não devem permanecer sem teto, e as almas sem espetáculo. (VALÉRY, 1996, p173)

No desenvolvimento da escrita de Derrida e da relação especulada entre a Literatura e *Carta ao Pai* de Kafka, um pormenor nos interessa em especial: [...] “esta carta secreta não se torna literatura, na literalidade da sua letra, senão a partir do momento em que se expõe a devir coisa pública e publicável, arquivo a herdar” [...], – ao dizer do filósofo [...] “chega no rastro deixado pela herança, um rastro deixado tanto legível tanto quanto ilegível.” Um “rastro”, que é também “abandono” abandonado à sua deriva e “errância”, a sorte e risco, sem destinatário, e por isto: [...] “tornando-se literário precisamente por este abandono” (DERRIDA, 2013, p. 175).

Podemos aqui aprofundar o traço de uma relação possível entre Literatura e Arquitetura a partir deste “abandono” que se faz da escrita na Literatura. É nesta “destinerrância”, nesta abertura para um “outro”, e que não é o outro previamente determinado e a quem se endereça particularmente a escrita-carta, é que para Derrida se constitui a Literatura na escrita. E para Derrida este outro é um outro mesmo, é um visitante e não um convidado. Este outro homem, que na sua alteridade, é sempre um visitante: é aquele que interrompe o meu cotidiano, que atravessa a minha casa, que desarma a minha vida, que perturba a ordem estabelecida – é aquele que me surpreende. E é este visitante quem nos proporciona verdadeiramente a “experiência” do viver, que nos afeta e nos modifica¹⁶⁹. Sendo que é só para este outro, o não esperado, que podemos admitir que o escrito tornado público se faça Literatura, ou que o edifício-casa edificado se faça Arquitetura.

Trata-se de uma “experiência” de deslocação daquele que escreve ou daquele que constrói. Reação produzida por uma tensão que se dá pela inevitável presença do “outro”, tensão para o “outro”, – este “outro” heterogêneo em absoluto, próprio de uma “alteridade radical”. Deslocamento que desestabiliza e desconstrói qualquer possibilidade de uma obra edificada e pronta enquanto uma via única de significados. O modo de conceber a “desconstrução” por Derrida produz um processo de incertezas que se multiplicam nas margens do que se pretende construir. Um “lugar” que só pode pretender estabelecer os seus princípios e suas fronteiras desde sempre movediças a partir da presença deste “outro” que desconheço.

E é este caráter da “experiência”, que só o outro pode nos proporcionar, o que há de fundamental para que possamos aperceber e escutar o quase inaudível desta palavra encarnada da Literatura, ou do tijolo encarnado da Arquitetura. Uma experiência do impossível, de

¹⁶⁹ Ver Gênesis 18: “Três visitantes misteriosos”, e se estes são visitantes implica que não estão sendo esperados.

significado incerto e não projetável. É, pois como para Nietzsche (1974, p. 277)¹⁷⁰, “aquilo que não acendemos através de uma experiência vivida, não temos ouvido para escutar”.

Do mesmo modo que Derrida infere que a “língua” provém do “outro”, podemos também supor que a “casa”, – a “casa” que me hospeda incondicionalmente, provém do “outro”. Podemos crer que com a Arquitetura se dá do mesmo modo que se dá com a Literatura. Não sem falta e nem sem defeito. Pois tal trama não se desenrola de forma lisa, linear ou unívoca, – já que provém de uma relação dissimétrica e com um “outro” por definição desconhecido. Drama desenrolado sem medidas precisas e não idealizado por princípios de carência ou precisão. Pelo contrário, o que se dá desta relação e o que se pode expor aqui são os rasgos e as falhas.

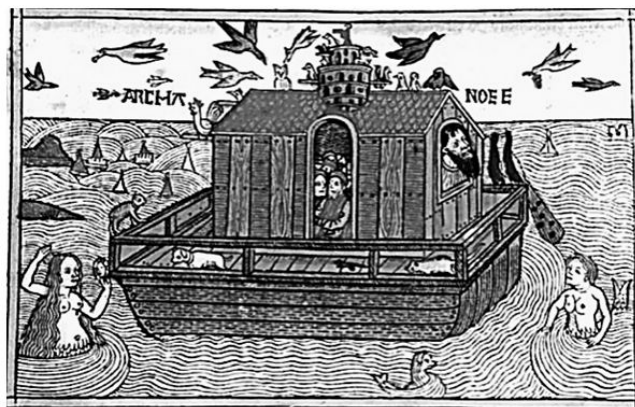
E mesmo Deus falha e também se arrepende do homem falho que Ele criou a sua imagem e semelhança. E pertence a Ele [...] “o poder de se lembrar, e de se lembrar de que aquilo que fez não era necessariamente bem feito, não era perfeito” (DERRIDA, 2013, p. 179). E de se arrepender e de se re-tratar com Noé, e assim perdendo a si próprio, voltando atrás no castigo imposto com o Dilúvio e permitindo que se salve um casal de homens e um casal de cada e de todos os seres viventes. Para tal concessão de perdão de Deus para com Ele mesmo, para que esta retratação se proceda, uma arca-arquitetura se fez construir por Noé, – arca que se abre ao “outro” e hospeda cada um dos “outros” seres viventes.

O que implica no processo de invenção e construção de um veículo-arquitetura edificado pelo homem para o re-nascimento deste mesmo incorrigível homem falho e torto desde a origem da criação divina: o que Deus “agracia exemplarmente uma vida por vir”, [...] “a toda vida por vir, por voltar a vir” (DERRIDA, 2013, p. 183-184). Um porvir, um ser e um território por se arriscar todos os dias demarcar e nomear. Trata-se de uma “errância” em uma viagem sem leme por águas turbulentas, na escuridão e as cegas. Uma arquitetura atirada e levada sem rumo certo por uma tempestade e para um destino-lugar desconhecido.

Mas para “que” e para “onde”?

¹⁷⁰ Ver desdobramento do sentido da “experiência” para o homem em NIETZSCHE, 1974, tomo VIII.

FIGURA 72 – Representação do mito bíblico da Arca de Noé. Autor anônimo



Fonte: Gravura acervo pessoal de Paulo Providência.

A questão do “onde” se apresenta como essencial para pensarmos a questão do “lugar”, da possibilidade de uma “morada”, de uma “terra prometida”, contraposta à condição “sem-lugar” própria ao homem. O homem se faz homem em movimento, – tanto na impossibilidade de estabelecer em um território supostamente estável, quanto na eterna tentativa de construção e, conseqüentemente, na “desconstrução” deste lugar por vir. Para Derrida o homem só se faz homem no “outro”: pois o seu lugar no mundo se dá como “hospede” de outrem.

Na etimologia latina: “outro” provém de *alterum*, forma masculina de *alter*, e que diz da “alteridade” singular a cada um. Já a palavra “hospitalidade” se apresenta sempre ameaçada pelo espectro de hostilidade, *hostis*¹⁷¹. Sendo que “hóspede” se refere tanto a um estrangeiro, a um desconhecido que o é acolhido, quanto àquele anfitrião que hospeda este estranho. Ou seja, *hostis* é simultaneamente aquele que acolhe (hospedeiro) e aquele que é acolhido (hóspede): aquele que acolhe só se torna acolhedor porque dá acolhimento, e o por acolher só se faz acolhido porque se entrega ao acolhimento.

Desta relação entre o “hospede” e a “casa” que hospeda, abre-se a possibilidade para que possamos aprofundar o entendimento de um valor singular para Arquitetura. Se considerarmos que para quem hospeda, ou para quem é hospedado, se hospeda em uma “casa”, caráter de feminilidade que acolhe hospedando o outro, tal “casa” só se faz Arquitetura no momento em que este outro-estranho, o “visitante”, atravessa ou é absolutamente recebido por esta pretendida “casa”. “Casa” esta que o espera para assim se fazer “casa”. Desde sempre uma “casa” por vir. Trata-se de uma “hospitalidade

¹⁷¹ As referências de Derrida para tais etimologias são de Émile Benveniste (1902, Cairo – 1976), que foi um linguista francês, conhecido por seus estudos sobre as línguas indo-européias. Ver BENVENISTE, 1969, p. 94.

incondicional”, que se tem que inventar a cada vez, mas que também já está dada anteriormente. Uma hospitalidade “anômica” (para além da lei), que não se dá no corpo das leis por princípios redigidos a *posteriori*. Trata-se de uma anterioridade original ao sentido da “casa”, – anterior ao anúncio de existência da “casa”. Dá-se antes do saber. Um lugar sem-lugar que se abre à “hospitalidade”. Como sintetiza Derrida: “em sua casa em casa do outro (*chez-soi chez l'autre*)” (DERRIDA, 2013, p. 175).

O que fica como questão da “hospitalidade” enquanto dado incondicional é [...] “se para oferecer hospitalidade será preciso partir da existência certa de uma morada ou será antes a partir da des-locação do sem-abrigo, do sem-casa própria, que se pode abrir a autenticidade da hospitalidade?” Para Anne Dufourmantelle, que é quem “convida” Derrida para um conjunto de seminários publicados sob o título de *Da Hospitalidade*: (...) “Se calhar só aquele que sofre a experiência da privação da casa é capaz de oferecer a hospitalidade”¹⁷².

Há nesta impossibilidade incondicional uma relação ambivalente entre a “hospitalidade” e o “lugar”, ou o território, ou a “casa” em que se pretende hospedar, ou que se oferece como “hospedagem”. É como se quem hospeda já não tivesse nem mesmo a sua morada onde hospedar a si próprio. Daí que esta arquitetura necessária, que só se faz como tal na “hospitalidade”, não pertencesse nem a quem hospeda nem àquele que é hospedado.

Esta ambivalência não significa que este território, então feito hospedagem, não se configure enquanto “encarnamento” da palavra ou “encarnamento” do tijolo que materializa a arquitetura. Pois não é da “transparência da sociedade”¹⁷³, desta aparente transformação de toda a materialidade em um mundo constituído apenas por imagens, de uma aparente total penetrabilidade que “os mídia” nos parece anunciar, e nos querer convencer, do que se trata a “hospitalidade incondicional” investigada por Derrida. Ao contrário, para Derrida a sociedade encontrou na transparência um modo totalitário e tirano de estabelecer o poder político, social e econômico sobre todos nós. Não é apagando ou eliminando qualquer limite que singularize as diferenças entre o público e o privado, entre o eu e o outro, ou interditando a existência material da “casa própria” (*chez-soi*) que nos é possível anunciar uma verdadeira “hospitalidade”. Não é e não será criando e impondo mecanismos de violação dos princípios

¹⁷² Ver introdução feita por Anne Dufourmantelle ao ensaio *Da Hospitalidade* de Jacques Derrida. DERRIDA, 2003, p. 17-31.

¹⁷³ Referência aqui ao pensador italiano Gianni Vattimo e o pensamento acerca de uma “sociedade transparente”. Ver VATTIMO. *A Sociedade Transparente*. 1992.

que caracterizam estes “limites” materiais, que aqui neste mundo comum compartilhamos, é que se fará a possibilidade de uma “hospitalidade incondicional”. Para Derrida (2013, p. 55) “esta máquina interdita à hospitalidade, o direito à hospitalidade, que deveria possibilitar”. Pois o lugar da hospitalidade absoluta é dentro e fora, a hospitalidade é infinita e desborda constantemente os limites.

É suposto que para se estabelecer e construir um espaço habitável de uma “casa”, isto não se dá sem portas e janelas e com aberturas para o exterior, – para fora de um “em-si” (“*chez-soi*” de Derrida): “É preciso deixar uma passagem para o estrangeiro. Não há casa ou interioridade sem porta nem janelas” (DERRIDA, 2013, p. 55).

Quando se pensa a “casa”, é importante pensar o “fora da casa” pensado de “dentro da casa”, e o “dentro da casa” pensado de “fora da casa”. E se assim não o fizermos não existe possibilidade de conformação para o limite que define esta mesma “casa”: o “fora da casa”, que é algo que não dominamos e desconhecemos, é justamente o que dá sentido de existência para a configuração do “construto-casa”. A casa é um interior aberto ao exterior. O “dentro” se faz e se funda no “fora”, – no “outro” que desconheço. E tal experiência, que é por princípio “heteronômica” e dissimétrica, pois este “outro” o é para o “eu” um enigma: não é linear nem previsível. A relação, entre a “casa” e o “hospede” da casa não tem um antes nem um depois, é sempre nova e surpreendente.

E surpreendente é a narrativa do conto *A Construção*¹⁷⁴ de Franz Kafka que revela a intensidade do drama de ser ou não possível estar “dentro” ou estar “fora” da casa, do ser ou não possível “estar em casa” ou se não estamos sempre na “casa do outro”, “[...] aqui não importa que se esteja na própria casa, pois o fato é que se está na casa deles” (KAFKA, 1994, p. 35).

A necessidade da casa, na sua precisão desde sempre imprecisa, perpassa toda a narrativa da “construção” em processo do escritor tcheco, – como uma espécie de rebatimento do também enfrentamento da língua enquanto procura de inscrição de um território-casa-letra na vastidão do mundo a fora.

¹⁷⁴ A *construção* enquanto processo de se construir, inacabado e sempre ainda por fazer. O tradutor Modesto Carone, da obra de Kafka, preferiu utilizar *construção* para a tradução de *Der Bau*, título original do conto do escritor Franz Kafka.

[...] Ora, existe um sobressalto instantâneo que desperta dos sonhos infantis. Pois que segurança é esta que observo aqui? Posso, depois das experiências que realizo fora, avaliar o perigo que corro dentro da construção?

(...)

[...] a construção oferece, com efeito, muita segurança, mas absolutamente não o suficiente; acaso cessam nela para sempre as preocupações? Elas são outras, mais altivas, mais ricas de conteúdo, o mais das vezes amplamente reprimidas, mas o seu efeito devorador é talvez igual ao das preocupações que a vida lá fora apresenta. (KAFKA, 1994, p. 42, 45)

Assim como na narrativa de Kafka e também como para Derrida, este sujeito se dá ao mundo despossuído de si e da “língua”, encontra-se em si próprio exilado e em si mesmo estrangeirado, não é dono nem senhor de si, – ele será sempre no mundo um “sem-casa”. Em carta ao amigo Max Brod¹⁷⁵, Kafka argumenta que:

[...] Quando escrevemos alguma coisa, não tossimos à lua, cujas origens então devem ser investigadas. Ao contrário, nós nos mudamos para a lua com tudo que possuímos. Nada mudou; lá, somos o que éramos aqui, é possível que haja milhares de diferenças no tempo da viagem, mas nenhuma no fato em si mesmo. A terra, que sacudiu a lua, desde então a mantém segura com mais firmeza, mas nós nos perdemos por causa de um lar na lua. (KAFKA, 1964, p. 49)

E enquanto um “sem-casa”, cada um destes sujeitos no mundo, carece de ser hospedado incondicionalmente pelo “outro-casa”. A “casa” está no desconhecido outro. Neste outro separado, impossível e secreto a mim. Daí que do mesmo modo que nos é impossível apropriarmos da “língua”, nos é também impossível livrarmos e rompermos com ela, nos é impossível apropriarmos da “casa” como também nos é impossível livrarmos dela, – por mais estrangeiros e estranhos a ambos, “língua” e “casa”, que sejamos.

Mesmo a “língua materna”¹⁷⁶ ou a “casa materna”, para a qual muitas vezes desejamos voltar à procura de nossa derradeira pátria, é já “língua do outro” ou “casa do outro”. Derrida indaga acerca desta língua que nos transporta, ou que transportamos na “sola dos pés”:

¹⁷⁵ Tanto quanto a obra literária produzida por Kafka, são preciosas as suas reflexões acerca do escrever e da literatura. Pensamento crítico revelado nos seus diários e nas cartas à noiva e à Max Brod. Ver: KAFKA. *O diário íntimo de Kafka*. Trad. Oswaldo da Purificação. 1964.

¹⁷⁶ Ver os desdobramentos acerca da “língua materna” e das suas implicações na nossa procura de “lugar” no mundo em DERRIDA, 2003.

[...] não figurará ela a casa (chez-soi) que jamais nos abandona? O próprio ou a propriedade pelo menos o fantasma de propriedade que, o mais perto do nosso corpo, e a ele tornamos nós sempre, dá lugar ao lugar mais inalienável, a uma espécie de habitat móvel, uma vestimenta ou uma tenda? A língua materna, não será ela uma espécie de segunda pele que transportamos conosco, uma casa (chez-soi) móvel? Mas também uma casa (chez-soi) inamovível uma vez que se desloca conosco? (DERRIDA, 2003, p. 67)

Desta relação entre a “língua” e a “casa”, e se a filosofia é melancólica pelo desejo impossível do sujeito coincidir com ele mesmo, de eu coincidir comigo mesmo, o homem-arquiteto também o é pelo desejo impossível de estar em sua ‘casa’. Pois todo construto-casa que o arquiteto possa construir se auto-desconstrói, – pois, como já fora dito, a possibilidade de sua existência é também a impossibilidade de sua permanência. A desconstrução é inerente à construção: é desconstrução da presença, do presente, da patente.

Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa singular por uma escrita reveladora de imensa intimidade, no poema Hölder de Hölderlin¹⁷⁷ trata desta relação entre a casa e o seu habitante do ponto de vista particular da narrativa da casa feita voz. Na relação entre a casa de Holderlin com o seu habitante acolhido, ela, a casa, vai deixando de ser arquitetura na medida em que vai deixando de acolher hospedando Holderlin:

— Holderlin sentou-se silencioso à minha frente que sou casa – não disse nada – mas eu conhecia quais eram os seus verdadeiros pensamentos pela inconstância do seu olhar;

(...) Não havia lugar em mim em que pudesse refletir-se. Tudo lhe parecia costas marítimas inacessíveis, e quadrúpedes a fugir. A sua cama, dizia ele, projectava-se sucessivamente para todos os lados do horizonte. (LLANSOL, 1993, p. 33)

E é este sujeito, que é e não é um mundo em si mesmo, quem vai a cada novo dia carecer da casa como este “lugar” de um acolhimento prometido e impossível de confortar. De uma “casa” hospedeira do seu próprio estranhamento, que se anuncia ao estrangeiro que habita incondicionalmente cada um de nós. Para que de lá, desta “casa” deslocada e incerta, tal sujeito possa se atirar ao mundo para escrevê-lo, construí-lo e transformá-lo.

¹⁷⁷ Ver LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. 1993.

São destas condições precárias, movediças e instáveis, a partir das quais pretendemos abordar a invenção e a aventura necessárias à produção de uma arquitetura ou de uma literatura “menor”. Ao contrário de pretender nomear de modo seguro e claro as questões de que tratam esta produção, de constituir ferramentas apropriadas para tal construção de respostas, tais questões nos fazem deparar com uma ainda maior problematicidade. Estamos diante de um caminho incerto, e que aponta para o que Jacques Derrida nomeia como uma “experiência” do impossível: uma “aporia”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGABEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALEXANDER, Christopher. *A pattern language, un lenguaje de patrones: cidades, edifícios, construcciones*. Barcelona: 1980.
- ALEXANDER, Christopher. *El modo intemporal de construir*. Barcelona: 1981.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.
- ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosacnaif, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares*. Lisboa: Letra Livre, 2012.
- BALANDIER, Georges. *Dédalo: para finalizar o século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BARDI, Lina Bo. *Cidadela da Liberdade*, São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1999.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BARTHES, Roland. The Death of the Author. In *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita; precedida de 'A noção de dispêndio'*. 2.ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- BATAILLE, Georges. *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh*. Lisboa: Hiena Editora, 1994.
- BATAILLE, Georges. *O ânus solar (e outros escritos do sol)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.
- BAUDELARIE, Charles. *Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *Á Sombra das Maiorias Silenciosas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. [Os Pensadores, vol. XLVIII]

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. [Obras escolhidas, v. 1]

BENJAMIM, Walter. *O Narrador*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. [Os Pensadores, vol. XLVIII]

BENJAMIM, Walter. *The Archive: Images, Texts, Signs*. London / New York: Verso, 2007.

BENVENISTE, Émile, *L'hospitalité, Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Minuit, 1969.

BESNIER, Jean-Michel. *La politique de l'impossible. L'intellectuel entre revolte et engagement*. Paris : Éditions la Découverte, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.

BLANCHOT, Maurice. *El Espacio Literário*. Barcelona: Paidós, 1992.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLOOMER, Jennifer, *Architecture and the Text: The (S)cripts of Joyce and Piranesi*. New Haven: Yale University Press, 1993.

BLOOMER, Kent e MOORE, Charles. *Cuerpo, Memoria y Arquitectura*. Madrid: H. Blume Ediciones, 1982.

BOESINGER, Willy. *Le Corbusier*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

BOGÉA, Marta. *Cidade errante: Arquitetura em Movimento*. São Paulo, Editora SENAC, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

BRAGHERI, G. Aldo Rossi. *Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

BRUNO, Giordano. *Acerca do Infinito, do universo e dos Mundos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte Editora, 2001.

BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BURROUGHS, William. *A revolução electrónica*. Lisboa: Vega, 1994.

CALDENBY, Claes; HULTIN, Olof. *Asplund*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASTELLS, Manoel. *A Questão Urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

CASTELLS, Manoel. *O Poder da Identidade* (vol. 2). São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CASTELLS, Manoel. *Sociedade em Rede* (vol. 1). São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien, tome 1: Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CIRUGEDA, Santiago (Org.). *Camiones, Contenedores, Colectivos*. Sevilha: Ediciones VIB[]K, 2010.

CORBIN, Alain (Ed.). *Da revolução à Grande Guerra*. V.2. São Paulo: Editora Vozes, 2008. [Coleção História do Corpo, 3 vol.]

CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges; COURTINE, Jean-Jacques (Ed.). *História do corpo*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008. 3 v.

CORRÊA, Adriano (Org.). *Arquitetura como ofício*. Coimbra: e|d|arq|editorial, 2014.

CORRÊA, Adriano (Org.). *Entre a boa e a má carpintaria*. Coimbra: e|d|arq|editorial, 2014.

CORRÊA, Adriano. 11 construções de Emergência. In: CANÇADO, Wellington, *et. al.* (Org.). *Espaços Colaterais*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2008.

CORRÊA, Adriano. *a Dádiva de Dédalo: um diálogo entre literatura e arquitetura*. 2000. 149f. Dissertação (Mestrado em Poéticas da Modernidade) –Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2000.

CORRÊA, Adriano. Aprendendo com meu Avô acerca dos saberes e fazeres dos ofícios. In: CHAVIER, Janaína. (Org.). *Ofícios*. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2013.

CORRÊA, Adriano. O Incompleto e o Erro como Fundamentos para a Experiência do cotidiano na Arquitetura. *AR – Revista de Arquitetura, Ensino e Cultura*. Coronel Fabriciano. v. 2, n. 2, 2005, p. 40-45.

CORTAZAR, Julio. *A Prosa do Observatório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CORTÁZAR, Julio. *Los autonautas de la cosmopista – un viaje atemporal París-Marsella*. Madri: Alfaguara, 1996.

COULIBEUF, Pierre. *Dédale*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques (Ed.). *As mutações do olhar: século XX*. V.3. São Paulo: Editora Vozes, 2008. [Coleção História do Corpo, 3 vol.]

D'ORS, Eugênio. *Lo Barroco*. Madrid: Aguilar, 1964.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Da Hospitalidade*. Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Dar a Morte*. Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2013.

DETTINGMEIJER, Rob; THOOR, Marie-Thérèse; ZIJL, Ida van. (Ed.). *Rietveld's Universe*. Rotterdam: Nai Publishers, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visual selon Georges Bataille*. Paris: Éditions Macula, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille*. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006.

DINIZ, Célio Campolina; CROCCO, Marco. *Economia Regional e Urbana: contribuições teóricas recentes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70, 1985.

FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008a.

FERRAZ, Marcelo. *Os Espaços de Lina Bardi. Cadernos SESC Videobrasil – Ocupação do Espaço*. São Paulo, v. 4, 2008b.

FERRO, Sergio. *O canteiro e o desenho*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

FLUSSER, Vilém. *A Escrita: Há futuro para a escrita?* São Paulo: Anna Blume, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Língua e Realidade*. São Paulo: Anna Blume, 2007.

FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosacnaif, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Ditset Éctris, 1954-1975*. v.1. Paris: Gallimard, 2001.

FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura como collage*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 1992.

GIL, José. *Corpo, Espaço e Poder*. Lisboa: Litoral Edições, 1988.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

GÓMEZ, Alberto Peréz. *Arquitectural representation and the perspective hinge*. London: The Mit Press, 1977.

GORZ, André. *Ecológica*. São Paulo: Annablume, 2009.

GORZ, André. *O Imaterial: conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume, 2005.

GREGOTTI, Vittorio. *Território da Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. Campinas: Editora Papirus, 1990.

HERTZBERG, Herman. *Lições de arquitetura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

HIGINO, Nuno. *Álvaro Siza: Desenhar a Hospitalidade*. Matosinhos (Portugal): Casa da Arquitetura, 2010.

HOLLIER, Denis. *Against architecture*. The writings of Georges Bataille. Cambridge, London: MIT press, 1989.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

KAFKA, Franz. *Cartas aos meus amigos*. São Paulo: Época, s/d.

KAFKA, Franz. *O diário íntimo de Kafka*. São Paulo: Época, s/d.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e a construção*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

KAFKA, Franz. *Um Médico Rural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- KANGUSSU, Imaculada. *Sobre Eros*. Belo Horizonte: Scriptum, 2007.
- LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris: Librairie Plon, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Lisboa: Colares Editora, 1993.
- LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.
- MASSAD, Fredy. *De esta manera no*. 24 set. 2013. Blog La viga em El ojo: Disponível em: <http://abcblogs.abc.es/fredy-massad/2013/09/24/de-esta-manera-no/>. Acesso em: 12 jan. 2014.
- MCEWEN, Indra Kagis. *Socrates Ancestor An Essay on Architectural Beginnings*. Londres: Mit Press. 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- MONOD, Jacques. *O Acaso e a Necessidade*. Petrópolis: Vozes Editora, 1976.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- MUNARI, Bruno. *A Arte como Ofício*. Lisboa: Presença, 1982.
- MUNTANOLA THOMBERG, Josep. *Topogenesis Uno: ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*. Barcelona: 1979.
- MUNTANOLA THOMBERG, Josep. *Topogenesis Dos: ensayo sobre la natureza social del lugar*. Barcelona: 1979.
- MUNTANOLA THOMBERG, Josep. *Topogenesis Tres: ensayo sobre la significacion en arquitectura*. Barcelona: 1980.
- OLIVEIRA, Bernardo Jefferson. *Francis Bacon e a Fundamentação da Ciência como Tecnologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Chaterine; BENJAMIN, Andrews. *Deconstruction*. London: Academy Editions, 1989.

PAZ, Octavio. *A Outra Voz*. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PETIT, Jean. *Um convent de Le Corbusier*. Paris: Éditions de Minuit, 1961.

PIERCE, C. S. *The Collected Papers of Charles S. Pierce*. v.4, Cambrige: Harvard University, 1994.

POUND, Ezra. *Poesia*. Brasília: HUCITEC Editora da Universidade de Brasília, 1983.

PROVIDÊNCIA, João Paulo. Drive-in, memória, amnésia e invenção de lugares. *Dédalo – Revista dos estudantes da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*. Porto, n. 9, p. 46-57, 2013.

PROVIDÊNCIA, João Paulo. *Duas tapeçarias de Erik Gunnar Asplund in Entre a boa e a má carpintaria*. Coimbra: e|d|arq|editorial, 2014.

QUEIROZ, João; MORAES, Lafayette de. *A lógica de diagramas de Charles Sanders Pirce: Implicações em ciência cognitiva, lógica e semiótica*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

REID, Lesley W.; ADELMAN, Robert M. The Double-edged Sword of Gentrification in Atlanta. In: KONRAD, Myriam Fiedler. *Transportin Atlanta: the mode of mobility under construction*. New York: Sunypress, 2009.

RIVIERA, J. *Teoria e Historia de la Restauracion, máster de Restauracion y Rehabilitacion del Patrimonio*. Madri: Editorial Munill-Lería, 1997.

ROSSET, Clement. *A Lógica do Pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ROSSETTI, Carolina. A Globalização do protesto. Entrevista com Saskia Sassen. In: O Estado de São Paulo. 13/08/2011. Caderno Geral. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,a-globalizacao-do-protesto,758135>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

ROSSI, Aldo, *Scritti scelti sull'architettura e la città, a cura di Rosaldo Bonicalzi*, Milão: Clup, 1975.

ROSSI, Aldo. *A cura di G. Braghieri*. Bologna: Zanichelli Editore, 1989.

ROSSI, Aldo. *Arquitetura da Cidade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1984.

ROSSI, Aldo. *Buildings and Projects*. New York: Rizzoli, 1985.

RUIZ; Luis Fernández-Galiano. El Necesário (Editorial). *A & V: Monografías*, Madri, nº 29, 1991, p. 2-3.

RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SANTOS, Milton. *Espaço e Sociedade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

SARAMAGO, José. *O Conto da Ilha Desconhecida*. Companhia das Letras: São Paulo, 1998.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um Corpo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

SASSEN, Saskia. *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge: Harvard Belknap Press, 2014.

SEMPER, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or Pratical AesThetics*. 2v. Los Angeles: Getty Research Institute, 2004.

SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SOJA, Edward. *Postmetropolis: Ccritical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell, 2000.

SOJA, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

STONER, Jill. *Toward a minor Architecture*. Londres: Mit Press, 2012.

TAFURI, M. e DALCO, F. *Architettura contemporanea*. Milão: Electa, 1988

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o Arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996.

VATTIMO, Gianni. *A Sociedade transparente*. Lisboa: Relógio d'Água 1992.

VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. Martins Fontes. São Paulo, 1995.

VIANA, Alice de Oliveira. O princípio do revestimento em Gottfried Semper e a questão da policromia na arquitetura. *MNEME – Revista de Humanidades*, v.13, n. 31, 2012.

VIGARELLO, Georges (Ed.). *Da renascença às Luzes*. v. 1. São Paulo: Editora Vozes, 2008. [Coleção História do Corpo, 3 vol.]

VYGOTSKY, Semenovich. *A formação social da mente – integração entre aprendizado e desenvolvimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WILCOCK, J.R. *Franz Kafka, Diários, 1910-1923*. Buenos Aires: Editorial Emecê, 1953.

WILSON, Colin St John. “Gunnar Asplund and the dilemma of classicism”. In: _____. *Architectural Reflections: Studies in the philosophy and practice of architecture*. Oxford: Butterworth Architecture, 1992.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *The blue and Brown books*. Oxford, England: Basil Blackwell, 1958. In: QUEIROZ, João; MORAES, Lafayette de. *A lógica de diagramas de Charles Sanders Peirce: Implicações em ciência cognitiva, lógica e semiótica*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

ZISCHELER, Hanns. *Kafka vai ao cinema*. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.