

VILA DO CHOCOLATÃO
Encontros da Collage na Arquitetura

Giovana Santini



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Arquitetura
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura

VILA DO CHOCOLATÃO
Encontros da Collage na Arquitetura

Giovana Santini

Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura.
Orientador: Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão

Porto Alegre, Maio de 2007.

Agradecimentos

Ao SENHOR do tempo, do espaço e da minha vida.

Ao meu orientador que cortou meus olhos para eu poder enxergar mais e além, e des-cobrir a beleza que está além da superfície.

A Letti que me emprestou muito mais do que duas mãos e me deu esperança quando já havia perdido!

Ao Yan, meu fiel escudeiro, companheiro de conversas e visitas!

A minha família e aos meus amigos que de alguma forma sempre me alcançam tudo o que eu preciso.

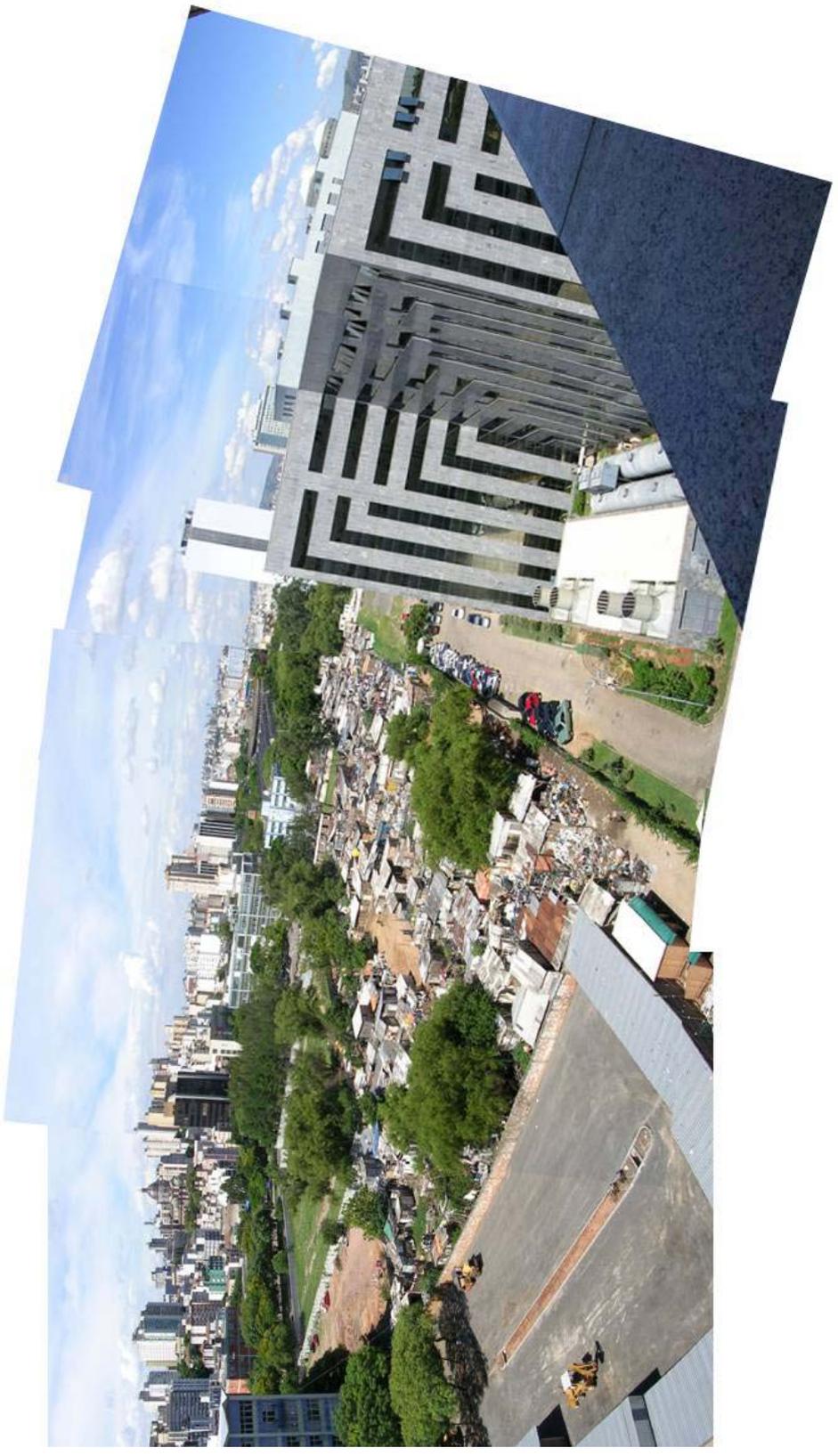
A equipe do PROPAR, em especial a Rosita Borges.

Aos moradores da Vila do Chocolate, que como anjos sem asas me acolheram e me conduziram por seus becos e abrigos.

Por fim, agradeço a mim mesma, por ter percorrido essa trajetória amorosa e não ter desistido!

SUMÁRIO

Resumo / Abstract	09
Introdução	11
Marco Teórico	17
I. Vila do Chocolateão	
Vila do Chocolateão: dos devoradores de impostos aos devoradores de lixo .	37
Lixo: um ponto de encontro	43
A dúvida da representação	50
Espaços perdidos do inabitável	56
As figuras que se justapõem na Vila do Chocolateão	68
II. Collage	
Poética da <i>collage</i>	73
Corte	77
Fragmento	80
Encontros	81
Cola	82
Retórica da <i>collage</i>	85
Inimage	87
Acumulação & Mosaico	91
Ruína	97
Deslocamento	101
Objets trouvés & Ready-made	103
Assemblage & Merz	109
Relief & Décollage	113
Matta-Clark	117
Rollage	122
Cadavre–exquis	125
III. Representações	
A arquitetura da justiça e a injustiça na arquitetura	129
Fragmentação	133
Labirinto	143
Representação	153
Conclusão	167
Outros Registros	173
Contribuição Literária	181
Bibliografia	183
Lista de Imagens	189



RESUMO

Esta dissertação faz uma reflexão sobre as formas construídas na arquitetura da favela, através da poética e da retórica da *collage*, e tem como objeto de estudo a Vila do Chocolatão, uma favela situada no centro da cidade de Porto Alegre. A *collage* se insere como critério de análise, e como linguagem que a representa e simultaneamente lhe possibilita ser representada.

Na Vila do Chocolatão encontram-se características semelhantes àquelas aplicadas a *collage* nas artes, como: *inimage*, *rollage*, *décollage*, *reliefs*, *cadavre-exquis*, acumulação, *objet trouvé*, *ready-made*. Além disso, *collage* e favela partilham das mesmas características de transitoriedade, fragmentação, heterogeneidade e sobreposição; nelas materiais e corpos se unem como representação social.

Palavras-chave: *collage*, favela, Vila do Chocolatão, lixo, representação

ABSTRACT

This dissertation intends to make a reflection about the constructed forms in the slum quarter architecture, seen for the poetical and the rhetoric of *collage*; and has as study object the Vila do Chocolatão, a slum quarter situated in downtown Porto Alegre. *Collage* is inserted as analysis criterion, language that represents it and be represented simultaneously.

Similar characteristic to those collage applied in arts are found at Vila do Chocolatão, such as: *inimage*, *rollage*, *décollage*, *reliefs*, *cadavre-exquis*, accumulation, *objet trouvé*, *ready-made*. Besides, *collage* and slum quarter share the same characteristics of transitoriness, fragmentation, heterogeneity and overlapping; in them materials and bodies are joined as social representation.

Word-key: *collage*, slum quarter, Vila do Chocolatão, garbage, representation.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como tema a arquitetura espontânea produzida no espaço informal da favela, tendo como objeto de estudo a Vila do Chocolate, localizada na área central da cidade de Porto Alegre. A favela já foi explicada desde o ponto de vista marxista social, econômico, geográfico e até estético, mas pouco sobre suas formas. A partir disso, a abordagem dada nesta pesquisa refere-se às formas construídas na Vila, utilizando como critério de análise a poética e a retórica da *collage*. A escolha deste critério justifica-se pelo fato de que a *collage* é a linguagem que representa a favela ao mesmo tempo em que dá uma estrutura para que a favela possa se representar.

As favelas podem ser consideradas frestas na ordem das cidades. Caracterizam-se pela precariedade física e humana resultante da exclusão de uma parcela da população que não conseguiu ser absorvida pela cidade formal e, ao longo dos processos de urbanização, foi sendo afastada dos centros. Enquanto uma parte da cidade se modernizava, outra era privada desse processo, transformando-se na própria negação da modernização e higienização. Essas pessoas são aquelas que perderam o emprego e junto com ele, seus projetos, seus pontos de orientação, e a confiança em suas vidas; como trabalhadores, foram despedidos da dignidade, da auto-estima e do sentimento de serem úteis, e como cidadãos, afastaram-se da formalidade das representações e dos espaços, passando a andar a margem da cidade e da própria vida. Nesse vagar pela margem, eles encontram as favelas, e nelas, o lugar social próprio, o "espaço-bagaço da representação última"¹.

A *Collage* é um processo de linguagem que usa imagens já existentes para explorar uma nova sintaxe. Na *collage* o que conta é o que está além das circunstâncias aparentes e que sugere outra realidade. Dentro da arquitetura o princípio da *collage* aparece como elemento constitutivo do processo de criação do projeto, contaminando tanto os espaços construídos como os imaginados². Entretanto, a relação da *collage* na arquitetura tem se mantido na superfície da representação do objeto arquitetônico, a partir de resíduos impressos de imagens fotográficas³. Os arquitetos costumam empregar a técnica da *collage* como representação gráfica para inserir seus projetos no espaço urbano e visualizá-los em um tempo futuro.

Em comum, favela e *collage* são indefinições. Entendemos *indefinição* como falta de definição, falta de determinação, falta de certeza, vazio. Na *collage* a falta se dá pelo corte e pelo isolamento da figura fragmento que abandona-se

¹ Helio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Helio Oiticica, 1993.

² SILVA, Gladys Neves da. *Arquitetura & collage um catálogo de obras relevantes do século XX*. Dissertação de Mestrado. PROPAR – UFRGS, 2005.

³ FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura como collage*. Tese de Doutorado – Barcelona, 1992.

à solidão para encontrar-se e ir de encontro a outras figuras que a complementam, formando uma nova imagem. Na favela a falta não se dá, ela é; e é constante. Favela é fresta, é fissura, é ausência total, é vazio.

O trabalho estrutura-se então, nas duas temáticas: Vila do Chocolatão (favela) e *collage*. Apresento ainda, o Marco Teórico com as principais fontes bibliográficas para uma melhor compreensão dos argumentos dessa dissertação, e alguns desdobramentos que refletem a questão da representação da arquitetura e da sociedade.

Na primeira parte, apresento a Vila abordando os diferentes contextos que a compõe e busco em outras fontes, além da realidade vista em campo, a compreensão dos fenômenos sociais que a configuram. É importante salientar aqui que Vila é uma denominação local utilizada para referir-se às favelas; ao contrário de cidades como Rio de Janeiro ou São Paulo onde existem favelas como da Rocinha, da Maré, de Heliópolis, em Porto Alegre existem vilas: Vila Cruzeiro, Maria Degolada, dos Papeiros, Baronesa, dos Coqueiros, do Chocolatão, entre outras. A denominação diferente, entretanto, não modifica a situação marginal de seus moradores nem as condições precárias de habitabilidade em que vivem.

A Vila do Chocolatão localiza-se junto ao Centro Administrativo Federal de Porto Alegre, em um terreno que pertence à União, delimitado pelos edifícios dos Ministérios da Fazenda e Agricultura e também pelos edifícios da Justiça Federal. A inserção da Vila neste contexto propicia o encontro de situações e condições contraditórias que colocam sobre a mesma superfície territorial formalidade e informalidade, ordem e desordem, academicismo e espontaneidade, compondo uma *collage* de cunho político, arquitetônico e social. Além desses fatores, que foram motivadores para sua escolha como objeto de pesquisa, a Vila possui uma característica específica que a organiza em todos os sentidos, a presença do lixo como matéria, através do trabalho de catação de seus moradores. Deste modo, abordo também o lixo, como fator gerador e ordenador de toda a vida desta comunidade e o catador como um corpo sem forma que busca através da catação inserir-se no corpo cidade.

O lixo, enquanto resto, refugo, material já visto e já usado, é tanto a matéria-prima da *collage* quanto da construção dos barracos, é matéria viva em metamorfose. É também o espelho da sociedade consumidora que invertendo a imagem reflete todo o sistema de obsolescência das mercadorias, das imagens e do próprio homem.

Na segunda parte, falo da *collage* enquanto linguagem que representa e estrutura a Vila do Chocolatão através de suas estratégias compositivas. A *collage* se insere não apenas como critério de análise, mas também, como a ponte capaz de interligar favela e arquitetura e transpor o abismo da indiferença e do preconceito que exclui da academia toda forma construída por não-arquitetos. A favela não constitui um modelo de *collage* na arquitetura, mas nela,

encontram-se características semelhantes àquelas aplicadas a *collage* nas artes. Nessa parte apresento análises feitas sobre imagens fotográficas da Vila a partir dos critérios da retórica e da poética da *collage*, mostrando a transformação e resignificação de materiais já usados em espaços construídos e habitados.

Por fim, a conclusão aponta para as relações estabelecidas entre a *collage* e as construções da favela e lança alguns questionamentos sobre o papel da *collage* como alternativa para as representações sociais.

Em termos de metodologia, a pesquisa se desenvolve de maneira diferenciada de acordo com as especificidades identificadas em cada tema visando suas inter-relações.

O tema da *collage* exigiu uma revisão bibliográfica a partir dos trabalhos desenvolvidos por Fernando Fuão, Gladys Neves, Sérgio Lima, Nelson de Paula e Herta Wescher, além dos trabalhos de alguns artistas e arquitetos como Max Ernst, Kurt Schwitters, Arman, Matta Clark, Archigram, Lina Bo Bardi, Jiri Kolar, Nils Ole-Lund.

Dentre os textos que mais auxiliaram para o entendimento dos critérios adotados, a principal base de dados foi a tese de doutorado *Arquitetura como collage* de Fernando Fuão da qual foram retirados os critérios da poética e da retórica da *collage*. Como poética, Fuão apresenta o conjunto dos elementos constitutivos da *collage*: fragmentos, recorte, encontro e cola; e como retórica, estão as estratégias de composição como *décollage*, *rollage*, *inimage*, acumulação, mosaico, ruína, *objets trouvés*, *ready-made*.

No contexto deste estudo, referente à poética, cada parte da Vila é composta por fragmentos de diferentes arquiteturas que encontram-se no carrinho do catador que as une formando as superfícies da Vila. Os materiais encontrados nos lixos, nas caçambas de detritos, por suas características de resíduos, já foram libertados de suas funções originais – porta, janela, tapume – e apresentam-se livres para um novo contexto funcional – parede, cobertura, mobiliário, brinquedo. O encontro (amoroso) une, cola, gruda um ao outro, compondo as superfícies dos barracos e estes, uma nova imagem da Vila. A tesoura nesse caso são os olhos e as mãos dos catadores que escolhem e retiram os materiais da sua condição de lixo elevando-os a condição de materiais; e a cola são pregos, arames, fios, placas que os re-significa e os transforma.

Já no que tange a retórica, abordo as diferentes maneiras que os fragmentos se unem estruturando e compondo os barracos, a Vila, e seus moradores. As estratégias utilizadas dentro da favela são comparadas àquelas utilizadas por artistas plásticos e arquitetos ao longo do século XX.

Através da observação de algumas *collages* que constam no catálogo elaborado por Gladys Neves: *Arquitetura & Collage – um catálogo de obras relevantes do século XX* acrescentei outros elementos à retórica da *collage* como deslocamento, *Merz*, *relief* e *assemblage*. Os trabalhos de Sérgio Lima e

Nelson de Paula ampliaram os horizontes referentes à poética da *collage* falando da paixão e do desejo que a mobiliza rumo ao encontro com o ser amado; e Wescher forneceu o aporte histórico necessário para o entendimento da técnica como linguagem.

Para identificar os elementos constitutivos da Vila do Chocolate precisei antes buscar o entendimento sobre as favelas e suas relações com a cidade formal através dos trabalhos de Ermínia Maricato, Jorge Jáuregui, Mike Davis e Mário Hélio Trindade de Lima⁴. Apoiei-me também em outros autores como Zygmunt Bauman, Giorgio Agamben, Georges Balandier, Vilene Moehlecke, Márcia Tiburi e Sueli Maria Cabral.

Os livros *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* e *Maré, vida na favela* de Paola Jacques forneceram o aporte teórico sobre a formação e desenvolvimento das favelas sob o prisma da estética e da arquitetura, e deram os subsídios necessários para as observações feitas posteriormente em campo. Centrei minha pesquisa no trabalho de Jacques por ela apontar um foco de luz sobre a questão da *collage*, falando da bricolagem como uma prática construtiva nas favelas, relacionada com o fragmento, a incompletude e o imprevisto. Seus estudos também elucidaram os conceitos de fragmento, labirinto e rizoma que utilizei como critérios de *collage* na análise das formas construídas na Vila.

Para as considerações referentes à Vila do Chocolate, foi necessário utilizar outro tipo de metodologia, mais rigorosa e sistemática, uma metodologia clássica com coleta de dados, levantamento arquitetônico, entrevistas, análise de plantas. O primeiro passo foi visitar o local, rompendo as barreiras frente ao desconhecido e contatando as pessoas que ali vivem. Estas visitas foram feitas ao longo de dois anos, em dias e horários variados e permitiram-me conhecer as diferentes realidades de seus moradores e acompanhar a evolução e destruição dos espaços construídos.

Além das observações em campo, utilizei-me de entrevistas e conversas informais com os moradores, com a líder comunitária Fernanda Simões Pires e com equipes da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, através do Demhab, Fasc, e SMS⁵. Nestes locais obtive informações sobre ações tomadas a título de educação no trabalho com o lixo e prevenção de doenças; assim como, dados referentes à estruturação física e social da comunidade. Nessa pesquisa junto à

⁴ Ermínia Maricato, pesquisadora sobre o tema das favelas, em diferentes artigos, conceitua a favela a partir de sua situação ilegal de ocupação do solo, e diz que a baixa qualidade da moradia é consequência da situação jurídica onde o ocupante não tem qualquer direito legal sobre a terra ocupada correndo o risco de ser despejado a qualquer momento. JÁUREGUI, Jorge Mario. Com inúmeros artigos o autor aborda a questão da integração entre cidade formal, com suas tecnologias, e a favela, através de estratégias de arquitetura e urbanismo. DAVIS, Mike. *Planeta de Favelas*. Livro onde ele aborda o crescente favelização e empobrecimento do Terceiro Mundo. LIMA, Mario Hélio Trindade de. *Cidade de Papelão*. É uma incursão através do mundo social da cidade onde se localiza a pobreza, mostrando o cotidiano dos moradores de rua.

⁵ Demhab – Departamento Municipal de Habitação de Porto Alegre, Fasc – Fundação de Assistência Social, SMS - Secretaria Municipal de Saúde de Porto Alegre.

Prefeitura Municipal, a única representação da Vila encontrada foi um mapa presente nesse trabalho, desenhado pela equipe do Demhab em 2005 quando numeraram os barracos e cadastraram as famílias que serão beneficiadas em um futuro assentamento regularizado. Este mapa, sem escala e sem precisão geométrica, une desenhos, textos e legendas para expressar a realidade encontrada naquele momento – feito por técnicos das áreas sociais sua função não é a representação arquitetônica ou urbanística da Vila, mas sim identificação e levantamento de dados necessários para o cadastramento das pessoas que vivem nela.

Outra fonte de dados bastante utilizada sobre a Vila foram as notícias publicadas no jornal Correio do Povo, de junho de 2002 a março de 2007; e as notícias veiculadas pelos sites do Município de Porto Alegre, da Câmara Municipal de Vereadores, da Justiça Federal da 4ª Região e do Ministério Público, de janeiro de 2005 a janeiro de 2007. De modo geral, estas notícias tratavam das discussões em torno da transferência da Vila para uma área da Zona Norte de Porto Alegre.

Como forma de registro das minhas percepções durante as visitas, utilizei-me da fotografia como instrumento de revelação da realidade – o que também auxiliou-me no levantamento de dados para posterior análise. A intenção primeira seria mostrar a mais verdadeira imagem do conjunto a título de documentação. Porém, dentro da Vila, a falta de distância entre a câmera e o objeto real não permitiu capturar o todo, apenas fragmentos de um todo fragmentado. Então, para poder registrar a Vila precisei parti-la em inúmeros pedaços (análise) e recorrer à *collage* como forma de uni-los novamente (síntese). Com isso, a indefinição das formas e das bordas existentes no espaço real foram transferidas para sua representação em *collage*.

A imagem fotográfica é o material que fundamenta a *collage* por sua qualidade de resíduo, de matéria já vista, re-vista. A fotografia tem como foco de atenção o olhar de quem fotografa, o que individualiza a escolha da visão de uma realidade, tornando a fotografia uma espécie de ponte entre a experiência vivida e sua representação. Imagens como as da Vila vão contra o foco do olhar individualista e desestabilizam a posição da qual se olharia a cena e o próprio observador, pois o interesse fotográfico volta-se para uma realidade distante daquele que fotografa mas que busca, com sua câmera, revelá-la com toda sua intensidade. Como ponte a fotografia uniu a experiência vivida dentro da Vila com sua representação em *collage*; uniu os dois temas e ainda deu margem para uma reflexão sobre os sistemas de representação usados na arquitetura acadêmica.

As imagens costumam falar ao inconsciente convidando-o a explorar novas realidades ainda desconhecidas da experiência cotidiana e real. A Vila do Chocolatão é essa nova realidade e as imagens que constam nesse trabalho não são simplesmente ilustrativas, elas são um convite à liberdade que somente

o encontro amoroso da *collage* pode proporcionar. Estas imagens são como narrativas paralelas ao texto. Quando falo sobre o espaço existente da Vila elas reforçam as descrições e representam os principais aspectos espaciais e estruturais da Vila; quando apresento a inter-relação entre os temas as imagens estão associadas aos critérios de análise através da comparação com *collages* feitas por arquitetos e artistas com fragmentos de imagens – papel, revista, fotografia - ao longo do século XX. Texto e imagens juntos pretendem instigar o leitor a recortar e colar as imagens e os conceitos pré-concebidos na sua mente e levá-lo a lançar um outro olhar sobre o mundo que o rodeia.

MARCO TEÓRICO

A produção teórica sobre *collage* assim como sobre as favelas é bastante restrita, principalmente quando estes temas são abordados pela arquitetura. Para traçar as relações pretendidas por este trabalho busquei fontes bibliográficas nas áreas de arquitetura, artes, educação, psicologia, sociologia, filosofia e economia; as quais apresento neste Marco Teórico divididas pelos seguintes temas: *collage* e suas poética e retórica; a relação da arte nas representações arquitetônicas a partir dos anos cinquenta; favela vista pelo aspecto da estética das suas formas; e por fim, a redundância da sociedade contemporânea, a reciclagem e o catador.

A compilação dos textos foi feita segundo a lógica da *collage*, recortando fragmentos de diferentes autores e os justapondo para formar um novo texto, cujo ordenamento foge à linearidade da razão.

Como primeiro tema, a *collage* e suas poética e retórica, a principal fonte bibliográfica é a tese de doutorado de Fernando Fuão, *Arquitectura como collage*, onde ele aborda a *collage* sobre o crivo de sua essência poética, de seus elementos e de sua retórica por meio do uso de imagens técnicas, especialmente fotografias de arquitetura. Fuão inicia fazendo uma crítica a superficialidade das representações arquitetônicas que surgiram a partir do uso de instrumentos ópticos no *quattrocento* e da fotografia na modernidade, que instituiu um novo modo da arquitetura ver e pôr-se no mundo.

De acordo com o autor “a imagem fotográfica está precedida por toda uma estética da visão: uma moralidade higiênica de mais luz que orientou e conduziu durante séculos toda a história das práticas pictóricas”¹. Com a produção desses simulacros platônicos o corpo foi reduzido a mero observador, passivo e possuidor de um único sentido, a visão; e a arquitetura, por sua vez, tornou-se uma extensão da câmera fotográfica; e destituída de seu verdadeiro motivo, o corpo, a arquitetura colocou-se a posar diante da câmera, reduzindo-se a superficialidade das imagens técnicas multiplicadas nas folhas das revistas especializadas.

A *collage* surge da criação e proliferação dessas imagens e da cultura do desperdício, e coloca-se como alternativa para a passividade do observador diante da fotografia, que ao cortar, separar, montar e colar as figuras retoma seu papel de agente transformador da realidade. A *collage* lida com a desacomodação, é uma ação sobre o mundo das imagens, que no âmbito da arquitetura precisa respeitar as questões referentes à funcionalidade, à habitabilidade e à estrutura, para não recair na mera superficialidade imagética

¹ FUÃO, Fernando Freitas *Arquitectura como collage*. Tese de Doutorado. Barcelona, 1992. p 42.

de uma arquitetura virtual projetada no espaço das inexistências físicas, longe da interação entre os corpos e o espaço.

Um catálogo de imagens, apresentado de forma cronológica, identificando a representação arquitetônica na *collage* foi o tema da dissertação de mestrado *Arquitetura & Collage: um catálogo de obras relevantes do século XX*, elaborado pela arquiteta Gladys Neves, e tem como objetivo explorar as representações arquitetônicas nas *collages* e as *collages* nas representações arquitetônicas, e visualizar essa familiaridade entre os processos de representação artística e de produção arquitetônica.

Para Gladys os espaços construídos ou imaginados estão contaminados por *collages* através de peças que são acomodadas sobre o trabalho de todos os arquitetos; porém, é necessário esclarecer quais são as retóricas compositivas da *collage* como procedimento e contribuição da arquitetura para que essas contaminações possam ser identificadas.

A *collage* andou junto com a arte e com a arquitetura modernas, e como elas partilhou o caráter transgressor que atravessou o século XX, concentrando a essência de uma consciência crítica e unindo o ato vanguardista com a obra. A proliferação de imagens em todas as mídias, especialmente as imagens de arquitetura que ilustram centenas de revistas sobre o tema, levaram a uma superficialidade do olhar e uma banalização do próprio ser. O fazer arquitetônico tem refletido o caráter consumista e midiático das imagens, e os projetos se fazem como um pensamento construído no interior da câmara escura tendendo a superficialidade das imagens técnicas. Nesse sentido Gladys traz o pensamento de Fuão e ambos apontam a *collage* como alternativa para quebrar esse paradigma na concepção do projeto arquitetônico. Afinal, a arquitetura não pode mais negar a presença da *collage* como elemento constitutivo e contaminador do processo de criação, e a presença de artistas, arquitetos e fotógrafos ilustrados no catálogo, comprova o papel da *collage* nas representações arquitetônicas.

Sérgio Lima em seu livro *A collage em nova superfície*, também apresenta a *collage* como linguagem amorosa elevada a categoria do poético. Ao contrário da maioria dos livros sobre o tema, que costumam aborda-lo apenas sob a esfera da história da arte, o trabalho de Lima articula diversos textos tratando a *collage* a partir do corpo da mulher, do desejo e do amor. As imagens, principalmente as fotografias, são o material de análise e reflexão: “o mundo das imagens é a casa do desejo, [...] é o foco da nossa atenção e do nosso prazer”²; e a fotografia é a “linguagem trouvé” que ao ser articulada através do corte, da cola e da re-codificação faz a *collage*.

Tesoura e cola são elementos bastante comuns associados a *collage*, criando uma confusão de termos e definições que acabam depreciando e

² LIMA, Sérgio Cláudio de Franceschi. *Collage : textos sobre a reutilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico*. São Paulo: Massao Ohno, 1984. p 19.

desviando de sua verdadeira essência. Lima explica que o simples ato de recortar e colar é da ordem da colagem, refere-se a uma técnica cuja ênfase recai sobre o material e resulta numa aglomeração de papéis. Na *collage*, ao contrário, tem-se uma operação de re-significação e a ênfase é dada à linguagem; nela, cortar e colar são meras operações simbólicas, pois o que importa é "o milagre da transfiguração total dos seres e objetos com ou sem modificações de seu aspecto físico e anatômico"³.

Para Lima a *collage* introduziu uma nova sintaxe figurativa no campo das artes plásticas. Muito mais que uma ação em função dos valores de uma estética pictórica, a *collage* é um ato de provocação feito sobre imagens, é uma exaltação amorosa que parte da realidade e desemboca na sur-realidade. O corpo da mulher amada, o corpo nu, o corpo como imagem excessiva da representação ocupa no trabalho de Lima lugar de destaque "por ser o corpo um exemplo de articulações simbólicas como aquelas que constituem a *collage*, por ser a figuração imediata do objeto de desejo"⁴.

Os catadores da Vila do Chocolatão têm no seu corpo a única superfície de representação que transcende os limites de sua imagem representada. Se na *collage* de Lima a imagem do corpo nu da mulher amada pode ser de-formada por puro prazer, na Vila o corpo do catador, afastado do mundo das imagens, é a própria deformação do homem, constituindo-se como uma *collage* viva composta por fragmentos humanos que perderam-se no tempo e espaço das cidades.

No texto *As Bordas do Tempo: a collage em Antonio Negri* Fernando Fuão reflete sobre os contornos e as bordas das figuras, da matéria, do ser, e sobre os limites da *collage* como "representação, como organização dos corpos no espaço, como dinâmica da vida"⁵, usando como linha mestra o pensamento de Negri em *Kairós, alma Vênus, multitude: nove lições ensinadas a mim mesmo*.

Fuão compara o termo *multitude* de Negri às figuras que compõem a "*collage* universal de corpos, de grupos, de singularidades". Trata-se de partes, corpos heterogêneos que ao se encontrarem, formam uma massa, um corpo aparentemente homogêneo. O amor é o sentimento comum aos dois, é o que consegue destacar o particular dentro do universal, é o que move os corpos aos encontros inesperados. Nesse encontro que se dá nas bordas do ser, da natureza, da matéria, no shock das figuras, na colisão de tempos distintos, é que descobre-se as limitações e delimitações do próprio ser, onde Kairós se anuncia.

Kairós é o tempo do instantâneo, do movimento inconstante e permanente intrínseco as mudanças. Manifesta-se nas indefinições, nas bordas, nas periferias e por isso é o tempo da *collage* e da favela, do processo continuado, do trabalho inacabado, sempre em construção, em criação. Na *collage*, kairós é

³ SPIES apud SILVA, N., p 16.

⁴ LIMA, 1984. p 245.

⁵ FUÃO, Fernando. *As Bordas do Tempo: a collage em Antonio Negri*. www.fernandofuao.org.br

o recorte, o instante em que a tesoura passa pela imagem definindo o dentro e o fora.

Para Fuão recortar é estabelecer um compromisso com o mundo, comprometer-se a abrir buracos e revelar o incluído e o excluído. É através do corte que os corpos ficam livres as possibilidades do amor nos encontros. É no isolamento do corpo recortado que ele pode reconhecer-se, e nesse momento ele se desapropria de sua representação, a falsa pele, e coloca-se nu sobre a borda da natureza.

A *collage* não permite apenas o encontro amoroso de corpos distintos, ou “a multiplicidade simultânea de fenômenos fixados no tempo”; para Fuão ela surge como uma saída ao problema das representações institucionalizadas, das imagens técnicas, das representações técnicas, das irrepresentações políticas. É a solução para o ingresso do catador, do excluído, do não representado no sistema político.

Com suas bordas indefinidas, os temas da *collage* e da representação se cruzam no texto *A Representação de Matias* de Fernando Fuão, onde ele aborda a ausência do corpo nas representações de arquitetura e o rumo tomado pelas representações e pela própria arquitetura na contemporaneidade. O autor abre o debate problematizando a questão da representação desde a ótica do avesso, ou seja, da não representatividade institucionalizada dos excluídos do sistema político, que contam apenas com seu corpo como representação, como suporte e escrita.

Onde aparecem os catadores, os moradores de rua, os favelados, dentro da sociedade, das universidades e dos sistemas de representação arquitetônicos? É um dos questionamentos feitos por Fuão que considera o corpo como a única diferença existente, de forma que, através do contato dos corpos, consegue-se extinguir a abstração, o conceito e a representação.

Toda representação é política e mantém uma relação de essência com o duplo corpo, o corpo carne e o corpo social. Enquanto discurso político-politizante apresenta-se atrelada ao conceito de liberdade, de modo que representar-se em liberdade é colocar-se no mundo enquanto sujeito, enquanto ação. Fuão diz que “o sujeito ao se permitir representar, tornar-se representado, cede parte do seu corpo, deixa marcas, falsos rastros de sua existência, se fossiliza, acredita tornar-se mais poderoso, imortalizar-se, mas acaba virando objeto, cede sua identidade ao outro, expondo-se”⁶. A sociedade do espetáculo esconde-se atrás das imagens e dos simulacros de si mesma, acreditando no poder das imagens e das representações “do seu eu superficial”, tornando-se mercadoria, objeto calculável, uma espécie de moeda que circula rapidamente por incontáveis mãos.

⁶ FUÃO, Fernando. *A Representação de Matias*. <http://www.fernandofuao.org.br>

E nesse processo de coisificação do ser e do mundo reside o paradoxo da representação na modernidade. Para se fazer presente na sociedade todo corpo precisa antes fazer-se representação na mídia, tornando-se objeto manipulável e com isso perdendo a força e o potencial transformador enquanto corporação.

Todo evento almeja ser perpetuado e petrificado em imagem técnica, e disso decorre a experiência do ser no mundo, dependente do poder das imagens, do mundo digital e de suas intermediações. Na arquitetura, o projeto, entendido como representação de uma idéia, pretende a perpetuação dessa idéia no tempo, de modo que a representação, na arquitetura é a intermediação entre a idéia e o objeto construído.

A partir do século XV, com os instrumentos ópticos e a construção perspectiva houve um afastamento dos corpos no espaço. As representações e a ciência passaram a referir-se a superfície e exteriorização dos corpos, e o homem, dispondo-se diante das lentes torna-se objeto na forma de representação. A cidade atual é uma consequência dessas construções perspectivas que distanciaram observador e objeto representado, buscando mais luz e limpeza, empurrando todo o não-representável para fora das bordas dos quadros e conseqüentemente, para a periferia das cidades. Fuão explica que tomada por essa moral visual, afastando-se das corporações mas não da dominação política, a representação arquitetônica passou a apagar o corpo de sua superfície promovendo a fragmentação através do distanciamento psicofísico entre o homem e a arquitetura.

A linguagem da representação arquitetônica e das artes em muitos momentos, tiveram um percurso paralelo como pode ser visto nas representações pictóricas e gráficas de Le Corbusier e Aldo Rossi apresentados por Tânia Calovi, e nas pinturas de arquitetura apresentadas por Simón Marchan Fiz. Nessas obras, a *collage* aparece como forma de representação, e também como linha diretriz do pensamento durante o processo de projeto.

Na dissertação *Le Corbusier e Aldo Rossi: dois conceitos de representação*, Tânia Calovi mostra o potencial contido na representação dos desenhos relacionados a produção destes dois arquitetos, e a influencia recíproca entre pensamento arquitetônico e sua representação, demonstrando a importância do desenho desenvolvido em uma dimensão técnica e artística durante o processo de projeto moderno e pós-moderno.

Le Corbusier explorou as possibilidades da axonometria que despontou no final do século XIX, quando a tradição clássica da representação frontal e axial perde sua força, influenciada pela visão fotográfica das cidades, onde a imagem frontal é quase sempre impossibilitada pela falta do distanciamento necessário. Calovi explica que com esse novo tipo de representação, com um ponto de vista do tipo olho de pássaro, Le Corbusier expressou a condição moderna da sua arquitetura no espaço urbano.

Já a representação arquitetônica de Aldo Rossi retoma a perspectiva clássica com um ponto de fuga central, influenciada principalmente pelas idéias de Boullée, que exaltava o espaço interno desenhando-o em escalas colossais e utilizando as formas clássicas com intenções projetuais modernas que sugeriam um espaço arquitetônico em constante expansão. Nas representações arquitetônicas Rossi valoriza o vernacular e o monumental, e adapta os conceitos desenvolvidos por Boullée à sua própria leitura da arquitetura, através de plantas e fachadas ordenadas, simétricas, repetitivas, contendo elementos emblemáticos e simplificados de sua interpretação da história arquitetônica italiana.

Calovi conclui afirmando que os dois arquitetos realizam um trabalho comum com relação ao processo de criação arquitetônica, onde seus desenhos, pinturas, croquis, refletem suas estratégias operativas de projeto.

No livro *Contaminaciones Figurativas: Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*, Simón Marchán Fiz explora a imagem da arquitetura e da cidade através das suas representações pictóricas desde o Impressionismo até os movimentos artísticos da década de 80. O sonho utópico das vanguardas modernas de configurar a realidade de um modo artístico e assim tentar conciliar a arte com a vida cotidiana vê na arquitetura uma maneira de se materializar, dando forma concreta aos objetos e ambientes que nas artes plásticas (pintura, escultura) eram ilusórios. Seu trabalho não pretende afirmar que as poéticas figurativas determinem a linguagem arquitetônica ou o próprio organismo arquitetônico, mas demonstra que elas se filtram como possíveis contaminações.

Com a evolução da arte contemporânea a pintura de arquitetura ficou submetida às pressões dos acontecimentos plásticos e Fiz destaca dois aspectos para a mudança na historiografia artística. Primeiramente está a decomposição da ordem estável, do discurso artístico, estético e epistemológico do classicismo, que no campo pictórico aparece na desconstrução da perspectiva linear e do abandono das concepções homogêneas e unificadas do espaço obtidas com a geometria euclidiana. Em segundo, ele coloca a explosão dos referenciais e o desdobramento dos valores dos meios expressivos na pintura, e dos valores formais autônomos que impõem às linhas, às figuras, às cores e ao espaço um regime distinto ao das imagens icônicas do academicismo.

A descentralização da perspectiva gerou a fragmentação das representações devido às intersecções de planos e espaços heterogêneos, intervalos e discontinuidades; e isso se refletiu na decomposição da arquitetura que aparece fundida de forma livre com o espaço que a rodeia, estimulando jogos de planos superpostos e instáveis. Fiz coloca também que a transição dos espaços tradicionais de ilusão para essas imagens fragmentadas reflete uma apropriação estética transformada do mundo, revelada ao observador como uma

montagem social e material que parece unicamente reconhecer-se em uma simultaneidade caótica. Nesse sentido a *collage*, a montagem e a fotomontagem aparecem como o correlato artístico mais acorde com as experiências perceptivas e emocionais de uma realidade em constante transformação.

Após a 2ª guerra mundial teve início uma dispersão da gramática geral de combinações sintáticas do movimento moderno, que gerou novas linhas de representação as quais Fiz destaca o anti-desenho, a abstração tautológica, o rigorismo e as representações da sedução branda. As propostas arquitetônicas acompanham as tendências da cultura pop, dos Novos Realistas, do minimalismo, environments, happenings, land art e arte conceitual. A partir do final dos anos 70 a história da arquitetura se converteu num repertório para a figuratividade representativa, de modo que o classicismo estilístico entra no projeto de arquitetura como desculpa para mostrar estratégias formais que acabam desestabilizando sua ordem; parecendo mais uma retórica de imagem que uma composição específica de arquitetura, demonstrando a crise semântica ligada à perda da continuidade com valores históricos.

Paralelamente a evolução da arte, a partir da segunda metade do século XX a economia também passou por transformações na forma de produção, surgindo novas tecnologias que aceleraram o tempo de giro na produção, na troca e no consumo. Os sistemas de comunicação e fluxo de informações possibilitaram a circulação de produtos no mercado em uma velocidade maior e tiveram como aliado o surgimento dos bancos eletrônicos e dos cartões de crédito. As conseqüências decorrentes dessa mudança foram o aumento da efemeridade, da ênfase nos valores e virtudes da instantaneidade, e da descartabilidade em todos os aspectos da vida.

De acordo com a interpretação de McLuhan "o que caracteriza a natureza dos câmbios tecnológicos do pós-guerra é a passagem da tecnologia da máquina, baseada na fragmentação e na seqüência, às tecnologias da informação e da automação, cuja essência é a simultaneidade e a integração"⁷; a tecnologia nos anos sessenta era vista como promessa de mobilidade, libertação e prazer.

Mais do que jogar fora os bens produzidos - criando o problema sobre o que fazer com o lixo, a dinâmica da sociedade do descarte significou também descartar valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego as coisas materiais, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser. As pessoas foram forçadas a lidar com a descartabilidade, a novidade e a obsolescência instantânea⁸. As referências eram baseadas no *american way of*

⁷ MCLUHAN, citada CABRAL, 2001, p

⁸ A partir dos anos cinquenta, os produtos industrializados revolucionaram os espaços domésticos sem precisar da intervenção do arquiteto. Para a cultura do consumo objeto significativo é aquele que pode ser descartado e substituído a qualquer momento. Nesse sentido, o surgimento do plástico representou uma relevante mudança no modo de vida e de produção da sociedade pós-guerra. Leveza, flexibilidade, baixa durabilidade, fácil substituição, características próprias do material e das expectativas da cultura dos sessenta. Existe uma identificação da precariedade e

life, e os produtos industriais passaram a entrar nas casas e na vida das pessoas de maneira direta, por escolhas individuais e não mais por demandas coletivas. À idéia de diversificação foi agregada a estilização no design dos objetos e também o problema da obsolescência que se tornou norma em um vida que passou a ser vista como espetáculo constante.

Se os anos vinte caracterizaram-se pela reprodutibilidade técnica, pela tipificação do homem e do seu espaço, e pelos objetos qualificados segundo sua função. Os anos sessenta foram marcados pela flexibilidade e pela autonomia individual, e começaram como referência de uma reviravolta no pós-guerra, e também como o período de crise da linguagem e do mercado da pintura. A hegemonia da arte abstrata que dominou os anos cinqüenta estava sendo sucedida por uma nova tendência realista, onde o que triunfa é o objeto seja ele encontrado, usado, novo ou descartado. De acordo com Restany foi na "transição da filosofia para a linguagem que se diversificaram as opções principais do realismo contemporâneo: a aventura do objeto e da tecnologia, a pretensa nova figuração e a crítica social, a arte visual e a pesquisa operacional, a escultura-arquitetura e o urbanismo espacial"⁹.

Em 1960, Pierre Restany reuniu "personalidades fora de série"¹⁰, desejosas e conscientes da necessidade de uma ação coletiva, e formou o grupo dos *Novos Realistas*. Estes artistas contribuíram através da tomada de consciência de uma natureza moderna, industrial e urbana. A necessidade de renovação nos meios de expressão os conduziu a exploração do folclore técnico, apropriando-se diretamente do real a partir dos seus elementos como sucata, cartazes rasgados, detritos, artigos em série, etc. "O mundo do produto standard, da sucata, da lata de lixo ou do cartaz é um quadro permanente, destaques um fragmento: seu valor de significância universal é igual ao do conjunto, é a parte tomada pelo todo"¹¹.

Para os Novos Realistas não bastava simplesmente apresentar estímulos dos materiais, eles perseguem uma referência direta da realidade, a confrontação e integração do entorno. De acordo com Wescher¹², a contemplação do movimento, a inclusão de fragmentos do consumo na arte, a anti-estética provocativa e a significação psicológica de objetos e processo da vida são usados por esses artistas como espelhos da situação interior do ser humano.

maleabilidade do material com a promessa de liberdade formal e superação de hierarquias, possibilitando a formação de espaços indeterminados que favorecessem comportamentos menos rígidos. CABRAL, Claudia Pianta Costa. *Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica*. Tese de Doutorado – Barcelona, 2001.

⁹ RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p 110

¹⁰ Além de Pierre Restany, fizeram parte do grupo Novos Realistas os artistas Yves Klein, Arman, Martial Raysse, César, Christo, Tinguely, Spoerri, Niki de Saint-Phalle, Raymond Hains, Villeglé, Dufrêne, Deschamps, e Rotella. Sobre a constituição do grupo ver RESTANY, 1979, p 30.

¹¹ RESTANY, 1979, p 152.

¹² WESCHER, Herta. *La história del collage – del Cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. p 233.

No que se refere a arquitetura as mudanças começam a ocorrer após a 2ª Guerra Mundial quando surgem as primeiras críticas contra o estilo internacional e a Carta de Atenas. Os movimentos modernos conseguiram estruturar uma gramática geral cujas combinações sintáticas foram usadas por mais de meio século, mas a diversificação e a liberdade individual, e a expansão da cultura urbana fazem necessária uma nova atitude frente à arquitetura. As novas tendências que surgem estão ligadas a práticas artísticas atentas a renovação da sensibilidade e despreocupadas com os fins utilitários, com a racionalidade do projeto, e com os condicionantes técnicos. Em comum, todos lamentam a estética da máquina, o isolamento criativo, criticam o funcionalismo e estabelecem novas relações entre arte e arquitetura onde o procedimento compositivo é a metáfora.

Na década de cinquenta a arquitetura seguia duas direções, uma moderada e outra futurista. A primeira, também denominada brutalismo era representada pelos Smithson, Stirling, Gowan e os artistas Dubuffet, Paolozzi e Pollock. As arquiteturas se sustentavam sobre o informalismo das imagens desses artistas, e sobre a revalorização do material em si mesmo, e das estruturas e instalações aparentes.

A tendência futurista era representada pelo grupo Archigram que pretendia incorporar à arquitetura novas temáticas formais, resultantes das inovações tecnológicas e do surgimento de novos materiais. Na tese de doutorado *Grupo Archigram, 1961 – 1974: uma fábula da técnica*, Claudia Piantá Costa Cabral argumenta que o grupo, refletindo sobre um novo *zeitgeist* propunha uma arquitetura como produto de consumo e do consumidor, baseada em elementos substituíveis, fabricadas em série dentro da diversificação da produção em massa. Buscava uma arquitetura descartável considerando a questão da obsolescência física e funcional como dado de projeto. Discutiram o tempo de vida útil dos objetos de uso cotidiano e também dos edifícios, as arquiteturas pré-fabricadas eram tecnicamente descartáveis, mas formalmente eram ainda muito tradicionais e não refletiam os novos problemas de projeto: a casa pensada como prótese, como extensão do homem permitindo melhor flexibilidade, agilidade e mobilidade. A revista Archigram número 3 afirmava: “a casa, a cidade inteira, a embalagem de ervilhas congeladas são todos a mesma coisa”.

A arquitetura estava sendo constituída na modificação das relações entre o usuário e a estrutura arquitetônica, o habitat ficaria reduzido a um lugar sem significados e alegorias culturais, transformando-se em um campo de operações para a criação. Nesse sentido, inúmeros experimentos foram feitos baseados no desenvolvimento dos plásticos e de materiais leves, e as propostas arquitetônicas buscavam uma casa como produto de consumo, projetada segundo uma tecnologia capaz de ser manipulada em escala individual com

rapidez e flexibilidade e também que pudesse ser descartada e substituída como qualquer outro produto encontrado no mercado.

Na arquitetura espontânea da Vila do Chocolate encontram-se duas idéias básicas do vocabulário do Archigram que falam de modos de sobrevivência num mundo cada vez mais precário: metamorfose e indeterminação. A primeira significa a "evolução contínua de um estado (ou arranjo de formas, valores, etc) a outro, sempre vivo, porém nunca o mesmo; sempre em um estado transitório"¹³. A segunda diz respeito a "tudo que é de avaliação variável, sem uma única resposta, aberto e que se correspondia com traços como dispersão natural, aglomeração natural, coisas brotando aqui e ali e logo desaparecendo, o que é sem princípio e sem fim"¹⁴.

Os abrigos da Vila do Chocolate levam os conceitos de metamorfose e indeterminação ao extremo. São espaços mínimos onde todas as atividades domésticas – alimentação, descanso, higiene – e o trabalho – reciclagem de lixo - acontecem simultaneamente. Ao contrário das propostas do grupo Archigram onde a cidade e as casas eram pensadas em termos de tecnologia, deslocamentos, e consumo - a moradia como qualquer outro objeto comprado no supermercado e montada em qualquer lugar, na Vila, a tecnologia e o desenvolvimento parecem estar andando na velocidade do catador e do seu carrinho; seus barracos são o reflexo da sociedade de consumo, não como planejavam os integrantes do Archigram, mas como a imagem invertida do consumo: o lixo.

Entrando na temática da favela, o livro *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, de Paola Berenstein Jacques busca novas formas de pensar os fundamentos da arquitetura através do seu oposto, o espaço 'outro', construído e habitado pelo outro (o não arquiteto). A autora formula a hipótese que as favelas têm uma estética própria, e para demonstrá-la usa como ferramentas teóricas as figuras conceituais fragmento, labirinto e rizoma, e como fio condutor as obras de Hélio Oiticica, cujo trabalho de criação artística resgatou a estética própria das favelas cariocas.

"Os barracos das favelas são compostos de fragmentos; a aglomeração de barracos forma labirintos; estes por sua vez se desenvolvem pela cidade como rizomas"¹⁵. Do mesmo modo, a obra de Hélio Oiticica passa da escala corpo/ dança com os *Parangolés*, para a escala da arquitetura/ urbanismo com *Tropicália*, para chegar a escala do paisagismo/ território com *Éden e Barracão*. As três figuras conceituais se ligam pela idéia de movimento, que remete ao movimento das favelas explorado também pelas obras de Oiticica. "A estética

¹³ CABRAL, 2001, p 145.

¹⁴ CABRAL, 2001, p 145.

¹⁵ JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p 15.

resultante desses espaços – fragmentados, labirínticos e rizomáticos – é, conseqüentemente, uma estética do espaço-movimento¹⁶, uma estética da ginga.

Os estudos de Jacques foram feitos no Rio de Janeiro, onde as favelas ocupam os morros e relacionam-se diretamente com o samba. O corpo que transita pelos caminhos meândricos que resultam da sua configuração nessa topografia não apreze caminhar, mas sim dançar ao ritmo do samba; o que não acontece na Vila do Chocolatão, em Porto Alegre, especialmente porque lhe faltam as quebradas do morro, já que sua topografia é plana.

Paola inicia explicando que a intenção artística e o caráter estético diferenciam a arquitetura erudita da arquitetura vernacular. Assim, os favelados ao construírem seus barracos o fazem por simples necessidade de abrigar sua família e não por possuírem vontades artísticas ou reflexões estéticas como os arquitetos. Eles agem numa prática fragmentária, relacionada com o acaso e a incompletude, que a autora compara ao *bricolagem*.

O conceito de bricolagem de Lévi-Strauss, para explicar a prática construtiva dos barracos nas favelas em nada se assemelha a *collage* enquanto forma de pensamento, representação e construção do espaço. A ação do favelado em muito se assemelha a do *bricoleur*, ambos trabalham com a urgência, a efemeridade e a incompletude, explorando tanto quanto possível os recursos existentes, agindo sobre uma coleção de resíduos da realidade humana, signos que eles recompõem sanando suas necessidades.

O que faz a *collage* não é a cola como disse Max Ernst, mas a mudança de significado decorrente do encontro de figuras, onde a irracional justaposição dos materiais e suas possibilidades de resultados criam uma nova realidade. Essa operação de re-codage é o que caracteriza a arquitetura espontânea da favela como *collage* e que a diferencia da bricolagem. No caso da Vila do Chocolatão, os abrigos construídos pelos moradores com restos de materiais que eles encontram no lixo "levam a transformação de um objeto em outro que não o previsto no momento da produção industrial. O novo assume outra função, outro conceito, outro significado, mesmo que mantenha a forma original, transfigurando-a"¹⁷.

A fragmentação nas favelas está relacionado a idéia do abrigo¹⁸, da temporalidade, e do efêmero na arquitetura. Os favelados vão tendo o contorno da forma do espaço em construção à medida que vão investindo, mas sua forma

¹⁶ JACQUES, 2003, p 149.

¹⁷ FUÃO, 1992.

¹⁸ Jacques explica que entre o habitar e o abrigar existe um processo espaço-temporal diferente. Abrigar é temporário enquanto habitar é permanente, mesmo que os barracos sejam feitos de alvenaria e permaneçam por longos anos no mesmo local, eles mantêm seu caráter incompleto, ao contrário das construções feitas pelos arquitetos, que, a partir do projeto já são permanentes. Assim, "os arquitetos têm o hábito de espacializar o tempo e os favelados de temporalizar o espaço". JACQUES, 2003, p 49.

não é nem acabada nem fixa; enquanto os arquitetos agem em direção a totalidade determinada e fixada pelo projeto.

A composição espacial da favela cheia de vielas e becos constitui um espaço labiríntico que precisa ser experimentado e sentido à medida que se percorre. O labirinto favela não é fixo nem acabado como o labirinto mitológico, ao contrário, está sempre em movimento, crescendo e se desenvolvendo como o mato que brota nos terrenos baldios, segundo a lógica do rizoma. Pó causa disso, o mapeamento de uma favela acontece depois de seu assentamento, e ainda assim ele não deve constitui um documento referencial. Jacques acredita que para desvendar o labirinto favela é necessário transforma-lo em pirâmide, passar da desordem à ordem, pois com uma visão aérea seus caminhos são facilmente traçados e percorridos sem que se perca o equilíbrio. Essa idéia, entretanto, ignora as transformações constantes da favela, e tende a fixá-la como o espaço urbano formal; além disso, corre-se o risco de compreendê-la apenas na superficialidade de sua aparência.

No artigo *Tradição Urbana e as Vilas populares de Porto Alegre*, Douglas Aguiar apresenta idéias e conceitos que abordam a força do desenho urbano a partir de uma visão positiva da arquitetura da favela em comparação a arquitetura dos conjuntos habitacionais. “Este artigo trata de modo objetivo as qualidades arquitetônicas, socioeconômicas e potencialidades dessas urbanizações auto-produzidas”¹⁹.

O urbanismo enquanto disciplina que pretende organizar o mundo está desaparecendo diante da padronização das cidades em um mundo globalizado, e paradoxalmente, diante da espontaneidade das soluções de habitação e trabalho que acontecem em condições de subdesenvolvimento. Nesse aspecto, as favelas surgem como solução para a escassez de habitação, de modo que integrar esses espaços ao resto da cidade, respeitando as escolhas individuais parecem indícios de um novo urbanismo. Aguiar cita Koolhaas que prospecta algumas características dessa condição contemporânea em que o novo urbanismo será a exibição da incerteza, a acomodação de processos sem formas definitivas e o transbordamento dos limites; características encontradas nas grandes cidades brasileiras onde o poder público trabalha na consolidação do que a população produziu espontaneamente.

A visão positiva da favela coloca a urbanização auto-produzida como mímese da cidade tradicional, opondo-se as urbanizações planejadas institucionalmente que apresentam um aspecto artificial e sem anima. “Como tal, a favela é parte de um conjunto de elementos que fazem parte do *senso comum*, parte de um *inconsciente coletivo* que carrega em seu *comportamento espacial* uma *cultura urbana* estabelecida, reconhecida e usufruída positivamente”²⁰.

¹⁹ AGUIAR, Douglas Vieira de. *Tradição urbana e as vilas populares de Porto Alegre*. In: *Arqtexto* n.7, 2005, p. 26.

²⁰ AGUIAR, 2005, p 29.

Aguiar questiona se uma urbanização auto-produzida poderá se tornar um ambiente genuinamente urbano, e desdobra a resposta em três argumentos: econômico, social e estético. Ambientes genuinamente urbanos são configurações espaciais que têm a rua, a malha e o quarteirão como estruturas morfológicas. Estes ambientes apresentam diversidade econômica, social e estética, e tais fatores estão indissolúvelmente misturados permitindo a percepção do seu animismo. Já os núcleos de habitação social são lugares estagnados economicamente, homogêneos socialmente e esteticamente são pouco agradáveis, e configuram ambientes pobres em sua condição de animismo.

Nos ambientes genuinamente urbanos a rua carrega duas identidades intrinsecamente relacionadas, o caráter de rua em si, a rua como evento espacial que depende do seu modo de constituição, e a identidade global ou topológica que se refere a posição da rua inserida num sistema espacial maior e lhe dá um caráter local. Aguiar coloca que o animismo de uma rua depende do modo como ela é constituída, ou seja, a “intensidade com que o espaço privado – o interior das edificações – se conecta ao espaço público – a rua propriamente dita – através de portas e janelas”²¹.

Estes ambientes costumam ser morfológicamente estruturados em malha, pois sua inteligibilidade é parte de um repertório natural do mundo civilizado. Essa estruturação contém também o princípio de continuidade espacial e fornece equilíbrio natural entre espaço público e privado, funciona como um sistema de irrigação que distribui acessibilidade tanto peatonal como veicular, e possui natural distribuição de hierarquia espacial. O quarteirão é abordado como terceiro elemento na configuração espacial dos ambientes urbanos genuínos. Ele surge em consequência das malhas urbanas que permitem que se contorne uma área e volte ao mesmo ponto. Essa característica está associada a permeabilidade social que surge pela necessidade de conexões.

Aguiar descreve três Vilas de Porto Alegre cuja arquitetura possui uma estética local, “um repertório naturalmente derivado da necessidade e que oscila entre o vernacular e o *kitsch*”²². Trata-se de uma arquitetura produzida coletivamente, em função das peculiaridades existentes na condição espacial e que está misturada na tessitura da cidade, mas que ainda não são consideradas arquiteturas; são elas Vila Cruzeiro, Vila Baronesa e o conjunto habitacional favelizado Rubem Berta.

A questão da Vila enquanto espaço apartado de todo o sistema formal da cidade e habitada por pessoas que não estão inseridas dentro desse mesmo sistema me conduziu a bibliografias que tratassem do espaço e do sujeito informais e suas práticas cotidianas. Nesse sentido, no livro *A desordem : elogio*

²¹ AGUIAR, 2005, p 30.

²² AGUIAR, 2005, p 36.

do movimento, Georges Balandier afirma que no mundo moderno a única certeza é a do movimento, toda ordem precisa se dissolver na sucessão de mudanças que produzem o desconhecido a todo instante e o homem perde seu referencial tornando-se estranho ao próprio mundo que criou. Segundo o autor, os tempos sociais são múltiplos e se ligam por modalidades complexas, de forma que “toda sociedade revela diferenças setoriais no que diz respeito à temporalidade, à presença ativa do tempo e de seus efeitos”²³. Tais diferenças nas temporalidades geram desajustes manifestados em desequilíbrios sociais que acentuam a consciência de um estado de desordem.

As sociedades tradicionais dispõem de uma cartografia da ordem e da desordem que demarca seus lugares e suas evoluções. Nessas sociedades a desordem é entendida como um movimento que é preciso dominar, esvaziá-lo de sua carga negativa e usá-lo a serviço da ordem; para isso são utilizados os dispositivos simbólicos e rituais na conversão da desordem em ordem. As sociedades da modernidade, ao contrário, só dispõem de cartas reviradas, engajando-se a esmo na história imediata, rompendo com a tradição portadora de permanência e apreendendo tudo sob o aspecto do movimento. A divisão das classes sociais proporcionou um princípio de desordem permanente que resultou em uma classe dominante, ligada ao Estado que pretendia fazer respeitar sua ordem.

Balandier explica ainda que a passagem de uma sociedade tradicional dominada para uma sociedade industrial e burocrática “medida” tem como efeito a supremacia da norma, da classificação e da hierarquia dos homens e das coisas. A visão linear da história foi dissolvida quando se impôs o reconhecimento das multiplicidades culturais que geram diferentes genealogias. O pluralismo passou a operar no lugar da concepção historicista unificadora, e a experiência da temporalidade sofreu mudanças em função da mediação. “Tudo tende a se reduzir à simultaneidade, à contemporaneidade, à predominância do instante e conduz assim a uma rápida ‘des-historização’ dos tempos sociais, hoje pulverizados”²⁴. O autor acredita que a busca pelo futuro, por outros lugares e situações fez com que se perdesse o mundo; como sinal de sua esperança, cita Michel Serres, que diz que o mundo não se perdeu, apenas foi substituído por uma “vaga-abstração”, é preciso contornar sobre si mesmo para retomar o caos.

O mundo realmente não se perdeu, porém apresenta hoje, como resultado funesto do triunfo global da modernidade a crise na indústria de remoção do “lixo humano”²⁵. Em *Vidas Desperdiçadas*, Zygmunt Bauman mostra

²³ BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p 68.

²⁴ BALANDIER, 1997, p 166.

²⁵ Na era da produção o emprego era entendido como a chave capaz de solucionar os problemas da “identidade pessoal socialmente aceitável, da posição social segura, da sobrevivência individual e coletiva, da ordem social e da reprodução sistêmica”. (pg19) Estar desempregado significava estar em uma condição anormal e temporária - o prefixo *des* indica anomalia, afastamento da norma. A partir da geração dos setenta o prefixo *des* de desemprego foi substituído pelo *re* de

que hoje o excedente humano se acumula com rapidez e supera a capacidade gerencial dos Estados que não conseguem mais reassimila-los nem suprimi-los, de forma que na área do planeta, compreendida pela idéia de sociedade não existe compartimento para o refugio humano, fragmentos caóticos da humanidade. O planeta está cheio, em todos os lugares se dá a construção da ordem e do progresso econômico e na mesma proporção, conseqüentemente, a produção de “refugio humano”. Os lugares destinados para armazenagem do refugio humano são hoje as favelas, a Vila do Chocolatão e principalmente as ruas das metrópoles; talvez não por opção da sociedade ou do poder público, mas por apropriação e sedimentação da grande massa de excluídos.

Segundo Zygmunt Bauman, no livro *Globalização: as conseqüências humanas*, no atual mundo globalizado o movimento é característica fundamental e determinante da segregação espacial, e da exclusão. O autor questiona se as fronteiras geográficas naturais e artificiais dos territórios, das distintas identidades das populações e da distinção entre dentro e fora não foram meros derivativos conceituais dos limites de velocidade ou das restrições de tempo e custo que eram impostas à liberdade de movimento.

Ser global significa estar em movimento mesmo que fisicamente imóvel, é transpor todas as fronteiras e romper com os parâmetros longe e perto; por outro lado, ser local é um sinal de privação e degradação social, visto que os espaços públicos estão sendo removidos para além do alcance da vida local, e as localidades estão perdendo a capacidade de gerar e negociar sentidos e se tornam dependentes de ações que elas não controlam. A distância antes de ser um dado físico e impessoal, é um produto social e depende da velocidade com que pode ser percorrida e do custo de produção desta velocidade.

O progresso dos meios de transporte, em especial, do transporte da informação que hoje viaja desvinculada de um portador físico, significaram as principais e mais radicais mudanças sociais, culturais e econômicas, além de intervirem no tempo e no espaço. “A oposição entre dentro e fora, aqui e lá, perto e longe, registrou o grau de domesticação e familiaridade de vários fragmentos (humanos e não humanos) do mundo circundante”²⁶. Próximo refere-se ao que é conhecido, óbvio, familiar, e longe ao contrário, refere-se ao imprevisível e ao desconhecido, perto e longe significam certeza e incerteza, autoconfiança e hesitação.

‘redundância’, que indica permanência e regularidade da condição anormal (de desempregado). “Ser redundante significa ser extra-numérico, desnecessário, sem uso – quaisquer que sejam os usos e necessidades responsáveis pelo estabelecimento dos padrões de utilidade e de indispensabilidade”. (pg 20) O espaço semântico de ‘redundância’ também é compartilhado por ‘rejeitos’, ‘dejetos’, ‘restos’, ‘lixo’, ‘refugio’; e o destino dos redundantes é compartilhar o espaço físico dos dejetos, as periferias, favelas e lixões. BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2005.

²⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. p 20.

Nas sociedades mais carentes a espacialidade está organizada de acordo com as capacidades e dimensões do corpo humano, e está vinculada as restrições naturais deste corpo. Em oposição estão os espaços globais onde os conflitos, a solidariedade, os debates e a administração da justiça foram afastados do alcance desse corpo e ficaram restritos a uma pequena corporação. O espaço tornou-se normatizado e organizado não mais de acordo com a capacidade do corpo, mas com a capacidade da técnica e da sua velocidade de ação.

A legibilidade do espaço está diretamente relacionada ao controle legislativo e regulador do Estado sobre os padrões de interação e lealdade sociais, dessa forma, os fragmentos de espaços com significados desconhecidos e ilegíveis fogem do controle estatal e ficam sob a égide dos seus habitantes. A principal dificuldade encontrada pelo Estado para torná-los legíveis está no mapeamento destes fragmentos espaciais, na planificação de um espaço simultâneo e em movimento. Bauman lembra que a invenção da perspectiva na pintura abriu caminho para a concepção do espaço moderno ficando a meio caminho entre a visão do espaço firmemente assentada em realidades coletivas individuais e seu posterior desenraizamento moderno. O olho do observador vê apenas uma realidade diante de si, a mesma realidade para todos os observadores; a única coisa que muda são as localizações que são quantificáveis do ponto de observação e situáveis em um espaço abstrato, vazio, impessoal e livre do homem. A homogeneidade do espaço representado através de um observador de fora significa o próprio papel do Estado, e seu poder e controle sobre o espaço e os cidadãos.

A partir do controle por meio de representações, que significa a existência de um mapa antes da existência de um território mapeado, é possível administrar o espaço. Em espaços constituídos espontaneamente, a partir de uma ordem fragmentária, calcada na precariedade dos restos humanos e materiais, um espaço inacabado, em construção, a legibilidade dos códigos é posterior a ação, e o poder público tenta “capturar a desordenada variedade da realidade urbana na elegância impessoal de uma grande cartografia”²⁷.

A cidade moderna eliminou as diferenças qualitativas do espaço, extinguindo-o assim como ao tempo através de uma estrutura espacial uniforme, regular, homogênea e reproduzível em qualquer lugar, a partir de um vazio, de acordo com um planejamento prévio e concluído antes do início da construção. As propostas arquitetônicas e urbanas de Le Corbusier priorizaram as funções sobre o espaço, “tanto a lógica como a estética pedem clareza funcional a todos os detalhes da cidade”²⁸. O espaço urbano e a vida social são fragmentados e separados de acordo com uma função específica: trabalhar, habitar, circular, divertir-se. Para Bauman, de acordo com os preceitos corbusianos, a arquitetura

²⁷ BAUMAN, 1999. p 48.

²⁸ BAUMAN, 1999. p 50.

“é como a lógica e a beleza, inimiga nata de toda confusão, da espontaneidade, do caos, da desordem; a arquitetura é uma ciência afim da geometria, a arte da platônica sublimidade, da ordenação matemática, da harmonia, seus ideais são a linha contínua, as paralelas, o ângulo reto, seus princípios estratégicos são a padronização e a pré-fabricação”²⁹.

Em oposição a estes preceitos, tem-se o pensamento de Hélio Oiticica que viveu na favela da Mangueira e levou às galerias de arte toda sua estrutura fragmentada e caótica. Oiticica, ao escrever sobre o suporte na obra de arte diz que “uma arte baseada nas transformações estruturais está sempre em oposição ao estado passivo do suporte, sendo que o conflito chega ao ponto de não permitir a sua evolução sem que seja resolvido”³⁰. Na arquitetura tem-se a mesma relação: uma arquitetura espontânea, interminável e efêmera como a favela, onde a estrutura está para ser descoberta, se opõe diretamente a arquitetura formal cuja estrutura é ordenada, legível e compreensível.

Meditando sobre o caos aparente, a arquitetura atual está buscando uma nova complexidade, tratando de explorar métodos de representação alternativos aos que se utiliza convencionalmente. Neste aspecto, o que antes era considerado desordem é experimentado agora como ordem, mesmo que ainda sejam estranhas à razão, porque pertencem ao desconhecido. A desordem encontra-se além dos limites do entendimento humano, pertence a linguagem da *collage*, e ao estranho universo do catador e da sua morada.

²⁹ BAUMAN, 1999. p 50.

³⁰ Helio oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Helio Oiticica, 1993.

I. VILA DO CHOCOLATÃO



Vila do Chocolate:

Dos devoradores de impostos aos devoradores de lixo

Pelo princípio da analogia, o homem nomeia a natureza e em cada nome, uma metáfora. Por este princípio, a palavra Chocolate, diretamente associada a uma barra de chocolate, foi usada para nomear o edifício da Receita Federal na cidade de Porto Alegre. A relação metafórica feita pela população não refere-se ao sabor, mas a forma retangular e a cor marrom do edifício - cuja relação com o contribuinte, ao contrário, costuma ser amarga e indigesta. Dos devoradores de impostos aos devoradores de lixo, o nome se estendeu também para a favela que nos anos oitenta se formou atrás deste edifício: a Vila do Chocolate.

A Vila, como também será denominada neste trabalho, ocupa o interior do quarteirão delimitado pelas Avenidas Loureiro da Silva (norte), Augusto de Carvalho (leste) e rua Otávio Francisco Caruso da Rocha (oeste e sul). Como vizinhos ela tem a Receita Federal, Ministério da Agricultura - Incra, Serpro, Tribunal Regional Federal, Justiça Federal e IBGE. Nas proximidades também estão a Câmara Municipal de Vereadores, Parque Harmonia, Centro Administrativo do Estado, Procergs, Escola de Administração da UFRGS e o Rio Guaíba. Distanciando-se um pouco mais, pode-se encontrar a Usina do Gasômetro, o Shopping Praia de Belas, a Catedral Metropolitana, a Assembléia Legislativa e o Palácio Piratini. Em resumo, a Vila está cercada por todas as instâncias de Poder que unidas pretendem transferir-la para a periferia de Porto Alegre.

No campo literário, a metáfora aparece como figura paralela à *collage*, pois também permite ir de um lugar ao outro concedendo, em uma posição forçada de sintaxe e sentido, uma inexplicável coerência nas associações mais extraordinárias. Tanto a *collage* como a metáfora, num âmbito mais vasto que o estritamente plástico ou literário, possuem valor de veículo, de ponte que possibilita a passagem de uma coisa à outra, não apenas por semelhança, mas também pelo seu oposto, a dessemelhança. Assim ocorre entre o edifício Chocolate e a Vila de mesmo nome: os contrastes ou dessemelhanças são inúmeros, não apenas de ordem arquitetônica referentes à escala, organização espacial, cores e texturas dos materiais, acessibilidade, mas também de ordem sensorial, social, política e econômica através dos odores, da sujeira, da miséria, dos corpos, da informalidade.

Para Paul Ricoeur¹, a metáfora é um empréstimo de significado, um desvio de linguagem onde a expressão busca em um outro sentido a vivacidade artística, causa de sentido e emoção. Se formalmente a metáfora resulta de uma operação de transferência de sentido, funcionalmente ela é tanto um instrumento retórico quanto um instrumento poético, visto que a escrita poética compreende o processo metafórico como desencadeador de estratégias de produção e recepção textual. A linguagem poética, definida como capacidade ou habilidade de recriar o existente, de registrar ou assumir o desejo de deter sua passagem provando a liberdade da criação não é apenas um 'outro modo' de dizer, mas é uma forma de 'dizer mais', pois o trabalho semântico da metáfora gerou uma 'mais-valia' de sentido.

Para Fuão², à relação por metáfora está subentendida uma percepção de semelhança que instaura a aproximação de significações e de corpos exilados. A busca pela semelhança com o corpo do outro é a busca do encontro amoroso, da realidade poética obtida pela aproximação de realidades distantes. O significado da presença de uma vila de catadores aos pés da Receita Federal tem seu significado ampliado à medida que ambas recebem o mesmo nome; e pela intensidade das diferenças a Vila coloca-se como linguagem poética que extravasa a realidade conhecida e diz mais, chamando a atenção para as desigualdades da sociedade contemporânea.

Metáfora e *collage* trabalham com a mutação constante dos objetos e seus significados. As figuras que compõem a *collage*, "apesar de fazerem noite no mesmo refúgio"³, deambulam solitários por distintos caminhos até se encontrarem sobre a mesma superfície. Na metáfora assim como na *collage*, mais que uma reconciliação das partes, ocorre uma reconciliação dos isolamentos, onde as proximidades parecem dar um novo sentido a cada coisa e, ao mesmo tempo, ainda manter isolado o verdadeiro significado de cada parte, pois desta maneira a memória dos objetos se prolonga clara e ambivalente em meio às novas significações.

Gauthier⁴ explica esse processo através do entendimento da metáfora como regra constitutiva da língua que indica como se pode encontrar ou criar um objeto diferente e semelhante, e ao mesmo tempo, apresentar intuitivamente o ícone desse objeto. Dessa forma ela está *entre* o mundo do sentido que é interno à linguagem e o mundo da referência da realidade não-lingüística,

¹ O livro *A Metáfora Viva* de Paul Ricoeur é uma investigação sobre a criatividade da linguagem e sua capacidade para incidir na realidade inovando sentidos por sua "impertinência semântica". Diante da referência habitual de um termo a metáfora gera uma nova referência, e diante do sentido literal, ela gera uma nova pertinência semântica, que se torna "impertinente" com respeito ao sentido literal. Ricoeur, Paul. *A metáfora viva*. Lisboa: Res, 1983.

² FUÃO, 1992, p 112.

³ JUJOL, Ludwig. *Perejume*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1989.

⁴ GAUTHIER, Jacques Zanidê. *A questão da metáfora, da referência e do sentido em pesquisas qualitativas: o aporte da sociopoética*. In: Revista Brasileira de Educação. Belo Horizonte: ANPED, N 25, Jan/Abr 2004.

gerando uma tensão entre o que ela é por semelhança e o que não é por ser diferente. A metáfora também gera uma tensão entre a língua e o mundo real, pois ela visa o que não está presente, o produto da imaginação, ou, a presença de uma ausência, como a *collage*. Assim, pela característica de se dar *entre* os significados e *entre* a língua e o mundo, a metáfora é usada como instrumento de identificação do sentido que os sujeitos projetam no mundo. E este sentido projetado no mundo é arquitetura, seja ela formal ou espontânea como os barracos. Cidade⁵ escreve que a arquitetura não compreende apenas as construções, mas também a forma como é vivenciada e vista pelos sujeitos. A autora aborda a fotografia como forma de expressão do olhar singular do sujeito sobre o espaço. A fotografia interrompe o tempo e atua na imaginação do espectador e este recria a ação anterior e a posterior ao momento da tomada fotográfica.

O poder metafórico que as imagens possuem quando usadas para a representação das formas urbanas é o que lhes dá sentido e função; a força de uma imagem está no poder de provocar uma reação no seu observador; e nessa capacidade mobilizadora da imagem está assentado o simbolismo da arquitetura⁶. Independente do tempo ou do espaço onde está inserida a obra, o que a imagem faz é evocar no observador sentidos, vivências e valores, e conduzi-lo a uma viagem a outro tempo, de forma que “o espaço urbano na sua materialidade imagética, torna-se assim, uma dos suportes da memória social”⁷.

Com a fotografia e os meios de comunicação de massa, o imaginário social passou a ser construído a partir de imagens amplamente difundidas, de realidades virtuais, de coisas que se parecem, como uma espécie de metaforização do social. As representações do mundo, segundo Pesavento, são também constituintes da realidade dando a ela significado e pautando seus valores e condutas; com isso, a cidade do imaginário se parece com as imagens dela produzidas que, por sua vez, se parecem mais reais que a própria realidade. Hoje, real e virtual se misturam, de modo que o real é virtual, o virtual é real e a metáfora desaparece, tornando-se a própria realidade; se o assunto em pauta é lixo, então fala-se realmente de lixo e não de outra figura que o represente.

Para a Pesavento, “a cidade é objeto de múltiplos discursos e olhares que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem por isso, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros”⁸. Entretanto,

⁵ CIDADE, Daniela. *A Cidade Revelada: a fotografia como prática de assimilação da arquitetura*. Dissertação de mestrado. PROPAR – UFRGS, 200, p 9.

⁶ Nessa obra a autora aborda a cidade como representação e foca no processo de desterritorialização sofridos pelos discursos e pelas imagens das cidades no tempo e no espaço. PESAVENTO, Sandra Jatayh. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

⁷ PESAVENTO, 1999, p 16.

⁸ PESAVENTO, 1999, p 14.

a constituição do imaginário social a partir das imagens e textos recai na questão da representação da cidade como representação política, criando um imaginário de exclusão.

Toda representação passa antes pelo crivo do olhar do observador ou narrador que escolhe o que deseja mostrar; com isso, uma densa camada de fatos reais, como a Vila do Chocolatão, permanecem velados pelo próprio processo de representação, tornando-se invisível dentro da cidade real.

No meio de inúmeros edifícios institucionais, a Vila precisa ser des-coberta e re-velada, como um universo espaço-temporal completamente diferente do existente ao seu redor. Suas características culturais e estéticas tornam o lugar muito difícil de ser apreendido pelo olhar. A fragmentação formal e espacial impossibilita a leitura global e direta o que causa desorientação e exige uma revisão do espaço que não pode ser feita apenas com os olhos, mas através de todo o corpo. Quem entra na Vila do Chocolatão o faz como uma espécie de estrangeiro em novo território, onde não existem sinalizações, monumentos ou controles de acesso, mas todos o conhecem e sabem quem pode e quem não pode entrar e até que ponto pode participar de suas vidas. É semelhante a participação em um reality show em que sua vida é discretamente observada, mas também semelhante ao modelo Panóptico de Foucault⁹ onde os supervisores ocultos dentro da torre central mantinham-se invisíveis aos observados, mas estes eram totalmente visíveis aos primeiros.

Esta situação em que se observa mas não se é observado, em que se controla sem ser controlado, resulta em espaços como a Vila, cuja configuração se assemelha aos guetos de Bauman¹⁰ ou aos campos de concentração de Agamben¹¹.

O gueto contemporâneo aparece como o depósito de lixo para a vida redundante, o refúgio humano; um espaço que serve ao propósito da “estratificação compósita” e ao mesmo tempo da “privação múltipla” que superpõe a separação territorial à diferenciação por classe. Já o campo, visto a partir dos campos de concentração, aparece como um *nómos* do moderno, espaço permanente de exceção que corresponde a uma localização sem ordenamento, habitada pela vida nua que, ao entrar no campo, sai definitivamente da comunidade civil, perdendo o direito sobre sua própria vida. “No campo de concentração, toda a forma de vida e seus direitos podem ser capturados sem sobreaviso, impunemente. A fissura entre o humanitário e o

⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2004.

¹⁰ BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2005.

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

político é aqui instaurada, promovendo o descolamento entre os direitos do homem e os direitos do cidadão”¹².

Os campos surgem quando o estado de exceção se torna regra, ou seja, quando deixa de ser uma suspensão temporal do ordenamento em uma situação fictícia e passa a uma disposição espacial permanente, habitada pela vida nua que não pode mais ser inscrita no ordenamento normal, porque “a um ordenamento sem localização (o estado de exceção no qual a lei é suspensa) corresponde agora uma localização sem ordenamento (o campo, como espaço permanente de exceção)”¹³.

Enquanto espaço de exceção, o campo é simultaneamente um pedaço de território colocado fora do ordenamento jurídico normal, sem por isso ser um espaço externo à cidade, como é a Vila do Chocolatão. A exceção é uma espécie de exclusão onde aquilo que é excluído não está por causa disto, absolutamente fora de relação com a norma; ao contrário, esta se mantém em suspensão em relação à exceção. Segundo Agamben, exceção significa *capturado fora*, de modo que o excluído é na verdade incluído através da sua própria exclusão e o estado de exceção passa a ser então, capturado no ordenamento realizado normalmente, extinguindo-se os questionamentos sobre a legalidade ou ilegalidade daquilo que nele sucede. “O estado de exceção não é, portanto, o caos que precede a ordem, mas a situação que resulta da sua suspensão”¹⁴.

Hoje as cidades contêm, no seu interior, espaços que se transformaram em campo; isto é, espaços onde o sistema político vigente não ordena mais as formas de vida que ali habitam, nem suas normas jurídicas. A Vila do Chocolatão é um exemplo de espaço transformado em campo que vive sob um poder paralelo ao poder oficial da cidade e é habitado pelo catador. Como todo o campo, a Vila é cercada por muros e grades e possui uma torre de controle, o edifício da Receita Federal, que do alto possibilita uma visão total do conjunto; uma visão controladora que costuma ser muito utilizada pela polícia para a investigação de crimes e criminosos que se escondem na Vila.

Para Agamben, o campo é o espaço da impossibilidade de decidir entre fato e direito, entre norma e aplicação, entre exceção e regra, que incidem e decidem sobre seus habitantes. O campo é o (des)território para que algumas liberdades aconteçam - o comércio informal, o tráfico de drogas, a prostituição e também a arquitetura espontânea, pois ao construir sua moradia, cada construtor encontra um estado criador que lhe permite o exercício da liberdade e da individualidade através da disponibilidade dos materiais e do imprevisto em seus usos. Além disso, enquanto lugar de exceção, o campo não se configura

¹² PAESE, Celma. *Caminhando: O caminhar e a cidade*. Dissertação de Mestrado. PROPARG - UFRGS, 2005, p 88.

¹³ AGAMBEN, 2002, p 182.

¹⁴ AGAMBEN, 2002, p 125.

topologicamente como espaço de reclusão das oportunidades, das representações, da política; os moradores estão presos a uma situação e não a um local – como nas prisões ou nos campos de concentração - do qual podem entrar e sair livremente. O que insere as pessoas nos campos que se formam nas cidades contemporâneas é a dificuldade de definir politicamente se elas estão dentro ou fora do sistema, pois são pessoas que encontram-se no limiar entre a vida e a morte, e não passam, segundo palavras de Agambem de “vida nua”, cada qual como um “morto vivente (...), privado de quase todos os direitos e expectativas”¹⁵. A vida nua é a vida redundante, a vida excluída da comunidade, da política e das representações, a vida que está cada vez mais condenada à limitação e à imobilidade.



Figura 01: Giovana Santini, “Muros e Grades”, Collage, 2007.

¹⁵ AGAMBEN, 2002, p 166.

Lixo: um ponto de encontro

A ocupação do terreno pelos moradores da Chocolatão nas proximidades do Centro de Porto Alegre vincula-se a qualidade e quantidade de lixo limpo produzido diariamente pelas residências, escritórios, lojas e, principalmente, órgãos públicos concentrados nessa região - que também abrange os bairros Cidade Baixa, Praia de Belas, Menino Deus, Santana e Azenha. Além disso, o Centro concentra grande parte das pessoas que chegam à capital em busca de melhores condições de trabalho e renda e que se mantêm a margem, vivendo em albergues ou mesmo na rua. Para elas o fator deslocamento é decisivo na escolha do lugar onde morar, preferindo viver em favelas como a do Chocolatão, pela proximidade aos inúmeros recursos, a viverem em áreas urbanizadas porém periféricas, onde dependem de transporte público.

De acordo com o Demhab, outro fator que contribuiu para a formação da Chocolatão foi a desintegração de uma favela de catadores que existia nas imediações do Centro e que foi transferida para uma área urbanizada na periferia de Porto Alegre. Dos restos daquela favela saiu o primeiro galpão de triagem da Vila atual e com ele o grupo de catadores que deu início a nova favela.

Os galpões de reciclagem ditam a movimentação econômica e social da Vila. Ao redor deles, forma-se uma comunidade de catadores individuais que recebem o carrinho para trabalhar, o espaço e material para construir seus barracos em troca do lixo recolhido e separado diariamente. O atravessador – também conhecido como intermediário, sujeito que tem um galpão e compra sucata para revender à indústria - regula o mercado dos resíduos sólidos criando uma grande oscilação no preço do material e no valor da mão-de-obra. Pode-se dizer que a relação de trabalho entre o dono do galpão e o catador se assemelha a relação entre o senhor feudal e seu vassalo. Nos feudos da Idade Média como nos contemporâneos, os senhores detentores do dinheiro e conseqüentemente do poder determinam os valores da mão-de-obra, do produto e ainda têm a posse da moradia e de outros serviços como alimentação, saúde, lazer e prazer, estes últimos geralmente associados a algum tipo de vício.

A Vila se formou em função do lixo e essa lógica organiza toda sua estrutura espacial, temporal, social e econômica, o que significa dizer uma lógica fundamentada na fragmentação, na obsolescência, na efemeridade, na precariedade, na degradação, na destruição. A relação homem – lixo não está limitada ao trabalho, envolve também “o domínio do diálogo com o múltiplo, com o avesso, com as diferenças encontradas tanto no seu exterior como no âmago

da sua interioridade, sendo que o aspecto significacional deste diálogo situa-se na sua própria autoridade enquanto instrumento revelador de contradições”¹⁶.

O lixo está ligado à ordem e à desordem, ele ultrapassa o limite da vida, atinge a sobrevivência e garante a sobrevivência de inúmeras famílias de catadores para quem o lixo possui significados e interpretações múltiplas: participação, solução, vergonha, orgulho, possibilidade, esperança, certeza, violência, tristeza, prazer. Estas significações se materializam socialmente nessa comunidade que promove o desenvolvimento individual e coletivo.

A reciclagem criou um novo setor econômico informal, ligado ao lixo, cujo trabalho é feito por pessoas em sua maior parte desempregadas, sem formação educacional e que estão fora do mercado de trabalho formal. Dentro de cooperativas ou individualmente, a reciclagem está vinculada a um ambiente de precariedade das relações e condições de trabalho. Magera¹⁷ salienta que esses cenários servem para encobrir uma terceirização ou uma contratação sem registro e sem o pagamento dos encargos sociais devidos, ou ainda, de forma mais cruel, imputam aos catadores o atributo de agentes da modernidade: pessoas cujo trabalho gera uma sustentabilidade econômica para o Meio Ambiente ecologicamente perfeito. Entretanto, esses agentes da modernidade não passam de pessoas que reciclam o lixo que não geraram porque não têm condições de consumir gerando um tipo de eco-capitalismo predatório.

Os catadores apenas separam o lixo e vendem para os sucateiros ou intermediários que possuem maior poder de barganha e que revendem o produto reciclado em grande quantidade para a indústria. Por sua vez, ela os utiliza como matéria-prima transformando o resíduo em novo produto com valor de uso. “Com isso, o valor maior, ou a parte que agrega maior valor nos resíduos reciclados, volta para as mãos dos grandes capitalistas. Sim, eles mesmos, os geradores de lixo, acabam roubando novamente o valor, para gerar mais lixo depois. Eis a *prima facie* do eco-capitalismo”¹⁸.

Para uma maioria leiga a prática da reciclagem tem sido apresentada como emblema da modernidade, do politicamente correto, da economia sustentável e solidária. Aos que conhecem a realidade das comunidades de catadores é possível perceber uma outra face: a reciclagem como contribuinte da degradação ambiental e humana, visto que a maioria dos catadores despeja o refugo do seu material - o lixo do lixo - em qualquer lugar, ruas, arroios, terrenos baldios ou mesmo na frente de suas próprias habitações, criando pequenos lixões e ambientes insalubres onde convivem com ratos, baratas e outros animais peçonhentos.

¹⁶ CABRAL, Sueli Maria. Trabalhadores do lixo: o relato de uma pedagogia da desordem. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação – UFRGS, 2001, p 99.

¹⁷ MAGERA, Márcio. *Os empresários do lixo: um paradoxo da modernidade*. In Administração em pauta: ensaios, debates, tendências. São Paulo: ILBEC, Ano III, N 3, Jan./Jun. 2004, p 49.

¹⁸ MAGERA, 2004, p 56.

Dentro da Vila do Chocolatão o lixo é separado em áreas abertas ou semi-abertas junto dos barracos, onde ele também fica armazenado até atingir a quantidade suficiente para ser vendido ao intermediário. Como não existe uma educação para trabalhar com o lixo, todo material que não é vendido ou que não tem utilidade para o catador é largado no chão destes locais ali permanecendo. O DMLU¹⁹ mantém containers nas entradas da Vila onde diariamente passa para recolher o lixo indesejado, principalmente o orgânico, que gera maior proliferação de animais e conseqüente zoonoses; mas muitos moradores insistem em não recolher este material que vai sendo acumulado no chão das áreas de circulação e, com as chuvas e o barro, forma uma massa mal cheirosa de papéis, plásticos e restos de alimentos.

Lixo e catador, catador e lixo, são entes historicamente indissociáveis dentro da mesma ótica negativa da exclusão. Corbin²⁰ comenta que nas cidades francesas no século XVIII, as preocupações higienistas resultaram em inúmeros projetos que buscavam aprisionar e evacuar o lixo que se amontoava pelas ruas. Nas cidades de Lyon e Paris, o crescente amontoado de lixo existente nas ruas chegou ao extremo por volta de 1826 quando torna-se nítida a ameaça de saturação da cidade pelo lixo e a necessidade de "translação das lamas" tornou essencial o papel do catador que tirava e organizava o lixo das casas, coletava restos orgânicos, ossos e cadáveres de pequenos animais.

Os problemas provenientes da produção de lixo e sua eliminação do espaço da cidade geravam, desde aqueles anos, altos custos ao Estado que buscava alternativas junto à sociedade civil para poder transportar a imundície para longe. Constatou-se que a desodorização do espaço público passava doravante pela recuperação, valorização e utilização do dejetos e aqueles que buscavam apenas soluções utilitárias acabaram por transferi-las para a ordem das representações sociais, sugerindo o uso dos "dejetos sociais" no processo de coleta e tratamento do lixo, calculando a rentabilidade da imundície social através da valorização do detrito. Já os reformadores como citou Corbin, projetavam evacuar junto com o lixo "o vagabundo, os fedores da imundície e da infecção social", em muitos casos usavam os mendigos e os pobres para varrer as ruas e "limpar os fedores"²¹. O trabalho constante de recolhimento da sujeira mantivera a limpeza absoluta, a desodorização e a salubridade das cidades, mas

¹⁹ DMLU – Departamento Municipal de Limpeza Urbana do Município de Porto Alegre.

²⁰ CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Nesta obra o autor busca compreender as mudanças na percepção e nos modelos de comportamentos dominantes que formavam a sensibilidade burguesa, no momento de ascensão das preocupações higienistas no final do século XVIII, analisando imagens e discursos científicos que marcaram esse ideal de desodorização do meio ambiente urbano mostrando que em tal atitude também estava implícita uma desodorização social.

²¹ Como ação prática os pobres ganharam uma charrete puxada por um cavalo ruim para percorrer incessantemente as comunas e seus limites e levar o lixo destes locais para fora das cidades, colocando-o em um fosso cavado exclusivamente para isso. CORBIN, 1987.

fizera do catador um arquétipo do fedor concentrando todos os odores da miséria, e seu mal cheiro passou a ter valor de símbolo.

As questões referentes à separação do lixo em Paris começam a aparecer por volta de 1835 quando são separados líquidos de materiais sólidos; em seguida, surgem as indústrias químicas que produzem sabão a partir dos restos de animais. A necessidade da matéria-prima incitou a coleta destes restos, o que contribuiu muito para a limpeza da cidade, uma vez que "a busca do lucro conduz a desodorização do espaço público de maneira mais segura do que o fantasma da insalubridade"²².

Todas as preocupações higienistas desde o final do século XVIII buscaram um caráter permanente e as decisões passaram a ser coordenadas pela arquitetura. A questão urbana e o triunfo da concepção funcional da cidade-máquina incitam uma toaleta topográfica indissociável da toaleta social que a limpeza das ruas e a instalação dos locais fechados atestavam. Uma das primeiras medidas tomadas em relação a isso foi a pavimentação de ruas isolando os pedestres da sujeira do solo. Em termos técnicos, o pavimento impedia a elevação dos fedores, interrompia a infiltração e atrasava o enxaguar do solo pela chuva. Em termos sociais, isolou a rua de todos os seres associados aos restos humanos com prostitutas e mendigos. Com isso, todas as imundícies foram contidas.

Pode-se afirmar que o excremento organiza as representações sociais, a ação da sociedade hierarquizada de afastar o lixo possui uma dimensão política, ética e estética geralmente encobertas pelo véu do culto à limpeza, que esconde a necessidade de afastar tudo aquilo que não se quer ver. "O burguês projeta sobre o pobre aquilo que ele tenta recalcar. A visão que ele tem do povo se estrutura em função da imundície. Seria então artificial dissociar a insistência o que diz respeito o fedor do pobre, por um lado, e, por outro, à vontade burguesa de desodorização"²³.

Em Porto Alegre, a regularização da coleta de lixo ocorreu através de Lei Municipal em 1876; antes disso, o Código de Posturas Municipais determinava que o lixo deveria ser depositado em recipientes apropriados e recolhidos por companhias particulares e despejados em alguns pontos do Guaíba. Hoje a cidade destaca-se na coleta seletiva e tratamento dos resíduos tentando congrega limpeza urbana e resgate social, mas as ações ainda apresentam-se dentro do paradigma que coloca no mesmo patamar catador e lixo, ambos sendo levados cada vez mais para fora da cidade.

Em todas as épocas as precauções e medidas higienistas foram pensadas de forma a expulsar o catador, o pobre, o "i-mundo"²⁴ para as periferias tal como

²² CORBIN, 1987.

²³ CORBIN, 1987, p 185.

²⁴ FUÃO, Fernando Freitas. *Sob Viadutos*, 2005.

se fazia com o lixo; expulsar os rejeitos da cidade como forma de separação e assim também segregar os resíduos humanos. Dessa maneira a periferia tornou-se o lugar para onde vai tudo de ruim, onde se deposita tudo o que é feio e cheira mal, o que é violento, selvagem e perturbador. O significado dessa assepsia foi e continua sendo relacionada com as questões de exclusão e do não direito a cidade e a condição civilizada e estão por trás da transferência da Vila do Chocolatão para uma área mais afastada do Centro.

Com a modernidade, a industrialização e os avanços tecnológicos novos materiais foram surgindo no mercado e uma outra realidade foi instaurada, baseada no consumo, na descartabilidade e na obsolescência. À essa mudança socioeconômica foram agregadas a problemática da produção e armazenamento dos resíduos sólidos e a ocupação dos grandes centros pela parcela da população que havia sido historicamente afastada. Conforme aponta Sueli Cabral²⁵, por mais consciente que seja, a sociedade continuará sempre a produzir resíduos como subprodutos das atividades desenvolvidas no seu interior e a questão que se coloca como fundamental é o que fazer com esse subproduto e o quanto ele é transferido para as questões sociais, uma vez que “os corpos catadores de papel se alimentam da rua, buscam nela as suas forças, saboreiam suas saliências”²⁶ e criam jeitos possíveis de sobrevivência a partir dos encontros com os conflitos, cores, barulhos, restos que a cidade lhes proporciona. Em outro texto Sueli Cabral²⁷ coloca ainda que o catador de lixo, agente de uma ação e movimentação sócio-espacial, é também um agente da desordem na qual não opera como infortúnio individual e isolado, mas como elemento constitutivo do real, capaz de alterar o mundo onde está submetido.

A presença do corpo que cata o lixo da cidade, no âmbito da sociedade contemporânea, mostra-o como um fragmento sem espaço e sem tempo determinados. Ele não pertence à sociedade de produtores, tampouco atingiu a sociedade de consumidores; seu corpo está tão longe da saúde quanto da aptidão e percorre as ruas das cidades criando territórios próprios em lugares onde inscreve uma marca ou expressão que não o caracteriza nem como indivíduo tampouco como pertencente a uma coletividade. Ele carrega o espaço no próprio corpo, recriando seu lugar onde quer que esteja, usando para isso a velocidade do seu carrinho, a presença do cachorro ou mesmo do papelão.

²⁵ CABRAL, Sueli Maria. *Urdiduras e tramas do avesso: os trabalhadores do lixo*. In: Praksis revista do ICHLA. Novo Hamburgo, V. 1, N. 1, Ago. 2004, p 69-76.

²⁶ MOEHLECKE, Vilene. *Corpos da cidade: territórios e experimentações*. In: Arqtexto. Porto Alegre N.7, 2005, p. 60-73. In: Arqtexto. Porto Alegre N.7, 2005, p. 65.

²⁷ CABRAL, Sueli Maria. *Trabalhadores do lixo: o relato de uma pedagogia da desordem*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação – UFRGS, 2001, p 99.

Moehlecke²⁸ aborda esse sujeito catador como um corpo informe, “uma forma-de-vida sem forma e também sem sede de verdade, que brinca com seus contornos e diluições”. Uma vida ainda em estado embrionário, inacabada, indefinida em seus contornos e que por isso pode encontrar novas possibilidades de existir e de se relacionar com a cidade. A potência do informe neste corpo aparece quando ele resiste às lógicas do capitalismo e da aceleração, empurrando seu carrinho em uma velocidade oposta ao ritmo da rua, compondo o que Moehlecke chamou de “linhas de fuga”. Em outras palavras, com sua cata-ação ele questiona os funcionamentos da cidade e propõe novas práticas do cotidiano dentro desta realidade, onde a noção de dimensão física foi praticamente abolida em função da distância-velocidade.

Por relações opostas de movimento e repouso o corpo se constitui, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, o que incita as relações que o compõem ou transformam de modo que “a lentidão pode ser pensada como uma possibilidade de aumentar a potência do corpo, de abrí-lo a outros possíveis e de torná-lo não mais útil ao sistema instantâneo das cidades”²⁹. Essa lentidão que Moehlecke fala, convida o próprio corpo da cidade a reduzir a velocidade e compor novos ritmos possíveis.

O lixo como um dos principais problemas contemporâneos surge como estratégia de inserção do corpo catador no corpo da cidade. Mesmo sendo excluídos os “corpos carrinheiros” se fazem notar por meio de sua lentidão, levando as ruas e os carros a novos ritmos que questionam a lógica da aceleração; a velocidade do carro é substituída pela do homem, que é o motor(ista) de seu carrinho, da mesma forma que a velocidade de produção do seu trabalho difere dos ritmos e metas estabelecidas nas indústrias. Através de seus percursos eles “reivindicam, a visibilidade de sua heterogeneidade, no momento em que seus corpos passam a ganhar mais espaço e saliência nas cidades. Nesse sentido, seus movimentos e territórios clamam por encontro e diferenciação, na busca de composições e misturas com a cidade”³⁰.

As mudanças econômicas e tecnológicas modificaram o aspecto e a quantidade de lixo mas não alteraram o papel do catador nem a história de antigos hábitos perniciosos à vida e ao meio ambiente. Os catadores tornaram-se parte integrante da paisagem urbana, mas vivem em um “mundo ignorado, cujas relações são gestadas pelo movimento da desordem e percebidas como

²⁸ MOEHLECKE, 2005, p 60-73. Neste artigo Vilene aborda o movimento do corpo da cidade e dos corpos na cidade, além de suas possíveis potências, transformações e dificuldades. Suas reflexões visam romper a dicotomia entre corpo e alma e aborda o corpo como gerador de novos desejos e produções de vida. Sua argumentação se dá a partir do movimento dos catadores de papel de Porto Alegre e tem como suporte teórico algumas concepções de autores como Foucault, Deleuze e Guattari.

²⁹ MOEHLECKE, 2005, p 64.

³⁰ MOEHLECKE, 2005, p 65.

propulsoras de práticas transgressoras da ordem e dos limites”³¹. Cabral, S. argumenta que a catação do lixo é um fato embrutecido, que requer um olhar lúdico respeitando as coisas pelo que são e buscando aprender qual pode ser a sua lógica interna, de forma a compreender sua diversidade. Olhando as possibilidades inventivas que se escondem por trás de todo o estigma que a palavra lixo carrega, acredita-se que tudo pode ser mais do que é e que catação também significa transforma-ção, cria-ção, integra-ção.

O problema do lixo sempre foi tratado pelas suas conseqüências e não pela sua origem e destino. Até pouco tempo, antes da consciência ecológica, participar da vida cotidiana pensava-se apenas em como se livrar da sujeira; o importante era mantê-la fora da visão e do olfato. Hoje, fala-se em consumo inteligente, em atitudes que possam diminuir os efeitos do desperdício sobre a natureza e que também possam diminuir a produção de lixo. Nessas discussões, entretanto, pouco se tem falado sobre atitudes inteligentes para ocupar a grande massa de catadores que toma conta das ruas e das favelas das cidades sem jogá-los ainda mais para fora das bordas da informalidade e da marginalidade onde estão vivendo.



Figura 02: Detalhe da Vila do Chocolatão com edifício da Justiça Federal ao fundo, Fotografia, 2006.

³¹ CABRAL, 2001, p 47.

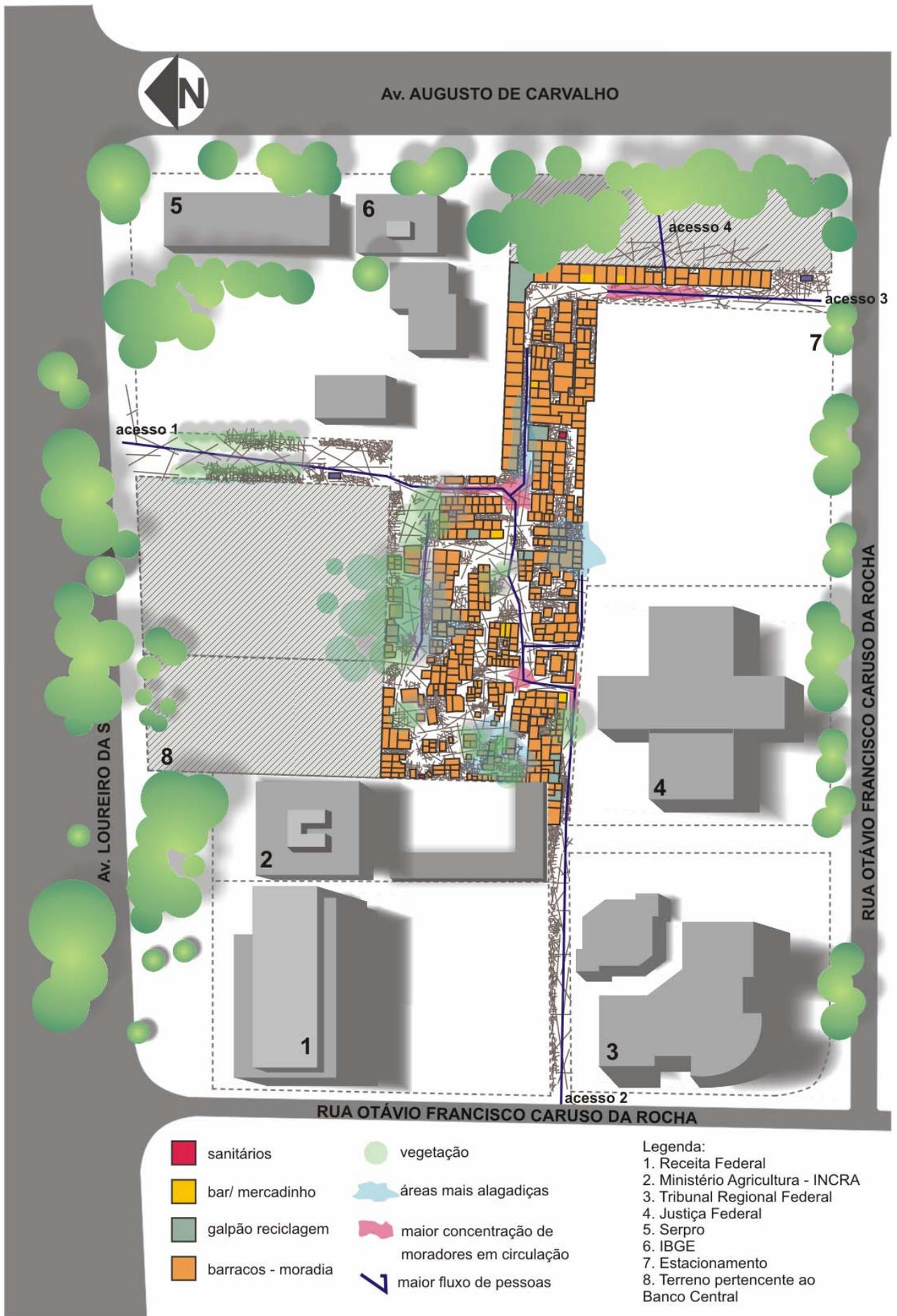


Figura 04: Diagrama Geral da Vila do Chocolate, 2007

A Dúvida da Representação

A planta baixa da Vila do Chocolate elaborada pelos técnicos do Demhab durante o levantamento feito em 2005 (figura 03), mapeou os barracos para poder identificá-los segundo uma lógica numérica associada ao cadastro das famílias que neles residiam. Este registro gráfico constitui a representação do espaço feita pela ótica social que se apoiou em outros dados para traçar um perfil da comunidade; e ao desenho dos barracos juntam-se textos explicativos que tornam claro o uso dos espaços e sua localização.

A planta, sem escala ou parâmetros geométricos mostra grandes áreas livres e um traçado claro dos caminhos que cruzam a Vila; isso ocorre porque não interessa a essa representação registrar a realidade espacial e seus elementos: vegetação, lixo, muros, mas sim mapear a realidade social: atividades, número de pessoas, renda. Além disso, após o levantamento, a Vila passou por alguns incêndios, e sofreu um aumento na quantidade de barracos, conseqüentemente, de resíduos que são levados para seu interior.

A profusão de fragmentos que existem na Vila confunde a escala e a vista do observador que tenta traçar seu plano ou mapa de dentro dela. Para fazer uma nova planta baixa e melhorar a precisão da representação gráfica da realidade, foi preciso também alçar vôo e buscar sua imagem aérea. Esta visão de cima não pretendeu transformar o espaço labirinto em pirâmide, buscando a sua legibilidade total a medida em que se atingia o topo, pois seria uma visão da superfície e como tal, superficial; uma visão do estético como mera composição de formas. O que buscou-se foi uma outra ótica do espaço com o intuito de reunir mais alguns dados necessários para sua representação.

A nova planta, agora representada sob os aspectos físicos (figura 04), foi elaborada a partir da sobreposição de todos os dados levantados: planta do Demhab, fotografias aéreas do alto do edifício da Receita Federal, imagens aéreas de satélites, registros fotográficos e textuais das visitas, além dos recursos pessoais - imaginário e memória.

Vista do alto ou na base de seu espaço real, a Vila mostra uma trama de edificações em escombros, “uma mancha urbana quase indistinta espalhando-se e tornando-se crescentemente obscura devido às camadas de material aplicado, áreas chamuscadas, produzindo uma superfície empastada e cheia de sulcos”³². Além disso, constantemente, um emaranhado de entulhos projeta-se para fora dos barracos, como que arrancado das entranhas, como uma explosão que lança fora todo o lixo acumulado no seu interior, tomando o beco, os barracos vizinhos, as pessoas. Um movimento incessante que modifica o espaço.

³² PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996, p. 227.

A linguagem gráfica da arquitetura usada na nova representação da Vila descontextualizou a realidade. Com suas linhas duras, precisas, chegando ao grau da assepsia, este tipo de graficação não consegue mostrar o excesso de fragmentos, a indefinição das bordas, a simultaneidade, os rasgos, as frestas que existem no espaço real. A linguagem da arquitetura acadêmica não consegue traduzir a favela, como fica comprovado ao observar as plantas e as imagens fotográficas presentes neste trabalho; e servem apenas como forma de análise do espaço segundo os critérios dessa mesma arquitetura.

E não por coincidência, os critérios de análise da planta, usados dentro da academia, também não conseguem ser aplicados na Vila, pois não existe clareza na legibilidade do espaço, na identificação das funções, na posição dos elementos que a constituem, nos fluxos. Se na Vila tudo sobrepõem-se em simultaneidade, assim é que são apresentados esses dados, em uma planta única, onde a dureza das linhas contrasta com as manchas borradas pela indeterminação dos limites.

Indo para outra escala, a do abrigo, neste caso, do corpo, depara-se com a mesma dificuldade. A planta baixa que mostra o layout do barraco desenhada segundo os recursos dos programas de informática para arquitetura representa um espaço completamente diferente daquele mostrado pelas fotografias ao seu redor, e bem poderia ser a planta de um apartamento em qualquer edifício da cidade (figura 06).

Em contrapartida, ao usar como recurso a *collage* para representar o interior de um barraco (figura 05), consegue-se aproximar realidade e representação. A trama de materiais que constituem seus pisos, paredes e cobertura aparecem em pedaços de jornais rasgados e sobrepostos, a notícia de ontem não interessa mais, os pedaços de madeira, tecidos e telhas também não, mesmo assim, tudo se transforma em resto edificado.

Mapas ou plantas são instrumentos de poder e controle, que apenas detecta e representa as representatividades, ocultando imensidões embutidas e escondidas. Este tipo de representação é uma abstração que não é exata e que não pode existir na precisão 1:1, pois um mapa nessa escala é totalmente idêntico ao seu território, e como tal não poderia ser controlado.

A questão da representação deste espaço refere-se à existência de territórios ainda não cobertos pela malha política do Estado. A não representação gráfica tem implícita em si a não representação política ou a não representatividade existentes no espaço real e que se manifestam nas frestas da cidade e da política. As figuras não gratas desse sistema representacional (gráfico e político) ocupam, de maneira informal espaços residuais e abandonados da cidade concreta, onde ordem e desordem coexistem em constante confrontação, com bordas mal definidas.

A Vila é um espaço condenado a desaparecer e por isso não é necessário registrar a sua presença; o que não possui endereço e, portanto não recebe

contas de água, luz, IPTU; ou seja, do que não existe para o Estado, não está apto a representação³³. Brissac vai mais além e diz que “o que não é presente tem uma realidade que não pode ser representada. A presentificação do não-presente implicaria uma pintura ligada à memória, como um ato da lembrança”³⁴, e as favelas não são o tipo de lembrança que se pensa carregar, antes, devem desaparecer da memória no mesmo instante em que desaparecem do plano físico. O que deve ocupar a memória dos cidadãos é a arquitetura que ocupará o espaço deixado pela favela, como um monumento de vitória da ordem sobre o caos.

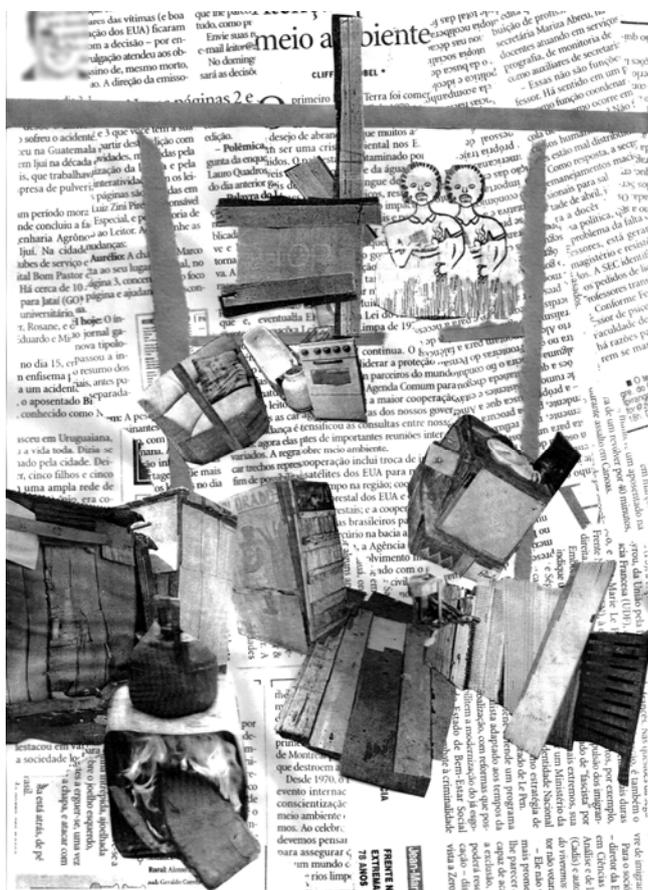


Figura 05: Planta Baixa do Layout de um Barraco, Collage, 2007.

³³ Identidade, CPF e endereço para receber contas a pagar garantem a cidadania e a existência do ser em um espaço e tempo da cidade, ou seja, sua inserção dentro dos territórios cobertos pela malha política do Estado, o que permite que ele seja rastreado e vigiado. Quanto maior a cidadania maior e mais exposta é a vigilância.

³⁴ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.



. Figura 06: Layout interno do barraco, Desenho e Fotografias, 2006

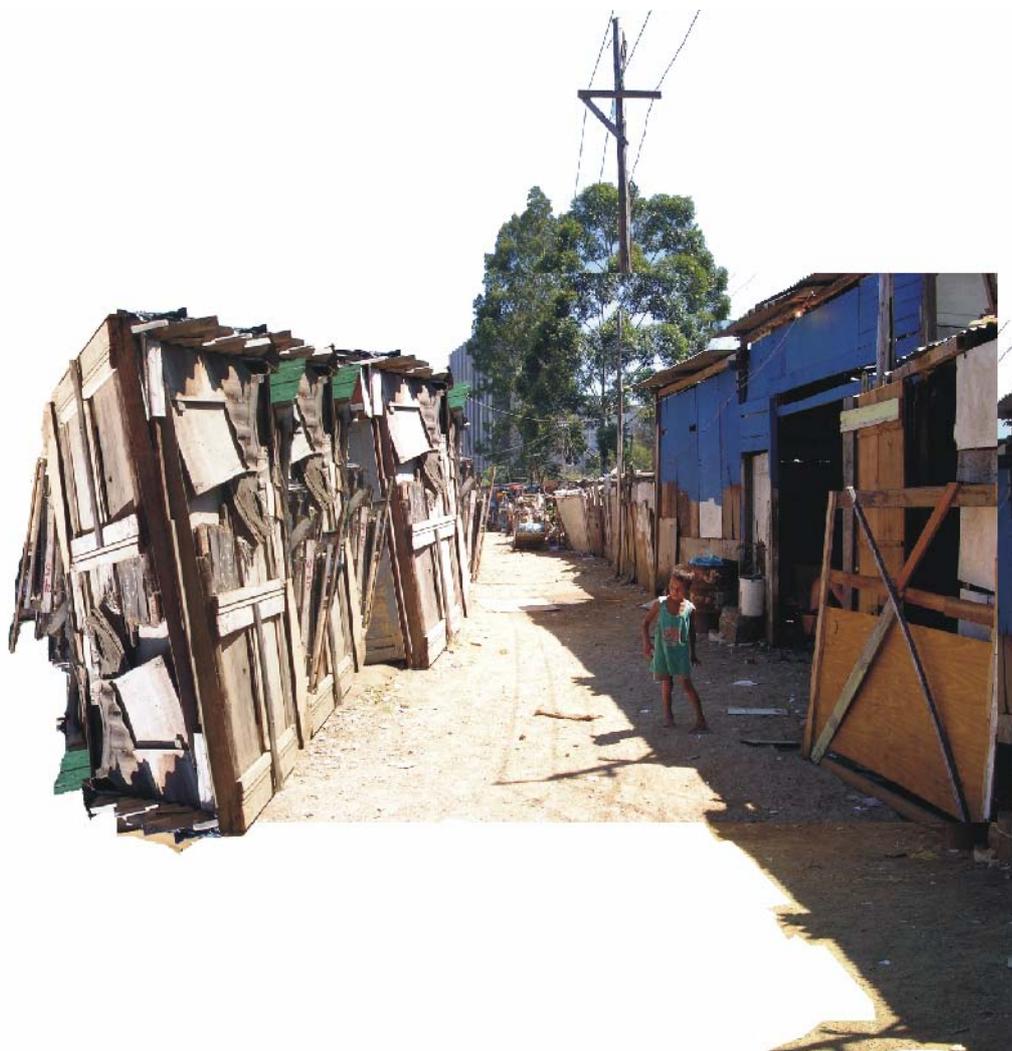


Figura 07: Giovana Santini, "Espaços Perdidos do Inabitável", Collage, 2007

O tipo de construção feita na Vila do Chocolatão não é apenas resultado de questões materiais mas também das especificidades culturais que determinam uma capacidade-necessidade de construir diferente de outros grupos. Silva³⁵ afirma que, sob a ótica da antropologia, pode-se identificar quatro modelos culturais que referem-se ao desenvolvimento histórico e às estruturas socioeconômicas da coletividade: sociedade primitiva, sociedade intermediária, sociedade organizada e sociedade complexa³⁶.

Dentro dessa idéia, o *morbis aedificandi* da Vila do Chocolatão enquadra-se junto à sociedade primitiva, cuja construção do abrigo é uma atribuição do próprio morador. O termo primitivo aqui usado refere-se às “coletividades periféricas que permanecem à margem de certos processos e mecanismos sociais, culturais e tecnológicos e que, em termos de construção do habitat, podem ser consideradas primitivas”³⁷. Nessas coletividades o produto resulta de um conjunto de circunstâncias que lhe caracterizam, sendo o abrigo um rudimentar acoplamento de peças e materiais de construção que não segue nenhum modelo mental pré-concebido ou modelo concreto sancionado pela tradição, apenas um exercício de improviso decorrente da carência e necessidade.

Christopher Alexander³⁸ no livro *Ensaio sobre a Síntese da Forma* já havia apresentado dois tipos de sociedades que agem de maneira distinta quanto à produção arquitetônica e que abrangem os quatro tipos identificados por Silva: culturas inconscientes de si mesmas, que compreendem as culturas primitivas cuja ação se dá segundo modelos tradicionais firmemente implantados; e culturas conscientes de si mesmas, onde cada forma é concebida como obra de um só homem que manifesta sua expressão individual buscando romper com a tradição. Dito de maneira diferente, inconscientes de si mesmas são as culturas cuja elaboração das formas é aprendida pela prática, através da repetição e adaptação de um modelo que se modifica lentamente ao longo do tempo; e

³⁵ SILVA, Elvan. *Uma introdução ao projeto arquitetônico*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

³⁶ Na sociedade intermediária a figura do construtor aparece para ocupar a tarefa edificatória que antes pertencia ao morador. O construtor concebe e executa a obra de acordo com um modelo comum às duas partes envolvidas, e ainda não existe a necessidade de um projeto arquitetônico. A sociedade organizada caracteriza-se pela divisão do trabalho e maior especialização profissional que difere o projetista do executor da obra. Assim, o projeto se estabelece como uma etapa necessária para a edificação da obra e “desempenha a função de registro e comunicação das decisões relativas à operação construtiva”. Por fim, na sociedade complexa a tarefa edificatória adquire maior complexidade e exige participação de profissionais com diferentes formações. O projeto agrega a sua função de registro e comunicação, a função de documento. Ver em SILVA, 1998.

³⁷ SILVA, 1998, p 18.

³⁸ ALEXANDER, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1973.

conscientes de si mesmas são aquelas cuja elaboração das formas é ensinada academicamente, segundo normas explícitas.

A abordagem de Alexander sobre as culturas inconscientes de si mesmas não abrange a “subcultura marginal da sociedade moderna”³⁹ que age pela necessidade provocada pela completa falta de moradia e de melhores condições em função da crise habitacional. A condição marginal é livre de tradições, mesmo se perpetuando de geração em geração. A construção dos abrigos decorre do que a sociedade oferece como resto, portanto, não se trata de uma construção do inconsciente, mas sim, uma ação consciente e racional, não projetada, mas pensada em termos das possibilidades disponíveis e dos modos de comportamento de seus moradores.

A forma de viver e de habitar desta comunidade está ligada ao trabalho de reciclagem, o que vincula ambas as funções – morar e trabalhar - em um mesmo espaço, onde tudo se confunde e mistura, levando o lixo para dentro de casa.

Uma característica das favelas é “a provisoriidade, que é exatamente o que leva à precariedade e à instabilidade”⁴⁰; por essa situação provisória a Vila não é, mas está em construção permanente, feita em camadas de tempo e de materiais. Os barracos são edificações frágeis e de difícil conservação; configuram-se como unidades individuais simples ou com dois pavimentos, geralmente construído em outro momento seguindo a “lógica do puxadinho”⁴¹, que significa continuar a construção para os lados ou para cima sem nenhuma preocupação com o que já existe. Esses anexos costumam ser feitos pela necessidade de abrigar outros familiares que chegam ou para colocar no térreo algum estabelecimento comercial como bar/ mercadinho, ou ainda, para poder alugar uma peça para quem está precisando de abrigo. A condição de provisoriidade também leva ao desânimo dos moradores na realização de melhorias nos barracos e acentua o aspecto de degradação do conjunto; os reparos, quando são feitos, não possuem um caráter substitutivo, mas sim acumulativo: novos materiais sendo colocados sobre os antigos e assim, sucessivamente.

Os barracos nascem velhos, feitos com sobras de materiais recolhidos nas ruas da cidade, resgatados nos canteiros de obras ou nas lixeiras. De todo o material que os catadores trazem das ruas nem tudo é utilizado como matéria na construção dos barracos. No processo de lixificação do mundo existem diferentes tipos de lixos: o material reciclado que é vendido, o material usado nos barracos, coisas que possuem alguma utilidade e por fim, o que para eles é o lixo propriamente dito, aquilo sem nenhuma utilidade.

³⁹ SILVA, 1998, p 18.

⁴⁰ JACQUES, Paola Berenstein. *Cartografias da Maré*. In: VARELA, Drauzio; BERTAZZO, Ivaldo; JACQUES, Paola Berenstein. *Maré, vida na favela*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p 39.

⁴¹ JACQUES, *Cartografias da Maré*, 2002, p 44.

O principal material usado é a madeira, em suas diversas formas: chapas de compensado, sarrafos, ripas, tábuas, postes, escoras, portas e venezianas. Também são utilizadas telhas de cimento amianto, de zinco e de barro, bambu, lona plástica, banner publicitário e forração. Latas, tampas de garrafa, plásticos, pedaços de metal aparecem como elementos conectores, ou acessórios, assumindo novos papéis distintos de sua produção industrial. Um exemplo são as tampas de garrafas usadas para aumentar a superfície dos pregos e impedir a passagem de água.

A construção em madeira é viável não apenas pela disponibilidade do material, mas também pela rapidez na construção, pela dimensão reduzida dos barracos e pela formação de suas superfícies em camadas, além do caráter provisório já citado. A estrutura dos mesmos caracteriza-se pelo emprego mínimo de grandes suportes que mostra a flexibilidade e habilidade no manejo dos diferentes materiais, dimensões e pesos, de forma que o uso desses múltiplos fragmentos permite o arranjo móvel e a variação permanente da paisagem.

A construção do barraco é feita pelo próprio morador-catador a partir dos materiais que ele encontrou, escolheu e foi acumulando, para depois justapor, sobrepor e compor as superfícies. A etapa inicial é a aquisição de um terreno que custa em média R\$ 200,00 ou então a cedência do espaço feita pelo dono de uma dos galpões de reciclagem. O passo seguinte é a montagem de uma estrutura vertical, geralmente nos quatro cantos, feita com postes de eucalipto usados na construção civil. A partir disso ele coloca estruturas horizontais na base - alguns centímetros acima do chão, e no alto para apoiar a cobertura. Se houver disponibilidade de material esta estrutura horizontal também é repetida no meio da parede. Em seguida os espaços são preenchidos com os diversos fragmentos que ele possui. Na base do barraco, os materiais ficam em contato direto com o chão e apodrecem rapidamente, abrindo buracos logo preenchidos por pedras e lixos que naturalmente vão ocupando os lugares vazios.

A divisão interna dos barracos, quando existe, se dá entre cozinha e dormitório e é feita por cortinas ou por uma parede de madeira. Os barracos com dois pavimentos, quando ocupados pela mesma família, possuem a cozinha embaixo e um ou dois dormitórios em cima. A cozinha costuma ser o espaço de uso múltiplo: serve para cozinhar, comer, receber e muitas vezes também dormir; e ocupando a primeira parte do barraco, também está em maior contato com o trabalho de reciclagem.

A Vila está numa área bastante alagadiça, próxima ao rio Guaíba e sujeita a inundações constantes; seu piso de terra está coberto por uma massa de lixo que dentro dos barracos é revestido com pedaços de madeiras, plásticos ou mesmo forrações. Alguns elevam o piso alguns centímetros acumulando estes materiais, que formam um tramado de cores, texturas e tamanhos diferentes.

Foram encontrados alguns barracos onde foi colocada uma base fina de concreto e/ ou colocados pedaços de cerâmica em mosaico.

A cobertura dos barracos, no primeiro momento, é feita com lona plástica, fixada por pedras e por pedaços de madeira. Com o tempo, esta lona é substituída por telhas onduladas ou de barro que são fixadas por amarrações com arame ou cordas, ou mesmo, aparafusadas. A cobertura serve como depósito onde o morador guarda os materiais que poderão ser utilizados no próprio barraco e isso também funciona como fixação para as telhas.

O acampamento farroupilha⁴² que acontece todos os anos durante o mês de setembro no Parque Harmonia é uma ótima fonte de materiais e de renovação dos barracos. Ao final dos vinte dias de acampamento os moradores da Vila são contratados para desmontar os galpões temporários feitos de costaneira⁴³, em troca desse material que se não é aproveitado para expandir ou melhorar seu barraco, é vendido para outros moradores.

A cor que predomina na Vila é o marrom: da madeira, das telhas oxidadas, da terra, da pele, do chocolate. De longe tudo parece da mesma cor, recoberto pela pátina do tempo, mas a proximidade mostra que existem algumas peculiaridades em cada barraco. A maioria destes barracos não são pintados e a cor, se aparece, não é por pretensão decorativa ou estética, mas porque ela já está no material, como em pedaços de madeiras grafitadas ou pintadas, restos de placas publicitárias, latas. No interior, a variedade é maior visto que existem as cortinas usadas como paredes e portas, os móveis e toda gama de objetos decorativos, principalmente as flores multicoloridas e as imagens religiosas.

Através de objetos pessoais ou do cuidado com o espaço interno dos barracos os moradores expressam seus gostos, seus desejos, suas marcas particulares. Os objetos de consumo para uma parte da sociedade aparecem, em alguns casos, transfigurados em suas funções, por um uso diferente daquele para que fora produzido, ou em sua forma, decorrente desse uso alterado.

O caso mais significativo da transfiguração da forma e função do objeto é observado nos fogões que são utilizados pelos moradores do Chocolatão. O mais comum são os tradicionais a gás ou à lenha que acabam ocupando uma posição fixa dentro do barraco e precisam ser provisoriamente apoiados sobre tábuas ou latas de óleo de 18 litros. Outra forma usual é o fogo de chão, feito entre latas semi-enterradas que sustentam uma grelha metálica onde são

⁴² O Acampamento Farroupilha acontece todos os anos no Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, conhecido como Parque da Harmonia, para comemorar a Revolução Farroupilha; tem início da semana da Pátria e termina no dia 20 de setembro. Neste período CTGs, Piquetes e demais entidades ligadas ao tradicionalismo montam seus barracões no parque e ali cultuam a tradição gaúcha, através da vestimenta, da música, das danças, do churrasco e demais comidas campeiras, e do chimarrão.

⁴³ De acordo com o Dicionário Eletrônico Houaiss, costaneira é a "tábua feita da primeira e última parte de um tronco serrado, que geralmente se apresenta com falhas, e mais estreita que as demais".

colocadas as panelas. Existe também o fogo feito dentro das latas de óleo que são amplamente usadas, inclusive como panelas. A vantagem desse tipo de solução está no combustível, a madeira, que é encontrada pelas ruas e no parque Harmonia; e se os recursos para o gás não são suficientes, a alternativa é desmontar o fogão e transformá-lo em fogão à lenha.

O interior dos barracos é pouco iluminado; a luz penetra pelas frestas e pela porta que está sempre aberta. Muitos barracos não possuem janelas e quando elas existem configuram-se pela ausência de material muito mais do que pela forma 'janela' conhecida. As janelas na Vila aparecem como buracos sem vidros⁴⁴, protegidos por cortinas ou banners publicitários. São passagens sem barreiras, quase portas, que permitem o trânsito livre da luz e do olhar, mas ao contrário da porta que coloca os corpos em contato direto com o mundo, as janelas permitem a participação na vida da comunidade sem perder a intimidade.

Com janelas ou sem, a luz penetra pelas frestas desenhando uma outra Vila sobre as superfícies dos barracos e o chão. Essa outra Vila, feita de fragmentos de luz e sombra, dança ao ritmo do vento, na intensidade do sol e desfaz-se todas as noites para renascer a cada dia de uma maneira diferente, efêmera, infinita, inacabada.



Figuras 08, 09 e 10: Janelas dos barracos, Fotografias, 2005.

Sobre a infra-estrutura básica dos barracos, aproximadamente vinte por cento deles possuem banheiro individual; os demais dividem-se entre o “sistema do balde” - uma lata de óleo 18 litros - que funciona como os antigos penicos, o banheiro comunitário e as instalações do Parque Harmonia. Segundo o relato de alguns moradores, o inconveniente do “balde” é que fica exposto dentro dos barracos até o morador despejá-lo em algum sanitário, o que pode levar dias, ou

⁴⁴ Os vidros são praticamente inexistentes e inviáveis, pois a maior parte dos barracos não possui estrutura, nem espessura para sustentá-los.

ainda ser jogado na rua, gerando situações onde o esgoto a céu aberto corre junto aos canos de água que abastecem as casas.

Dentro do barraco, o banheiro costuma ser emprestado para toda a comunidade e é solucionado por meio de fossa séptica conectada ao vaso sanitário e construída nas proximidades do barraco. Quando esgota seu volume, outra é construída nas proximidades e assim, sucessivamente. A construção da fossa inicia com a abertura de um buraco com 1,50 metro de profundidade, que é revestido de alvenaria, coberto com 0,5 metro de terra e vedado com uma camada de cimento.

A rede pública de esgoto que atende os prédios dessa região passa por baixo da Vila, e na entrada, próximo aos prédios da Justiça Federal, encontra-se uma caixa de inspeção do Dep⁴⁵. Quando existe algum tipo de entupimento nessa rede, funcionários da prefeitura abrem essa caixa, mergulham uma mangueira e lançam jatos de água que pela força vão desobstruindo o encanamento. Enquanto as privadas – dos banheiros privados dos outros - são liberadas desse desconforto, a “imundície” começa a subir pelos becos da Vila.

A privada muito mais que o livro, o telefone ou a internet é o objeto que representa a civilização e o progresso. Segundo Llosa⁴⁶, esse objeto onde os seres humanos esvaziam a bexiga e os intestinos é determinante para saber se eles ainda estão mergulhados no subdesenvolvimento ou se já começaram a progredir. Os moradores da Vila vivem sufocados pela imundície, tanto a sua como a dos outros; para Llosa eles não conseguem arrancá-la de suas vidas, pois, “visível ou invisível, a sujeira fecal volta para eles como uma maldição divina, na comida que comem, na água em que se lavam e até no ar que respiram, causando-lhes doenças e mantendo-os no limite da subsistência, sem chance de escapar dessa prisão na qual mal sobrevivem”⁴⁷.



Figura 11: Giovana Santini, “Toalete”, Collage, 2006.

⁴⁵ Dep - Departamento de Esgoto Pluvial do Município de Porto Alegre.

⁴⁶ LLOSA, Mario Vargas. *O Cheiro da Pobreza*. Disponível em: www.revistapiaui.com.br/2007/fev/dossie.htm. Acesso em: 2007.

⁴⁷ LLOSA, 2007.

Em relação à água a Prefeitura Municipal forneceu a instalação de uma rede provisória conectada às instalações do prédio do Incra. Expostos por todos os becos existem canos pretos de polietileno, com uma polegada de diâmetro, que abastecem torneiras, pias e mangueiras. As instalações são precárias, com significativa perda de água nas emendas de cano e em pontos onde ele fissa ou até rompe em função do trânsito dos moradores, dos carrinhos e da exposição constante ao sol. Essa instalação não costuma ir até todos os pontos da Vila, obrigando os moradores a encherem baldes de água que ficam destampados dentro dos barracos ou na rua, onde a água fica exposta a todo tipo de contaminação. Muitos moradores também utilizam os pontos de água das ruas para tomar banho, lavar roupa e preparar os alimentos.

Como as demais instalações a luz provém de ligações clandestinas, conhecidas como “gatos”, que são puxadas dos postes de iluminação pública pelos próprios moradores. Em muitos barracos foram encontrados eletrodomésticos como televisão, geladeira, máquina de lavar roupa; enquanto outros, ainda utilizam velas para iluminar seu barraco causando sérios riscos de incêndios. À noite, a luz se concentra dentro dos barracos, os becos são escuros, iluminados pela luz proveniente dos postes que existem nos prédios da Justiça e da Receita Federal.

Quanto à acessibilidade, são três acessos oficiais à Vila do Chocolatão: pela Avenida Loureiro da Silva, ao lado do prédio do Incra, pela Rua Otávio Francisco Caruso da Rocha, atrás do prédio da Receita Federal e por essa mesma rua em frente ao Parque Harmonia. Existe outro acesso usado pelos moradores que cruza o terreno vazio na esquina do Parque com a Avenida Augusto de Carvalho. Os limites externos da Vila são delimitados por muros e cercas colocados pelos vizinhos para limitar seu crescimento. Internamente os limites já não são claramente definidos, os lotes e os barracos possuem formas irregulares, sobrepõem-se uns aos outros, ocultam-se por trás de passagens privativas, misturam-se.

A Vila estrutura-se ao longo de uma rua ou beco⁴⁸ principal que conecta as três entradas, ramifica-se em pequenos becos e abre-se em um espaço central onde costumam ocorrer as ações voluntárias ou reunião de moradores. O

⁴⁸ “O ‘beco’, na sua acepção usual, é uma rua estreita e curta, geralmente fechada num extremo. ‘Beco’ poderá ainda, numa acepção brasileira, designar esquina e, numa expressão figurada - ‘beco sem saída’ - referir-se a uma situação difícil, embaraçosa. Os ‘becos’ seriam tanto as ruas estreitas e curtas, de designação genérica, quanto evocariam o significado da expressão figurada, como lugares difíceis e causadores de problemas a quem neles se aventurasse”. Nesse sentido os becos são os lugares da contra-ordem ou da desordem urbana, simbolizando o atraso e o avesso da modernidade. “Sem ser necessariamente uma viela ou rua sem saída, o “beco” é altamente pejorativo, como palavra que designa um lugar. Enquanto visual, é uma rua pequena e estreita, pelo que pode receber também a designação de “travessa”. Mas a “travessa” não comporta a carga pejorativa do “beco”. A palavra beco abarca sentidos mais amplos do que a rua de dimensões reduzidas”. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Lugares malditos: a cidade do “outro” no Sul brasileiro (Porto Alegre, passagem do século XIX ao século XX)*. In: Rev. Brasileira de História. São Paulo, v19, N. 37, 1999.

caminho entre os acessos não é legível pela massiva presença de lixo e pelo movimento de pessoas e carrinhos de catadores. O sentido labiríntico da Vila não está somente no percurso sinuoso, mas no caráter fragmentário do conjunto que ocupa todo o espaço dissolvendo as formas estáticas conhecidas e embaralhando a visão.



Figura 12: Acesso 1 – Av. Loureiro da Silva.



Figura 13: Acesso 2 – Rua Otávio Francisco Caruso da Rocha (Receita Federal).



Figura 14: Acesso 3 – Rua Otávio Francisco Caruso da Rocha (Parque Harmonia).



Figura 15: Acesso utilizado pelos moradores – Av. Augusto de Carvalho.

A imagem da Vila é rompida e confusa, a percepção espacial gerada pela construção fragmentária do conjunto, com seus planos superpostos resulta em choques visuais que impossibilitam a leitura clara e direta do espaço, causando a sensação de desorientação. O espaço parece se sobrepor rompendo qualquer sinal de equilíbrio – arquitetônico e urbanístico.

Edifícios ou espaços urbanos, segundo Aguiar⁴⁹, são ordenados pelo posicionamento de barreiras e passagens e isso define o sistema de percursos, o mover do corpo pelo espaço dentro de hierarquias de acessibilidade e que ainda tem implícita a noção de propriedade. Dentro da cidade formal, as barreiras e passagens definem bordas; contornos e fronteiras separam o espaço

⁴⁹ AGUIAR, Douglas Vieira de. *Alma espacial*. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp121.asp. Acesso em 2005.

público do espaço privado. Dentro da Vila, as barreiras são formadas pelas paredes dos barracos, pelo lixo, pelos muros que cercam um determinado conjunto deles ou pelas cercas e muros que a delimitam; as passagens são os espaços circundantes onde se dão os encontros e os desencontros. Esta relação não é explícita porque as bordas são borradas e indefinidas e tudo está incluído na exclusão; o beco é uma extensão da casa e esta uma extensão do beco, e o resultado é uma relação que se dá entre espaço semi-público e semi-privado. Assim, como extensão das moradias, o beco é o lugar de sentar, de comer, de discutir; o lugar para o livre transitar do corpo e do carro que o dimensiona, o carrinho do catador – um veículo à tração humana.

A Vila se metamorfoseia no processo de desgaste, descolamento, desfiguração, na perda de suas camadas, como os animais que trocam de pele à medida que o tempo naturalmente atua. Uma verdadeira *décollage*, no interminável fazer e desfazer do lugar. Um processo semelhante ao que Deleuze e Guatarri chamaram de ritornelo⁵⁰, onde o que volta não é mais o elemento, o material, a forma, mas a potência de fazer e desfazer lugares. O ritornelo não é apenas voltar ao mesmo ponto, retomar do início, mas uma questão de território, de lugar; de escolher, fazer, sair e retomar este lugar. A partir desse conceito de ritornelo retirado da música, Deleuze e Guatarri pensam em como se dá sua produção no sujeito, em um corpo que não segue a linha reta ou a perspectiva evolucionista, ao contrário, anda em uma perspectiva caótica que está sempre mudando, um sujeito como meio e como processo.

Criar lugares é também criar locais de instabilidade, criar zonas de turbulência; terrenos que muitas vezes podem ser a interseção de dois ou mais terrenos formando um novo lugar territorializado. Em outras palavras, o território é composto por diversos meios ou porções de meios que foram territorializados, isto é, um território passa a existir quando os componentes de meio passam de direcionais para dimensionais, de funcionais para expressivos, criando ritmos e eliminando o contorno transitório, os limites e as fronteiras geográficas que estão sempre se modificando. O ritmo surge como forma de reação ao caos, não como medida regular e repetida mas como o “desigual ou incomensurável, sempre em transcodificação” operando em blocos de espaço-tempo heterogêneos. Caos e ritmo se misturam entre dois meios, de modo que o que era caos torna-se ritmo.

⁵⁰ “O ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas. É próprio do ritornelo concentrar-se por eliminação num momento extremamente breve, como dos extremos a um centro, ou, ao contrário, desenvolver-se por acréscimos que vão de um centro aos extremos, mas também percorrer estes caminhos nos dois sentidos. O ritornelo fabrica tempo”. DELEUZE, Giller; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia – Vol IV*. São Paulo: Editora 34, 1997, p 123.

O fator territorializante precisa ser buscado “no devir-expressivo do ritmo ou melodia, isto é, na emergência de qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta)”⁵¹. Nesse sentido os autores colocam a Arte como esse devir e salientam que as qualidades expressivas chamadas de estéticas não são qualidades puras ou simbólicas, mas sim, qualidades apropriativas, não pertencentes ao sujeito que as produz, mas determinantes do território que pertence a esse sujeito; dessa forma a assinatura não é a marca constituinte do sujeito, mas a marca constituinte do seu domínio, de sua morada. Assim, o corpo pode ser um território a partir de suas expressões particulares como uma tatuagem ou então pelos trajetos que percorre dentro da cidade, como fazem hoje os catadores de papel.

Deleuze e Guattari distinguem três momentos do Ritornelo que podem vir misturados e simultâneos e que, se transpostos para a realidade da Vila do Chocolatão, explica seu processo de formação. “O primeiro corresponde a um salto de dentro do Caos, à fixação de um ponto estável e estabilizante”, que na favela refere-se ao momento em que os catadores e moradores de rua invadem o terreno vazio escolhido para abrigá-los. “Em seguida traça-se um círculo em torno desse ponto, delimita-se um espaço que protege as forças organizativas da terra das forças do caos e permite que se extraia do caos os elementos necessários para a construção”, o que equivale ao surgimento da primeira barraca dando início a uma comunidade solidária que, através do trabalho de catação, transformará lixo em moradia. “A escolha dos elementos, ou sua ordem, é arbitrária, como no nascimento de uma língua, um cristal ou qualquer arte” e mesmo como o nascimento da Vila que ocorre dentro de uma ordem temporal particular a cada situação. “O círculo então se repete e pressionado pelas próprias forças construtivas que abriga, tende para fora, para o mundo, para o futuro. Abre-se, não do lado onde subsistem as antigas forças do caos, mas de uma região criada pelo próprio círculo, para reunir as forças cósmicas. Ousa-se uma improvisação”⁵². O círculo que se repete são os barracos que multiplicam-se, é a presença dos favelados nos limites com a cidade formal, é o trabalho de catação de lixo que torna-se mais intenso na região onde estão. Esses fatores que descobrem a favela para a sociedade e para o poder público, acabam sendo também geradores de uma zona de exclusão, que isola a favela e seus sujeitos, transformando-a em campo.

A Vila do Chocolatão não se compõe com matérias que têm formas definidas ou linhas duras, mas sim com formas e matérias desmanteladas que não estão atadas às forças do passado ou do presente, como matéria ou forma mas a forças futuras que são improváveis e indefinidas. Na favela, antes da função é a expressão que determina o território e sua marcação é dimensionada

⁵¹ DELEUZE; GUATARRI, 1997, p123.

⁵² DELEUZE; GUATARRI, 1997, p123.

pelo ritmo e não pela medida, ou seja, pela diferença e não pela repetição. O aparente caos espacial, formal, material e estrutural que a caracteriza é na verdade o ritmo de sua composição. Um ritmo simultâneo no tempo e no espaço, na matéria e na forma: os barracos se abrem para a rua que se transforma em sala de estar; cozinha e dormitório, dia e noite, espaços públicos e privados, tudo alterna-se e mistura-se simultaneamente.



Figura 16: Giovana Santini, "Primeiro Panorama da Vila", Collage, 2005.

As figuras que se justapõem na Vila do Chocolate

Aproximadamente 600 pessoas dividem cerca de 200 barracos na Vila do Chocolate. Destas, metade é constituída por crianças e o restante, na sua maioria, por jovens com idade média inferior a 30 anos. Dentro do barracos o espaço é dividido com cachorros, gatos, galinhas e até com galo de rinha.

A renda mensal da maioria da população é R\$ 400,00⁵³ conseguida no trabalho de catação. A compra de alimentos, material de higiene e limpeza é feita nos mercadinhos que existem dentro da Vila, cujo sistema de pagamento é o popular “caderninho” onde são anotados os valores de cada compra, pago em períodos que variam entre semana, quinzena e mês, de acordo com o recebimento do Bolsa Família ou da venda do material reciclado.

Segundo dados da segurança pública convivem, junto aos trabalhadores que moram na Vila, assaltantes, assassinos e traficantes de drogas, colocando-a dentro do ranking dos lugares mais violentos da cidade. A vulnerabilidade decorrente dos vícios no álcool e nas drogas figura entre os maiores problemas enfrentados na Vila, aumentando a violência e o risco de doenças, especialmente Aids. Para a líder comunitária Fernanda Simões Pires, em grupos como este o que ocorre são padrões sociais e morais muito diferentes dos encontrados na sociedade onde estão inseridos e que acabam sendo aceitos como padrões normais de comportamento.

O espaço produz modos de existir, podendo criar comportamentos e modificar ações. Através dos elementos que compõem este universo – rua, lixo e favela – os moradores potencializam um novo projeto de ordem, acrescentando novos elementos ao conjunto cultural da sociedade, de forma que aquilo que parece desordem é na verdade um outro tipo de ordem regida por uma lógica temporal e particular, o ritmo do ritornelo.

Como a maioria dos assentamentos que vivem do trabalho informal, existe grande rotatividade de pessoas que estão na Vila temporariamente, pelas facilidades para trabalhar como catador nessa área da cidade. Mesmo assim, existe um grupo que consolida a comunidade e é formado por pessoas que estão na Vila há quase vinte anos.

Segundo os moradores mais antigos, por volta do ano 2000 houve um processo de expansão populacional significativo, que se manteve estável até o final de agosto de 2006 quando esse processo se repetiu e novos moradores construíram seus barracos em áreas que ainda estavam desocupadas. O que impulsionou o recente crescimento populacional foi a promessa de transferência da comunidade para uma área na zona norte da cidade, onde terão a infra-

⁵³ Disponível em: <http://daleth.cjf.gov.br/vialegal/materiadestaque.asp?CodMateria=440>. Acesso em: 2006.

estrutura urbana necessária, além de receberem casas de alvenaria, galpão de triagem, cozinha comunitária e área de lazer. Para organizar a transferência da Vila, em 2005 o Demhab cadastrou as famílias que serão contempladas com uma casa no novo assentamento e numerou os barracos existentes. Com isso, a população que vem se agregando à comunidade existente, pós-cadastro, está agarrada a uma ilusão e provavelmente não será contemplada na mudança.

Em termos espaciais o reflexo desse aumento demográfico aparece na 'verticalização' de alguns barracos - agora com dois pavimentos, na construção de barracos novos junto aos limites de acesso e no trans-bordamento de lixo e pessoas para além dos muros e cercas que delimitam a Vila. No seu relato sobre o cotidiano de um grupo de moradores de rua Lima, T.⁵⁴ conta que um dos momentos mais dramáticos foi o desmembramento do grupo quando alguns indivíduos foram morar em outro tipo de habitat. A separação costuma ocorrer quando o grupo cresce significativamente em tamanho, alterando a sobrevivência de todos, porque na mesma proporção crescem as disputas por alimento, espaço, administração e liderança.

O processo de separação entre grupos de excluídos, na verdade, mostra o princípio da vida social onde existe constantes alternâncias de espaços e participantes. Lima, T. explica que o cotidiano desses indivíduos é estruturado pelo princípio de recriação de espaços e grupos em constante movimento, "cuja característica é a experiência permanente de privações materiais"⁵⁵.

Por meio de uma associação de moradores a comunidade da Chocolateira trabalha a favor dos seus interesses enquanto grupo e também na resolução de problemas individuais como providenciar as instalações de água e luz, fazer um parto ou acompanhar os doentes ao hospital. Entre as principais dificuldades estão as divergências entre os galpões de triagem no que se refere aos direitos e deveres trabalhistas; em momentos de tragédia, como nos incêndios, essas divergências que existem entre os moradores e donos de galpão são esquecidas e todos se unem para reerguer a comunidade rapidamente. Além do laço espacial, a associação dessas pessoas está ligada à carência e solidariedade que os identifica dentro da mesma condição de miséria.

Ações mais efetivas, principalmente relacionadas com a educação no trabalho com o lixo, são mais difíceis de implementar porque muitos preferem seguir com seus hábitos costumeiros sem ver outra perspectiva com sua mudança. A presença do lixo e o trato com ele, feito de forma meramente produtivista: catar – selecionar – vender – voltar a indústria, é o que dá a Vila esse caráter de miserabilidade extrema, de degradação e de precariedade. Por outro lado, o lixo também apresenta-se como uma manifestação da desordem na

⁵⁴ LIMA, Mário Hélio Trindade de. *Cidade de Papelão: mocós, cachangas e malocas*. Vitória: EDUFES, 1998.

⁵⁵ LIMA, 1998, p 117.

ordem da cidade e fica difícil separar habitação, lixo e vida humana pois a fronteira parece ter sido deslocada do espaço para o corpo. A presença da desordem, de acordo com Balandier, se faz sob formas de figuras ordinárias da ação humana e do meio ambiente, e com isso, não só o lixo, mas as habitações e os sujeitos coexistem como representação coletiva dessa desordem.



Figura 17: Companheiro fiel dos catadores, Fotografia, 2006.

II. COLLAGE



A palavra *collage* engloba vários conceitos em função de sua trajetória nos movimentos artísticos, de suas formas de expressão e dos seus aspectos semióticos e lingüísticos. Apesar do termo ter surgido em 1918 com Max Ernst¹ a *collage* possui longa trajetória na cultura popular de manipulação de imagens, vinda desde o século XII com os calígrafos japoneses; porém, foi somente no século XX, com as vanguardas artísticas do primeiro período – Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo – que a *collage* deixou de ser produto da arte manual popular e passou a ser um novo meio de expressão, cujo objetivo esteve centrado na separação e na articulação do significado dos objetos e imagens².

Até Max Ernst, os materiais colados sobre a superfície do quadro tinham a intenção de substituir a pintura mimética, de modo que selos de cartas, jornais, caixas de fósforo tinham valor de experimento capaz de controlar a realidade pictórica. Com Max Ernst, a *collage* se transformou em procedimento poético, e suas possibilidades foram ampliadas, tornando-se um processo de linguagem que independe da cola como material, onde elementos de essência diferente, ao serem justapostos, proporcionam uma alquimia nas imagens visuais.

A expressão da *collage* é uma exaltação amorosa que estabelece a atração existente entre duas imagens, determinada pela identificação rítmica das formas interiores, permitindo sua justaposição. Por ser atração amorosa, não obedece leis de conveniência nem regras estéticas; é movida pela paixão, subverte a ordem estabelecida e pertence à categoria de imagem do desejo³, cuja beleza pode ser descrita pela máxima de Lautréamont: “belo como o encontro casual de um guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação”⁴. É a beleza do encontro de imagens distintas que se justapõem e passam a viver uma dentro da outra formando um todo revelador.

“Através de um processo de justaposição aquele que faz *collage* procura uma expansão do significado, no qual os materiais extraídos da realidade ao redor estavam inicialmente implicados como indicadores”⁵. O mundo exterior - das imagens impressas, do consumo, dos resíduos - serve apenas como fornecedor de elementos que constituem a nova composição, a *imagérie*, que

¹ Max Ernst foi o artista que deu um significado artístico mais transcendental as *collages*. “Sua importância está em suprimir toda determinação unilateral ou unívoca, juntando os elementos do quadro de forma imprevista. Com isso deu entrada ao irracional na arte e esta é a conquista mais nobre da arte”. WESCHER, 1976, p 129.

² Sobre a história da *collage* e as estratégias adotadas pelas diversas vanguardas artísticas podem ser encontradas na obra de WESCHER, Herta. *La historia del collage – del Cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976; na obra de WOLFRAM, Eddie. *History of Collage*. London: Studio Vista, 1975; e na dissertação de mestrado SILVA, Gladys Neves da. *Arquitetura & collage um catálogo de obras relevantes do século XX*. Dissertação de Mestrado. PROPAR – UFRGS, 2005.

³ LIMA, 1984, p 41.

⁴ LAUTRÉAMONT apud WESCHER, 1976, p 129.

⁵ LIMA, 1984. p 54

não pretende ser realista, mas interpretadora do real a partir do poder de alucinação voluntário de quem opera. Segundo Lima⁶, as linhas entre premeditação e espontaneidade são borradas pela expressão que o desejo impõe, determinante das faculdades de imaginar e desdobrar os sentidos. Um desejo de desejar e de ser desejado que sob a visão de Freud impulsiona o significante às combinações, encontros e deslocamentos além do seu significado.

A imaginação faz a ligação entre mundo interior e exterior, o mundo objetivo da realidade registrado pela fotografia, que na *collage* passa por transformações espontâneas adquirindo aspecto de simulacro dessa mesma realidade, e questionando diretamente o sentido da visão, que passa a ver, além do mundo visto aquele que a *collage* tornou visível.

A *collage* com suas claras rupturas e partículas fragmentadas é uma conjugação de imagens capaz de oferecer uma visão coesiva da realidade – mesmo que provocativa. Porém, para que a *collage* emerja é necessário que um detalhe-chave mobilize abruptamente a imagem conhecida, um detalhe que pode ter significado ambíguo e inesperado, que Max Ernst chamou de faculdades alucinatórias. A presença do surreal segundo Neves⁷ é uma das formas de decifrar a *collage* quando ela não se apresenta de maneira explícita. Mas para poder ver o surreal, a mais realidade que Lima⁸ apresenta como a verdadeira visão, é preciso uma reversão nos modos de percepção do eu, do outro e do mundo.

A partir da surrealidade o olhar viciado nas imagens técnicas que via na superficialidade da representação o próprio ser representado, empreendeu a reconciliação entre desejo e representação, pedindo um mergulho dentro do ser e iluminando o que estava oculto em uma “perpétua caminhada na zona proibida do desejo”⁹, até o ponto em que os opostos deixam de ser entendidos como contraditórios e consigam se justapor. Nesse momento, a *collage* aparece como expressão numa posição de amor e liberdade frente ao objeto. Esta atitude rompeu o distanciamento tomado do objeto a partir do uso das câmeras escuras no *quattrocento* que havia conduzido o desejo à solidão, deixando a marca explícita da separação.

Está na essência da *collage* descobrir novos significados em velhos interesses, permitindo que aquilo que está sendo deliberadamente e (in)conscientemente escondido seja destampado publicamente. Nisso reside o cunho político da *collage* que, pela sua capacidade de juntar realidades opostas e absurdas, como é o caso da Vila do Chocolatão, expõe as mentiras oficiais de forma que se recupere o sentido de realidade. Quem faz *collage* está

⁶ LIMA, 1984, p 133.

⁷ SILVA, N., 2005.

⁸ LIMA, 1984.

⁹ LIMA, 1984, p 34

constantemente questionando o mundo - das aparências - a partir de uma imagem descontínua, instaurando uma linguagem de provocação que torna visível o invisível por meio de uma postura que recorta o mundo em pedaços e escolhe o que lhe agrada. A justaposição dessas partes na *collage* não é construção ou acomodação como sugerem alguns autores, mas sim descobrimento, onde o fluir original que permeia as imagens cria uma nova imagem mantendo em si aquelas que a formaram.

Desde suas origens a *collage* é usada como arma crítica através de imagens anônimas que aproximadas adquirem uma força de expressão cuja essência está no conteúdo e não na forma. O aspecto irônico e duvidoso da *collage* aparece nos primeiros papiers-collés cubistas, em que Braque e Picasso jogaram com a realidade e com a abstração usando materiais recolhidos do mundo comum e elevados ao mundo da arte. Os dadaístas e os construtivistas russos exploraram o potencial subversivo desse meio de expressão através de suas fotomontagens, usadas como veículo de propaganda para denunciar as injustiças sociais e políticas do entre-guerras. Os surrealistas utilizaram a *collage* “como recurso de leitura de objetos do cotidiano” dando “valor poético a eles através da subversão dos sentidos”¹⁰. E nos anos sessenta, ela aparece como crítica à sociedade de consumo, proporcionando uma reflexão sobre as aspirações das utopias tecnológicas e culturais.

A premissa da *collage* deriva de sua poética, cujo objetivo, segundo Fuão¹¹, está no efeito catártico encontrado na arte de recortar e colar; ação que destrói para reconstruir de maneira diferente as fábulas clássicas da sociedade, da política e da arquitetura que figuram na superfície das revistas, nas embalagens, rótulos, catálogos e em todo tipo de material que pretende representar o mundo. O conceito de poética compreende os materiais e os procedimentos que impulsionam a *collage*: recorte, fragmento, encontro e cola, conformando uma trajetória amorosa que parte da solidão do corpo fragmentado.

Para Roters¹², a *collage* aparece como o paradigma de um princípio de mistura baseada em uma seqüência de decisões, em que a primeira e mais radical é o corte. Em seguida, como resultante, aparece a nova ordenação das figuras que pressupõe a realização de uma mistura (in)definida. Fuão¹³ compara estes movimentos da *collage* a uma trajetória amorosa em que o corte aparece como o momento da captura, onde, aquele que recorta – raptador - ao capturar a imagem também se deixa raptar por ela; seguindo rumo aos encontros que

¹⁰ PAESE, 2005, p 72.

¹¹ FUÃO, 1992, p 35.

¹² ROTERS, Eberhard. Simbolismo da imagética na obra de Hannah Höch. In: *Colagens Hannah Höch 1889 – 1978*. IFA, Germany, 1995, p 67. Hannah Höch, “a genuína artista das collages e fotomontagens”, foi umas das principais responsáveis pelo uso da tesoura nas artes do século XX, desmontando sistemas pré-estabelecidos e formando novos, sempre imbuídos de uma vontade de juntar ao mundo das artes os objetos do mundo das máquinas.

¹³ FUÃO, Fernando. *A Collage no Brasil, artes plásticas e arquitetura*. Relatório de pesquisa CNPq e PROPARG - UFRGS, 1997 – 1999.

permitem a exploração de adequações inesperadas de um objeto ao desejo do artista. Por fim, o casamento, a cola que gruda para sempre as figuras.

“A força do amor é exatamente colar, recolar, ficar junto, grudar-se para sempre. O grude amoroso é insolúvel”¹⁴.

Longe de ser uma experiência celibatária a *collage* precisa do outro, muitos outros; o todo só existe em conexão com os pedaços que se unem pela chispa de seu contato, isto é, pela paixão. “É a eleição de um se perder no mais-querer”¹⁵, onde a paixão sai de seu estado que organiza e orienta a difusa emotividade humana e encontra a passionalidade de uma inclinação emocional violenta, capaz de dominar completamente a conduta do ser apaixonado. Lima diz que a linguagem, como todo corpo amoroso, precisa ser abismada em seu mais-querer que a violenta em seu rasgo; ou seja, o corte que entre-abre e permite o encontro amoroso das imagens.

Na arquitetura o tema da *collage* costuma ser vinculado ao discurso acadêmico contemporâneo de Collin Rowe¹⁶ e seu livro *Collage City*, tornando-se, de maneira distorcida, um paradigma da possibilidade de manipulação da história. Para o autor, a *collage* é usada para aproximar a distância entre as utopias específicas da arquitetura e sua realidade em termos de meios e possibilidades. Ela permite que se façam relações entre o real e o ideal, de forma que as referências utópicas possam ser apropriadas e agregadas às situações convencionais produzindo opções, acomodando contradições e promovendo especulações criativas. Para Rowe, a virtude da *collage* está na ironia, pois ela permite tratar a utopia como imagem, tratá-la em fragmentos sem ter que aceitar sua totalidade. Além disso, a *collage* também pode constituir uma estratégia que, ao suportar a ilusão utópica da invariabilidade e do destino, alimenta uma realidade de câmbio, movimento, ação e história.

Segundo Rowe, a tradição da Arquitetura Moderna concebeu sociedade e cidade em termos artísticos altamente convencionais baseados na unidade, continuidade e sistema; já a tradição alternativa de modernidade, ligada diretamente ao campo artístico, usou da virtude da ironia, da obliquidade e da referência múltipla. O questionamento sobre o que é correto e o que é falso, o que é moderno e o que é antigo diante dessas duas posições exige um entendimento e uma visão em termos de *collage* enquanto técnica, estado de ânimo e consciência arquitetônica. Para os arquitetos modernistas da primeira geração, a *collage* representava uma corrupção aos princípios morais, à sinceridade e pureza da linguagem que eles buscavam, pois ela é “ora inocente, ora tortuosa”¹⁷.

¹⁴ FUÃO, Fernando. A *Collage* como trajetória amorosa. In: FUÃO, 1999, p 163.

¹⁵ LIMA, 1984, p 40.

¹⁶ ROWE, Colin. *Ciudad collage*. Barcelona: Gili, 1981.

¹⁷ ROWE, 1981 p 138.

A *collage* em Rowe não é entendida como linguagem poética capaz de promover uma alteração na ordem dos objetos arquitetônicos; ela é apenas vista como uma estratégia de composição que permite aproximar e acomodar as distâncias provenientes do tempo, "uma feliz maneira de não ter que suportar o peso da política utópica"¹⁸. Rowe entende a *collage* como um simples método capaz de perceber e preservar as sobras do mundo, os "fragmentos sobreviventes do fracasso de velhas utopias"¹⁹, de modo a compor um novo tecido urbano.

A *collage* nunca foi uma linguagem de acomodação ou neutralidade tampouco é uma técnica que permite preencher os espaços vazios com "fragmentos consagrados historicamente pelo tempo"²⁰. A *collage* lida com a desacomodação, é a arte dos contornos, e da separação; é uma ação sobre fragmentos de imagens que se inter-relacionam e se expõem simultaneamente. A imagem, segundo Jung²¹, é como um ser vivo, está em movimento, pulsando, amando, transcendendo, e como tal não deve ser analisada sobre a anatomia de seu cadáver, nem historicamente sobre a base da arqueologia de suas ruínas, deve antes, subsistir em tal complexidade.

Corte

Para a imagem se por em movimento dentro da trajetória amorosa da *collage*, prescinde, em primeiro lugar, do corte; é ele que seleciona e define incluído e excluído, figura e fundo; e marca o discurso melancólico. A intenção da *collage* é abrir buracos no mundo e atravessá-los destruindo códigos para resignificá-los. Por isso ela só pode ocorrer onde o mundo está despedaçado ou então onde ele necessita ser despedaçado, cortado, rasgado; "porque *collage* é destruição de códigos detestáveis, a fim de reformulá-los em códigos desejáveis"²², de modo que o colador não se contenta com *objets trouvés*, mas utiliza a tesoura para revolucionar a matéria que lhe é objeto.

Através do corte os objetos são arrancados de seu contexto original, perdem seu significado, ficam vazios e passam à categoria de resíduo, de matéria livre que pode ser novamente utilizada como elemento ou símbolo numa outra composição. O processo de recorte não se restringe ao uso da tesoura, antes, é uma atitude de vida, determinante da distanciação e da destruição de um determinado conjunto. Segundo Flusser²³, ao ver uma *collage* deve-se transpor o objeto colado para ver o contexto no qual ele foi recortado. Essa

¹⁸ FUÃO, 1992, p 29.

¹⁹ FUÃO, 1992, p 29.

²⁰ FUÃO, 1992, p 29.

²¹ JUNG apud LIMA, 1984, p

²² FLUSSER, Vilem. Elementos para a compreensão do processo da colagem. In: LIMA, 1984, p 77.

²³ FLUSSER apud LIMA, 1984, p 77.

atitude põe a *collage* contra um reflexo do mundo, o mundo-imagem, cortando-o a golpes de tesoura e remontando-o sobre uma nova superfície. Ao ver uma porta ou uma janela, na Vila do Chocolatão pode-se ver também uma infinidade de casas (destruídas) e por trás delas as intenções e os interesses da arquitetura e do sistema acadêmico (em destruição). Os códigos vinculados à habitação e ao espaço de trabalho são rasgados, despedaçados e jogados como lixos sobre a superfície da Vila, para ser re-significados pelos seus moradores em barracos que tentam abrigá-los.

O processo de corte começa pelo olho que seleciona, descarta, organiza, associa e captura as imagens. O olho é um meio de possuir e de ser possuído porque o ato de ver e de ser visto têm como equivalente a imaginação, como “o sexo feminino que sempre foi concebido pela imaginação masculina com um visível que não pode ser visto ou como um invisível perigosamente manifesto”²⁴. Tiburi²⁵ associa o olhar à tesoura e à cola em um mundo que é constantemente recortado e concatenado; uma atitude que não deve ser exclusiva dos olhos porque está ligada a todo o corpo físico e emocional, pois o que é recortado depende do que é sentido, percebido e experimentado por todo o corpo.

A vinculação do corte ao olho está relacionado à fotografia e seu poder de fragmentar o mundo para reordená-lo em retângulos. O foco de atenção da fotografia é o do olhar, cuja escolha da visão de uma realidade é individual e recorta aquilo que é seu objeto de desejo. Com a fotografia, a mão passou sua responsabilidade artística ao olho e com isso instaurou-se uma nova temporalidade no processo de reprodução de imagens. O olho apreende mais depressa que a mão desenha de forma que a câmera fotográfica assumiu o papel de prótese do olho e originou uma nova forma de olhar, permitindo que certos aspectos não acessíveis ao olho humano possam ser percebidos, assim como também pode colocar a cópia do original em contextos outrora impossíveis ao próprio original.

Pela sua relação com a luz e com a transfiguração, a fotografia intervém na apreensão simbólica do mundo, cria um cenário que desloca fora do tempo e do espaço tanto quem fotografa quanto quem é fotografado. Ela fragmenta a realidade e libera os corpos arquitetônicos de sua continuidade urbana, tornando-os figuras autônomas capazes de circularem ou figurarem pelas páginas das revistas como ruínas vivas²⁶.

Na Vila do Chocolatão é o olho do catador - construtor e também morador - que seleciona dentre todos os restos que recolhe das ruas aquilo que terá utilidade na construção de seu barraco. Ao retirar o material de seu contexto lixo, ele atua como quem recorta a imagem para em seguida transformá-la em

²⁴ RENÉ apud LIMA, 1984, p 87.

²⁵ TIBURI, Márcia. Cinzas. In TIBURI, Márcia. (Org.) *O Corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

²⁶ FUÃO, Fernando Freitas. *Folhas da arquitetura*. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp101.asp, 2005.

materia-prima para a construção de uma nova imagem. O material usado na *collage* da mesma forma que o material usado na construção da Vila não possui ação própria, ele apenas re-age a uma ação do homem que o recorta e escolhe. Material e homem inter-agem e se in-formam, dando forma ao imaginário e ao desejo. A transformação do material em elemento da *collage* acontece no espaço aberto deixado pelo corte, momento em que o material é re-codificado e passa a ser elemento descoberto.

O processo de corte não se restringe ao uso da tesoura, antes é uma atitude de vida determinante da distanciação e da destruição de um determinado conjunto. Sob esse aspecto, o trabalho de reciclagem de lixo pode ser entendido como um ato de re-cortar e de re-visar não apenas a matéria descartada, mas todo o sistema de produção e consumo e seu reflexo dentro da sociedade. O lixo é a figura cortada pelos golpes do consumo e a catação seu novo corte, o re-corte que o qualifica novamente, como matéria e representação dessa realidade.

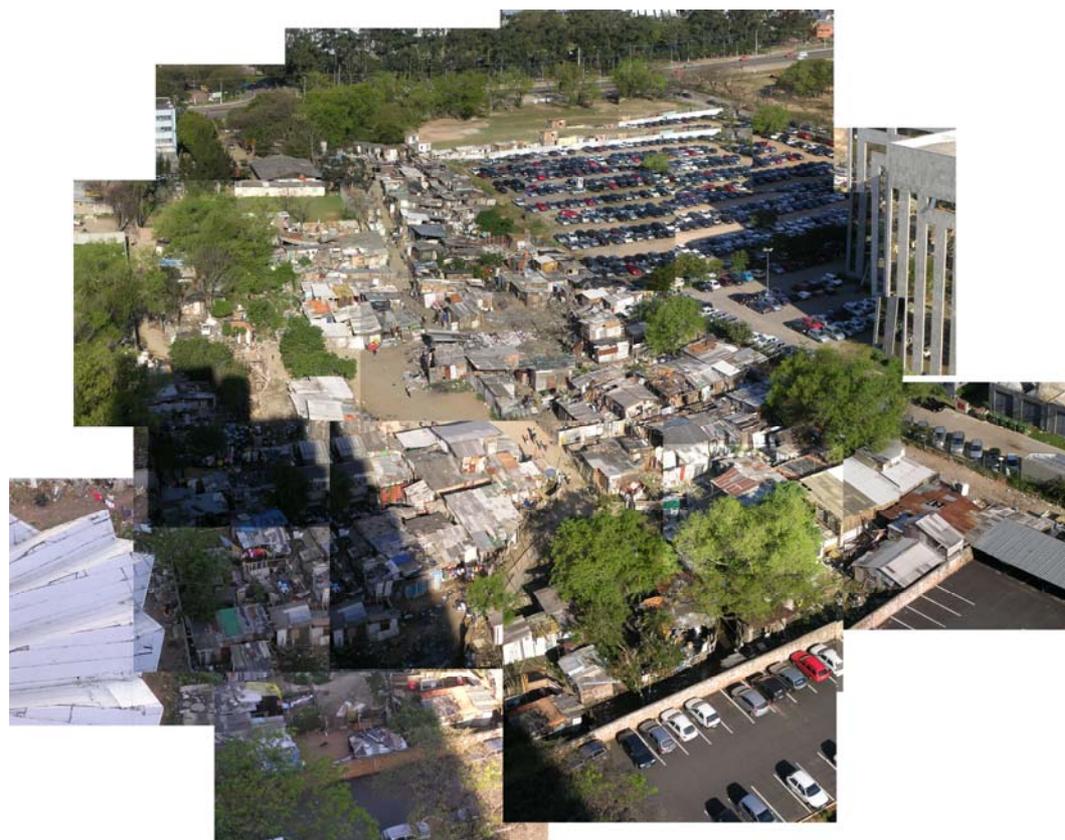


Figura 01: Vila do Chocolate, Montagem Fotográfica, 2005.

Fragmento

Pelo corte as partes de uma imagem, de um objeto, de um símbolo, são fragmentadas e isoladas na solidão de um tempo e espaço suspensos, onde permanecem a espera do encontro com outras figuras que a completem de um modo diferente e enigmático. O fragmento é o que sobra da ação da tesoura, a figura definida pelo corte, escolhida pelo olhar e livre de suas predefinições originais; vive no vazio, suspenso em um tempo e em um espaço próprios, longe da linearidade do tempo histórico. No vazio, o fragmento relaciona-se com as misturas e as sobreposições em busca do encontro amoroso com outras formas para com elas originar um tempo em espiral²⁷, cujos diferentes níveis desenvolvem-se mutuamente, em um novo espaço, um outro mundo dentro do mundo real, a Vila do Chocolatão dentro do centro de Porto Alegre.

Fragmentos e objetos dispersos se juntam com a missão de propiciar, a partir de um estado fragmentário, a máxima unidade possível construindo novas figuras; um mecanismo criativo que permite o deslocamento livre por entre as fronteiras do mundo contemporâneo com o objetivo de juntar coisas contrárias. As figuras se organizam segundo uma ordem própria, independente de uma intencionalidade consciente do seu autor, colocadas sobre a superfície, seja ela o papel branco ou o terreno vazio, estão sujeitas a todo tipo de encontros que partem da realidade e desembocam na surrealidade.

A *collage* se faz tanto do que foi rejeitado – o material recortado - como do que foi guardado – a figura recortada; duas condições que pertencem a mesma imagem ou objeto. Quem faz *collage* deixa atrás de si um rastro de resíduos provenientes da ação da tesoura e agrega sobre si um amontoado desses mesmos resíduos. O catador de papel age assim, passa nas ruas selecionando – cortando – o material que lhe interessa e acumula esses fragmentos escolhidos no seu carrinho - extensão do seu corpo físico, mas também seu corpo simbólico. Como o artista que trabalha com *collage* ele é um colecionador, não de imagens, recortes de revistas, fotos, textos ou fragmentos impressos, mas de pedaços de madeira, janelas, portas, pedras, tampas de garrafa. Essa coleção de resíduos diversos que ele guarda são resignificados quando passam a estruturar e compor a superfície tridimensional do seu barraco, seus móveis, utensílios e sua própria vida.

²⁷ A espiral representa os ritmos repetidos da vida, o caráter cíclico da evolução, a permanência do ser sobre a fugacidade do movimento. As trajetórias espirais são capazes de exacerbar o caráter inacabado e infra-estrutural dos sistemas dinâmicos e suas propriedades associadas.

Encontros

Para Fuão²⁸, a realidade humana e a *collage* se constituem por via dos encontros, que permitem a aproximação dos corpos não apenas no campo físico ou pelo shock, mas em um contato criador a nível do autêntico. *Collage* é o jogo de encontros de figuras, onde os as figuras narram histórias distintas das quais foram destinadas ou representavam antes de serem libertadas pelo corte.

Lugares como a Vila do Chocolatão são propícios à celebração do encontro das figuras na *collage*, lançando sobre sua realidade um novo olhar, o olhar de des-cobrimto. Nas bordas da Vila encontram-se o corpo cidade com o corpo catador, sujeito e figura que transcende os limites de sua representação - como o corpo da mulher, que “nu é uma imagem transgressora”²⁹. Segundo Lima³⁰, o corpo no seu movimentar fala da linguagem e da dinâmica do amor excessivo que extravasa os limites do aceite e através do excesso ele deixa entrever o corpo que se dá no próprio corpo.

Tudo é corpo e corporal, mistura de corpo e no corpo, encaixe, penetração, *collage*.

O corpo catador aparece como imagem deformada do homem contemporâneo, uma *collage* composta pelos fragmentos humanos que se perderam no tempo, em uma mistura de acumulação, *décollage*, *inimage*. No seu movimento pela cidade carrega o excesso de todos os homens e com seu corpo comunica o que com palavras está impossibilitado de expressar.

Estes encontros da *collage*, dentro de uma ótica contemporânea, podem ser associados ao encontro por meio do processo de devir; em que os corpos têm suas formas dissolvidas e são transformados quando entram em contato e contágio com o outro. Moehlecke fala que “o devir opera no plano da transformação e da metamorfose, ao convocar o corpo a arriscar-se em novos modos e versatilidades”³¹. O encontro do devir leva os corpos-fragmentos a outras formas de ser e estar no mundo pois o devir, assim como a *collage*, é um processo do desejo que movimenta o ser àquilo que ele quer se tornar.

Por outro lado, a fragmentação da sociedade e das cidades também deu origem a outro tipo de encontro, o encontro de estranhos que se caracteriza, segundo Bauman³², pela superficialidade e instantaneidade, pela falta de passado ou futuro. Neles, os corpos não são afetados um pelo outro, pois não existe o grude amoroso que cola as figuras, trans-forma o espaço e trans-cende o tempo. O encontro de estranhos cria lugares vazios, onde é mantida a

²⁸ FUÃO, 1992, p 99.

²⁹ LIMA, 1984, p 246.

³⁰ LIMA, 1984, p 246.

³¹ MOEHLECKE, Vilene. *Corpos da cidade: territórios e experimentações*. In: Arqtexto n.7, 2005, p 65.

³² BAUMAN apud MOEHLECKE, 2005, p 65.

distância entre os seres e assegurada a separação dos diferentes, tornando-se verdadeiros lugares de exclusão.

Na Vila do Chocolate o corpo carrineiro tem encontros tanto pelo processo do devir quanto pelo encontro de estranhos. No primeiro caso, o corpo da cidade com suas ruas e prédios é o corpo do outro que transforma e é transformado em contato com o catador; já o segundo caso ocorre quando o catador se transforma em um corpo desviante, transparente e ignorado pelos olhares segregadores da sociedade. Dessa forma Moehlecke explica que por um lado o corpo da cidade acolhe e potencializa a diferença e por outro, afirma o preconceito e as divisões.

A Vila do Chocolate é o lugar do encontro dos abandonados: restos materiais e humanos de tal forma misturados que já não é possível distinguir as partes que a compõem. “*Collage* é encostar solidões”³³, ela é o lugar do recolhimento do abandonado, onde as figuras saem de sua solidão para re-encontrarem-se em uma nova ordem. *Collage* é a festa do re-encontro e também a festa do encontro inesperado; o encontro com o outro, a parte que completa o vazio da solidão.

Segundo Rocha, as cidades estão cheias de arquiteturas do abandono, “espaços agenciados por sujeitos excluídos de uma arquitetura dita acadêmica mas incluídos na vida da *pólis*. (...) O abandonado é aquele colocado a mercê ou liberado, desregrado”³⁴. Como a figura que compõe a *collage*, o abandonado ou a arquitetura abandonada está livre das leis tradicionais da arquitetura acadêmica, criando seu próprio tempo e espaço, suas regras e seus valores. Para Rocha, ler a cidade a partir das suas arquiteturas do abandono é unir numa só representação a vida nua e o poder soberano; um trabalho de inclusão que representa o múltiplo, a multidão, que cola as figuras recortadas do sistema; um verdadeiro trabalho de *collage*.

Cola

A cola é o símbolo que designa o trabalho da *collage*. É um artifício que pretende que a coisa colada seja inteira, quando na realidade é totalmente desintegrada. Fuão³⁵ explica que colar é a antítese de recortar, porque não se trata de consertar o mundo - por meio da cola, mas antes, de destruir - através da tesoura, um mundo intolerável. É a destruição de códigos detestáveis para reformulá-los em códigos desejáveis.

³³ Título do poema escrito por Gladys Neves In: SILVA, N., 2005, p 220.

³⁴ ROCHA, Eduardo; SANTOS, Pierre Moreira dos. *Arquiteturas do Abandono: o espaço nos empreendimentos cooperativos*. Disponível em: www.poli.usp.br, 2006.

³⁵ FUÃO, 1992, p 124.

Enquanto o corte des-cobre, a cola re-vela, veste³⁶. Ela engana o olho colocando as coisas no lugar para que o olho possa transitar livremente entre um mundo e outro. Um truque que funciona porque os pedaços depois de colados estão ligados, mostrando a integração de coisas separadas, distintas.

A organização das imagens na *collage* e dos materiais na Vila do Chocolatão em um novo plano, o plano da <in>oportunidade, revela os desejos mais íntimos do artista – do catador. O desejo é a força motriz que articula os fragmentos de maneira não-linear gerando novos sentidos que não seguem regras gramaticais ou estéticas mas são o resultado de uma experiência libertadora. Oliveira³⁷ coloca que o sentido da beleza dessa nova articulação é aquele definido pelos surrealistas, uma beleza convulsiva que rompe com a experiência passada e com o pensamento racional e cuja escolha das figuras parte de uma relação de troca amorosa entre o artista e o objeto que é visto também como sujeito. A escolha acontece quando o artista se entrega ao abandono, perdendo o controle consciente e passando a situar-se em um plano não representativo para a razão discursiva. “Trabalhar com *collage* é, de certa maneira, deixar de lado a confortável e conhecida estrada do cotidiano para se lançar na caminhada por uma trilha selvagem”³⁸.

³⁶ FUÃO, 1992, p 128.

³⁷ OLIVEIRA, Ivanir V. Collage: a imagem da revelação. In *Homenagem ao centenário de André Breton (1896 – 1996)*.

³⁸ OLIVEIRA, Ivanir V. Collage: a imagem da revelação.

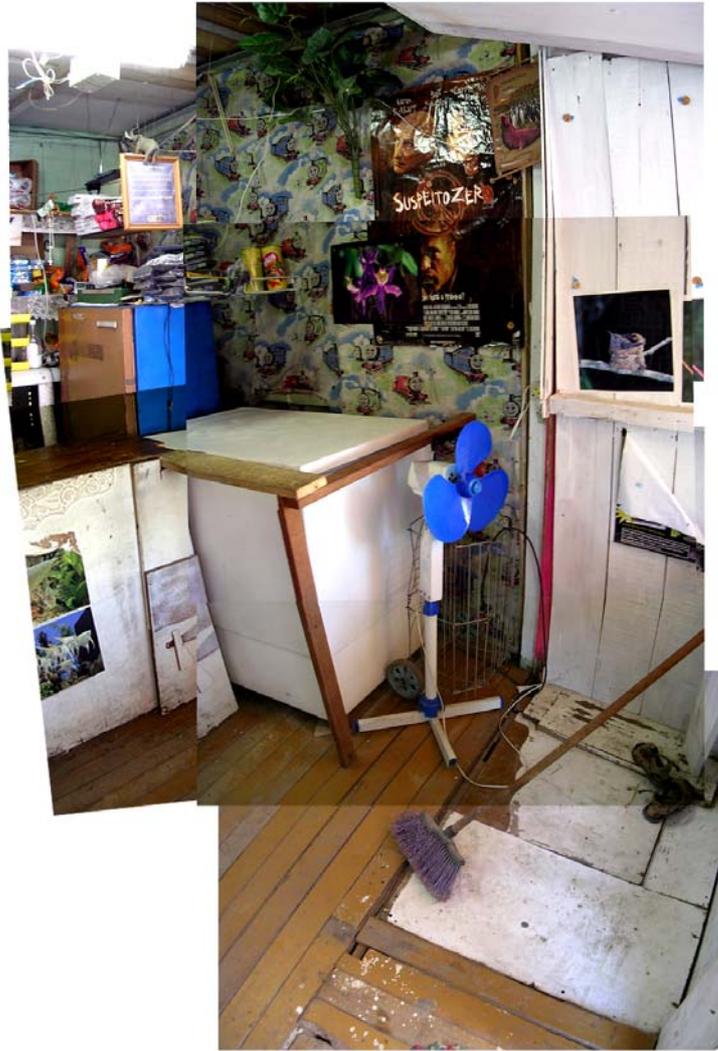


Figura 02: Giovana Santini, "Botequim", Montagem Fotográfica, 2005.

RETÓRICA DA COLLAGE

Como retórica da *collage* estão as estratégias de composição usadas na arquitetura para transformar os edifícios dentro dos limites da *collage*. Segundo Fuão³⁹, os argumentos retóricos arquitetônicos costumam restringir-se a estratégias estilísticas analisadas na superficialidade da obra e não conseguem ser aplicados no caso de uma arquitetura *collage*.

A qualidade retórica de uma arquitetura não depende de seus aspectos físicos externos, mas da intervenção direta sobre o corpo arquitetônico com a intenção de alterar sua imagem tipológica inicial e também do potencial latente do imaginário de cada um que a observa.

As estratégias de composição da *collage* não estão limitadas a aparência da obra ou seu caráter estético, *collage* exige espessura, profundidade e estrutura. As figuras quando colocadas sobre uma superfície ganham vida, o que significa dizer que são colocadas em pé, literalmente construídas. No caso de uma arquitetura *collage* construída a partir de imagens em simultaneidade, segundo Fuão, em nada é superficial porque como arquitetura prescinde cumprir os requisitos de habitabilidade, estrutura e funcionalidade, antes de ser uma simples manipulação de imagens.

Neste capítulo serão expostos exemplos de construções feitas dentro da Vila do Chocolatão a partir das estratégias retóricas da *collage* propostas por Fuão e complementadas por Neves: *inimage*, acumulação, mosaico, ruína, deslocamento, *objets trouvés*, *ready-made*, *assemblage*, *Merz de Schwitters*, *relief*, *décollage*, os cortes arquitetônicos de Matta-Clark, *rollage*, *cadavres-exquis*.

Os argumentos retóricos aqui apresentados foram observados em *collages* feitas a partir de fragmentos fotográficos da Vila. A fotografia é um meio de análise e investigação do real, portanto não se trata de uma análise de imagens, mas sim uma análise da realidade representada pela imagem - fotografia, e que mostra a presença da *collage* tanto no aspecto da aparência dos barracos e das suas representações como na estrutura de cada um deles e da própria Vila.

Cidade⁴⁰ aponta a fotografia da paisagem urbana não como simples documentação e preservação da arquitetura, mas como um meio de apresentação das relações indiretas e subjetivas capaz de motivar um pensamento analítico sobre a cidade. Segundo a autora, o imaginário da cidade, a partir da arte moderna, passa a ter analogia com as imagens fotográficas que paralisam o tempo e registram a imagem de um instante em desaparecimento. A *collage* é a linguagem que mais se aproxima desta forma de percepção da

³⁹ FUÃO, 1992, p 129.

⁴⁰ CIDADE, 2002.

cidade porque constitui-se de fragmentos arquitetônicos justapondo espaços e ritmos descontínuos.



Figura 03: Giovana Santini, "Reflexo do Refluxo", Inimage, 2007.

Inimage

A presença da Vila do Chocolatão no ambiente administrativo e jurídico federal é, em si, uma *collage* de cunho arquitetônico, político e social. O que parece falta de sentido nesse encontro, é antes, a perda da seqüência que ordena e dá continuidade ao espaço da cidade. Um talho feito no “cerne da cidade” revela uma outra imagem “que ela mesma alimenta em seu seio, (...) essa outra imagem assim alojada é uma *inimage* no seu duplo sentido do prefixo: ela é negada e, no entanto, contida dentro”⁴¹.

A *inimage* surge na ausência de uma figura, no vazio definido pelo corte e no encontro de imagens distintas que se justapõem e passam a viver uma dentro da outra formando um todo revelador⁴². A Vila surge no vazio deixado pela arquitetura, é uma imagem, ou antes, uma realidade negada pela sociedade e pela própria arquitetura que não se reconhece nas suas construções precárias desprovidas de pré-concepções estéticas e formais, mas que está contida dentro de todo o sistema urbano e por ele é alimentada.

Este tipo de *collage* fala melhor sobre o corte, o bisturi inserido sobre a imagem desejada, numa operação que se dá no nível da aparência, já que o corte não cria nada, não imagina nada que já não seja produto mascarado do trabalho anterior do sonho na imagem (figura 29). De acordo com Passeron⁴³, a teoria da *inimage* segue a maneira da psicanálise e dá um sentido latente à imagem manifesta, encontrando nesta o sinal dos índices do perverso. Ela não é produto de uma fabulação, antes, é objeto de uma etapa na produção de uma fabulação. Ainda segundo o autor a *inimage* é uma catástrofe interna da imagem; quando identificada pelos olhos causa uma ruptura no nível do aspecto que interrompe seu discurso, tanto no sentido material quanto moral. No primeiro caso, material, o aspecto da imagem é posto em ruína, é quebrado, rompido; no segundo, moral, o aspecto da imagem rejeita o discurso expresso anteriormente e o desqualifica como máscara por ser incapaz de mascarar.

É o inconsciente da catástrofe interna que transforma a imagem e seu contexto, uma vez que no processo prático e poético do corte na *inimage*, o vazio da imagem é aberto, mostrando o que está dentro. Cortar é uma revolução, é a verdade que rasga as mistificações, pois não se trata da afirmação de um vazio, mas de um cheio-de-vida. O cheio da *inimage*, camuflada como um vazio reivindicado pela imagem enche a superfície mais compacta quando colocado em uma polpa social poluída de tinturas ideológicas. A cola, neste caso, age apenas como reparadora da ferida aberta, criando falsas cicatrizes.

⁴¹ SILVA, N., 2005, p 211.

⁴² FUÃO, 1992.

⁴³ PASSERON, René. *Inimage*. In: *Revue d'esthétique*, n. 3-4, 1978, p 42.

A *inimage* constitui o sujeito melancólico, aquele que, segundo Tiburi, “fala de seu próprio vazio, do fato de carregar em si um buraco onde outrora caberia o eu; (...) este eu perdido de si, já não é ele mesmo, pode-se colocar neste buraco qualquer outro personagem, qualquer outro objeto que lhe preencha o vazio”⁴⁴. Na *inimage*, assim como na Vila, o vazio aparece pelo seu oposto, o preenchimento, que se dá pelo recolhimento e coletânea de informações, imagens e material reciclável, respectivamente. Tiburi explica que o método é exatamente esse recolhimento com a intenção de preencher o vazio, como se fosse aberto o corpo da história para recolher seus cacos.

Cortar é definir e escolher por eliminação. “Por isso, fica definido pela tesoura não apenas o fenômeno recortado (por exemplo, a fotografia recortada de uma revista), mas também o seu contexto (a própria revista)”⁴⁵. Com outras palavras, Fuão⁴⁶ explica que em toda operação de recorte a figura possui dois níveis de leitura: um como figura escolhida, que mantém uma relação de reciprocidade entre contorno e conteúdo, e outro, como não-figura, que corresponde a folha vazia, um espectro da figura, cujo conteúdo interno não corresponde ao seu contorno. A não figura só existe pela figuratividade do corpo figura e tem como função evidenciar sua presença.

O contexto recortado ou a não-figura, definida pelo contorno da arquitetura, é o terreno ocupado pela Vila do Chocolate. Uma área central que sobrou de diferentes desenhos arquitetônicos que configuram o lugar e foi preenchida por uma nova imagem que não corresponde ao seu contorno - entorno, mas que pelos contrastes de escala, ritmo, ordem, é por ele evidenciada. Uso e tempo são fatores que determinam a noção de propriedade, a permanência definitiva de alguém em um lugar. Aqui, esses fatores podem ser comparados a cola que une em definitivo uma nova figura no contorno de outra, formando uma única imagem; e esta é hoje a grande preocupação do poder público municipal que pretende transferir a Vila para outra área da cidade antes que ela se cole em definitivo formando a nova *inimage* do lugar.

A Vila surgiu como uma fissura indesejada que corroeu a carne territorial do centro administrativo e se transformou em ferida incurável que espera o momento de sua desapareção em uma morte figurada, quando será trans-ferida para outra área da cidade. “A ferida é a verdade como evidência (algo que de repente aparece, se deixa ver) e esta como aberração”⁴⁷; já a fissura pode ser entendida como fratura e esta como “o nome seco da ferida”⁴⁸. Enquanto a fissura é corte, um orifício imperceptível ao olho que vai sendo aberto lentamente, até não poder mais ser fechado, o vazio; a ferida é o cheio, nela

⁴⁴ TIBURI, Márcia. *Filosofia Cinza: A Melancolia e o Corpo nas dobras da Escrita*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004, p 85.

⁴⁵ FLUSSER, Vilem. *Elementos para a compreensão do processo de collage*. In LIMA, 1984, p. 79.

⁴⁶ FUÃO, 1992, p 134.

⁴⁷ TIBURI, 2004, p 200.

⁴⁸ TIBURI, 2004, p 200.

existe vida, uma vida nua, a vida do verme, o ser mais desqualificado que, segundo Tiburi, simboliza a vil existência.

Fitzgerald⁴⁹ coloca que “toda vida é obviamente um processo de demolição” resultado de uma fissura. Deleuze, por sua vez, argumenta que a fissura é silenciosa, chega sem ser percebida, como consequência do seu oposto, os acidentes ruidosos que produzem efeitos imediatos e profundos. A fissura é um acontecimento de superfície, não é nem interior nem exterior, encontra-se na fronteira insensível, incorporal, ideal. Sua relação de interferência com o que acontece no interior e no exterior é complexa; ora num, ora noutro, em dois ritmos diferentes. Os acontecimentos ruidosos, neste caso, se dão na borda da fissura e determinam sua movimentação. O que Deleuze coloca são dois processos que diferem em natureza: “a fissura que se prolonga em linha reta incorporal e silenciosa na superfície, e os golpes exteriores ou impulsos internos ruidosos que a fazem desviar, que a aprofundam e a inscrevem ou a afetam na espessura do corpo”⁵⁰. Aspectos encontrados em Maurice Blanchot⁵¹, que coloca a morte como um acontecimento simultaneamente impessoal, quando inseparável do passado e do futuro nos quais se divide e que nunca se faz presente; e pessoal, acontecendo no mais duro presente onde o sujeito está livre para morrer.

Aos que habitam a fissura, estes processos aparecem unidos em diversas maneiras como no suicídio, na loucura, nos vícios, no crime, processos de demolição do ser, do espaço e do tempo que nascem como instintos nas bordas da fissura e abrem a via para que ela prossiga, mude de direção, se alargue ou aprofunde. Existe uma correlação constante entre fissura e instinto; quando este passa a dominar o corpo, a fissura torna-se rachadura e o corpo fica entregue a morte. A solução para transpor o abismo aberto pela fissura é a *collage*, ponte que une margens oposta, capaz de resgatar o corpo ferido e dar-lhe uma nova carne. *Collage* como cicatriz, como sedimentação da ferida, “a forma sobre o conteúdo disforme que define a ferida”⁵².

⁴⁹ FITZGERALD apud DELEUZE, Gille. *Lógica dos sentidos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

⁵⁰ DELEUZE, 2003, p 159. Nesta obra Deleuze parta da obra de Lewis Carroll para estabelecer uma teoria do sentido e usa o pensamento estóico como termo de elucidação. Os estóicos, amantes do paradoxo, inventaram novas formas de pensamento filosófico e contribuíram em temas como a constituição da natureza e do sentido. Deleuze encontra no caminho do não sentido a lógica do sentido, oposição e complementação ao mesmo tempo.

⁵¹ Para Maurice Blanchot a morte é ao mesmo tempo o que está em uma relação extrema e definida com o sujeito e com seu corpo e que é fundada nele, mas também, o que é sem relação com o sujeito, incorporal e infinito, impessoal, e que é fundada em si mesma. A morte como abismo do presente é o tempo sem presente que não está relacionado com o sujeito, que não pertence nem ao individual nem ao universal, mas aos dois simultaneamente. DELEUZE, 2003.

⁵² TIBURI, 2004, p 203.



Figura 04: Acumulação, Fotografia, 2006.



Figura 05: Giovana Santini, "Portas-Paredes", Mosaico, 2005.

Acumulação & Mosaico

As construções da Vila do Chocolate feitas de forma aparentemente aleatória, decorrentes da necessidade urgente e das possibilidades momentâneas não tem como prática a substituição das partes, mas sim, a sobreposição de camadas, numa acumulação de materiais, tempos e espaços distintos. Na acumulação as diferentes linguagens são liberadas de sua condição recíproca de dependência, abrindo a possibilidade para mostrar um diálogo possível entre elas como entidades autônomas e auto-significantes.

Fragmentos sobre fragmentos vão sendo sobrepostos à medida que se faz necessário, e assim construções provisórias duram tanto tempo quanto aquelas que foram feitas com a intenção de perdurar. Trata-se de um provisório definitivo, não atrelado a uma forma predefinida, mas a condição fragmentária permanente. A modificação é uma condição *sine qua non* da favela, decorrente exatamente deste estado fragmentário e da precariedade dos materiais.

O volume de material já visto, sejam objetos, embalagens ou imagens, lançado nas cidades diariamente, estabelece um excesso na realidade vivida que ultrapassa a categoria de resíduo, de resto ou lixo, mas que não perde seu valor simbólico. A acumulação que existe na Vila não diz respeito apenas aos materiais que poderão servir aos reparos construtivos; alguns moradores acumulam muito mais, todo tipo de material que eles ganham ou recolhem nas ruas, desde roupas, objetos, fotos, a imagens de santos e de políticos. A acumulação relaciona-se com o trabalho de reciclagem, uma vez que a quantidade e não a qualidade melhora o valor do produto; acumula-se lixo como a um tesouro.

Diferentes escalas de objetos, materiais e seres vão sendo misturados, acumulados, justapostos e sobrepostos até formarem uma superfície aparentemente homogênea. Processo e resultado se assemelham a uma *collage*-mosaico continuada, com bordas indefinidas num constante processo de mutação. Segundo Neves⁵³, o mosaico é uma excelente retórica, se constitui na profusão de fragmentos que transbordam buscando sempre o limite. Para Fuão, “o mosaico é a *collage* da paciência”⁵⁴, pois é o resultado do trabalho sempre continuado de desmembramento das estruturas de repetição massiva das imagens e dos produtos industrializados. Seu tempo não é o tempo simbólico da produção, mas o tempo do sonho de quem o executa.

Ferdinan de Cheval, o carteiro construtor do Palácio Ideal, levou vinte anos acumulando sonhos, “cada fragmento, cada figura, cada símbolo, em seu palácio é fonte de originalidade e fantasia”⁵⁵. Gabriel Joaquim dos Santos levou mais tempo fazendo a Casa da Flor. Levou a vida inteira “aproveitando o imprestável

⁵³ SILVA, N., 2005, p 211

⁵⁴ FUÃO, 1992, p 149. Mosaico

⁵⁵ FUÃO, 1992, p 148.

para a produção de beleza”⁵⁶. Cada um deles, a sua maneira, trabalhou na materialização de suas fantasias. O favelado é um pouco como Gabriel, leva a vida inteira construindo seu barraco. Nem sempre por vontade, mas sim pela necessidade de proteger e abrigar sua família.

O encontro dos fragmentos no mosaico ocorre pela vontade suprema do artista, cujo objetivo é formar uma imagem comum. Fuão explica que as figuras se ordenam espacial e temporalmente de acordo com essa vontade e o resultado final transita entre a figuratividade e a abstração. De perto percebe-se a multiplicidade de fragmentos, as camadas, as diferentes escalas e materiais. Os detalhes são figurativos e a visão reconhece cada um dos elementos na sua individualidade. A medida que ocorre o afastamento do olhar a aparência total se aproxima da abstração geométrica. Cada parte abandona seu valor em si e passa a compor um todo homogêneo. “A dificuldade de apreensão, por parte da visão dos múltiplos fragmentos faz que o olho comece o trabalho de negação da figuratividade, em prol da abstração”⁵⁷.

Construir um mosaico exige antes de tudo uma ação de escolha, recorte e acúmulo feito diariamente. É quase um trabalho compulsivo, sempre a ser feito, sempre interminável. “Acumulação é substantivo que define a sociedade de consumo e a adoração à matéria”⁵⁸. Do ponto de vista do consumo refere-se a repetição interminável de objetos e imagens que podem ser encontrados nas prateleiras das lojas e nas páginas das revistas. Trata-se do processo de “coisificação” que o homem se submeteu e que o transformou num estereótipo de si mesmo. Segundo Fuão, a repetição massiva de objetos e imagens feitos por máquinas esvazia os corpos de sentido, os desqualifica. A recuperação de sua aura depende do tempo e da ação transformadora da mão humana.

Enquanto retórica da *collage*, acumulação depende de “um prévio recorte, seleção, uma intencionalidade”⁵⁹, sem isso perde seu sentido e empobrece no simples consumo de matéria. Recortar e selecionar materiais com uma intenção definida é a guia do trabalho dos catadores. Esses trabalhadores, por suas condições ou por suas não-condições, têm um olhar treinado para ver no nada a possibilidade de materializar seus desejos. O trabalho de catação e transformação de materiais de segunda mão, retirados dos sistemas de consumo e abandonados nas lixeiras e ruas das cidades não é restrito aos que não tem acesso ao consumo direto. Muitos artistas, principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial, exploraram estes materiais como forma de crítica a nova sociedade que se formava.

Os anos sessenta começaram como marca de uma reviravolta no pós-guerra, como o período de crise da linguagem e do mercado da pintura. A

⁵⁶ FUÃO, 1999, p 173.

⁵⁷ FUÃO, 1992, p 149.

⁵⁸ FUÃO, 1992, p 150.

⁵⁹ FUÃO, 1992, p 150.

hegemonia da arte abstrata que dominou os anos cinqüenta estava sendo sucedida por uma nova tendência realista, onde o que triunfa é o objeto seja ele encontrado, usado, novo ou descartado. De acordo com Restany, foi na "transição da filosofia para a linguagem que se diversificaram as opções principais do realismo contemporâneo: a aventura do objeto e da tecnologia, a pretensa nova figuração e a crítica social, a arte visual e a pesquisa operacional, a escultura-arquitetura e o urbanismo espacial"⁶⁰.

A necessidade de renovação das artes foi expressa em diversas manifestações pessoais entre 1958 e 1960 que pretendiam ser muito mais declarações de intenções do que ações de cunho estético. Dentre os eventos que ocorreram nesses dois anos e que precederam o novo realismo, as exposições de Yves Klein e Arman foram os mais significativos. Em abril de 1958, as paredes da galeria Iris Clert ficaram completamente nuas para a exposição *Vazio* de Yves Klein. O espaço livre, sensibilizado apenas pela presença do artista, é o lugar onde se propaga a energia cósmica, e o vazio significou um gesto de apropriação do real. Em outubro de 1960, Arman atua de maneira completamente oposta, enchendo o mesmo espaço da Iris Clert faz sua exposição *Cheio*. O artista despeja de maneira "aparentemente aleatória"⁶¹ detritos de toda espécie, elevando a acumulação à dimensão da arquitetura, "a aventura do objeto desemboca na apropriação do espaço"⁶². Essa exposição não teve sua importância focada no seu significado estético, tampouco na quantidade de objetos e nas relações internas que eles revelavam, mas no desafio social e cultural do lixo, um precedente às críticas a sociedade de consumo que apareceram anos mais tarde.

O trabalho de Arman na exploração do objeto através da acumulação e da destruição resulta numa estética similar a que encontramos nas favelas. A multiplicação e a segmentação com que trabalha fazem parte da estética do consumo, da adoração pela matéria, da destruição criativa e das técnicas da collage. O mesmo objeto multiplicado e amontoado numa caixa transparente é caótico em aparência, mas constitui um horizonte de referência para a situação da vida moderna, da técnica e do consumo. Nas acumulações, objetos comuns do cotidiano adquirem vida própria, passam a mostrar características na combinação de cores, nas relações de proporção e nas formas que não são percebidas quando eles estão colocados nas prateleiras das lojas. Basta um outro olhar sobre esses objetos para despertar neles um valor estético que independe de seu aspecto utilitário. A collage se faz presente no ato de arrancar

⁶⁰ RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p 110.

⁶¹ William Rubin explica que mesmo que o artista quisesse se deixar guiar inteiramente pelo acaso, isso seria impossível pois o ser humano consciente está sempre fazendo escolhas. As causalidades acidentais podem acontecer mas não podem ser produzidas. RUBIN, William. Como situar Arman? In *Arman*. Galerie Nationale du Jeu de Paume - MASP. São Paulo, 2000. p 23.

⁶² RESTANY, 1979, p 140.

o objeto de sua função simbólica de servilidade e lhe proporcionar uma nova significação.

Arman tem predileção pelos objetos produzidos em série, principalmente quando já se encontram praticamente fora de uso, desgastados pelas mãos humanas. Ele parece manter com os objetos da realidade cotidiana e com a fragilidade de seus destinos uma relação metafísica, poética e estética, como se sentisse uma melancolia em relação a um mundo que se desfaz regularmente e tenta arquivar seus fragmentos triviais e significativos. Na verdade, o que motiva o artista nas suas obras não é a nostalgia, mas sim a busca pelos objetos. Arman precisa descobri-los, sentir um desejo por eles, criar uma relação de paixão. E é essa relação com o objeto que está na essência da acumulação: "repetições sistemáticas de elementos idênticos, similares e distintos, apresentadas mediante um recorte prévio, seleção ou intencionalidade. Em outras palavras, sem esse ato de escolha (paixão) a acumulação perde seu sentido, se transforma num simples consumir"⁶³.

Na sua busca pela matéria "humanizada" Arman chega ao ponto extremo da vida de um objeto, a lata de lixo. De sua exposição *Cheio*, em que recolheu nos lixos do *Les Halles* o material que lotou a galeria, surgiu uma seqüência de objetos de arte denominados *Latas de Lixo*. Nessa série, Arman colocou dentro de recipientes transparentes, uma espécie de vitrine, o conteúdo que encontrou em diversas latas de lixo: *Pequenos detritos burgueses*, *Grandes detritos burgueses*, *Lata de lixo doméstica*. Em outras, encheu com o lixo produzido por outros artistas, como se essas vitrines fossem retratos de seus amigos: *Lata de lixo de Roy Lichtenstein*, *Lata de lixo de Jim Dine*. O lixo é para Arman um documento sociológico, "são os despejos múltiplos que podem melhor informar sobre a vida cotidiana de uma sociedade". Na década de sessenta, por exemplo, a americanização do lixo, através da multiplicação de embalagens de papelão e o surgimento das garrafas plásticas contribuíram para o aumento e a diferença visual do lixo na Europa.

O grupo dos Novos Realistas compreendeu a sociedade na sua dimensão material da publicidade, dos supermercados, do mundo urbano e do objeto manufaturado e descartado. "A expressão dos detritos, dos objetos, possui valor próprio, sem vontade de agenciamento estético que as oblitere e as torne idênticas às cores de uma paleta"⁶⁴.

As obras de Arman - *Acumulações* e *Cóleras* - e seu trabalho de resignificação do lixo - *Latas de lixo* - têm forte relação com a estética da favela e a vida cotidiana de seus moradores. Nas sua série *Cóleras*, Arman se antecipa ao destino final do objeto que é primeiramente o uso, seguido pelo abandono e pela deteriorização. Ele pega os objetos industrializados, recorta, quebra,

⁶³ FUÃO, 1992, p 150.

⁶⁴ *Arman*. Galerie Nationale du Jeu de Paume - MASP. São Paulo, 2000.

queima e lhes dá uma nova significação, uma nova vida. Os objetos destruídos "morrem para o mundo das coisas e renascem no mundo da arte".



Figura 06: Arman, "O Senado",
Acumulação, 1962.



Figura 07: Arman, "NBC Raiva",
Destruição, 1961.



Figura 08: Arman, "Lata de lixo doméstica",
Acumulação, 1960.



Figura 09: Arman montando a exposição
"Cheio", 1960.



Figura 10: Ruína, Fotografia, 2006.

Ruína

Os catadores trabalham de maneira bastante similar; entretanto, o destruído, o precário, o descartado são qualidades inerentes aos materiais e objetos que eles utilizam. A ação, neste caso não é destruir para transformar, mas resignificar o destruído através de uma nova função. Assim, do ruinoso surge o barraco, uma construção nova mas que nasce velha e desgastada. A ruína é uma categoria de figura-fragmento arquitetônica, como explica Fuão, um lugar de meditação e inspiração para os românticos que vêem nela a permanência do passado. Segundo Dorfles⁶⁵, o que leva o homem a fascinar-se diante de uma ruína arquitetônica é a paixão pelo não-acabado, pela obra destruída, pela ruína encoberta pela natureza.

Um fragmento abandonado pode ser entendido com fruto de um tempo infinito, mas é importante dizer que não basta a simples destruição ou abandono de um objeto para que ele se torne poético, como explica Rocha: “nos cenários contemporâneos, surgem, aparecem, nascem as arquiteturas abandonadas, lugares (des)ocupados com tempos esquecidos. São ruínas, que perderam seus atributos, seus encantos. Restos de construção, desmoronados, explodidos, incendiados, destroçados”⁶⁶.

O sistema de obsolescência programado dos objetos depois da revolução industrial e da urbanização dos grandes centros transformou toda arquitetura em efemeridade. Os edifícios já não estão mais presos ao terreno que ocupam, eles se tornaram episódios provisórios que podem ser substituídos sucessivamente por outros. A demolição surge então como um espetáculo dramático e violento que impede o edifício de se converter em monumento e até mesmo em uma posterior ruína turística. “A ruína como categoria estética é a mais autêntica museificação da arquitetura. E nada manifesta melhor esta tendência à mumificação que o monumento em ruínas quando se transforma em museu aberto para os turistas”⁶⁷.

Para Fuão, as ruínas representam o sentido de destruição inato ao homem e a natureza, mas não devem ser confundidas com o ruinoso, pois o tempo atua de maneira oposta em seus componentes. Enquanto na ruína a matéria permanece, mas os contornos e a forma se decompõem, no ruinoso é a matéria que se decompõe enquanto sua forma permanece. Nesse sentido, os barracos já nascem como ruínas ruinosas onde forma e matéria estão em decomposição, corroídas pelo tempo.

Às favelas faltam os traços de história e memória que existem nas cidades européias cujas ruínas convertem-se em bem sucedidas atrações turísticas. As

⁶⁵ DORFLES, Gillo. *Elogio da Desarmonia*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

⁶⁶ ROCHA; SANTOS, 2006.

⁶⁷ FUÃO, Fernando Freitas. *Ruínas: a fotografia como fragmento da arquitetura*. 1988. Disponível em: www.fernandofuao.arq.br. Acesso em: 2005.

favelas existem no limite da utilidade e da permanência, brincando com o desaparecimento e da mesma forma que não se fixam a um local mesmo nele permanecendo para sempre, elas também escapam a luz da história; e permanecem como um mito romântico cantado em sambas melancólicos ou mesmo nos atuais hip-hop, funk ou rap. O mito reside num território vazio e a-histórico, está na imaginação dos poetas e de alguns catadores que andam pela cidade a contar suas histórias sobre a favela clássica que permaneceu no imaginário social até os anos oitenta, como um lugar pitoresco e sabidamente provinciano, mesmo que em geral se caracterizasse por um amálgama de habitações dilapidadas, excesso de população, pobreza e vício.⁶⁸

Diferente das ruínas arquitetônicas que são envolvidas por um sentido estético e purificador que pretende comprovar a montagem histórica, a favela mostra a simultaneidade de tempos. Hoje está associada à destruição, não ao espetáculo da destruição que é instantâneo, e sim ao que sobra dele no final da festa. Trata-se de uma ruína que não rememora tempos passados, mas os cita nas entrelinhas, enquanto fala do tempo presente e “de um futuro imediato e catastrófico”⁶⁹. A Vila é uma ruína construída diariamente, na destruição ininterrupta promovida pelo consumo, e que está em constante processo de envelhecimento, afinal, “o que nasce velho não nasce jamais suficientemente velho, para que não possa envelhecer mais”⁷⁰.

Fuão compara as ruínas arquitetônicas às fotografias pelo processo de aceleração da passagem do tempo que ambas são portadoras, eliminando o tempo presente e tornando tudo construção da memória. “A ruína é a câmara escura da memória”⁷¹. As ruínas acontecem depois do espetáculo da destruição como portadoras do último momento do corpo que fica imortalizado na estabilidade da pedra e que transfere-se ao papel fotográfico imortalizado pela química. O olhar simbolizado pela câmera fotográfica presencia a destruição do espaço pelo tempo que age nele e acredita suspendê-lo no tempo ao aprisioná-lo na fotografia. Entretanto, ao embalsamar o tempo, a fotografia também mutila o corpo em ruína, retalhando e eliminando tudo que excede os limites do retângulo da imagem fotográfica final.

Toda ruína, seja arquitetônica, cartográfica, fotográfica possui a característica essencial de índice, de indicador e por contigüidade de seu referente. A ruína não é metáfora, nem mimese, é rastro, “o próprio resto de tudo aquilo que a ruína se tornou recordação. (...) Memória de um tempo

⁶⁸ DAVIS, Mike. *Planeta Favela*. São Paulo: Boitempo, 2006, p 198.

⁶⁹ “A experiência da 2ª Guerra Mundial, tal como observou Ernest Bloch, distanciou as ruínas sentimentais das provocadas pelos bombardeios. A ruína em Hiroshima revelou, com sua química radioativa, a categoria máxima que se poderia criar. Com a eminência de uma hecatombe nuclear dos anos 60, a ruína, ao contrário de remeter-se ao passado, passou a aludir ao futuro próximo e catastrófico, na qual a única protagonista seria ela mesma”. FUÃO, 1988.

⁷⁰ FUÃO, 1992, p 85.

⁷¹ FUÃO, 1988.

consumado”⁷². Nesse sentido, a ruína se opõe a estética da imitação que caracterizou a pós-modernidade e desperta a virtude imaginária e simbólica presente em tantas construções da antiguidade e que colocam o homem mais próximo de sua própria natureza. Essa virtude que existe em algumas arquiteturas torna-as receptáculos do imaginário, capazes de propagar sua carga simbólica a todo entorno urbano e transformar o significado de alguns significantes arquitetônicos.

As ruínas arquitetônicas não costumam ser associadas a destruição ou demolição, antes, são envolvidas por um sentido purificador que só possuem os corpos destruídos pela própria natureza. Para os surrealistas as ruínas participam do que Breton chamou de *maravilhoso*, como signo da confusão entre vida e morte. Nelas tem-se o histórico petrificado se confundindo com as formas naturais e signos culturais, e a natureza é a força vital que surge para devorar aquilo que o homem construiu. Para estes artistas, tudo que aparentemente está morto é, na verdade, atravessado por um rumor interior, uma entranha revolta que lhe dá um caráter de convulsão.

No imaginário humano as ruínas, quando tomadas pela natureza, aproximam o caráter da criação humana ao da criação natural. No diálogo póstumo⁷³ com o discípulo Fedro, Sócrates explica que as coisas produzidas pela natureza são dotadas de ordem, onde todos os elementos que os compõem estão invisivelmente ligados entre si por meio de secretas relações. Já nos objetos produzidos pelo homem, tudo acontece ao contrário, sua estrutura é desordenada porque o homem não consegue conhecer o todo trabalhando na fragmentação. Fedro então argumenta que a desordem encontra-se na própria ordem, na complexidade inerente a cada parte que compõe o todo. Mas Sócrates vê que as criações humanas reduzem-se ao conflito de dois gêneros de ordem dos quais um, natural e dado, submete-se e sustenta o outro, que é ato das necessidades e dos desejos humanos. Para ele todas as coisas visíveis procedem de três modalidades de produção que se misturam e se penetram: o acaso, a natureza, e por fim aquelas produzidas pelo homem que atravessam as primeiras, utilizando-se delas, violando-as e sendo violada por elas. Enquanto as

⁷² FUÃO, 1992, p 126.

⁷³ Em *Eupalinos ou o Arquiteto*, Paul Valéry aborda a questão do tempo que age sobre os corpos e das artes como produto da mente, através do diálogo entre Sócrates e Fedro que se encontram no mundo dos mortos, um lugar onde tudo é irreconhecível, um lugar sem matéria, sem forma, alma sem corpo. Ali Fedro relembra suas vivências com Eupalinos, arquiteto de Mégora, para quem a arquitetura era a perfeição da beleza, e lamenta que o mestre em vida não apreciava as belezas materiais do mundo. Sócrates justifica-se e revela-se em um novo papel, o de construtor; e a partir de um objeto encontrado na praia durante sua juventude fala sobre arquitetura, tempo e espaço. Para ele arquitetura é razão e cálculo, mas também arte, e como tal requer uma linguagem exata para construir espaços de “puro envolvimento emocional e de apreensão direta sem mediações perceptivas”. Para Sócrates os mortais seguem obedientes uma idéia; com suas mãos perseguem algo estranho à matéria que eles raspam, cortam ou juntam novamente, e após uma breve avaliação separam-se da sua obra dando por concluída. O oposto se dá na natureza, obra de um corpo vivo que se forma sozinho, sem saber trabalhar sua própria substância, permitindo que o alimento ao seu redor participe de sua construção. VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996.

primeiras são construídas pelos seus próprios princípios não separados da construção, um fazer indivisível, aquelas produzidas pelos homens decorrem do ato de um pensamento, ou seja, os princípios separados da construção e impostos a matéria por quem o faz.

Construir é então criar por princípios separados, o projeto separado do ato e este do resultado. O homem cria em dois tempos, “um dos quais escoar no domínio do puro possível, no seio da sutil substância que pode imitar todas as coisas e combiná-las entre si, ao infinito. O outro tempo é aquele da natureza: contém, de certo modo o primeiro e, de outro, está nele contido”⁷⁴.

Dorfles⁷⁵ coloca que a maior parte das arquiteturas espontâneas está em sintonia com a natureza, interagindo com a paisagem e aproveitando os materiais que o lugar lhe oferece, de modo que as mesmas estão em sintonia com o território que as hospeda. Essa relação íntima entre intervenção humana e natureza através da arquitetura, principalmente se estiver em situação de ruína, de inacabado, emana um extraordinário fascínio e caracteriza o patrimônio histórico e artístico de todas as civilizações.

Para os arquitetos, a ruína exerce o fascínio da eternização na história. Os fragmentos arquitetônicos compostos basicamente por pedras, em oposição aos fragmentos-figura ou os fragmentos-lixo que são fadados à imobilidade, presos ao tempo e espaço históricos, e seus encontros não são amorosos, mas impostos por um poder estético, dependente de projetos, especificações, início e fim. Essas características impedem o caráter fragmentário de qualquer ruína, mesmo as re-qualificadas ou as recicladas. As composições feitas com fragmentos-figuras incitam a imaginação a criar seu antes, quando partes de um sistema e seu depois, no encontro amoroso com outras figuras. Para Cidade⁷⁶, a collage desafia o olhar acostumado a agir e revela um estado de espírito humano: é um estado de espírito que encontra o prazer da destruição indireta, mas que é capaz de reconstruir, fazendo assim a satisfação do ato criador.

A montagem de fragmentos reconhece a heterogeneidade, a confusão e a multiplicidade da cidade onde encontra-se o excesso e a contradição, de maneira que o trabalho dos catadores em seus barracos está vinculado a experiência da cidade; são diversas camadas de materiais recolhidos das atividades corriqueiras se juntando, como um palimpsesto, portas e janelas sem uso, pedaços de madeira, papelão, latas. Os resíduos são os monumentos contemporâneos que guardam nos seus montes um passado sem tempo específico porque na velocidade do consumo tudo já deixou de ser e quem saberá se no futuro, quando arqueólogos escavarem as ruínas das cidades, não encontrarão latas de coca-cola e caixas de fast-food ao invés dos fragmentos de pedra. "O que deve ter sido um rico subsolo está sendo escavado para

⁷⁴ VALÉRY, 1996, p 135.

⁷⁵ DORFLES, 1986, p 133.

⁷⁶ CIDADE, 2002.p 92.

fundações, mais profundas, de novos edifícios. Só os montes de lixo se erguem enquanto se enchem de história”⁷⁷.

Deslocamento

O deslocamento de objetos de um contexto a outro é um procedimento construtivo da *collage*, que implica no desvio de sua função original. Nessa transformação, segundo Fuão⁷⁸, podem ocorrer transfigurações, deformações ou desvios das regras compositivas clássicas. Os materiais descolados e reutilizados na composição de um novo elemento são geralmente retirados de construções abandonadas ou destruídas, e mesmo libertos de sua função primeira, estes elementos ainda podem ser reconhecidos como tal, o que cria um estranhamento diante das novas construções, pois aos olhos da formalidade técnica os elementos desempenham apenas as funções determinadas na sua fabricação.

Dentro da Vila do Chocolatão veneziana, porta, diversos sarrafos em seqüência, outra porta, pedaços de madeira sobrepostos, o somatório de peças heterogêneas se juntam e configuram as paredes de um barraco. A entrada não está na figura reconhecida como porta, mas na porta que figura em outro elemento. Aqui estes elementos assumem novas funções, sofrem constantes metamorfoses, e o que foi uma porta ontem, hoje é parede, amanhã será cobertura e quem sabe voltará a ser porta em um outro momento.



Figura 11: Deslocamento, Montagem Fotográfica, 2005.

⁷⁷ DISERENS, Corinne. *O filme arquitetônico de Matta Clark*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1095,1.shl>. Acesso em: 2006.

⁷⁸ FUÃO, 1999.

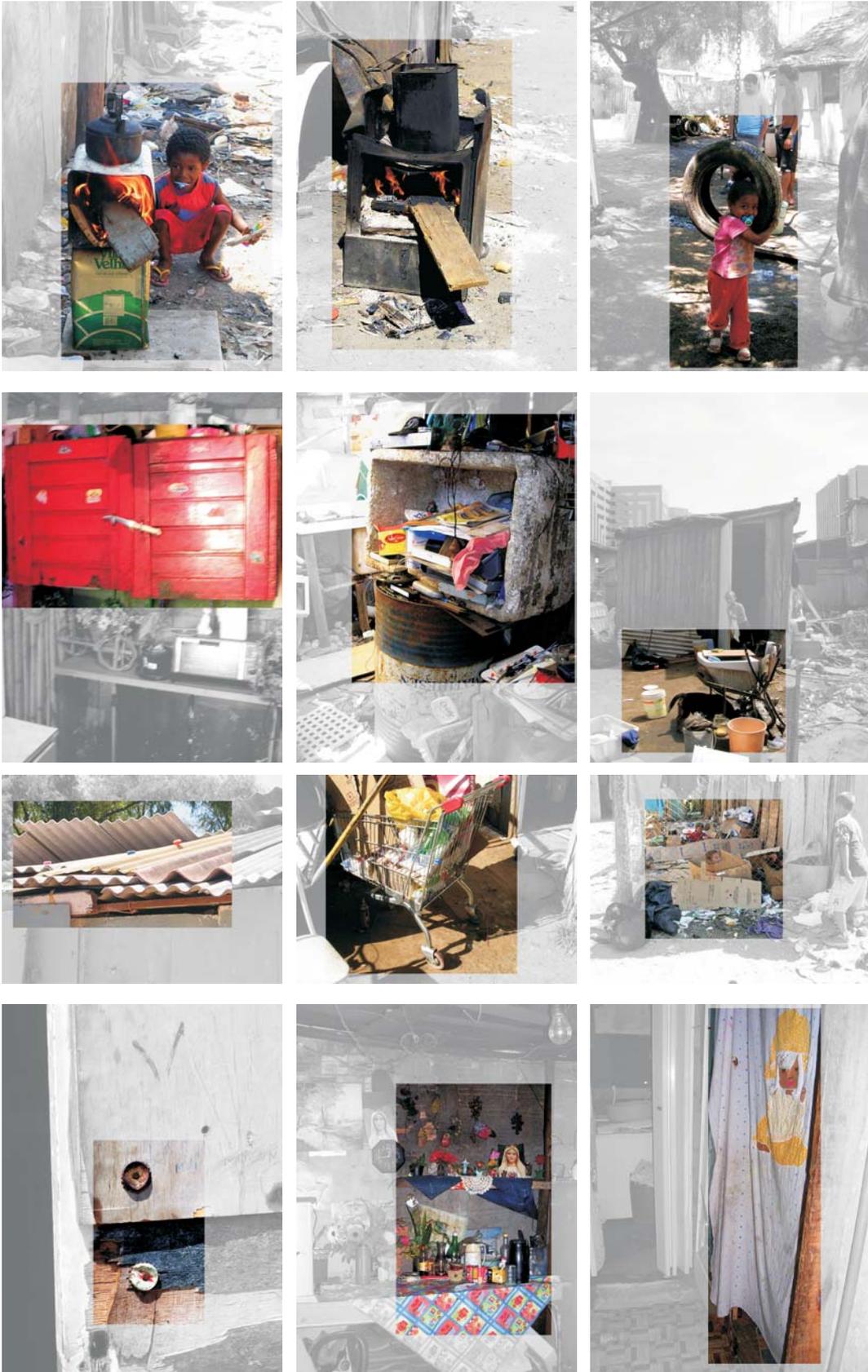


Figura 12: Objets trouvés & Ready-made, Fotografias, 2006.

Objets trouvés & Ready-made

Muitos objetos recolhidos do cotidiano que aparecem dentro da Vila, deslocados de suas funções habituais, são incorporados como fragmentos, tornando-se *objets trouvés*. Bürger⁷⁹ conceitua o *objet trouvé* como aquilo que não resulta de um processo de produção individual, é o achado fortuito no qual a intenção vanguardista de união entre arte e práxis vital se materializa. É o caso da tampinha de garrafa pet usada na fixação das telhas, para substituir a proteção colocada nos parafusos que impedem a entrada de água. Como tampinha seu destino seria voltar à indústria dentro do processo contínuo de produção – consumo - reciclagem, mas com uma nova função este processo é interrompido. Fuão⁸⁰ explica que nestes casos os *objets trouvés* aparecem como mímese⁸¹, não no sentido de imitação, mas para representar, tomar o lugar de um corpo alheio, dar função e vida. “O objeto evoca sempre sua função original mesmo que às vezes, em parte ou na sua integridade, se assemelhe a outro. O objeto a que se assemelha, imita ou substitui é uma questão de retórica e poética: de encontrar semelhanças onde aparentemente não existem, e de encontrar diferenças onde existem similaridades. E estas categorias de oposições nem sempre devem ser buscadas em um nível formal, na maioria das vezes, têm que buscá-las a um nível funcional, estrutural, movimento, etc”⁸².

A presença de *objets trouvés* na arquitetura ocorre geralmente a partir de uma mudança de escala quando objetos comuns são elevados à categoria de monumentos e contemplados a partir de um distanciamento temporal, perdendo suas funções habituais para assumir arquétipos abertos ao desejo⁸³. Claes Oldenburg, nos anos sessenta, dedicou-se às propostas de monumentos colossais colocando objetos cotidianos banais na paisagem urbana. São propostas que costumam ser imaginárias e anti-heróicas, mas que, ao exaltar à categoria simbólica de monumento objetos como prendedor de roupa, tesoura,

⁷⁹ BÜRGER, Peter. *Teoria de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987. p 114.

⁸⁰ FUÃO, 1992, p 154.

⁸¹ Na cultura grega a imagem não implicava necessariamente a semelhança. O conceito de imagem era amplo e englobava inúmeros objetos, ao contrário, o conceito de semelhança implicava uma tensão dinâmica em direção a similaridade. A arte não criava a semelhança com o homem, juntava fragmentos do belo dispersos na natureza para assim compor o realmente belo. Já na tradição latina, o conceito de semelhança é mais amplo que o de imagem. Pode haver semelhança sem relação de imagem, mas onde tem imagem, tem necessariamente semelhança. A imagem para os romanos não estava orientada pela busca de um ideal espacializado como para os gregos. O que guiava era a busca de um tempo suspenso, e um instante crucial. O afresco latino, diferente da obra grega, não é uma abertura para a nostalgia do belo, mas a intenção de interromper a duração no momento de sua perda de equilíbrio, e especialmente, no momento da passagem da vida para a morte. Assim, a concepção romana de imagem leva a fotografia, por estabelecer uma relação de substituição daquilo que ela representa e que desapareceu, neste caso relaciona-se também com o pensamento da morte. Vinculada aos rituais de passagem, a fotografia surge mais como meio de comemoração que como meio de representação, e é concebida como um ‘olhar de medusa’, que detém o tempo e fixa o efêmero. TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. p 48

⁸² FUÃO, 1992, p 154.

⁸³ FIZ, 1986, p 224.

penete, ventilador, através de suas atrevidas escalas, faz um ataque frontal a falta de figuratividade e ao falso funcionalismo geométrico da arquitetura.

Fuão⁸⁴ coloca que a questão mais importante antes de estar no objeto, está na escolha deste objeto cuja participação em um novo contexto arquitetônico depende de sua *objetividade*, o que coloca *objet trouvé* e *ready-made* como categorias que, em termos de especificidades funcionais, formais e intencionalidade artística, se confundem e sobrepõem. O termo *ready-made* foi introduzido no mundo da arte por Marcel Duchamp em 1913, para referir-se a objetos de consumo produzidos industrialmente que se tornam obras de arte a partir da escolha e assinatura de um artista. Paz⁸⁵ assinala que os *ready-made* são a-artísticos, ou seja, estão entre a arte e a anti-arte, em uma zona vazia. O trabalho de Duchamp pretendia uma crítica ativa contra a arte “sentada no seu pedestal de adjetivos”, primeiramente criticando o gosto como uma questão de tradição que se repete inconscientemente, e segundo, a própria noção de obra de arte.

Objet trouvé ou *ready-made* participam da retórica da *collage* exatamente pelo ato que arranca um objeto de sua função utilitária original e o desloca para um novo contexto. Entretanto, uma arquitetura *ready-made* existe mais enquanto representação, ou seja, fragmento-figura que se reproduz independentemente se for obra do anonimato mecânico ou obra paradigmática de um determinado arquiteto. A transformação de objetos cotidianos em espaços habitáveis através de sua ampliação esbarra nas questões de habitabilidade muito mais que no fator estético⁸⁶. Elevar esses objetos a categoria de arquitetura, como fez Aldo Rossi com seus campanários cafeteiras, não é, segundo Fuão, uma arquitetura *collage*, antes trata-se de construir um quadro pictórico a partir de uma arquitetura de natureza morta.

A utilização de elementos figurativos na arquitetura lembra os princípios surrealistas que propunham o seu uso para ampliar a fronteira da realidade imediata para os territórios do inconsciente⁸⁷. O termo *objet trouvé* foi introduzido nas artes pelos surrealistas para nomear os objetos encontrados ao acaso durante suas deambulações. Estes objetos são considerados uma manifestação ao mundo externo dos pensamentos e desejos íntimos de quem os encontra; e muitas vezes, participaram como elementos constituintes de objetos surrealistas⁸⁸, cuja construção tendia a composição de peças heterogêneas

⁸⁴ FUÃO, 1992, p 154.

⁸⁵ PAZ, Octavio. *Aparência Desnuda*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1984, p 31.

⁸⁶ FUÃO, 1992, p 155.

⁸⁷ FUÃO, 1992, p 154.

⁸⁸ Em 1931 Breton publicou na revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* o artigo “Objetos Surrealistas” de Dalí, em que ele identifica e escreve, em uma “linguagem daliniana”, seis categorias de objetos surrealistas: objetos de funcionamento simbólico (origem automática); objetos transsubstanciados (origem afetiva); objetos a ser projetados (origem onírica); objetos embrulhados (fantasias diurnas); objetos mecânicos (fantasias experimentais), e objetos moldados (origem hipnagógica). BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p 43.

antes da modelagem de um único material. Estes objetos combinam a engenhosidade dos *ready-made* de Duchamp com os encontros inesperados dos *cadavre-exquis*, transitam também pelas relações ambíguas dos sonhos e desejos, convertendo-se inclusive em objetos de fetiche⁸⁹. Salvador Dali foi quem mais explorou esses objetos de função simbólica que correspondem a imagens eróticas cujos mecanismos acionam de forma simbólica suas obsessões.

Muitos objetos que transitam hoje, pelas favelas e ruas das cidades, principalmente junto aos vendedores ambulantes e moradores de rua, podem ser elevados a categoria de objetos surrealistas; são criações feitas a partir da junção e transformação de elementos cotidianos diversos, normalmente encontrados ao acaso. O livro *Rua dos Inventos* documenta e relata o poder criativo que os excluídos possuem e que usam para inventar e transformar todo tipo de material em artefatos que servem como objetos de trabalho, de moradia ou mesmo diversão. Para Gabriela de Gusmão⁹⁰, esses objetos são peças produzidas por força da necessidade, desenvolvidas para satisfazer a uma demanda; e "o que pareceria ausência de método formal constitui, pela repetição de um modo de agir não premeditado, um sistema, fortalecendo ainda mais o caráter projetual desses produtos. Paradoxalmente, o imprevisto e planejamento são especificidades comuns a esses projetos pobres em recursos e pouco requintados, porém carregados de intenção e de propósito"⁹¹.

Loschiavo⁹² explica que esses objetos singulares são produzidos através da resignificação de fragmentos de outros objetos, subvertendo as funções do design original e dando testemunho público da recuperação e reutilização dos fragmentos, além do que reestruturam espontaneamente o espaço público das cidades assim como o fazem dentro da favela. De modo geral, estes objetos permitem uma ampla reflexão a respeito das práticas de consumo, da obsolescência dos produtos industriais e também da vida dos que recolhem as sobras da cidade, sobrevivendo dos restos.

Na arquitetura espontânea da Vila do Chocolatão, os monumentos e marcos referenciais são legados aos acontecimentos e seguem o movimento e a

⁸⁹ "Os surrealistas se informaram sobre as implicações psíquicas do fetiche nas obras de Freud e do psicólogo oitocentista Alfred Binet. Para Binet, 'todas as pessoas são mais ou menos fetichistas no amor'; ele considerava o fetiche como a corporificação de um desejo ou uma obsessão mental. Assim, o fetiche só se torna anormal, ou patológico, quando um indivíduo que tem algum desejo sexual frustrado (ou ignorado) passa a desviar-lo na direção de um objeto inanimado, como uma peça de vestuário, ou para uma certa parte do corpo, mais comumente as mãos, os pés, o cabelo ou os olhos. Conforme o sistema freudiano, o fetichista sofre de uma perversão ou um desvio na orientação sexual. O ingresso prematuro e traumático na sexualidade (despertado, segundo Freud, pelo choque do descobrimento da inexistência do pênis materno) leva o fetichista a fixar-se num substituto material para uma pessoa secretamente desejada". BRADLEY, 2001, p 45.

⁹⁰ PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

⁹¹ PEREIRA, 2002.

⁹² LOSCHIAVO, Maria Cecília. *Sobre design e a subversão dos objetos*. 2001. Disponível em: <http://www.ibmcomunidade.com/ruadosinventos>. Acesso em: 2006.

efemeridade da própria favela. A mudança de escala dos objetos se dá mais em nível simbólico, pela mudança de contexto e de função, do que pela alteração de tamanho como nos monumentos da Pop Art. Os próprios barracos são tomados de elementos cotidianos em transição, elevando-se a categoria de um autêntico objeto surrealista; mas é essencialmente no interior dos barracos que os *objets trouvés*, os objetos surrealistas ou mesmo os *ready-made* são encontrados, subvertendo funções conhecidas e sanando necessidades imediatas, podendo ser usados como mobiliário, equipamento, utensílio, instrumento de trabalho, objeto lúdico ou decoração.

Como mobiliário, a caixa de isopor é usada como armário apoiada sobre um tonel e pedaços de plástico-bolha azul recebe o status de guardanapo decorativo. As latas de óleo de dezoito litros multiplicam suas possibilidades e transitam como equipamento e utensílio, na cozinha servem como panela e como fogão, e na rua aparecem como vaso de flor. Os lençóis saem da cama e se transformam em paredes, portas e cortinas e a faca (se) vira como puxador. No pátio, cheio de restos, a estrutura metálica enferrujada de uma cadeira suspende o tanque que não precisa de instalações, já que recebe água dos baldes e pode largá-la direto sobre a terra. As crianças são as que mais se apropriam do lixo como fonte de brincadeiras, usam as caixas de papelão para se esconder ou o pneu para se balançar, crescem no meio dos restos e acreditam ser esse o universo a desvendar aceitando essa realidade como sua única alternativa.

Carrinhos de supermercado deixam de transportar embalagens cheias para transportá-las vazias, agora sob o comando de um catador que algumas vezes os modificam agregando partes de outros carrinhos para aumentar o tamanho ou reforçar a estrutura. O catador subverte a ordem dos significados subtraindo o carrinho de sua função habitual e colocando-o sob novas regras que mantém sua compreensão mesmo que pelo seu lado avesso, o do consumo do lixo. O mesmo objeto pode receber diferentes usos e significados, sendo usado simultaneamente em várias atividades conforme a necessidade, a criatividade e o referencial do morador.

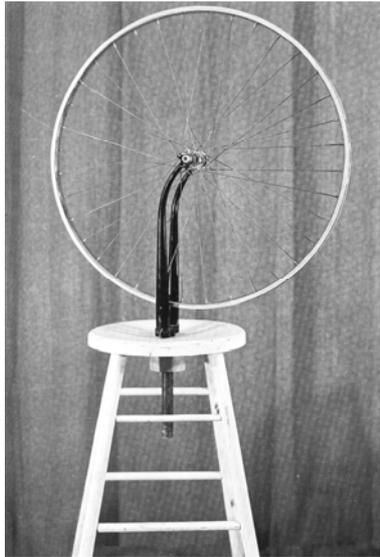


Figura 13: Marcel Duchamp, "Roda de Bicicleta", 1913.



Figura 14: Claes Oldenburg, "Clothespin", 1976.



Figura 15: Dona Maria, "Isopor com saquinhos de bala", 2000.



Figura 16: Assemblage & Merz, Fotografia, 2006.

Assemblage & Merz

A favela reconstrói o novo a partir de fragmentos do abandono de outras arquiteturas, em uma ação de cunho prático movida pela urgência e não por uma busca estética. Configurados por materiais deteriorados, sem condições de habitabilidade e estruturalmente precários, os barracos servem apenas como interface entre o morador e a rua. Longe da arquitetura se assemelham mais a uma obra de *assemblage* ou a *Merz-bau* de Schwitters, todavia, também não são considerados arte visto que inexistente a intenção estética.

A *assemblage* engloba todo tipo de *collage* feita com objetos tridimensionais, rompendo os limites da pintura e da escultura por um lado, e mantendo-se fora das fronteiras da arquitetura por outro. Segundo Fiz⁹³, a *assemblage* é composta de materiais ou fragmentos de objetos diferentes, livres de suas determinações utilitárias e organizados ou agrupados livremente, ao acaso. A escolha do artista recai geralmente sobre objetos industriais destruídos ou em decomposição como os que compõem os barracos dentro da Vila e o resultado é uma obra fragmentária, tendendo a precariedade e efêmera.

Kurt Schwitters⁹⁴ destacou-se como um dos pioneiros na prática da *assemblage* no início do século XX, onde criou um estilo estético próprio denominado por ele de **merz**⁹⁵. Nas suas obras, Schwitters atuava como fazem hoje os catadores que moram na Vila do Chocolate: diariamente recolhia materiais por onde passava, descobrindo tesouros entre as lixeiras e os desperdícios, e construindo suas collages com todo tipo de material perceptível ao olho. Ele desejava construir coisas novas a partir de coisas velhas e quebradas, dando a visão teatral do movimento Dada, um teatro global da vida, tratado como elemento potencial da *mise en scène* – luz, atores, materiais sem restrições, público, autor. A cena Merz constituiu para ele um modelo teórico de referência onde ele abdica da disciplina e a da ordem lançando-se na estética do caos.

Schwitters considerava a abstração uma nova arte prática do seu tempo, a última fase lógica da evolução artística do século XX, descobriu nas máquinas a abstração do espírito humano e em seus estudos percebe que na pintura o importante é sintonizar os elementos entre si na sua forma e cor. A partir disso,

⁹³ FIZ, 1986.

⁹⁴ Sobre o trabalho de Kurt Schwitters ver: WESCHER, Herta. *La historia del collage – del Cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. Para esta autora Schwitters deveria ser a figura central do dadaísmo por descobrir tesouros entre a lixeira e os desperdícios. No Catálogo *Kurt Schwitters*. Servei d'Arts Plàstiques – Fundació Juan Miró. Barcelona, 1982, aparecem as primeiras *Merz* dos anos vinte, onde o artista se manifestou contra a politização da arte; seu ataque contra os tabus estéticos e convenções sociais não era radical, nem tinha a mordacidade intelectual de Marcel Duchamp anos depois como sua atitude anti-artística. O que dominava seu trabalho neste período era o desejo claro de desenvolver um estilo colecionista e transformar o mundo ao invés de reformá-lo.

⁹⁵ A palavra Merz foi recortada por Schwitters de um anúncio do Comerzund Privat-Bank e transformada em título de suas obras.

introduziu nos seus quadros elementos colados como recorte de jornal, papéis, papelão ondulado e cobriu tudo com as cores do quadro, de forma que estes elementos ficaram pouco destacados na superfície. Em seguida fez os primeiros quadros *Merz* onde os objetos – restos velhos de madeira e arame, rodas dobradas, pneus - assumem o mesmo valor das cores em uma pintura e os títulos aparecem colados sobre papéis entre número de bilhetes e outros restos.

Nas primeiras obras não costumava selecionar os materiais, cortava e rasgava o que vinha às mãos e colava ou pregava tudo, uns sobre os outros; posteriormente, passou a selecionar e ordenar os materiais de maneira mais consciente e a introduzir pequenos objetos ou detalhes que podiam ser tanto elementos que falavam do mundo externo como documentos pessoais que informava sobre suas atividades ou “seu mundo interno”, como cartões postais e bilhetes.

De acordo com a descrição de Wescher, Schwitters criava pela eleição, distribuição e deformação dos materiais, cuja mudança nas formas se dava na simples disposição sobre a superfície do quadro, pelo fracionamento ou dobra do material ou ainda, pelo recobrimento com pintura. “Na pintura *Merz* a tampa de uma caixa, um naipe ou um recorte de jornal, se transformam em superfície; um barbante, um risco de pincel ou lápis, em linha; um cabo, um papel manteiga pintado ou colado em esmalte, o algodão em suavidade”.⁹⁶ Mesmo empregando tipos de materiais distintos suas composições resultavam bastante equilibradas, com ângulos, linhas, retângulos e círculos formando estruturas rígidas.

Em 1920 as construções *merz* de Schwitters saíram do plano bidimensional do quadro e se transformaram em arquitetura. *Merz-bau*, como foram denominadas são arquiteturas *collage* que se formam através da adição sucessiva de elementos diversos, do mais rejeitado ao mais nobre, constantemente sendo reiniciadas e abertas a colaborações externas. *Merz-bau* é uma arquitetura em movimento, que se desenvolve até engolir os espaços onde se estabelece.

Na *Merz-bau Catedral da Miséria Erótica* que tomou conta de sua casa, do porão à cobertura, em uma espécie de museu pessoal onde objetos e casa eram partes inseparáveis de uma mesma obra de arte. Schwitters levou dez anos agregando fragmentos dos desperdícios diários, objetos e recordações. Segundo Fiz⁹⁷, estas últimas pareciam mais relíquias profanas, nas quais a estrutura plástica se convertia em um monumento pessoal, em um assunto privado da subjetividade estética, em modelo bem amado de suas preferências mitológicas individuais, de suas brincadeiras eróticas, em consonância com uma relação fetichista com os materiais de desperdício que caracterizam a poética da *merz*.

⁹⁶ WESCHER, 1976, p 121.

⁹⁷ FIZ, 1986, p. 94.



Figura 17: Tom Wesselmann, "Natureza morta", 1962.



Figura 18: Schwitters, Merz.



Figura 19: Schwitters, Merz-bau, 1920.

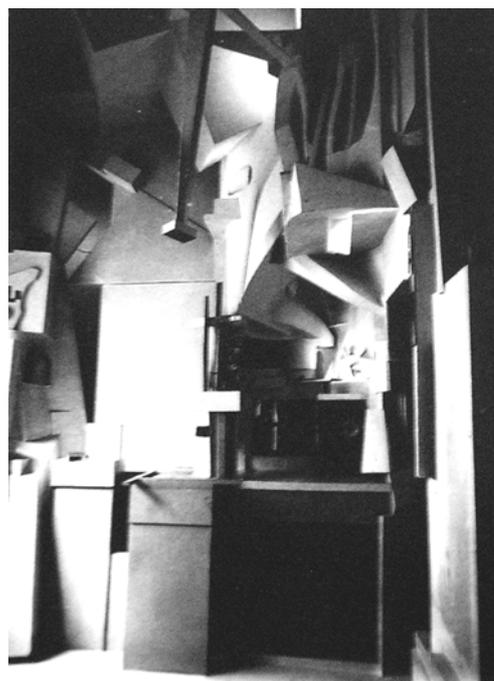


Figura 20: Schwitters, Merz-bau, 1920.



Figura 21: Relief, Fotografia, 2006.



Figura 22: Giovana Santini, "Soltando Camadas", Décollage, 2006.

Relief & Décollage

Na mesma época que Schwitters inspirava-se para suas obras *Merz*, o construtivista russo Vladimir Tatlin introduzia na artes o termo *relief*, referindo-se às esculturas *collages* que passou a construir após seu contato com os *papiers-collés* de Picasso. Fuão os define como pinturas collages ou “murais abstratos plástico-espaciais a base de perfis metálicos, arame e pedaços de madeira e vidro.”⁹⁸ A intenção de Tatlin nesses trabalhos era manifestar o poder expressivo dos materiais, renunciando a temática figurativa explorada pelos Cubistas nos *papiers-collés*. Os *reliefs* libertam materiais velhos e usados de suas características materiais permitindo que assumam novas funções em outros contextos, como faz aquele “negócio de porta” sobre um dos pedaços de madeira que compõem o barraco.

Como Tatlin, os moradores da Vila do Chocolate trabalham com pedaços velhos de madeira e metal, e usam como cola pregos, linhas, arames. O que não desqualifica seus trabalhos dentro da retórica da *collage*, pois a máxima de Max Ernst “se a pluma faz a plumagem, a cola não faz a *collage*”, vem de encontro com esse tipo de trabalho que não usa cola, mas consegue congrega diferenças em composições insólitas.

O “negócio de porta” pregado sobre a madeira, foi retirado de sua função corriqueira e colocado sobre essa superfície com a intenção de estruturar o barraco e segurar as camadas de tempo que estão ali contidas. Sua função primeira de abrir e fechar e assim, permitir a passagem do dentro para fora e do fora para dentro é negada no momento em que foi separado de seu conjunto.

O que chama a atenção nessa imagem e dentro da Vila como um todo, não é apenas o inusitado dos encontros, mas as camadas de tempo que se entrelaçam através dos veios da madeira. Vertical, horizontal, inclinado. As lâminas vão se abrindo, descolando, e revelando uma outra superfície, com nova cor, textura, um processo de “destruição e autodestruição”⁹⁹ como ocorre na *décollage*.

A *décollage* é um procedimento que em aparência parece o inverso da *collage*, mas em essência, é uma extensão do mesmo. São composições que se dão pela decomposição de fragmentos da realidade, principalmente na ação de descolar cartazes encontrados nas ruas. Nos anos sessenta, esse procedimento foi utilizado como crítica a sociedade que se mostrava indolente frente aos problemas reais, sedada pelas sensações momentâneas do consumo. Wolf Vostell explica que “o princípio *décollage* afeta a extração de qualquer fenômeno (visual, fotográfico, objetos, ações, acontecimentos ou comportamentos) de seu contexto familiar, cotidiano, confrontando-se com outros âmbitos distintos de

⁹⁸ FUÃO, 1992, p 15.

⁹⁹ FUÃO, 1992, p 131.

realidade e, inclusive, contraditórios”¹⁰⁰. O objetivo é instaurar processos mentais mediante uma mobilização da percepção e da fantasia a cargo dos diferentes modos de composição e representação.

Na *décollage*, o descolamento da camada superficial libera as camadas inferiores ocultas, e expõe os diversos momentos e tempos do objeto. Não se trata de cortar a pele e ver expostas suas outras camadas, mas sim, de descolar as partes que a compõem, escamar, deixando rastros de sua presença em busca do que está embaixo, mais embaixo.

No campo da arquitetura, a *décollage* pode acontecer sobre sua representação, através de “um descolamento sobre a superfície”; ou sobre o próprio corpo do edifício, através de “um descolamento do edifício sobre o corpo social, contexto, vestígio de um processo natural diante da inexorabilidade do tempo”¹⁰¹, onde a ruína aparece como exemplo mais evidente. Em ambos os casos constitui uma crítica as imagens técnicas que a mumificam no tempo, sempre jovem, sempre imaculada; e a própria arquitetura, que se coloca a posar mostrando apenas sua superficialidade.

Segundo Fuão, uma Arquitetura como *Collage* aceita todas as imperfeições deixadas por alguém sobre o corpo de outro, cujo erotismo não está na beleza, mas na evidência de vitalidade. A *décollage* se dá no movimento de destruição e construção a que todos os corpos estão submetidos, um processo em perpétua mutação sempre inacabado cuja aparência é ruínosa, como a própria favela. Na Vila do Chocolatão, os processos de *décollage* são observados tanto sobre os materiais quanto sobre os barracos. Os fragmentos de madeira com que eles são feitos, expostos a ação do tempo, vão soltando suas camadas superficiais, uma a uma, revelando as camadas inferiores do próprio barraco num outro fragmento que estava oculto mas que também encontra-se em processo de decomposição.

A Vila foi feita em camadas, etapas que se acumularam na sua estrutura física e social e que se manifestam em *décollages* pontuais; porém, no momento em que for transferida para outra parte da cidade suas camadas serão amputadas e eliminadas, um único golpe da navalha, a guilhotina que passa e elimina. Dentro da arquitetura, Fuão¹⁰² propõe a *décollage* também como o processo que amputa partes de um corpo arquitetônico existente revelando a pele do que está ao lado. O processo de recorte tem implícito uma seleção muitas vezes feita ao acaso em tempos e circunstâncias distintas, uma ação comum no processo de desenvolvimento urbano que destrói e constrói incessantemente as cidades. Toda escolha tem implícita uma perda, no caso da Vila exatamente a perda é que interessa, retirar de cena um corpo urbano, a figura não grata que entrou e penetra na festa do poder.

¹⁰⁰ Vostell. Sala de Exposiciones del Museu Español de Arte Contemporaneo. Madrid, 1978.

¹⁰¹ FUÃO, 1992, p 132.

¹⁰² FUÃO, 1992, p 132.



Figura 23: Vladimir Tatlin, Relief.

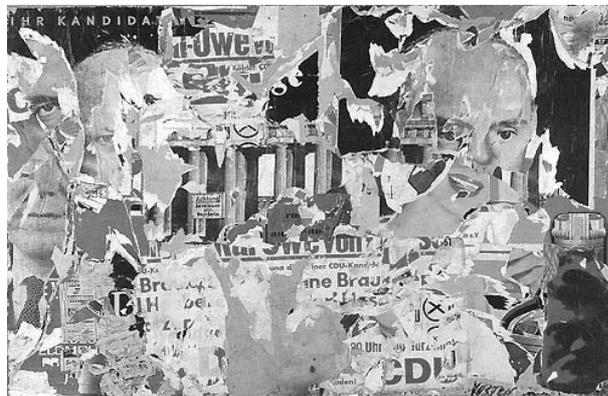


Figura 24: Wolf Vostell, "IHK Kandidat", 1961.



Figura 25: Giovana Santini, "Frestas" (Matta-Clark), Fotografia, 2006.

Matta-Clark

Algumas propostas de corte de corpos arquitetônicos foram utilizadas por arquitetos como Frank Gehry¹⁰³ que tomando como *ready-made* um edifício existente, faz inúmeras operações de deslocamentos de espaços, volumes ou superfícies. Gehry usa a subtração física de partes do edifício abrindo vãos, decapitando interiores, redistribuindo a seqüência espacial, abrindo e explorando o corpo arquitetônico. Tais propostas representam uma subversão dos valores do funcionalismo pois os cortes e as fissuras se contrapõem a rigidez do sistema.

Recortar a arquitetura, abrir fendas no tecido físico do prédio foi a ação de Matta-Clark para representar sua postura diante dos problemas da vida comunitária e urbana. Para Desirens, as obras de Matta-Clark “provocam uma tensão entre a estrutura e sua desintegração, entre a forma e a decomposição, entre a totalidade e os fragmentos, entre o centro e o limite”¹⁰⁴. Os cortes em edifícios abandonados, como no projeto *Splitting*, em que ele fez uma única incisão no corpo-casa abrindo a estrutura, expõem as entranhas sombrias da própria arquitetura, desestruturando não apenas seu aspecto físico, mas também seu significado inicial. “A mutilação do corpo físico arquitetônico, arquétipo americano e a imagem que dele resulta, se constitui em um forte ataque aos valores arraigados à casa como refúgio, segurança, tão presentes na sociedade atual”¹⁰⁵.

As tentativas de Gordon Matta-Clark podem ser vistas como experiências utópicas que pretendiam liberar a arquitetura de sua solidez estática convertendo-a em um instrumento capaz de adaptar-se a qualquer situação cultural e social, uma arquitetura em movimento capaz de se transformar de acordo com a flutuação da vida urbana. Para ele, a arquitetura estável e imutável estava em contradição com o modo de utilização do espaço público, flutuante, multifuncional e em constante câmbio. Matta-Clark pensava a arquitetura por meio de “vazios metafóricos, buracos, sobras de/ restos de espaços, lugares para urbanizar, (...) lugares que são meras interrupções em nossos movimentos diários”¹⁰⁶.

A partir do processo de corte se dá uma nova relação com o espaço, desaparecem as separações entre interior e exterior e se perdem os pontos de referência, provocando a desorientação do usuário. Um gesto que transgredir o corpo arquitetônico e sua ordem. O corte é o que inaugura a *collage*, ele

¹⁰³ Além de Gehry, pode-se citar o canadense M.P. Mac Donald com o projeto para o Museu Marra Clark; Robert Venturi com o Pátio Franklin; Sol Le Witt com a Série A; E. Ambasz com o Centro de Informática e a Casa para u para em Córdoba. FIZ, 1986, p 254.

¹⁰⁴ DISERENS, Corinne. *O filme arquitetônico de Matta Clark*. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1095.1.shl>, 2006.

¹⁰⁵ FUÃO, 1992, p 90.

¹⁰⁶ SCHULZ-DORNBURG.apud CASAROTI, Cecilia. La ciudad: Instruciones de uso. In: *La ciudad radiante*. Valencia: Skira, 2003, p 26.

inscreve a diferença na vida, no corpo, na figura, pois nele está entendido o início de uma nova etapa. A tesoura abre os portais de passagem e os abismos que distanciam os corpos, os tempos e os espaços, obrigando-os a encontrar formas distintas de comunicação. Matta-Clark usa o corte para permitir que a arquitetura possa narrar outra história e demonstrar que a noção de espaço mutável permanece sendo tabu, principalmente quando são projetados por arquitetos. “Trata-se de explorar, de um lado, os elementos fundamentais do movimento - o peso, sua distribuição na construção da verticalidade subjetiva - e de, ao mesmo tempo, desviá-los, fazê-los implodir no limite extremo das leis que, no entanto os sustentam. Como que para deixar surgir a força sensível pelo próprio excesso transgressor”¹⁰⁷.

Pelas fendas abertas na arquitetura Matta-Clark permitiu que outra luz entrasse para desenhar livremente sobre superfícies abandonadas. Novas janelas foram abertas mostrando cidades diferentes dentro da cidade conhecida. As janelas como as fotografias tendem a enquadrar a paisagem de acordo com a visão daquele que a projeta (ou fotografa), mas um corte, uma fenda, um buraco, permitem outra visual e criam uma nova realidade no imaginário de quem olha e quem é olhado. Lina Bo Bardi era habilidosa com a tesoura nas suas collages e conseguia transpor isso nos espaços construídos, sempre buscando outras formas de ver o mundo. No Sesc Pompéia, ela rasgou a parede como se faz com o papel, resultando numa forma indefinida e inesperada. As janelas buracos, sem vidros, sem forma definida, segundo Costa Neto¹⁰⁸, quebram a rigidez e a padronização das janelas convencionais. Trata-se de um rompimento estético, de uma ação que pretende obter nelas e através delas, diferentes realidades e novas interpretações entre os processos de ver e observar através de uma abertura não convencional.

Na maioria dos trabalhos relacionados com arquitetura Matta-Clark atuou sobre não-arquiteturas: vazios, brechas, espaços abandonados, lugares que não se desenvolveram. Ele propunha uma cena espacial em perpétua metamorfose, onde o público pudesse atuar constantemente sobre o espaço. Como outros artistas da mesma época, ele explorou o lixo, seu caráter efêmero e a possibilidade de transformação destes materiais. Em *Garbage Wall/Homesteading* ele misturou resíduos urbanos, asfalto e gesso e construiu um muro em frente a igreja de St. Mark em Manhattan. Durante quatro dias ele encenou atividades domésticas simples, depois desmontou a escultura e colocou no lixo. "O resultado final será o ciclo de uma rua - a casa que sai do lixo e volta para ele"¹⁰⁹.

¹⁰⁷ DISERENS, 1993.

¹⁰⁸ COSTA NETO, Achylles. *A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi*. Dissertação de Mestrado. PROPARG – UFRGS, 2003, p 109.

¹⁰⁹ DISERENS, 1993.

Efemeridade, abandono, corte, lixo, não-arquitetura são termos comuns entre o trabalho de Matta-Clark e o trabalho dos catadores da Vila do Chocolatão. Nesse espaço perdido do inabitável, do irrepresentável, os favelados vão juntando matéria e deixando frestas, tecendo a superfície de suas moradias. Os buracos são feridas, esculturas negativas, já portadoras de uma abertura assumida, não possuem lugar fixo nem limites determinados, tudo se movimenta com a construção, a luz dança e desenha, atravessa qualquer obstáculo da matéria, percorre as bordas indefinidas iluminando dentro e fora, e pelas frestas consegue iluminar um barraco pelo outro.

A luz desperta a cor de cada material; não se trata de uma cor aplicada sobre as coisas, mas de uma cor que aflora delas, que surge nas frestas, nos intervalos deixados entre os materiais, nas superfícies. Esta mesma luz que não conhece limites, se movimenta, caminha e entra nos barracos, não ocupa o espaço, mas impregna-o com sua presença radiante. “Luz que irradia por entre frestas de forma que, apesar de rarefeitas, aparecem hermeticamente vedadas”¹¹⁰.

A dança da luz sobre as superfícies desenha uma outra favela. Um lugar que existe apenas no instante em que é percebido como sombra e parece existir para lembrar que a sentença dada a favela está mais próxima de se realizar. Luz e matéria vivem no limite do desaparecimento, cada uma a seu tempo, mas o mesmo tempo Kairós, “o tempo mutante. A luz que brilha do acoplamento de matéria”¹¹¹. Kairós é o tempo temporário das mudanças que se anuncia nas periferias, nas exceções, nas indefinições. Tempo não mensurável e portanto, sem forma fixa; o que se contrapõe a Cronos, o tempo linear, calculado e previsível, o tempo da perspectiva e da arquitetura que somente se reconhece em formas sólidas e estáveis que indicam sua perseguição ao tempo.

“O tempo na Collage é o próprio paradoxo do tempo, da simultaneidade da co-existência dos distintos tempos de cada figura, de seus corpos. É o Encontro amoroso desses diferentes tempos que assinala o novo tempo, o novo instante surgido a partir do ‘shock’ das figuras, dos corpos no encontro amoroso, da colisão de tempos distintos”¹¹². As figuras na *collage* se reorganizam não mais de forma seqüencial, mas desconexa, sem eixos e sem regras estéticas, resultando em uma multiplicidade de posições num mesmo tempo e espaço.

¹¹⁰ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996, p. 324.

¹¹¹ FUÃO, Fernando Freitas. *As Bordas do Tempo: a collage em Antonio Negri*. 2004. Texto não ainda publicado.

¹¹² FUÃO, 2004.



Figura 26: Matta-Clark, "Splitting", 1974.



Figura 27: Rollage, Montagem Fotográfica, 2006.

Rollage

Outro termo explicado como um argumento retórico de transfiguração de imagens a partir de um desfilamento das mesmas, seguido por seu reagrupamento em novas imagens é a *rollage*. Este tipo de *collage* mostra a imagem como imagem em movimento, como se fossem frames de tempo dispostos linearmente. De acordo com Fuão¹¹³, a escrita linear e a consciência histórica surgiram deste modo, pela transcodificação do tempo circular em linear, pela tradução de cenas em processos.

A arquitetura e sua história são reconhecidas através de imagens que se multiplicam infinitamente em diferentes formas. Mesmo assim, perfurá-las com a lâmina do estilete ou rasgá-las, para o arquiteto, é um verdadeiro sacrilégio, como se a própria arquitetura fosse perfurada e destruída. Recortar ou rasgar imagens técnicas é uma ação tomada contra o “caráter sacro científico” que impregnam as imagens de um “falso saber”, um conhecimento e uma memória tão superficiais quanto o papel que serve de suporte para essas representações¹¹⁴.

A expressão *rollage* foi introduzida por Jiri Kolar¹¹⁵, que a definiu como uma técnica capaz de mostrar o mundo em duas dimensões através da idéia de multiplicidade da realidade. Nos seus trabalhos, o fator relevante não recai sobre o material, mas sobre a abordagem dada a ele, onde a imagem é simbolicamente destruída pela ação do artista e em seguida recomposta de maneira nova. Sua estética se aproxima da estética da favela, é a estética do jogo, onde o acaso e a ordem fazem parte desse arranjo, os materiais não são escolhidos por suas características estéticas mas pelo acaso.

Dentro da arquitetura, Fuão¹¹⁶ explica que a *rollage* ocorre no momento em que se pode desfiar uma figura e torná-la habitável, sem desfiar a arquitetura, mas tecendo um novo espaço. Na Vila, bambus, troncos de árvore, tábuas, são materiais que foram desfiados por uma vontade humana e reorganizados na formação e delimitação de um espaço, por meio desta mesma vontade. O inusitado destas composições neste ambiente está exatamente no desfila-mento que ordena os fragmentos num ritmo constante e unísono, diferentemente de toda a lógica do conjunto.

¹¹³ FUÃO, 1992, p 146.

¹¹⁴ FUÃO, 1992, p 146.

¹¹⁵ Sobre o trabalho de Jiri Kolar: SILVA, N., 2005; CHALUPECKÝ, Jindrich. *Jiri Kolár*. Paris: Revue K, 1987.

¹¹⁶ FUÃO, 1992, p 146.



Figura 28: Jiri Kolar, Rollage.



Figura 29: Jiri Kolar, "Cover Girl", *Inimage* , 1965.



Figura 30: Cadavre-exquis, Fotografia, 2006.

Cadavre–exquis

E esta lógica desconexa da favela, mais que uma simples acumulação de materiais é um exercício de *collage* no campo da arquitetura como o jogo *cadavre-exquis*¹¹⁷ surrealista foi um exercício de *collage* no campo visual e verbal. Bradley explica que os surrealistas costumavam usar o jogo para captar o inconsciente e desenhar diretamente a partir da imaginação liberada. Mais do que isso, “o jogo do ‘cadáver-delicado’ é um exemplo do permanente intercâmbio entre o poético e o pictórico”¹¹⁸.

O não-controle exercido pela razão e pelo senso estético; a predominância dos poderes do pensamento analógico; a oportunidade para a manifestação do acaso e também dos desejos de todos os participantes e a irrestrita liberdade de expressão são características do jogo surrealistas explicadas por Lima¹¹⁹ e que se aplicam às construções espontâneas das favelas, confirmando a teoria de uma arquitetura como *collage*.

Na *collage* cada fragmento ou imagem assume um valor de linguagem que é articulada numa composição plástica sem seguir nenhuma norma estética, mas respeitando valores pictóricos de luz, cor, planos, perspectivas. Dessa forma, o que faz a *collage* são estruturas plásticas conhecidas formulando um novo conteúdo que dá sensação de inesperado.

Segundo Lima, no jogo do *cadavre-exquis* cada participante contribuía com elementos de uma estrutura gramatical conhecida: sujeito, adjetivo, verbo, predicado, objeto; ou uma parte de desenho como cabeça, corpo, membros, formando a frase ou desenho final. Na favela cada fragmento é usado para formar uma estrutura arquitetônica capaz de abrigar um grupo de pessoas, cujos elementos recorrentes das construções formais como estrutura, piso, parede, aberturas, cobertura são respeitados, mas a junção das partes, os materiais utilizados e a composição final, não seguem nem os valores estéticos, nem as regras compositivas da arquitetura.

A presença de elementos de referência conhecidos permite a expressão de uma nova essência de conteúdo questionante cujo objetivo é ultrapassar a visão imediata e superficial. “É a ultrapassagem propiciada pelas imagens que se amam, que se entreabrem em sentidos e significações outras que a de suas leituras correntes ou lineares, é o curto circuito de essências que na imagem já-vista, já conhecida, já montada, estabelece esse entreabrir, esse entre-ver inédito, ou melhor, esse entre-visto outro que nos dá a vertigem objetiva da visão nova, da imaginação nova”¹²⁰.

¹¹⁷ O nome foi retirado de uma das primeiras frases que se formaram no jogo: “O cadáver delicado beberá do vinho novo”. BRADLEY, Fiona. Surrealismo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

¹¹⁸ BRADLEY, 2001, p 24.

¹¹⁹ LIMA, 1984, p 30.

¹²⁰ LIMA, 1984, p 58.

Descartes no Discurso do Método escreve que os edifícios empreendidos e concluídos por um só arquiteto costumam ser mais belos e melhor ordenados do que aqueles que muitos procuram reformar, fazendo uso de velhas paredes construídas para outros fins. Ele diz ainda que o arranjo urbano formado por diversos tempos, onde as ruas se tornam curvas e desiguais, parece mais uma organização do acaso que proveniente da razão humana, isso porque a linha reta e a forma pura procuram abolir o acaso.

Contrariando a regra cartesiana, a Torre de São Paulo de Gaetano Pesce é um exemplo de projeto *collage* relacionado com o jogo do *cadavre-exquis*; nele Pesce convida diversos arquitetos para trabalhar na sua elaboração, permitindo que cada um projete de maneira independente do outro. O prédio seria composto por três torres, Jardim e Serviço cuja forma era determinada pelo projeto, e a Torre Apartamentos que consistiria em um edifício armadura, uma estrutura vazia onde cada morador poderia construir seu apartamento de acordo com a necessidade e desejo.

Diferentemente da maioria dos projetos de planta livre e estrutura independente este não é uma estrutura estereotipada onde se empilham inúmeras caixas iguais. No projeto de Pesce, Fuão¹²¹ explica que a estrutura é interiorizada, implícita e velada permitindo variedade de formas e escalas nas partes que compõe o todo. Cada arquiteto convidado a projetar um dos apartamentos desconhecia o projeto dos demais, o que permitiu a descontinuidade entre um projeto e outro, como em uma *collage* que junta elementos dispares de forma que eles mantenham sua própria identidade. Após construída a Torre seria uma espécie de rua vertical onde cada apartamento poderia ser considerado como uma casa, visto que possuiria soluções de planta e de fachada independente dos demais. “O morador da Torre São Paulo não compra um apartamento com sua planta padrão e seu número de cômodos estabelecidos. Aqui ele compra um terreno e uma coisa chamada ‘liberdade’. A liberdade de projetar seu apartamento é quase que absoluta”¹²².

A autoria dos barracos na favela se dilui como no jogo do *cadavre-exquis*, ou mesmo na Torre São Paulo, pois são exemplos de uma criação coletiva, e quem as observa não se depara com algo decorrente da sensibilidade ou do estado mental de uma única pessoa. A forma assume a função de “preencher as condições de veículo para comboiar os elementos lingüísticos aproximados e aglutinados por uma vontade arbitrária ou processo”¹²³.

¹²¹ FUÃO, 1999, p 211.

¹²² FUÃO, 1999, p 211.

¹²³ FUÃO, 1999, p 211.

III. REPRESENTAÇÕES



A arquitetura da justiça e a injustiça na arquitetura

A imagem do barraco sobreposto ao edifício da Justiça Federal (figura 01) não é uma *collage* feita de imagens diversas recortadas e justapostas sobre um plano bidimensional, é sim uma imagem feita a partir de fotografias – testemunhando a realidade - e representa uma *collage* real formada por arquiteturas diversas que se encontram sobre a mesma superfície territorial. A composição feita a partir de duas obras humanas sobrepõe luxo e lixo contrapondo arquitetura planejada e arquitetura espontânea. Um caso de contradição justaposta segundo Venturi¹, a qual possui contrastes violentos e oposições intransigentes pela sua inflexibilidade, mostrando um todo que está para ser resolvido.

A arquitetura da Justiça e a injustiça na arquitetura configuram esta *collage*, que se dá no encontro e justaposição dos opostos, na fronteira entre o permanente e o impermanente, o fixo e o móvel, o côncavo e o convexo, o dentro e o fora, o formal e o informal, o ordenado e o desordenado, o acadêmico e o popular, o rígido e o espontâneo. E tomando palavras de Max Ernst, o absurdo do conjunto provoca no observador um aumento brusco da capacidade visual, ao mesmo tempo em que provoca uma reflexão sobre a incapacidade e o distanciamento da justiça e da arquitetura em relação aos menos favorecidos.

Na Língua Portuguesa, a palavra justiça é também utilizada para referir-se a órgãos do Setor Judiciário como Justiça Federal, Justiça do Trabalho, Justiça Eleitoral. Essa duplicidade na linguagem deturpa seu verdadeiro significado que acaba sendo aferido também aos órgãos públicos, suas instalações e seus funcionários. Justiça é antes de tudo um princípio de equidade, de igualdade proporcional. Ser justo é saber dividir sem subtrair e sem adicionar; é dar o correto valor a cada coisa e a cada pessoa, é estabelecer regras claras sem proporcionar vantagem para uns e desvantagem para outros; acima de tudo, é encontrar o equilíbrio que satisfaz ou atende, por igual, sem deixar resíduos de insatisfação.

No artigo *A importância da arquitetura judiciária na efetividade da justiça*, Claudia Patterson parte da definição de arquitetura feita por William Morris no final do século XIX² para dizer que a arquitetura judiciária deve ser pensada a partir das relações sociais estabelecidas no âmbito da justiça; e devem também incorporar sua importância simbólica e cívica. Segundo a autora, a partir de Brasília a arquitetura judiciária incorporou a monumentalidade, o equilíbrio e a simetria da justiça; porém, se os prédios apresentam um envólucro simbólico

¹ VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

² “A arquitetura abrange o exame de todo o ambiente físico que circunda a vida humana; não podemos subtrair-nos a ela, ate que façamos parte da sociedade urbana, porque a arquitetura é o conjunto das modificações e das alterações introduzidas sobre a superfície terrestre, em vista das necessidades humanas, excetuando somente o puro deserto’ ”.

que representa a equidade da justiça, no seu interior as instalações demonstram o esgotamento real do Poder Judiciário, cujos espaços não conseguem mais guardar a infinidade de processos que se empilham em consequência das relações sociais paradoxalmente cada vez mais injustas.

A distância entre cidadão comum e justiça independe das questões espaciais; está na ordem das representações e significações, como observa-se em relação aos moradores da Vila do Chocolate que vivendo a poucos metros dos edifícios da Justiça Federal encontram-se distantes do que ela representa. Enquanto os prédios do judiciário possuem o equilíbrio e a simetria da justiça e da arquitetura, a realidade onde estão inseridos mostra, no reflexo de suas janelas, exatamente o oposto: o desequilíbrio e a assimetria das relações sociais, da arquitetura, das condições de trabalho e de vida.

Se dentro dos edifícios os papéis se empilham a espera de um funcionário que os separe e despache, nas ruas da Vila os catadores trabalham empilhando e desempilhando montanhas de lixo que são recolhidos e vendidos quase que diariamente. O acúmulo de papéis dentro dos prédios da justiça, sua análise e separação mostram que os funcionários públicos exercem a mesma tarefa de organizar e fazer circular o lixo, não físico como os catadores, mas moral, relacionado ao descumprimento das leis. O lixo físico da Vila e moral da Justiça é a forma interior que cola a Vila do Chocolate e as instituições ao seu redor; é pelo lixo que se dá a atração amorosa da *collage* que mantém dentro do amante uma essência latente que se manifesta diante do ser amado que também a possui.

A imagem da pobreza e o universo da desordem espaço-social hoje se agravam em função do crescimento físico e populacional das grandes cidades. A diversidade marca a cidade contemporânea, onde convivem simultaneamente diversas formas de expressão, de culturas, de origens; e onde as diferentes camadas sócio-políticas se acumulam, justapõem e fundem em uma única cultura urbana. Para evitar a aproximação dessas diversidades, muitas vezes entendida como uma espécie de contaminação ou contágio, acontecem isolamentos das camadas sociais em recriações contemporâneas de guetos que tanto podem se apresentar como favelas, como, condomínios de luxo. Exclusão não associa-se mais a pobreza, ao abandono, antes é uma condição espacial e temporária, que une aqueles que se encontram em uma situação semelhante.

Porém não pode-se omitir o fato de que a aproximação entre as diversidades é inevitável e ocorre por meio de fissuras que se abrem, cada vez mais, nas cidades, principalmente através da violência e do lixo; dois ingredientes que fazem parte do cotidiano da Vila do Chocolate, construída a partir de tudo que não tem mais serventia na cidade, e das resoluções tomadas nos prédios da Justiça.

E por ironia, tanto o lixo como a violência acabam gerando outras instancias de poder, o que Hakim Bey denominou Zona Autônomo Temporária

ou TAZ³. Pelo total descaso do Estado, uma nova cidade é formada, tornando-se uma espécie de território livre, fora do alcance do sistema de vigilância. É um espaço fora da malha política porque é um espaço sem mapa, sem representação, e habitado pelo bando.

A Vila, entendida como uma Zona Autônomo Temporária ocupa o espaço vazio do mapa que ainda não foi preenchido pelo poder; ela está sendo reconhecida, representada, mediada, para então desaparecer, deixando para trás um invólucro vazio, e reaparecer, sob nova forma, em outra área da cidade, mantendo-se ainda invisível e indefinível pelos termos do espetáculo político.

Em uma TAZ a espontaneidade é crucial, pois o que interessa são as alterações subjetivas provocadas pelas experiências de ruptura vividas pelo nomadismo psíquico dos seus moradores, que muda o paradoxo de um modo passivo para um modo ativo, vital para a formação da sua realidade. Entre os nômades, Bey coloca “artistas e intelectuais, trabalhadores imigrantes, refugiados, os sem-teto, turistas, todos que vivem em trailers – assim como as pessoas que ‘viajam’ na Internet, sem talvez jamais saírem de seus quartos”. O autor define esses “ciganos” como “viajantes psíquicos guiados pelo desejo ou pela curiosidade, errantes com laços de lealdade frouxos, desligados de qualquer local ou tempo determinado, em busca de diversidade e aventura”.

Para Deleuze e Guattari, o bando corresponde a um grupo do tipo rizoma, que se opõe ao tipo arborescente concentrado em órgãos de poder. Em geral, o bando é metamorfose de uma máquina de guerra, diferente dos aparelhos do Estado ou equivalente, que estruturam as sociedades centralizadas. Escapar aos contornos do Estado é, portanto, condição para a autonomia da zona temporária, pois a soberania do Estado só reina sobre aquilo que ele pode se apropriar, por isso, as estratégias urbanísticas e arquitetônicas que fragmentam e organizam as cidades.

Na collage as figuras são como ciganos que vagam guiados pelo desejo, em busca dos encontros que dão lugar a festa. Antes de Hakim Bey, André Breton já falava sobre a possibilidade de inserir na vida moderna um *sagrado extra-religioso*⁴ composto pelo triângulo amor, poesia e rebelião, que só emerge quando existe uma experiência coletiva, a experiência do bando, das figuras

³ TAZ defende a idéia de combater o Poder através da criação de espaços (virtuais ou não) de liberdade que surjam e desapareçam o tempo todo. Segundo Hakim Bey não é um conceito ou dogma político, é apenas um ensaio, uma espécie de fantasia poética que deve ser auto-explicativa, construída em ação, e que o autor explica a partir da crítica ao conceito clássico de revolução e de uma análise do conceito de levante. Para a revolução o levante representa o fracasso porque contraria as regras já estabelecidas, mas para a TAZ ele “representa uma possibilidade muito mais interessante, do ponto de vista de uma psicologia de libertação”. Já o conceito de revolução para o autor possui um caráter permanente, traindo os ideais que foram sua força motriz, voltando ao ciclo natural da História. Em contraposição ao conceito de levante, entendido como experiência de pico, está o conceito de momento, algo que surge fora do Tempo, portanto, temporário. Os momentos de levante são intensos, moldam e dão sentido a toda uma vida porque neles ocorrem trocas e interações. BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.

⁴ PAZ apud LIMA, 1984, p 135.

ciganas da *collage* e dos catadores da Vila do Chocolate. É nessa experiência que a revolta torna-se o caminho para a Iluminação.



Figura 01: Giovana Santini, "Paradoxos da *Collage*", Montagem Fotográfica, 2005.

Fragmentação

No século XX, a arte foi atravessada pelos princípios da abstração e da *collage*, da mesma forma que as demais disciplinas foram delineadas pelo discurso das partes e do todo, passando das coerências formais entre a totalidade e seus componentes à independência destas partes. Da idéia de detalhe como uma parte que explica o todo, caminhou-se para a idéia de fragmento, como uma parte que explica a si mesma, alheia a qualquer contexto.

A fragmentação é o caráter mais visível da época moderna, efeito imediato do materialismo, da necessidade de mudanças contínuas, da agitação, da velocidade e relacionada com o consumo e a obsolescência, o desenvolvimento da indústria, dos meios de transporte e de comunicação. No campo social, aparece como resultado do desenvolvimento sociocultural da atual condição humana que resultou na especialização das atividades e das habilidades e, conseqüente, na estratificação das cidades.

Fragmentação é metástase, processo intensivo e ilimitado que permite sempre quebrar mais, fragmentos de fragmentos de fragmentos... até tornarem-se abstrações⁵.

A cultura do fragmento aparece na abstração da arte principalmente a partir das esculturas de Rodin, que traz o torso como representação mutilada do corpo, uma representação que evidenciou certo afastamento entre a intuição e a vida, uma fragmentação que toma todos os corpos e objetos e os emancipa do natural e do humano. Em seguida, com as obras de Cézanne, dos cubistas e nos *cadavres exquis* surrealistas esta nova visão aparece na geometrização e na decomposição das imagens⁶.

No campo da representação visual o ponto fundamental da fragmentação é a fotografia, pela sua capacidade de retratar a natureza de maneira objetiva, isolando a pintura ao mundo da imaginação e do inconsciente; um processo iniciado séculos antes, no *quattrocento*, quando as primeiras câmeras escuras foram usadas para articular o espaço da representação instituindo um novo modo de ver e construir a imagem.

Na arquitetura, fragmento é pedra, decorre das ruínas e está carregado da estabilidade e da permanência no tempo que a eterniza. Na Vila do Chocolatão, fragmento é resíduo, decorre da obsolescência do consumo, e como tal, é efêmero, inconstante e frágil; e como na *collage*, pode tanto ser parte

⁵ FUÃO, 1992, p 36.

⁶ A decomposição da forma constituiu uma redução, a passagem da figuração à abstração, um processo criativo determinado pelo inconsciente que teve início com o desenvolvimento sócio-cultural no século XVIII; a partir do Romantismo, quando o irracional passou a ser exaltado abrindo as portas do inconsciente que tornou-se objeto de investigação científica e artística no século XX. FUÃO, 1992, p 36.

desintegrada de um todo como o próprio todo independente da parte que o gerou.

No mundo contemporâneo, a fragmentação costuma ser usada como metáfora que auxilia a descrição da realidade frente às questões formais. O paradigmático *Espaço, Tempo e Arquitetura*, escrito por Sigfried Giedion⁷ em 1941, refletiu a vontade de interação entre arquitetura, arte e ciência. O termo espaço-tempo utilizado por Giedion sugeria a correlação entre a nova experimentação estética da arte moderna e as novas teorias científicas da relatividade, onde o tempo de Aristóteles e de Newton separados do espaço havia acabado, e a medida de tempo passou a depender da posição no espaço e do movimento relativo dos observadores.

Segundo Giedion, a revolução ótica que aboliu a perspectiva hierarquizadora de um só ponto de vista deu ao homem a capacidade de perceber a energia dos volumes colocados livremente no espaço, sem relações perspectivas; com isso, o espaço relativista significou a passagem da idéia hierárquica de composição para a idéia mais livre de posição; a substituição de uma ordem clássica, homogênea, compacta e determinista, por uma nova ordem mais relativa e descontínua, porém não por isso, menos confiada no controle estrito da razão.

Hoje o paradigma newtoniano e boa parte do einsteiniano se enfrentam junto ao resto do universo onde a maior parte dos processos, inclusive os de aparência mais estável, são extraordinariamente indisciplinados e acabam remetendo a comportamentos não-lineares fruto de seu próprio caráter dinâmico e interativo. Nestes processos a posição - global - no espaço deve combinar com a incidência da informação - local - que aporta cada situação no momento particular. Essa informação afeta consideravelmente o conjunto, modificando continuamente sua trajetória, onde o sistema global varia e acumula a informação local recebida.

A nova ordem global está em acordo com os processos dinâmicos que definem a compressão do espaço e do tempo contemporâneos e que são determinados pelo fator <in> a eles associados: alto grau de <in>formação; princípio de <in>certeza, <in>determinação, <in>estabilidade e <in>coerência; propriedade <in>fraestrutural, <in>manência, <in>termitência e <in>teratividade; vocação de <in>completude, <in>finitude, e sobretudo, uma tendência a <in>formalidade diretamente associável a sua aparente <in>disciplina⁸.

Dentro dessa lógica contemporânea, Vila do Chocolate e *collage* são <in>definições, definições contidas dentro, em contínua transformação, pertencentes à lógica fragmentária do <in>completo, do efêmero e do acaso.

⁷ GIEDION, Siegfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Hoepli, 1955.

⁸ GAUSA, Manuel. Tiempo Dinámico - ordem <in>formal: trayectorias <in>disciplinadas. In *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. Espanha, v1999, n222, p 8.

São momentos passageiros em contínua transformação⁹. Nelas, o que parece desordenado corresponde a um outro tipo de organização onde o caos se manifesta através da sucessão de pequenas ordens que são <in>formais, não forçosamente aleatórias nem arbitrárias, mas baseadas em séries de certezas e <in>formações dissimuladas e cambiantes - no espaço informal não existem regras estabelecidas nem padrões fixados que possam ser copiados cegamente; o que existe são ritmos de relações e interconexões inferidas entre acontecimentos.

Nos ritmos irregulares e nas diversidades encontradas na Vila, a realidade se mostra bastante complexa; mas a partir da observação das características que originam esta complexidade, pode-se estabelecer pontos iniciais de sua lógica interna para poder ir além das idéias de conjunto e de coerência. A arquitetura, tradicionalmente, atua em uma série de convenções hierárquicas formalmente lógicas, confinada em modelos de ordem baseados nas estruturas rígidas e preestabelecidas, implicitamente inalteráveis e permanentes. Já a estrutura da Vila pode ser pensada como um episódio, onde a justaposição se converte em ritmo, as entidades híbridas são consideradas naturais e positivas, e não mais como peças isoladas, como irregularidades ou como exceções.

Desta maneira entra-se em um domínio geral de superposições no qual o que é específico do lugar, em um instante determinado ou desde um ponto de vista particular, pode converter-se em ordem. Lagos, a capital da Nigéria, é um bom exemplo onde a adaptação coletiva a condições extremamente difíceis, em uma organização aparentemente anárquica, na verdade está submetida a um conjunto de regras informais, porém rígidas¹⁰.

Espaços como Lagos ou a Vila do Chocolatão fazem parte de um sistema complexo cuja estrutura é dinâmica capaz de se desenvolver, se reconstruir e se deslocar no seu próprio meio através da sobreposição, acumulação, integração e desintegração, e da simultaneidade que também estruturam a *collage*. Em sistemas como estes, o caos aparece como agente de organização do todo, como força condutora às estruturas; pois dentro de um mesmo sistema – a Vila - cada estrutura – barraco - possui um tempo ou ritmo de evolução diferente de outra e por meio de instrumentos de unificação ou integração – cola – constroem um todo evolutivo complexo que emerge a partir da simultaneidade de suas superposições.

O caos permite momentos de construção de um todo a partir da complexidade dos fragmentos que o compõem e cuja mínima flutuação pode provocar alterações significativas em toda a estrutura. A integração destes fragmentos se dá por sistemas de superposição não lineares que formam a *collage*, pois une fragmentos de estruturas de diferentes tempos, as quais se

⁹ Fuão, 1992, p 99.

¹⁰ PACKER, George. *A Megacidade. 2007. Disponível em: www.revistapiaui.com.br/2007/fev/dossie.htm. Acesso em: 2007.*

acham em diferentes estágios de evolução. A *collage* surge do caos, do inesperado, das figuras que se agrupam sobre uma superfície, se sobrepõem e assim vão formando novas imagens.

Etimologicamente caos vem do latim *chaos* que significa "confusão, mistura confusa dos elementos; os infernos; escuridão, trevas; o caos a que tudo será reduzido, o fim do mundo"¹¹. O caos abre possibilidade a mutações e transformações, é considerado a forma extrema da desordem, ultrapassando o conhecido e o conceituado. Sua elevada complexidade extrapola a capacidade do cérebro de estabelecer a ordem e de encontrar interpretações coerentes.

Para Montaner, o caos pode ser entendido como *alter ego* da ordem, que opõe-se a ela e surge do alto grau de desordem dos fragmentos. Ele também representa a inadequação ou a "condição em que alguma coisa *não está* no lugar adequado e *não executa* a função apropriada"¹². A desordem do fragmentário está na sua incompletude que é da ordem do infinito. O que não tem fim está sempre em mudança, em transformação, em construção, é incompleto e também incerto.

O caos revela-se em um estado confuso de acontecimentos outrora proibidos pela ordem, de maneira que são anunciadas infinitas possibilidades e um caráter ilimitado de inclusão. Por analogia pode-se pensar a arquitetura acadêmica representando o espaço ordenado onde movimentos e situações são premeditados, e a favela, o espaço caótico, onde o inesperado e o desconhecido são condições *sine qua non* de sua existência.

A arquitetura tem se definido com algo descontínuo, fragmentado, instável, e partilhando dos preceitos filosóficos da Deconstrução tem buscado uma nova complexidade em outros procedimentos arquitetônicos. É uma arquitetura que medita sobre o caos aparente, as distorções e as deformações, as redobras e os interstícios; e constrói as contradições da explosão de um espaço dinâmico levado ao limite da fragmentação. Mas atrás do mecanismo da sobreposição, da decomposição e do dinamismo existe um impulso para a coerência e a consistência, há uma ordem subjacente que é na realidade um complicado sistema de ordens sobrepostos, intrincados e mutáveis em suas relações recíprocas.

¹¹ Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

¹² MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

A Deconstrução, explorando a estética construtivista¹³, defende que o distúrbio aplicado às formas é interno, não é uma fratura ou um corte, mas a estrutura é sacudida, retorcida, empenada e ainda assim, solidificada. A função segue a deformação ou deslocação, a distorção e a deflexão. Primeiramente, a forma é perturbada e depois, um programa funcional é dado a ela, de maneira que cada objeto carrega em si mesmo a força ideológica que o gerou e a arquitetura passa a ser vista como representação e interpretação do mundo, não mais como transformadora da sociedade, como pretendiam os construtivistas.

Deconstruir não significa destruir algo que está construído física, cultural ou teoricamente, apenas para revelar uma base desarmada na qual algo novo pode ser construído; é antes uma maneira de questionar o modelo arquitetônico através de suas metáforas de fundações e estrutura, presentes também na filosofia, de modo que a Deconstrução se propõe a colocar em prática questões da arquitetura na filosofia e desta na própria arquitetura.

Segundo Derrida¹⁴, a Deconstrução e seus arquitetos precisam deconstruir as essências da tradição e criticar tudo que subordina a arquitetura a valores como utilidade, beleza ou ao modo de vida; não para construir algo que seja inútil, feio ou inabitável, mas para libertar a arquitetura das finalidades externas ou objetivos insignificantes. Não pretende-se a construção de alguma arquitetura pura ou original, ao contrário, pretende-se apenas colocar a arquitetura em comunicação com outras mídias, outras artes, para contaminá-la. É preciso romper as fronteiras, principalmente as acadêmicas, entre texto e disciplina, para abordar questões referentes a heterogeneidade e a multiplicidade necessárias de gestos, de campos, de estilos.

¹³ O Construtivismo foi um movimento artístico modernista, que ocorreu na Rússia, no começo do século XX, e pretendeu levar a extremos os aspectos abstratos e geométricos dos volumes, afastar-se o mais possível dos cânones estéticos figurativos e jogar com as possibilidades dinâmicas da escultura em função do espaço e do tempo. Sua arte quebrou as regras de composição do classicismo, criando com formas puras o produto impuro: fragmentos geometricamente compostos, instabilidade formal, dinâmica espacial, formas flutuantes. Apresenta a idéia de "construir" usando materiais naturais e sintéticos oferecidos pela industrialização, em obras que se apresentam como objetos compostos de elementos geométricos em materiais diversos como metal, vidro, papelão, madeira, acrílico, plástico, dentre outros usados sós ou em combinação. O construtivismo é relacionado com o deconstrutivismo por uma questão plástica, ambos chegam a mesma conclusão plástica partindo de motivos diferentes. A semelhança na aparência e no repertório é só óptica, a essência e o tom do discurso de cada movimento é completamente distinta. A situação construtivista é revolucionária, busca transformar a sociedade enquanto o deconstrutivismo tem um tom de brincadeira, de experimentação, não quer transformar o mundo mas sim se adequar ao espírito do tempo. A arquitetura é entendida como representação e interpretação do mundo.

¹⁴ Em entrevista a Christopher Norris, Derrida questiona a relação que existe entre a criação deconstrutiva de um lado e o comentário crítico ou diagnóstico de outro. Esta entrevista pode ser lida como um improvisado comentário sobre a forma como a Deconstrução tem se aberto para tais questões da filosofia e das artes visuais. Derrida diz que a palavra deconstrução soa muito como uma metáfora arquitetônica, mas que na realidade é muito mais complexo que isso, até porque, quando a palavra surgiu a cena era ainda dominada pelo estruturalismo de maneira que, ao mesmo tempo que a Deconstrução compartilha alguns motivos com o projeto estruturalista ela o ataca. In: PAPADAKIS, Andréas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew (Ed). *Deconstrutivismo: omnibus Volume*. London: Academy, 1989, p 71-78.

O que a Deconstrução oferece é precisamente a chance de experienciar a possibilidade das invenções de novos tipos de representações e de espaços. Nesse sentido, *micromega* de Daniel Libeskind¹⁵ (figura 02) é um tipo de representação semelhante a *collage* e ao amontoado de resíduos que constituem a Vila do Chocolatão, levando o observador a sensação de perda dos sentidos.

Micromega é uma representação labiríntica, composta por fragmentos de mesma natureza - explosões de elementos geométricos - completamente individuais e solitários que formam planos que se interceptam sem uma regra fixa, sem direção pré-determinada, sem limite, sem hierarquia, sem um objetivo. Os fragmentos seguem trajetórias casuais onde a violência dos choques e dos encontros modifica cada elemento; um sobressai ao outro ou ambos se modificam, rompem-se, dobram-se, desviam-se. *Micromega* pode ser entendida como uma abstração que serve de gabarito para muitas disciplinas, pois segue a lógica da relatividade espaço-temporal da nova ciência onde não existe apenas um ponto de fuga, não existe um espaço único, cada elemento que coabita o espaço tem sua própria regra, sua própria escala.

Micromega parece ser a forma mais próxima para solucionar o problema de representar a explosão de resíduos e materiais existentes na Vila do Chocolatão, como pode ser visto na planta denominada Lixo (figura 03). O lixo é o elemento cambiante do espaço, ultrapassa os limites dos barracos e as fronteiras impostas à Vila; “o lixo também é a estrutura que suporta e define a superfície. O lixo se dobra e se desdobra como matéria, mas também como pensamento organizador do espaço urbano”¹⁶. Na Vila, desde suas entradas, os resíduos preenchem os vazios e transformam o espaço em um labirinto dinâmico, como se formassem uma nova camada ou *layer* sobre o espaço existente, criando perspectivas distorcidas que permitem novas percepções do espaço construído.

Tanto os textos de Libeskind como sua *micromega* e os resíduos dentro da Vila do Chocolatão falam das coleções ou acumulações de elementos, de nomes ou de conhecimentos que flutuam em um espaço com órbitas individuais que se encontram, causam e sofrem transformações sem hierarquia. Os fragmentos não são indiferentes uns aos outros até o momento do encontro onde transformam-se e voltam a seguir suas trajetórias individuais. Na Vila e na *micromega* pode-se olhar o todo e ver um caos, pode-se deter nas partes, pode-se seguir um objeto

¹⁵ Daniel Libeskind é arquiteto, nasceu na Polônia em 1946, descendente de judeus e se tornou cidadão americano em 1956. No processo de projeção Libeskind busca relações fora do programa de necessidades do projeto, começa por disciplinas como matemática, música, literatura e pintura. Para ele é importante buscar o valor do lugar coletando datas e dados históricos, imagens, eventos. Ele estuda os rastros invisíveis e as origens do lugar para então começar a traçar suas linhas de inspiração. Seus projetos, tanto de arquitetura como de urbanismo, são bastante complexos nas formas e nas idéias que estão neles embutidas. Alguns projetos: Museu Judeu – Berlim, Museu Victória & Albert – Londres.

¹⁶ PACKER, A *Megacidade*, 2007.

e entrar no labirinto - o labirinto do conhecimento, segundo o próprio Libeskind - sem que um elemento ou uma informação seja mais importante que a outra; é como uma brincadeira, um jogo enigmático de metáforas: onde está a parte está o todo e onde está o todo está também a parte.

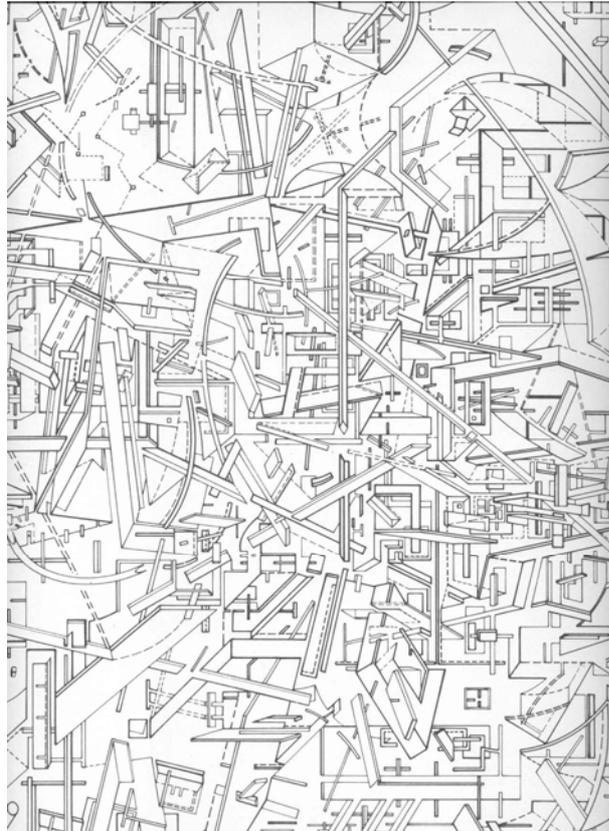


Figura 02: Daniel Libeskind, "*Micromegas*".



Figura 03: Planta Baixa representando o lixo na Vila do Chocolate, 2007.

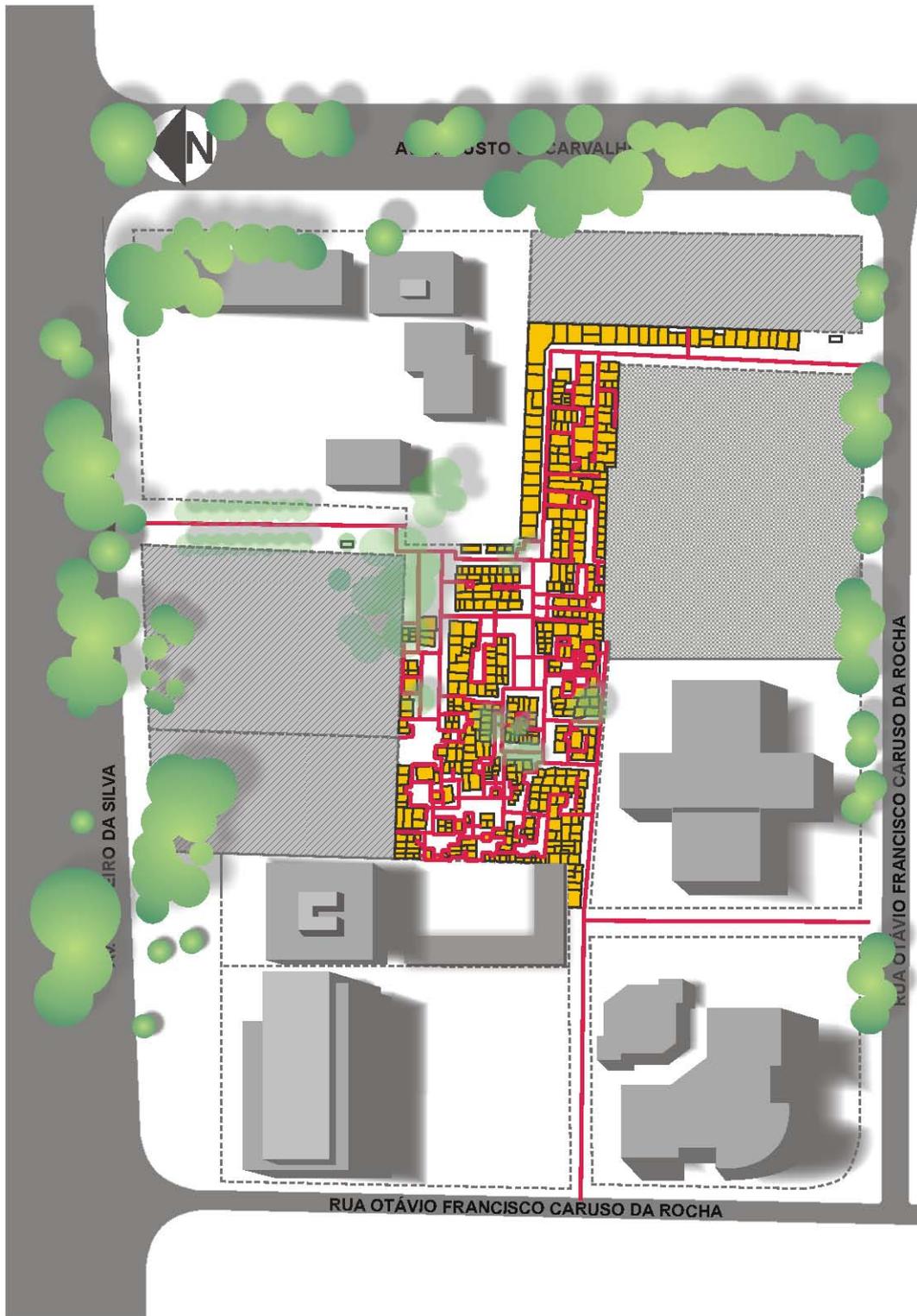


Figura 04: Planta Baixa – Percurso Labiríntico, 2007.

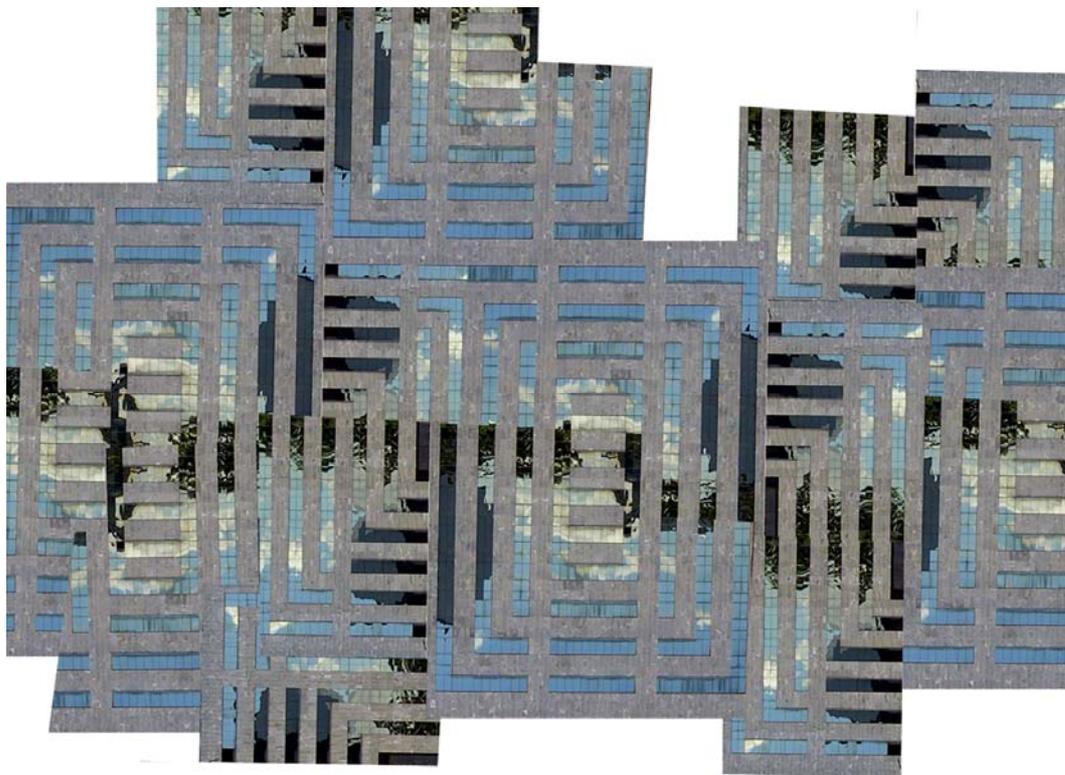


Figura 05: Giovana Santini, "Labirintus", *Collage*, 2007.

Nas fachadas do prédio do Tribunal Regional Federal está representado o labirinto geométrico - percorrido pela justiça: um caminho de vidros reflexivos que sobem e descem e não levam a lugar nenhum, sempre voltando a si mesmos. Na sua base está a Vila do Chocolate, o labirinto dinâmico que ocupa o plano territorial, cujos caminhos são de terra e os percursos levam o lixo de fora para dentro, de dentro para fora.

O labirinto tem como essência circunscrever, no menor espaço possível, o mais completo emaranhado de caminhos que levam o viajante a um centro desconhecido. Muitos o comparam a teia de aranha, mas enquanto o espaço da teia é ordenado através da regularidade e da simetria dos caminhos, conduzindo o viajante diretamente ao centro, o espaço labiríntico entrecruza caminhos, dos quais alguns não têm saída, retardando a chegada ao centro.

O tema do labirinto é figura central nas gravuras de Piranesi¹⁷, mostrando o espaço como objeto de evolução, de expansão, de inversão e de outras contorções e manipulações. Nos *Carceri*¹⁸ (figura 06), Piranesi mostra de forma teatral a ação do invasivo mundo orgânico em uma arquitetura cuja grandeza artificial não é mais emblema de solidez, mas de esfacelamento. O espaço representado assume a forma definitiva de um labirinto privado de saídas e de soluções, semelhante a um indecifrável enigma. O interior e o exterior se confundem na continuidade de um movimento que parece um eterno retorno ao início e a aglomeração de figuras multiplicadas ao infinito estão fora da razão da perspectiva clássica, demonstrando o uso de distorções contínuas e enganosas onde Piranesi consegue expor o paradoxo de uma imobilidade instável e alucinada. Nesses espaços que se parecem com a Vila do Chocolate e seus fragmentos arquitetônicos estruturando superfícies disformes, rasgadas e sobrepostas, o tempo é fluir e o lugar, a reentrância em si mesmo, com movimentos ininterruptos.

¹⁷ Piranesi tinha uma avançada imaginação espacial e uma fascinação por um espaço arquitetônico mais complexo; a referência de seus desenhos mostrou um indício indireto do fim do modernismo, visto que profeticamente ele colocou em xeque a organicidade da forma, a totalidade e a universalidade da arquitetura. As suas representações expressam um racionalismo que parece descobrir a sua própria irracionalidade, tentando absorver todas as contradições. Segundo Tafuri, com Piranesi o raciocínio arquitetônico dá uma base à técnica do choque, pois ele mostra que os fragmentos arquitetônicos isolados chocam-se entre si e acumulam-se indiferentes ao esforço inventivo para definir sua forma. TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

¹⁸ Na obra *Carceri* Piranesi destrói o conceito de espaço destruindo o 'centro' desse espaço e tornando-o um espaço infinito e coincidente com o espaço da existência humana, o que corresponde a 'totalidade' da desordem. Ele representou simultaneamente a nova condição existencial da coletividade, libertada e amaldiçoada, e fez uma lúcida previsão a futura sociedade voluntariamente alienada, marcada pelo anonimato do sujeito e pelo silêncio das coisas dado pelo esvaziamento dos signos. TAFURI, 1985.

A angústia do tempo invade e modela o espaço, transmitindo um sentido de desconforto e envolvendo o observador em um pesadelo dentro de um mundo subterrâneo, privado de centro e ao mesmo tempo, perpetuamente em expansão. O olhar volta-se para o interior e não pode evitar o vazio ou a imensidão sem formas que se manifesta nas passagens que parecem levar para fora da prisão. O espaço e o tempo que os *Carceri* evocam são modos, nos quais, o diferente e o contraditório aparecem explicitamente formando uma imagem que reflete a idéia de ordem representada como desordem e explica o caráter transgressivo destas prisões. Piranesi não inverte o processo analítico, mas o acha no fundo de sua contemplação das ruínas, em uma dramatização da ação do tempo.

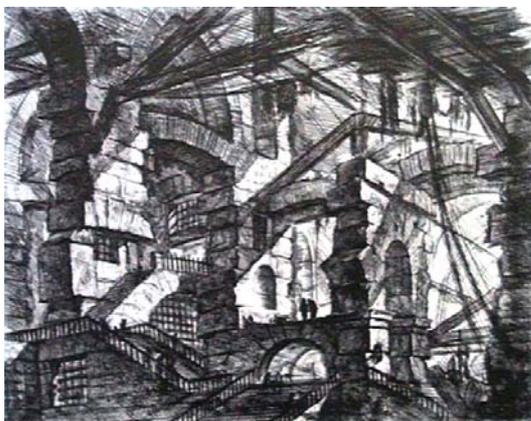


Figura 06: Piranesi, "Carceri", Gravura.

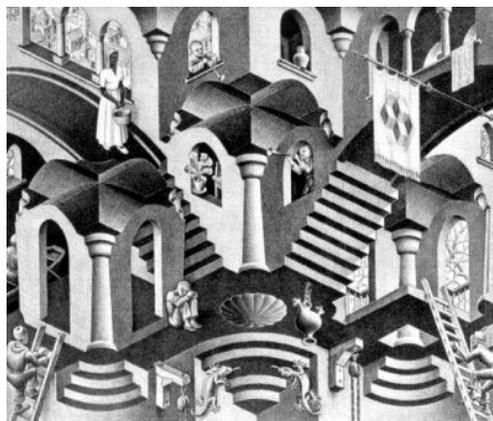


Figura 07: Escheri, "Côncavo e Convexo", Gravura.

A ilusão espacial, o jogo entre mundos paralelos e a representação de uma espaço labiríntico também estão presentes nos desenhos de Escher (figura 07), que versam sobre cópias múltiplas de um tema determinado e se acoplam umas sobre as outras. Escher foi fascinado pelos paradoxos visuais e chegou à criação de mundos impossíveis, onde jogava com as leis da perspectiva para produzir surpreendentes efeitos de ilusão de óptica, indo de encontro ao infinito. Alguns desenhos mostram um tema dado em diversos níveis de realidade que por si só pode produzir vertigem: preto sobre branco, figura e fundo, dezenas de mundos que são meio realidade e meio míticos. Existem conflitos entre o finito e o infinito e a divisão regular da superfície aparece misturada a formas tridimensionais, geralmente em um ciclo sem fim, onde uma fase se dilui na outra e a distinção entre interior e exterior é apagada; as trajetórias evidenciam a qualidade indisciplinada – e aparentemente incoerente – do sistema, mediante a abordagem da relação aqui e agora.

O significado tradicional da metáfora do labirinto que Piranesi e Escher conseguiram sabiamente representar está no fato do sujeito nunca saber se está dentro ou fora dele. O labirinto é o espaço para desorientação, no qual quem experimenta está sempre fora, fora de si e fora do mundo organizado¹⁹, o que permite um uso mais dinâmico do tempo e do espaço. O labirinto é o espaço sensorial ou da experiência sensual, espaço do corpo que se descobre no percurso e que encontra a saída do labirinto ao encontrar a si próprio, em um processo de consciência da existência, que se dá na desorientação, na perda do sentido e do significado. Por isso dizer que o caminho para o inconsciente é labiríntico e que “quanto mais difícil a viagem e mais numerosos e árduos os obstáculos, mais o adepto se transforma e, no curso desse iniciação itinerante, adquire um novo ser”²⁰. A chegada ao centro marca a transformação do ser, a vitória do espiritual sobre o material, do eterno sobre o perecível, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega.

Para Jacques, “a complexidade do labirinto é temporal, quem se perde é aquele que acaba de surgir, que desaparece tão depressa quanto surgiu”²¹. Já para Fuão, “a desorientação devolve o indivíduo ao espaço existencial, bruto, indiferenciado. É o estado no ser que desconjuga a relação espaço-tempo, jogando-o no abismo dos sentidos”²².

Presente na literatura, especialmente na produção de James Joyce e de Jorge Luis Borges, o labirinto também é associado ao conjunto do saber humano concentrado nas bibliotecas; e desde Platão, “pensar é entrar no labirinto e arriscar-se a perder-se nele”²³.

O Dicionário de Mitos Literários²⁴ apresenta a metáfora do labirinto como tensão fundamental à condição humana, onde o mito do labirinto projetado pelo arquiteto Dédalo, levanta o problema da escolha diante da multiplicidade de caminhos, que tanto pode ser um caminho para a liberdade como para a clausura ou para a vida como para a morte.

Na modernidade a tensão do labirinto aparece nos romances modernos através da descrição da cidade como o lugar onde mais comumente ocorre a experiência do labirinto, assumindo o papel que durante muito tempo coube à

¹⁹ FUÃO, Fernando Freitas. *O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?* In: Arqtexto. Porto Alegre N.3/4, 1999, p. 10-40.

²⁰ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos : mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003; p 530-532.

²¹ JACQUES, Paola Berenstein. *A idéia de Labirinto: Hélio Oiticica e a Mangueira*. In: Seminário Arquitetura e Conceito. Belo Horizonte, 2003.

²² FUÃO, 1999, p 12.

²³ CHEVALIER, 2003, p 530-532.

²⁴ O Dicionário de Mitos Literários divide a história em cinco grandes períodos e seus paradoxos: antiguidade - o uno e o múltiplo; idade média - a horizontalidade e a verticalidade; renascença (séc. XIV a XVI) - o exterior e o interior; classicismo (séc. XVII e XVIII) - a realidade e a aparência; e época moderna: o finito e o infinito. CHEVALIER, 2003, p 530-532. O culto religioso e maneirista apresentava o mundo como um labirinto, uma associação que já havia aparecido na era da pedra, no Egito e em Creta, onde a lenda do labirinto projetado pelo arquiteto Dédalo, que guardava o Minotauro representando o encontro dos contrários, se espalhou através dos cultos religiosos. HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

floresta. Se os cavaleiros da Idade Média deambulavam na floresta sob o olhar de Deus, os modernos vagam pelo labirinto cidade em busca do sentido, expressando o transtorno e a perda muito mais do que a confiança e a certeza. Na perspectiva moderna em que razão e mito dialogam na busca de um sentido para a história e também na possibilidade de encontrar uma saída do labirinto, as relações e conflitos entre consciente e inconsciente, e com o passado que se repete, revelam o drama do homem moderno e suas neuroses e angústias à procura do equilíbrio que não se concretiza. Como a figura mitológica, perdida no labirinto cretense, o homem moderno está a procura de um fio que o leve a uma saída possível dos corredores simbólicos de seu próprio inconsciente antes que seja devorado pelo Minotauro que anuncia: decifra-me ou te devoro.

O projeto utópico moderno de uma cidade ideal retomando a tradição que teve na cidade platônica, pretendia ordenar de forma perfeita tanto a polis (modelo político) quanto a urbe (modelo urbanístico) enquanto paradigmas metaforicamente reversíveis. Esse processo de metaforização espacial expressa a solidariedade entre domínio político e representação espacial que desde a Grécia antiga traduz o Poder por uma imagem política que ocupa o centro das cidades organizando as ruas em traçados regulares segundo um esquema geométrico circular.

A clareza espacial da cidade se opõe a rede labiríntica de ruas que não possuem nenhuma ordem a imprimir-lhe um sentido político explícito, de forma que o labirinto torna-se o emblema topológico de uma estrutura do poder que se contrapõe, na sua configuração espacial, a polis ou a democracia. A intrincada e tenebrosa teia da construção que Dédalo projetou para conter o Minotauro foi a outra face - a face sombria - da Grécia luminosa de Apolo, plena de ordem e harmonia. Para que esta pudesse resplandecer, na sua própria organização política, foi preciso enfrentar o labirinto e eliminar o monstro que nele habitava.

Apesar de todas as utopias que idealizaram a cidade como uma totalidade ordenada e regular, através da figuração metafórica de uma urbe e de uma polis perfeitas, não deixaram nunca de viver obcecadas pelo seu lado tenebroso, a tortuosidade labiríntica do espaço desordenado, o sem-sentido que existe nas favelas e periferias das cidades. O minotauro já não pode ser combatido nem exorcizado com uma utopia que pretende um espaço ideal e homogêneo, até porque a organização extrema da ordem torna-se desordem.

As críticas ao projeto utópico moderno a partir dos anos cinquenta apresentaram o labirinto como alternativa para uma nova organização do espaço urbano, especialmente através das propostas urbanísticas da Internacional Situacionista (IS)²⁵ que propunham novos meios de apropriação da cidade que

²⁵ Sobre o assunto: PAESE, Celma. *Caminhando: O caminhar e a cidade*. Dissertação de Mestrado – PROPAR, 2005; CABRAL, Claudia Pianta Costa. *Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica*. Tese de Doutorado – Barcelona, 2001. MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2001.

resgatasse a participação ativa dos habitantes de maneira que eles tivessem a liberdade de conviver e intervir nos espaços públicos e privados, além das múltiplas formas de nomadismo.

Jacques²⁶ explica que a IS lutava contra a espetacularização geral que ocorre pela não participação, alienação e passividade da sociedade, através do seu oposto, a participação dos indivíduos em todos os campos da vida social. O meio urbano, principal alvo da crítica urbana situacionista, coloca-se como terreno de ação e de novas formas de intervenção, espaço para a luta contra a falta de paixão que assolava a vida cotidiana moderna.

O grupo criticava o funcionalismo separatista e a racionalidade cartesiana do Movimento Moderno, especialmente da Carta de Atenas que pensava uma cidade estática e homogênea através de formas definitivas e ideais. A IS propunha uma concepção dinâmica das formas onde a cidade e o cidadão estão em transformação contínua. Através da idéia de urbanismo unitário (UU) buscavam a não fixação das cidades no tempo e propunham experiências efêmeras de apreensão do espaço urbano por meio de novos procedimentos como a psicogeografia²⁷ e a deriva²⁸, a qual foi um modo de subversão da cidade e de tudo que a forma e a de-forma como direitos, ideologias, arquitetura e urbanismo.

O novo urbanismo proposto baseou-se na idéia de construção de situações, de ambiências momentâneas da vida construídas coletivamente e definiu-se pela atividade consciente de recriação do meio ambiente do homem, abrangendo todas as disciplinas. Dessa forma, o arquiteto foi convidado a abandonar sua tarefa de “construtor de formas isoladas” para se tornar “construtor de ambiências completas”, dentro de uma realidade arquitetônica cuja preocupação deveria ultrapassar as questões formais e funcionais para pensar no seu efeito sobre o comportamento e a existência dos usuários.

Nova Babilônia (figura 08), a anti-cidade criada por Constant, um dos principais integrantes da Internacional Situacionista, baseou-se no princípio do labirinto mutante encontrado nas favelas, como estrutura de organização mental e criação de espaços que se dão através de pisos móveis, repartições, rampas, escadas e pontes criando labirintos variados, onde tudo está interconectado e a experiência das pessoas movendo-se através deles é intensificada. A qualidade labiríntica é acentuada pelo sentido de transparência dos diversos níveis e planos dentro de uma estrutura móvel e desprovida de identidade. Uma forma

²⁶ JACQUES, Paola Berenstein (Org.) *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

²⁷ Psicogeografia é o estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. O que foi perdido no espaço geométrico poderia ser recuperado pelo espaço psicológico, através desta nova forma de pesquisa que buscava as influências inconscientes da atmosfera urbana. JACQUES (Org.), 2003, p 65.

²⁸ Deriva é um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida por ambiências variadas. JACQUES (Org.), 2003, p 65.

funcional e fantástica de viver demandaria passagens rápidas de um lugar a outro e a vida na Nova Babilônia seria essencialmente nômade, pessoas viajariam constantemente, sem precisar voltar ao seu ponto de partida que seria transformado por outro viajante²⁹.

De acordo com Constant, o labirinto clássico - projetado e geométrico - possui apenas um caminho que conduz ao centro, compõe um espaço estático, onde o comportamento dos corpos é previamente determinado no espaço e no tempo. Uma construção estática é incompatível com uma sociedade lúdica, na qual se manifestam as forças criativas das grandes massas, decorrendo em mudanças contínuas de comportamento.

Enquanto na sociedade utilitarista a construção do espaço foi baseada sobre o princípio de orientação, onde o espaço pode funcionar como lugar de trabalho; na sociedade lúdica, o espaço precisa ser continuamente modificado, tornando-se um espaço em movimento, aparentemente desordenado, um terreno de jogo, de aventura e de exploração antes de um instrumento de trabalho. O modo de vida da sociedade lúdica é próprio à desorientação, decorrendo em um uso mais dinâmico do tempo e do espaço. Constant chama de labirinto dinâmico esse espaço lúdico que se dá em um processo ininterrupto de construção e destruição, que não pode ser previsto ou projetado e que não se atrela ao caráter utilitarista da arquitetura. Um ambiente que se instala como ambiente de jogo se desenvolve pela solicitação dos sentidos que conduzem ao prazer ou ao desgosto, mas não à acomodação frente a vontades que não são próprias do ser, mas impostas pela burocratização da sociedade.



Figura 08: Constant, "Nova Babilônia", 1963.

A *collage* é um jogo de ritmo e harmonia, um jogo amoroso. O espaço do jogo é o espaço da diversão, da festa e exige dispersão; o espaço estético, do

²⁹ Sobre o assunto: JACQUES (Org.), 2003; FUÃO, *O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?* 1999; PAESE, 2005.

academicismo e da formalidade, ao contrário, exige concentração para a contemplação e o julgamento.

O espaço da Vila do Chocolate dentro da cidade, é o lugar onde encontra-se a forma situacionista de viver, de experimentar e de apreender o espaço urbano. Nas arquiteturas espontâneas ou nos urbanismos espontâneos os habitantes (se) metamorfoseiam, são construtores, transformadores e vivenciadores de seus próprios espaços. E ao contrário do labirinto de Dédalo, o labirinto da favela é um espaço inacabado, sem escala precisa, mapas ou representações que o desvendem. Ele é simultaneamente arquitetura e paisagem, seus mapas precisam ser instantâneos feitos durante o percurso, durante sua experimentação, pois representam caminhos efêmeros que não se repetirão da mesma forma em um outro momento.

Labirinto é percurso, e assim como na favela, é um percurso fragmentário, que se apresenta ao visitante sem que ele o perceba realmente; a certeza só acontece no momento da desorientação. A Vila está imbuída deste caráter de desorientação visto na dissipação das linhas que se cruzam e transformam-se em superfícies ou volumes produzindo uma sucessão de espaços vertiginosos. Na Vila, o caminho labiríntico é aquele deixado entre os barracos e o lixo, no percurso enviesado, como mostra a planta Labirinto (figura 04), com suas vielas e becos, alguns sem saídas, outros interrompidos. É um caminho meândrico configurado pela improvisação decorrente da presença do lixo, da urgência na construção de novos barracos, da movimentação dos carrinhos e das pessoas. A improvisação se desprende da preocupação formal e se apresenta livre da ordem, do espaço e do tempo, como uma expressão universal.

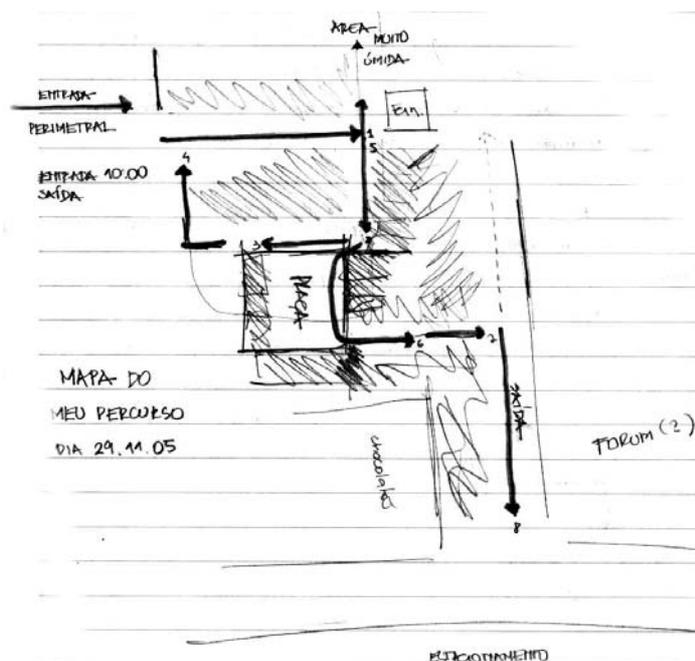


Figura 09: Giovana Santini, Croqui Percurso de visita na Vila, 2005.

No espaço labiríntico não existe a distinção clássica entre o momento de percepção e o momento de experimentação, os dois acontecem simultaneamente; o primeiro, momento de percepção, carrega consigo o segundo, da experiência. Segundo Tschumi³⁰, o labirinto aparece deslocado e dissociado da linguagem, da cultura ou mesmo da economia, e contra as projeções da razão e da verdade absoluta. Como espaço sensorial, é no labirinto que o corpo tenta redescobrir sua unidade perdida, suas energias e impulsos, seu ritmo e seu fluxo.

Tanto Tschumi como Jacques³¹ abordam a pirâmide e o labirinto como figuras paradoxais da arquitetura. Uma representa a razão, outra a experiência; uma a arquitetura imaterial do conceito, outra a arquitetura material da presença, uma o espaço projetado da cidade, outra o espaço espontâneo da favela. Porém, enquanto Jacques acredita que do alto o labirinto se transforma em pirâmide e seus caminhos podem ser desvendados e seu centro encontrado; Tschumi alerta que o labirinto não pode ser dominado, pois o topo da pirâmide é um lugar imaginário, de onde até mesmo Ícaro caiu.

A busca por desvendar um labirinto dinâmico, como são as favelas, através de sua vista superior, leva a fixação do espaço e sua transformação em labirinto geométrico. A medida que o espaço da favela se fixa o mistério do labirinto desaparece, dando lugar aos traçados regulares que, de uma maneira não tão positiva, também podem impedir a orientação, pois tendem a uniformização através da repetição infinita de fragmentos arquitetônicos iguais. Se tudo é meticulosamente igual, não existe mais a espiral fragmentária, mas o círculo, não mais a repetição diferente, mas a repetição totalizante do mesmo; não mais a desordem aparente, mas a perfeita ordem.

Quando um espaço labiríntico se desenvolve e cresce, o faz segundo uma lógica rizomática, exatamente como o mato que cresce nos terrenos baldios e a favela. Primeiramente, os barracos ocupam a periferia do terreno que torna-se a parte mais valorizada concentrando a maioria das atividades comerciais, enquanto o centro do terreno é menos valorizado e ocupado mais tarde. Essa lógica difere daquela existente na cidade formal, onde o centro geográfico é também o centro dos poderes político, religioso, financeiro e comercial.

Jacques³² explica que a ocupação da favela se faz em três níveis: a ocupação dos terrenos vazios, o deslocamento das favelas na cidade e a relação dos favelados com a cidade formal. Estes níveis seguem a lógica do mato ou do rizoma em oposição à lógica da árvore ou do arbusto³³ porque as

³⁰ TSCHUMI, Bernard. *Questions of space: lectures on architecture*. London: Architectural Association, 1990.

³¹ JACQUES, 2003, p 91.

³² JACQUES, 2003, p 105.

³³ "Christopher Alexander em seu texto *A City is not a Tree*, de 1965, faz uma aproximação entre as estruturas de planejamento das cidades e as estruturas arborescentes do pensamento". Segundo o autor a lógica da árvore refere-se a cidade projetada e a lógica da semi-treliça para a

favelas estão em constante transformação, nunca param de crescer e não são fixas como as cidades formais, sua lógica é mais complexa porque “à complexidade espacial das favelas se mescla a de sua temporalidade”³⁴. Enquanto a cidade árvore está enraizada em um sistema-árvore que representa a ordem e a cidade arbusto funciona como sistema-radícula mais complexo, a favela, “cidade-mato”, segue o sistema rizoma.

“Em termos de botânica, o rizoma é o caule subterrâneo das herbáceas sob diversas formas (bulbo, tubérculo), e é diferente das raízes radículas. O sistema erva/rizoma é o pensamento da multiplicidade, em oposição ao pensamento binário; é uma cultura adentrada e instável, em oposição à cultura arborescente e enraizada. (...) o sistema erva/rizoma não tem modelo, (...) não tem imagem precisa. O que importa é mais o processo que a imagem formal, é o próprio movimento, o germinar, o crescimento, o ímpeto”³⁵.

Pensar a favela segundo os princípios do rizoma é pensar nela como um processo e não como um modelo ou sistema que são rígidos e fixos; basta lembrar os modelos que se criam a partir da fotografia e sua vontade de imobilizar o tempo. Processo, ao contrário, prescinde movimento, ação e desconexão temporal. Deleuze³⁶ observa a lógica vegetal do rizoma e a transforma em conceito filosófico propondo um novo sistema de pensamento baseado na multiplicidade e que caracteriza-se pelos seguintes princípios:

1º e 2º - "*Princípios de conexão e heterogeneidade*"

Quando diferentes elos semióticos, organizações de poder e circunstâncias relacionadas com as artes, as ciências e as lutas sociais estão conectadas entre si, colocando em jogo regimes de signos diferentes e estatutos, rompendo com a ordem e a hierarquia.

3º - "*Princípio de multiplicidade*"

Quando a dicotomia uno e múltiplo é superada. “Uma multiplicidade não tem nem sujeito, nem objeto, somente determinações, tamanhos, dimensões que não podem aumentar sem que ela mude de natureza”³⁷. Na Vila do Chocolatão não existem pontos ou posições, como no espaço urbano formal, só existem linhas que se multiplicam e abrem o sistema para o exterior. As multiplicidades se definem pelo fora, uma linha abstrata, de fuga ou de desterritorialização que mudam de natureza e se conectam com outras.

4º - "*Princípio de ruptura a-significante*"

Diz que “um rizoma pode ser quebrado, interrompido em qualquer parte, mas sempre recomeça segundo uma ou outra de suas linhas”³⁸. A Vila do Chocolatão está sempre se construindo e reconstruindo pois é formada por

cidade não totalmente planejadas. Enquanto a forma de pensamento da árvore é simples e binária, a da semi-treliça é complexa e múltipla. JACQUES, 2003, p 106.

³⁴ JACQUES, 2003, p 107.

³⁵ JACQUES, 2003, p 108.

³⁶ DELEUZE, Gilles. *Rizoma : introducción*. 2.ed. Valencia: Pre-textos, 1997.

³⁷ DELEUZE, 1997, p 20.

³⁸ DELEUZE, 1997, p 22.

linhas de territorialidades e de desterritorialidades que por sua vez são seguidas por reterritorialidades. Trata-se do eterno fazer, desfazer e refazer das favelas que nunca se completa.

5º e 6º - *“Princípio da cartografia e da decalcomania”*

Refere-se a ausência de um modelo estrutural ou generativo ao qual o rizoma estaria subordinado. O rizoma é uma carta e não um calco como são as cidades-árvore. O calco se baseia no princípio de reprodução infinita e volta sempre ao mesmo ponto, enquanto a carta está orientada para a experimentação que atua sobre o real.

A cartografia é a forma encontrada para representar um rizoma, assim como para representar o espaço da favela, o espaço labiríntico que é um espaço conectável em todas suas dimensões, desmontável, alterável, suscetível a modificações constantes, capaz de ser quebrado, alterado e depois, reformulado. A cartografia é o olhar de dentro, do olho da favela e não de fora pelo olho da câmera fotográfica ou do vôo por sua superfície. O olhar de dentro da favela é o olhar do outro que experiencia o espaço em sua dança labiríntica.



Figura 10: Josep Renau, “Sociedade da abundância”, 1956.

O contraste de realidades opostas encontrados sobre a superfície da Vila do Chocolatão narra as disparidades socioeconômicas e o deslocamento dos valores do humano ao material, lembrando a *collage* *Sociedade da Abundância* de Josep Renau (figura 10). Este artista trabalhou com o “*tromp-l’oeil* do absurdo”³⁹ para mostrar os contrastes entre as sociedades e fazer uma crítica ao modelo capitalista norte-americano e seu estilo de vida. Nesta *collage*, “a mão de luxo descerra a miséria humana das grandes metrópoles”⁴⁰ mantendo-se a distância, como a mão dos funcionários que ocupam os prédios ao lado da Vila e também como muitos arquitetos que projetam edificações cada vez mais fechadas em si, com fachadas envidraçadas que pouco iluminam, mas refletem a miséria estética e ética de uma sociedade massificada.

A fachada de vidro dos prédios próximos à Vila é um tipo de matéria-representação, pura visualidade, capaz de múltiplas percepções; configurando um espaço de luz sem sombras, apenas reflexos. Já a Vila do Chocolatão é matéria-massa, sensível e tátil; um espaço de sombras cujas superfícies absorvem a luz por suas frestas, mas nada refletem; e possuem como paisagem sua própria imagem refletida nos vidros espelhados que a cercam. Um gueto cercado por muros de espelhos que reverberam a condição transitória de tudo que não é fixo; afinal, nada é mais efêmero e superficial do que a imagem refletida no espelho.

A experiência com o espelho vai além do narcisismo, do gozo apaixonado como escreve Tiburi⁴¹; ele auxilia a consciência a manter-se inteira, mesmo que esse inteiro seja feito por fragmentos colados em uma *collage*. No espelho está a origem da anamorfose: a representação deformada de uma imagem a partir da utilização de fenômenos ópticos na sua construção. Trata-se de uma projeção de formas para além de seus limites cuja aparência é caótica se vista sob determinados ângulos, mas que se reconstituem em um momento subsequente. Assim também é a Vila do Chocolatão, uma espécie de deformação arquitetônica, cujas proporções monumentais da arquitetura que a cerca são desconsideradas para dar lugar as proporções corporais e suas múltiplas variações. A anamorfose “provoca o gozo pelo susto, pela oscilação entre o desarmônico e o belo que é antecedida de um olhar imediato e despreparado para uma forma e conteúdo inesperados”⁴².

Segundo Tiburi, o espelho é o instrumento da razão que aponta para o outro lado da representação, seu vazio ou a morte; “a representação, neste

³⁹ SILVA, N., 2005, p 114.

⁴⁰ SILVA, N., 2005, p 114.

⁴¹ TIBURI, 2004, p 142.

⁴² TIBURI, 2004, p 135

caso, aparece como a verdade em si mesma terrível que o espelho dá a conhecer e em cuja crença sucumbiu Narciso”⁴³. O outro lado da representação apontado por Tiburi é a fotografia, que desde os primeiros daguerreótipos realizou o sonho milenar da humanidade de poder reter, pegar e guardar a imagem refletida no espelho como forma de documentar e atestar a existência do objeto refletido, restaurando em imagem o que já não existe mais na realidade. Paradoxalmente, ao apreender a realidade dentro da câmera fotográfica, a fotografia transforma o sujeito em objeto, assim como a favela, a arquitetura e a cidade; e todos correndo o risco de tornarem-se monumentos da memória, verdadeiros objetos de museu.

A fotografia imobiliza a favela; e este é o risco de utilizá-la como sua representação. Por não se distinguir do seu referente, daquilo que ela representa, a fotografia carrega a Vila do Chocolatão junto de si, ambas atingidas pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados uma a outra⁴⁴. O referente fotográfico, segundo Barthes, não é a coisa *facultativamente* real a qual a imagem está remetendo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva e sem a qual não haveria fotografia. Se na pintura a imagem pode ser uma simulação da realidade sem que o pintor a tenha visto, a fotografia é a garantia de que a coisa esteve realmente lá e foi vista por quem a fotografou.

A imobilidade da fotografia é o resultado de uma confusão perversa entre o conceito de real e o de vivo, confusão que ocorre, segundo Tisseron⁴⁵, porque na fotografia o objeto é visto duas vezes de maneira distinta: primeiro na realidade vivida, depois em forma de imagem. Em outras palavras, ela constitui tanto a certeza porque representa a realidade que existiu quanto a incerteza, pois o que ela representa nunca se viu como ela o representa⁴⁶. Isso ocorre porque a ilusão de que o mundo é semelhante a sua imagem fotografada sustenta outra ilusão contida na crença que o mundo é semelhante a imagem que as pessoas têm dele. Estas duas ilusões se reencontram na idéia de que a percepção é uma espécie de vista fotográfica das coisas tomada pelo órgão da visão e revelada pelo cérebro; entretanto, sabe-se que “toda ‘semelhança’ na fotografia não é, de fato, mais que uma correspondência entre a imagem interior

⁴³ TIBURI, 2004, p 142

⁴⁴ BARTHES, 1984, p 15.

⁴⁵ TISSERON, 2000, p 74.

⁴⁶ “Em toda ação fotográfica coexistem dois movimentos psíquicos complementares: por um lado, deter o tempo e fixar o conjunto de seus componentes tanto físicos como psíquicos; por outro, favorecer a assimilação psíquica do conjunto dos elementos, conscientes e inconscientes, de tal experiência”. O homem tem necessidade de dar significado as imagens, e a fotografia, muitas vezes, torna presente um objeto em imagem quando este está ausente fisicamente, por outro lado, entretanto, ela também revela um sentido oculto e inconsciente relacionado com a morte. Na exaltação de capturar a vida, a fotografia está constantemente ameaçada por um sentimento trágico da perda irreparável, que muitas vezes, como escreve Tisseron, vem acompanhado por um sentimento depressivo, a nostalgia da desapareição definitiva do instante e de tudo aquilo que de forma fugitiva o acompanhava. TISSERON, 2000, p 34.

que o espectador faz de uma coisa e a imagem que a fotografia lhe oferece sobre essa mesma coisa”⁴⁷.

Sob o ponto de vista de suas relações, a fotografia constitui um elemento auxiliar para a assimilação psíquica do mundo, estabelecendo um vínculo simbólico com o objeto que representa e também um vínculo quase material e físico, como se possuísse uma parte de suas características.

Para a arquitetura, a imagem fotográfica tornou-se a própria obra, criando modelos e mitos, emprestando ao objeto fotografado suas características de exibição e de exposição dentro da sociedade, destruindo os tipos e transformando protótipos em estereótipos⁴⁸. As imagens da arquitetura e da cidade mediadas pela câmera fotográfica as mostram como se tivessem sido congeladas em um determinado momento, como se ficassem presas pela indiferença óptica e criativa de uma vista pictórica, filtrada pelo diafragma da câmera. Para Fiz⁴⁹, a arquitetura e a cidade não agem mais como metáforas do caos na simultaneidade de estímulos como nas representações modernas, mas sim como paradigma de uma ordem sem ideologia, banhada pela inerte homogeneidade dos reflexos metálicos ou cristalinos e seus intercâmbios.

As motivações funcionais do mundo da fotografia – luz, distância, limpeza - contribuíram para transformar as representações do espaço em meras projeções pragmáticas cuja forma de projeção não inclui na sua bi-dimensionalidade a ordem simbólica do mundo e seus aspectos subjetivos. Para Cidade, “o olhar do sujeito refletido na imagem da paisagem urbana pode assumir todas as contradições de uma realidade”, e representar apenas alguns aspectos da cidade, apenas aqueles captados pela especificidade do olhar do fotógrafo mostrando que a fotografia, mais do que uma simples representação da realidade, “também é uma construção mental sobre uma realidade subjugada por um olhar”⁵⁰.

Disso resultam alguns aspectos do espaço urbano que transitam pelos pontos cegos da cidade e da fotografia, como a Vila do Chocolatão, e ainda não foram catalogados e categorizados pelas imagens; por isso também, ainda não participam do imaginário da cidade. Para Teixeira, fotografias de lugares periféricos ou favelas aparecem como uma tentativa de destruir e até ignorar este suposto catálogo de modelos arquitetônicos que ilustram as revistas, propondo um novo começo àquilo que sempre existiu e inserindo doses de presença em fragmentos de realidade. O autor explica que com essas fotografias é possível “descobrir camadas inexploradas no rasíssimo tecido urbano das cidades, e inserir, dentro das plantas catalogadas, bolsões de irracionalidade

⁴⁷ TISSERON, 2000, p 81.

⁴⁸ FUÃO, *Folhas da arquitetura*, 2001.

⁴⁹ FIZ, 1986, p 232.

⁵⁰ CIDADE, 2002, p 28.

como uma maneira de se revelar o absurdo da congestão das cidades”⁵¹. Essas imagens ainda possibilitam revelar as várias faces das cidades e incitam uma reflexão sobre outras possibilidades de arquiteturas no ambiente urbano, de modo que os impulsos irracionais que lhe escapam ao controle possam entrar no seu mundo geométrico e funcional.

A representação do ambiente construído, tanto pela linguagem acadêmica quanto pela popular, expressa aproximações distintas à materialização da arquitetura e da cidade, e demonstra valores e idéias divergentes em relação à natureza e aos propósitos dos lugares concebidos para viver.

Tijerina⁵² explica que a representação da arquitetura acadêmica tem como objetivo informar de maneira exata como será o edifício, de modo que não poderá existir outra interpretação possível para o que é proposto. Para atingir esse objetivo e representar o objeto em sua totalidade, a arquitetura fragmenta a representação do todo em distintos pontos de vista que possuem relações proporcionais entre si, garantindo a plena materialização do que foi idealizado pelo arquiteto. O que gera essa linguagem fragmentada do todo é a idéia de uma regularidade da realidade, baseada na estabilidade do mundo racional de Descartes.

Assim, são feitos os cortes ou seções que informam sobre os elementos estruturais, a disposição dos diferentes espaços e a distribuição das funções; as plantas ou planos que informam sobre a organização do lugar, suas relações dimensionais e sua funcionalidade; as fachadas, que informam sobre a aparência do edifício; e as perspectivas que possibilitam a ilusão da espessura e profundidade da obra e sua inserção no meio urbano existente.

Quando a representação refere-se a um espaço já edificado, a arquitetura acadêmica faz uma descrição exata da realidade da edificação, abstraindo tudo que não se refere à geometria do objeto, cujas qualidades espaciais e dimensionais ela define. Trata-se de uma representação da geometria, antes de uma representação total do espaço, que deveria informar também a respeito dos outros componentes que lhe dão vida. O que a representação acadêmica ignora é a movimentação e a relação dos corpos no espaço, restringindo-se muitas vezes apenas às questões referentes à utilização do mesmo em termos funcionais. O movimento dos corpos dentro da representação arquitetônica tende a manchar a pureza da ordem arquitetônica expressada pela planta baixa. É difícil a este tipo de representação, engessada pela geometria, demonstrar o cotidiano repleto de situações inusitadas que somente corpos em movimento podem criar.

⁵¹ TEIXEIRA, Carlos M. *A fotografia e a periferia*. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp019.asp. Acesso em: 2006.

⁵² TIJERINA, Adolfo Benito Narváez. *La representación de la arquitectura como un índice para entender la imaginación*. Disponível em: www.architectum.edu.mx/Architectumtemp/invitados/narvez2.htm. Acesso em 2006.

Já representação do espaço popular por seus habitantes costuma ser livre da regularidade geométrica que as representações acadêmicas possuem. Além disso, eles fazem uma descrição totalizadora do lugar que abrange todos os pontos de vista - plantas, cortes e fachadas - de modo que a representação do objeto costuma incluir as pessoas e suas relações sociais. Enquanto a descrição acadêmica do espaço está voltada para representar a geometria do lugar, a descrição popular representa a vida no lugar, pois os aspectos dimensionais, modulares, de ritmo e escala possuem a mesma importância que a localização das funções cotidianas no âmbito da vida.

Nestes espaços, a liberdade prevalece sobre qualquer determinismo, porque seus habitantes e construtores não possuem compromisso com conceitos estéticos ou modelos arquitetônicos vinculados às imagens publicadas nas revistas de arquitetura. A sua liberdade não se limita a nenhuma disciplina visual, não se vincula ao olho, nem a lente de uma câmera fotográfica. É uma construção dimensionada e construída pelo corpo, e se movimenta e desloca tanto quanto ele.

Para obter, na representação, o animismo que se pretende no espaço construído, Aguiar⁵³ propõe o uso de plantas animadas onde os corpos apareçam em seus deslocamentos pelo espaço, mostrando assim as inúmeras possibilidades de acessibilidade, encontros e usos desse mesmo espaço. Dentro de projetos voltados para a população carente, como catadores de papel e moradores de rua, é preciso ir além, e extinguir os famosos calungas ou carimbos padronizados pelos programas de computador que costumam figurar nas representações. É preciso lançar um olhar para o outro e ver que as pessoas que vivem à margem geralmente são disformes em relação aos padrões de beleza da sociedade. O corpo miserável ou é excessivamente gordo ou é excessivamente magro, sua coluna já não é ereta, sua pele tende a ser acinzentada pela fuligem da rua, faltam-lhe dentes e os cabelos são um emaranhado de fios multicolores. Junto deles existe sempre um cachorro - fiel companheiro e protetor - e o carrinho, e ambos precisam ser representados porque são extensões de seu corpo e como tal, também participam do seu espaço.

A representação arquitetônica está voltada para a dimensão espacial, o espaço e suas modificações, e não consegue ser utilizada para representar as mudanças temporais que ocorrem na favela, tampouco a força das relações sociais, o movimento e a presença constante e ativa dos corpos que configuram este espaço. A idéia de forma e a idéia de tempo comandam a elaboração da

⁵³ Douglas Aguiar é professor na Faculdade de Arquitetura – UFRGS. Juntamente com o professor Fernando Fuão, na disciplina de Projeto VII, em 2005, propuseram o uso de plantas animadas para representar o movimento dos catadores dentro do espaço projetado para o Centro Social para os Catadores de Papel de Porto Alegre. Sobre esse assunto: AGUIAR, Douglas Vieira de. *Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura*. In: Arqtexto. Porto Alegre N.8, 2006, p. 74-95.; AGUIAR, Douglas Vieira de. *Alma espacial*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp121.asp>. Acesso em 2005.

história urbana; a forma é facilmente percebida pelas suas dimensões materiais e por ser apresentada através de objetos ou de relações a obedecer; o tempo, por sua vez, é pura imaterialidade, não pode ser fixado, e relaciona-se com o movimento, a mudança, a descontinuidade⁵⁴.

O projeto, enquanto representação arquitetônica imobiliza o objeto, assim como a fotografia. Ele fala da garantia de perpetuação da idéia durante o tempo e nesse sentido pode ser entendido como um monumento que sobrevive a passagem do tempo mesmo que apenas em suas representações, tornando-se um documento que se utiliza de métodos de representação para atingir seus fins.

Silva⁵⁵ coloca que o projeto não é uma etapa inevitável no processo de produção do edifício, ele aparece pela necessidade de antecipar a configuração que a obra assumirá evitando a surpresa e o inesperado. A palavra projeto muitas vezes se confunde com desenho pela similaridade semântica entre as expressões *desígnio* e *projeto*, mas o projeto abarca mais que o desenho ou sua representação gráfica, ele busca definir a forma que abrigará um conjunto de necessidades visando o aperfeiçoamento da existência e de seu cenário material.

A questão aqui observada é como fixar o espaço em movimento? Como usar a linguagem da arquitetura - que trabalha com seções, fachadas, planos, e baseia-se na ilusão tridimensional da perspectiva inventada por Alberti no Renascimento – sem imobilizar a favela e poder dar conta da impermanência dos seus elementos construtivos?

Na tentativa de sanar essas dúvidas e conseguir representar a arquitetura de Rouwaysset, em uma favela de Beirute, o arquiteto Tony Chakar⁵⁶ criou novas maneiras e novas figuras para representar elementos arquitetônicos e para descrever o espaço ocupado. “Usou-se no desenho uma linha cheia para representar janelas e portas, ou seja, o que está em mutação e linhas pontilhadas para as paredes ou outras informações, contrariamente ao que preconiza a linguagem arquitetônica clássica. Incluíram-se elementos pouco usuais nas plantas arquitetônicas, tais como cortinas, pois estas muitas vezes serviam para separar ambiente e até habitações”.

Tony Chakar optou pela linguagem escrita como forma de representar essa comunidade e suas moradias. A palavra foi a forma mais adequada ao

⁵⁴ Santos, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1996.

⁵⁵ SILVA, Elvan. *Uma introdução ao projeto arquitetônico*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

⁵⁶ Tony Chakar, arquiteto libanês, estudou uma área denominada Rouwaysset em Beirute. Trata-se de uma comunidade muçulmana que ocupou ilegalmente uma área cercada por bairros cristãos. Durante a guerra civil no Líbano esta comunidade foi relocada para lugares melhores, com saneamento e casas confortáveis; mas logo depois seus membros foram voltando para o antigo local, apesar da infra-estrutura precária. Na busca de formas de representação deste espaço Chakar não criou um mapa, mas histórias escritas, que ele publicou no seu livro de textos: *The eyeless map*, publicado no Líbano. Disponível em: <http://www.parachute.ca/public/+100/108.htm>. Acesso em 2006.

“residual”, àquilo que não consegue ser representado pelas convenções do desenho arquitetônico. A planta e o mapa ‘geometrizam’ o mundo e eliminam as partes que não cabem em seus esquemas de representação”. A linguagem racional como linguagem linear, controlada, revela apenas convenções, podendo conduzir a distorções, sem deixar claro o real funcionamento do pensamento. Em oposição a linguagem racional da planta e do mapa está a linguagem poética da *collage*, que se dá pelo acaso, pelos eventos, e pelo imaginário criado a partir dos buracos abertos no mundo.

A *collage* permite a manipulação e o movimento dos materiais usando leis que estão bloqueadas em outras formas de representação como a pintura, o desenho ou a representação arquitetônica. Na *collage* tem-se a simultaneidade que surge da sobreposição de fragmentos deslocados de um espaço e de um tempo. Estes fragmentos, decomposições de corpos ou objetos são reorganizados não mais de forma seqüencial mas em variações no espaço, de forma desconexa, sem eixos e sem regras.

O distanciamento físico e temporal que existe entre os fragmentos que compõem a *collage* coloca o observador em um espaço formado por acontecimentos de tempos diferentes, onde a multiplicidade de posições da composição provoca uma sensação de movimento, rompendo com a imobilidade da fotografia e do projeto.

A *collage* enquanto linguagem tanto representa a favela - Vila do Chocolatão - como também dá uma estrutura para que ela possa se representar; porque a favela necessita ser entendida como linguagem que se representa, que possui uma lógica espaço-temporal própria, onde se dá a simultaneidade dos corpos e da arquitetura, ambos em movimento.

Esta linguagem, aprendida e falada por si mesma, pode ser ensinada nas escolas de arquitetura, dentro de uma prática social que visa à construção coletiva dos espaços à margem. Ao contrário de um projeto que costuma ver tudo de cima, a representação das favelas exige um olhar de dentro, onde o observador é parte do meio e cria novas linguagens e formas de representação a partir de suas vivências no local. Através da experimentação de novos gestos, de novos territórios que rompem com o utilitarismo do sistema, pode-se pensar em outras possibilidades de linguagem, buscar outros meios de falar como se fossem produzidas linguagens dentro da própria língua, uma forma de ser estrangeiro no seu país de origem.

Para obter clareza na comunicação é preciso entender a capacidade de compreensão dos outros e as suas formas de expressão. Dialogar é abrir mão do poder para que haja participação e se faz necessário entre os diversos atores sociais e seus desafios específicos, em busca de clareza e compreensão na construção de um desenvolvimento sustentável não apenas nos aspectos econômicos, mas acima de tudo, nos sociais e políticos. É necessário saber comunicar-se na linguagem do outro e percebê-lo, superando a visão

racionalista e técnica para estabelecer um diálogo, no seu sentido primeiro, de interação entre dois ou mais indivíduos; porque política e ciência precisam tocar também nas questões não-materiais.

A falta de diálogo entre quem projeta e quem experimenta os espaços tem criado ambientes sem alma, verdadeiros lugares de angústia e melancolia. Arquitetura acadêmica favelizada e favela urbanizada encontram-se hoje na mesma situação de abandono e destruição.

As tentativas da Arquitetura Moderna de fazer das cidades um laboratório de experimentação formal, especialmente em países subdesenvolvidos vem sofrendo um intenso processo de favelização, principalmente junto aos conjuntos habitacionais. Este processo transforma uma construção formal, projetada e concluída, em uma arquitetura fragmentária, inacabada e em mutação. Não existe lógica sob o ponto de vista acadêmico, nas reformas e transformações feitas, pois elas ocorrem para suprir as necessidades imediatas de seus usuários e não estão relacionadas a projetos ou representações que a vinculem ao meio formal.

As intenções utópicas de algumas propostas urbanísticas pensadas por Le Corbusier nos anos vinte foram imbuídas de um discurso retórico e político e pareciam converter-se em realidade através de obras como a construção do centro político e simbólico de poder em Chandigarh, pelo próprio Corbusier, ou a construção de Brasília por Lúcio Costa e Niemeyer. Porém, a estética maquiada por um discurso ético acabou sendo transformada em gíria popular junto a espaços como o Conjunto Pedregulho de Reidy no Rio de Janeiro ou o Rubem Berta⁵⁷ na zona norte de Porto Alegre, onde novos usos e formas dados pelos usuários desconfiguraram totalmente o espaço projetado.

O fracasso do funcionalismo no urbanismo moderno deriva da visão estritamente científica de conceber e planejar a cidades e os edifícios, visão esta proveniente da distância necessária entre objeto arquitetônico e câmera fotográfica. A idéia de unidade habitacional mínima já não consegue abrigar as outras atividades que foram levadas para seu interior, decorrentes do aumento na informalidade do trabalho. O problema do desemprego foi sanado com a criação de alternativas de trabalho como artesanato, costura, conserto de equipamentos, que são realizados dentro da própria residência. Habitar e trabalhar dividem hoje o mesmo espaço e precisam ser considerados quando se pensa construir novas casas para reassentamentos populares.

⁵⁷ O filme Das Garagens, produzido pelo Arq. Douglas Aguiar durante pesquisa na COHAB Rubem Berta, zona norte de Porto Alegre, relata o processo de favelização deste gigantesco conjunto habitacional de blocos de apartamentos e faz um tributo à capacidade de auto-organização das pessoas que construíram nos espaços deixados vazios pela lógica modernista, os famosos 'puxadinhos', inicialmente eram garagens, depois transformaram-se em casas e estabelecimento comerciais. Para Aguiar, ironicamente esse processo, geralmente considerado como algo negativo, termina por constituir-se na oportunidade, no motor-propulsor de uma transformação espacial, social e econômica muito positiva.

Aguiar⁵⁸ coloca que muitas vezes, esse processo inverso que ocorre nas periferias e que vai da aparente ordem para a aparente desordem, resulta em melhoria na habitabilidade, tanto em termos da atividade social, quanto segurança e microeconomia local. Isso ocorre porque o processo de favelização preserva, por um lado, a lógica da continuidade do percurso, e por outro, a lógica da anelidade, ou seja, a rua como um circuito que gira em torno do quarteirão que passa a ter alma. A cidade ganha legibilidade em um novo ordenamento cuja geometria não é clara - por isso sua aparente desordem - pois ele segue a lógica dos percursos, das gradações de acessibilidade; a lógica dos corpos em movimento.

A favelização dos conjuntos habitacionais também pode ser vista sob a ótica da *collage* já que é um processo de “transmutação do espaço modernista embebido em tecido informal”⁵⁹, uma deformação conceitual que se expande e exterioriza na morfologia urbana e na estrutura e plasticidade arquitetônica.

Da mesma forma, as tentativas de urbanização das favelas também fracassaram por seguirem a construção de uma Torre de Babel, onde cada parte se expressa de maneira distinta da outra, ou seja, um fracasso em função dos desentendimentos lingüísticos entre arquitetos e favelados.

A não-comunicação está associada às idéias de diversidade das línguas, costumes e experiências, além da incompreensão recíproca e dispersão, realçadas pela oposição dicotômica entre unidade e diversidade. Para a arquitetura, assim como para a *collage* a Torre de Babel é emblemática, simboliza a dispersão, a sobreposição de tempos e espaços. Mencionada no livro bíblico de Gênesis esta obra construída pelos descendentes de Noé, pretendia tocar os céus, na eterna busca do homem de ser como Deus, mas foram interrompidos por Ele que interpretou o empreendimento como uma ofensa, punindo a humanidade com a multiplicidade das línguas. A Torre é o excesso de autoconfiança que, em todas as tragédias mitológicas, levou o herói a desafiar a divindade, cometendo o fatídico erro da arrogância que culmina em sua queda.

O que está por trás da Torre de Babel é a busca do impossível, do utópico que sempre esteve presente nos ideais do homem. Sua verticalidade representa a segurança, a estabilidade e a ordem da arquitetura que, instituindo-se de sentido, através da idéia de comunicação, acredita conseguir o entendimento e compreensão entre cidadãos. Vista pelo aspecto social, Babel foi uma obra da coletividade que trabalhou conjuntamente e dessa mesma forma também foi castigada por Deus. O trabalho coletivo é prática comum dentro da Vila, assim como as desgraças que assolam seus moradores. Para Pesavento⁶⁰, a

⁵⁸ AGUIAR, Douglas Vieira de. *Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura*. In: Arqtexto. Porto Alegre N.8, 2006, p. 74-95.

⁵⁹ AGUIAR, 2006, p. 90.

⁶⁰ Pesavento, Sandra Jatáhy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

desigualdade que existe dentro das cidades e que se expressa nos desentendimentos e conflitos ainda é o resultado da condenação de Deus; mas o quanto nisso reside um processo de vitimização onde o conformismo com a punição tomou o lugar da natural força humana? Talvez, o que pode parecer castigo divino, na verdade decorre da falta de coletividade na hora de lutar pela sua representação política, pela sua dignidade de cidadãos, pelos seus direitos.

Segundo Neves⁶¹, o tema da Torre inspirou artistas desde a antiguidade e suas representações tornaram-se fator emblemático de visões fantásticas, concentrando os princípios da *collage* e suas preocupações contemporâneas, de tal forma que os fragmentos se apresentam como uma fonte de originalidade e fantasia que acumulam tempo, línguas, costumes e sonhos.



Figura 11: Nils-Ole Lund, "Torre de Babel", depois de 1970.

Babel, Brasília ou Chandigarh, o que pretende-se com projetos utópicos é obter um projeto unificador das diversidades, onde todos participam da construção e têm a oportunidade de chegar ao poder - o topo da Torre ou o céu. A não-participação na construção, conservação e administração do espaço dentro de comunidades como a Vila do Chocolate coloca seus moradores como estranhos em seu próprio ambiente de vida.

⁶¹ SILVA, N., 2005, p 161.

Para Jáuregui⁶², o cruzamento entre o físico, o econômico, o cultural e o social é o que torna necessário pensar desde as interações entre planejamento urbano e desenho urbano considerados ao mesmo tempo como campo de interseção teórico-disciplinar, e como prática ordenadora de caráter estruturador. A *collage* pode ser vista como alternativa para este cruzamento, buscando a construção coletiva dos ambientes, de modo que o espaço construído possa agir positivamente sobre seus usuários. Uma construção que não pretende a acomodação dos fragmentos como propôs Collin Rowe, mas a articulação dos mesmos dentro de uma trajetória amorosa.

⁶² JÁUREGUI, Jorge Mario. *Megacidades, exclusão e mundialização. Do ponto de vista da América Latina*. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq023/arq023_02.asp. Acesso em 2007.



CONCLUSÃO

Para responder ao objetivo proposto neste trabalho – a análise das formas construídas na Vila do Chocolatão, utilizando como critério de análise a poética e a retórica da *collage* – entrei no espaço existente da Vila e lancei sobre ele meu olhar registrado nas imagens. A fotografia serviu como instrumento de assimilação e apreensão da realidade e a *collage* como método que evoca o mundo codificado por exclusão e aceitação; portanto, por definição e indefinição simultaneamente.

A arquitetura espontânea, instantânea, solúvel da Vila do Chocolatão e a *collage*, baseiam-se na ênfase do fragmento, da heterogeneidade e da sobreposição. A sua composição não pertence a linguagem da acomodação e definição da arquitetura acadêmica, ao contrário, comunga da linguagem da *collage*, uma linguagem de contestação, violentação de sentidos, conceitos.

A aparente desordem do espaço e a precariedade do conjunto conflitam com a racionalidade, a ordem, a legibilidade e os padrões estéticos inerentes à arquitetura das edificações da Justiça e da Receita Federal, localizadas ao seu redor. E no confronto entre a arquitetura espontânea da Vila e a arquitetura acadêmica do seu entorno, ficam expostas suas contradições: dinâmico versus estático, incompleto versus completo, imperfeito versus perfeito, acabado versus inacabado, transitório versus permanente.

A Vila é o lugar que faz frente ao espaço e a ação - cata-ação, paredes e corpos deixam de ser planos abstratos e figuras ilustrativas de projetos, para serem partes integrantes de um único sistema, uma composição fragmentária onde cada parte, cada corpo, pode ser interpretada tanto em conjunto como isoladamente. Entretanto, a totalidade da Vila não está na soma das totalidades dos barracos, porque a *collage* não é contabilizável, antes ela se volta contra a calculabilidade e a previsibilidade da representação.

Fuão explica que a calculabilidade se assenta na lógica, na matemática, é ela que pontua a representação como espaço calculável e que garante a servidão a um sistema representacional político. Matemática é exatidão, precisão do ângulo reto e do prumo; opõe-se ao excesso, à acumulação, ao acaso da *collage*; matemática constitui-se de números e estrutura a arquitetura acadêmica; *collage* constitui-se de corpos e estrutura a Vila do Chocolatão.

O que distingue a Vila da maioria das favelas é a presença do lixo como fator organizador de sua estrutura espacial, econômica e social. Para os catadores que ali vivem, lixo significa material e renda, não existindo nenhuma preocupação ambiental ou ecológica no seu trabalho. Mais do que uma simples alteração na nomenclatura, há uma alteração de significado que demonstra a inversão de valores que existe hoje na sociedade. Enquanto uns consomem luxo e produzem lixo, outros consomem lixo, como alternativa de sobrevivência. E do

luxo ao lixo o que fica é um intenso processo de *lixificação* do mundo que a obsolescência acelerada que atuais modos de vida produzem.

Este processo de *lixificação* está presente em todos os campos da sociedade e pode ser associado a lixívia, um processo de limpeza e acinzentamento do mundo que transforma todos os corpos em representações. Segundo Tiburi, cinza é o que resulta da combustão da matéria e que iguala todas as coisas como sobra, resto, refugo; o cinza aparece como essência do que deixou de ser mas que ainda existe enquanto lembrança do abandono, do esquecimento e da morte. A Vila é cinza, mas está encoberta pelo pó da terra, manchada pelo barro, impregnada pela madeira. O marrom cobre o cinza e mimetiza a Vila e seus moradores.

De todos os restos que estão no carrinho do catador, nem tudo é aproveitado na construção do seu barraco, assim como nem tudo pode ser vendido como material reciclado. O lixo passa pelo mesmo processo de especialização que fragmenta a sociedade em seus diferentes tipos, qualidades ou habilidades; e nessa fragmentação sem fim é possível encontrar o lixo do lixo.

O sujeito que se encontra como catador, e está nas ruas re-mexendo e recolhendo os restos da cidade guarda algo da essência nômade do homem: o deslocamento pelas ruas à procura do suprimento de suas necessidades - através do material reciclado. Fuão¹ os compara a mensageiros celestes, pois como os anjos eles possuem o atributo da universalidade, da *collage*, agrupam fragmentos e reagrupam pessoas, formando comunidades e organizando o (i)mundo.

Da mesma maneira que os moradores do Chocolatão, a *collage* se utiliza dos restos, do que já foi visto, do excedente, dando passagem para uma nova linguagem, diferente da que os gerou. A *collage* é uma linguagem em movimento, uma linguagem de imagens simultâneas que formam uma única imagem reveladora.

Inserida no meio de um terreno pertencente à União, cercada pelos edifícios da Justiça e da Receita Federal, a Vila do Chocolatão é o encontro do social e do material em uma simultaneidade caótica que não consegue ser representada dentro de uma totalidade visível. A cobertura do barraco se transforma em parede e esta em pele; o limite não significa linha ou margem e no lugar de medidas regulares, formalmente controladas, existe a variação dos ritmos e dos impulsos em que cada alternativa é uma oportunidade de composição. O dinamismo da Vila rompe a unidade e a homogeneidade das caixas tradicionais da arquitetura e permite que sua composição fique aberta às multiplicidades contínuas de aparência, as quais analisei segundo os critérios da poética e da retórica da *collage*.

¹ FUÃO, Fernando Freitas. *Sob Viadutos*. Disponível em: www.fernandofuao.arq.br. Acesso em: 2005.

Na *collage* é importante ultrapassar a visão imediata e superficial que vê apenas a figura colada para ver também a superfície que foi cortada, permitindo, através de uma leitura não linear, ver novos sentidos e significações ao que está exposto. Porém, mais do que uma simples ação superficial, que atua apenas nas cascas da representação, a *collage* revela-se como estrutura que se esconde por trás da aparente desordem da Vila e também de suas relações humanas.

Através do trabalho da *collage* que fragmenta as imagens de uma realidade fragmentada para uní-las novamente, consegui des-cobrir as estratégias compositivas dos barracos na Vila do Chocolate e aproxima-los dos diferentes tipos de *collage* encontrados nas vanguardas artísticas, partindo dos materiais e procedimentos que a impulsionam como trajetória amorosa.

A poética da *collage* fala do amor, da figura que se deixa capturar pelo corte para poder, livremente, encontrar a si mesma e ao outro, vagando pelo labirinto de sua existência. O corte, ação que instaura a *collage*, é a definição entre dentro e fora, fundo e figura, matéria reciclada e lixo. Definir é criar bordas por caminhos vacilantes, cambaleiar extasiado pelo amor; mas é também escolher e selecionar, momento em que os fragmentos são isolados do seu contexto e abandonados à solidão.

Como figuras livres de espaço e tempo, os fragmentos se deslocam à procura do encontro amoroso, onde são reagrupados e colados uns aos outros, compondo os barracos e estes, a favela. O fragmento nesta investigação, elemento constitutivo da retórica da *collage*, aparece como o principal participante do interminável montar, expandir, colar, enxertar e desmontar da Vila, em um processo de repetição sempre diferente.

Dentro da Vila, os fragmentos desestruturam a lógica construtiva da arquitetura, criando a particularidade em cada nova montagem, onde tudo aparece como se estivesse em processo de destruição e construção, de envelhecimento, de transformação, de recriação. Os barracos nascem velhos, são verdadeiras ruínas vivas, que seguem em processo acelerado de envelhecimento e deterioração, onde nada permanece a ação do tempo, antes, tudo está condenado a voltar ao pó.

As camadas de tempos passados se sobrepõem em simultaneidade com o presente, e aparecem nos veios das madeiras que se entrelaçam em um processo de *décollage* que mostra o que está embaixo, mais embaixo. É Cronos trabalhando sobre os materiais: a madeira solta suas camadas superficiais, o metal enferruja, o plástico desbota; aos poucos todos os elementos adquirem a mesma tonalidade, o tom pastel do abandono, ou o cinza da melancolia, como escreveu Tiburi.

Os barracos estruturam-se como a *Merz-bau* de Schwitters e organizam-se como as acumulações de Arman ou uma *rollage* de Jiri Kolar. Os materiais desconexos encaixam-se como os *cadavre-exquis* surrealistas e deixam frestas por onde a luz atravessa e o olhar espia. Por elas também escapam os conceitos

já definidos sobre arquitetura; semelhantes aos cortes feitos por Matta-Clark, que desestruturavam tanto a habitação quanto o saber, já construídos.

Muitas alternativas para o uso diferenciado dos resíduos retirados das ruas são encontradas na Vila através de objetos deslocados de seus contextos originais - *objets trouvés e ready-made* – e transformados em suas funções ou formas. A população que vive à margem, acostumada com todo tipo de dificuldade, possui a capacidade criativa para a transformação; e a necessidade, antes da intenção artística, é o que conduz à invenção. Walter Benjamin² já havia afirmado que a barbárie da pobreza impele o homem a partir para frente, começando de novo, contentando-se com pouco, construindo com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.

A Vila se constitui como um espaço em movimento, um espaço em transformação contínua, em deslocamento. Sendo fragmentária, também é efêmera e infinita porque sua construção não tem fim. Como um rizoma cresce em aparente desordem, indo das bordas para o centro, criando caminhos labirínticos que estão para serem descobertos à medida que forem percorridos; e ao contrário do labirinto mítico, este não foi construído segundo um projeto arquitetônico; seus caminhos são criados todos os dias à medida que os catadores entram e saem. Os rastros de lixo são como o fio de Ariadne: conduzem os visitantes ao centro do labirinto, mas agora, sempre por caminhos diferentes.

Na arquitetura, a obra final é o resultado de um processo mental linear: idéia, programa, projeto, maquete, construção, fotografia. O produto final não incorre em enganos porque o projeto, através de suas etapas e de seus meios de representação, elimina qualquer tipo de aleatoriedade. A construção de um barraco, ao contrário, é espontânea, depende dos materiais e objetos que o construtor encontrar e da maneira como ele os reagrupar. Um processo de *collage*, onde nada é definido *a priori*, as figuras recortadas quando colocadas sobre o papel branco estão sujeitas a todo tipo de encontros até unirem-se para formar uma nova realidade.

A favela costuma ser considerada um corpo sem representação, principalmente se vista sob a ótica da arquitetura; a ela falta a luz e a distância necessárias para a retenção da sua imagem pela câmera fotográfica e também, uma linguagem capaz de traduzí-la para a arquitetura acadêmica. Entretanto, fotografia e projeto arquitetônico são formas de representação que paralisam o tempo e imobilizam o objeto, tomam os corpos e os transformam em peças de museu, prontas para a contemplação. Desse modo, são meios inadequados para representar a Vila do Chocolate como espaço em movimento.

Não é só pela falta de arquiteto ou de projeto que as favelas são consideradas não-arquitetura, mas porque suas construções acontecem de

² BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. 1933. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p 116.

forma espontânea, excedendo a postura e definição tradicional de arquitetura, tendo como valor primeiro as condições sociais, ao contrário da arquitetura acadêmica que historicamente costuma ter seu foco de atuação voltado ao interesse das representações das classes dominantes.

A favela é a representação de um corpo não representado institucionalmente e como tal, está omitida das imagens que a representam, assim como seus habitantes, que possuem apenas seu corpo como suporte e escrita. Como assinala Fuão³, a *collage* aparece então, como saída para o problema das representações, especialmente das irrepresentações políticas. Nela, todos os corpos encontram espaço para serem apresentados como participante ativo da *collage* universal de corpos e de grupos; a *collage* social.

A arquitetura da favela não pode ser vista como um simples desvio da linguagem arquitetônica, como se fosse uma expressão não-gramatical de ignorância; antes é, uma linguagem própria que não precisa ser traduzida mas urge ser aceita como alternativa de comunicação dentro do espaço das cidades. As tentativas de conceituar a favela e suas construções, ou de tentar transformá-las em método ou processo como formas de reconciliar incompatibilidades, seria mais uma alternativa de imobilização deste espaço, da mesma maneira que fazem a fotografia e o projeto arquitetônico.

A urbanização das favelas não deve começar pela arquitetura, mas pelo desenvolvimento e revitalização da identidade do grupo ou comunidade que a constitui. É preciso respeitar o processo de criação e composição das moradias que revelam como a comunidade se vê e como ela deseja ser vista. Começa na construção de um consenso e não na simples construção de casas, ruas, praças, como uma imposição. Se este processo for entendido, então, as construções podem ser projetadas para refletir a verdadeira identidade e as aspirações da comunidade a qual será incluída em todo o processo, integrando-se no espaço.

A denominação dos seres e das coisas, como convenção para designá-los, é uma forma de dominação que cria referências baseadas em juízos anteriores, em preconceitos. É preciso olhar de novo o mundo e romper com a visão e os pensamentos estagnados do hábito e da rotina. A *collage* permite esse novo olhar através do ato de re-ver as imagens em si mesmas, perfurá-las com a tesoura e deslocá-las de sua realidade inicial.

³ FUÃO, *As Bordas do Tempo*, 2004.

Fragmentos finais...

Dentro da Vila não se vê a rua, não se vê a cidade, não se vê...

Tudo parece sumir; até as torres ao seu lado. Enquanto o espaço parece fechar-se pelos barracos, o tempo parece parar sobre nós... um minuto lá no meio parece uma hora; e uma hora, um dia; e o paradoxo daquela realidade invadia minha alma: uma vontade de não entrar, depois uma vontade de sair e ao mesmo tempo, uma curiosidade que me motivava a entrar mais, e de novo, e mais uma vez ...

Hoje penso que ainda poderia ter ido além e ter me misturado àquelas pessoas, ter borrado minhas próprias bordas e tê-las colado às bordas da Vila... mesmo assim, deixei parte de mim lá, o meu lixo, e saí renovada, reciclada. Meus olhos foram fendidos, abrindo-se para ver além do que está na superfície.

Comecei a rasgar os conceitos que me chegavam prontos através de imagens instantâneas, nesse delivery cultural contemporâneo, para ver o que está por trás, por baixo, do outro lado. Comecei a ver além e ver mais; ultrapassei as fronteiras para ver a beleza particular da Vila do Chocolatão; e comecei a cortar os corpos para buscar sua essência, a beleza Divina de cada um, independente da sua casca, o que está além da representação. E tudo que vi, que encontrei, que recortei, coleí em mim.

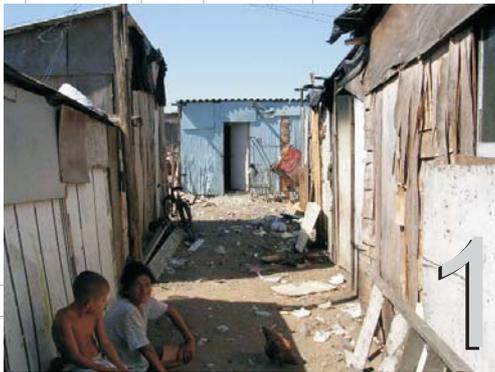
O mundo realmente é uma *collage* como já escreveu Nils Ole-Lund e cada um de nós é uma figura que se coloca, ou não, livre para percorrer sua própria trajetória amorosa. Quem embarca neste caminho precisa esvaziar-se de si mesmo, abandonar partes do seu eu e se reconstruir de uma maneira diferente.

E quantas camadas constituem cada um de nós? Talvez sejam tantas quantas camadas fazem um barraco na Vila do Chocolatão...

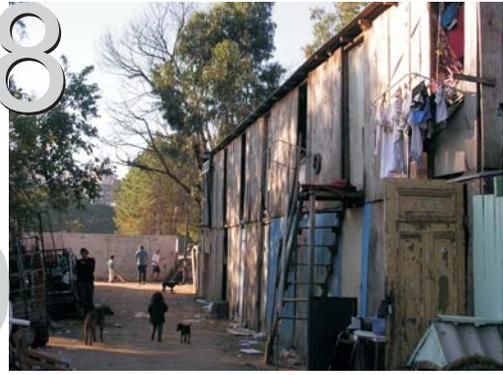
VILA DO CHOCOLATÃO



VILA DO CHOCOLATÃO



VILA DO
CHOCOLATÃO



VILA DO
CHOCOLATÃO



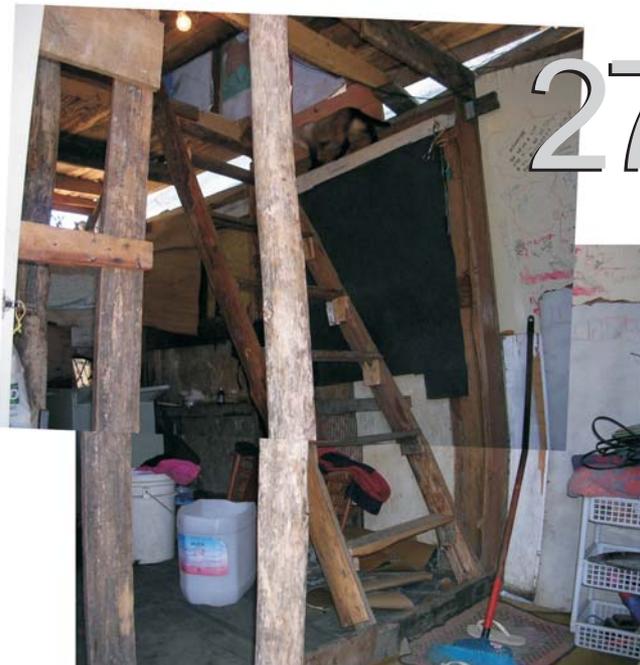
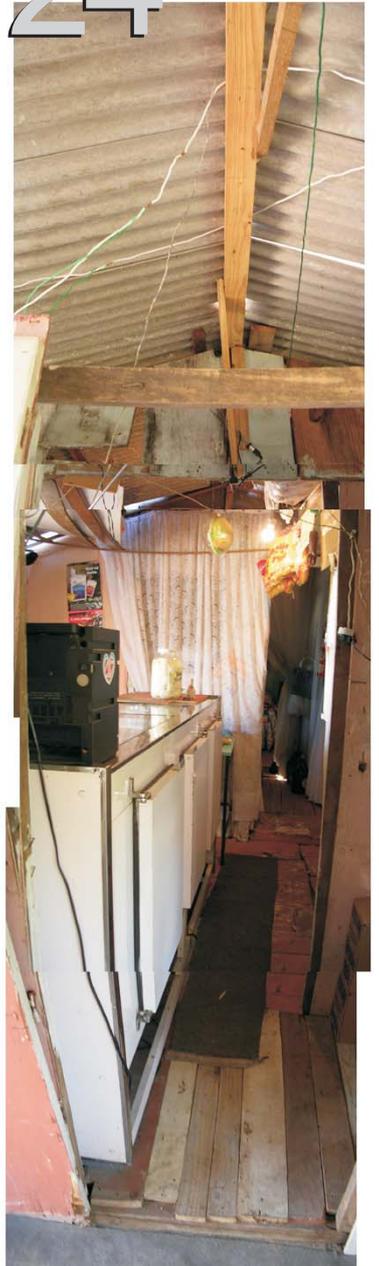
25



24



26



27

CATADOR

Catador
Cata a dor dos outros
Cata o lixo dos outros
Cata o odor do mundo
Cata pra comer
Até impregnar seu corpo
uma tatuagem
“collage viva”
feito inimage
extraí a imagem
do catador que perambula pelas ruas de Porto Alegre
e decola com alegria para as ruas de Paris.
Seu nome é Antonio.

Pelas frestas da Vila
Te vejo transformando o meu lixo
No teto do teu barraco
Como sinal de resistência e marginalidade que lhe é imposta.

Nesta ciranda de catar, rasgar, amassar,
Dá-se o milagre
O milagre da transfiguração
Cansados, mais uma vez transformam o lixo,
Reciclando a própria vida.

Andando pela margem do rio,
pela borda,
entre carros e buzinas
levam no corpo, o avesso da cidade.

Catador,
quando sofrerás o corte que os corpos ficam livres,
se ainda não te reconhecem
e nem te apropriam da nudez que representa a tua falsa pele?

Entre quilos de pets, latas, papéis, vidros
acumulam no final do dia apenas um grama de esperança...
jogam como “parangolés” e gingam com a estética.

Nos penetráveis labirintos de suas casas
guardam objetos recolhidos no dia
apesar de fazerem noite no mesmo refúgio
neste encontro amoroso dão um novo sentido
ao sem sentido.
contradição

vila, chocolate,
justiça, poder
leão, formigas
lixo, leis, papéis, processos,
restos, desperdício, abandono,
excluídos, poderosos, vassallos, senhor feudal,
dinheiro, droga, prostituição,
ordem, desordem,
limite da vida e da sobre-vida
vergonha, orgulho, esperança, violência, tristeza,
desemprego, trabalho,
degradação ambiental, degradação humana...

oh lixo indesejado, tão desejado pelos catadores!
Espaços perdidos

Deteriorados e inacabados
Uma trama de barracos
Entre entulhos
Camadas de tempo
Camadas de madeira
Provisoriedade
Os barracos nascem velhos
A madeira é fogo
A cor é marrom

(Gladys Neves¹)

¹ Poema escrito por Gladys Neves a partir de fragmentos, frases e expressões capturadas no texto da Giovana Santini e colados desse jeito.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ALEXANDER, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1973.
- BALANDIER, Georges. *A desordem: elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara : nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2005.
- _____. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BÜRGER, Peter. *Teoria de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- CABRAL, Claudia Pianta Costa. *Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica*. Tese de Doutorado – Barcelona, 2001.
- CABRAL, Sueli Maria. *Trabalhadores do lixo: o relato de uma pedagogia da desordem*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação – UFRGS, 2001.
- CHALUPECKÝ, Jindrich. *Jiri Kolár*. Paris: Revue K, 1987.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos : mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CIDADE, Daniela. *A Cidade Revelada: a fotografia como prática de assimilação da arquitetura*. Dissertação de mestrado. PROPAR – UFRGS, 2002.
- CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COSTA NETO, Achylles. *A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi*. Dissertação de Mestrado. PROPAR – UFRGS, 2003.
- DAVIS, Mike. *Planeta Favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica dos Sentidos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

- _____. *Rizoma : introducción*. 2.ed. Valencia: Pre-textos, 1997.
- DELEUZE, Giller; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia – Vol IV*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DORFLES, Gillo. *Elogio da Desarmonia*. São Paulo: Martins Fontes, 1986
- FIZ, Simón Marchan. *Contaminaciones figurativas : imagines de la arquitetura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura como collage*. Tese de Doutorado – Barcelona, 1992.
- _____. *A Collage no Brasil, artes plásticas e arquitetura*. Relatório de pesquisa CNPq e PROPAP - UFRGS, 1997 – 1999.
- _____. *As Bordas do Tempo: a collage em Antonio Negri*. 2004. Texto não ainda publicado.
- GIEDION, Siegfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradicion*. Barcelona: Hoepli, 1955.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- _____. *A idéia de Labirinto: Hélio Oiticica e a Mangueira*. In: Seminário Arquitetura e Conceito. Belo Horizonte, 2003.
- JACQUES, Paola Berenstein (Org.) *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JUJOL, Ludwig. *Perejaume*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1989.
- KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia (Org.). *O Corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- LIMA, Sérgio Cláudio de Franceschi. *Collage : textos sobre a reutilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico*. São Paulo: Massao Ohno, 1984.
- LIMA, Mário Hélio Trindade de. *Cidade de Papelão: mocós, cachangas e malocas*. Vitória: EDUFES, 1998.
- LUND, Nils-Ole. *Nils-Ole Lund: Collage Architecture*. Berlin: Ernst & Sohn, 1990.
- MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- OLIVA, Achille Bonito. *La ciudad radiante*. Valencia: Skira, 2003.

- OLIVEIRA, Ivanir. Collage: a imagem da revelação. In *Homenagem ao centenário de André Breton (1896 – 1996)*.
- OSTERWOLD, Tilman. *Pop Art*. Germany: Benedikt Taschen, 1994.
- PAZ, Octavio. *Aparência Desnuda*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1984
- PAESE, Celma. *Caminhando: O caminhar e a cidade*. Dissertação de Mestrado. PROPARG - UFRGS, 2005.
- PAPADAKIS, Andréas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew (Ed). *Deconstrutivismo: omnibus Volume*. London: Academy, 1989.
- PATTERSON, Cláudia. *Arquitetura Judiciária na efetividade da Justiça*. Conferência proferida no “4º Congresso Brasileiro de Administração da Justiça”, realizado pelo Centro de Estudos Judiciários do Conselho da Justiça Federal, Brasília, 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatthy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.
- PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- PEREIRA, Tania Calovi. *Le Corbusier e Aldo Rossi : dois conceitos de representação*. Dissertação de mestrado. PROPARG – UFRGS, 1999.
- RENAU, Josep. *The american way of life*. Barcelona:Editorial Gustavo Gili, 1977.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Lisboa: Res, 1983.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Lisboa: Cosmos, 1966
- ROWE, Colin. *Ciudad collage*. Barcelona: Gili, 1981.
- SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SILVA, Elvan. *Uma introdução ao projeto arquitetônico*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.
- SILVA, Gladys Neves da. *Arquitetura & collage um catálogo de obras relevantes do século XX*. Dissertação de Mestrado. PROPARG – UFRGS, 2005.
- TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- TSCHUMI, Bernard. *Questions of space: lectures on architecture*. London: Architectural Association, 1990.

- TIBURI, Márcia. *Filosofia Cinza: A Melancolia e o Corpo nas dobras da Escrita*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.
- TIBURI, Márcia. (Org.) *O Corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.
- TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou O Arquitecto*. Sao Paulo: Editora 34, 1996.
- VARELA, Drauzio; BERTAZZO, Ivaldo; JACQUES, Paola Berenstein. *Maré, vida na favela*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- WESCHER, Herta. *La historia del collage – del Cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

Revistas

- AGUIAR, Douglas Vieira de. *Tradição urbana e as vilas populares de Porto Alegre*. In: Arqtexto. Porto Alegre N.7, 2005, p. 26-41.
- AGUIAR, Douglas Vieira de. *Espaço, corpo e movimento: notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura*. In: Arqtexto. Porto Alegre N.8, 2006, p. 74-95.
- BALMOND, Cecil. *La Nueva Estructura y Lo Informal*. In *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* vol.1999, n222 – Espirales – Colégio de Arquitectos de Cataluña, Espanha.
- CABRAL, Sueli Maria. *Urdiduras e tramas do avesso: os trabalhadores do lixo*. In: Praksis revista do ICHLA. Novo Hamburgo, V. 1, N. 1, Ago. 2004, p. 69-76.
- FUÃO, Fernando Freitas. *O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?* In: Arqtexto. Porto Alegre N. 3/4, 1999, p. 10-40.
- GAUSA, Manuel. *Tiempo Dinámico - ordem <in>formal: trayectorias <in>disciplinadas*. In *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Espanha v1999, N. 222.
- GAUTHIER, Jacques Zanidê. *A questão da metáfora, da referência e do sentido em pesquisas qualitativas: o aporte da sociopoética*. In: Revista Brasileira de Educação. Belo Horizonte: ANPED, N. 25, Jan/Abr 2004.
- MAGERA, Márcio. *Os empresários do lixo: um paradoxo da modernidade*. In *Administração em pauta: ensaios, debates, tendências*. São Paulo: ILBEC, Ano III, N 3, Jan./Jun. 2004, p 47-51.
- MOEHLECKE, Vilene. *Corpos da cidade: territórios e experimentações*. In: Arqtexto. Porto Alegre N.7, 2005, p. 60-73. In: Arqtexto. Porto Alegre N.7, 2005, p. 60-73.

PASSERON, René. Inimage. In: *Revue d'esthétique*, n. 3-4, 1978. p 42-59.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Lugares malditos: a cidade do "outro" no Sul brasileiro (Porto Alegre, passagem do século XIX ao século XX)*. In: *Rev. Brasileira de História*. São Paulo, v19, N. 37, 1999.

Sites

AGUIAR, Douglas Vieira de. *Alma espacial*.
Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp121.asp. Acesso em 2005.

CHAKAR, Tony. *Lining in an Idea*. 1998.
Disponível em: <http://www.parachute.ca/public/+100/108.htm>. Acesso em 2006.

DISERENS, Corinne. *O filme arquitetônico de Matta Clark*. 1993.
Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1095,1.shl>. Acesso em: 2006.

FUÃO, Fernando Freitas. *A Representação de Matias*. 2004.
Disponível em: <http://www.fernandofuao.arq.br>. Acesso em 2006.

FUÃO, Fernando Freitas. *Folhas da arquitetura*. 2001.
Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp101.asp. Acesso em: 2005.

FUÃO, Fernando Freitas. *Ruínas: a fotografia como fragmento da arquitetura*. 1988.
Disponível em: www.fernandofuao.arq.br. Acesso em: 2005.

FUÃO, Fernando Freitas. *Sob Viadutos*.
Disponível em: www.fernandofuao.arq.br. Acesso em: 2005.

JÁUREGUI, Jorge Mario. *Megacidades, exclusão e mundialização. Do ponto de vista da América Latina*.
Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg023/arg023_02.asp. Acesso em 2007.

LLOSA, Mario Vargas. *O Cheiro da Pobreza*.
Disponível em: www.revistapiaui.com.br/2007/fev/dossie.htm. Acesso em: 2007.

LOSCHIAVO, Maria Cecília. *Sobre design e a subversão dos objetos*. 2001.
Disponível em: www.ibmcomunidade.com/ruadosinventos. Acesso em: 2006.

MARICATO, Ermínia. *Favelas – um universo gigantesco e desconhecido*.
Disponível em: <http://www.usp.br/fau/deprojeto/labhab/>. Acesso em: 2007.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Notas sobre a TAZ: Zona Autônoma Temporária*.
Disponível em: www.fflch.usp.br/df/geral3/lucia.html. Acesso em: 2007.

PACKER, George. *A Megacidade*. 2007.
Disponível em: www.revistapiaui.com.br/2007/fev/dossie.htm. Acesso em: 2007

ROCHA, Eduardo; SANTOS, Pierre Moreira dos. *Arquiteturas do Abandono: o espaço nos empreendimentos cooperativos*. Disponível em: www.poli.usp.br. Acesso em: 2006.

TEIXEIRA, Carlos M. *A fotografia e a periferia*. Disponível em: www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp019.asp. Acesso em: 2006.

TIJERINA, Adolfo Benito Narváez. *La representación de la arquitectura como un índice para entender la imaginación*. Disponível em: www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/invitados/narvez2.htm. Acesso em 2006

Catálogos

Arman. Galerie Nationale du Jeu de Paume - MASP. São Paulo, 2000.

Colagens Hannah Höch 1889 – 1978. IFA. Germany, 1995.

Helio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Helio Oiticica, 1993.

Kurt Schwitters. Servei d'Arts Plàstiques – Fundació Juan Miró. Barcelona, 1982.

Vostell. Sala de Exposiciones del Museu Español de Arte Contemporaneo. Madrid, 1978.

LISTA DE IMAGENS

CAPA

Figura: “Texturas”, Fotografia, 2006.

Fonte: Autora

PÁGINA 7

Figura: Vista da Vila do Chocolate do alto do edifício da Justiça, Montagem Fotográfica, 2006.

Fonte: Autora

I. VILA DO CHOCOLATÃO

PÁGINA 35

Figura: Vista da Vila do Chocolate do alto do edifício da Justiça Montagem Fotográfica, 2006.

Fonte: Autora

Figura 01: Giovana Santini, “Muros e Grades”, Collage, 2007.

Fonte: Autora.

Figura 02: Detalhe da Vila do Chocolate com edifício da Justiça Federal ao fundo, Fotografia, 2006.

Fonte: Autora

Figura 03: Planta Baixa da Vila do Chocolate – DEMHAB, 2005.

Fonte: DEMHAB

Figura 04: Diagrama Geral da Vila do Chocolate, 2005.

Fonte: Autora

Figura 05: Planta Baixa do layout de um barraco, Collage, 2007.

Fonte: Autora

Figura 06: Layout interno do barraco, Desenho e Fotografias, 2006.

Fonte: Autora

Figura 07: Giovana Santini, “Espaços Perdidos do Inabitável”, Collage, 2007.

Fonte: Autora

Figuras 08, 09 e 10: Janelas dos barracos, Fotografias, 2005.

Fonte: Autora

Figura 11: Giovana Santini, “Toaleta”, Collage, 2006.

Fonte: Autora

Figura 12: Acesso 1 – Av. Loureiro da Silva , Fotografia, 2006.

Fonte: Autora

Figura 13: Acesso 2 – Rua Otávio Francisco Caruso da Rocha (Receita Federal), Fotografia, 2006.

Fonte: Autora

Figura 14: Acesso 3 – Rua Otávio Francisco Caruso da Rocha (Parque Harmonia), Fotografia, 2006.

Fonte: Autora

Figura 15: Acesso utilizado pelos moradores – Av. Augusto de Carvalho, Fotografia, 2006.

Fonte: Autora

Figura 16: Giovana Santini, “Primeiro Panorama da Vila”, Montagem Fotográfica, 2005.

Fonte: Autora

Figura 17: Companheiro fiel dos catadores, Fotografia, 2006.

Fonte: Autora

II. COLLAGE

PÁGINA 71

Figura: Giovana Santini, “Das Cinzas”, Montagem Fotográfica, 2006.

Fonte: Autora

Figura 01: Vila do Chocolatão, Montagem Fotográfica, 2005.

Fonte: Autora

Figura 02: Giovana Santini, “Botequim”, Montagem Fotográfica, 2005.

Fonte: Autora

Figura 03: Giovana Santini, “Reflexo do Refluxo”, Inimage, 2007.

Fonte: Autora

Figura 04: Acumulação, Fotografia, 2006.

Fonte: Autora

Figura 05: Giovana Santini, “Portas-Paredes”, Mosaico, 2005.

Fonte: Autora

Figura 06: Arman, “O Senado”, Acumulação, 1962.

Fonte: *Arman*, 2000.

Figura 07: Arman, “NBC Raiva”, Destruição, 1961.

Fonte: *Arman*, 2000.

Figura 08: Arman, “Lata de lixo doméstica”, Acumulação, 1960.

Fonte: *Arman*, 2000.

Figura 09: Arman montando a exposição “Cheio”, 1960.

Fonte: *Arman*, 2000.

Figura 10: Ruína, Fotografia, 2006.

Fonte: Autora

Figura 11: Deslocamento, Montagem Fotográfica, 2005.

Fonte: Autora

Figura 12: Objets trouvés & Ready-made, Fotografias, 2006.
Fonte: Autora

Figura 13: Marcel Duchamp, “Roda de Bicicleta”, 1913.
Fonte: OSTERWOLD, *Pop Art*, 1994.

Figura 14: Claes Oldenburg, “Clothespin”, 1976
Fonte: Internet

Figura 15: Dona Maria, “Isopor com saquinhos de bala”, 2000.
Fonte: PEREIRA, *Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular*, 2002.

Figura 16: Assemblage & Merz, Fotografia, 2006.
Fonte: Autora

Figura 17: Tom Wesselmann, “Natureza morta”, 1962.
Fonte: OSTERWOLD, *Pop Art*, 1994.

Figura 18: Schwitters, Merz, 1920
Fonte: *Kurt Schwitters*, 1982.

Figura 19: Schwitters, Merz-bau, 1920
Fonte: *Kurt Schwitters*, 1982.

Figura 20: Schwitters, Merz-bau, 1920
Fonte: *Kurt Schwitters*, 1982.

Figura 21: Relief, Fotografia, 2006.
Fonte: Autora

Figura 22: Giovana Santini, “Soltando Camadas”, Décollage, 2006.
Fonte: Autora

Figura 23: Vladimir Tatlin, Relief.
Fonte: SILVA, N. *Arquitetura & collage um catálogo de obras relevantes do século XX*, 2005.

Figura 24: Wolf Vostell, “IHK Kandidat”, 1961.
Fonte: Internet.

Figura 25: Giovana Santini, “Frestas” (Matta-Clark), Montagem Fotográfica, 2006
Fonte: Autora

Figura 26: Matta-Clark, “Splitting”, 1974.
Fonte: SILVA, N. *Arquitetura & collage um catálogo de obras relevantes do século XX*, 2005.

Figura 27: Rollage, Montagem Fotográfica, 2006.
Fonte: Autora

Figura 28: Jiri Kolar, Rollage.
Fonte: Internet.

Figura 29: Jiri Kolar, "Cover Girl", *Inimage*, 1965.

Fonte: CHALUPECKÝ, *Jiri Kollar*, 1987.

Figura 30: Cadavre–exquis, Montagem Fotográfica, 2006.

Fonte: Autora

III. REPRESENTAÇÕES

PÁGINA 127

Figura: "Representações", Fotografia, 2006.

Fonte: Autora

Figura 01: Giovana Santini, "Paradoxos da *Collage*", Montagem Fotográfica, 2005.

Fonte: Autora

Figura 02: Daniel Libeskind, *Micromegas*.

Fonte: Internet

Figura 03: Planta Baixa representando o lixo na Vila do Chocolatão, 2007.

Fonte: Autora

Figura 04: Planta Baixa – Percurso Labiríntico, 2007.

Fonte: Autora

Figura 05: Giovana Santini, "Labirintus", Collage, 2007.

Fonte: Autora

Figura 06: Piranesi, "Carceri", Gravura.

Fonte: Internet

Figura 07: Escher, "Côncavo e Convexo", Gravura.

Fonte: Internet

Figura 08: Constant, "Nova Babilônia", 1963.

Fonte: PAESE, *Caminhando: O caminhar e a cidade*, 2005.

Figura 09: Giovana Santini, Croqui – Percurso de visita na Vila, 2005.

Fonte: Autora

Figura 10: Josep Renau, "Sociedade da abundância", 1956.

Fonte: RENU, *The american way of life*, 1977.

Figura 11: Nils-Ole Lund, "Torre de Babel", depois de 1970.

Fonte: LUND, *Collage Architecture*, 1990.

PÁGINA 165

Figura: Giovana Santini, "recicLARQ", Collage, 2007.

Fonte: Autora

OUTROS REGISTROS

Figuras 1 a 27: Vila do Chocolatão, Fotografias, 2005 a 2007.

Fonte: Autora



Produção GS/LSN
Impressão Gama Cópias - Poa
(Feito com Amor)

