

PROPAR - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

LO-FI: APROXIMAÇÕES E PROCESSOS CRIATIVOS

Da fonografia à arquitetura

Guilherme Zamboni Ferreira



15/12/2017

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

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos são primeiramente à minha família, especialmente aos meus pais Dirceu e Helena. Amo vocês. Devo agradecer também a todos aqueles queridos amigos que, de alguma forma, colaboraram durante todo o percurso trilhado até aqui, entre eles, dedico um agradecimento especial a: Anelis Rolão Flôres, Jovana Stojkovic, Carlos Eduardo G. Bier, Frederico Zaniol, Enilton Braga Andresa Machado, Rafael Spalding e Julian Grub. Obrigado, pessoal, vocês foram demais! Agradeço também à CAPES pelo apoio; ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura - UFRGS, em especial à querida Rosita Borges; ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS, especialmente à prof. Dra. Maria Elizabeth Lucas e à prof. Dra. Maria Paula Recena e ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional - UFRGS por me receberem. Devo também meus sinceros agradecimentos à pessoa que me acolheu no mundo da pesquisa, o meu orientador Dr. Fernando F. Fuão. Fuão, obrigado pela generosidade, amizade e ensinamentos. Levarei para sempre.

ÍNDICE

- Resumo_5
- Introdução ao Estudo
 - Justificativa_ 7
 - Objetivos_ 9
 - Metodologia_9
 - Estrutura e Conteúdo_10
- Considerações iniciais acerca do tema_17

PARTE 1

- Música Lo-fi_21
- A Paisagem Sonora, O Ruído e o Ambiente Construído_47

PARTE 2

- LADO A: Hi-Fi_60
- LADO B: Lo-Fi_101
 - Síntese das aproximações_159

PARTE 3

- Estratégias e Procedimentos de Composição do Lo-fi
 - 1 – Collage_167
 - 2 – Ready-made_172
 - 3 – Adhocism_176
 - 4 – Bricolage_182
 - 5 – Pós-Produção_187
 - 6 – Reparação_192
 - 7 – Obra Aberta_199
 - 8 – Astúcias e Táticas_203
 - 9 – Artesanalidade do Artífice_208

PARTE 4

- Cruzamentos entre Música e Arquitetura no Lo-Fi
 - Sonhos, Construções, Invenções: Tony da Gatorra e Gabriel Joaquim dos Santos_218
 - Wesley Willis e Rural Studio: duas estratégias de pós-produção_237
- Considerações Finais_ 248

Referências Bibliográficas

Trabalhos Acadêmicos Consultados

Fontes das Ilustrações

RESUMO

Lo-Fi vem de *Low Fidelity*, que em inglês significa baixa fidelidade. Na música, se transformou em linguagem sonora a partir da década de 1970, quando alguns artistas, buscando soluções econômicas para a autoprodução e independência em relação às gravadoras, passaram a utilizar gravadores caseiros para fazer seus próprios registros. A partir desse ato de libertação e experimentação, se obteve, por transbordamento, uma sonoridade ruidosa, crua, de baixa fidelidade de gravação. Mas, ao mesmo tempo, o ruído produzido por essa produção marginal engendrou cruzamentos autênticos e espontâneos que logo formaram uma paisagem sonora de grande vitalidade. De forma contrária, o *Hi-fi*, ou *High-Fidelity*, busca na alta-fidelidade a idealização e a perfeição do seu produto final que, uma vez ligado à indústria fonográfica e à alta tecnologia, tende a ser direcionado pelas lógicas do mercado. Pensado e produzido como objeto-fim, o fazer arquitetural contemporâneo vem se aproximando da gravação hi-fi: delimitado, ordenado por estratos, classificações e tipos que a definem como objeto-produto. Nessa lógica, a arquitetura torna-se imagem, espetáculo pronto para o consumo e descarte. Propõe-se, neste trabalho, uma inflexão, um deslocamento do pensar arquitetural a partir da aproximação metafórica acionada pelo **modo lo-fi**. A contaminação pelo ruído, pela experimentação, pela potência de invenção que o *lo-fi* origina, direciona a uma abertura, uma dobra no processo comum do fazer, retomando a ideia do inacabado, daquilo que está por vir, por terminar, num gesto ou numa ação necessária, um fazer que não está na coisa-fim, mas no sujeito, no desejo de transformação, no desconhecido. Refletir sobre o fazer de instante, como evoca a música *lo-fi*, é resgatar o esboço inicial, é desestruturar e colocar em dúvida sua natureza, é revelar seus rastros. É trazer de volta a arquitetura no sentido da descoberta, do corpo que experimenta, da surpresa que se revela no imprevisto cruzamento de tempos distintos. Pretende-se aqui, a partir de narrativas especulativas, tentar desconstruir algumas práticas já cristalizadas do processo de projeto acionado pela ação da música. Apontar para aproximações análogas, representações de **outros** agenciamentos arquitetônicos que não os representados pelas narrativas já determinadas e esgotadas pela lógica do mercado.

PALAVRAS-CHAVE:

Lo-fi. Collage. Fragmentos. Ad hoc. Pós-produção. Reparação.

ABSTRACT

Lo-Fi is the acronym that stands for Low Fidelity. In the music industry, during the 70's it became a trendy language when artists, searching economical solutions for self-production and independence from record companies, using homemade devices for sound recording. Following this first experiment of liberation, was obtained a noisy overflowing sonority, raw, or as it became known, low fidelity of the recording. However, at the same time the noise produced by this marginal production created an authentic and spontaneous blend that soon formed a vivid sound scene. Contrariwise the Hi-fi, or High Fidelity, seeks the idealization of perfection as its final product which, once merged to the phonographic industry and the high technology, tends to be driven by the logic of the market. Thought and produced as a final product, contemporary architecture follows the steps of the hi-fi recording: delimited, ordered in layers, classifications and by stereotypes that define it as an object-product. In this logic, architecture becomes an image, a spectacle ready for consumption and disposal. This work proposes an inflexion, a displacement on the architectural thinking from the metaphorical approach triggered by the **lo-fi mode**. Flaws by noise, by experimentation, by the potency of invention leads to a turning point in the making process, broader, returning to the idea of the unfinished, unexpectedly, guiding into a process that its meaning is not in the final product, but rather in the path itself, in the desire for transformation, in the unknown. Reflecting about the process as lo-fi music evokes is returning to the initial sketch, it is decomposing and questioning its nature, it is exposing the traces. It is bringing back the architecture in the sense of discovery, as a body in experimentation, as the surprise that reveals the unforeseen crossing of distinct times. The intention here is, based from speculative narratives, to try the deconstruct of some consolidated practices on the design process catalyzed by the music action. Pointing analogous approximations and representations of other architectural assemblies that are not represented by the narratives determined and exhausted by the logic of the market.

KEYWORDS:

Lo-fi. Collage. Fragments. Ad hoc. Post-production. Repair.

INTRODUÇÃO AO ESTUDO

- **Justificativa:**

O espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia desenvolvendo-se por si mesma. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores.

Guy Debord. *A sociedade do espetáculo*. 16. Pág. 41

Os discursos em torno do tema da sustentabilidade parecem um pouco desgastados pelas lógicas do mercado, da superprodução e do consumo do mundo capitalista. Assim, o tema da sustentabilidade no que tange à arquitetura, em muitos casos, torna-se mais do mesmo, uma repetição de métodos e práticas onde seguimos pensando a partir da lógica da produção, ainda que a partir de materiais reciclados. Essa produção se resume, de modo geral, à utilização de materiais “eco-eficientes” em projetos novos partindo do zero, todavia aplicando as mesmas lógicas projetuais já conhecidas e poucas vezes transportando esse discurso ao campo da ética e da teoria de projeto arquitetônico.

Este trabalho busca aproximar o tema do reaproveitamento de materiais e da sustentabilidade a novas perspectivas e novas formas de pensar o projeto a partir do ruído evocado por um fenômeno oriundo do universo sonoro e musical. Assim, o ruído aqui passa a ser uma construção conceitual que surge como antítese ou contraprova do projeto enquanto fruto da produção capitalista. O ruído e seus desdobramentos passam a revelar formas de pensar a prática projetual, não mais como um processo linear e unidirecional que aponta somente para um futuro previsível e determinável ou que se apresenta como um produto pronto e acabado, tampouco como um processo que depende apenas do arquiteto e de suas boas intenções, e sim inserido num processo imperfeito de idas e vindas que envolve o **outro** e suas diversas manifestações sobre a obra. Os temas da reciclagem ou mesmo da sustentabilidade, a partir do ruído, assumem outra dimensão, pois tomam a direção de uma revisão metodológica propondo uma “reciclagem” do modo de pensar o projeto mais além das práticas do mercado da construção civil, normalmente dominado pelos fluxos do capital e da superprodução.

Assim, o trabalho se inicia explorando o universo sonoro com o objetivo de entender o lo-fi¹ como fenômeno social e como conceito de bases sonoras, espaciais e comportamentais para, desse modo,

¹ Optei por seguir o critério utilizado por Fernando Fuão em *A collage como trajetória amorosa* para utilizar a palavra “lo-fi” grafada normalmente, ainda que por regra devesse estar em itálico devido à quantidade de vezes que utilizo esta palavra.

tentar compreender como funciona seu processo criativo. É do lo-fi que surge a possibilidade de pensar o ruído presente no registro da obra como um revelador de incompatibilidades, tensões ou possíveis problemas. Ao mesmo tempo, essas “incompatibilidades” também revelam toda a poética daquilo que é imprevisível e incontrolável por parte do autor da obra, que pode não estar interessado somente na perfeição das formas, mas, sim, em uma oportunidade de repensar, a cada vez, seus próprios procedimentos e métodos. Portanto busca-se neste trabalho afastar a arquitetura da certeza e da mera racionalidade quantificável e, por isso mesmo, considera-se aqui o ruído uma importante ferramenta que venha para atestar aquilo que foi projetado.

Partindo do ruído como conceito ou ferramenta de reflexão, podemos pensar até que ponto o projeto deve ser determinado e controlado, onde estão os limites entre o que devemos projetar e o que devemos deixar que aconteça por si só. O ruído nos leva a refletir até que ponto a maior determinação, o controle e a maior funcionalidade aplicada ao objeto de uso devem chegar. Será que passamos do ponto em alguns casos? Será que existe necessidade do projeto estar sempre mais além e de nos anteciparmos a todas as possibilidades futuras? Ou será que é possível o objeto projetado gerar potência e significado mesmo que seja a partir de suas próprias deficiências e incompletudes? Esses questionamentos movem o presente trabalho e direcionam a pesquisa ao intento de, a partir da aproximação metafórica gerada pelo lo-fi, fazer o caminho inverso, se colocar no lugar do outro, do usuário-arquiteto e também aprendiz e, a partir de seus próprios erros ou excessos, se posicionar fora da zona de conforto e de controle absoluto sobre a obra. Assim, o ruído revela aquilo que vem do **outro**, aquilo que vem para desestruturar nossas planificações pelo simples gesto de existir, de *construir* e *habitar* o seu *ser* no mundo, se pensarmos a partir dos termos colocados por Martin Heidegger.

O presente estudo trata, a partir do lo-fi, portanto, de uma possibilidade de pensar o conceito de ruído a partir de uma aproximação metafórica que se anuncia como ato de liberdade, invenção e experimentação. Métodos indisciplinados e desobedientes construídos *ad hoc* sobrevivem no cotidiano através do homem comum, de suas necessidades e vontades mais imediatas e aqui serão postos em relação juntamente aos processos projetuais já consagrados, para, assim, sondar sobre possibilidades de contaminação do discurso e da prática arquitetônica partindo dessas indisciplinas que podem revelar dispositivos projetuais ainda em estado bruto.

Apresenta-se como justificativa para este trabalho, então, a necessidade de aportar ao arquiteto do século XXI possibilidades de visualizar o tema da sustentabilidade mais além das estratégias mercadológicas, das técnicas construtivas, ou mesmo da eficiência energética e da performance técnica. Ao mesmo tempo, justifica-se também por anunciar uma impossibilidade da arquitetura enquanto disciplina do espaço construído de operar somente sobre energias estáveis e controláveis. Pois acredita-se que, através desse entendimento sobre as impossibilidades da disciplina, a própria

relação entre o arquiteto e a prática de projetos possa ser revista ou, pelo menos, incluída em possíveis debates em torno da ética e da teoria de projetos.

- **Objetivos:**

Objetivo geral:

Compreender o modo lo-fi enquanto processo criativo oriundo do campo da música e enquanto fenômeno da paisagem sonora para assim especular sobre suas possíveis implicações no campo do processo projetual na arquitetura.

Objetivos específicos:

- Buscar, a partir da exploração no universo sonoro do lo-fi e seu par de oposições, sondar sobre certos vícios e comodidades contidos na prática projetual ligada ao mercado da construção-civil;
- Aproximar os discursos e as práticas pertencentes aos diversos campos no âmbito cultural tocados pelo “modo lo-fi” e que possam aportar pontos de vista para a reflexão no campo da arquitetura;
- Destacar o papel de alternativas sustentáveis para a prática arquitetônica que escapem do determinismo mercadológico;
- Especular, a partir de um corpo teórico desenvolvido, sobre exemplos práticos do ruído que possam se apresentar como ferramenta crítica no exercício do projeto arquitetônico e dos discursos na teoria da arquitetura;
- Valorizar as práticas espontâneas de criar contidas no cotidiano do não-arquiteto e que possam se revelar como dispositivos úteis para a prática de uma arquitetura mais humana;
- Refletir sobre possibilidades de se pensar a arquitetura a partir da baixa-tecnologia.

- **Metodologia adotada:**

O tipo de pesquisa implementada é o exploratório, com delineamento do trabalho e a coleta de dados baseados em pesquisa bibliográfica específica e dividida por temas. Por tratar-se de uma pesquisa qualitativa, buscou-se uma análise interpretativa do conteúdo bibliográfico das chamadas “fontes de papel”, mais especificamente dos discursos que envolvem o tema de estudo a fim de, desta forma, obter-se subsídios para a formulação de um objeto empírico e conceitual que se deu por meio de uma construção lógica e posteriormente especulativa.

Dessa maneira, a primeira parte do estudo consiste na revisão bibliográfica tangente ao tema do lo-fi, desde seu processo histórico, suas características e relevâncias, suas relações espaciais de modo

que seja possível a construção de uma base teórica que ressalte os conceitos que serão desenvolvidos e contextualizados no decorrer da pesquisa.

A segunda parte é apresentada dialeticamente e está composta de dois momentos distintos. Primeiramente se colocam os termos relacionados ao hi-fi e suas relações refletidas numa suposta forma de atuação no campo da arquitetura e, posteriormente, são apresentadas as bases para formulação dos conceitos relativos ao lo-fi. Ambos os conceitos apresentados são formulados discursivamente através da coleta de dados e da justaposição desses dados postos em relação e contextualizados dentro do campo arquitetônico gerando para cada subtema uma matriz afetiva correspondente.

A terceira parte trata de dissecar e demonstrar os procedimentos criativos mais usuais relacionados ao modo lo-fi e sua escolha ocorreu através da análise interpretativa do conteúdo bibliográfico estudado nos capítulos anteriores.

Os estudos de caso foram analisados a partir da base conceitual construída pelo corpo teórico decorrente do processo exploratório das fontes bibliográficas.

• Estrutura e Conteúdo:

A dissertação está estruturada em quatro (4) partes.

O argumento principal do estudo apoia-se na interpretação do livro *Architecture Depends* (2009) do arquiteto inglês Jeremy Till. Nesse livro, o autor defende que, em diversos momentos na história da arquitetura, o ideal de perfeição, controle e ordem condicionou as formas de atuar frente ao projeto, e que essas formas refletem todo o autoritarismo e a imposição de dogmas já prescritos. Para Jeremy Till, essas formas ainda estão presentes na prática arquitetônica e podem ser identificadas através de uma busca do arquiteto por operar sobre energias estáveis e controláveis em sua prática projetual.

Nesse sentido, o ruído causado pela não confirmação dessas determinações projetuais pode ser entendido como um alerta para a incompatibilidade entre os ideais arbitrários e a realidade de uso. Assim, o projeto de arquitetura entendido como um planejamento prévio que assegure e determine os acontecimentos e os usos passa a ser questionado. É o ruído causado por aquilo que não foi planejado que revela essa incompatibilidade.

Este trabalho busca pesquisar e entender os diversos conceitos relacionados ao lo-fi enquanto processo criativo e ao ruído enquanto conceito que emerge da reflexão sobre o lo-fi. Assim, o ruído em foco é aquele que se dá justamente na relação entre a idealização do objeto (projeto) e o uso do objeto (projetado), ou seja, está centrado nas tensões causadas após a determinação do objeto-projeto. Dessa forma, o estudo faz uma busca pelos fluxos que atravessam as áreas da arquitetura, das artes ou mesmo da vida cotidiana, e que acabam anunciando um entendimento do fenômeno da

baixa fidelidade (lo-fi) como manifestação de um ato liberdade criativa comum a esses diversos campos ou modos de fazer e pensar.

O modo lo-fi, presente nesses diversos campos, possui implicações que se revelam como contraponto ao excesso de determinação que pode acontecer, por exemplo, no exercício da arquitetura enquanto projetar-pensar, questionando justamente o excesso de controle exercido sobre a obra concebida. Assim, a metáfora da baixa fidelidade (lo-fi) é entendida aqui também como uma figura conceitual que funciona como um “mapa” que aponta caminhos a serem explorados pela pesquisa na busca pelos ruídos.

A **PARTE 1** está dividida em dois subcapítulos:

Música Lo-fi: que parte da análise do livro *DIY – The rise of lo-fi culture* (2005), de autoria de Amy Spencer e da tese de doutorado de Marcelo Bergamin Conter (autor de livros relacionados ao tema lo-fi), intitulada *LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop* (2016) como bibliografias principais para a formulação dos argumentos. Partindo dessas fontes, seremos introduzidos ao processo de formação do “movimento Lo-fi” na música, a tentativa de aprisionamento do fenômeno dentro de um gênero musical que se formou a partir de suas próprias contingências. A relação entre o mercado fonográfico e os músicos, entre os músicos e os instrumentos musicais, os processos de gravação, divulgação e autoprodução que se manifestaram como um dispositivo de enunciação livre e independente em relação às grandes gravadoras que dominavam e determinavam, muitas vezes, as formas de atuação e produção na música. Assim, apresentaremos nessa parte um modo de “fazer-criar” oriundo do mundo da música que se refaz a partir de cada nova circunstância e que não pode ser apreendido por meio de uma representação fixa ou estática determinada por um gênero.

Acredita-se que, após um entendimento mais amplo desse fenômeno, será possível iluminar a impossibilidade de encerrar o lo-fi em sua exterioridade mais explícita, em sua camada mais superficial de representação, algo que nos levaria a supor a formação de um “estilo único” e que, conseqüentemente, também reduziria sua dimensão a determinadas características em detrimento de outras. Portanto, o lo-fi representa aqui, antes de tudo, uma forma de “fazer” que ultrapassa a questão da própria técnica musical ou mesmo da representação, por mais que estejam relacionadas, pois trata de um fenômeno que está centrado no sujeito que faz mais do que no seu resultado estético.

O segundo subcapítulo denominado: **A Paisagem Sonora, o Ruído e o Ambiente Construído**, faz uma introdução aos estudos relacionados ao ruído no âmbito da musicologia, que nos possibilitará outra perspectiva em relação ao movimento cultural e político do lo-fi abordado no primeiro subcapítulo. Por meio do livro *A afinação do mundo* de R. Murray Schafer, compreendemos a relação entre os homens e os sons de seu ambiente, assim como o quê acontece quando esses

sons se modificam. Para entender essas relações, é importante ter em mente, entretanto, o que significa o próprio termo *paisagem sonora* a partir da musicologia. Nesse contexto, a *paisagem sonora* pode ser considerada um território de investigação que envolve a ciência, a sociedade e as artes num mesmo campo de pesquisa. A partir daí, poderemos entender a definição do conceito de *ruído* desde uma perspectiva que parte desses estudos sobre universo sonoro, o que nos possibilitará refetir também a própria formação dos conceitos de *hi-fi* e *lo-fi* desde sua origem, paralelo ao “movimento lo-fi”. Esses dois conceitos (*hi-fi* e *lo-fi*) articulam toda a dissertação e serão apresentados como modelos paradoxais de duas formas ou dois comportamentos distintos em relação ao ruído.

Partindo desses pressupostos apreendidos no contexto da paisagem sonora, espera-se poder iluminar a relação entre os ruídos e o espaço construído (arquitetura e cidade). Veremos também, nesta parte, a questão da negação do ruído, sua associação às práticas marginalizadas, como, por exemplo, a música de rua e o comércio ambulante. As tentativas de controle desse ruído operadas por forças hegemônicas por meio de leis; a criação das salas de espetáculo que buscavam formas de isolar o ruído no exterior. Nesse contexto, entenderemos também o papel da Revolução Industrial e da Revolução Elétrica na geração de novos ruídos, assim como a transformação da paisagem sonora (e consequentemente a paisagem da cidade) a partir desses marcos históricos. Ao final deste subcapítulo, interessa propor um panorama geral que possibilite também uma visão espacial dos conceitos de *hi-fi* e *lo-fi* através das relações de perspectiva ou figura-fundo, que dessa maneira, nos fornecerão um entendimento amplo do funcionamento desses dois conceitos para o decorrer do trabalho.

Na **PARTE 2**, que está dividida em dois subcapítulos, veremos os conceitos de “hi-fi” e “lo-fi” aplicados à arquitetura, seu entendimento, suas relações e reverberações através de estudos já realizados por diferentes autores, como também o próprio emprego desses termos desde diferentes, mas convergentes, pontos de vista na arquitetura. Como esses dois modelos apresentados só existem a partir da lógica da *diferença*, se faz necessário, portanto, entender *um* através do *outro*, pois desse modo se evidenciam seus conflitos e suas transformações. Assim como um disco de vinil (LP) que possui dois lados, apresentarei os dois conceitos articuladores do trabalho já inseridos no contexto arquitetônico e que funcionarão como duas faces de uma mesma moeda, mas que revelam comportamentos e condutas distintas em relação à aceitação do ruído.

Lado A - Hi-Fi: busca relacionar os modos de produção fonográfica a um modo específico de produção arquitetônica que se caracteriza por se posicionar em uma zona de conforto com relação ao problema de projeto. O estudo busca apresentar o argumento partindo de uma apresentação do conceito de hi-fi desde sua relação com os processos de gravação e avanço tecnológico nesse campo para assim evidenciar certa influência do capital e das tecnologias de ponta sobre o processo produtivo-musical. Através do hi-fi, a divisão e a especialização do trabalho são potencializadas e colocadas em evidência para se alcançar maiores índices de performace

técnica, seja através do equipamento, seja através da própria prática que passa a ser transformada para acompanhar as necessidades da produção mercadológica. Através desse esforço concentrado na performance detectada no hi-fi, busca-se uma aproximação com a arquitetura relacionada a certo produtivismo que ficou marcado pela inserção das altas tecnologias em determinado período da história da arquitetura. Partindo dessa aproximação, justificativas que respondessem a uma maior demanda na produção e na exposição das altas tecnologias enquanto produto de venda e valor agregado são sinalizadas e expostas como pretextos para uma prática que se revela impositiva e arbitrária tanto na música como na arquitetura, se analisada partindo dos parâmetros expostos pela pesquisa.

Lado B - Lo-Fi: parte da relação metafórica com os conceitos oriundos do universo sonoro apresentados durante o percurso exploratório proposto pelo estudo para determinar as condições de aproximação entre a música e a arquitetura que seguem a interpretação de dois conceitos básicos: ruído e fidelidade. Através desses dois conceitos, passa-se ao processo de identificação de diversos pontos de cruzamento com o lo-fi partindo de seu processo criativo. Dessa maneira são apresentadas as diversas manifestações da arquitetura entendidas no contexto de estudo como inscritas e representadas pelo modelo da baixa fidelidade. Cada arquitetura apresentada nesta parte possui particularidades que revelam uma forma de ruído na arquitetura, desse modo, se buscou circunscrever o ruído como objeto empírico responsável por diferentes “alisamentos” das ordens projetuais. Portanto, cada arquitetura representa um tipo de agenciamento de baixa fidelidade, e estes são analisados um a um e estão organizados em platôs que percorrem diferentes linhas de variação e alcançam diversos territórios de significação, sempre relacionados ao modo lo-fi de proceder.

Na **PARTE 3**, passaremos por uma revisão bibliográfica que busca mapear e agrupar uma série de discursos e práticas (entendidos nesse contexto como *procedimentos de baixa fidelidade*) que colaborem para a formulação do próprio conceito lo-fi na arquitetura partindo dos modos de proceder identificados pela pesquisa e entendidos como *pontos de cruzamento* entre a música e a arquitetura. Portanto, nesta parte, serão apresentadas formas (ou modos criativos de proceder) que se aproximam da ideia de contaminação da obra, ou seja, uma obra que se contrapõe ao modelo de objeto bem-acabado ou de um processo linear bem definido. Todos os conceitos abordados nesta parte buscam evidenciar zonas de significação contidas no lo-fi. Trata-se, portanto, de um capítulo que busca aportar formas de desestabilização do objeto projetado, formas de criação que não partem do zero, e sim formas de proceder se apropriam de produtos existentes da cultura. Com isso pretende-se apresentar *maneiras de fazer* que, de certa forma, evocam a ideia do ruído como um dispositivo projetual que atua a seu favor. Esses dispositivos são apresentados como *procedimentos* inscritos no modo lo-fi e seguem a seguinte ordem:

1 - *Collage* vem para apresentar um procedimento artístico que trata da desestabilização da imagem no processo criativo, ou seja, funciona evidenciando o ruído causado pela disjunção daquilo que está junto e separado. Está relacionado a uma forma de subverter o sentido das coisas originais e de formar novas apropriações que evidenciam uma forma de fazer retroativa que parte sempre do existente para gerar novas proposições.

2 - *Ready-made* busca apresentar um conceito e uma forma de proceder que rompe com os paradigmas da arte institucionalizada e bem delimitada. Partindo das ideias de Marcel Duchamp, esta parte do estudo toma como referência o estudo realizado por Octavio Paz para, desde sua perspectiva, colocar em evidência o caráter ruidoso dos *ready-mades* como profanadores de sentido e de ordens pré-concebidas.

3 - *Adhocism* busca retomar um conceito desenvolvido por Charles Jencks que trata de ações diretas que busquem compensar certa deficiência projetual que só pode ser evidenciada através de uma necessidade de uso específica. Nesse sentido, o conceito funciona como um modelador de ruídos que vem para ajustar um projeto e atestar a impossibilidade do projeto inicial dar todas as respostas.

4 - *Bricolage* resgata o conceito desenvolvido por Lévi-Strauss para demonstrar como a atuação do *bricoleur* funciona de forma retrospectiva e revisionista a cada obra construída. Sua forma de atuar leva em consideração o ruído, pois sempre se trata de um processo inacabado e em constante transformação, além de evidenciar processos não lineares, a reciclagem e o reuso de materiais ordinários.

5 - *Pós-produção* é uma espécie de continuação dos *ready-mades* mais atualizada à contemporaneidade e trata de uma inserção criativa que se aproveita de trabalhos já existentes, tomando como ponto de partida algo já concebido para, a partir disso, gerar novas proposições através dos fluxos da própria produção capitalista. Para esta parte, foi tomado como referência o trabalho do francês Nicolas Bourriaud.

6 - *Reparação* surge no contexto do ruído que evidencia uma atitude sustentável e também subversiva, pois denota certa resistência aos fluxos da produção e da obsolescência programada. Retoma a idéia de reparar objetos antigos ou em desuso para transformar ou reativar um objeto existente.

7 - *Obra Aberta* resgata o conceito homônimo desenvolvido por Umberto Eco para estabelecer parâmetros relativos à interferência do outro sobre a obra concebida por meio de um processo autoral pré-programado que leva em conta a imprevisibilidade.

8 - *Astúcias e Táticas* retoma os estudos de Michel de Certeau sobre as pequenas desobediências inventivas do cotidiano do homem comum que se dão através do consumo, do uso

ou mesmo das formas de comunicação que são impostas por sistemas de vigilância e controle dos modos de vida.

9 - *Artesanabilidade do Artífice* busca, através da obra de Richard Sennett, aproximar o trabalho de criação de objetos artesanalmente. Nesse estudo realizado por Sennett, somos apresentados a um modo de pensar que é estimulado pela relação entre a mão e a mente e, dessa relação, surge um modo de proceder que capacita o indivíduo a governar a si mesmo e a desenvolver seus próprios métodos para resolver suas tarefas construtivas.

Na **Parte 4**, são feitos os cruzamentos (estudos de caso) entre os praticantes do lo-fi na música e na arquitetura que se encontram através dos procedimentos apresentados no capítulo anterior. Tem como objetivo colocar em evidência os pontos de cruzamento entre o modo de proceder do músico e o modo de proceder do arquiteto-construtor.

O trabalho se encerra com as **Considerações Finais** onde se busca fazer uma reflexão sobre os modos de pensar o projeto arquitetônico levando em consideração a questão da formulação do *problema projetual*. Acredita-se, após todo percurso traçado pelo estudo, que a questão-chave para o delineamento desses dois modos de proceder está relacionada à questão do **problema** enquanto ferramenta projetual e da maneira como este conceito é interpretado na prática do projeto arquitetônico a partir de duas visões paradoxais.

Ella está en el horizonte.
Me acerco dos pasos,
ella se aleja dos pasos más.
Camino diez pasos
y el horizonte se corre
diez pasos más allá.
Por mucho que yo camine
nunca la voy a alcanzar.
¿Para qué sirve la utopía?
Sirve para eso:
para caminar.

Eduardo Galeano

CONSIDERAÇÕES INICIAIS ACERCA DO TEMA

Este trabalho convida o leitor a experimentar a potência da metáfora lo-fi como recurso retórico e exercício de construção e revisão do discurso arquitetônico. Para tanto, cabe pensar o conceito de *metáfora* como um dispositivo que auxilie na formação de um discurso ético por meio de uma “ferramenta” de linguagem. Em a *Metáfora Viva* ², Paul Ricoeur reúne uma série de estudos sobre a linguagem, a palavra e o discurso, através de pesquisas em diversos campos desde a semiótica até a hermenêutica, com o objetivo de aprofundar a discussão sobre a metáfora. Desse estudo apresentado por Ricoeur, apreende-se a ideia da metáfora como uma figura de discurso que reúne, em uma única palavra, através de uma semelhança que atribui a essa figura de linguagem, um deslocamento e uma ampliação no sentido das palavras e que tem como objetivo fornecer um instrumento tanto a uma escrita poética quanto retórica.

Jacques Z. Gauthier realiza um estudo sobre as pesquisas qualitativas na área da educação e ciências humanas que não possuem dados objetivos, positivos e brutos, mas, sim, narrativas, histórias de vida. Nesse estudo, seus dados são interpretações cognitivas do mundo, e, nesse sentido, as metáforas possuem um *status* ambíguo já que podem colaborar na formulação de um objeto diferente e semelhante e, ao mesmo tempo, apresentar-se intuitivamente como ícone desse objeto, auxiliando no trajeto que vamos percorrer no presente estudo.

[...] a metáfora está *entre* o mundo do sentido (interno à linguagem) e o mundo da referência (da realidade não-lingüística). Ela é o índice de um trabalho do espírito, que elabora um conflito, uma tensão dentro da língua (entre o que a metáfora é, por ser semelhante, e o que ela não é, por ser diferente), e entre a língua e o real (pois a metáfora visa a algo que não está dado, que não está presente, ela *dá vida* a um produto da imaginação). ³

Martin Heidegger e Jacques Derrida também exploraram o tema da metáfora e falam em linguagem como *morada*, e aqui aproximamos a metáfora da arquitetura. Derrida fala em metáfora como forma de expressar um interior da presença, oposto a um exterior da representação. Dirce Solis aponta que o tema da *casa* (como metáfora), *a linguagem como morada do ser*, é um modo de apropriação de Derrida sobre o texto de Heidegger, o que consequentemente representa um modo de “presença”. ⁴

² RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Edições Loyola. São Paulo. 2000.

³ 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.

⁴ SOLIS, Dirce. **Desconstrução e Arquitetura. Uma abordagem a partir de Jacques Derrida**. Uapê Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas. Rio de Janeiro. 2009. p. 142.

Já Mark Wigley diz que a metáfora seria “uma ocupação imprópria, um estar em casa sem estar em casa”.⁵

Portanto, durante este trajeto, que, todavia, está por vir, indeterminado, apesar da própria metáfora poder ser interpretada como um “delimitador”, preferiria aqui que ela fosse vista como um mapa inacabado que aponta para caminhos a serem desbravados. Nesse trajeto a ser percorrido, de maneira alguma, se pretende afirmar um rótulo ou uma categoria, mas sim um horizonte que nunca chega, por mais que nunca paremos de caminhar, assim como a utopia de Eduardo Galeano. Portanto, não se almeja aqui, apresentar um modelo operacional diretamente aplicável ou uma cartilha com normas de conduta de bom-comportamento para o arquiteto-ético, pelo contrário, em alguns momentos vamos trabalhar com os desvios, vamos voltar nosso olhar para práticas de arquitetura que se sustentam pela pura necessidade, para aquelas arquiteturas que se fazem das sobras produzidas pelo nosso consumo, ou para aquelas que se fazem com o mínimo de recursos possíveis, mas que nada tem a ver com o purismo sofisticado do “menos é mais” de Mies Van Der Rohe.

Para tanto, se faz necessário, desde já, salientar que a metáfora lo-fi se apresenta como figura conceitual-base do trabalho, o que conseqüentemente não deve ser confundido com um modelo formal que simplesmente atua por analogia. O estudo estrutura-se no campo conceitual e do discurso arquitetônico, ou seja, não tem como objetivo estudar as formas arquitetônicas, mas, sim, os processos de transformação que se refletem nas formas.

Nesse sentido é que se pretende aqui, por meio de discursos forjados a partir da potência da metáfora lo-fi, tecer relações e reflexões (cruzamentos, mais que paralelismos) que sirvam como um horizonte ético (entre muitos outros possíveis) para um profissional do século XXI que se acredita, todavia, não existir por completo. Profissional esse, talvez menos preocupado com a perfeição das formas, com os dogmas herdados pelas disciplinadoras instituições de ensino ou pelas “regras domesticantes” do mercado. E mais atento às experiências vividas, aos saberes populares e à hibridização da disciplina por outras áreas do conhecimento, como também pela própria prática de uma “arquitetura de rua” ou, como disse Ana Clara Torres Ribeiro⁶, de uma “estética da existência”.

Também, por meio da metáfora lo-fi, vamos investigar como a arquitetura se manifesta quando atua fora do circuito “formal-oficial” do *establishment* da construção-civil, dominado pela lógica neoliberal, ou então, como esse mesmo mercado tem a capacidade de capturar novas formas de

⁵ WIGLEY, Mark. **The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt**. MIT Press. Cambridge. 1997. Pág. 102

⁶ Ana Clara Torres Ribeiro era socióloga, pesquisadora 1ª do CNPq, presidente da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR), professora titular de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde coordenava o Laboratório da Conjuntura Social, Tecnológica e Território (LASTRO) e realizava importantes pesquisas sobre as “Cartografias de Ação”. Faleceu em 9 de dezembro de 2011.

atuação transformando-as em mercadoria para consumo rápido através dos próprios arquitetos. Através da metáfora lo-fi, serão apresentadas práticas e processos projetuais que intencionalmente ou não, se aproximam desse discurso ético construído *ad hoc*.

Além da crítica à profissão no campo da ética e dos fundamentos básicos da prática arquitetural, acredita-se que, com a metáfora, possam formar-se linhas de fuga (no sentido de criar um deslocamento do ponto de vista arquitetural) que possam futuramente fomentar o debate em torno das técnicas de construção, do reaproveitamento de materiais, ou então da contribuição ou não das altas tecnologias na formação uma estética homogeneizante, ou da relação homem-máquina e as consequências de seu desequilíbrio na geração de novos mitos. R. Banham e sua “estética da máquina” lá no final dos anos de 1950 já havia demonstrado a influência e certo “fetiche” pela máquina na arquitetura. Ao mesmo tempo, pretende-se trazer ao debate, se possível, referências pertencentes aos diversos campos no âmbito cultural e que, de alguma forma, dialoguem com a arquitetura, mas que não, necessariamente, sejam consideradas como pertencentes à disciplina propriamente dita. Assim, pensemos no caminho proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Invocamos um dualismo para recusar um outro. Servimo-nos de um dualismo de modelos para atingir um processo que se recusa todo modelo. É necessário cada vez corretores cerebrais que desfaçam os dualismos que não quisemos fazer e pelos quais passamos. Chegar à fórmula mágica que buscamos todos: PLURALISMO = MONISMO, passando por todos os dualismos que constituem o inimigo necessário, o móvel que não paramos de deslocar.⁷

Portanto, nesse percurso proposto pelo estudo, muitas vezes, recorre-se ao já massificado recurso da dialética, dos já criticados pares de oposição, mas não com a intenção maniqueísta de definir o bom e o mau ou o positivo e o negativo, e, sim, com o intuito de valorizar o trajeto, o *entre*, a busca de vestígios através de contrastes e similitudes, num percurso que é processo, e que em certo momento chega a ser resultado, mas não necessariamente definitivo. Ou seja, com a intenção de problematizar questões-chave, de nos centrarmos nos “problemas” (conflitos, contradições, tensões, diferenças), ao invés de somente idealizarmos uma resposta “tranquilizadora”, como frequentemente fazemos em nossa prática profissional, agindo, assim, em outro tempo. Partindo da ideia de problematização, nesse caso, poderíamos questionar o próprio conceito de tempo acelerado dos dias de hoje, imposto pelo avanço do capitalismo, da necessidade de vender respostas prontas, verdades que nem sempre se confirmam.

⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2**, Vol. 1. Editora 34. São Paulo, 2014, p. 42.

PARTE 1

MÚSICA LO-FI

Ouçã a coletânea de canções lo-fi selecionada pela pesquisa acessando o link abaixo:
<https://open.spotify.com/user/1150349381/playlist/2xaPU69qsjawwgALflOmUs>

A origem do termo Lo-fi

No senso comum, assim como para a crítica musical, de forma geral, o termo lo-fi está diretamente associado à prática de gravar músicas com aparelhos de fita cassete em ambientes domésticos e fazer deste registro sua obra final. O lo-fi é reconhecido também pelo uso de equipamentos de gravação e instrumentos musicais deteriorados, obsoletos ou sucateados. Nos seus primórdios, o lo-fi estava inserido no contexto da cultura *underground*, no qual pode ser entendido como uma abordagem ou forma de expressão ligada ao *Do-It-Yourself* e que encontra referência em diversas comunidades dentro da contracultura, manifestando-se através da música, fotografia, artes visuais, artesanato, cinema, literatura ou ativismo político e social. Em termos de recorte temporal, podemos dizer que o período de inscrição do lo-fi na história da música como um movimento está colocado entre os anos de 1970 e 1980, ou seja, no período anterior à consolidação do CD e da tecnologia digital. Mesmo com a inserção das novas tecnologias como o CD e o MP3, o lo-fi foi se metamorfoseando e se atualizando de forma que seu fim nunca foi decretado, podendo assim ser considerado uma atitude contemporânea.

Para Amy Spencer, autora do livro *DIY – The rise of lo-fi culture* (2005), essa forma de expressão que encontra referências em diversas comunidades começou com os indivíduos compartilhando um mesmo *ethos* DIY (*Do-It-Yourself*), ou seja, um desejo de criar uma nova forma cultural e transmiti-la aos outros a partir de seus próprios meios. Para a autora, a atitude lo-fi possui antecedentes que vêm desde os grupos de *Skiffle music* que criavam seus próprios instrumentos nos anos 1950 perdurando até hoje.⁸

Ainda que o termo “lo-fi” seja amplamente utilizado no senso comum simplesmente como sinônimo de precariedade tecnológica e de autoprodução, o pesquisador Marcelo Bergamin Conter (autor de livros relacionados ao tema) comenta que definir o lo-fi ainda é uma tarefa complicada, pois, na sua visão, não se trata apenas de um gênero musical marcado por uma estética peculiar, tampouco se trata de uma técnica específica de se fazer música de forma precária. No entendimento de Conter, o lo-fi vai muito além de um “estilo”, pois abrange uma “virtualidade que age na comunicação fonográfica”. Em sua tese intitulada *LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop* (UFRGS-2016), o autor trata justamente de problematizar esse entendimento comum do lo-fi enquanto técnica ou mesmo gênero musical, buscando expandir o entendimento sobre o “fenômeno lo-fi”, o que representa algo anterior ao próprio estilo e atrelado ao processo criativo em si.

⁸ SPENCER, Amy. **DIY – The rise of lo-fi culture**. 2005. [versão iPad Kindle]. Retirado de <<http://www.amazon.com/>>

Conter também seleciona alguns depoimentos de importantes artistas desse período que, de alguma maneira, se relacionavam com o tema do lo-fi através de suas práticas artísticas e que buscam esclarecer, a partir de entendimentos particulares, o que seria o lo-fi na música. É o caso, por exemplo, de Lee Ranaldo, membro do grupo de pós-rock Sonic Youth:

Bem, lo-fi é um tipo de música que é gravada de modo muito simples ou primitivo. No início, com um gravador de fita cassete. Eu acho que os primeiros artistas a serem compreendidos como lo-fi foram Daniel Johnston, e as primeiras gravações do Low Barlow, antes do Sebadoh começar, quando ele apenas gravava cassetes em casa. Eu acho que, antes de tudo, isso é o que o lo-fi é: algo bem pessoal ou algo gravado de modo bem cru. E eu acho que para a maior parte das pessoas trata-se apenas de lidar com a limitação tecnológica que eles possuem. (Tradução: CONTER, 2014).⁹

Amy Spencer também esboça uma definição que complementa a versão de Lee Ranaldo:

Subvertendo o termo 'hi-fi', a música 'lo-fi' se refere a um estilo musical em oposição a valores de alta produção. É uma ideologia que vem sendo defendida e ridicularizada por décadas. Para alguns, é o único meio pelo qual estão dispostos a fazer música, para outros, representa um estilo amador e irritantemente caótico. O lo-fi é, no entanto, essa celebração do amador, que está no coração da cena DIY tanto na música quanto na literatura – uma celebração que continua até hoje.¹⁰

Já o site especializado em música chamado All Music diz que:

Durante o fim dos anos 1980 e início dos 90, a baixa fidelidade se tornou não apenas a descrição da qualidade de gravação de um álbum, mas também se tornou um gênero em si. Através da história do *rock and roll*, gravações foram feitas de modo barato e rápido, frequentemente com equipamentos de baixa qualidade. [...] Inicialmente, gravações lo-fi foram negociadas através de fitas cassete caseiras, mas vários selos independentes – mais notadamente a K Records, dirigida por Calvin Johnson, que também liderava a banda Beat Happening – lançaram álbuns em vinil. Vários grupos no fim dos anos 80, como Pussy Galore, Beat Happening e Royal Trux ganharam alguns seguidores no underground americano. Em 1992, grupos como Sebadoh e Pavement se transformaram em bandas *cult* bastante populares, contando com seus registros intencionalmente ruidosos e caóticos. Alguns anos depois, Liz Phair e Beck ajudaram a colocar o lo-fi de vez no *mainstream*, ainda que de um modo mais amaciado.¹¹

⁹ CONTER, Marcelo B.; **LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop**. Porto Alegre: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO, UFRGS, 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Porto Alegre, 2016. p. 20.

¹⁰ SPENCER, Amy. **DIY – The rise of lo-fi culture**. 2005. [versão iPad Kindle] . Retirado de <<http://www.amazon.com>>

¹¹Disponível em: <<http://www.allmusic.com/style/lo-fi-ma0000002701>>(tradução Marcelo Conter) Acesso em 13 set. 2017.

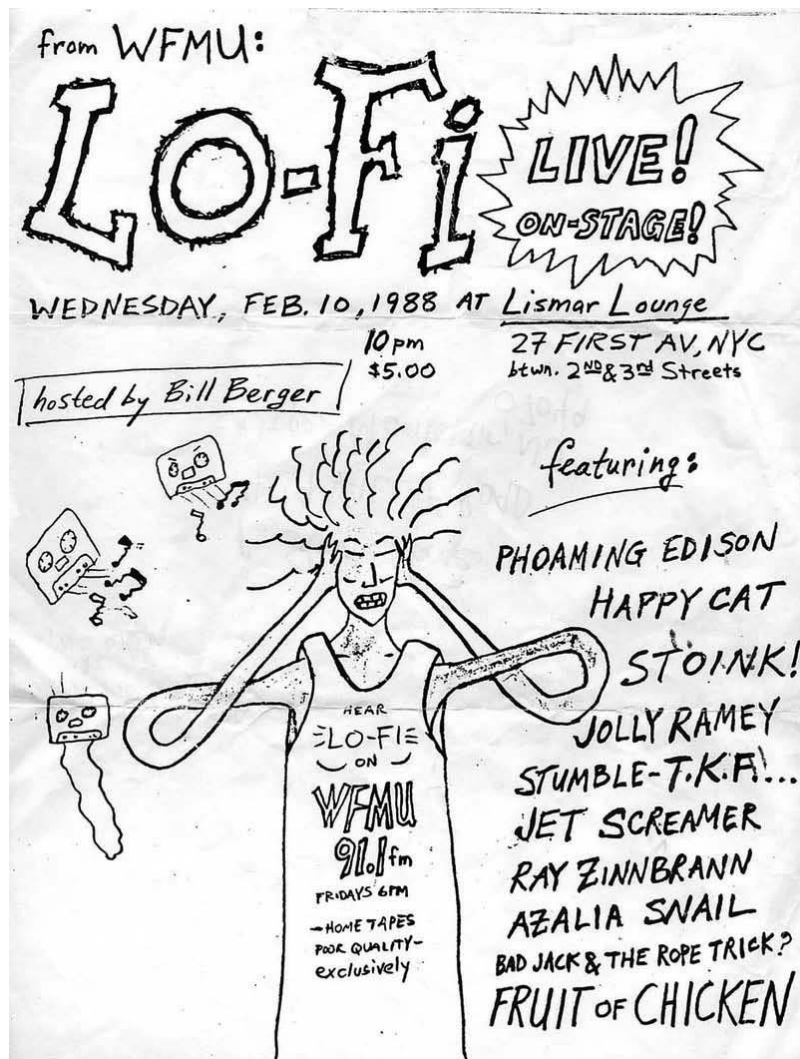


Imagem 01: Cartaz feito à mão do programa semanal intitulado Lo-fi da Rádio WFMU, Nova Iorque, 1986.

O mesmo endereço eletrônico faz uma lista de artistas que considera relacionados ao lo-fi e que inclui: Sebadoh, Guided by Voices, Pavement, Neutral Milk Hotel, Eric's Trip, Magnetic Fields, Liz Phair, Beck, Awolnation, Cloud Nothings, Lou Barlou, Devendra Banhart, Mountain Goats, entre outros grupos e artistas americanos.

Outro ponto importante a ser ressaltado é que atualmente as novas tecnologias têm tido um papel relevante na formação de uma nova cultura do DIY tornando mais fácil do que nunca a autoprodução e autodivulgação via internet. Embora possa parecer que conceito lo-fi tenha surgido somente em oposição à alta tecnologia empregada na música, ele é um conceito aberto e em constante transformação que busca independência em relação ao mercado institucionalizado e que pode encontrar na tecnologia uma alternativa ou uma “rota de fuga” através dos tempos. Portanto, não se trata de negar totalmente as novas tecnologias, mas, sim, de se utilizar dos meios disponíveis para produzir e distribuir seu trabalho de maneira independente e barata carregando assim sua obra de contingências que são assumidas como virtudes.



Imagem 02: Local onde Daniel Johnston fazia suas gravações.

E é nesse contexto que a atitude de trilhar caminhos independentes se refletiu num novo agir ético. A ética DIY (*do-it-yourself* ou faça-você-mesmo) também pode ser entendida, grosso modo, como uma prática de fabricar ou consertar algo por conta própria no lugar de pagar um profissional habilitado ou comprar algo pronto abriu caminhos a serem desbravados. Assim, a ética DIY impulsionou o surgimento de uma nova abordagem de enfrentamento à autogestão com conseqüências estéticas que passaram a estar associadas também aos movimentos libertários, anticonsumistas e anarquistas desde os anos 1970 que encontravam no lo-fi seu modelo operatório aplicado à música.

Em suas origens, o termo lo-fi surge como abreviação de *low-fidelity*, ou baixa-fidelidade, e trata de descrever um registro fonográfico de baixa definição (ou baixa fidelidade do registro sonoro). Esse termo se popularizou e se consolidou como modo de expressão a partir de um programa semanal da rádio WFMU de Nova Iorque denominado *Lo-Fi* pelo seu produtor William Berger (2007). Surgido no ano de 1986, esse programa semanal, dedicava meia hora para apresentar, exclusivamente, gravações caseiras e amadoras¹². O programa acabou consolidando o que viria a ser uma nova forma de produzir música e que revelava uma sonoridade crua e mal acabada. Um modo de produção musical que representava uma série de artistas independentes que vinham desenvolvendo seus próprios meios de expressão, gravando em casa suas próprias canções.



Imagem 03: Álbum *Bee Thousand*, de Guided by Voices, 1994. Considerado um dos marcos do movimento lo-fi.

¹² CONTER, Marcelo Bergamin. **A Máquina Abstrata Lo-Fi**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro. 2015.



Imagem 04: Álbum *Slanted & Enchanted*, Pavement, 1992. Pavement explorava a sonoridade crua e ruidosa dos pioneiros do lo-fi.

Daniel Johnston e seu processo criativo

Provavelmente o artista que melhor represente a atitude e o movimento lo-fi seja o músico e ilustrador americano Daniel Johnston. Esse artista teve sua vida retratada no documentário premiado no Sundance Film Festival (2005) intitulado *The Devil and Daniel Johnston*. Nesse filme é narrada a história de vida do artista que foi diagnosticado com esquizofrenia e transtorno bipolar, mas que se revelou um verdadeiro “gênio” da autoprodução com poucos recursos. O título do filme faz referência ao estado mental de Johnston já que o artista, durante sua vida, defrontou-se com seus próprios demônios devido aos problemas psíquicos. Ao mesmo tempo, através do documentário, é possível acompanhar diversos registros, alguns feitos pelo próprio artista, além das diversas experiências DIY de Johnston na criação musical. Dessa maneira, é possível visualizar as formas caseiras de produção, as improvisações e adaptações dos ambientes domésticos que eram sua única possibilidade de criação. A produção de registros fonográficos de baixo custo (gravações em cassetes) era feita nesse ambiente, as capas dos álbuns eram desenhadas por ele, copiadas uma a uma e distribuídas de mão em mão aos amigos e conhecidos. Essas produções feitas por Johnston destacam-se pelo amadorismo e pela precariedade, mas, ao mesmo tempo, revelavam uma potência criativa e uma sonoridade original que encantaram diversos artistas já consagrados como Beck e Jad Fair ou bandas como Sonic Youth, Nirvana e Wilco.¹³

¹³ SILVEIRA, Fabrício ;CONTER, Marcelo. **Faça Você Mesmo: o demônio de Daniel Johnston**. LOGOS. Edição 42, v.22, n.1, 2015. Cultura Pop e Linguagem de Videoclip.



Imagem 05: Daniel Johnston fazendo suas gravações caseiras. Um dos Artistas mais reconhecidos da música lo-fi.

Por falta de recursos, Johnston encomendava fitas cassete contendo sermões de pastores (então mais baratas que fitas virgens) e gravava por cima suas canções, executadas ao vivo. Esse era o produto final, ruidoso, com falhas entre as canções, além disso, as próprias músicas apresentavam uma característica lo-fi.¹⁴

O colunista da revista Rolling Stone Pedro Antunes também comenta sobre a trajetória do artista e de seu processo criativo:

Um garoto que criado em West Virginia, nos Estados Unidos, que chegou a Austin, no Texas, no início dos anos 80 para morar com o irmão. Sentado diante do órgão do sobrinho, montado em um estúdio improvisado na garagem, Daniel gravou álbuns como *Yip/Jump Music* e *Hi, How Are You*. Cada fita cassete que ele entregava a pessoas e jornalistas era gravada ao vivo, faixa por faixa, em sequência. A fama de Daniel Johnston cresceu de forma viral, do boca-a-boca.¹⁵

Seus desenhos e ilustrações, muitos realizados para as capas dos álbuns, também alcançaram certo reconhecimento no meio artístico e revelaram outras práticas de autoprodução além do ato de criar e gravar as músicas, como comenta Gabriel Rolim do site Monkeybuzz:

Daniel Johnston é um símbolo para o underground. Ativo desde 1978, o cantor demoraria 12 anos para conseguir gravar um disco sob algum selo. A sua notoriedade e conhecimento foi sendo passado no boca a boca da cena musical, muito devido à sua personalidade - ele costumava entregar fitas com suas gravações para as pessoas que ele conhecia no seu dia a dia - e também a suas letras sinceras, as quais o transformaram em um poeta contemporâneo.

Ao longo de seus mais de 30 anos de carreira, o seu disco mais famoso talvez seja *Hi, How are you?* de 1983. Além de conter diversos clássicos do artista, sua capa se tornaria icônica com um desenho feito por Daniel, um sapo chamado Jeremiah, o Inocente. O desenho ganharia o mundo através de Kurt Cobain na divulgação de *Nevermind* do Nirvana. Ele apareceu em várias entrevistas e fotos utilizando uma camiseta com a capa do famoso álbum, elevando ainda mais o status de “cult” de Johnston.¹⁶

¹⁴ CONTER, Marcelo B.; **LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop**. Porto Alegre: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO, UFRGS, 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Porto Alegre, 2016. p. 14.

¹⁵ ANTUNES, Pedro. **Daniel Johnston encontra o amor em apresentação calorosa**. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/daniel-johnston-encontra-o-amor-em-calorosa-apresentacao-em-sao-paulo/#imagem0>>

¹⁶ ROLIM, Gabriel. **Daniel Johnston e sua vida sincera**. Disponível em: <<http://monkeybuzz.com.br/artigos/3972/daniel-johnston-e-sua-vida-sincera/>>



Imagem 06: K Records, 1982, famosa gravadora independente criada por Calvin Johnson, líder da banda Beat Happening. Esta gravadora centralizou uma série de práticas e atitudes lo-fi



Imagem 07: Kurt Cobain (Nirvana) usando uma camiseta que estampava a famosa capa do álbum de Daniel Johnston.

O ambiente lo-fi

De um modo geral, o espaço destas produções lo-fi era precário, dependendo da disponibilidade de cada grupo ou artista, sendo caracterizado, principalmente, pela adaptação de ambientes domésticos como dormitórios, garagens, porões, depósitos ou oficinas para a criação de pequenos estúdios de gravação. Nesses estúdios improvisados, destacavam-se as soluções baratas para o condicionamento e isolamento acústico (quando realizadas). Esse isolamento era feito a partir de caixas de ovos e espumas instalados nas paredes, a criação de pedestais para instrumentos a partir de utensílios domésticos como cabos de vassoura e objetos encontrados na rua também era uma prática conhecida. Outra característica destes ambientes eram as sobrecarregadas e escassas instalações elétricas para alimentar diversos aparelhos num mesmo ponto de energia formando verdadeiros emaranhados de cabos e conexões. Muitas vezes os gravadores caseiros desses artistas também capturavam as canções em ambientes totalmente desprotegidos acusticamente, deixando o ruído externo ainda mais evidente, fato que acabava ressaltando também seu caráter precário e despreocupado que, pouco a pouco, foi moldando o imaginário coletivo que cercava essa cultura marginal.



Imagem 08: Álbuns ilustrados e produzidos por Daniel Johnston em cassetes e que eram distribuídos por ele a amigos e conhecidos.

Esta atitude normalmente estava ligada também ao uso de equipamentos (de gravação e/ou musicais) sucateados, desafinados ou mesmo inventados e que geravam uma paisagem sonora com chiados e ruídos, marcando assim esse tipo de manifestação como um estilo “honesto” de se fazer música. Nesse sentido, o “honesto” representava uma música feita com o que se tem à mão no instante da gravação, portanto, sujeita aos imprevistos e erros decorrentes do processo.

A Baixa-Fidelidade contra os valores da alta-produção Hi-fi

Nesse contexto, o registro fonográfico de baixa-fidelidade corresponde não somente a uma forma de autogravação como também se opõe ao termo hi-fi (*high-fidelity* ou alta-fidelidade) que representa toda a música de alta qualidade de gravação feita nos estúdios e gravadoras profissionais utilizando equipamentos de última geração da época para a produção e refino musical. Um dos objetivos do hi-fi é o de manter o maior controle e fidelidade possível da gravação em relação aos instrumentos “puros”, ou seja, eliminar toda interferência externa que possa contaminar a gravação e o registro alcançando assim uma maior “perspectiva” sonora que possibilite a identificação pelo ouvinte de cada instrumento utilizado na música. Com o hi-fi, foi possível, além da eliminação de ruídos indesejados, acrescentar novos efeitos (efeitos especiais) à música após a gravação inicial, entendida, nesse contexto, como matéria-prima a ser lapidada pelos profissionais da produção musical.



Imagem 09: Sigrídur Nielsdóttir – artista dinamarquesa-islandesa que durante toda sua vida fez músicas lo-fi com instrumentos de brinquedo, utensílios domésticos e gravações com interferências de latidos de cachorro entre outros ruídos de seu cotidiano. A artista faleceu em 2011, mas antes teve sua história retratada no documentário *Grandma Lo-fi: The Basement Tapes of Sigrídur Nielsdóttir* (2011).

© 1976 Sony Corporation of America
 11 West 57th Street, New York, NY 10019
 SONY is a trademark of Sony Corp.

**A STEREO FOR PEOPLE
 WHOSE QUEST FOR FINE MUSIC
 KNOWS NO LIMITS.**

The Sony CF-580 is a compact stereo and cassette recorder that's designed to go where you go.
 And give you all the comforts of home along the way.
 A highly sensitive FM/AM tuner that picks up even the most remote frequencies.
 Two built-in electret condenser microphones for superior stereo recordings.

A 3-position tape selector switch for normal, ferric oxide and chromium dioxide cassettes.
 A servo-controlled motor for a wow and flutter reading that'll have you oohing and aahing.
 And Sony's unique 4-speaker Matrix Stereo Sound System that gives you true stereo separation—and separates it from sound systems costing hundreds of dollars more.

But most importantly, the CF-580 has a special magnetic phono input feature that simply by hooking up a turntable, turns it into a complete stereo.
 So with a CF-580, your quest for fine music needn't go any further than your local Sony dealer.

"IT'S A SONY"

Imagem 10: Propaganda do Sony CF-580. Esses aparelhos prometiam maior mobilidade e praticidade, além da possibilidade de gravação.

Enquanto o hi-fi avançou progressivamente ao longo dos anos, a história do lo-fi encontra dificuldades para ser contada de forma linear e progressiva, já que, segundo Conter, suas primeiras definições, que emergiram em meados dos anos de 1970, tratavam de responder criticamente às manifestações expressas pelo hi-fi e pelas lógicas hegemônicas do mercado. Dessa maneira, o lo-fi foi sendo definido a partir de duas vertentes principais, uma relacionada à fita cassete, e outra relacionada ao DIY.¹⁷

Partindo da comparação entre o lo-fi e o hi-fi, o conceito (lo-fi) toma uma dimensão política e crítica, já que representa também uma forma de resistência ao dito “Império das Gravadoras”, que foi como se denominou o grupo de grandes gravadoras que mantinha o controle sobre as gravações de alta-fidelidade e que, conseqüentemente, determinava a forma de produção dos discos, além de determinar, em muitos casos, quais seriam os artistas que fariam parte do *mainstream*, ou seja, quais artistas tocariam nas rádios com mais frequência. A esse respeito também convém lembrar aqui a famosa estratégia da indústria fonográfica brasileira chamada de “jabá” ou “jabaculê” que foi termo utilizado na indústria da música brasileira para denominar uma espécie de suborno em que gravadoras pagam a emissoras de rádio ou TV pela execução de determinada música de um artista.

Outra maneira de entender a comparação entre hi-fi e lo-fi pode ser pensar em termos de suportes que representam os dois conceitos em sua origem. Vale lembrar que nas décadas de 1970-1980, toda produção da indústria fonográfica era baseada no disco de vinil¹⁸ que, até então, era o suporte oficial e que representava praticamente toda produção em estúdio e distribuição para a grande massa consumidora. Por outro lado, a partir da aparição dos primeiros gravadores caseiros (1968) e de seu respectivo suporte de gravação, a fita cassete¹⁹, as coisas começam a mudar para um grupo de artistas, surgem as primeiras gravações caseiras e amadoras, que possibilitavam um caminho alternativo em relação aos chamados *mass media* ligados aos grandes meios de comunicação. Foi assim, por exemplo, que a música punk se aproximou da cultura DIY.

Com uma *Boom Box* (equipamento portátil de reprodução e gravação de fitas cassete) e um microfone, qualquer banda poderia se converter em uma pequena fábrica fonográfica. Dessa forma, a fita cassete logo se popularizou como um suporte que poderia armazenar mais tempo de áudio que o LP, além de ser de menor tamanho e menor preço e logo foi adotada pela grande indústria como uma oportunidade de ampliar seu alcance junto ao público consumidor que vinha aderindo aos novos dispositivos eletrônicos oferecidos pelo mercado.

¹⁷ CONTER, Marcelo B.; **LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop**. Porto Alegre: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO, UFRGS, 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Porto Alegre, 2016. p. 18-19.

¹⁸ Lançado em 1948, seu formato mais conhecido é o LP ou *Long Play*, um disco de pvc com aproximadamente 30 cm de diâmetro, tocado a 33 1/3 rpm e com capacidade de armazenamento de gravação de cerca de 40min.

¹⁹ Fita cassete - K7, lançada 1963, constituído basicamente de dois carretéis por onde passa uma fita magnética que armazena as gravações que é envolvida por uma proteção de plástico em formato retangular e com tempo de gravação pode variar de 30 a 120 minutos.

É importante ressaltar que, nesse período, empresas como a Phillips ou a Sony, por exemplo, dominavam a fabricação dos aparelhos reprodutores (toca-discos, toca-fitas, etc.), a fabricação dos suportes de registro (LP, K7, e mais tarde o CD), além de serem proprietárias de gravadoras e distribuidoras de discos, ou seja, estavam envolvidas em todo o processo de comercialização da música, desde a contratação dos artistas até a gravação, produção, venda e divulgação de seus álbuns, espraiando seus domínios, até mesmo aos meios de comunicação de massa, ou seja, às rádios e TVs. Essa afirmação reforça a opinião que Eduardo Vicente coloca em seu estudo intitulado *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*, ou seja, parte de um processo que vinha ocorrendo desde os anos de 1920 com a busca pelo monopólio do mercado fonográfico:

Entre os finais das décadas de 20 e 40 houve uma série de grandes alterações neste cenário, cujo resultado foi a aquisição e/ou fusão de diversas companhias. Assim, em 1948, as mais altas posições do mercado eram ocupadas por RCA, CBS, EMI, Phonogram e Polydor. É muito importante observar que, até então, estas grandes companhias se caracterizavam pelo que Flichy chama de “integração hardware/software”, ou seja, fabricavam tanto os discos como os aparelhos leitores.²⁰

Fita cassete como instrumento de libertação

O que não estava previsto, apesar do controle quase total exercido sobre o mercado e, principalmente, sobre os artistas e o público por essas empresas, era que esse suporte criado pela grande indústria se transformaria em ferramenta de libertação contra ela mesma, ou seja, um desvio de finalidade que viria a se converter em movimento artístico e manifestação de independência. Lembrando ainda que esses mesmos dispositivos oferecidos pelo mercado permitiam a qualquer indivíduo a possibilidade de gravar seus próprios sons, ou mesmo substituir um registro anterior. Assim, você poderia comprar uma fita K7 de um artista qualquer (já produzida pelas gravadoras) e gravar sobre ela outra música (fazendo um novo registro) caso desejasse. Outra possibilidade era comprar uma fita K7 nova ou “virgem” (suporte sem nenhum registro anterior) e fazer suas próprias gravações, ou ainda produzir cópias de seus álbuns favoritos (primórdios da pirataria). Esse fato ressalta que o próprio surgimento do lo-fi está atrelado ao surgimento de uma nova tecnologia, o que estabelece, de certa forma, uma relação ambígua com os recursos tecnológicos e a própria indústria. Por um lado, surge como negação aos valores da alta produção que estavam associados à grande indústria e o seu controle sobre a produção, por outro se apropria de um produto da grande indústria para desenvolver seus próprios meios de expressão como manifestação de liberdade criativa.

No contexto das relações mercadológicas, fica visível a intenção da indústria fonográfica em associar-se aos avanços da tecnologia para, dessa forma, oferecer produtos cada vez mais atraentes

²⁰ VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**. 1996. Dissertação (Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, UNICAMP. 1996. p. 81-82.

aos consumidores, seja através das potencialidades técnicas dos recursos de gravação e audição, seja através das possibilidades da alta produção do produto final. Em sentido contrário, começa a aparecer um público que já não está tão interessado nessas questões. Começam a surgir as primeiras críticas quanto à legitimidade dessas abordagens e do excesso de produção. A consequência das gravações feitas em casa passou a ser um registro de baixa qualidade que chegou a ser ridicularizado pelo caráter excessivamente amador e até mesmo grotesco dessas canções com chiados, ruídos, microfônias ou distorções. Essas canções lo-fi eram identificadas pela lógica hi-fi como canções que possuíam problemas técnicos, mas, para alguns artistas, esses “problemas” se converteram em um estilo celebrado justamente por sua “aparência crua” e pouco produzida, como já comentou Conter:

Bandas passaram a produzir seus registros fonográficos em casa. Nestas gravações, ouve-se o chiado da fita excessivamente reutilizada, os *pops* dos microfones desprotegidos, estática, dinâmicas exageradas e distorções. Mas o que para a lógica hi-fi seria um problema técnico, na produção lo-fi isso logo se converte em uma estética, uma política minoritária. E ele vai se vincular, desde o princípio, a artistas que estão à margem do *mainstream*.²¹



Imagem 11: Exemplos de *Boom Box*. Equipamento de áudio portátil capaz de reproduzir e gravar sons.

²¹ CONTER, Marcelo Bergamin. **A Máquina Abstrata Lo-Fi**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro. 2015.

Justamente no momento em que o lo-fi se instalou definitivamente como prática artística e modo de expressão, uma série de críticas sobre a honestidade das gravações excessivamente “mecanizadas” ou ainda sobre a homogeneização da música devido ao excesso de produção começava a aparecer. Ainda que somente para um seletor público inicial, pois, o que, para o público em geral poderia passar despercebido, ou então ser entendido como maior qualidade, começou a ser questionado a partir de outros parâmetros, como comenta Jonathan Maier em seu artigo *Lo-fi: In Search of na Honest Aesthetic* (1999):

Para alguns músicos exigentes ou para os *audiófilos*, esta tendência poderia ser perturbadora. Para eles, artistas menores estavam sendo perdidos para uma oligarquia da elite de gravadoras e músicos de estúdio famosos. Músicos reais estavam sendo substituídos por instrumentos digitais controlados por computadores, e até mesmo o som da música acabava ficando frio, antisséptico.²²

Esses críticos reivindicavam certa “artesanalidade” e liberdade de produção para a música que estava, segundo Maier, perdendo essas características desde o avanço da associação mercado-alta-tecnologia-cultura.

A ética do Do-It-Yourself e a estética do amadorismo

Como lembra Amy Spencer, antes mesmo do “gênero” lo-fi existir, já era possível encontrar aproximações que levavam a formação desse modo de expressão e, principalmente, da ética do DIY, como no caso dos zines (uma abreviação do termo *magazines*, que significa revista em inglês, e que no Brasil também são chamados de *Fanzines*) ou dos jornais independentes que eram criados entre os anos 1930 a 1950 pela geração *Beat*, as pequenas revistas independentes dos anos 60, os *punk-zines* e os jornais sindicais dos anos 70 e 80, chegando à explosão dos zines dos anos 90 e até os blogs independentes que se proliferam pela rede de computadores hoje em dia. Todas essas manifestações compartilham desse mesmo *ethos* DIY, ou seja, a criação e divulgação de uma cultura através de seus próprios meios, de forma independente.

Da mesma forma, este *ethos* se revela na música antes do próprio lo-fi ser definido como uma manifestação consciente. Convém lembrar-se dos grupos de *Skiffle music* americanos dos anos 1950, dos punks dos anos 1970, pós-punk ou a cena *Indie* dos anos 1980, além de toda a cena de música independente dos dias de hoje, como, por exemplo, o *Tecnobrega* no Brasil (que será apresentado mais à frente), que adotam o DIY como ética e também como alternativa para sobrevivência no mercado fazendo parte do “imaginário lo-fi” abordado pelo estudo.

Em meados do século XX, os músicos já experimentavam formas de fazer música utilizando os recursos que tinham disponíveis, improvisando, ou mesmo criando instrumentos para poder

²² MAIER, Jonathan. **Lo-fi: In Search of na Honest Aesthetic**. Disponível em: <<http://www.mindspring.com/~jmaier/honest.htm>>

realizar suas canções. Nos anos 1950, quando o *Skiffle* surgiu, muitos instrumentos já estavam disponíveis ao grande público consumidor, podendo-se encontrar lojas especializadas no segmento nas grandes cidades. Ainda assim, os músicos que seguiam o *Skiffle music* optavam por criar e improvisar seus instrumentos. Esses músicos utilizavam utensílios domésticos como o cabo de vassoura, tábua de lavar roupas, painéis, cerâmicas, sucatas, entre outros objetos encontrados em casa ou na rua para criar instrumentos musicais de forma barata e experimental. Essa atitude logo acabou se transformando em um estilo próprio dentro do *Folk Music* americano. Portanto, esse é considerado um dos precursores da *Lo-fi Music* e serviu para demonstrar que não eram necessários instrumentos caros ou profissionais para se fazer boa música, fato que acabou atraindo músicos amadores e difundindo o estilo tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, e se tornando influência para estilos como o *Jazz* e o *Rock'n roll*. Esse estilo ficou marcado pelo apelo à imaginação e a espontaneidade, além de marcar uma forma muito simples e democrática de se fazer música.



Imagem 12: Hill Billy Skiffle Group - 1957 (Grupo de Skiffle Music que criavam instrumentos próprios a partir de utensílios domésticos e sucatas).

Dentro dessa ética de produzir e distribuir seu próprio trabalho de forma independente, muitos artistas visuais do século XX reconhecem os zines como uma das mais importantes plataformas culturais de resistência e que incorporam toda a carga ideológica que o DIY pode incitar. Sendo assim, os *zinesters* (como eram chamados os praticantes dos zines) e os escritores da geração *Beat*, como A.Ginsberg, W. Burroughs e J. Kerouac, perceberam o potencial de desenvolver uma cultura *underground* usando o zine e a literatura independente como ferramenta de comunicação que pudesse ativar um consumo menos passivo, buscando uma arte revolucionária e rebelde.

Além deles, Neo-Dadaístas, Grupo Gutai, Grupo Fluxus, Grupo PROVO, Grupo Cobra, Letristas e Situacionistas também estavam atentos a essa oportunidade de criar seus próprios meios de comunicação. Os membros desses grupos perceberam que era possível, com uma forma fácil e barata, encontrar um meio de interagir com um público mais amplo e ter a possibilidade de uma colaboração em massa. Compartilham ainda desse *ethos* lo-fi, a arte Povera italiana e sua manifestação “empobrecida” de recursos que buscava uma ruptura com os processos industriais e uma crítica social.

Assim como essas manifestações artísticas citadas acima, pode-se ainda incluir nesse mesmo *ethos* práticas menos comprometidas com questões político-ideológicas como a fotografia das *instant-cameras* (*Polaroid*, entre outras), *pinhole* ou *toy-cameras* (câmeras de brinquedo). Os adeptos da “fotografia lo-fi” veem na baixa tecnologia uma espécie de “beleza impura” que parte do acaso entre o ato fotográfico e a revelação da fotografia de baixa qualidade de definição, uma espécie de contaminação gerada pela câmera. Partindo desses equipamentos obsoletos, obtêm-se fotografias desfocadas, borradas, com pouca definição, com contrastes desregulados, efeitos de luz ao acaso, além de outros “erros” que acabam se convertendo em sua própria virtude, pois é o agenciamento entre o ato fotográfico e o resultado de instante, juntamente com pouca possibilidade de manipulação ou edição, que revelam a potência poética da impureza e da imperfeição admirada pelos praticantes desse tipo de fotografia.

AFTER 500 PLAYS OUR HIGH FIDELITY TAPE STILL DELIVERS HIGH FIDELITY.

If your old favorites don't sound as good as they used to, the problem could be your recording tape. Some tapes show their age more than others. And when a tape ages prematurely, the music on it does too. What can happen is, the oxide particles that are bound onto tape loosen and fall off, taking some of your music with them. At Maxell, we've developed a binding process that helps to prevent this. When oxide particles are bound onto our tape, they stay put. And so does your music. So even after a Maxell recording is 500 plays old, you'll swear it's not a play over five.

maxell

IT'S WORTH IT.

Imagem 13: Anúncio da marca Maxell. Exaltando o sistema hi-fi e suas possibilidades em fita cassette.

Essa atitude de revelar a potência do “erro” e de sua aceitação possui também referência em diversas culturas orientais com destaque para a cultura japonesa do *Wabi-sabi*, um conceito derivado do zen-budismo que tem origens no século XV e pode ser entendida como uma visão estética centrada na aceitação da transitoriedade e da imperfeição. O *Wabi-sabi* é entendido também como a apreciação estética do despojamento, refere-se ao viver uma vida comum entendendo sua imperfeição e está relacionado às doutrinas do desapego do Zen budismo.

Apesar de o lo-fi persistir até hoje, podendo ser considerado uma atitude contemporânea, convém lembrar que ele foi um movimento até certo ponto espontâneo e aberto, já que não pode ser definido por um estilo único, pois ele está presente em diversas manifestações do DIY. Entre alguns de seus representantes mais autênticos na música, não poderíamos deixar de citar Daniel Johnston, Low Barlow, Sigridur Nielsdottir, My Blood Valentine, Yoñlu e Tony da Gatorra, além dos já citados anteriormente pelo site All Music dentre muitos outros a serem ainda descobertos.

Outro ponto importante de ser destacado é que este fenômeno começou a acontecer entre 1970 e 1980, e que, chegando aos anos 1990, a indústria fonográfica passou a emular ou copiar a estética lo-fi em discos e distribuí-los em larga escala, transformando o que era o resultado de uma política minoritária e da autoprodução em mais um produto ou categoria musical comercializável, conforme comenta Conter:

[...] uma dada banda, por exemplo, começa nas garagens e bares pequenos a produzir sonoridades novas; em seguida, ela cresce e atrai mais público e vai conquistando território, por repetição, por assimilação incessante de seus motivos musicais até que o *mainstream* a incorpora, moldando-a nos seus termos.²³

Com isso o lo-fi passou a ser incorporado pelo hi-fi e pela indústria fonográfica. Um exemplo típico é o caso do disco *Loveless* (1991) da banda My Bloody Valentine que foi um disco altamente produzido, envolvendo altos valores de produção, mas que buscava obter uma sonoridade extremamente distorcida, resultando em melodias e harmonias com contornos de baixa definição, como se fosse uma música lo-fi. A partir desse momento, fica difícil para o público em geral reconhecer os limites entre o que seria ou não o lo-fi através das características sonoras. Por isso mesmo, a todo o momento, no presente trabalho, seguiremos insistindo nos processos criativos que envolvem o lo-fi em detrimento de seu produto ou resultado final. Conter lembra que foi preciso que a tecnologia fonográfica tenha chegado ao estado da alta fidelidade para que a baixa pudesse ser reconhecida e valorizada.

²³ CONTER, Marcelo B.; **LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop**. Porto Alegre: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO, UFRGS, 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Porto Alegre, 2016. p. 12.

[...] a busca pelo amadorismo como uma opção estética cresceu entre os músicos de gravadoras. Beck Hansen, John Frusciante, Pavement, Guided by Voices, The White Stripes e Neutral Milk Hotel são nomes importantes da década de 1990 nesse aspecto e cujas obras são recheadas de canções gravadas com equipamentos baratos e tocadas com instrumentos baratos também. São representantes de uma geração inteira de músicos que foram descobertos através de fitas cassete caseiras. Interessante notar que os ruídos, efeitos e defeitos dessas gravações foram aos poucos sendo apropriadas pelas gravadoras.²⁴

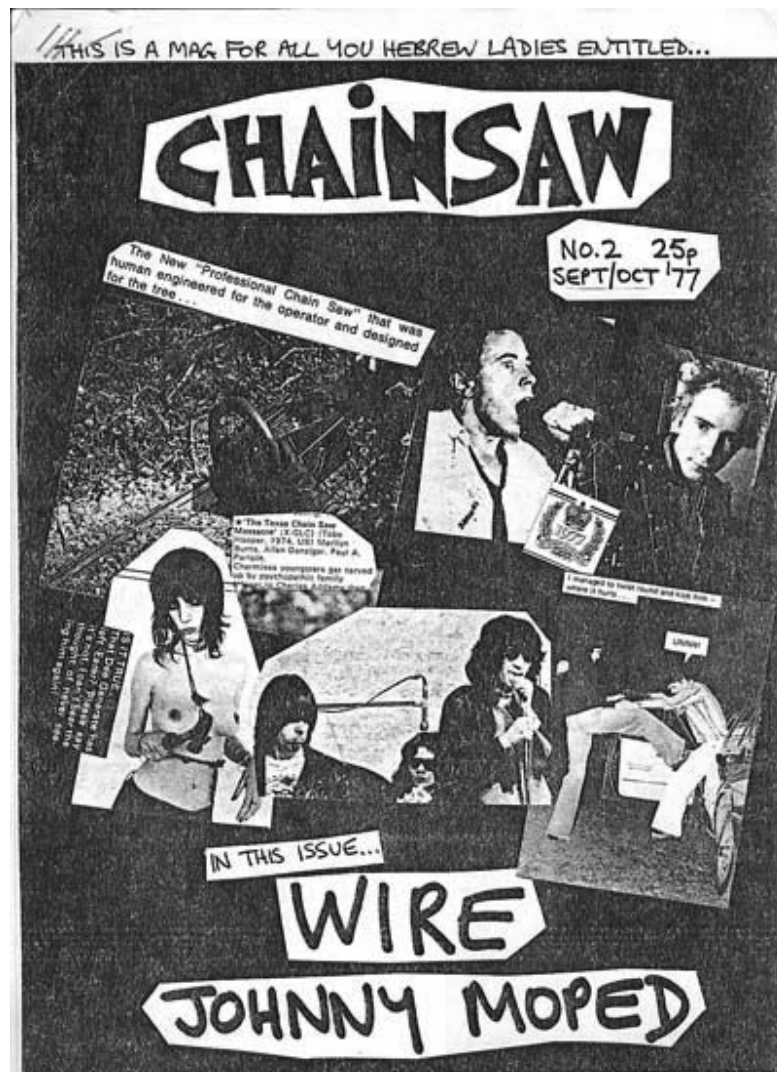


Imagem 14: *Chainsaw*, 1977. Um dos mais famosos punk zines da cena underground britânica.

Hoje chegamos ao extremo, com as tecnologias digitais, de se utilizar softwares de produção de áudio que simulam processos analógicos que deterioram o som. Com isso, é possível simular o som de uma agulha roçando no vinil, ou de uma fita passando por um cabeçote enferrujado.

²⁴ CONTER, Marcelo B. **Lo-fi. Música pop em baixa definição.** Appris. Curitiba. 2016. p. 152.

Nesse sentido, cabe lembrar que, quando surgiram as primeiras gravações do Daniel Johnston, muita gente percebeu que poderia fazer a mesma coisa e começar a gravar suas canções em casa. Com isso, a própria ideia de questionar os valores da alta produção começava a ficar mais evidente. A ideia de que os artistas lo-fi não precisavam de estúdios e que não precisavam que o som soasse bem era uma atitude punk e de rebeldia que, de certa maneira, negava o sistema estabelecido pelo mercado e a grande indústria. Mas dentro dessa cena existiam os artistas que estavam conscientes politicamente disso e faziam de sua produção uma forma de protesto e resistência ao sistema, mas também existia o pessoal que fazia isso por pura necessidade ou por falta de dinheiro sem nenhuma ideologia política e, assim que tiveram a oportunidade de fazer música de outra forma, o fizeram. Também faziam parte os grupos que seguiam essa estética por puro modismo.²⁵

As primeiras gravações do Daniel eram assim apenas porque não tinha outro jeito de fazê-las. São como as gravações de Lou Barlow. Foram gravadas de forma simples porque era o modo mais ligeiro de transferir uma música da cabeça dele para o público. E houve um breve período em que pessoas usaram essa técnica porque estava na moda. Ainda nesse assunto, poderíamos falar dos discos do Robert Johnson no final da década de 20. Tem umas gravações dele que foram feitas em um quarto de hotel em Louisiana ou algum lugar assim. Elas eram lo-fi, lo-fi mesmo, mas ao mesmo tempo era a melhor fidelidade que se poderia ter naquela época. Uma fita cassete gravada em 1984, ou seja lá quando gente como o Daniel Johnston começou a gravar, tinha uma fidelidade bem maior do que as gravações em cilindro da década de 20. Eu acho que usar a fita cassete em uma época onde existem técnicas mais sofisticadas é o que torna essa prática lo-fi. Se você pudesse transportar o gravador de fita cassete para os anos 20, seria o método de gravação de maior definição possível, e as pessoas não o encarariam como lo-fi. Então é meio que um termo relativo.²⁶

Gravações caseiras como palimpsesto: rastros e presenças na música

Uma forma interessante de entender o conceito pode ser a partir do que diz Lee Ranaldo que compara certas gravações lo-fi a uma carta. “A carta é algo que alguém faz de modo bem privado, e quando você abre e lê, você sente uma conexão bem pessoal por causa da escrita, e quando você ouve uma música gravada em cassete, no quarto de alguém [...] alguém gravando em seu próprio quarto com fita cassete ou com um *iPhone*, o lugar em que foi gravado acaba sendo um fator determinante para a sonoridade, afinal, dá pra ouvir uma porta batendo, ou alguém gritando lá fora, as sirenes da polícia tocando, ou o que for.”²⁷ Com isso, Ranaldo quer dizer que a potência poética das gravações lo-fi está relacionada a certa conexão com o lugar, com os rastros e presenças que revelam uma atmosfera específica que envolve cada produção artística, fazendo com que cada

²⁵ CONTER, Marcelo B. **Fidelidade não tem influência da qualidade.** Disponível em: <<http://noize.com.br/entrevista-com-lee-ranaldo-do-sonic-youth-sobre-o-lo-fi/#1>>

²⁶ CONTER, Marcelo B. **Fidelidade não tem influência da qualidade.** Disponível em: <<http://noize.com.br/entrevista-com-lee-ranaldo-do-sonic-youth-sobre-o-lo-fi/#1>>

²⁷ CONTER, Marcelo B. **Fidelidade não tem influência da qualidade.** Disponível em: <<http://noize.com.br/entrevista-com-lee-ranaldo-do-sonic-youth-sobre-o-lo-fi/#1>>

produção seja única e carregada de diversas camadas de significado e histórias que se sobrepõem e que atribuem certa autenticidade à obra. Partindo dessa comparação proposta por Ranaldo, podemos pensar também na ideia de palimpsesto, pois o palimpsesto funciona como uma carta que possui várias camadas de textos ou de informações. A própria fita k7, nesse caso, também poderia ser comparada a um palimpsesto, pois o palimpsesto nada mais é que um suporte que servia para escrever e reescrever mensagens, umas sobre as outras, ou seja, um dispositivo que previa a reutilização, assim como acontece com a fita cassete nas gravações lo-fi. Já as gravações em estúdio são o oposto disso, pelo menos na visão de Ranaldo:

O estúdio é um ambiente asséptico e totalmente controlado, enquanto que uma gravação lo-fi é feita de um modo muito mais pessoal e simplório.²⁸

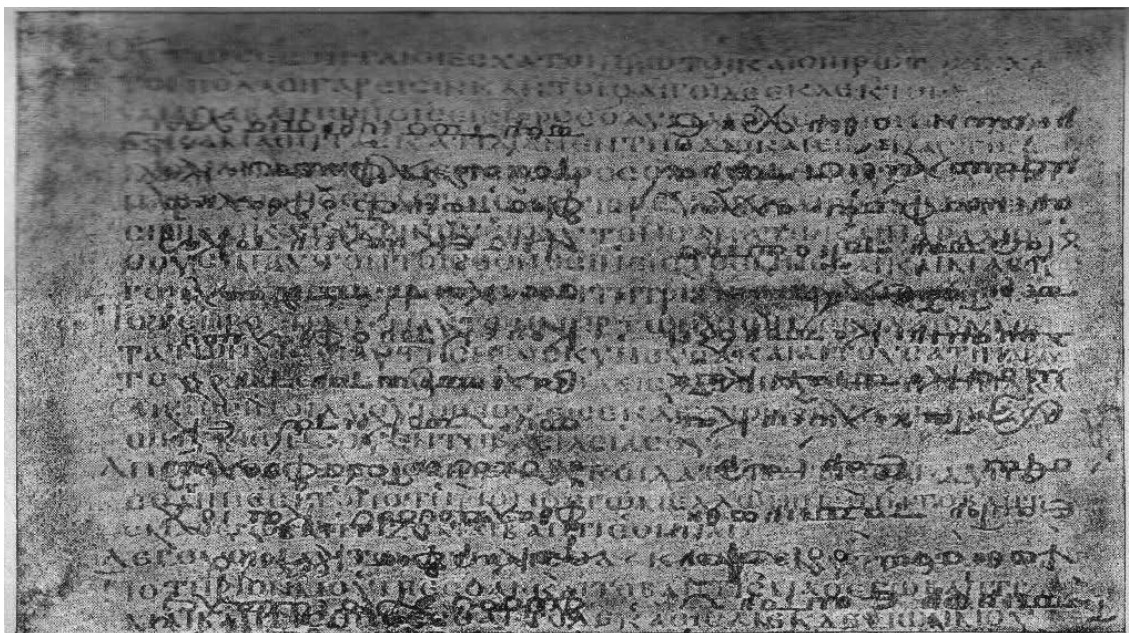


Imagem 15: O *Codex Ephraemi Rescriptus* da Biblioteca Nacional da França. Um exemplo de Palimpsesto.

Outro comentário que se faz necessário trata da questão da obsolescência tecnológica imposta pelo próprio avanço do capitalismo. Sobre essa questão, cabe ressaltar que tanto na era analógica quanto agora, na era digital, seguimos um processo de imposição das novas mídias e dos novos formatos/suportes pelo mercado que envolve a indústria cultural como um todo e que potencializam a ideia da obsolescência. Entretanto o lo-fi, assim como as culturas de resgate de mídias antigas (*revival*), como, por exemplo, os vinis hoje, demonstram que estas mídias não estão totalmente superadas. Assim, o que era hi-fi há pouco tempo, hoje já pode ser considerado lo-fi,

²⁸ CONTER, Marcelo B. **Fidelidade não tem influência da qualidade.** Disponível em: <<http://noize.com.br/entrevista-com-lee-ranaldo-do-sonic-youth-sobre-o-lo-fi/#1>>

pois há sempre certa ambiguidade nesses conceitos em decorrência dos tempos e da aceleração da obsolescência. Portanto, como disse Marcelo Conter em sua pesquisa: “As mídias, é claro, não ‘morrem’. Aquilo que se torna obsoleto deixa de servir para um determinado propósito e ocupar determinados espaços, mas é afectado positivamente pela sua substituição: potencializam-se todas as possibilidades não atualizadas dessa mídia.”²⁹

Outra lição a ser considerada no estudo realizado por Conter é apresentar o lo-fi como “sistema modelizante” da música pop mais do que um gênero que se manifesta apenas através da precariedade tecnológica. Por mais que essa seja uma de suas mais importantes e reconhecidas características, principalmente no contexto dos anos 1980, que é quando este sistema se consolida, pode-se notar a incorporação de outros elementos oriundos de sistemas culturais que o tangenciam e que podem torná-lo ainda mais potente. As culturas do *do it yourself*; das gravações caseiras em fita cassete, os circuitos *folk*, pós-punk e pós-rock, as tecnologias portáteis, as bandas e artistas de garagem, etc., cada um deles, individualmente, podem “modelizar” o lo-fi com suas particularidades, fazendo com que o lo-fi se molde a cada circunstância, podendo assim se incorporar em diversos sistemas, dependendo do contexto cultural a que está exposto.³⁰

Portanto, neste estudo podemos compreender o fenômeno lo-fi a partir de 3 eixos estruturais básicos que se cruzam a todo momento entre si: o eixo tecnológico, o eixo ético (político, econômico, ideológico, filosófico) e o eixo criativo (possibilidades de invenção reveladas pelas dificuldades técnicas ou econômicas). O eixo tecnológico do lo-fi trata das relações entre os artistas e as tecnologias. Partindo desse princípio básico, podemos pensar nas possibilidades de lidar com as limitações tecnológicas, abordando temas como obsolescência, reúso, reciclagem, bricolage e reparação. Pelo eixo ético, trata-se das relações entre os artistas e os sistemas de controle que operam sobre sociedade e o consumo. Partindo desse eixo, podemos pensar nas relações político-sociais que envolvem o lo-fi enquanto atitude de resistência ao controle operado pela grande indústria e pela falta de oportunidades no mercado. Partindo dessas dificuldades de inserção, também surgiram alternativas que possibilitaram certa emancipação e liberdade criativa aos artistas que colocam em evidência questões como sustentabilidade e autogestão. Já pelo eixo criativo, podemos refletir sobre como as dificuldades financeiras e tecnológicas, assim como a falta de oportunidades de inserção no mercado também podem gerar novos processos criativos que surgem justamente de uma busca por alternativas e oportunidades além dos caminhos já traçados pelas lógicas do mercado.

²⁹ CONTER, Marcelo B.; **LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop**. Porto Alegre: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO, UFRGS, 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Porto Alegre, 2016. p. 35.

³⁰ CONTER, Marcelo B.; **LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop**. Porto Alegre: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO, UFRGS, 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Porto Alegre, 2016. p. 38.

Linha temporal do lo-fi

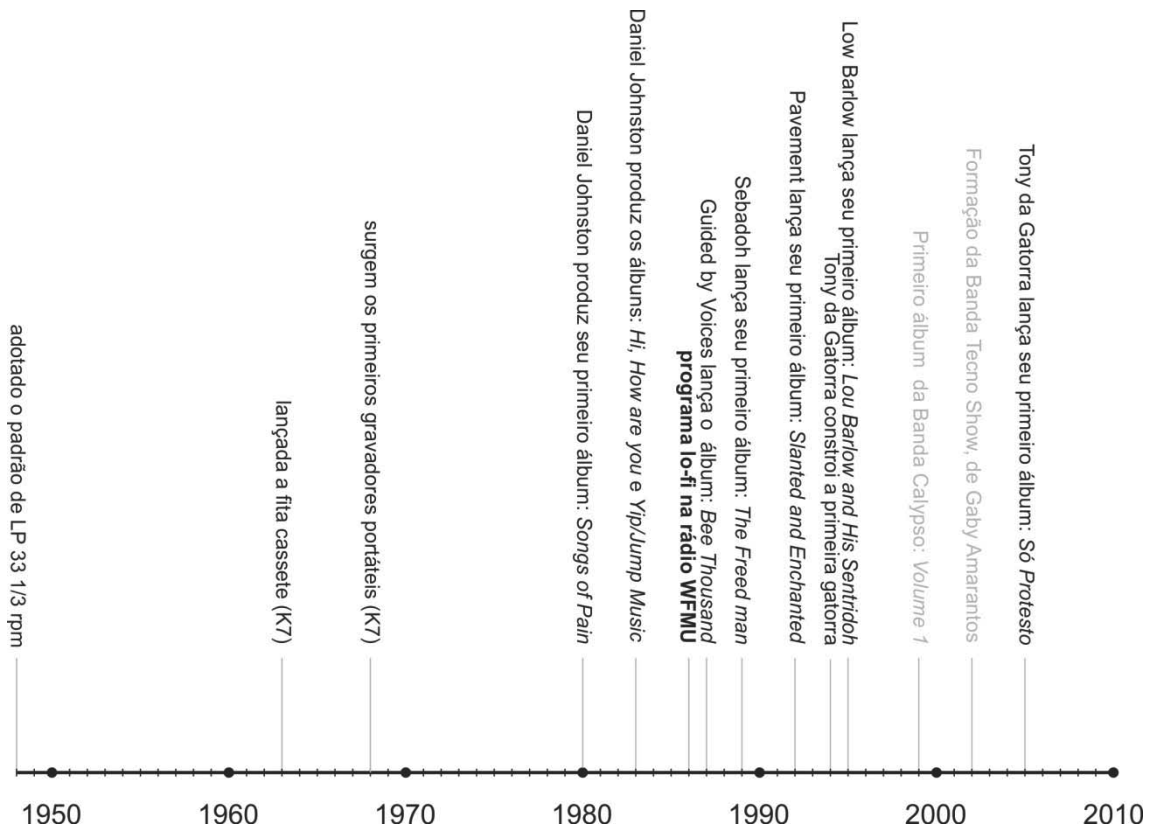


Tabela 01: Linha do tempo do Lo-fi. Marcos e eventos importantes do lo-fi.

Fonte: autor

Matriz relacional do Lo-Fi

CARACTERÍSTICAS	<p>simples primitivo cru amador baixo custo rápido/imediato direto inacabado/mal acabado auto-produzido trabalha com o que tem à mão/disponível independente autônomo caseiro improvisado precário ruidoso honesto heterogêneo</p>	<p>hi-fi valores da alta produção aspepsia mainstream império das gravadoras capitalismo</p>	CONTRA QUE SE REBELAM
RECURSOS TECNOLÓGICOS	<p>equipamentos de baixa qualidade equipamentos de brinquedo equipamentos obsoletos equipamentos inventados fita cassete gravador caseiro/boom box estúdios caseiros ambientes domésticos/desprotegidos teclado sintetizador computador celular internet youtube blogs tutoriais softwares livres softwares pirateados</p>	<p>Daniel Johnston Beat Happening Guided by Voices Low Barlow Sebadoh Wesley Willis Mountain Goats Pavement Jandek Pussy Galore Neutral Milk Hotel Liz Phair Tony da Gatorra Yoñlu Sigridur Nielsdottir Joe Meek My Blood Valentine</p>	ARTISTAS EXPOENTES
APROXIMAÇÕES CULTURAIS	<p>Cena Underground Contracultura Anarquismo Anti-consumismo DIY Neo-Dadaístas Zines Grupo Gutai Grupo Fluxos Grupo Provo Grupo Cobra Letristas Situacionistas Arte Povera</p>	<p>Skiffle Music Punk Pós-Punk Indie Trash Digital Trash Eletrônica Tecnobrega Funk Carioca</p>	GÊNEROS MÚSICAIS RELACIONADOS

Tabela 02: Matriz de síntese do Lo-fi.

Fonte: autor

**A PAISAGEM SONORA, O RUÍDO E O
AMBIENTE CONSTRUÍDO**

Paisagem Sonora e sua relação com o Ruído

Antes mesmo do lo-fi existir como movimento de resistência dentro da música, os conceitos de alta e baixa fidelidade já habitavam o universo sonoro e os debates em torno da acústica e da paisagem sonora. Nesse sentido, uma importante obra de referência é o livro *A Afinação do Mundo*, de R. Murray Schafer, publicado originalmente em 1977, que faz um relato histórico da paisagem sonora até 1975. O livro apresenta a evolução da paisagem sonora no decorrer da história com o objetivo de entender as mudanças que essa paisagem vem sofrendo e quais são suas formas de afetar nosso comportamento. O estudo busca ainda traçar paralelos que tentem evidenciar a relação entre os homens e os sons em seu ambiente, assim como busca investigar o que acontece quando esses sons se modificam. Com isso, Schafer procurava também delimitar e explicar seu próprio campo de estudo, ou seja, a *paisagem sonora*, como um território que está a meio caminho entre a ciência, a sociedade e as artes. Segundo ele, com a acústica e a psicoacústica, por exemplo, se aprende a respeito das propriedades físicas do som e como isso é interpretado pelo cérebro humano. Com a sociedade aprendemos como o homem se comporta com os sons e como estes afetam seu comportamento. Já com as artes, principalmente a música, entendemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão psíquica.

Nesse livro, surgem também importantes indagações sobre o conceito de música e de como esse conceito foi se transformando com o passar dos tempos. O autor cita, por exemplo, uma declaração de John Cage para demonstrar que essas alterações passaram por diferentes significações que vão sofrendo desconstruções e reinterpretações. “Música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto – vejam Thoreau”. Cage está, nesse caso, referindo-se a *Walden*, de Thoreau, onde o autor descobre uma inesgotável fonte de entretenimento nos sons e visões da natureza.³¹ Com isso, Schafer quer demonstrar que a definição de música como sons, que era algo impensável até pouco tempo atrás, pois tínhamos definições estritamente limitadas e fechadas a respeito de seu significado, hoje é totalmente possível. Pouco a pouco, todas as definições tradicionais foram sendo abandonadas em razão das atividades dos próprios músicos, como é o caso de John Cage que introduziu uma série de procedimentos aleatórios que impediram uma organização dos sons de forma racional, como também pela expansão dos próprios instrumentos musicais que foram borrando os limites claros de um conceito fechado da música.

A partir desse estudo, podemos também nos aproximar de um entendimento sobre a questão da poluição sonora e do ruído. A respeito disso, o autor comenta que a poluição sonora acontece quando o homem não ouve cuidadosamente. Ele define os ruídos como sendo sons que aprendemos a ignorar e afirma que a poluição sonora é combatida quando diminuimos os ruídos. Seguindo, o autor defende a tese de que o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido

³¹ SCHAFER, R. M. **A Afinação do mundo**. Fundação Editora da UNESP (FEU). São Paulo. 1977. p. 18.

como um indicador das condições sociais e da evolução da própria sociedade, ou seja, é um reflexo da própria sociedade.

Para entender as relações propostas por Schafer, entretanto, é necessário observar que cada conceito apresentado pelo autor possui especificidades que são próprias do universo acústico. Nesse sentido, ele define *paisagem sonora* como sendo qualquer campo de estudo acústico. “Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. Com uma câmera, é possível detectar os fatos relevantes de um panorama visual e criar uma impressão imediatamente evidente. O microfone não opera dessa maneira, ele faz uma amostragem de pormenores e nos fornece uma impressão semelhante à de um *close*, mas nada que corresponda a uma fotografia aérea.”³²

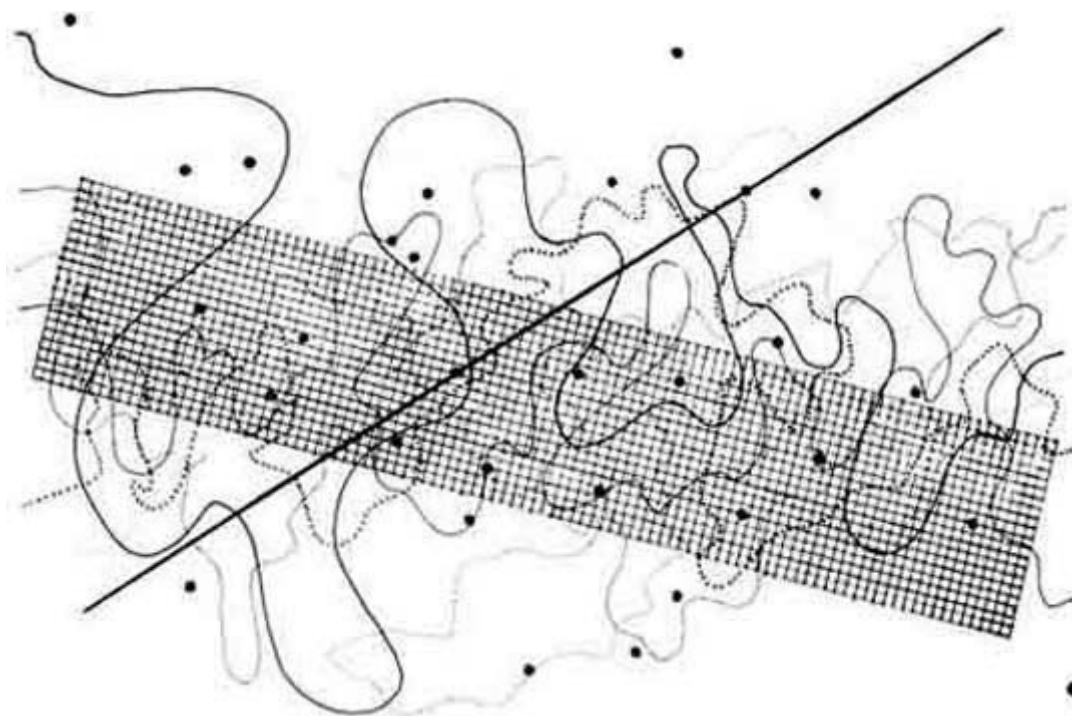


Imagem 16: Fragmento da partitura gráfica de Fontana Mix, do norte-americano John Cage (1912-1992). As noções e significados da música passam a ser questionados e ressignificados.

Portanto, para definir uma paisagem sonora, precisamos descobrir quais são seus aspectos mais significativos, ou seja, quais são os sons mais importantes, desde o ponto de vista da individualidade, que sons acontecem com mais frequência, ou quais são suas preponderâncias, para que depois uma classificação genérica possa ser atribuída a essa paisagem. Nesse processo de

³² SCHAFFER, R. M., **A Afinação do mundo**. Fundação Editora da UNESP (FEU). São Paulo. 1977. p. 23.

identificação e categorização, é importante também distinguir os chamados *sons fundamentais*, os *sinais* e as *marcas sonoras*, assim como os *sons arquetípicos*. “*Som fundamental* é um termo musical. É a nota que identifica a escala ou tonalidade de uma determinada composição. É a âncora ou som básico, e, embora o material possa modular à sua volta, obscurecendo a sua importância, é em referência a esse ponto que tudo o mais assume seu significado especial.”³³

Os *sinais* são sons destacados, ouvidos conscientemente. Nos termos da psicologia, são mais figuras que fundo. Qualquer som pode ser ouvido conscientemente e, desse modo, qualquer som pode tornar-se uma figura ou um sinal [...] ³⁴

O termo *marca sonora* deriva de marco e se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar. ³⁵

Nesse contexto, é importante ter em mente que o estudo de Schafer não se concentra nos estilos ou gêneros musicais, mas sim em paisagens sonoras que tem um significado anterior ao estilo musical e que podem tratar de sons da natureza ou qualquer outro tipo de sons gerados em nosso ambiente e que venham a influenciar nos próprios estilos ou gêneros musicais. Portanto, o estudo não apresenta uma definição sobre a música lo-fi especificamente, mas sim sobre os ambientes e seus comportamentos acústicos. O interesse do autor está centrado principalmente em “territórios sonoros” e suas consequências e é nesse sentido que busca, por exemplo, discutir a paisagem sonora rural e a paisagem sonora urbana e suas particularidades. Partindo desses conceitos, pela primeira vez, os termos *hi-fi* e *lo-fi* aparecem como pares de oposição que servem de base comparativa a dois modelos antagônicos de paisagem sonora.

Paisagem Hi-fi x Lo-fi

Ao discutir a transição da paisagem sonora rural para urbana, Schafer utiliza dois termos: o *hi-fi* e o *lo-fi*. Um sistema hi-fi é aquele que possui uma razão sinal/ruído favorável. A paisagem sonora hi-fi é aquela em que os sons separados podem ser claramente ouvidos em razão do baixo nível de ruído ambiental. Em geral, o campo é mais hi-fi que a cidade, a noite mais que o dia, os tempos antigos mais que os modernos. Na paisagem sonora hi-fi, os sons se sobrepõem menos frequentemente; há perspectiva – figura e fundo, “o som de um balde na borda de um poço e o estalido de um chicote à distância”. Dessa maneira, o ambiente silencioso da paisagem sonora hi-fi permite ao ouvinte escutar mais longe, a distância, a exemplo dos exercícios de visão a longa distância no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão) a distância, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção. Já em uma paisagem sonora lo-fi, os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população superdensa. O som é translúcido (passos

³³ SCHAFFER, R. M., **A Afinação do mundo**. Fundação Editora da UNESP (FEU). São Paulo. 1977. p. 26.

³⁴ SCHAFFER, R. M., **A Afinação do mundo**. Fundação Editora da UNESP (FEU). São Paulo. 1977. p. 27.

³⁵ SCHAFFER, R. M., **A Afinação do mundo**. Fundação Editora da UNESP (FEU). São Paulo. 1977. p. 27.

na neve, um sino de igreja ou a fuga precipitada de um animal no cerrado, por exemplo) pois é mascarado por uma ampla faixa de ruído. Com isso, perde-se a perspectiva sonora.³⁶

Os termos *hi-fi* e *lo-fi* apresentados por Schafer buscam demonstrar a relação entre os ambientes e os ruídos, denotando duas formas de comportamento distintas que se revelam através dos sons ambientais. Assim, vamos entendendo a associação do conceito de ruído às mudanças que vão ocorrendo na própria paisagem construída e da evolução das cidades partindo do entendimento de paisagem sonora.

Segundo Schafer, os sons marcavam períodos como o dia e a noite, um exemplo disso é quando os vilarejos e as cidades eram escuros à noite, os sons do toque de recolher e as vozes dos guardas eram importantes sinais acústicos, assim como o sino da igreja que decretavam o que o dia estava acabado e que era hora das portas dos mercados se fecharem. Com isso, a noite silenciava mais que o dia, e mesmo as grandes cidades, como é o caso de Paris, tornavam-se hi-fi.

A música de rua e a noção de ruído indesejado

No século XVII, as ruas das cidades europeias eram barulhentas devido a constantes vozes de vendedores ambulantes, músicos de rua e mendigos. Em tempos em que as lojas se moviam sobre rodas, eram as cordas vocais dos ambulantes que faziam os anúncios dos produtos. Os gritos da rua marcavam, portanto, a vida das cidades e caracterizavam a agitação por meio do comércio e da arte, sendo esses os ruídos mais marcantes.

A música de rua foi, desde esse período, um tema bastante polêmico, pois, além de marcar o ambiente sonoro da rua das grandes cidades, passava também a irritar muitos intelectuais e músicos “sérios”, que não concordavam com essa prática pouco compromissada com a perfeição realizada pelos músicos amadores que acabava “poluindo” a paisagem sonora do espaço público. É nesse período que a música/arte se mudou para os ambientes fechados, fazendo com que a música de rua se tornasse objeto de desprezo e que logo seria atacada por legislações antirruído. Em muitos países, começou-se a proibir a execução de música fora dos ambientes fechados. Um exemplo bastante significativo desse fato é a conhecida gravura de Hogarth *The Enraged Musician* (O Músico Enfurecido) do século XVIII que demonstra justamente o conflito vivido entre os músicos de rua e os intelectuais da música.

Outro exemplo dessa desaprovação da prática da música de rua (considerada um ruído) aconteceu na Inglaterra com a publicação, em 1864, do livro intitulado *Street Music in the Metropolis* de Michael T. Bass que pedia o fim dessa prática, pois, segundo ele, serviria à paz e ao conforto da humanidade, já que os músicos sérios, assim como o restante da população eram constantemente importunados e atormentados pelos músicos de rua. Com isso se pretendia implementar um

³⁶ SCHAFFER, R. M., **A Afinação do mundo**. Fundação Editora da UNESP (FEU). São Paulo. 1977. p. 71-72.

predomínio do hi-fi sobre o lo-fi em termos de paisagem sonora ideal sob o ponto de vista acústico. Relacionar a ideia de ruído à música de rua serviu para marginalizar essa prática espontânea, assim como aconteceu com o comércio ambulante no mesmo período.



Imagem 17: *The Enraged Musician* (O Músico enfurecido), Willam Hogarth, 1741.

A Revolução Industrial e os novos ruídos

Com a mecanização provida na Revolução Industrial, principalmente na Inglaterra entre 1760 e 1840, novos sons foram afetando a paisagem sonora que foi incluindo os sons dos novos materiais como o ferro e o estanho fundido, assim como as novas fontes de energia, como o carvão e o vapor, também colaboram para essa transformação da paisagem sonora. Com o passar do tempo, com o advento da Revolução Industrial, o ruído da máquina e suas vibrações passaram a abafar de vez os sons da natureza. No início do século XX, um dos primeiros a dar-se conta desse abalo sofrido pelos sons da natureza, assim como dos novos ruídos que caracterizavam a vida moderna, foi Luigi Russolo. Em 1913, Russolo escreveu *The art of Noises* (A arte dos Ruídos) em que proclamava uma nova sensibilidade do homem em relação aos ruídos já que estes eram, segundo ele, a melhor oportunidade para expressar a nova era da mecanização. Ele acreditava que esses

ruídos deveriam ser aproveitados na música, e, nesse sentido, pode-se dizer que Russolo é um dos precursores da música lo-fi, assim como da própria música concreta.

Outra consequência da Revolução Industrial é o efeito na paisagem sonora a que Schafer chamou de “linha contínua”, ou seja, quando os sons são projetados visualmente em registro gráfico com o intuito de analisar as características sonoras de uma determinada paisagem. Quando os sons são projetados nesse gráfico de forma prolongada e imutável, seu “corpo” é representado por uma longa linha horizontal. As máquinas compartilham desse espectro linear do som, pois criam sons de baixa informação e altamente redundantes. Esses sons podem ser graves e contínuos, como, por exemplo, um gerador, ou, ainda, ásperos, possuindo o que Pierre Schaeffer³⁷ chamou de “grão”, como é o caso do ruído da serra ou de uma lima mecânica. Esses sons podem também ser pontuados por concatenações rítmicas (como nas máquinas de tecer ou debulhar), mas em todos os casos a continuidade do som é a característica predominante da sociedade pós-industrial, assim como as sociedades antigas se caracterizavam pela separação e interrupção dos ruídos, como, por exemplo, os martelos dos pedreiros.

A linha achatada e contínua do som é uma construção artificial. Do mesmo modo que a linha reta no espaço, raramente ela é encontrada na natureza. Assim como a máquina de costura da Revolução Industrial nos devolveu a linha contínua nas roupas, também as fábricas, que operavam ininterruptamente noite e dia, criaram a linha contínua no som. À medida que as estradas, as ferrovias e os edifícios de superfície plana proliferavam no espaço, o mesmo acontecia com sua contraparte no tempo: e, por fim, as linhas planas do som ganharam também o meio rural, como o demonstram os lamentos do caminhão de transporte e o som grave e contínuo do aeroplano.³⁸

Portanto, nessa lógica não há perspectiva sonora na paisagem lo-fi, pois tudo está presente ao mesmo tempo, tampouco existe senso de duração na linha contínua. Em uma comparação com os sons naturais, pode-se dizer que eles nascem, florescem e morrem, já o gerador ou o ar-condicionado não morrem, recebem transplantes e vivem para sempre.

Após a Revolução Industrial, veio a Revolução Elétrica que ampliou ainda mais a complexidade dos ruídos e sonoridades iniciados pela era industrial, acrescentando novos efeitos como a multiplicação de produtores sonoros e sua disseminação por meio da amplificação. Nesse período, duas novas técnicas foram introduzidas: a do empacotamento e estocagem do som e a do afastamento dos sons originais, sendo a segunda denominada por Schafer de *esquizofonia*. O prefixo grego *schizo* significa cortar, separar. E *phone* é a palavra grega para voz. Portanto, esquizofonia significa um rompimento

³⁷ Pierre Henri Marie Schaeffer (Nancy, 14 de agosto de 1910 - 19 de agosto de 1995) foi um compositor e teórico da música nascido na França, conhecido por ter inventado a música concreta (*musique concrète*, no original em francês).

³⁸ SCHAFER, R. M., **A Afinação do mundo**. Fundação Editora da UNESP (FEU). São Paulo. 1977. p. 116.

entre o som original e a sua transmissão ou reprodução eletroacústica que foi desenvolvida com a Revolução Elétrica.

Desde a invenção do equipamento eletroacústico para a transmissão e estocagem do som, qualquer um deles, por minúsculo que seja, pode ser movimentado e transportado através do mundo ou estocado em fita ou disco para as gerações futuras. Separamos o som do produtor de som. Os sons saíram de suas fontes naturais e ganharam existência amplificada e independente. O som vocal, por exemplo, já não está ligado a um buraco na cabeça, mas está livre para sair de qualquer lugar na paisagem. No mesmo instante, ele pode sair de milhões de buracos em milhões de lugares públicos e privados, em todo o mundo, ou pode ser estocado para ser reproduzido em data posterior, talvez centenas de anos depois de ter sido originalmente produzido. Uma coleção de discos e fitas pode conter informações de culturas e períodos históricos completamente diversos, que pareceriam, a qualquer pessoa de outro século que não o nossa, uma justaposição surrealista e sem sentido.³⁹

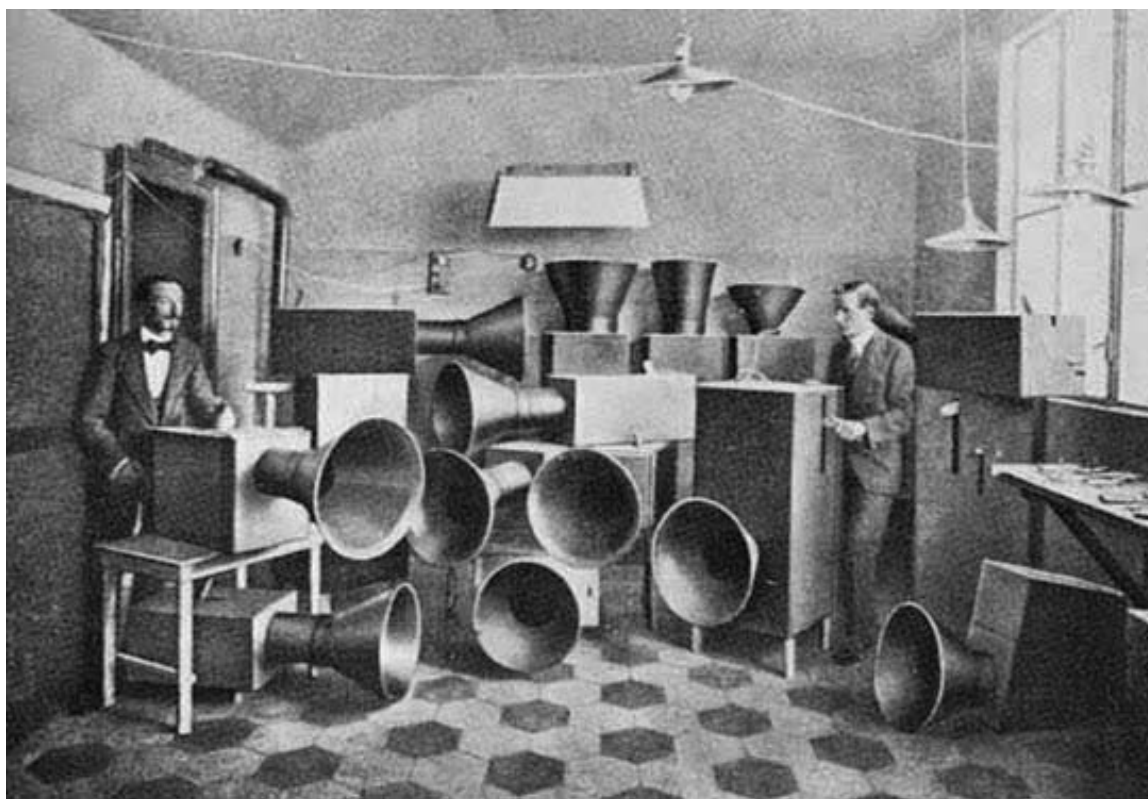


Imagem 18: *Luigi Russolo, Ugo Piatti and the Intonarumori, 1913* Instrumentos tocados à manivela que emitiam diferentes sonoridades e ruídos.

³⁹ SCHAFFER, R. M., **A Afinação do mundo**. Fundação Editora da UNESP (FEU). São Paulo. 1977. p. 134.

Com a eletricidade e as novas tecnologias, o desejo de deslocar os sons no tempo e no espaço passou a ser possível e pode ser notado principalmente através música ocidental e da indústria fonográfica com seus desenvolvimentos tecnológicos. Após a Segunda Guerra Mundial, o gravador fez incisões em um possível material gravado, assim podia-se cortar qualquer objeto sonoro e inseri-lo a outro contexto. Outro exemplo é o sistema de som quadrifônico, que tornou possível uma paisagem sonora de eventos sonoros estacionários de 360 graus. Esse sistema permite simular no tempo e no espaço qualquer som do ambiente ou ainda a completa transposição do espaço acústico. Com isso, qualquer ambiente sonoro pode se transformar em outro ambiente.

As paredes sonoras

Outro conceito importante apresentado por Schafer é o de “paredes sonoras”, que foi utilizado para delimitar espaços físicos e acústicos, para isolar áreas privadas visualmente e para impedir interferências acústicas. Um exemplo de parede sonora é o rádio, pois encerra o indivíduo com aquilo que lhe é familiar e exclui os sons indesejados formando uma espécie de parede que impede o indivíduo de escutar outros sons ao seu redor. Dessa forma, o rádio pode ser considerado o ritornelo ou um som dos pássaros da vida moderna que exclui as forças inimigas de fora criando para o indivíduo que escuta um ambiente estável e de isolamento. Schafer afirma que o homem moderno também descobriu, através das paredes sonoras, o que se pode chamar de “áudio-analgésia”, que é o uso do som como analgésico, música como forma de disseminar a distração. Temos exemplos da áudio-analgésia na vida moderna a partir da cadeira de dentista, da música da sala de espera, dos escritórios, restaurantes, ou do ar-condicionado já que ele emite um ruído que possui efeito analgésico ou hipnotizante que instiga o sono, por exemplo.

A relação entre a música e a arquitetura, a partir da percepção da paisagem sonora, passa a ser bastante evidente. Para entendermos melhor esta relação basta pensar que a música pode pertencer a duas espécies ou tipos: absoluta e programática. Na música absoluta, os compositores modelam paisagens ideais da mente, já na programática, buscam imitar o ambiente. A música absoluta é desvinculada do ambiente externo e suas formas mais representativas são a sonata, o quarteto e a sinfonia, e são concebidas para serem executadas a portas fechadas. Pode-se dizer que ganham importância na razão direta do desencanto do homem com a paisagem sonora externa, buscando assim um isolamento, que levou à transferência da música para as salas de concerto, já que externamente recebiam muitas interferências. Mais do que tudo é o conceito do espaço isolado e fechado que vai substituindo o da vida ao ar livre, fato que se revela na própria arquitetura.

A sala de concerto causou simultaneamente a expressão da música absoluta e também as mais decisivas imitações da natureza. A imitação consciente da paisagem na música corresponde, historicamente, ao desenvolvimento da paisagem da pintura, que parece ter sido cultivada primeiramente pelos pintores flamengos da Renascença e evoluído para o principal gênero de pintura do século XIX. Tais desenvolvimentos só se explicam com o

resultado do deslocamento da galeria de arte, cada vez mais afastada da paisagem natural, para o centro das cidades em crescimento. As imitações da natureza foram, então, criadas para serem exibidas em espaços não-naturais. Aí elas funcionavam como se fossem janelas, levando o espectador a diferentes cenários. Uma galeria de arte é uma sala com mil avenidas de partida, de modo que, havendo entrado, esquece-se a porta para o mundo real e se é obrigado a seguir explorando. Do mesmo modo, uma peça descritiva de música transforma as paredes das salas de concerto em janelas abertas para o campo. Por meio dessa “vitrina” metafórica, transpomos os confinamentos da cidade para ir em direção à *paysage* livre mais distante.⁴⁰



Imagem 19: Crianças escutando música com fones de ouvido ilustra o conceito de paredes sonoras e isolamento.

Partindo desses termos, pode-se interpretar, portanto, que o verdadeiro sentido revolucionário da nova era dos sons foi apresentado por Luigi Russolo, que inventou uma orquestra de ruídos formada por objetos que zumbiam e uivavam e, desta forma, foi introduzindo o homem e seu potencial musical aos novos modos da vida moderna que surgiam. Os experimentos de Russolo, de certa forma, marcaram uma inflexão na percepção auditiva do início do século XX, uma inversão da relação figura-fundo que rompia com os paradigmas vigentes justamente por levar os ruídos aos lugares até então isolados acusticamente, ou seja, os mesmos ruídos externos que esses lugares

⁴⁰ SCHAFFER, R. M., **A Afinação do mundo**. Fundação Editora da UNESP (FEU). São Paulo. 1977. p. 152.

buscavam isolar do lado de fora. Essa atitude de Russolo, mais tarde, seria retomada por John Cage e Pierre Schaeffer com a música experimental e a *musique concrète* que viriam a dissolver ainda mais os limites entre música e os sons ambientais.

A inserção do ruído na música

John Cage abriu as portas da sala de concerto para deixar entrar o ruído do tráfego fazendo com que eles se misturassem aos ruídos internos. Já Pierre Schaeffer, com a formação do grupo de *musique concrète* em Paris, tornava possível a inserção de qualquer som ambiental em uma composição, tudo por meio de gravações. Foi assim que os limites entre a música e os sons ambientais, finalmente, se desfizeram de forma contundente.

Dessa forma, a partir dos anos de 1960, tanto com a contracultura como com a explosão do *rock'n roll* pela beatlemania, o ruído deixava de ser um campo de exploração (mais visto como um problema ou como símbolo de poder) estritamente relacionado à indústria e à maquinaria e passava a ser ponto de energia criativa das novas gerações de músicos que surgiam, como, por exemplo, as comunidades *hippies* e suas manifestações artísticas. O ruído entrava na música, assim como a *collage* viria a contaminar a pintura, como fazia, por exemplo, Pablo Picasso. A pureza e os limites bem definidos de cada área eram transgredidos, alterando seus antigos protocolos tanto na pintura como na música.

A relação figura-fundo no conceito de Paisagem Sonora

O presente estudo pretende, apresentando esses termos do universo sonoro, dar uma visão panorâmica sobre a percepção auditiva, e que pode ser também visual ou arquitetônica, a partir dos gráficos de análise dos estudos apresentados em torno da paisagem sonora e sua relação com o espaço físico. Com isso, muito se emprega, em decorrência dos estudos apresentados, principalmente o livro de R. Murray Schafer, noções que são tomadas de empréstimo da própria percepção visual, como, por exemplo, a relação entre figura e fundo. Portanto, transportando ao universo sonoro os termos cunhados pela Gestalt, **figura** seria o foco de interesse, e o **fundo** seria o cenário ou o contexto. Mais tarde, com a fenomenologia, foi acrescentado a essa relação um terceiro termo que foi chamado de *campo*, que corresponde ao local onde ocorreu a observação, o que acaba sendo fator determinante, pois é ele (o campo) que determina a percepção que o sujeito passa a ter tanto da figura quanto do fundo, que antes eram isoladas em si mesmas.

Dessa forma, todo o estudo apresentado por R. Murray Schafer, que serve como base teórica desse trabalho, se organiza dentro desses três termos (figura, fundo e campo), o que nos leva ao entendimento de que a **figura** corresponde ao **signal** ou a **marca sonora**, o **fundo** corresponde ao ambiente à nossa volta, que pode ser também os sons fundamentais, e o **campo**, são os lugares onde todos os sons ocorrem, ou seja, a paisagem sonora. Com esses termos apresentados e

apreendidos, temos a condição de criar uma estrutura capaz de organizar a experiência sonora e assim entender melhor o seu funcionamento de modo geral.

Síntese:

Para finalizar esta parte do estudo, proponho evidenciar os termos de maior relevância à pesquisa. Para tanto, reporto, de forma resumida, o entendimento dos termos comparativos relativo aos dois modos de paisagem sonora de acordo com o entendimento de R. Murray Schafer:

Hi-fi – Abreviação de “alta fidelidade”, isto é, uma razão sinal ruído favorável. O uso mais geral do termo ocorre em eletroacústica. Aplicado aos estudos da paisagem sonora, um ambiente hi-fi é aquele onde os sons podem ser ouvidos claramente, sem estarem amontoados ou mascarados.

Lo-fi – Abreviação de “baixa fidelidade”, que é uma razão sinal/ruído desfavorável. Aplicado aos estudos da paisagem sonora, o ambiente lo-fi é aquele em que os sinais se amontoam, tendo como resultado o mascaramento ou a falta de clareza.

Dessa maneira, temos dois entendimentos distintos dos conceitos de hi-fi e lo-fi. Um apresentado no primeiro subcapítulo, relacionado aos modos de gravação da música com fita cassete que revelavam uma forma de expressão que vinha na esteira de movimentos culturais libertários e anticonsumismo, e que atribuem aos conceitos dimensões éticas, políticas e filosóficas. E, de outro lado, neste subcapítulo, foi possível complementar e ampliar o sentido dessas metáforas com uma visão espacial dos termos a partir das teorias da paisagem sonora. Para Schafer, paisagem sonora são todos os sons gerados num determinado espaço ou território, seja ele campo ou cidade.

Portanto, é importante ressaltar que, no primeiro subcapítulo, os termos hi-fi e lo-fi estão relacionados à tecnologia de captação e reprodução sonora e às emissões de sinal e ruído que são revelados nos registros sonoros. Já no segundo, estamos tratando de todos os sons em seu ambiente e sua relação figura-fundo. Por isso, o conceito de lo-fi na primeira parte está atrelado à música (underground, outsider), fato que não está abarcado pelos estudos de Schafer, já que os conceitos se relacionam ao espaço compreendido pelo termo paisagem sonora. Ainda assim, os dois sentidos apresentam-se aqui como complementares e nos ajudarão a entender as diversas possibilidades de exploração do tema.

Em alguns momentos, os termos hi-fi e lo-fi assumem papéis antagônicos, principalmente se pensarmos na questão ideológica do lo-fi enquanto movimento de negação à grande indústria e de seu caráter libertário e anarquista. Já em outros momentos, perceberemos que os dois conceitos se cruzam e se complementam, como no caso das paisagens sonoras que vão se transformando com o passar dos tempos ou mesmo no caso das tecnologias obsoletas, até porque o que é hi-fi hoje, amanhã pode tornar-se lo-fi.

PARTE 2

HI-FI

Lado A

Foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado [...] componentes para a organização de um espaço, e não mais para a determinação momentânea de um centro. Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita.

Deleuze & Guattari, Mil Platôs vol.4.

O CONCEITO HI-FI NA MÚSICA

O termo hi-fi na música é empregado para se referir a registros fonográficos ou aparelhos de som de alta qualidade e nitidez sonora. O hi-fi, dessa forma, remete a uma experiência sonora que esteja o mais próximo possível de uma experiência ao vivo em termos de audição. Isso significa não só ter um som limpo e que apresente todas as frequências sonoras possíveis, mas também significa adotar a tecnologia mais discreta possível, suprimindo ao máximo qualquer interferência não planejada ao registro sonoro. Trata-se, portanto da máxima redução dos ruídos externos e da potencialização do espectro sonoro. Assim, quanto menos interferência, maior será a fidelidade da obra. De acordo com Keightley:

Hi-fi estava predominantemente vinculado a gravações musicais, cujo valor também era julgado com base em uma estética de áudio-realismo, imersão sônica e transporte mental. A experiência da escuta era para ser aprimorada pela aproximação da ‘realidade’ auditiva, uma ilusão de presença idealmente indistinguível da coisa real ‘ao vivo’.⁴¹



Imagem 20: Abbey Road's Studio 2. Estúdio de gravação em alta fidelidade onde os Beatles gravaram seus principais álbuns.

Este termo, de certa maneira, está relacionado também ao advento da própria música pop que conseqüentemente decorre de uma série de invenções tecnológicas que vêm desde a invenção do fonógrafo no final do século XIX, seguindo até os dias de hoje. Assim, ao termo *música pop* podem ser atribuídos diversos estilos musicais produzidos dentro dos padrões estabelecidos pela indústria e que possuam algum apelo popular massivo. Portanto, por *música pop* tomamos como referência o entendimento de Cardoso Filho e Janotti Júnior:

Em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas

⁴¹ KEIGHTLEY, K. "Turn It Down!" She Shrieked: Gender, Domestic Space and High Fidelity. 1948-59. In: Popular Music, vol. 15, No. 2, 1996, p. 149-177.

mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução, audição e circulações audiovisuais relacionados a essa estrutura.⁴²

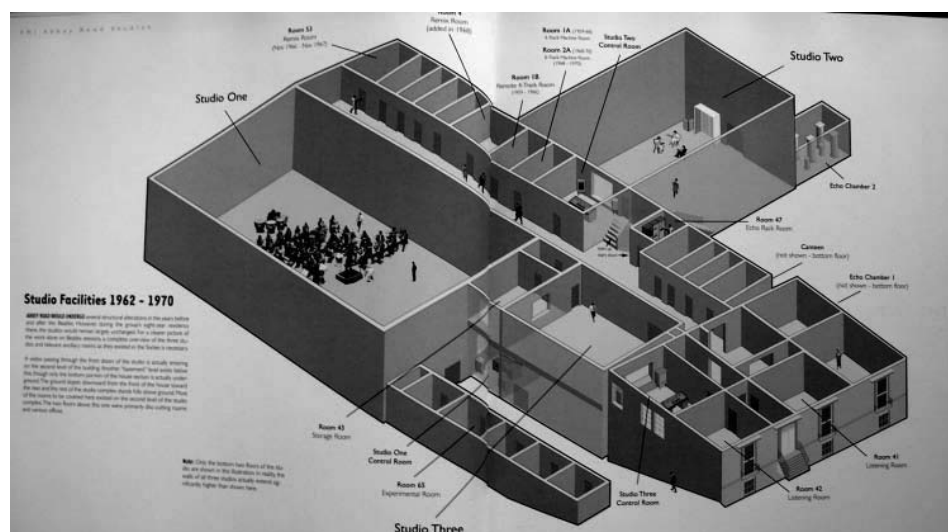


Imagem 21: Abbey Road's Studio, de propriedade da EMI (1962-1970). Planta de como se organizava o Abbey Road's Studio.

Mas antes das tecnologias se afirmarem como tal no processo de produção musical, nos primórdios das gravações em LP, ainda nos anos 1940, as gravações em estúdio se resumiam em reunir na sala de gravação todos os músicos de um determinado grupo ou banda, posicioná-los em relação a um único microfone (gravação monocanal), mantendo a devida distância relativa ao som que cada instrumento emitia e gravar a música quantas vezes fosse necessário até se alcançar o melhor registro sonoro possível. Tampouco havia recursos para a correção de erros ou para uma posterior alteração de um registro sonoro obtido. Isso levou autores que tratam do tema na musicologia, como Simon Frith e Paul Théberge, definirem que neste período as gravações se limitavam a ser um “registro de uma performance real”, ou seja, a melhor performance possível de ser gravada naquele momento. Com o aparecimento dos novos aparatos tecnológicos, como, por exemplo, os gravadores multicanais, entre outros facilitadores, as gravações e registros passaram então a se tornar uma “construção da performance ideal”, já que era possível, a partir desse momento, a construção de uma situação idealizada e pré-concebida pelos produtores musicais e/ou artistas.⁴³

Assim, já no início dos anos de 1950, modos de gravação mais avançados passavam a ser adotados pela indústria. Esses equipamentos proporcionavam uma redução nos custos e no tempo de

⁴² CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática.** In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. Anais. UnB: Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1409-1.pdf>>

⁴³ KRAUSCHE, Valter - Na pista da Canção: primeiros passos de uma dança maior in TRILHAS, revista do Instituto de Artes, ano I, n. 1 - UNICAMP - 1987 - pág. 81.

produção além de ampliarem as possibilidades de manipulação do registro sonoro⁴⁴. Instrumentos podiam ser adicionados posteriormente à primeira gravação, outras gravações posteriores poderiam ser sobrepostas, gerando uma versão final que fosse o resultado de suas somas.⁴⁵ Assim, através de cortes e emendas de fita, os melhores momentos poderiam ser reunidos em uma só fita, além da possibilidade de eliminar erros antes de o disco ser finalizado e prensado. A partir daí, segundo Krausche ⁴⁶, a ênfase dada à fidelidade passou também a conviver com o poder de enxertar ou retirar sons, assim como acoplá-los ou separá-los. Portanto, o desenvolvimento da alta fidelidade vinha acompanhado da possibilidade de manipulação dessa fidelidade.



Imagem 22: Ringo Starr e George Harrison dos Beatles chegando aos estúdios da Abbey Road (EMI) em novembro de 1966. A banda gravou cerca de 90% de suas músicas lá entre 1962 e 1970.

O hi-fi, nesse sentido, nos remete a um modo de gravação que busca estabelecer maior controle sobre o produto final que passa a ser pré-determinado por parâmetros estabelecidos e idealizados pelos diferentes agentes envolvidos na produção e comercialização do produto musical. Com isso pretende-se obter um registro fonográfico que esteja o mais próximo possível da perfeição em termos de experiência sonora e, desde essa perspectiva, trata-se de um modelo que busca simular a

⁴⁴ A técnica do *overdubbing* (sobreposição de novos sons a outros já gravados só se tornaria comum a partir da produção do álbum *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles gravado entre 1966 e 1967.

⁴⁵ VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**. Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, UNICAMP. 1996. P. 22.

⁴⁶ KRAUSCHE, Valter - Na pista da Canção: primeiros passos de uma dança maior *in* TRILHAS, revista do Instituto de Artes, ano I, n. 1 - UNICAMP - 1987 - pág. 82.

realidade, ou criar uma realidade idealizada. O hi-fi pode ser considerado, assim, um modelo que busca remover as imperfeições com o objetivo de “criar a sonoridade ideal” do ponto de vista técnico-acústico, performático ou mesmo artístico.

A DIVISÃO E A ESPECIALIZAÇÃO DO TRABALHO NO HI-FI

Partindo do ideal hi-fi, a música passou então a exigir, cada vez mais, o trabalho do especialista e do técnico, além do trabalho do músico. Com isso também se intensifica a fragmentação do trabalho na produção fonográfica, e cresce a importância de profissões como a do engenheiro de som, o técnico de estúdio, o produtor musical, entre outras especialidades que vão sendo incorporadas pela indústria fonográfica como parte processo de produção. Seguindo esse fluxo da especialização do trabalho, a própria música passa a ser fragmentada e separada em canais de áudio para a gravação, ou mesmo os músicos, em alguns casos, passam a ser separados em biombos dentro dos estúdios para que a captação seja mais individualizada e menos contaminada.

Os músicos podiam ser – e eram frequentemente – separados por biombos dentro da sala de gravação para que o som de seus instrumentos aparecesse o menos possível nos microfones destinados aos outros músicos da sala, o que fazia com que o controle do resultado final se tornasse mais fácil. Desse modo, os artistas ficavam cada vez mais isolados durante a gravação, o que tornou necessário o uso de fones de ouvido para que pudessem ouvir uns aos outros. Assim, o resultado final do trabalho, bem como a relação entre os músicos durante a *performance* passaram a ser determinados, em boa parte, tanto pelo aparato tecnológico como pela atuação de um corpo técnico especializado.⁴⁷

Com o desenvolvimento cada vez maior das tecnologias de gravação, como, por exemplo, o sistema multi-canais, a produção musical alcança grande evolução e suas possibilidades passam a implicar no envolvimento cada vez maior desses profissionais especializados. Segundo Krausche, a partir das novas tecnologias, como o sistema multicanais, surgem novas profissões tão importantes quanto a do músico no processo de produção musical em escala industrial:

O produtor de fonogramas, que não se reduz a um indivíduo que é o dono do equipamento, mas que se define enquanto trabalho coletivo identificado com a própria gravadora (...). Consequentemente, o controle seletivo na elaboração do produto musical passa a não depender obrigatoriamente da criatividade (...). O intérprete, na verdade, transforma-se em um dos elementos de uma complexa divisão do trabalho.⁴⁸

⁴⁷ VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**. Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, UNICAMP. 1996. p. 23.

⁴⁸ KRAUSCHE, Valter - Na pista da Canção: primeiros passos de uma dança maior *in* TRILHAS, revista do Instituto de Artes, ano I, n. 1 - UNICAMP - 1987 - pág. 82.



Imagem 23: Beatles nos estúdios da Abbey Road em novembro de 1967 gravando o álbum *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Aqui é possível ver a divisão dos instrumentos em biombos.

Já com o avanço das novas tecnologias hi-fi da era digital, eleva-se ainda mais esse patamar do conhecimento técnico, o que, segundo Eduardo Vicente, começa a embaralhar as próprias fronteiras entre o saber técnico e o saber artístico da produção musical.

Com o uso de um *sequencer*⁴⁹, a produção de um arranjo instrumental torna-se, simultaneamente, uma atividade artística e técnica, já que exige domínio não apenas sobre o

⁴⁹ **Sequencer ou Sequenciador** é um dispositivo que, conectado a um sintetizador, permite criar linhas melódicas com notas pré-definidas que são posteriormente reproduzidas de maneira autônoma conforme comando do compositor, permitindo o desenvolvimento de camadas, ostinatos, ou frases diversas de acordo com a quantidade de pistas disponíveis. É comumente utilizado na gravação de músicas. Pode vir na forma de um dispositivo físico (hardware), ou de um software atualmente. No final da década de 70 alguns sintetizadores passaram a integrar sequenciadores rudimentares em seu circuito evoluindo até os atuais sintetizadores *workstation* que possuem memória para armazenar longas sequências de notas além de diversas pistas de gravação.

O sequenciador ganhou uma nova dimensão com o advento dos softwares de produção musical. Ele permite que um compositor toque instrumentos (guitarra, baixo, bateria etc.) em momentos diferentes e, consiga mixá-los, como se fosse uma banda tocando todos os instrumentos ao mesmo tempo usando apenas um computador desktop ou notebook. Nuendo, Cubase, Garage Band e Pro Tools podem ser citados como os mais comuns softwares utilizados com este fim.

O uso do sequenciador pode ser mais facilmente observado e compreendido ao se escutar trabalhos da música eletrônica tradicional executados em instrumentos analógicos, onde há menos quantidade de pistas em comparação com a atual música pop produzida em softwares. Fonte:

<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Sequenciador>>

‘fazer musical’ em si, mas também sobre informática em geral e sobre as características específicas do software e do hardware utilizados.

Ora, a sequência imediata deste tipo de situação é a de impor mudanças significativas à própria formação do músico, uma vez que as possibilidades de produção/criação tornam-se, cada vez mais, dependentes da assimilação do *know-how* específico de cada equipamento, bem como da lógica geral do sistema que permite a inter-conexão.⁵⁰



Imagem 24: Sequenciador Korg SQ-10.

Na esteira desse avanço além do produtor de fonogramas, surge um amplo quadro de profissionais altamente especializados e envolvidos na produção musical que formam parte da equipe responsável por um disco a ser vendido no mercado. Entre esses profissionais, podemos citar: **1) Engenheiro Chefe:** responsável pela operação e pela segurança do equipamento de gravação no estúdio. **2) Segundo Engenheiro:** frequentemente o segundo engenheiro pode ser também capaz de substituir o primeiro. Quando ocupa a posição de segundo engenheiro, no entanto, seu trabalho usualmente consiste em, entre outras coisas, operar o tape e posicionar os microfones. **3) Terceiro Engenheiro:** ao terceiro engenheiro, também conhecido como “gofer”, cabem tarefas mais usuais do estúdio. Tarefas, às vezes, não relacionadas com a produção musical em si. De um modo geral, sua participação no *staff* de produção se dá na condição de estagiário do estúdio. **4) Engenheiro de Manutenção:** encarrega-se exclusivamente do reparo, modificação ou instalação das diferentes peças de equipamento necessárias para a produção.

Além do corpo técnico especializado nas aparelhagens de estúdio, surgem também os profissionais voltados aos aspectos artístico-musicais como: **1) Produtor Musical:** é o profissional que dirige todo o andamento do trabalho, desde a escolha do repertório e dos arranjadores até a supervisão

⁵⁰ VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical.** Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, UNICAMP. 1996. p. 56.

dos intérpretes em sua atuação. **2) Arranjador:** além da criação dos arranjos, podem também ser suas atribuições arregimentar e reger os músicos que participarão das gravações. **3) Músicos:** são encarregados da execução das diferentes trilhas instrumentais e vocais. Além dos membros da banda cujo trabalho está sendo gravado, outros instrumentistas costumam ser arregimentados conformes as necessidades de cada produção.⁵¹

O AVANÇO TECNOLÓGICO E AS ALETRAÇÕES NA PRÁTICA MUSICAL

Partindo dos avanços tecnológicos, a própria prática musical vai sofrendo alterações e, até mesmo, a formação dos músicos vai se transformando para se ajustar aos novos desafios da profissão. Com isso, tende a ocorrer, em certo sentido, uma situação em que os músicos passam a buscar formações técnico-musicais que vão conseqüentemente se tornando cada vez mais padronizadas em decorrência da própria padronização tecnológica. Paul Théberge, a esse respeito, diz que:

[...] uma vez que os novos instrumentos musicais requerem um grau de conhecimento técnico e formal da parte dos músicos diferente do conhecimento e da competência musical tradicionais, estas publicações realizam um importante papel educacional – um papel que, em relação às competências mais tradicionais no campo da música tinha sido, até então, caracterizado mais frequentemente por longos períodos de aprendizado com outros músicos.⁵²

Outra questão que surge em decorrência do avanço das tecnologias é o fato de que o músico, de uma forma geral, passa a se tornar um grande consumidor de bens tecnológicos. E, com os processos de obsolescência dos equipamentos ganhando velocidade, os músicos são forçados, cada vez mais, a acompanhar e atualizar seu aparato, abandonando os velhos equipamentos para adquirir novos produtos, assim como coloca Paul Théberge:

[...] músicos têm sempre dependido de suprirem-se, de um modo ou de outro, com os instrumentos que usam. Neste sentido, o estreito relacionamento que existe entre músicos, a reprodução de sons e o suprimento de instrumentos musicais eletrônicos têm sido uma característica da produção da música pop através de todo o período do pós-guerra (...). Mas um importante número de mudanças na estrutura da indústria de instrumentos e no mercado musical tomou lugar durante a década de 80 - mudanças que tornaram a presente situação inteiramente diferente da vivenciada em momentos anteriores da história do pop.⁵³

Do mesmo modo que o avanço tecnológico estabeleceu certa padronização que atingiu a música através das técnicas de operação sobre os equipamentos, esse avanço tecnológico também proporcionou, em certo sentido, possibilidades de apropriação das novas tecnologias. Com o passar

⁵¹ VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**. Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, UNICAMP. 1996. p. 53-54.

⁵² THÉBERGE, Paul - **Musicians as Market Consumers of Technology** - Onetwothrefour n. 9 - Autumn 1990. p. 56.

⁵³ THÉBERGE, Paul - **Musicians as Market Consumers of Technology** - Onetwothrefour n. 9 - Autumn 1990. p. 57.

do tempo, as tecnologias de produção musical, aliadas à informática e ao compartilhamento da informação disponível em redes como a internet, foram possibilitando um acesso mais democrático a novos meios de autoprodução para os músicos que buscavam uma carreira independente. Portanto, no atual momento, se por um lado temos um processo acelerado de obsolescência tecnológica, por outro, temos possibilidades mais baratas para a criação e divulgação de um trabalho independente que também são decorrência do avanço atrelado ao hi-fi.



Imagem 25: Edifício da Seguradora Willis-Faber & Dumas, Ipswich - Inglaterra, 1974. Autor: Foster Associates.

Entretanto, colocamos como contraponto os aspectos que podem ser considerados relevantes para uma reflexão crítica sobre o hi-fi em termos de produção, representação, padronização e mercado que ultrapassam o próprio tema da música. Estes temas são entendidos aqui como produtos culturais e que evocam reflexões que aqui pretendemos transportar para a arquitetura. Desse modo, o que interessa ressaltar no estudo é a existência de uma conexão entre as formas de produção

musical, que respectivamente estão atreladas aos avanços tecnológicos assim como sua interferência e o controle que operam nos respectivos modos de criar.

[...] com as tentativas da indústria de aprimorar a fidelidade e a resolução fonográfica, desafio que surgiu logo nas primeiras invenções e que persiste até hoje. Seu ápice, com os aparelhos hi-fi nos anos 1970, resultou em consumidores desenvolvendo fetiche pela alta definição e a assepsia total pela tecnologia digital.⁵⁴

Percebemos, ao estudar o hi-fi na música, a partir de seu processo histórico e evolutivo, que vieram, acompanhadas dos avanços tecnológicos, diversas mudanças no modo de operar a música como um todo. Surgem, a partir desse momento, excessivas fixações na técnica e na representação, uma sobrevalorização do produto final em relação ao processo criativo, supervalorização da performance técnica dos profissionais e do alto desempenho dos equipamentos, possibilidades de eliminação de eventuais erros, edição e predeterminação de uma performance ideal em lugar de uma performance real, especialização, fragmentação do trabalho e da própria prática, imposição e controle sobre a criação da música operados tanto pelo mercado quanto pelos profissionais especializados nas técnicas, a fim de se obter um produto final mais bem acabado e mais próximo à perfeição (nos moldes estabelecidos pelo mercado fonográfico) e a formulação de produtos mais direcionados aos interesses do mercado que viriam a implicar também em certa padronização da prática da produção musical.

A PRODUÇÃO HI-FI E O PRODUTIVISMO NA ARQUITETURA

Esses apontamentos colocam como questão-chave o surgimento, a partir do hi-fi, de uma tendência a certo produtivismo engendrado pelas possibilidades tecnológicas e pelo mercado capitalista. Nesse sentido, o produtivismo é entendido aqui como uma perversão da produtividade, ou uma subversão daquilo que se produz por uma necessidade real. Nesse entendimento, a produção “produtivista” passa a ser ditada por sua representação que conseqüentemente passa a ser um fim em si mesmo.

Como o hi-fi foi responsável por vários avanços importantes que hoje são celebrados pela sociedade, também atrelado a ele está a questão do produtivismo como algo que responde demasiadamente ao consumo e, de certa maneira, evidencia o lado mais compulsivo da sociedade pós-moderna. O produtivismo, entendido a partir desses termos, busca concentrar seu foco de interesse na produção de bens e produtos que, a partir de sua pretensa qualidade, possam alimentar uma cadeia produtiva de escala industrial e massiva. De certa maneira, pensar no produtivismo levado às últimas conseqüências, seria o mesmo que pensar na mercantilização do mundo, um mundo onde tudo passa a ser regido pelas leis do mercado, desprezando, em muitos casos, todos os valores que não estejam atrelados ao lucro e ao progresso da cadeia produtiva.

⁵⁴ CONTER, Marcelo B. **Lo-fi. Música pop em baixa definição**. Appris. Curitiba. 2016. p. 80.



Imagem 26: Shanghai Banking Corporation (1979-84) em Hong Kong. Foster Associates

Podemos traçar uma analogia entre os entendimentos que se têm sobre a arquitetura e o lo-fi quando consideramos que determinada arquitetura também está atrelada ao avanço de tecnologias desenvolvidas na Revolução Industrial. Principalmente, se pensarmos no empenho dos arquitetos, desde o início do século XX, em buscar por uma arquitetura que melhor expressasse os anseios do homem moderno. Essa busca nos levou a feitos inegavelmente inovadores e positivos tanto do ponto de vista tecnológico quanto espacial, já que, a partir da arquitetura moderna, passamos a conseguir grandes vãos, grandes alturas e até mesmo mais economia nas construções que passavam a compartilhar com a indústria novas proposições e experimentações de grande utilidade. Mas, passado certo tempo desses primeiros experimentos, mais precisamente na segunda metade do século XX, esse processo que envolvia a industrialização e a arquitetura também começou a ser questionado por alguns arquitetos que viam excessos nesse modo de produção e certa perda de objetivos ético-sociais, principalmente através de uma prática que viria a ser classificada como um produtivismo na arquitetura.

Em *História Crítica da Arquitetura Moderna* (1997), o arquiteto, crítico e historiador inglês Kenneth Frampton emprega o termo “Produtivismo” para denominar uma tendência de certos projetos de arquitetura a enfatizarem a elegância e a forma da produção em si mesma, ou seja, a ideia de um produto-final enquanto forma, ou ditado pela aparência dos produtos industrializados, e que nos remete ao que o arquiteto suíço Max Bill, durante seu período como diretor da Bauhaus, definiu como um *Produktform*. Já Sívio Colín diz que o produtivismo em arquitetura aparece quando temos edifícios em que os produtos utilizados na sua confecção têm um papel preponderante na sua aparência, ou seja, quando os produtos industrializados são determinantes para um estabelecimento de demandas funcionais, volumétricas ou espaciais. Assim, segundo Colín, na arquitetura produtivista tudo é determinado por questões técnicas, por parâmetros, por avaliações objetivas e numéricas que servem para quantificação e, conseqüentemente, a formatação do próprio espaço construído.⁵⁵

Frampton aponta como um dos marcos dessa ênfase produtivista na arquitetura, ou da produção em direção à forma final ditada pelos materiais a serem exibidos, o edifício da Seguradora Willis-Faber e Dumas (1974) do arquiteto Norman Foster em Ipswich na Inglaterra. Esse projeto caracteriza-se por ser um edifício de três andares e paredes sinuosas de vidro que se revelavam opacas e cintilantes nos dias nublados, reflexivas nos dias de sol e transparentes à noite, causando grande impacto visual, mas, ao mesmo tempo, exigindo grandes esforços financeiros e tecnológicos para sua construção.

Ainda, segundo Frampton, esse edifício de Foster encarnava o verdadeiro Panóptico de Jeremy Bentham dos tempos modernos, pois era uma forma em planta aberta cujo incessante panorama de

⁵⁵ COLIN, Sívio. **Produtivismo**. Disponível em:
<<https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/04/04/produtivismo-2/>>

ordem e controle era supostamente compensado pela criação de comodidades centralizadas em seu interior, como um restaurante com terraço ajardinado para funcionários e uma piscina no andar térreo, mas que estavam igualmente sujeitas ao controle da companhia. E, não por acaso, segundo G. C. Argan, este modelo de edifício de fachada envidraçada e de planta “sob controle” passa a ser o arquétipo espacial e formal mais adotado pela indústria do setor terciário e dos espaços de consumo como as lojas de departamentos.⁵⁶



Imagem 27: Centre Georges Pompidou, 1977, Paris. Richard Rogers e Renzo Piano.

Superficialmente, o edifício Willis-Faber e Dumas apresentava uma imagem corporativa que refletia conceitualmente a ideia de uma sociedade hipoteticamente igualitária e afluenta devido à absoluta pureza de seus revestimentos, tanto externos quanto internos. Em termos de avanço tecnológico, esse edifício foi um dos precursores da utilização, em fachada, das folhas de vidro sem caixilho, ligados por juntas de neoprene à prova de intempéries que começavam a ser produzidos pela indústria e que logo passariam a ser utilizados em larga escala. Essa pele de vidro buscava também responder ao imperativo contextual, ao relacionar-se com a escala e a textura do entorno, já que poderia refleti-lo. Respondia também a um antigo fascínio pelo vidro e sua busca por leveza e transparência que caracterizaram o período do Estilo Internacional. Um dos primeiros a utilizar a cortina de vidro foi Mies Van der Rohe nos famosos edifícios Lever House e o conjunto Lake Shore Drive, ainda nos anos de 1950, e, desde esse momento, a indústria já vinha aprimorando os sistemas de vidro em fachada até se chegar às possibilidades de uso atuais.

De um modo geral, o produtivismo pode ser entendido a partir dos parâmetros identificados por Frampton e que, inegavelmente, seguem o caminho apontado pelo avanço das novas tecnologias e que devem ser evidenciadas pelo projeto de arquitetura. Ou seja, o arquiteto deve empenhar-se ao máximo na tarefa construtiva para criar uma rede integrada de serviços e tirar partido das estruturas

⁵⁶ FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. Martins Fontes. São Paulo. 1997. p.365.

e dos fechamentos a fim de torná-los atraentes aos olhos do público, lembrando a ideia de *Produktform*. Portanto, segundo Frampton:

O Produtivismo em seu sentido mais puro é virtualmente indiscernível, enquanto postura ‘modernista’, do ponto de vista segundo o qual uma arquitetura moderna autêntica pode e deve ser nada mais que uma engenharia elegante, ou certamente um produto do design industrial em escala gigantesca.

[...]

Os preceitos básicos do Produtivismo podem ser resumidos do modo como apresentamos a seguir. Em primeiro lugar, é preciso empenhar-se ao máximo para que a ‘tarefa’ construtiva seja acompanhada de um galpão ou hangar não decorado, e essa estrutura de paiol deve ser mantida tão aberta quanto possível. Em segundo lugar, a adaptabilidade desse volume deve ser mantida mediante a criação de uma rede homogênea e integrada de serviços – energia, luz, aquecimento e ventilação. O terceiro preceito remete à necessidade de articular e expressar tanto a estrutura quanto os serviços e em geral é alcançado quando se observa a famosa separação de Kahn entre espaços *servidos* e *servidores*. Este último preceito é mostrado de modo lapidar nas maiores obras de Richard Rogers, em seu Centro Pompidou. O quarto e mais importante preceito do Produtivismo é, sem dúvida, a manifestação ‘desimpedida’ da produção em si, isto é, a expressão de todas as partes componentes como *Produktformen* – uma regra intransigente que quase nunca é obedecida nas construções minimalistas norte-americanas (que demonstram pouco interesse pela construção aparente), ainda que tanto os produtivistas norte-americanos quanto os britânicos se empenhem em obter uma camada externa envolvente, homogênea e ‘consumista’. Como observou Andrew Peckham a propósito do Sainsbury Centre, ‘a capacidade [de Foster] de convencer-nos não depende da linguagem arquitetônica tradicional, mas pelo contrário, da linguagem do mundo material moderno – da produção industrial e dos acabamentos consumíveis.’⁵⁷

O MODO PRODUTIVISTA DE PROJETAR

No “modo produtivista” de projetar, assim como entendia Frampton, uma das poucas variáveis projetuais dizia respeito a qual seria o seu mote de expressão dominante. Por um lado a “pele” ou a superfície exterior de fechamento do edifício, por outro o “esqueleto” ou estrutura é que deveria imprimir ou expressar a estética do edifício. Os dois modos, tanto a pele, quanto o esqueleto foram adotados massivamente, principalmente pelos arquitetos Norman Foster, Richard Rogers e Renzo Piano, que eram os maiores expoentes que representavam essa arquitetura. Partindo desses parâmetros produtivistas, muitos edifícios foram sendo construídos, sendo que destes se destacam o Shanghai Banking Corporation (1979-84) em Hong Kong e o Stansted Airport Terminal (1991) em Londres do Foster Associates, e o Centro Pompidou (1977) em Paris de Renzo Piano e Richard

⁵⁷ FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. Martins Fontes. São Paulo. 1997. p.368.

Rogers. Em todos esses projetos, percebe-se um excessivo esforço, tanto financeiro quanto tecnológico, que enfatizasse tanto a pele quanto o esqueleto, e assim podemos entender o porquê da denominação “produtivista” empregada por Frampton.

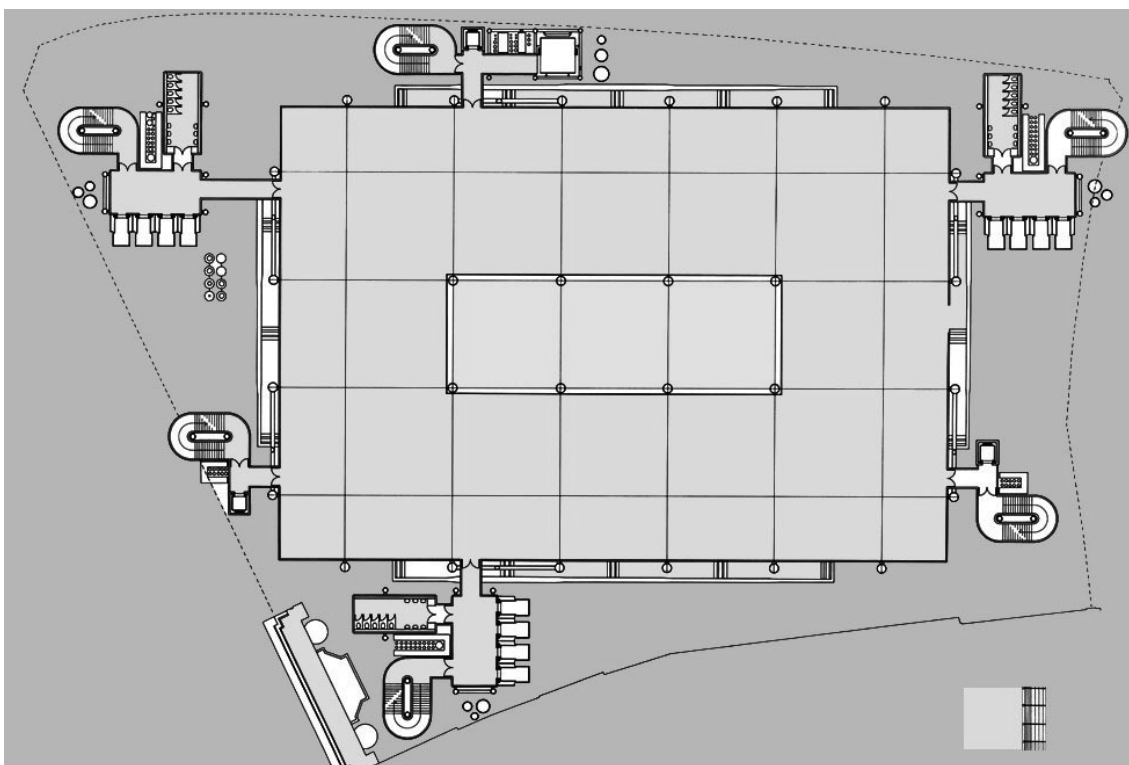


Imagem 28: Lloyd's Bank (1978-1986) Londres, -Inglaterra. Autor: Richard Rogers. O edifício projetado por Rogers previa a instalação dos serviços como escadas, elevadores, condutos elétricos e canalizações de água expostos no exterior, deixando uma planta livre no interior.

O Centro Pompidou, por exemplo, que se assemelha a uma refinaria de petróleo por sua fachada “mecanicista”, era a “realização da retórica tecnológica e infraestrutural” das utopias do Archigram e suas megaestruturas ou mesmo da antiga metáfora da “máquina de morar” de Le Corbusier que influenciara a toda uma geração de arquitetos. Mas o Pompidou, apesar de sua aparente estética de máquina eficiente, não podia desempenhar todas as funções a que se propunha. Por isso mesmo, foi preciso construir quase outro “edifício” dentro de seu volume para que fosse possível ter paredes e fechamentos suficientes para abrigar as exposições de arte e bibliotecas, o que evidencia, mais uma vez o caráter excessivamente produtivista de sua abordagem.

Outro exemplo eloquente é o Shanghai Bank Corporation em Hong Kong (1979) de autoria de Norman Foster, um arranha-céu escalonado que compreende três lajes de 16,2 metros de espessura que se elevam a, respectivamente, 28, 35 e 41 andares, e que pode ser comparado com as estruturas de lançamento de foguetes da NASA em Cabo Canaveral nos Estados Unidos devido à quantidade de componentes metálicos articulados e as gigantescas armações de aço tubular. Segundo

Frampton, essa proposta se trata de uma estranha mistura de realidade e tecno-romantismo devido às suas formas industrializadas expressionistas. Já, segundo Silvio Colin, a preocupação com a eficiência energética nesse edifício era uma importante característica, algo que mais adiante viria a ser desenvolvido pelas normas de certificação dos edifícios eco-eficientes:

A principal característica deste é a ausência de estrutura de suporte interno. Importante também é que a luz solar natural é a principal fonte de iluminação no interior do edifício. Há um banco de espelhos gigantes no topo do átrio, que refletem a luz solar, para dentro do hall. Através da utilização de luz natural, este projeto ajuda a conservar energia. Além disso, quebra-sóis são colocados nas fachadas externas para bloquear a luz solar direta e para reduzir o ganho de calor. Em vez de água doce, água do mar é utilizada como refrigerante para o sistema de ar condicionado.⁵⁸



Imagem 29: The Athenaeum. New Harmony, Indiana (EUA), 1979. Richard Meier & Partners. Chapas de alumínio composto foram usadas massivamente pelo arquiteto Richard Meier que foi um dos principais divulgadores deste material no mundo.

Inegavelmente, a partir do produtivismo dos anos de 1970, foi possível, principalmente através da indústria, mais do que dos próprios arquitetos, a criação de sistemas estruturais, sistemas de cobertura, novos revestimentos, sistemas de vedação, como as cortinas de vidro e as chapas alumínio composto, entre outras possibilidades tecnológicas inovadoras. Todos esses produtos, a partir desse momento, passavam a estar disponíveis para o uso imediato na construção, prometendo maior eficiência, elegância e economia. Assim, com uma imensa oferta de produtos industrializados, a arquitetura poderia ser operada como um desenho industrial aplicado, já que teria à sua disposição uma série de elementos básicos pré-fabricados a serem escolhidos pelo arquiteto no momento do projeto. Para Colin, esse modo de operar que se assemelha ao desenho industrial aplicado reflete exatamente o produtivismo como um fator depreciativo, pois caracteriza uma perda de autonomia expressiva do arquiteto:

⁵⁸ COLIN, Silvio. *High Tech: Um maneirismo do século XX*. Disponível em: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2013/02/23/high-tech/>>

O produtivismo, em sua pior feição, se dá quando a indústria produz sistemas completos, que prescindem dos mais altos valores da arquitetura, tais como a busca de expressão e significado, e restringem a atividade do arquiteto como um mero servidor, que sequer domina todas as características do sistema.⁵⁹

O HIGH TECH NA ARQUITETURA

A partir dessas propostas alinhadas ao modelo produtivista, chegamos também ao que ficou como High-Tech (High-Technology / Alta-Tecnologia) na arquitetura, que foi o momento iniciado a partir dos anos de 1970 em que a ênfase projetual era muito centrada no emprego de materiais de tecnologia industrial avançada nas construções, assim como o produtivismo. Combinações de tecnologias derivadas da indústria aeroespacial dentre outras tecnologias de ponta com a arquitetura passaram a ditar o ritmo de inúmeras construções mundo afora nesse período. Assim, o design como um todo passou a ser fortemente influenciado por fontes alheias a indústria da construção tradicional. Essas fontes, segundo Norman Foster, iam desde a equipe que projetou o *Concorde* (Avião) até as instituições militares que lidam com pontes móveis que conseguem suportar o peso de um tanque, passando pelo universo dos subempreiteiros da indústria aeronáutica, principalmente a dos Estados Unidos.⁶⁰

Não somente as diversas tecnologias passaram a influenciar a arquitetura como também os modos de gestão da produção oriundos de outras áreas de conhecimento passaram a fazer sentido nesse contexto, para se alcançar uma maior racionalização do projeto arquitetônico assim como dos demais projetos envolvidos com esse tipo de construção. Partindo de procedimentos oriundos de teorias da administração (*Administração Científica*) que têm origem ainda no início do século XX com o advento dos novos modos de produção capitalista, autores como Frederick W. Taylor e Henry Fayol passaram a inspirar e influenciar também a construção civil e a arquitetura. Essas teorias ficaram conhecidas como taylorismo (e aqui poderíamos incluir também o fordismo, conceito oriundo das teorias de produção em massa na indústria automobilística de Henry Ford) que tratavam basicamente de uma aplicação sistemática de modos de gestão da produção e que reforçam a ideia de divisão social do trabalho. Isso nos levaria mais tarde à especialização das próprias tarefas da arquitetura (seja em escritório com os novos modelos de gestão, seja na segmentação do ensino com o aparecimento das novas especialidades). Essas alterações surgiam com o intuito de aumentar a eficiência e a produtividade do arquiteto. E essas divisões de tarefa começaram a ser implantadas primeiramente com os operários das indústrias, assim como coloca Chiavenato:

⁶⁰ COLIN, Silvio. **Produtivismo**. Disponível em:
<<https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/04/04/produtivismo-2/>>

⁶⁰ FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. Martins Fontes. São Paulo. 1997. p.369.

Com a *Administração Científica*, a preocupação básica passou a ser a *racionalização do trabalho* do operário e, conseqüentemente, o desenho dos cargos mais simples e elementares. A ênfase sobre as tarefas a serem executadas levou os engenheiros americanos a simplificar os cargos no intuito de obter o máximo de especialização de cada trabalhador: cada operário ficaria restrito a uma específica tarefa que deveria ser executada cíclica e repetitivamente, para aumentar sua eficiência. Os cargos e as tarefas são desenhados para uma execução automatizada por parte do trabalhador: este deve fazer e não pensar ou decidir. A simplicidade dos cargos permite que o ocupante aprenda rapidamente os métodos prescritos, exigindo um mínimo de treinamento. A simplicidade também permite um controle e acompanhamento visual por parte do supervisor. Com isso, enfatiza-se o conceito de linha de montagem ou linha de produção: em vez de um operário executar uma tarefa complexa ao redor da matéria-prima, esta passa por uma linha móvel de produção, na qual cada operário especializado executa sequencialmente uma tarefa específica.⁶¹

Um exemplo da entrada de novas tecnologias e de novos profissionais na composição de uma prática arquitetônica compartilhada a partir desse período vem do trabalho do arquiteto italiano naturalizado britânico Richard Rogers, que comumente tem seu nome associado ao movimento High Tech, principalmente após o projeto em parceria com Renzo Piano para o Centro Pompidou em Paris. Com o grande reconhecimento que obteve através desse projeto, Rogers buscou, de alguma forma, renovar sua arquitetura, principalmente em termos de materiais empregados e tecnologias adotadas na construção de seus projetos, assim como na relação entre a arquitetura e a produção. Com o intuito de seguir com a ideia de integrar a maior quantidade possível de parâmetros técnicos e construtivos na concepção de seus projetos, Rogers desenvolve um princípio de trabalho onde prevalece a multidisciplinaridade e onde as decisões são compartilhadas entre diversos profissionais especializados, e implementa também uma maior gestão e divisão do trabalho.

Como um de seus principais interesses sempre foi a questão dos materiais empregados e dos desenhos detalhados que envolviam suas propostas arquitetônico-tecnológicas, ele busca um método onde se possa obter maior colaboração de outras áreas da tecnologia e também do mercado para assim ampliar as possibilidades de suas propostas e também de seus negócios. De acordo com Rémi Rouyer:

Ele desenvolve um método de trabalho que associa arquitetos, engenheiros e fabricantes – modalidade de ação que permanecerá recorrente em todos os seus projetos e em seu discurso sobre a arquitetura e seus modos de produção. Contudo, seu espaço de ação direta não é nem de domínio industrial, nem o da engenharia corporativa. Ele delimita, como arquiteto, um outro território de atividades que torna possível a elaboração de um modo de ação em representação levando de uma agência a outra, este princípio de *design community* que rebatizará no final dos anos 1970 como *Partnership*. Atrás deste nome se

⁶¹ CHIAVENATO, Idalberto. **Teoria geral da administração**. São Paulo, Mc Graw-Hill, 1987. p. 60.

organiza uma rede de competências que entram em sinergia durante a elaboração de um projeto.⁶²

A *partnership* (ou parceria) criada por Rogers e seus sócios era na verdade uma rede de relacionamento do escritório com uma série de empresas e profissionais que envolvia, além dos engenheiros e fabricantes, consultores independentes, empreendedores, gestores, entre outros profissionais que lhe permitiam, se não um compromisso firmado para novos projetos, ao menos, uma forma de comunicar sua filosofia de trabalho a um amplo público conectado ao capital industrial e financeiro. Esse método criado por Rogers se constituiu numa cultura empresarial que depois foi amplamente adotada por grandes escritórios e que é capaz de gerar projetos complexos e de grande escala de forma eficiente e racional a partir de uma organização segmentada de tarefas feitas por diversos profissionais. Através de parcerias com empresas de inovação, o escritório de arquitetura de Rogers passou também a funcionar do mesmo modo que uma empresa do ramo corporativo, aliando grandes investimentos a grandes projetos de arquitetura.

Silvio Colin, em *High Tech um maneirismo do século XX*, diz que o High Tech pode ser considerado um modo de expressão que buscava se diferenciar dos espaços tradicionais através de sua celebrada eficiência e de seu apelo extremamente consumista e tecnológico derivado de seu esforço expressionista, o que, de certo modo, nos remete também ao positivismo.

A arquitetura High Tech propõe-se oferecer ao usuário, em vez de espaços tradicionais, passíveis de receber conotações afetivas, espaços de máxima eficiência, jamais perturbados por elementos estruturais ou blocos de circulação e serviços.

[...]

Os edifícios High Tech primam pela exposição de estruturas e instalações. Alguns, como o Centro Pompidou privilegiam as instalações, colorindo-as com cores planas e primárias. O uso das estruturas tensionadas, como no HKSB e Centro Pompidou é também um dado importante. O aço é sempre bem-vindo como material principal, porém o concreto pode também fazer o seu discurso, como no Lloyd's. Movimento, jogo de luzes e sombras, alternando com grandes superfícies metálicas, lembrando o drama barroco de fachadas, reeditado no século XX. Mas sobretudo muita racionalidade a serviço da expressão inequívoca do mundo tecnológico. Todas estas feições projetam uma confiança otimista na cultura científica.⁶³

⁶² ROUYER, Rémi. **Richard Rogers e a figura da epiderme**. *Drops*, São Paulo, ano 08, n. 023.09, Vitruvius, jul. 2008 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/08.023/1763>>.

⁶³ COLIN, Silvio. **High Tech: Um maneirismo do século XX**. Disponível em: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2013/02/23/high-tech/>>



Imagem 30: Edifício Eldorado Business Tower, 2007, São Paulo. Aflalo & Gasperini Arquitetos. Primeiro Edifício da América Latina a receber certificado Platinum (Leed), a mais alta categoria de certificação eco-eficiente

A cultura High Tech vem se aprimorando e se transformando, está presente nas últimas décadas do século XX, principalmente na construção de grandes obras, como aeroportos, estádios e ginásios, centros comerciais e shopping-centers que, de uma forma ou de outra, adotam essa linguagem como uma forma de exaltar o valor tecnológico e a eficiência como signos, relacionando esses valores empregados no edifício ao seu produto ou serviço oferecido. Mas, para Colin, no High Tech, o que se diferencia não é apenas a alta tecnologia empregada em relação aos outros edifícios mais tradicionais, mas, sim, o fato de se ostentar tal tecnologia e fazer dela o seu discurso principal, o que se torna fantasioso e artificial, podendo, até mesmo, prejudicar o desempenho dos sistemas que o edifício procura expor.⁶⁴

⁶⁴ COLIN, Silvío. **High Tech: Um maneirismo do século XX**. Disponível em: <<https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2013/02/23/high-tech/>>

Desde o momento em que o High Tech surge como movimento na arquitetura, se percebe, cada vez mais, a colaboração entre arquitetos e a indústria a fim de desenvolver, além de novas soluções que possam ser utilizadas em massa, também possibilidades de se utilizar a arquitetura como uma forma de exposição desses produtos. E, nesse sentido, parece ser relevante a crítica feita sobre o produtivismo aplicado à arquitetura e seus desdobramentos. Com essa crítica, o que se questionava ao final de tudo não eram os benefícios gerados pelas novas possibilidades tecnológicas (muitos foram os seus benefícios), mas, sim, até que ponto isso se tornava uma justificativa para aumentar a produção e o consumo desses materiais usando como meio de exposição e propaganda a arquitetura, e o quanto isso se refletia em uma “qualidade arquitetônica”. Sobre essa questão, Silvio Colin comenta:

Difícil questionar o Produtivismo na arquitetura, pois, como dissemos no início, a nossa sociedade é produtivista. Seus defensores, entre estes um grande número de arquitetos, virão em sua defesa com muitos argumentos calcados em números. Falarão de eficiência, economia, praticidade, fáceis resultados, racionalidade etc. E certamente terão razão, pois segundo estes critérios, as práticas produtivistas são imbatíveis. A questão é colocar estes valores como qualidades absolutas na arquitetura. Não o são! A criatividade, a expressão, o significado, as características locais e temporais, as considerações com contexto, com a sustentabilidade, os valores mais altos da arquitetura enfim, estão comprometidos com algo, senão alheio, certamente secundário para esta.⁶⁵



Imagem 31: Sistema de Fachada Ventilada NBK - Hunter Douglas. Permite a utilização do espaço entre alvenaria e painéis para passagem das instalações elétricas, hidráulicas e de ar condicionado, alta durabilidade e o baixo grau de absorção das peças, a infiltração de água é quase que insignificante, aumentando assim a vida útil do edifício.

Já é fato consumado que nem sempre as relações entre o mercado e a arquitetura favorecem a qualidade intrínseca da obra realizada. As relações entre arquitetos e as empresas fornecedoras de materiais arquitetônicos, além dos já mencionados avanços, é responsável também por práticas que nos remetem aos procedimentos adotados pela indústria fonográfica e que surgem muitas vezes apenas para um fortalecimento de relações comerciais que pouco tem a ver com a qualidade ou

⁶⁵ COLIN, Silvio. **Produtivismo**. Disponível em:
<<https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2011/04/04/produtivismo-2/>>

com o desempenho. Um exemplo claro e não muito ético dessas relações que envolvem arquitetos e empresas aqui no Brasil é a chamada “reserva técnica”, que é uma gratificação oferecida por algumas empresas aos arquitetos por especificarem seus produtos nos projetos. No mercado fonográfico essa prática foi denominada “jabá” ou “jabaculé” que já foi mencionada no capítulo anterior e tratava de uma gratificação às rádios que tocassem determinadas canções.

Ainda assim, hoje temos um legado importante que veio desse processo iniciado na segunda metade do século XX e que passou, em certa medida, pelo Produtivismo e pelo High Tech como grandes expressões de inovações e de novas proposições. E podemos até dizer que estes modos nunca chegaram a acabar, permanecendo até hoje na prática arquitetônica, principalmente na arquitetura corporativa e comercial. Materiais produzidos pela grande indústria, como o alumínio fundido, titânio, aço inoxidável, vidro, PVC, pinturas automotivas, assim como as novas cerâmicas sintéticas, como o “porcelanato”, passam a ser utilizados em larga escala, podendo simular a aparência de materiais rústicos ou manufaturados, inúmeras são as possibilidades expressivas desses materiais. Elevadores, escadas rolantes, sistemas de controle térmico e acústico, sistemas de automação geridos por computadores que controlam a iluminação, a segurança, a energia elétrica, a refrigeração e os acessos entre outras possibilidades que passam a fazer parte, a partir da inserção do high-tech, do cotidiano das construções por toda a parte.

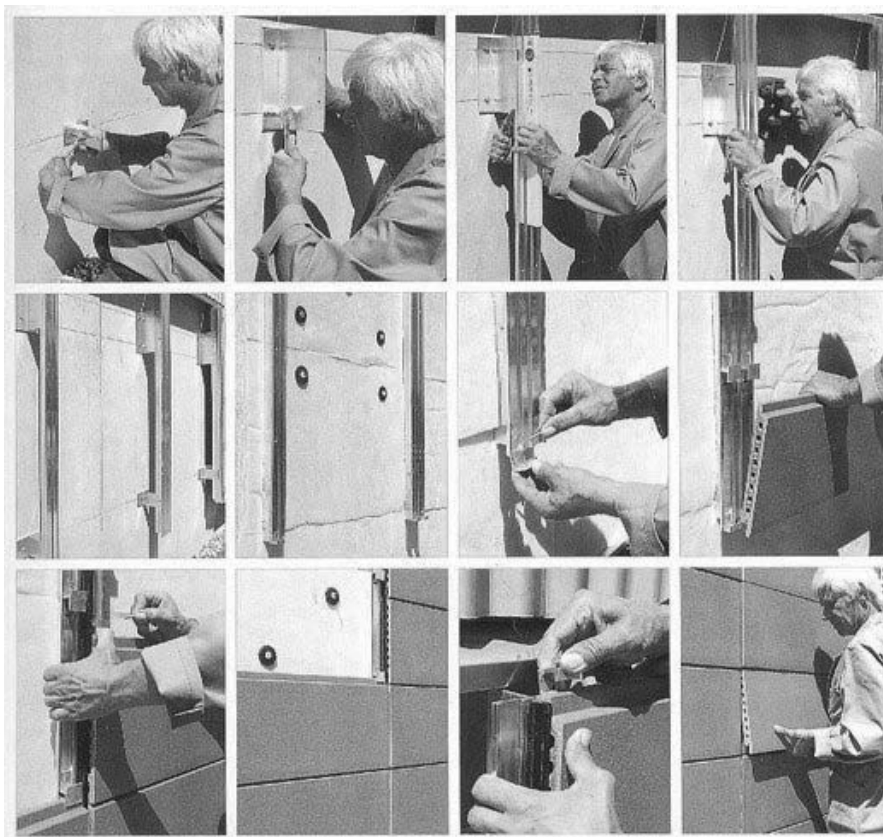


Imagem 32: Instalação do Sistema de Fachada Ventilada NBK - Hunter Douglas. A instalação exige mão de obra especializada

Sistemas pré-fabricados de concreto, metálicos ou sistemas mistos, como o *Steel Frame*, são desenvolvidos por indústrias especializadas, incentivando sua utilização em massa e prometendo otimizar e racionalizar as construções, ganhando em tempo de construção, diminuindo o desperdício de materiais, os erros construtivos, além de eliminarem a mão de obra tradicional, também são heranças dessa busca por produtividade e performance presentes no cotidiano da arquitetura. Empresas, como a Hunter Douglas, por exemplo, que é líder mundial em soluções para controle solar como o *brises soleil* pré-fabricado e uma das principais fabricantes de produtos arquitetônicos de alto desempenho, oferece no mercado uma gama de possibilidades, como forros, fachadas metálicas e ventiladas, pisos extrudados e elevados, painéis translúcidos, cortinas, persianas e toldos. Seu foco está atrelado à ideia de inovação de seus produtos que buscam aliar alta tecnologia, design e elevados padrões de qualidade. A marca está presente em mais de 100 países, oferecendo praticamente os mesmos produtos em todos os continentes. Esses produtos vêm sendo utilizados em grandes projetos que são amplamente publicados e divulgados nos meios especializados, tornando-se verdadeiros objetos de desejo para os projetos por seu alto grau de fidelidade e qualidade prometidos.

ECO TECH: O HIGH TECH SOB NOVA JUSTIFICATIVA

Atualmente, o próprio tema da ecologia na arquitetura pode ser tocado pelo Produtivismo e pelo High Tech, partindo de certo ponto de vista. Os discursos, em alguns casos, hoje relacionados ao tema da sustentabilidade e das construções “eco-eficientes” (os chamados *Green Buildings*) muito se assemelham ao discurso já utilizado pelos arquitetos high tech dos anos de 1970 e 1980. As condições de racionalidade na obra, a otimização dos materiais e da mão de obra hoje são acompanhadas dos materiais e das energias renováveis, pacificando um discurso até então tecnicista e anti-humano contido no High-Tech produtivista que agora se transforma em Eco-Tech.

Dessa forma, a questão ambiental se insere no discurso arquitetônico a partir dos anos de 1990 com a Rio 92 e o Protocolo de Quioto de 97 que são os marcos dessa nova visão sustentável. A partir desse momento, os modos de produção arquitetônicos passam a reivindicar que as altas tecnologias respondam às demandas colocadas como urgentes, e, ao mesmo tempo, espera-se que essas demandas possam ser exploradas comercialmente através de um discurso hipoteticamente coerente e de preocupações ecológicas. A arquitetura Eco Tech, portanto, encara a tecnologia como solução dos problemas ambientais (é a potencialização dos sistemas ativos), já que, com base nessa visão, o tema da sustentabilidade é tratado a partir do desenvolvimento de novos aparatos técnicos que resolvam determinados problemas relativos à ecologia. Assim, os fatores mensuráveis em torno da performance do edifício são resolvidos, principalmente através de soluções ativas que passam a determinar a escolha de materiais e a utilização sistemas mais atualizados.



Imagem 33: Eco-tech. Edifício St. Mary Axe em Londres, projetado por Norman Foster. Edifício de 180 m de altura que foi projetado sob a lógica dos *Green Buildings*.

Curiosamente, arquitetos importantes do movimento High Tech, como Rogers, Piano e Foster hoje têm como um dos focos principais de seus projetos justamente as construções de *Green Buildings*. Assim, mais uma vez, eles conseguem inserir no seu discurso as novas tecnologias, mas agora com o diferencial de que elas respondam ao apelo mundial de cuidado com o planeta, e, ao mesmo tempo, podem seguir projetando grandes obras de alto valor econômico e grande impacto visual sem serem questionados.

Um exemplo disso é pensar no alto custo empregado nas certificações de eficiência energética dos chamados *Green Buildings*. As certificações têm como objetivo atestar que as novas edificações possuam, durante sua construção e sua vida útil, baixo impacto ambiental além de garantir o bem-estar e a saúde de seus usuários. Entretanto, apesar da causa ser de extrema importância, essas certificações requerem um alto valor financeiro, já que operam através da aplicação de alta tecnologia e da contratação de profissionais altamente capacitados e especializados, o que, em certa medida, dificulta a sua aplicação em larga escala ficando restrita a construções de alto investimento. Normalmente as certificações contam com as soluções passivas, que são aquelas que dependem de um projeto bem pensado e que tratam de questões como a orientação solar, ventilação natural e tipos de materiais empregados e que podem ser aplicadas por qualquer projeto. Já as soluções ativas são as soluções que envolvem diretamente as tecnologias adotadas no projeto e vão desde a escolha de um simples bacia sanitário que gasta menos água, lâmpadas mais eficientes, até sofisticados sistemas de automação que controlam quase todo funcionamento do edifício e envolvem grandes empresas que possuem o *know how* para operar essas tecnologias.

Com isso, percebe-se que, apesar da justificativa ser relevante, temos um excesso de “mercantilização”, um atrelamento das práticas sustentáveis ao uso de novas tecnologias, assim como uma apropriação da causa para fins publicitários e mercadológicos e que, de certa forma, nos remetem novamente ao tema do produtivismo na arquitetura. Entende-se aqui que esse exagero operado, em parte, pelos arquitetos acaba gerando, mais uma vez, um produto de performance que atrela a qualidade arquitetônica às tecnologias adotadas, só que, desta vez, orientadas para o controle energético ou a baixa produção de resíduos, suavizando assim o discurso consumista.

RITORNELOS ARQUITETÔNICOS

O que se busca evidenciar dessa relação da arquitetura com o produtivismo encarnada pelo hi-fi é certa fragilidade dos próprios processos projetuais que buscam legitimidade através do encontro com a inovação tecnológica ou mesmo com a representação de uma imagem atrelada a um pretensão significado de qualidade ou desempenho. Acredita-se aqui que essa forma de agir na arquitetura, muitas vezes, desvia o foco de interesse do projeto arquitetônico a fim de estabilizar uma situação projetual para assim justificar um modo de atuar dentro de uma faixa de domínio em que não existam questionamentos quanto à sua legitimidade.

Em *Architecture Depends* (2009), o arquiteto inglês Jeremy Till desenvolve a construção do conceito de “contingência” na arquitetura. Através desse conceito, Till tem a oportunidade de refletir sobre as incertezas que agem na prática arquitetônica, mas que sempre foram evitadas pelos arquitetos de um modo geral. Dessa forma, o autor revela relações entre a contingência (aquilo pode ser ou não ser, o não impossível) e a arquitetura no sentido de demonstrar que, por muito tempo, se evitou um confronto com as incertezas na prática arquitetônica. Segundo o autor, isso se refletiu num posicionamento que busca colocar a prática do arquiteto sempre dentro de uma faixa de domínio e autonomia que não possa ser questionada. Till argumenta que isso não passa de ilusão e tenta, através de sua pesquisa, demonstrar exemplos de como os arquitetos tentaram manter um sistema de controle contra as forças esmagadoras da modernidade através de barreiras que se escondem por trás de sistemas de ordenamento pelos quais o mundo é erguido. Segundo o autor, essa defesa é impossível e cria somente uma falsa aparência de ordem que se reflete na arquitetura, principalmente em suas formas.⁶⁶



Imagem 34: “Arquiteto-avestruz” – Lembra a lenda do avestruz, que quando se encontra em perigo, enfia a cabeça num buraco, pois assim o problema deixa de existir. Nesse caso, o “arquiteto-avestruz” se caracteriza ao evitar as contingências na prática projetual. A relação do arquiteto com o avestruz já foi colocada por Paulo Bicca e está melhor explicada no artigo *Arquitetura e a divisão do Trabalho* ⁶⁷.

⁶⁶ TILL, Jeremy. **Architecture Depends**. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p.7–61. (Tradução livre).

⁶⁷ BICCA, Paulo. **Arquitetura e a divisão do Trabalho**. “[...] Por *renegação* Freud entendia aquele comportamento que nega a existência de alguma coisa que de fato existe, porque, ao reconhecida sua existência, essa coisa nos causa um profundo desconforto, um tremendo mal estar. O melhor para nós é ignorar a existência daquilo que é incômodo e desconfortável. Há, portanto, esse mecanismo inconsciente que se poderia chamar de mecanismo de defesa, que Freud chama de *renegação*. Costumo dizer que trata-se de uma atitude como aquela do avestruz. Diante do perigo, dizem que o avestruz enfia a cabeça num buraco, e aí, como não enxerga mais o objeto que lhe causa medo, é como se aquilo deixasse de existir.” Fonte: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_eventos/coloquio2006/palestras/bicca.htm>

Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, apresentam o conceito de *ritornelo*. O ritornelo, para eles, seria uma forma de tranquilizar uma situação em que se está tomado pelo medo ou pela desorientação. Seria como um esboço de um centro estável e calmo, a criação de um território de autonomia no meio do caos e que atravessa o tema da música e também da arquitetura no contexto em que se coloca aqui. Nesse sentido, os autores comentam que uma criança no escuro, tomada pelo medo, tranquiliza-se cantarolando e, nesse sentido, a criança cria muros sonoros contra o medo, refugia-se nesse pequeno território de cantoria e isola o problema no exterior desse muro.

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Este é um esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos.

[...]

Ora, os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anti-caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de TV são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto). Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno de um círculo, como uma roda de criança, e combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos.⁶⁸

CONCEITUANDO O HI-FI ARQUITETÔNICO

O modo hi-fi aqui apresentado, originado na música, relaciona-se, de alguma forma, com esses interesses, pois se insere nesse contexto de atuação e posicionamento que busca operar dentro de uma faixa de domínio que trata de estabilizar determinada situação, ou que busca criar um território onde possa operar sem ser questionado, criando muros e deixando o problema do lado de fora. O hi-fi, da mesma forma que nos ofereceu maior desempenho sonoro, também nos proporcionou certa fixação na representação, colocando-a como seu ritornelo, refugiando-se assim no produto-final enquanto forma consumível, encontrando justificativa e legitimação no seu desempenho e na sua qualidade técnica, fato que acabou também nos afastando, em certo sentido, das imperfeições e das contingências contidas no processo de criar dentro do “possível”. Através desse centro estável criado pela prática arquitetônica, passamos a operar de modo majoritariamente “ideal”, ou seja, se passou a trabalhar com o intuito de se manter uma autonomia cada vez maior sobre o trabalho,

⁶⁸ DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. Vol.4. Editora 34. São Paulo. 2012. p. 122.

criando “ritornelos arquitetônicos” e evitando as contingências da realidade cotidiana da arquitetura.

Assim, o hi-fi, no contexto da arquitetura contemporânea, pode ser compreendido como uma maneira de pensar que está atrelado à ideia de progresso tecnológico e ao desejo de estabelecer-se e legitimar-se no sistema capitalista em seu estágio mais avançado de economia (o neoliberal). Um modo que atua através, principalmente, da estética, empregando, para tanto, materiais de alta tecnologia que valorizem a exibição das mais diversas formas e superfícies, cada vez mais perfeitas, mas, principalmente, reproduzindo uma lógica mercantilista de concepção arquitetônica onde os edifícios tendem a se transformar em objeto de consumo.

Outra forma de entender o hi-fi de um modo abrangente e complementar à primeira explicação é a ideia de uma arquitetura pura (no sentido estético e formal) e que esteja conectada à ideia de controle, segmentação e limpeza como características determinantes para o estabelecimento de uma ordem formal (e por que não social?), tentando assim impossibilitar o aparecimento de defeitos, conflitos e erros (no hi-fi nenhum erro é tolerado, todo erro e imperfeição são eliminados).

O hi-fi pode ser entendido também a partir da crença no ideal de perfeição aliada à razão do conhecimento técnico-científico, assim como o positivismo, ou como uma tentativa de determinação e condicionamento do futuro (o hi-fi normalmente tem um projeto ideal predeterminado). Mais do que uma forma de pensar a arquitetura, poderíamos dizer que representa uma forma de ver o mundo, centrada no desejo de um futuro pré-concebido e que se apoia na tecnologia e no poder renovador do mercado para alimentar o consumo e que mais se parece ao modo de vida ficcional de uma das cidades invisíveis de Italo Calvino, mais especificamente a cidade de Leônia:

A cidade de Leônia refaz a si própria todos os dias: a população acorda todas as manhãs em lençóis frescos, lava-se com sabonetes recém-tirados da embalagem, veste roupões novíssimos, extrai das mais avançadas geladeiras latas ainda intatas, escutando as últimas lenga-lengas do último modelo de rádio.

Nas calçadas, envoltos em límpidos sacos plásticos, os restos da Leônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro. Não só tubos retorcidos de pasta de dente, lâmpadas queimadas, jornais, recipientes, materiais de embalagem, mas também aquecedores, enciclopédias, pianos, aparelhos de jantar de porcelana: mais do que pelas coisas que todos os dias são fabricadas vendidas compradas, a opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas. Tanto que se pergunta se a verdadeira paixão de Leônia é de fato, como dizem, o prazer das coisas novas e diferentes, e não o ato de expelir, de afastar de si, expurgar uma impureza recorrente. O certo é que os lixeiros são acolhidos como anjos e sua tarefa de remover os restos da existência do dia anterior é circundada de um respeito silencioso, como um rito que inspira a devoção, ou

talvez apenas porque, uma vez que as coisas são jogadas fora, ninguém mais quer pensar nelas.⁶⁹

A ideia de remoção da existência relatada no conto de Calvino é de grande importância nesse contexto, pois reafirma um dos principais objetivos do modo hi-fi, ou seja, a incessante ideia de renovação proposta por essa lógica tem sempre como meta banir ou suspender o tempo na arquitetura, apagar e expelir o passado ou qualquer possibilidade de rastro deixado, criando falsas expectativas e anulando o presente, e dessa forma, colocando em suspenso a ideia de tempo. Nesse sentido, o modelo operatório perfeito para essa arquitetura se realizar plenamente, mais do que o próprio edifício construído, chama-se fotografia de arquitetura.

FIDELIDADE E REPRESENTAÇÃO NO LÓGICA HI-FI

Na fotografia de arquitetura, essa possibilidade de suspensão do tempo é plenamente possível, pois, como afirma Jeremy Till, ela permite esquecer o que veio antes, como as dificuldades para se chegar à conclusão de um edifício, e o que está por vir, a sujeira, os usuários, os imprevistos, ela congela o tempo. Till comenta ainda que a fotografia fornece para os arquitetos o consolo momentâneo de que a arquitetura opera sob energias estáveis e existentes para além do tempo, lembrando assim o que diz Calvino sobre Leônia. E tal é o poder e a sedução gerados por este modo de atuação que se pode afirmar que a fotografia de arquitetura se torna, nesse caso, não apenas o local de *reprodução* da arquitetura, como também o próprio local de *produção* de arquitetura. O que está em jogo é o congelamento do tempo em um conjunto de momentos estéticos instantâneos. De certa forma, o que se percebe com isso é que a confiança na fotografia funciona como uma confissão de fragilidade da própria arquitetura em face do tempo, uma mudança de atenção do objeto em si para a sua representação e sinalizando a ideia de um reino controlável e menos real.⁷⁰ Essa afirmação vai na mesma direção do que diz Susan Sontag sobre a sociedade estar viciada em imagens, pois essa pode ser sua única maneira confirmar uma realidade através do olho do outro, mais do que através da sua própria experiência:

Não seria errado falar de pessoas que têm uma compulsão de fotografar: transformar a experiência em si num modo de ver. Por fim, ter uma experiência se torna idêntico a tirar uma foto dela, e participar de um evento público tende, cada vez mais, a equivaler a olhar para ele, em forma fotografada. Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto.⁷¹

Da mesma forma que a fotografia, os computadores também podem produzir esse afastamento da realidade que funciona como uma promessa a ser cumprida. As imagens realísticas (mas não reais)

⁶⁹ CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Companhia das Letras. São Paulo. 1990. p. 105.

⁷⁰ TILL, Jeremy. **Architecture Depends**. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p.79. (Tradução livre).

⁷¹ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Companhia das letras. São Paulo. 2004. p. 34-35.

geradas através da máquina (e seus programas 3d, render e fotomontagem), com seus céus perfeitos e pessoas felizes, são meros efeitos de representação e idealização. Essas imagens criam uma falsa ideia de presente e futuro que pode ser comparada à ideia de congelamento do tempo citada por Till, já que, dessa forma, podemos descartar todas as impossibilidades do mundo real e produzir uma realidade virtual que busca reforçar o potencial tranquilizador e ilusório contido nas promessas dos projetos de arquitetura.

Já para Sérgio Ferro, com o computador, aumenta a chance de novas figuras midiáticas ou formas icônicas, que antes eram penosas ao desenho apoiado na régua T, aparecerem e servirem ao capital financeiro como fontes de investimento gerando ainda mais fixação na representação. Ferro relaciona também o sucesso de alguns arquitetos famosos ao uso de tecnologias de representação e simulação computacionais mais avançadas:

Os arquitetos que mais se destacam possuem os computadores mais sofisticados e os programas mais complexos. Gehry em Bilbao adota um programa criado pela indústria aeronáutica que lhe permite detalhar curvas absconças, a amontoar volumes irregulares. Libeskind pode fugir do diedro comum, suas horizontais e verticais, enviezar assustadoramente tudo, rasgar fendas dissonantes. Herzog conseguiu propor uma enorme macarronada em Pequim. Zaha Hadid tem como cruzar um emaranhado de fachadas, etc. em todos esses casos, a presença do desenho solto, agora apoiado no computador, salta aos olhos.⁷²

Fazendo uma comparação com a música hi-fi, podemos lembrar que, quando a tecnologia digital chegou ao mercado com o CD, o culto à alta fidelidade e a busca pela audição perfeita, ou seja, quando o som mais “realístico” possível se concretizou, muita gente chegou a estranhar. O som revelado pelos CDs era tão cristalino que, para os consumidores, não parecia real devido ao seu alto grau de perfeição, já que os ouvintes estavam acostumados a ouvir música emergindo de ruídos oriundos da agulha roçando no disco ou da fita roçando no cabeçote.

Um bom exemplo do potencial ilusório contido na representação em arquitetura é o estudo realizado por Stewart Brand em *How Buildings Learn* (1994). Nesse trabalho, o autor defende que a fotografia é o segundo de dois instantes de tempo que dominam a arquitetura contemporânea em busca de domínios mais controláveis. O outro é o momento da instrução ao cliente para prosseguir com o projeto, ou seja, quando as qualidades sedutoras das renderizações e do modelo 3d do prédio a ser construído superam a resistência do cliente, de modo que as suposições superficiais são congeladas como decisões profundas. O cancelamento do tempo neste momento-chave congela efetivamente o fluxo do processo de projeto, removendo-o de quaisquer contingências.⁷³

⁷² FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre**. Cosac Naify. São Paulo. 2006. p. 423-424.

⁷³ BRAND, Stewart. **How Buildings Learn: What Happens after They're Built** (New York: Viking, 1994), p. 63. In: TILL, Jeremy. *Architecture Depends*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p.86. – (Tradução livre).

Mas, mesmo antes dos programas de computador fazerem parte do universo arquitetônico, as questões que envolvem a representação e o desenho “impressionístico” em busca de um controle ou uma estabilidade que garanta o avanço do projeto em direção a fim pré-determinado pelo arquiteto já eram discutidas. Talvez fosse por isso que, por exemplo, a arquiteta Lina Bo Bardi questionasse a forma de ensino do desenho técnico e artístico das escolas de arquitetura. Em sua tese *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*, apresentada em 1957 para o concurso de professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (USP), ela desenvolveu uma teoria que problematizava a metodologia de ensino de desenho em arquitetura por acreditar que os estudantes deveriam ser estimulados a aprender diversas formas de expressão e não somente a “maneira padrão” do tipo desenho artístico como acontecia normalmente em todas as escolas. Para Lina, “A arquitetura como arte do desenho nasce e vive dele; todavia, não no sentido da ‘obra de desenho’, que só prejudica o desenho de arquitetura; este não obedece a uma representação artística, mas às necessidades arquitetônicas”⁷⁴.

Com isso, pode-se interpretar que Lina estava criticando os desenhos de arquitetura ensinados nas escolas, pois estes, segundo ela, pretendiam ter uma representação definitiva e artística que os transformasse em “obras de arte” por sua qualidade técnica ou por sua potencialidade pictórica enquanto imagem, o que, segundo ela, acabava competindo e comprometendo a própria obra acabada.

Lina argumentava que essas técnicas estavam superadas e que os estudantes deveriam aprender a representação através do desenho à mão livre, de preferência com um traço limpo e seco de modo que possibilitasse uma compreensão da essência de cada forma. Assim como já disse Stewart Brand sobre as renderizações que buscam seduzir os clientes, podemos dizer que Lina Bo Bardi tinha uma opinião no mesmo sentido a respeito dos desenhos artísticos “impressionísticos” ou das representações espetaculares que desviavam o foco do objeto para a sua representação, como se pode notar em sua declaração:

O desenho ‘seco’ e analítico é a exigência básica da arquitetura moderna, a qual elimina a representação cenográfica, sombreada e indistinta, em que a imagem é abafada por fatores que se sobrepõem à ideia da arquitetura. O desenho ‘magro’ é quase um ‘não-desenho’ e não quer fazer concorrência à obra já realizada, como as grandes perspectivas cenográficas que, em certo sentido, esgotavam a obra arquitetônica, numa estéril sobreestrutura.⁷⁵

⁷⁴ BO BARDI, Lina. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 2002, p. 71.

⁷⁵ BO BARDI, Lina. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 2002, p. 65.

O desenho “seco” e analítico a que se refere Lina remete ao que conhecemos por esboço na arquitetura, que seria um desenho mais simples e menos preocupado com as questões da técnica do desenho ou mesmo com as qualidades “impressionísticas” do desenho enquanto “obra de arte”.

Ainda assim, Jeremy Till lembra que, mesmo nesse nível de desenho, não estamos livres desse “congelamento” do tempo que passa pela representação. Till diz que é um problema de ilusão, e provavelmente de ego, acreditar que um esboço pode capturar a essência de um edifício. Segundo ele, há certo fetiche entre nós arquitetos em pensar que o esboço contém traços ou marcas impulsivas do gênio intuitivo.

Um esboço é necessariamente redutor, e uma das inevitáveis baixas é o tempo. A confiança no esboço como iniciador de tanta produção arquitetônica conduz inexoravelmente a uma fixação na forma e no tipo, como manifestado em um produto, ao contrário de uma consideração de uso e tempo, como poderia ser desenvolvido em um processo. A confusão real com o esboço reside em seu uso combinado tanto como um meio de capturar uma ideia e como o ponto de partida para a produção de arquitetura. A partir do Renascimento, o desenho arquitetônico (incluindo o esboço) desempenhou um papel duplo, o de representar algo lá fora (uma ideia, uma condição) e o de produzir algo que logo estaria lá (um objeto arquitetônico, um edifício). O problema é que os dois papéis do desenho são confusos. Tipicamente, pode-se desejar representar uma ideia lá fora - digamos que de um ideal clássico (no Renascimento), da ordem (na modernidade), ou da complexidade (na era contemporânea). As ideias são difíceis de expressar em palavras; Tente fixá-los dentro dos códigos redutores da linguagem arquitetônica, e algo é obrigado a dar. Uma edição severa ocorre e uma abertura acontece entre a ideia, a condição e sua representação.⁷⁶

Nesse sentido, vale lembrar-se de um exemplo ocorrido na música. As fitas-demo, que eram as fitas cassete que registravam performances caseiras dos artistas ainda sem uma produção profissional sobre o trabalho captado (edições, equalizações, arranjos, etc.), eram simplesmente a demonstração de um registro possível, feito de modo mais precário, como se fosse um esboço do que poderia ser a música futuramente e que os artistas entregavam aos empresários representantes das gravadoras. O objetivo das fitas-demo era mostrar o potencial de determinado trabalho, assim como se fosse um portfólio na busca de um contrato, mas um trabalho ainda em estado bruto, já que não havia passado por uma completa produção em estúdio com os equipamentos considerados adequados.

As fitas-demo, assim como o esboço na arquitetura, são composições ou proposições em estado inicial ou em estado bruto de uma ideia. Para muitos músicos, elas eram entendidas como subprodutos ou como obras inacabadas. Mas, em determinado momento, certos artistas começaram a se dar conta de que essas gravações possuíam qualidades semelhantes ao desenho seco a que Lina Bo Bardi se referia, ou seja, uma música menos preocupada com as questões

⁷⁶ TILL, Jeremy. **Architecture Depends**. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p.110. (Tradução livre).

técnico-representacionais ou de acabamento estético, mas que expressava, de forma autêntica, a ideia do trabalho. Esse material passou então a ter valor de mercado e a ser vendido como mais um produto consumível assim que a indústria fonográfica se deu conta disso. Nesse sentido, veja-se, por exemplo, segundo Conter, o que fizeram Paul McCartney e Bruce Springsteen quando perceberam que suas produções caseiras poderiam ser divulgadas do jeito que estavam:

[...] as produções caseiras eram entendidas como uma mídia para produções de demos. Paul McCartney e Bruce Springsteen, inicialmente, não pretendiam publicar as canções que gravavam em casa, e sim retrabalhá-las em estúdio, regravá-las desde o começo, mas o produto final ficou tão bom que eles resolveram publicar.⁷⁷

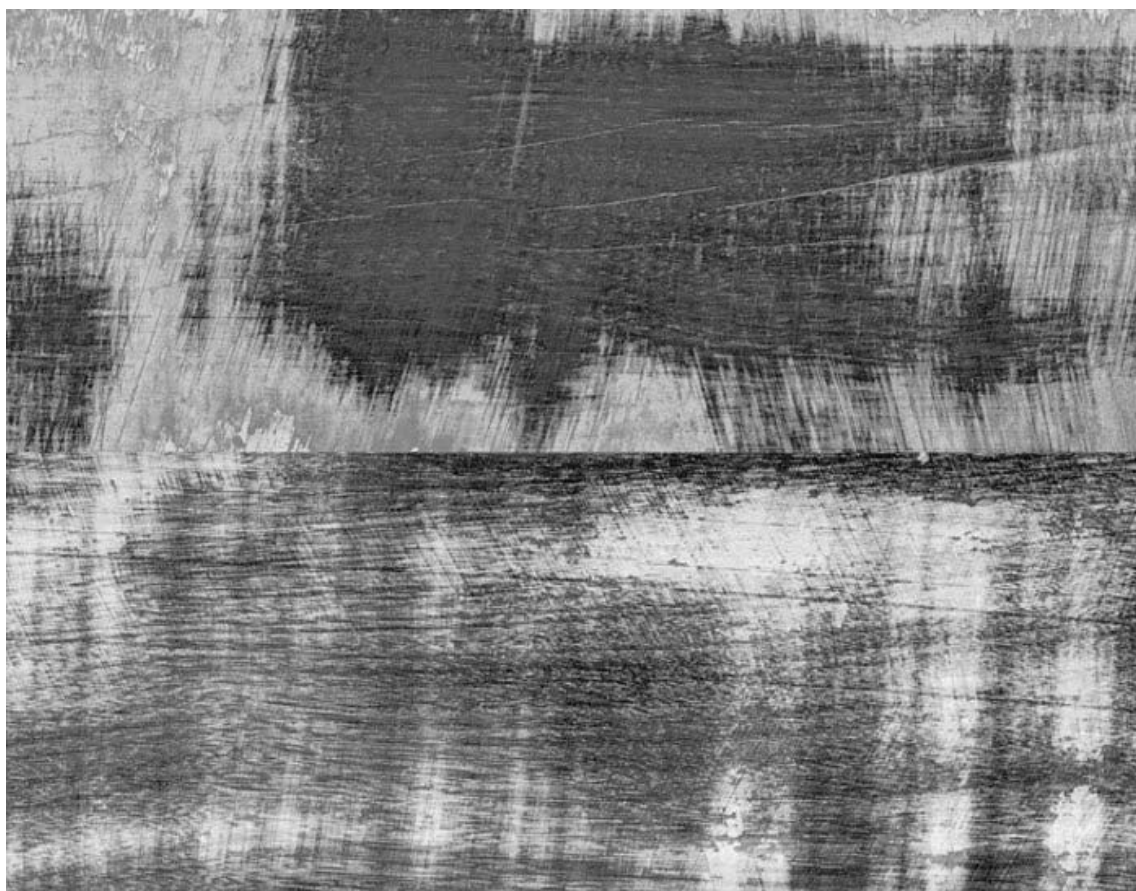


Imagem 35: Quando o Hi-fi se apropria do Lo-fi. Porcelanato que imita uma madeira envelhecida e imperfeita.

Portanto, temos aqui um exemplo de que até mesmo os esboços ou as fitas-demo podem converter-se em produtos-finais, em obras imediatas ou até inacabas (se pensarmos em nos termos de um acabamento feito em estúdio). Procedimentos que, primeiramente, eram precários, ruidosos, improvisados, passaram também a revelar uma estética que buscou ser capturada e transformada em produto. Veja-se, por exemplo, os porcelanatos e os novos revestimentos, produtos sintéticos que envolvem um alto processo de produção industrial e que emulam ou copiam a estética de uma madeira envelhecida e imperfeita.

⁷⁷ CONTER, Marcelo B. **Lo-fi. Música pop em baixa definição.** Appris. Curitiba. 2016. p. 167.

Com a crítica à representação em arquitetura, Jeremy Till tenta ressaltar certa fixação dos arquitetos na técnica de desenho, na aparência, o que pode acabar deslizando do desenho como “representação” para o desenho como “meio de produção” e que nos remete também ao já comentado produtivismo. Portanto, essa prática acaba implantando os mesmos códigos e métodos do desenho para o projeto (ou obra construída) em si, ou seja, se o desenho pode representar com sucesso um conjunto de virtudes presumidas, então certamente essa técnica pode ser usada para entregar essas virtudes de volta ao mundo construído.



Imagem 36: Quando o Hi-fi se apropria do Lo-fi na arquitetura. Misturador de água para cozinha que reproduz a estética do improvisado e agora passa a ser produto de catálogo

Isso aconteceu de modo semelhante com as gravações hi-fi. Marcelo Conter lembra que “a noção de fidelidade está diretamente relacionada ao desejo de representação de um objeto concreto ou até de simulação da presença do mesmo. Nessa perspectiva representacional, o grau de realismo de um produto fonográfico se torna um dos desafios mais importantes no momento do registro”.⁷⁸ A noção de maior ou de alta fidelidade está relacionada ao desejo de melhorar a representação na música, ou seja, o registro a que dela se faz. Assim, desde os anos de 1940, as preocupações em torno da fidelidade da gravação ou do registro sonoro se voltaram para as possibilidades técnicas de ampliação do espectro sonoro e da manipulação da fidelidade em busca de um melhor resultado final colocado por estes termos. Através das edições feitas em estúdio por meio da fita magnética, por exemplo, que poderia ser cortada e colada a outro pedaço, a obrigação de se saber tocar uma canção perfeitamente do início ao fim no momento da gravação deixou de ser uma necessidade básica, já a partir desse momento, trechos mal tocados ou com problemas poderiam ser substituídos.

O termo fidelidade, então, passa a remeter ao aperfeiçoamento da gravação, e essa nada mais é que a representação da música idealizada. Nesse processo em busca da fidelidade, portanto, o estúdio passa a funcionar como um instrumento de composição, já que, a partir dele (estúdio), é possível alterar nos mínimos detalhes um registro. Assim, não se tem mais a necessidade de gravar a canção como se fosse uma performance ao vivo, ou seja, como uma única gravação feita do início ao fim.⁷⁹

⁷⁸ CONTER, Marcelo B. **Lo-fi. Música pop em baixa definição.** Appris. Curitiba. 2016. p. 80.

⁷⁹ CONTER, Marcelo B. **Lo-fi. Música pop em baixa definição.** Appris. Curitiba. 2016. p. 136.

Foi assim, por exemplo, contando com um estúdio que já possuía uma mesa de som de 4 canais e fazendo montagens em fita magnética de trechos separados de canções, que os Beatles gravaram o famoso álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, de 1967 no importante estúdio londrino Abbey Road⁸⁰.

Portanto, a ideia de fidelidade passou a ser acompanhada da ideia de tecnologia e de produção em estúdio. Para compreendermos isso, basta pensar que qualquer disco que não seja produzido e gravado a partir das melhores tecnologias disponíveis em estúdio soa amador, pobre e precário. Conter, a esse respeito, diz que registros mais “recheados” de ambiência, de maior fidelidade, mesmo que sejam artificiais, provocam mais interesse do consumidor, e aí está o paradigma que a ideia de fidelidade coloca à própria realidade da música e que pode ser transportada como modo de reflexão na arquitetura.

Tal procedimento gerou um paradigma para a música pop. Os consumidores agora esperam que o show ao vivo tenha uma qualidade sonora similar à do registro e, justamente por isso, ele precisa soar cada vez mais como o que foi elaborado em estúdio e menos como eventos em que o acaso, o improvisado, ruídos e falhas façam parte do espetáculo. Não é à toa que grandes artistas acabam optando pelo playback: na incapacidade de reproduzir o desejo do consumidor ao vivo, optam por simular e mimetizar aquilo que o consumidor já ouviu previamente em seu aparelho de som, numa versão depurada do teste de Edison: não é mais o fonógrafo que deve soar igual à cantora; agora a cantora deve soar igual ao fonógrafo.⁸¹

Desse modo, possuir fidelidade significa ser fiel ao registro e não à performance real, ou seja, significa ser fiel a sua representação. Isso nos remete à crítica feita por Jeremy Till ou por Lina Bo Bardi quanto à fixação dos arquitetos no desenho não como modo de representação mas, sim, como um modo de produção, e a maneira como isso se reflete na prática de projeto.

Essa fixação na representação volta a colocar o hi-fi no caminho da arquitetura, pois, como já vimos, ao fixar os interesses da produção musical em pré-determinações relacionadas à performance técnica, se estava, na verdade, tratando de dar ênfase à sua representação. Assim, o modo hi-fi trata, de certa maneira, de um modo de se colocar dentro de uma faixa de domínio e autonomia por meio da representação. Essa ideia também nos remete ao texto *A representação de*

⁸⁰ Abbey Road Studios é o nome de um estúdio em Londres, localizado na Abbey Road (o nome da rua). Fundado em Novembro de 1931 pela EMI, é o estúdio mais famoso do mundo por ter sido utilizado pelos The Beatles para a gravação ao vivo da canção All You Need Is Love, no que foi a primeira transmissão Mundial ao vivo via-satélite, em 25 de junho de 1967. Neste estúdio foram gravados discos famosos de bandas conceituadas, como os próprios The Beatles, Pink Floyd, Duran Duran e Oasis, e o cantor Tony Bennett gravou o single "Body and Soul" com a cantora Amy Winehouse, e também, a cantora Adele gravou o single Skyfall. Sua fama mundial se firmou com a capa do disco dos Beatles, *Abbey Road*, que mostra os quatro integrantes do grupo atravessando a propriamente dita rua, na faixa de pedestre, em frente ao estúdio. Em 2010, faixa de pedestres dos estúdios Abbey Road vira patrimônio inglês. 'É a cereja do bolo de um grande ano', disse o ex-Beatle Paul McCartney. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Abbey_Road_Studios>

Mathias, de Fernando Fuão, que trata da representação como um sistema binário calculável onde tudo passa a ser controlável:

O reino da representação é também o reino do calculável, não só da geometria e das figuras, mas da matemática. E talvez, daí decorra a eficácia do método Mongeano como método de representação, e de todos os programas de representação.

Deveríamos pensar que o espaço do computador, não é só um espaço geométrico organizado por *pixels* apresentados na tela e que se reproduz em qualquer superfície, mas antes um espaço matemático, binário, calculável, organizável, ordenável. A lógica da dominação passa pela lógica da matemática e de sua relativização cultural.⁸²

Já o filósofo e ensaísta sul-coreano Byung-Chul Han, em *Sociedade do Cansaço* (2017), lembra que existem diversos tipos de atividades, mas as atividades que seguem a estupidez da mecânica são sempre pobres em interrupções. Segundo ele, a máquina, em geral (incluindo o computador), não faz pausas. Então, apesar de todo o seu desempenho, o computador é burro na medida em que lhe falta a capacidade de hesitar.⁸³

A ideia de produto pronto e acabado, assim como um disco de vinil (produzido nos moldes da produção em estúdio), juntamente com uma expectativa de permanência, não dos usuários, mas sim das formas arquitetônicas preconcebidas, parece se realizar plenamente na fotografia, na realidade virtual do computador ou mesmo no desenho espetacular que, nesse momento, passam a ser o território de autonomia da arquitetura hi-fi. Mas, como lembra Till⁸⁴, colaborando para a afirmação desse território de domínio hi-fi está também a ideia de progresso que deve ser anunciado para evitar a volta da *luma* do passado, e o melhor veículo para esse anúncio, nesse caso, é a própria arquitetura. São os edifícios que funcionam como marcadores de sucessivos momentos de modernidade, e, segundo ele, os arquitetos sentem-se felizes em poder atender esta demanda, pois somente assim podem estabelecer sua identidade profissional e afirmar sua posição de destaque no mercado. Portanto, supõe-se aqui que essa arquitetura a serviço do capital, que se expressa através de um progresso sem fim, através de produtos que alimentam o insaciável desejo de consumo, domestica os próprios arquitetos e condiciona sua abordagem, pois acaba gerando, mais do que edifícios, mercadorias. E essa concepção de edifícios como objetos-mercadorias de consumo sinaliza tendências “progressistas” duvidosas e uma tentativa de sobrevivência no mercado que se transforma, algumas vezes, em *modus operandi* da própria produção arquitetônica.

Entendendo a contemporaneidade como parte desse contexto, podemos dizer, portanto, que a mercantilização, cada vez mais, afeta a arquitetura como um todo, atingindo, de alguma forma, a todas as esferas de sua atuação, mas é no hi-fi onde ela se tipifica de maneira mais explícita,

⁸² FUÃO, Fernando. **A representação de Mathias**. Disponível em: <<http://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/12/a-representacao-de-mathias.html>>

⁸³ HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Editora Vozes. Petrópolis. RJ. 2017. P. 54.

⁸⁴ TILL, Jeremy. *Architecture Depends*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p.86. (Tradução livre).

encarnando uma espécie de caricatura dessa relação com o capitalismo, que se manifesta como (est)ética. Assim como ocorre na música, a dominação e o controle exercidos pelo capital, muitas vezes, afetam e desequilibram a relação entre valor de uso e valor de troca, supervalorizando o segundo e subvertendo o primeiro, transformando, por exemplo, o “antigo” entendimento de *habitat* como espaço de proteção e acolhimento em bem de consumo ou em investimento para o capital especulativo e, dessa forma, jogando sob o potencial de troca todas as expectativas e desejos dos indivíduos.

Além da mercantilização desmedida promovida muitas vezes por essa forma de atuação que aqui é representada pelo modo hi-fi, percebida através do desejo de progresso refletido em consumo, o conceito abre possibilidades para outras questões de interesse da pesquisa, como foi mencionado anteriormente. A ideia de produto pronto e acabado que o conceito carrega consigo afirma a relação de fidelidade proposta por essa abordagem. A alta fidelidade da música e da arquitetura responde ao anseio pela ordem e pelo controle absoluto sobre a obra acabada, responde à ideia de que a obra deve manter a fidelidade em relação à sua representação, e dessa forma, a busca por manter a aura de perfeição idealizada pelo autor desde o início do projeto. Jeremy Till, a esse respeito, comenta sobre a questão da *entropia* na arquitetura (ou seja, o grau de irreversibilidade de um sistema) que, segundo ele, se dá a partir do uso pelas pessoas e das mudanças ocorridas pela própria passagem do tempo. Para ele, a entropia é perturbadora para os arquitetos, pois ela denota uma condição de incerteza em curso que pode gerar desordem, fato inaceitável sob a lógica positivista do hi-fi.

CARACTERIZAÇÃO E RELAÇÃO TEMPORAL ENTRE A MÚSICA E A ARQUITETURA NO HI-FI

Portanto, nesta parte do trabalho, se buscou estabelecer aproximações com a metáfora hi-fi, que aqui representa uma série fatores culturais que atravessam campos de estudo os quais incluem a música e a arquitetura. De certo modo, é possível, através dessa abordagem, estabelecer uma comparação entre a produção de um disco e a construção de um edifício a partir da ideia de hi-fi como fenômeno cultural. Desse modo, o que se procurou evidenciar nesta parte do trabalho são as conexões entre o mercado e as práticas projetuais /musicais, assim, a existência de um sistema de controle que opera sobre a prática com o intuito de formar ritornelos projetuais que são representados pelo modo hi-fi de atuar.

É também através do hi-fi, enquanto modelo dialético, que podemos entender muito sobre o próprio lo-fi, pois são as diferenças e similitudes entre eles que possibilitam a existência de um e de outro, assim como sua própria confrontação evidencia a diferença.

Síntese:

Na fonografia, segundo Conter⁸⁵, a noção de fidelidade corresponde ao desejo de representação de um objeto concreto ou mesmo a simulação da presença desse objeto. Portanto, trata-se de uma perspectiva representacional que busca possibilitar o maior grau de realismo possível do produto fonográfico ou do registro fonográfico em relação ao som original.

No contexto deste estudo, é através dessa noção de fidelidade que estabelecemos as relações com a arquitetura. E nesse sentido é que empregamos o termo partindo de suas variações entre alta e baixa fidelidade. Assim sendo, consideramos, neste capítulo correspondente ao hi-fi ou à alta fidelidade, aquelas arquiteturas que se seguem a narrativa estabelecida pelo hi-fi na música conforme estudo realizado e considerando as condições que se aproximam metaforicamente de seu comportamento enquanto forma, pensamento e atitude frente à construção do objeto.

Buscou-se com isso ressaltar as características mais relevantes do processo evolutivo das tecnologias de gravação e sua relação com o modo de produção musical. Ou seja, buscou-se investigar como as tecnologias influenciaram os modos de produção artística, suas facilidades, comodidades e imposições, para, através disso, criar um panorama que possibilitasse a visualização de um modelo comparativo com base em um modo de operar da arquitetura que parte de parâmetros relacionados ao avanço das tecnologias, assim como acontece na música.

Dessa maneira, chegou-se a um quadro comparativo que busca através de uma analogia com a música hi-fi, demonstrar como o conceito pode ser aplicado à arquitetura. Com isso será possível também demonstrar suas características essenciais, assim como suas diferenças básicas.

Além do quadro comparativo, propõe-se nesta parte uma linha do tempo que possibilite um entendimento da sequência temporal dos acontecimentos relacionando os avanços ocorridos na fonografia e sua relação com os edifícios mais representativos do período High-Tech.

⁸⁵ CONTER, Marcelo B. **Lo-fi. Música pop em baixa definição.** Appris. Curitiba. 2016.p. 80.

HI-FI MÚSICA	HI-FI ARQUITETURA
mais perspectiva sonora mais qualidade e nitidez sonora som limpo e identificável	objetos mais bem acabados superfícies perfeitas materiais sintéticos
tecnologia mais discreta possível	tecnologia a ser destacada nas formas
eliminação de ruídos, interferências e erros	eliminação de erros construtivos, eliminação de mão de obra artesanal emprego de técnicas avançadas materiais industrializados
mainstream música pop Império das gravadoras	grandes empresas / indústria grandes construtoras mercado imobiliário
criação da performance ideal	criação do objeto ideal
fidelidade em relação à representação manipulação da fidelidade possibilidade de edição e manipulação do registro real	fidelidade em relação à representação fidelidade aos materiais industrializados
ditado pelo avanço das tecnologias	ditado pelo avanço das tecnologias
homogeneidade	homogeneidade
racionalidade da produção	produtivismo

Tabela 03: Matriz comparativa entre música e arquitetura hi-fi.

Fonte: autor

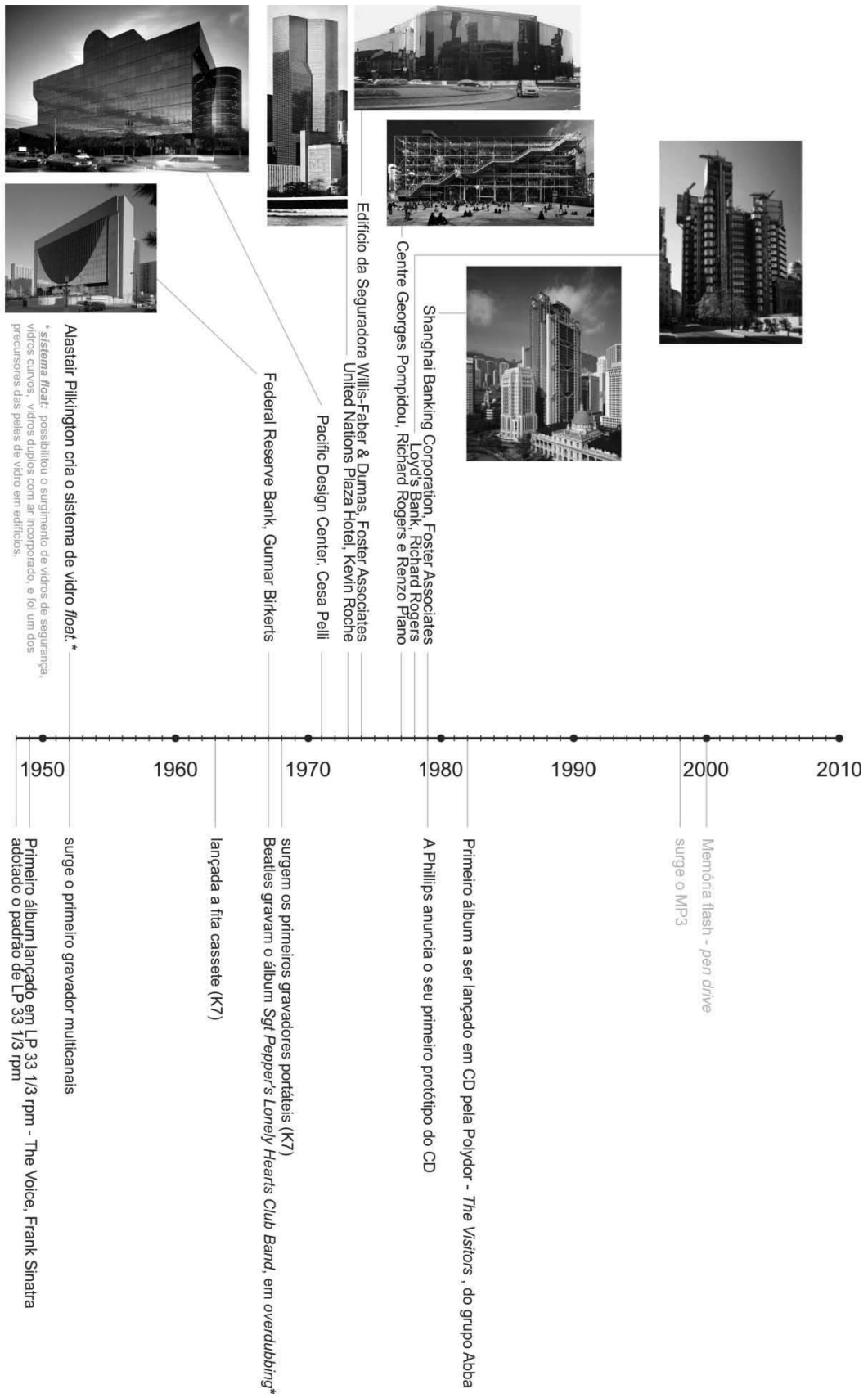


Tabela 04: Linha do tempo do hi-fi na música e na arquitetura.

Fonte: autor

LO-FI

LADO B

Por toda parte onde trabalhamos e produzimos não estamos junto aos deuses nem tampouco somos divinos. Os deuses nada produzem. Eles tampouco trabalham. Talvez devêssemos reconquistar aquela divindade, aquela festividade divina, em vez de continuarmos sendo escravos do trabalho e do desempenho. Deveríamos reconhecer que hoje perdemos aquela festividade, aquele tempo de celebração na medida em que absolutizamos trabalho, desempenho e produção.

Byung-Chul Han, *Sociedade do Cansaço*.

Os critérios que regem a aproximação entre arquitetura e música proposta no contexto deste trabalho seguem dois princípios básicos que determinam a condição de uma arquitetura ser relacionada ao conceito lo-fi: ruído e baixa fidelidade.

Ruído:

No senso comum, a ideia de ruído remete ao barulho, a uma estranha desarmonia, uma impureza que pode ser entendida como interferência, som indesejado ou poluição sonora. Mas também aparece em campos como o da eletrônica e da cibernética, onde ele pode estar associado ao chiado. No caso das visualidades, remete aos chuviscos ou à granulação que reduz a definição da imagem.

O conceito de ruído, conforme apresentado aqui anteriormente, se pensado em termos de paisagem sonora nos termos propostos por Schaffer, de sua razão sinal/ruído, é o que define a condição de uma paisagem ser classificada entre hi-fi e lo-fi. Nesses termos, a paisagem sonora hi-fi é aquela que possui sinal/ruído favorável, ou seja, é aquela em que os sons podem ser separados, ou ouvidos individualmente com clareza, gerando maior perspectiva sonora. Já na paisagem sonora lo-fi, os sinais acústicos individuais são obscurecidos, o som passa a ser translúcido, mascarado por uma ampla faixa de ruído, assim, perde-se a perspectiva sonora e os sons se amontoam, se contaminam.

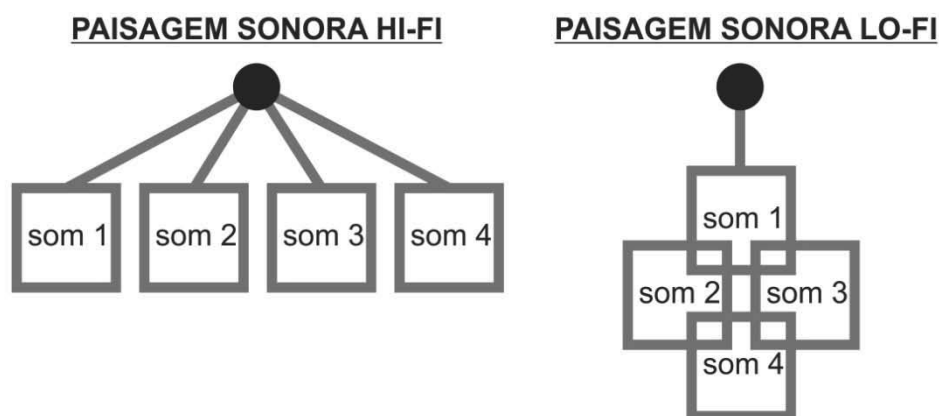


Diagrama 01: Paisagem sonora no hi-fi e no lo-fi.

Fonte: autor

O ruído, desde essa perspectiva, foi sendo relacionado, entre outras sonoridades, às práticas cotidianas e espontâneas de viver a cidade. No século XVII, as ruas das cidades europeias já eram bastante barulhentas devido a constantes vozes de vendedores ambulantes, músicos de rua e mendigos, tornado, assim, a paisagem sonora cada vez mais *lo-fi*. Em tempos em que os comércios se moviam sobre rodas, eram as cordas vocais dos vendedores ambulantes que faziam os anúncios dos produtos. Os gritos da rua marcavam a vida das cidades e caracterizavam a intensa agitação por meio do comércio popular e da arte de rua, sendo estes os ruídos mais marcantes da paisagem sonora urbana.

A música de rua foi, desde esse período, um tema bastante polêmico, pois, além de marcar o ambiente sonoro das grandes cidades, passava também a assombrar muitos intelectuais e músicos profissionais que não concordavam com essa prática realizada pelos músicos amadores. Segundo eles, a música de rua tornava a rua excessivamente ruidosa. Foi nesse período, então, que a música (profissional e institucionalizada) se mudou definitivamente para os ambientes fechados, fazendo com que a música de rua se tornasse objeto de desprezo, passando a estar atrelada à noção de ruído indesejável. Desde esse momento, a música de rua foi sendo atacada por legislações antirruído prometiam restaurar o *hi-fi* à paisagem sonora da cidade, ressaltando assim seu aspecto negativo.

Paralelamente às questões relacionadas à paisagem sonora, os termos hi-fi e lo-fi foram empregados também pela fonografia, mais especificamente pela indústria fonográfica, e dizem respeito aos modos de gravação e produção de um disco ou álbum, instaurando padrões e formatações para a produção fonográfica. Dentro desse campo, o termo hi-fi (high fidelity ou alta fidelidade) surge a partir do avanço das tecnologias de registro e manipulação sonoras. Esse termo representa a música de alta fidelidade de gravação feita nos estúdios e gravadoras profissionais que utilizam equipamentos e técnicas avançadas para a produção e refino musical, alterando o registro possível e tornando-o ideal. Um dos objetivos do hi-fi, portanto, é o de manter o maior controle sobre a obra musical possibilitando a criação de um produto-final mais bem-acabado desde o ponto de vista técnico ou artístico. Com esse processo, também foi possível eliminar toda e qualquer interferência externa que possa contaminar a gravação ou o registro, alcançando assim uma maior “perspectiva” sonora e possibilitando a identificação pelo ouvinte de cada instrumento utilizado na música. Foi a partir desse processo que o trabalho do produtor musical e dos técnicos de estúdio foram inseridos como parte essencial da produção de um álbum. Partindo do hi-fi, as noções de desempenho e performance técnica são potencializadas. Esse modo de gravação e refino musical foi responsável por praticamente toda produção fonográfica da música pop desde os anos de 1950 e passou a estar identificado com os modos de operar associados ao mercado fonográfico hegemônico e ao *mainstream*.

Já o termo lo-fi (low fidelity ou baixa fidelidade) na fonografia está relacionado a um modo caseiro e amador de fazer e registrar sua própria obra, um modo de autoprodução vinculado ao uso de equipamentos de gravação e/ou instrumentos musicais sucateados, desafinados ou mesmo inventados *ad hoc*. Esse modo surgiu na esteira da cena *underground* norte-americana dos anos 1970 e revelou a uma atitude de negação contra os valores da alta produção que o hi-fi representava. O lo-fi surge, portanto, quando alguns artistas, buscando soluções econômicas e baratas para a autoprodução e independência em relação às grandes gravadoras e ao *mainstream*, passaram a utilizar gravadores de fita cassete caseiros para fazer seus próprios registros. E foi a partir desse ato de libertação e experimentação que se obteve por transbordamento uma sonoridade ruidosa, crua, ou de baixa fidelidade de gravação. Esses registros chegaram a ser ridicularizados por seu caráter excessivamente amador e até mesmo grotesco, pois eram canções com chiados, ruídos, microfônias

ou distorções. Essas canções lo-fi eram identificadas pela crítica como produções que possuíam problemas técnicos, mas, para esses artistas, assim como para seus seguidores, os “problemas” se converteram em estilo celebrado, entre outros motivos, por sua sonoridade ruidosa e pouco produzida que denotava certa noção de honestidade e espontaneidade, um registro do aqui e agora, uma restauração do imediato.

E é através da potência que o lo-fi originou que a noção de ruído passa a ser interpretada nesse estudo. Se, por um lado, temos uma situação em que “os ruídos são todos e quaisquer sinais indesejáveis, interrupções, fenômenos desordenados, manchas que irrompem na estruturação de um texto, de uma imagem ou de um som. [...] algo não intencional: *um sinal que não se quer transmitir*.”⁸⁶, a partir da música lo-fi, a noção de ruído, como uma definição genérica configurada por um conjunto de fatores aleatórios que se diferem da informação intencionada e que se revelam como erros do sistema, passam também a ser utilizados como fatores a serem absorvidos, todavia inesperados e imprevisíveis, mas que podem também funcionar como condutores de novos significados e responsáveis por uma (des)organização necessária que leve a obra a uma reestruturação do seu próprio sistema.

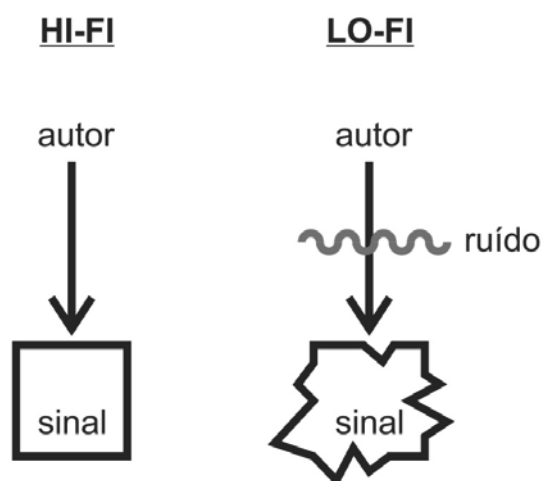


Diagrama 02: Relação sinal/ruído no hi-fi e no lo-fi.

Fonte: autor

Na música lo-fi, os ruídos não são perseguidos e temidos como fantasmas que devem ser eliminados, colocados porta afora, ao contrário, eles são incorporados, assumidos, saudados. É nesse sentido que se visualiza uma abertura de possibilidades para repensar o tema e abordar a questão do ruído dentro de um campo cultural subjetivo. Tomando como base teorias como as de Henri Bergson, diversos estudos sobre o ruído na fonografia e na comunicação apontam para percepções individualizadas que podem afirmar que a distinção entre sons ruidosos e não ruidosos

⁸⁶ SILVEIRA, Fabrício. **Rupturas instáveis: entrar e sair do pop**. Porto Alegre: Libretos, 2013.

é totalmente ambígua. Assim, quanto mais o ouvinte ouve alguma coisa, mais as coisas deixam de ser ruidosas, passando a adquirir outro sentido a partir desse sujeito que ouve. Partindo desse princípio, temos uma situação em que “o ruído é uma relação social, sempre fundamentada socialmente, ao invés de um fato natural”⁸⁷. Dessa forma, passamos a entender o ruído como uma convenção abstrata, já que uma canção pode ser considerada ruidosa para uma pessoa, mas, à medida que ela vai se aproximando ou ouvindo determinada canção mais vezes, ela passa a acostumar-se com aquilo, fazendo com que o ruído se transforme em sinal. De acordo com Conter: “De certa forma, qualquer música inédita para o ouvinte vai soar logo de início como ruído, mesmo que esse período ruidoso dure, para sua percepção, menos de um segundo. Ela vai deixar de ser ruído assim que crie territórios de significação, apresente o tema melódico, apresente os timbres, o ritmo.”⁸⁸

Dessa forma, objetiva-se aqui uma apropriação da noção positiva do ruído (ou menos negativa) para, a partir dela, aportar reflexões no campo da arquitetura, principalmente do entendimento de que o ruído pode ser tomado também como um fator que promova um tensionamento de sua estrutura organizacional. Um fator que possibilite uma reorganização de seu sistema estruturante, fazendo com que esse ruído se torne potência geradora de significado. O evento estranho, não familiar, que vem do outro, nessa perspectiva, anuncia um novo acontecimento não planejado que vem para desconstruir uma ordem dada, embaralhar um sinal emitido. Visto desse modo, o ruído pode ser entendido como uma nova descoberta no corpo da arquitetura que evidencia uma disjunção. Essa disjunção faz com que o ruído se transforme em sinal.

Fazendo um paralelo entre a ideia de ruído no universo sonoro e o modo de atuação da arquitetura enquanto disciplina que planeja, projeta e determina a forma da cidade, poderíamos dizer que o que se anuncia dessa relação que propomos aqui é certa aproximação entre uma forma intransigente de operar do arquiteto e o modo de gravação hi-fi operado na música. Pois ambos os modos buscam eliminar os ruídos para estabelecer a ordem e o controle sobre seu objeto de domínio. E eliminar os ruídos, nesse caso, pode ser entendido como uma tentativa de impossibilitar o aparecimento de qualquer noção de rastro. Se o arquiteto estabelece a ordem do espaço e ela é desfeita por acontecimentos estranhos, fica evidente que acaso e ordem são incompatíveis, e, portanto a ordem deve prevalecer. Portanto, a noção de ruído desenvolvida aqui evidencia a possibilidade de transformação e contaminação de uma obra, ou seja, são interferências que impedem que o sinal emitido pelo autor seja bem definido.

⁸⁷ APUD CONTER, Marcelo. **Lo-fi. Música pop em baixa definição**. Appris. Curitiba. 2016. p. 85.

⁸⁸ CONTER, Marcelo B.; **LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop**. Porto Alegre: PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO, UFRGS, 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Porto Alegre, 2016. p. 43.

Baixa Fidelidade:

Baixa Fidelidade significa um maior grau de diferença entre a representação e o objeto concreto. Um objeto em baixa fidelidade é menos fiel à sua representação. Portanto, no contexto da arquitetura, a baixa fidelidade se dá na relação entre o sinal (projeto ou desenho inicial) e a obra construída. O ruído, assim seria o fator que impede a alta fidelidade, ou a emissão do sinal tal qual planejado pelo autor. A baixa fidelidade também pode ser identificada pela ausência do arquiteto ou especialista.

Arquiteturas de baixa fidelidade

O lo-fi trata de um modo próprio de feitura e registro da música que foi se transformando com o passar dos tempos. Para Conter⁸⁹, no início dos anos 1980, o termo lo-fi definia apenas práticas amadoras e caseiras. Na sequência, esse termo passou a significar também, pelo menos na cena *underground*, o autêntico, o honesto, que se revelava como uma estética minoritária. Depois, já nos anos 1990, essa estética passou a ser absorvida e reproduzida pelo *mainstream*, ainda assim, nos anos 2000, já com a era digital, o lo-fi segue enquanto prática, mas agora reterritorializado por artistas que produzem suas canções através dos softwares e das novas possibilidades tecnológicas acessíveis a baixo custo, sejam eles softwares livres, pirateados ou de qualquer outra natureza que lhes possibilite certa autonomia em relação à sua criação e uso de ferramentas de criação. Portanto, a atitude lo-fi persiste até hoje se moldando às diferentes contingências enfrentadas pelos seus praticantes e se moldando aos diferentes contextos contemporâneos.

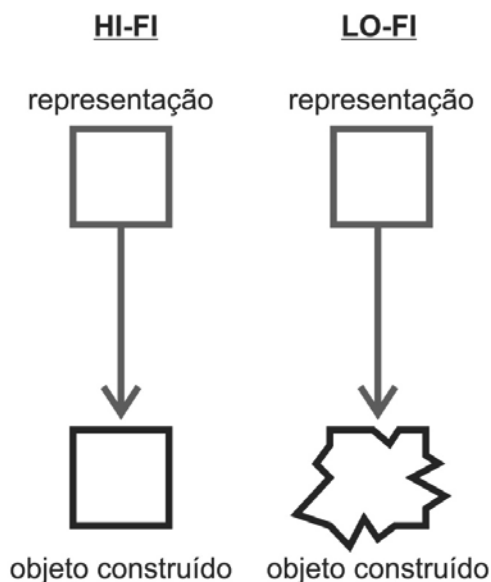


Diagrama 03: Fidelidade no hi-fi e no lo-fi.

Fonte: autor

⁸⁹ CONTER, Marcelo B. **Lo-fi. Música pop em baixa definição.** Appris. Curitiba. 2016. p. 39.

Essa atitude pode ser compreendida a partir de duas vertentes principais. Por um lado, pelas condições de ordem material (dos aparelhos fonográficos e instrumentos sucateados, obsoletos, inventados, fita cassete ou pelos hardwares e tecnologias digitais de livre acesso, etc.) revelando sonoridades cruas, ruidosas, inacabadas, pós-produzidas, bricoladas. Por outro, pelas condições da ordem ético-conceitual (fidelidade, ruído, definição, amadorismo, autenticidade) que agregam significado simbólico e denotam um modo livre e indeterminado de atuar, assim como um anseio por autonomia que é intrínseco a este modo de produção.

Para possibilitar uma aproximação do conceito lo-fi com a arquitetura, nesse sentido, é necessário, portanto, entender quais são essas condições de ordem material e conceitual que atuam na disciplina “arquitetura” propriamente dita e que revelam uma atitude na direção de um modo de operar inscrito no lo-fi. Partindo desse pressuposto, as condições de produção, tanto da arquitetura quanto da música lo-fi, aproximam-se quando estudamos, em certa medida, os modos de construção de baixa tecnologia, as formas de autoconstrução, as práticas de arquitetura operadas por não-arquitetos ou não-especialistas, assim como também as arquiteturas conceitualmente abertas, inacabadas e participativas que denotem formulações intuitivas, suscitando constantes transformações e contaminações, gerando assim certo ruído às práticas sedimentadas da arquitetura institucionalizada e do mercado imobiliário.

Voltando à comparação com a música, podemos lembrar que um artista ou banda que quisesse fazer uma gravação em um estúdio profissional nos anos 1970 e 1980, por exemplo, teria que ensaiar exaustivamente suas canções para que, quando chegasse o momento de gravar em estúdio, gastasse o menor tempo possível. Isso porque todos os profissionais (engenheiros e técnicos de estúdio) assim como os custos com equipamentos eram cobrados por hora. Assim, para uma banda que estivesse começando ou que não possuísse grandes recursos financeiros, gravar uma ou duas canções em estúdio já era uma vitória. É comum, entretanto, encontrar casos de bandas que acabaram encerrando suas atividades antes mesmo de conseguirem fazer suas primeiras gravações.

Por isso mesmo, a história do lo-fi se confunde com as ideias de improvisação e de apelo a alternativas democráticas de baixo custo que revelam certo imediatismo do ato de criar, construir e registrar a música. Estas atitudes também podem ser entendidas como um posicionamento ético-político ou mesmo como uma escolha cultural em determinados casos. A partir dos gravadores de fita cassete portáteis, uma solução tecnológica de baixo custo, chegou às mãos de diversos artistas uma ferramenta que acabou democratizando o processo de gravação, fato que possibilitou certa autonomia dos modos de produção pelos seguidores dessa prática. Com esse aparelho à sua disposição, os músicos puderam estabelecer novas abordagens que só dependiam de sua própria atitude e criatividade. Assim, foi possível fazer novas experimentações sonoras, gerar improvisos, sem se preocupar com o tempo e os custos da gravação em estúdio. A fita cassete, dessa forma, representou o suporte ideal para essa prática gerando um paradoxo em comparação ao disco de

vinil ou LP (produto pronto e inalterável gerado a partir das gravadoras profissionais), pois, a partir dela, autoproduções, alterações, transformações e colaborações poderiam ser inseridas a qualquer momento e por qualquer um, mesmo um artista amador ou um não-músico estava apto a experimentar e participar do processo de fazer música.

Em muitos dos casos que serão apresentados nesta parte do trabalho, será possível observar a interferência, a colaboração, ou mesmo certa autonomia do não-arquiteto na criação de seu próprio espaço construído. Diferentemente do que vimos no capítulo referente ao hi-fi, onde se percebe uma maior fragmentação e divisão do trabalho refletido na especialização da profissão com o objetivo alcançar melhores índices performáticos (desempenho), assim como ampliar a capacidade de produção, com o lo-fi, tanto no caso da música quanto no caso da arquitetura, percebe-se, em certa medida, um movimento oposto. Na busca por uma prática diretamente aplicada, de uma forma direta em relação ao uso, o lo-fi acaba eliminando os intermediários que, dentro da prática institucionalizada ou mesmo “financeirizada”, colocam-se entre as etapas de concepção, construção e uso. Assim, em ambos os casos, música e arquitetura, percebe-se que tanto o artista quanto o homem comum ou mesmo o arquiteto que busca por uma prática alternativa passa a ser responsável (sempre que possível) por todas as instâncias do processo criativo e construtivo. Sobre isso, lembremos que, para os artistas lo-fi, era comum produzir a música, gravar os álbuns, criar e imprimir as capas, distribuir e divulgar o material e, até mesmo, organizar os shows e turnês. Nos casos das arquiteturas que apresentaremos, também se perceberá que essa autonomia revelará certo amadorismo e que, em nenhum momento, este fato será negado, e sim absorvido, assim como acontece com a música lo-fi. Se, no capítulo anterior, comparamos o processo de construção na arquitetura a um disco de vinil, ou seja, uma obra pronta e acabada agora pode dizer que as obras apresentadas remetem a um suporte mais próximo da fita cassete, ou seja, alterável, transformável, indeterminado, autoproduzido e de baixo custo.

1- LOW TECH

Na arquitetura, esse modo independente de atuação refere-se a formas de construir a partir de poucos recursos ou de recursos precários. A História demonstra que o homem, em certa medida, sempre possuiu formas de construção em harmonia com a natureza sem a necessidade de muitos recursos para exercê-las, mas foi entre as décadas de 1960 e 1970 que essas questões passaram a fazer parte também do debate arquitetônico com mais ênfase. Ao mesmo tempo em que o High Tech aparecia como um movimento de vanguarda que, pode-se dizer, nascia associado ao avanço do capital financeiro e da grande indústria, via-se florescer, em diversos locais do planeta, uma série de propostas que viriam a caracterizar-se como referências iniciais para o desenvolvimento de projetos sustentáveis e que surgiam num movimento oposto ao dos altos investimentos. Essas propostas partiam de soluções simples, de baixo custo, como forma de resgatar a essência do ato de construir em harmonia com a natureza e conforme as possibilidades do homem comum. Na esteira

desses interesses, surge, como contraponto ao High Tech, uma alternativa que propunha concentrar seu foco de interesse justamente nos métodos passivos de construção em detrimento dos ativos centrados no uso e aplicação de altas tecnologias demandando altos custos. Isso significava pensar a construção a partir dos conceitos de “baixa tecnologia”, o que nos remete ao conceito de Low Tech.

Entende-se por *Low Tech* (*Low Technology* ou Baixa Tecnologia), na arquitetura, uma forma de construção mais rudimentar em que se utilizam materiais locais e naturais ou, ainda, materiais reutilizados ou reciclados, recorrendo-se essencialmente a técnicas passivas de construção e sistemas de energias renováveis. No Low Tech, sempre que possível, privilegia-se os processos manuais de construção em detrimento de sistemas industrializados, ou que exijam o trabalho de especialistas ou, ainda, do auxílio de máquinas pesadas ou com tecnologias de ponta. Dentro do corpo teórico compreendido pelo Low Tech, temos diversas ramificações, especificidades que abrangem diferentes significações e maneiras de atuar e de se manifestar através da baixa tecnologia. Portanto, com o termo Low Tech, nos aproximamos de diversas manifestações arquitetônicas, como veremos a seguir.

2- VERNACULAR

De modo geral, entende-se por arquitetura vernacular aquela arquitetura que emprega os materiais e recursos disponíveis no próprio local onde se insere, apresentando desse modo conexões diretas entre as condições técnicas, os recursos naturais disponíveis e o conhecimento da tradição construtiva local. O arquiteto polonês Amos Rapoport, em *House form and culture* (1969), faz uma diferenciação importante entre a arquitetura primitiva e a arquitetura vernacular. Segundo Marcia Sant’anna, essa diferenciação se dá inicialmente pelo motivo de o termo “arquitetura primitiva” referir-se à arquitetura feita pelas sociedades pouco desenvolvidas tecnológica e economicamente, mas que são dotadas do “uso da inteligência, da habilidade e dos recursos desses povos em toda sua extensão”. Essas sociedades não possuem nenhum grau de especialização, e a construção é ditada pela tradição que se forma e persiste ao longo dos anos em uma região. O conhecimento, para essas construções, é comum a todos os membros pertencentes ao grupo, o que faz com que a tradição perpetue. Já as arquiteturas vernaculares, segundo Rapoport, distinguem-se das primitivas pela existência da figura do “construtor”. Dessa maneira o construtor segue uma forma/modelo onde opera pequenos ajustes e variações adaptando às circunstâncias individualizadas de cada caso, segundo a tradição já consagrada e uma hierarquia de valores definida.⁹⁰

Já Teixeira diz que “toda arquitetura vernacular é intrinsecamente tradicional, isto é, a forma arquitetônica de um determinado povo surge e se desenvolve como resultado de um longo contínuo no tempo, às vezes durante séculos de história humana, sempre a partir de formas

⁹⁰ SANT’ANNA, Marcia. **Arquitetura Primitiva**. Disponível em: <<http://www.arqpop.arq.ufba.br/tags/arquitetura-primitiva>>

familiares, consagradas por gerações anteriores”.⁹¹ Com isso a arquitetura vernacular pode se tornar repetitiva, pois tende a não mudar, seguindo sempre uma tradição e um modo consagrado de construção já experimentado e, vista desde essa perspectiva, pode ser considerada uma arquitetura previsível.



Imagem 37: Vernacular - Comunidade Dogon na África, apresentada por Bernard Rudofsky em *Architecture without Architects*, 1964.

Françoise Choay lembra que o adjetivo *vernáculo* faz parte do léxico da linguística que indica o que pertence a uma língua de uma região. Os ingleses utilizam o termo aplicado às artes e à arquitetura de uma determinada região. Já no francês, o termo se confunde com o “popular”. No latim, *vernaculus* significa “indígena, doméstico” e é derivado de *verna*, “escravo nascido em casa”.⁹² Paola Jacques comenta que a distinção entre arquitetura erudita e vernácula é da ordem estética já que:

⁹¹ TEIXEIRA, Rubenilson Brazão. **Arquitetura vernacular. Em busca de uma definição.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 201.01, Vitruvius, fev. 2017 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.201/6431>>.

⁹² CHOAY, Françoise. **Arquitetura Vernácula.** Dictionnaire de l'urbanisme (Paris, PUF, 1988) APUD: JACQUES, Paola. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** Casa da Palavra. Rio de Janeiro. 2011. p.21.

Os arquitetos sempre definiram a arquitetura como aquilo que, por seu lado artístico, vai além da construção comum. Ou seja, a arquitetura como arte começa onde acabaria a arquitetura vernácula.⁹³

Em seu estudo sobre a favela chamado *Estética da Ginga* (2011), Jacques comenta que não se pode afirmar que os construtores da favela tenham vontades artísticas ou reflexões estéticas como acontece com os arquitetos, pois os favelados constroem seus barracos com o objetivo de abrigar sua família, ou seja, constroem por pura necessidade de se abrigar. Entretanto, apesar de não considerar as construções nas favelas como arte, a autora vê nelas uma “reserva de arte” que depende apenas de uma visão artística para se revelar.

Sobre a arquitetura vernacular nesse sentido, um paradigmático caso de sua inserção no debate arquitetônico foi a exposição realizada no MoMA de Nova Iorque em 1964 chamada *Architecture without Architects* feita por Bernard Rudofsky. Essa exposição abrangia os mais diferentes tipos de construção que até então eram deixados à margem da história da arquitetura e que recebiam as mais diversas classificações em sentido pejorativo como construções anônimas, primitivas, indígenas ou rurais, já que não eram projetadas por arquitetos. Rudofsky, com essa exposição, pretendia romper com essa sedimentada ideia de existência de uma “arquitetura oficial” onde se pode classificar o que é ou não arquitetura partindo de quem a faz. A respeito dessas arquiteturas, Rudofsky exaltava justamente o fato de elas serem feitas (pensadas e construídas) por construtores autodidatas que possuíam uma relação de proximidade e conhecimento com o ambiente que se dava através da vivência no lugar, do enfrentamento a seus próprios obstáculos e adversidades. Nessas arquiteturas apresentadas por Rudofsky, os conhecimentos eram adquiridos através de uma acumulação gradual de experiência ao longo do tempo e era repetido exaustivamente dependendo de cada situação específica.

Nós temos muito o que aprender disso que foi a arquitetura antes de se tornar uma arte de especialistas. Em particular, com os construtores autodidatas, que sabem (no tempo e no espaço) adaptar com talento remarcável suas construções ao ambiente. Ao invés de se empenhar, como nós, em dominar a natureza, eles aproveitam ao extremo os caprichos do clima, os obstáculos da topografia. Se um terreno vazio e bem plano nos parece ideal - a passagem de um *bulldozer* se encarrega de rapidamente eliminar qualquer acidente -, os povos de um gosto mais refinado são atraídos por paisagens atormentadas; eles procuram de preferência locais selvagens, e os mais aventureiros não hesitam em se estabelecer sobre verdadeiros ninhos de águias: Machupicchiu, o Monte Alban, os bastões rochosos da república monástica do monte Athos.⁹⁴

⁹³ JACQUES, Paola. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Casa da Palavra. Rio de Janeiro. 2011. p.16.

⁹⁴ RUDOFSKY, Bernard. **Architecture without Architects. A short Introduction to a Non-Pedigreed Architecture**. Doubleday & Company Inc., Garden City, New York. 1964. Prefácio.

Essa colocação de Rudofsky deixa claro o que significa o vernacular em termos práticos, pois representa um modo de atuar entendendo essencialmente a natureza e as condições do lugar. Existem muitas variações do termo vernacular em arquitetura, já que o termo e os modos foram se ramificando e se expandindo com os passar dos tempos. Dessa maneira, começam a aparecer arquiteturas híbridas, que seguem preceitos vernaculares, mas que não se fixam em uma tradição consagrada, assumindo novas técnicas e proposições não pertencentes ao vocabulário técnico e formal inscrito na tradição, o que leva a uma transformação maior do modelo inicial.

3- ARQUITETURAS ESPONTÂNEAS E ARQUITETURAS SEM ARQUITETOS

O termo vernacular muitas vezes se confunde com as chamadas construções espontâneas, também conhecidas por construções informais por não atenderem às normas técnicas e formais aplicadas. Em muitos casos, as arquiteturas espontâneas se diferenciam do “vernacular puro” por sua capacidade de transformação, não se restringindo a um modelo ou uma tipologia prefixada e repetida, ainda assim poderíamos considerá-la uma vertente do vernacular. Essas construções fazem parte da maioria das cidades e tomam forma através da autoconstrução, não contando com um projeto arquitetônico, tampouco com o auxílio de um arquiteto ou qualquer outro profissional ou responsável técnico ligado ao mercado formalizado e institucionalizado da construção civil. Paola Jacques diz que, para a construção dos barracos nas favelas (um tipo de construção informal), não há projeto preliminar, já que o ponto de partida depende diretamente da disponibilidade dos materiais que são encontrados e recolhidos⁹⁵.

Essas construções também fizeram parte do universo retratado por Rudofsky e são geralmente concebidas pelos próprios proprietários, muitas vezes com a ajuda de familiares, amigos ou de integrantes de uma comunidade, e são feitas com o mínimo de recursos disponíveis, ajustando-se a uma situação de precariedade financeira, ou a um modo que segue uma tradição local de cooperação. No Brasil é muito comum encontrar esse tipo de construção, seja em favelas, vilas ou nas periferias e zonas rurais. Essas construções, muitas vezes, são realizadas a partir de técnicas de construção convencionais conhecidas e difundidas, como a utilização de estruturas de concreto e paredes de alvenaria, sem aprovação nos órgãos municipais. Essas obras são coordenadas por mestres de obras, pedreiros, serventes, entre outros. São eles que decidem o que e como fazer em cada obra. Normalmente o trabalho é feito por empreitada e os trabalhadores não possuem nenhum vínculo empregatício. Sobre essas construções e seus construtores, Rudofsky dizia:

⁹⁵ JACQUES, Paola. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Casa da Palavra. Rio de Janeiro. 2011. p.27.

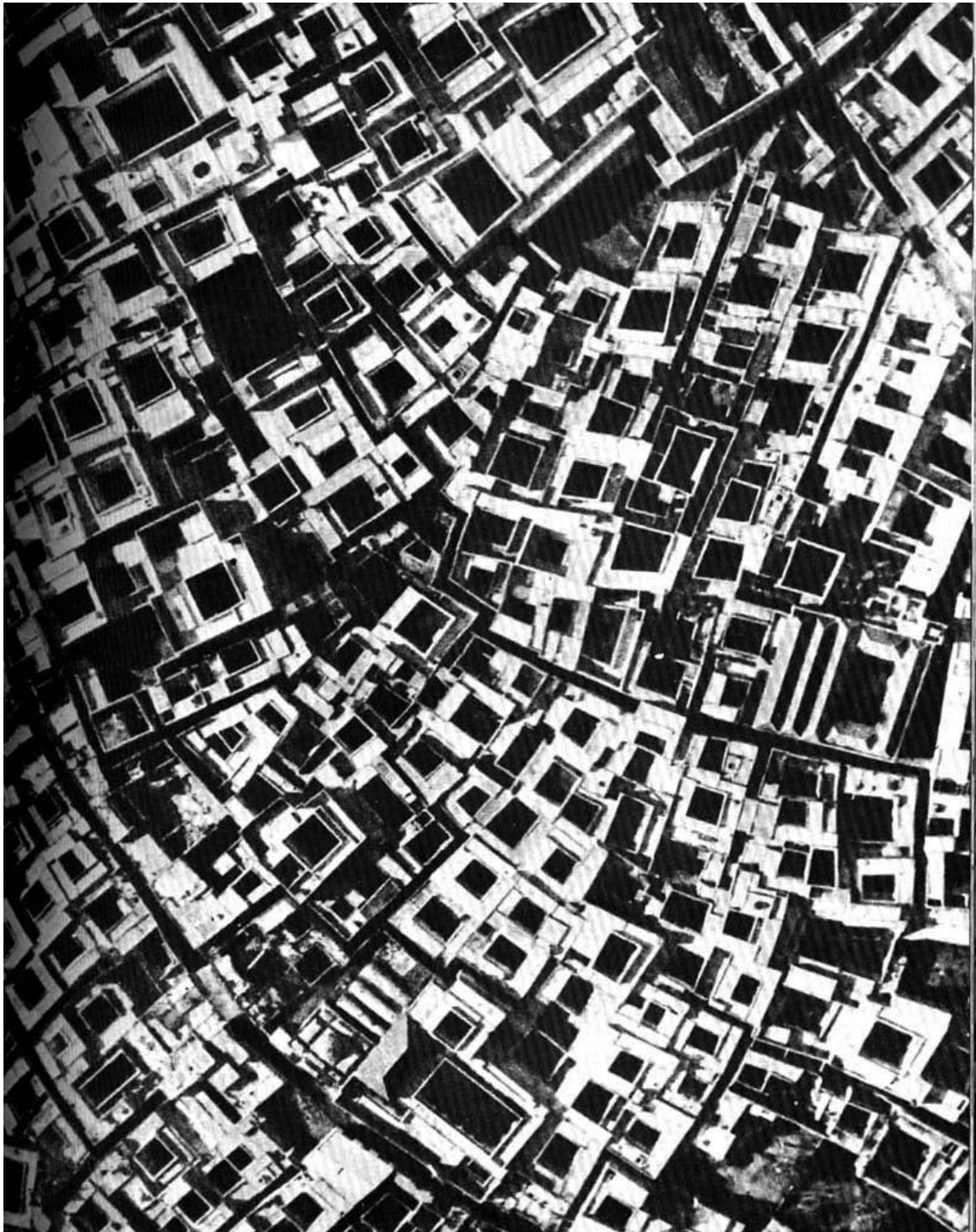


Imagem 38: Construções espontâneas – Marrakesh, Marrocos. *Architecture without architects*. Bernard Rudofsky. 1964.

Autoditadas dos quais as concepções confinam às vezes a utopia e onde a estética sabe se elevar até o sublime. No máximo se atribui a essa arquitetura uma certa beleza - puramente accidental. Hoje, temos que reconhecer que ela é fruto de um raro bom senso encontrado na solução dos problemas práticos: as formas de certas casas, transmitidas às vezes através de cem gerações, parecem eternamente válidas, como são as formas das ferramentas de base.⁹⁶

As obras dos autoditadas da construção a que nos referimos aqui são também chamadas de autoprodução. Por autoprodução tomamos como referência os processos em que os próprios usuários tomam as decisões sobre a construção e gerem os respectivos recursos. E, de acordo com Kapp, essa autoprodução pode estar associada à autoconstrução, ou pode também ser realizada por terceiros (mestres de obra, pedreiros, etc.). Assim, a autoprodução é normalmente uma alternativa que visa suprir as demandas populares e aos valores de usos cotidianos e não o valor simbólico, portanto, seu foco não está no valor de troca e na mais-valia (valor agregado) que caracteriza a produção capitalista da construção. Isso leva a uma prática de resultado indeterminado assim como coloca Kapp:

Em lugar de predeterminar um resultado, ela se faz pela interação direta e contínua entre usuários e trabalhadores da construção. As decisões são tomadas durante o processo e, em muitos casos, apenas com o conhecimento técnico de que a própria mão-de-obra dispõe e com informações obtidas em lojas de materiais de construção, revistas, websites ou com amigos que tenham alguma experiência. A mediação por documentos técnicos é secundária. Mesmo quando existe um desenho formalizado do produto final, o que é antes exceção do que regra, ele se torna rapidamente obsoleto pelo caráter aberto do processo produtivo: os participantes imaginam soluções, começam a execução, avaliam os resultados parciais, repensam, se reorientam pelas oportunidades e dificuldades que surgem ao longo da construção. Nem mesmo os recursos financeiros são planejados e contabilizados sistematicamente, apesar de sua relativa escassez.⁹⁷

Através desse modelo operacional representado pela autoprodução, temos uma diluição da divisão hierárquica do trabalho e das relações de produção que, na obra “formal”, é representada por uma subordinação a um comando único através do responsável técnico. Dessa maneira, nas construções autoproduzidas não temos uma predefinição de resultados colocados por um projeto ou uma representação inalterável, cada etapa construtiva é independente e vai sendo regida por suas próprias contingências e recursos. Com a autoprodução, a inventividade dos trabalhadores não é suprimida por hierarquias e ordens, já que se trata de um trabalho de cooperação.

Esse modo autônomo de construção refere-se essencialmente à aplicação de técnicas rudimentares e ao uso de ferramentas simples, algumas consideradas até mesmo obsoletas ou em desuso pelo

⁹⁶ RUDOLFSKY, Bernard. **Architecture without Architects. A short Introduction to a Non-Pedigreed Architecture.** Doubleday & Company Inc., Garden City, New York. 1964. Prefácio.

⁹⁷ KAPP, S.; NOGUEIRA, P.; BALTAZAR, A. **Arquiteto sempre tem conceito, esse é o problema.** IV PROJETA 2009. Projeto como investigação: Ensino, Pesquisa e Prática. FAU-UPM. São Paulo. 2009.

mercado formal, mas que, por serem de baixo custo, ainda são largamente utilizadas. Também é usual nesses casos a apropriação de recursos mais atuais dependendo do contexto onde se situam as construções, podendo-se utilizar alguns sistemas industrializados que, por vezes, são reinterpretados ou reinventados de acordo com as necessidades e os conhecimentos de cada construtor.

4- PERMACULTURA E ARQUITETURA SUSTENTÁVEL

A chamada “permacultura” trata da construção de sistemas de design que são inspirados na natureza. Esse tipo de construção tem como objetivo produzir processos cíclicos que se sustentem ao longo do tempo sem causar danos excessivos ao meio ambiente. Segundo Sattler:

A permacultura é um conjunto de conceitos e propostas que busca a criação de ambientes humanos sustentáveis. É uma contração das palavras “permanente” e “agricultura” ou “permanente” e “cultura”. A permacultura foi criada no final dos anos 1970 por Bill Mollison e David Holmgren, na Austrália, e não trata somente dos elementos de um sistema, mas, principalmente, dos relacionamentos que podemos criar entre eles, por meio da forma com que os colocamos no terreno.

O objetivo é a criação de sistemas, que, sendo ecologicamente corretos e economicamente viáveis, se retroalimentem, não explorando ou poluindo, sendo sustentáveis no longo prazo. Para tanto, a permacultura busca reproduzir os modelos da natureza, criando ecossistemas cultivados, a partir da observação/ reflexão/design, estabelecendo um processo cíclico, em que, após o design, há uma nova observação, uma nova reflexão e, então, se necessário, o redesenho.⁹⁸

Ainda no contexto dos desenvolvimentos sustentáveis dos anos 1960 e 1970 atrelados à baixa tecnologia, podemos lembrar as obras teóricas de Christopher Alexander e sua equipe da Universidade de Berkeley na Califórnia-EUA, como o livro *A Pattern Language*, ou ainda *Oregon Experiment* e *A Timeless Way of Building*. Todos esses livros baseavam-se em princípios e técnicas de sustentabilidade que não exigiam muitos recursos para se construir espaços de qualidade e foram de grande influência para toda uma geração de arquitetos. Podemos lembrar também dos projetos *Village Homes*, de Michael e Judy Corbett, também na Califórnia, que foi uma espécie de movimento para a criação de comunidades sustentáveis que eram baseadas nos conceitos do Novo Urbanismo. O movimento *Co-Housing*, que teve origem na Dinamarca, foi outro movimento inspirado nas ideias da sustentabilidade com ênfase principalmente sobre sua dimensão social. E ainda podemos citar os princípios da *Autonomous House*, de Robert e Brenda Vale, de Cambridge na Inglaterra como grandes incentivadores da cultura da sustentabilidade ambiental e das práticas relacionadas ao Low Tech na arquitetura.

⁹⁸ SATTLER, Miguel Aloysio. **Habitacões de baixo custo mais sustentáveis: a casa Alvorada e o Centro Experimental de tecnologias habitacionais sustentáveis**/ Miguel Aloysio Sattler. — Porto Alegre : ANTAC, 2007. — (Coleção Habitare, 8).

5- ARQUITETURAS DIY

Foi também no contexto dos anos de 1960 e 1970 que os adeptos da cultura DIY (*Do It Yourself*), da cultura hippie e da contracultura americana viram possibilidades de formar suas comunidades independentes através da autoconstrução e do compartilhamento de conhecimento. Através das cúpulas geodésicas que, desde os anos de 1940, vinham sendo amplamente estudadas e divulgadas pelo americano Richard Buckminster Fuller como uma forma construtiva leve, portátil e natural que serviria como uma solução de abrigo barato e de fácil execução, esse sonho passou a ser possível. Esses grupos encontraram nas cúpulas de Fuller um modelo operatório perfeito para suas experiências comunitárias anticonsumistas, já que com elas seria possível fazer uma construção rápida, com poucos recursos financeiros, sem agredir o meio ambiente e respeitando uma das premissas do movimento, a ecologia.

Ainda em 1968, o americano Stewart Brand fundou o catálogo (um tipo de revista) chamado *Whole Earth* que tinha como objetivo difundir entre as comunidades *underground* e grupos de artistas, ativistas e simpatizantes da contracultura novas tecnologias que fossem acessíveis a baixo custo possibilitando a autoconstrução e a disseminação da cultura do DIY. Esse catálogo logo se transformou em fenômeno cultural e referência para os vários grupos que buscavam novas formas de viver em comunidade de forma sustentável. Nessas publicações empreendidas por Brand, era possível encontrar diferentes temas ou assuntos, como, por exemplo, *abrigo e uso do solo, comunicação, comunidade, sistemas*, além de outras questões que envolviam a formação da cultura DIY e de uma sociedade alternativa, anticonsumista e autossuficiente.

O impacto dos estudos de Buckminster Fuller nessa cultura era enorme e, já na primeira seção do catálogo *Whole Earth*, foi publicado o artigo denominado *Understanding Whole Systems* de autoria de Fuller. Com isso, pretendia-se divulgar as ideias e preocupações do arquiteto-engenheiro-designer americano, dando especial atenção ao reconhecimento de padrões e formas na natureza, na cultura e na tecnologia do mundo pós-guerra. É nesse contexto que começa a crescer o movimento de preocupação com a ecologia e com as questões em torno do meio ambiente, principalmente, a partir da ideia de baixa tecnologia. Esse movimento envolvia pensadores, designers e cientistas que buscavam fornecer novas visões mais preocupadas com a ideia de formular sistemas sustentáveis.

Uma das seções do *Whole Earth* chamada *Abrigo e Uso da Terra (Shelter and Land Use)* abordava especificamente a arquitetura e apresentava uma pesquisa sobre diversos tipos de materiais e formas para a autoconstrução. Essa seção fazia referência aos trabalhos de Fuller, dentre outros arquitetos importantes da época, como, por exemplo, o alemão Frei Otto, que também vinham realizando estudos sobre o tema da autoconstrução. Já a edição de maio de 1966 da *Popular Science* apresentava um artigo sobre o *Sun Dome*, também de Fuller, e trazia planos completos para a construção dos domos desenvolvidos por ele.

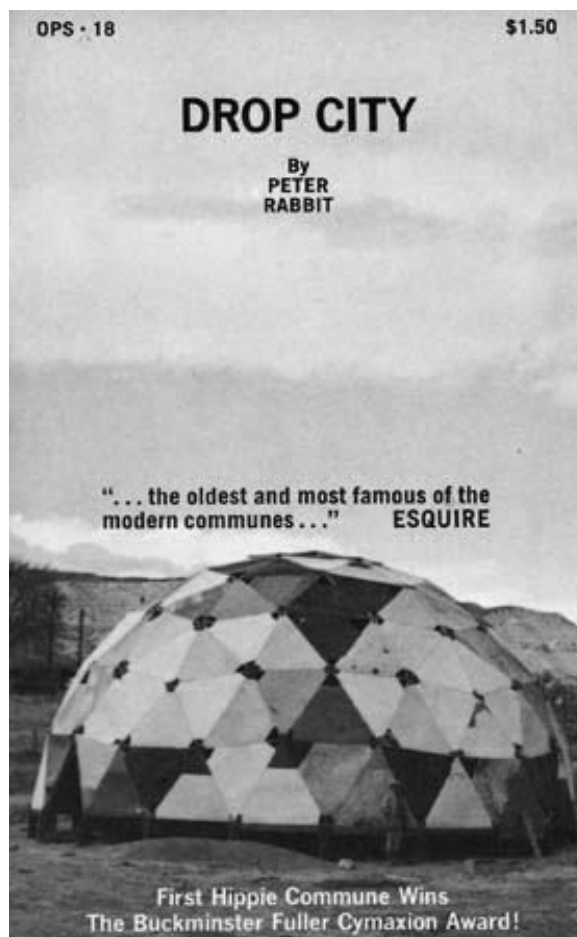
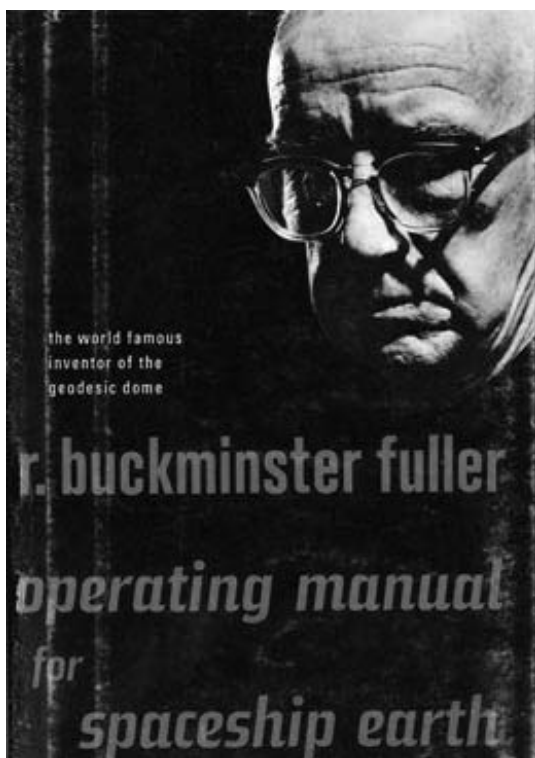


Imagem 39 (esquerda): Buckminster Fuller. *Operating Manual for Spaceship Earth* (Southern Illinois University Press, 1969).

Imagem 40 (direita): Drop City. Olympia Press, 1971.

E foi inspirada nessas publicações que traziam todas as informações sobre a montagem e a construção de domos, principalmente através do trabalho de Fuller, que, nos anos de 1970, a cúpula geodésica construída à mão tornou-se sinônimo das comunidades alternativas mundo afora, principalmente nos Estados Unidos. Uma das primeiras e mais importantes comunidades de artistas ligados à contracultura a ser construída nesses moldes foi a *Drop City*, no Colorado, Estados Unidos. A *Drop City* foi toda baseada na autoconstrução e foi montada a partir de materiais reciclados recolhidos das ruas ou de ferros-velhos e que eram também chamados de “the garbage of America” ou o lixo da América, fazendo referência ao excesso de produção capitalista. Estes materiais foram utilizados para a construção de cúpulas geodésicas servindo como abrigo para os moradores da comunidade que virou referência no meio *underground* americano.⁹⁹

⁹⁹ MoMA.org. **Access to tools.** Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/AccessToTools/>

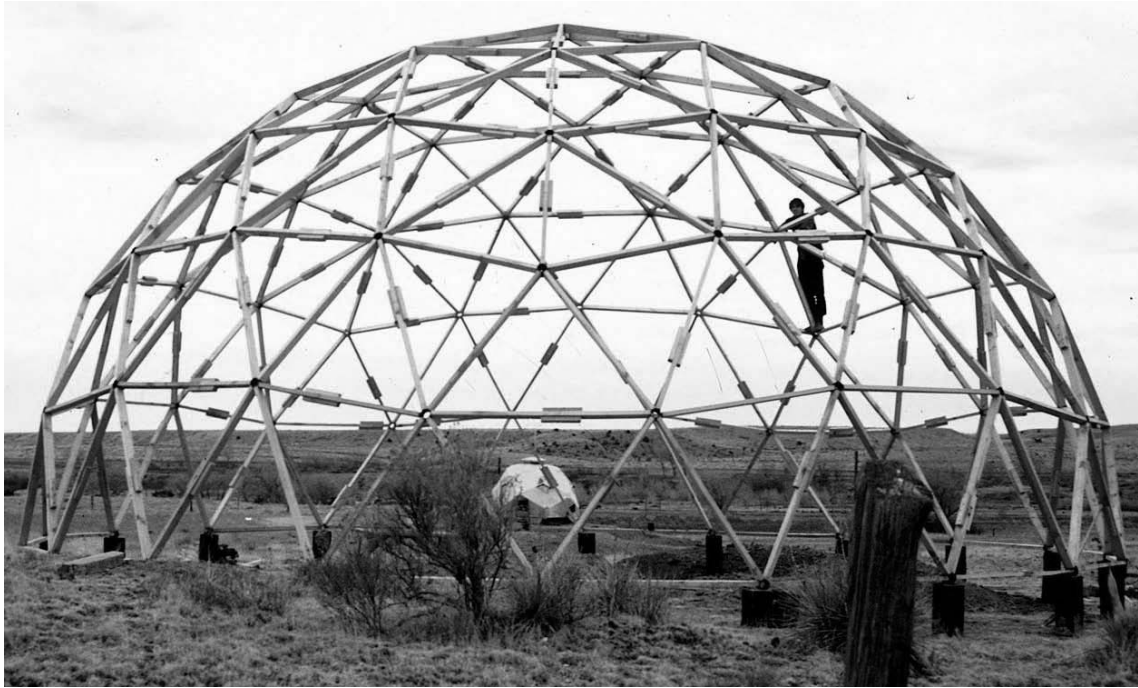


Imagem 41: Drop-City em construção. - Southern Colorado - 1967.

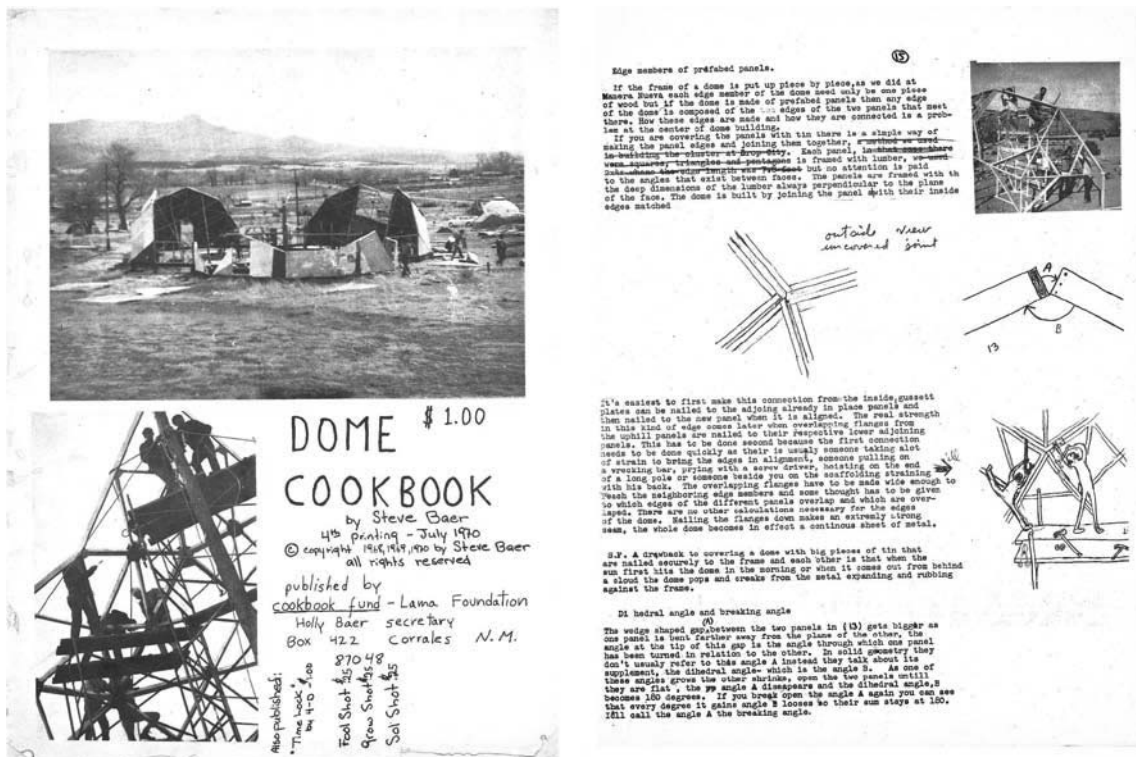


Imagem 42: Dome Cookbook, 1968.

Steve Baer, um dos construtores da Drop City, também criou um catálogo próprio que foi amplamente divulgado entre a cultura *underground*. A partir desse catálogo, ensinava-se passo-a-passo a construção dos domos ou cúpulas geodésicas usando como exemplo a famosa construção da Drop City, que foi registrada por Baer do início ao fim. O catálogo se chamou *Dome Cookbook* (Livro de receitas de domos) e foi publicado a partir de 1968.

Pensado como um manual, o *Dome Cookbook* trazia desenhos e notas manuscritas feitas pelo próprio autor mostrando detalhes de encaixe, fotografias da obra e demais instruções para a construção do domo de maneira ágil, fácil e barata. Conhecida como a primeira comuna hippie americana feita com domos, a *Drop City* foi fundada em 1965 por um grupo de quatro artistas e estava localizada nos arredores de Trinidad (Colorado, EUA).

Foi no contexto da contracultura americana que a cultura DIY se disseminou e que as chamadas comunas hippies floresceram. Essa forma alternativa de espaço arquitetônico construída através de seus próprios meios, refletia, de certa forma, o mantra ideológico de Buckminster Fuller do “fazer o máximo com o mínimo” (“the most with the least”). Essas ideias encontraram abrigo, antes de tudo, nos jovens que acreditavam que outro mundo era possível. Assim, cultura do DIY acabou chegando também até às escolas e funcionando, até mesmo, como um método de ensino. Fuller pregava a autossuficiência, justamente o que toda uma geração procurava, assim, juntamente com as ideias de Fuller e a disseminação dos catálogos DIY, como o *Whole Earth* ou o *Dome Cookbook*, surge, em 1961, em Santa Cruz na Califórnia, a *Pacific High School*.



Imagem 43: Pacific High School, membros reunidos durante o processo de construção da escola

Essa escola foi uma das pioneiras nos Estados Unidos a se aproximar dessa cultura. Tinha como objetivo formar estudantes em um ambiente experimental e alternativo, diferenciando-se, assim, do que era normalmente encontrado pela sociedade da época em termos educativos. Os ideais de ensino da *Pacific High School* eram a liberdade, a hierarquia horizontalizada e a autocapacitação. Para a criação dessa escola, foi necessária a construção de seu próprio espaço físico, e este necessitou da ajuda e da mão de obra dos próprios alunos. Assim, pouco a pouco, a estrutura foi tomando forma, pela manhã os alunos estudavam e pela tarde trabalhavam na obra.

Em 1966, por falta de recursos financeiros, a escola esteve por fechar. Mas foi a partir dessa dificuldade que surgiu a ideia deles se tornarem um internato feito de instalações efêmeras. Mais uma vez, o modelo de construção escolhido foi a cúpula geodésica de Fuller. Dessa maneira, estudantes entre 15 e 16 anos juntamente com professores e a ajuda dos manuais dos catálogos e da colaboração de Lloyd Khan, um carpinteiro experiente, designer de cúpulas e membro de uma revista da contracultura, eles construíram 12 cúpulas que conformariam a escola internato que foi referência tanto em termos de educação experimental quanto de autogestão.¹⁰⁰



Imagem 44: Drop-City – Chapas metálicas retiradas de tetos de carros abandonados eram utilizadas como fechamento para as cúpulas geodésicas. Southern Colorado - 1967.

6- ARQUITETURAS DE AUTOGESTÃO: YONA FRIEDMAN

Entre os anos de 1960 e 1970, inúmeras propostas surgiram focadas na ideia de sustentabilidade e de autoconstrução, partindo, principalmente, das possibilidades do homem comum realizar a sua própria arquitetura. Nesse contexto, um dos importantes arquitetos que se concentrou nesse tema foi o arquiteto húngaro-francês Yona Friedman.

Friedman, desde o CIAM X ocorrido em Dubrovnik na Croácia no ano de 1956, onde apresentou o seu Manifesto da Arquitetura Móvel¹⁰¹ que tratava de um sistema de construção que permitia a cada ocupante determinar o design de suas próprias habitações, vinha desenvolvendo ideias que

¹⁰⁰ THEOFFBEATS. **Revisiting Pacific High-School**. Disponível em: <<http://www.the-offbeats.com/articles/revisiting-pacific-high-school/>>

¹⁰¹ FRIEDMAN, Yona. **Mobile Architecture**. Disponível em: <http://www.yonafriedman.nl/?page_id=225>

possibilitassem ao homem comum operar a arquitetura por ele mesmo, sem depender de mais ninguém. Friedman, com esse manifesto, acreditava que a arquitetura pudesse ser pensada em prol de uma maior participação e interferência das pessoas, diminuindo assim o caráter autoritário do projeto como determinação única do arquiteto. Assim, pelo termo *arquitetura móvel*, devemos entender um dispositivo destinado não simplesmente ao deslocamento geográfico das habitações, mas, sim, à mobilidade social dos seus habitantes, criando possibilidades de reorganizações contínuas do espaço.

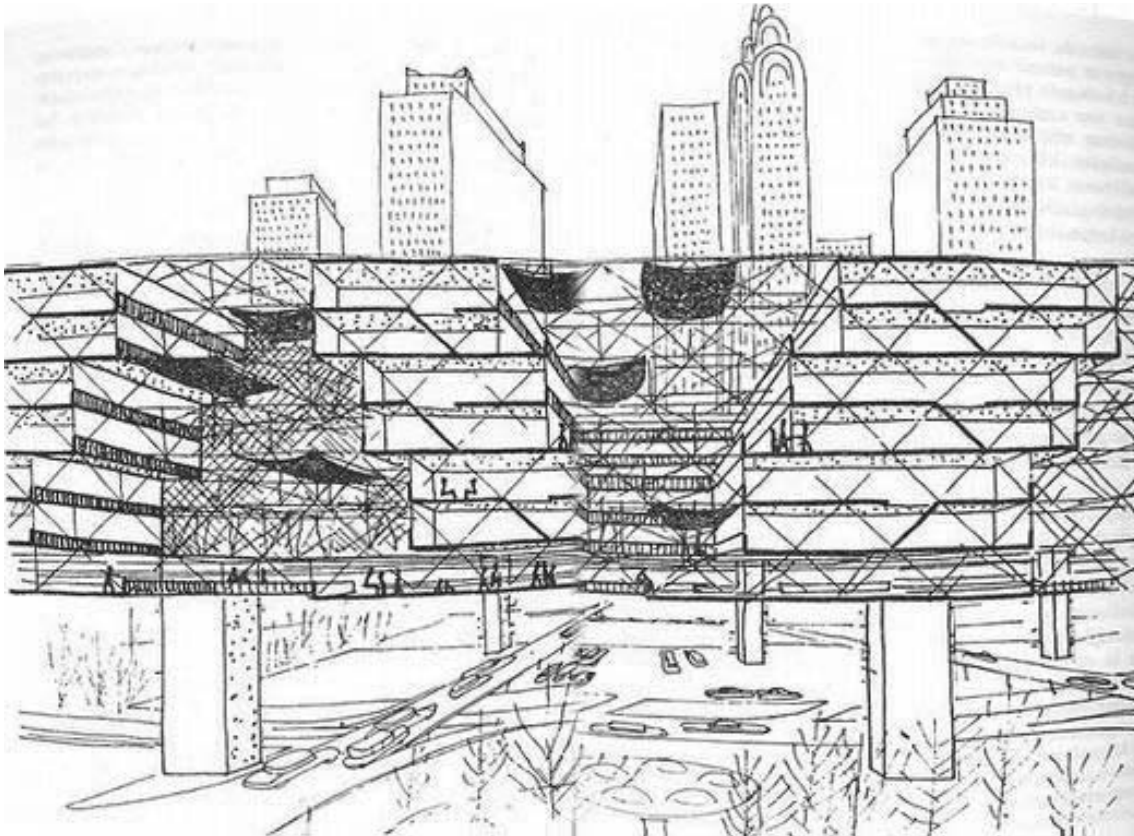


Imagem 45: *Ville Spatiale*, Nova Iorque, EUA, 1964. Yona Friedman.

Pouco a pouco, Friedman foi expandindo os princípios de sua arquitetura móvel até chegar a uma proposta chamada *Ville Spatiale*, que se tratava de um espaço urbano elevado aplicado a grandes cidades existentes onde as pessoas pudessem viver e trabalhar a partir de um lugar projetado por elas mesmas. Com esta ideia, ele esperava também introduzir uma abordagem metodológica que permitisse o crescimento das cidades restringindo o uso da terra, ressaltando, também, uma preocupação ecológica.

Com o projeto da *Ville Spatiale*, Friedman argumentava que uma das vantagens de sua proposta era que, com ela, não seria mais necessário demolir as partes antigas da cidade para a criação de novas habitações, opondo-se à ideia de *Tabula Rasa*. A cidade, conforme o projeto da *Ville Spatiale*, seria compactada em diversos níveis, um acima do outro, o que, segundo Friedman, também diminuiria a expansão horizontal do território ocupado da cidade causando menos impacto ao meio ambiente.

Para possibilitar que cada futuro habitante da *Ville Spatiale* pudesse criar seu próprio espaço, Friedman criou pequenos manuais feitos à mão (1973) e também um programa de computador chamado *The Flatwriter* que buscava combinar princípios de flexibilidade com a liberdade de escolha de cada indivíduo, fazendo com que cada escolha fosse única.¹⁰²

O tema do autoplanejamento também foi uma questão estudada por Friedman. O chamado *Self-planning* ou proposta de autoplanejamento para a habitação criada por ele colocava a premissa de que cada indivíduo possuía, *a priori*, um *know-how* adequado para, ele mesmo, tomar suas próprias decisões sobre o espaço onde vai viver. Dessa forma, para transmitir esse conhecimento de maneira ágil e compreensível, Friedman se utilizou dos “manuais” criados por ele e que eram como uma espécie de pequena revista em quadrinhos onde ele explicava passo a passo, com textos e desenhos, as questões de escolhas que cada indivíduo poderia fazer para planejar seu espaço de habitação, assim como o entorno imediato de sua casa.¹⁰³

Dessa maneira, Friedman abriu um amplo campo de discussão na arquitetura sobre o direito fundamental à autoexpressão individual, estimulando que novas formas de construir e novos materiais sustentáveis fossem incluídos nos modos modernos de construção e de projeto. Suas preocupações diziam respeito também ao papel do Estado, do capitalismo e também dos arquitetos em relação ao respeito pelo meio ambiente e pelo meio urbano.

7 – O FENÔMENO E A ARQUITETURA KITSCH

Abraham Moles, em seu livro *Kitsch. A arte da felicidade*, publicado originalmente em 1977 busca apresentar um panorama desde a perspectiva sociológica desse fenômeno. Segundo Moles, o *kitsch* é um conceito universal que corresponde, primeiramente, a uma época da gênese estética. Pode-se dizer também que se trata de um estilo marcado pela ausência de estilo, que se relaciona ao supérfluo, ao progresso e à obsolescência.

A palavra *kitsch*, no sentido empregado atualmente, surge na Alemanha por volta de 1860 e vem da palavra *kitschen*, que quer dizer atravancar, fazer móveis novos com os antigos que já possuímos. Também possui relação com a palavra *verkitschen*, que significa trapacear, receptar ou vender alguma coisa por outra. E nesses termos a palavra ganha um sentido pejorativo que remete à ausência de autenticidade. Assim, o *kitsch* passou a ser relacionado a mercadorias ordinárias, ou, como se refere Moles, “é uma secreção artística derivada da venda de produtos de uma sociedade em grandes lojas que assim se transformaram, a exemplo das estações de trem, em verdadeiros templos”.¹⁰⁴

O *kitsch* é um fenômeno social que se manifesta através da abundância ocorrida pela produção de bens de consumo que acaba ditando, através desse processo, novos desejos estéticos em detrimento

¹⁰² FRIEDMAN, Yona. **Flatwriter**. Disponível em: <http://www.yonafriedman.nl/?page_id=238>

¹⁰³ FRIEDMAN, Yona. **Self-planning**. Disponível em: <http://www.yonafriedman.nl/?page_id=393>

¹⁰⁴ MOLES, Abraham. **O kitsch. A arte da felicidade**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1998. p.10.

de outros. E é a partir da velocidade de transformação do gosto que o *kitsch* se insere também como um comportamento ligado à sociedade de massas.



Imagem 46: Kitsch. Edifício com fachada decorada com estátuas de diversos personagens que variam desde religiosos até animais.

Se o Kitsch é eterno, tem, não obstante, seus períodos de prosperidade que estão ligados a uma situação social marcada pelo acesso à opulência. Nesse caso, o mau gosto é a etapa prévia do bom gosto que se realiza pela imitação das *celebridades* em meio a um desejo de promoção estética que fica pela metade.

O mundo dos valores estéticos não se divide mais entre o “Belo” e o “Feio”. Entre a arte e o conformismo, instala-se a imensa praia do Kitsch. Revela-se em toda sua pujança durante a ascensão da civilização burguesa, no momento em que ela adota o caráter da afluência, vale dizer, *o excesso de meios* em face das necessidades. Em outros termos, uma gratuidade limitada que ocorre num certo momento dessa sociedade quando a burguesia impõe suas normas à produção artística.¹⁰⁵

Esse fenômeno intuitivo e sutil que é o *kitsch* se forma pela relação que as pessoas passam a ter com as coisas ou com os bens de consumo. E, nesse sentido, mais do que um estilo propriamente dito, o fenômeno se revela como uma atitude ou um estado de espírito que, eventualmente, se cristaliza nos objetos.

Nesse estudo realizado por Moles, o autor se propõe a apresentar esse fenômeno social através de vários aspectos da vida cotidiana e de suas respectivas modificações que se dão, principalmente,

¹⁰⁵ MOLES, Abraham. **O kitsch. A arte da felicidade.** Editora Perspectiva. São Paulo. 1998. p.10.

através de um quadro econômico e que podem se manifestar através das artes visuais, pintura, escultura, literatura, objetos, música ou arquitetura. Portanto, todas essas áreas podem ser portadoras de uma atitude *kitsch*. Com isso o autor busca apresentar quais são as condições necessárias para a formação de um ambiente *kitsch*.

Como a relação entre o homem e as coisas passa pelo entendimento do que seria nossa própria cultura, Moles comenta que através da cultura devemos observar que as coisas são produtos sociais realizadas pelos seres humanos. Assim, podemos incluir no âmbito da cultura todo um inventário de objetos e serviços que levam a marca da sociedade, já que estes são produtos do homem, o que, nesses termos, pode questionar até mesmo a própria “natureza” como um produto de manipulação e artificialidade.

O objeto, a casa, a cidade, as imagens dos meios de comunicação de massa, ocupam um campo tão extenso de nosso quadro psicológico que a própria existência da “Natureza”, tal como a imaginavam os filósofos antigos, passa a ser, legitimamente, posta em discussão, surgindo termos fenomenológicos, como um *produto do artifício*. Pensemos nos ‘espaços verdes’ fabricados com as sementes de grama Vilmorin 6d e os cuidados zelosos de um grande número de empregados e regadores, produtos altamente sofisticados da consciência fabril. Em outros termos, a ‘Natureza’ não é mais natural, ela é igual ao objeto ou à casa, um produto do artifício. Ou melhor, a Natureza é um erro (histórico).¹⁰⁶

O fenômeno *kitsch* é baseado em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, formando assim um ciclo cultural onde a noção fundamental é a de aceleração. Dessa maneira, o que acontece a esse “homem consumidor” é que ele se conecta aos elementos materiais de seu ambiente, alterando o valor de todas as coisas em virtude dessa sujeição.¹⁰⁷ Para exemplificar essas relações ou sujeições do homem com relação ao seu ambiente material, podemos pensar no fetichismo do objeto praticado pelo colecionador, a inserção em um conjunto praticada pelo decorador, o esteticismo do objeto que inspira o amador da arte, entre outras formas de manifestação que podem se transformar em condicionantes alienadores do ponto de vista da relação com o objeto. A atitude *kitsch* está entre esses modos de relações da vida material e se desenvolveu de forma característica no decorrer do século XIX com o nome de *civilização burguesa*.

A inserção do *kitsch* na vida cotidiana se dá de diversas formas, mas principalmente através do consumo. Nesse sentido, Moles define o ato de consumir como algo que significa: “antes exercer uma função que faz desfilarem pela vida cotidiana um fluxo acelerado de objetos entre a fábrica e a lata de lixo, o berço e o túmulo, numa condição necessária ao transitório, ao provisório”.¹⁰⁸ E, assim, diferentemente do que passava no século XIX, o objeto é perpetuamente provisório, tornando-se produto que conseqüentemente insere nesse fluxo acelerado o *kitsch* por meio da obsolescência.

¹⁰⁶ MOLES, Abraham. **O kitsch. A arte da felicidade**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1998. p.13.

¹⁰⁷ MOLES, Abraham. **O kitsch. A arte da felicidade**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1998. p.21.

¹⁰⁸ MOLES, Abraham. **O kitsch. A arte da felicidade**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1998. p.25.

Há também os fatores psicológicos que estão contidos nos objetos e nas relações destes com os indivíduos. Nesse sentido, os objetos podem funcionar como reveladores de um nível social ou mesmo de um nível de civilidade, já que as pessoas buscam demonstrar certo conhecimento ao possuir ou usar certos objetos. Dessa maneira, o *kitsch* também se opõe à simplicidade, pois a intenção do *kitsch* é adornar a vida cotidiana e formar uma série de ritos ornamentais que lhe servem de decoração, ou que tentam provar certo grau de avanço civilizatório. Nesse contexto o “Kitsch é uma função social acrescida à função significativa de uso que não serve mais de suporte, mas de pretexto”.¹⁰⁹



Imagem 47: Kitsch. Balaustres pré-moldados de concreto. Piso imitando mosaico português.

A palavra *Kitsch*, como já foi comentado, sempre esteve carregada de conotações negativas e ligadas à alienação, mas, a partir da *pop-art*, o termo passou a remeter mais a uma certa distração estética (“o Kitsch é divertido”, comenta Moles) que recupera, em certo sentido, a partir da história da arte, uma dimensão ligada à vida de valores burgueses, que presta reverência ao que Moles denomina de “consumidor-rei”. Assim, o *kitsch* encontra-se ligado a uma arte de viver, o que, de alguma forma, pode também denotar algum aspecto relevante de sua autenticidade, já que um estilo de vida mais espontâneo pode surgir da relação entre os rituais e a funcionalidade. Há, portanto, uma parcela de *kitsch* na arte que se associa tanto aos objetos quanto à sua coleção (como os antiquários e as coleções, por exemplo).

O kitsch aparece aqui como movimento permanente no interior da arte, na relação entre original e banal. O Kitsch é a aceitação social do prazer pela comunhão secreta com um

¹⁰⁹ MOLES, Abraham. **O kitsch. A arte da felicidade.** Editora Perspectiva. São Paulo. 1998. p.26.

“mau gosto” repousante e moderado. O Kitsch é uma virtude que caracteriza o meio. O Kitsch é o modo e não a moda no progresso das formas.

Destarte, o Kitsch é mais uma direção que um objetivo, dele todos fogem – Kitsch, é uma injúria artística – mas todo mundo a ele retorna: o artista que faz concessões ao gosto do público, estimado de modo mais ou menos justo, o espectador que frui e aprecia: “Saboreie e não devore”. Pitada de bom gosto na falta de gosto, pitada de arte na feiúra, raminho de visco sob o lustre da sala de espera da estação ferroviária, vidro niquelado no lugar em que se passa, flor artificial perdida em White Chapel, caixa de costura em pinho de Vosges, *Gemütlichkeit* do ambiente cotidiano, arte adaptada à vida e cuja função adaptativa ultrapassa a função inovadora, o Kitsch, vício terno e doce, quem pode viver sem vícios? Daí deriva sua força insinuante e sua universalidade.¹¹⁰

Assim, “há algo de Kitsch no fundo de cada um de nós. O Kitsch é permanente como o pecado: há uma teologia do Kitsch”. Por trás do *kitsch*, portanto, está uma rede de relações entre os seres e as coisas, um sistema estético ligado à emergência da classe média e que só reforça os traços dessa classe, ressaltando, assim, os valores da sociedade de consumo. Ao mesmo tempo, essa relação do homem com as coisas pode revelar um modo estético de se relacionar com o ambiente, e isso pode ser entendido como uma prática democrática, pois se encontra ao alcance de todos.

O *kitsch* reflete o ambiente cotidiano da sociedade burguesa e, para isso, necessita de suportes que absorvam essa manifestação. A alienação constitui um traço essencial dessa manifestação, mas, embora o *kitsch* simbolize a alienação, ele não é necessariamente sinônimo dela. O *kitsch* não é a alienação, diz Moles, mesmo que ela, para manifestar-se na sociedade de consumo, recorra muitas vezes ao *kitsch* como signo distintivo.

Definimos a alienação cultural de uma sociedade pelo desequilíbrio numérico entre produção e consumo de bens culturais. A relação receptores/emissores de mensagens nos dá uma ideia da situação. O cidadão da idade Kitsch recebe e consome os elementos artísticos ou culturais do mundo em seu tempo livre, e só age sobre o mundo através de um trabalho parcelado, desprovido de significações – ou seja, de *Gestalt* de conjunto, de coerência mental – trabalho de que está efetivamente separado, e mesmo alienado. O processo alienante do Kitsch emerge desta relação, semelhante ao desvio do artesanato em um *bricolage* (*do it yourself*) desprovido de significação econômica e cultural. Na sociedade complexa, o empilhamento de objetos e de *microacontecimentos* na vida cotidiana, o esmigalhamento da criação em microdesições sem conseqüências nem sanções, poderão traduzir a imagem de uma vida Kitsch, valorizada no esnobismo, abrangendo, em diversos graus, a totalidade da vida contemporânea, inclusive a frivolidade da época de 1900.¹¹¹

¹¹⁰ MOLES, Abraham. **O kitsch. A arte da felicidade.** Editora Perspectiva. São Paulo. 1998. p.28.

¹¹¹ MOLES, Abraham. **O kitsch. A arte da felicidade.** Editora Perspectiva. São Paulo. 1998. p.40-41.

A alienação não é o *kitsch*, mas, sim, é o perigo que espreita cada instante da vida cotidiana por meio dos seres e das coisas. A alienação, desta maneira, conforme o pensamento de Moles, instala-se nos objetos e em suas vítimas, mas definitivamente não é causa, e sim um sintoma.

Pensando nas funções culturais do *kitsch*, esse modo de operar na sociedade oferece ao indivíduo o prazer e a espontaneidade que estão alheias à ideia de belo ou feio, pois dão ao indivíduo a oportunidade de participação e inserção em sistemas de participação até então limitados a ele. O *kitsch*, nesse sentido, recupera o talento artesanal do indivíduo de uma maneira geral e pode ser relacionado a uma prática subversiva que se dá no dia a dia. Da mesma forma, Moles acredita que o *kitsch* assume uma função pedagógica, mas que, quase sempre, é negligenciada pelas conotações negativas que o termo carrega.

Na arquitetura, no século XIX, a construção da cidade de Nova York e seus edifícios, principalmente em Manhattan, apoiava-se em práticas *kitsch* que buscavam, principalmente a decoração da estrutura dos pilares como uma maneira de embelezar e recuperar os estilos já conhecidos e fornecidos pelas arquiteturas já consagradas como a egípcia ou a gótica, entre outras. “Como os antigos já haviam encontrado estilos, bastava copiá-los, pois quanto mais rico, maior o número de estilos”, diziam os arquitetos desses edifícios. Assim, da mesma maneira, o autor comenta que, mesmo após o *modern style*, o *kitsch* consegue encontrar formas de se infiltrar nas visões dominantes através de elementos funcionais que se encontram desviados de seus sentidos a fim de construir elementos decorativos e destituídos de qualquer significação funcional.¹¹²

Arquitetura Kitsch suburbana e rural (1980) de Dinah Guimaraens e Lauro Cavalcanti foi uma das pesquisas pioneiras sobre o *kitsch* no Brasil ao abordar a “criatividade das camadas populares na arquitetura carioca” e trata especificamente de uma conceituação estética e sociológica do fenômeno aplicada a casas no Rio de Janeiro. Nesse livro os autores apresentam um tipo de manifestação *kitsch* que “permanecia desconhecida em nível de estudo mais sistêmico, por ser encarado como fenômeno cultural desprovido de importância” já que, segundo eles, o ensino acadêmico aplicado possuía um “enfoque que se limitava a abranger a produção arquitetônica oficial”, ou seja, a arquitetura feita por arquitetos.¹¹³

No entendimento dos autores, o *kitsch* não dever ser entendido como “uma forma de adjetivação final, mas, antes, como ponto de partida para relativizar o julgamento de valor realizado pelas camadas eruditas em relação à produção cultural das camadas populares”.¹¹⁴ A partir dessa afirmação, fica evidente que as intenções da pesquisa se voltam para a questão do “gosto”. E, a partir desse parâmetro, temos o gosto oficial e o não oficial representado pela produção popular.

¹¹² MOLES, Abraham. **O kitsch. A arte da felicidade**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1998. p.110.

¹¹³ GUIMARAENS, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. **Arquitetura Kitsch suburbana e rural**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979. p.9.

¹¹⁴ GUIMARAENS, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. **Arquitetura Kitsch suburbana e rural**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979. p.13.

Esta produção classificada como *kitsch*, na visão dos pesquisadores, oferece grande diversidade de soluções e interpretações que são negligenciadas pelo conhecimento acadêmico por serem consideradas práticas relacionadas ao “mau gosto”.

Em comparação ao funcionalismo, assim como expresso por Louis Sullivan no sentido de que a função de um edifício deveria determinar sua forma, os autores comentam que o kitsch funcionaria de maneira exatamente oposta a esse preceito, ou seja, *kitsch* seria o contrário do funcionalismo. “A função nunca é o fator determinante, mas sim pretexto e fator acessório”.¹¹⁵ Já a arquitetura espontânea, que eles chamam de arquitetura realizada por “habitantes-construtores”, aproxima-se do *kitsch* justamente pela inventividade que revela a inserção de uma “marca” própria do seu criador.

Na tentativa de agregar classificações que ajudem a configurar o *kitsch* dentro de arcabouço teórico-arquitetônico, os autores chegam ao que denominam “arquitetura instintiva”. Arquitetura instintiva seria aquela que se baseia no instinto de sobrevivência, mas que também recorre ao impulso emocional que leva o homem a construir seu próprio abrigo ao seu estilo. Essa arquitetura surgiria como resposta ao primeiro impacto do industrialismo e seria assim uma manifestação contra uma arquitetura tecnológica.

Outro termo/classificação colocado pelos autores é a chamada “arquitetura doce”. Por “arquitetura doce” devemos entender uma maneira de se representar aquelas arquiteturas onde estariam incluídos todos os modos de autoconstrução artesanal. “Sua base propõe a substituição do projeto do espaço, recusando a divisão entre intelectual e manual. A possibilidade de expressão poética, acrescenta ainda um respeito aos eco-sistemas, negando-se ao desperdício de energia e de materiais.”¹¹⁶ Os autores também fazem referência à “arquitetura selvagem”, e esse termo remete diretamente ao pensamento de Lévi-Strauss apresentado em *O Pensamento Selvagem* que aborda a questão da *bricolage*.

Desse modo, para Guimarães e Cavalcanti, “arquitetura kitsch” seria uma fusão desses diversos tipos ou classificações que, juntamente com alguns traços da “arquitetura oficial”, formaria a multiplicidade desse modo de ser e de criar representado pelo *kitsch*.

8- ARQUITETURAS FANTÁSTICAS

Arquiteturas fantásticas são essas arquiteturas que, assim como na literatura ou na pintura, se baseiam em princípios retóricos e poéticos do fantástico, ou seja, do sonho e da imaginação do seu criador. Pelo termo “arquiteturas fantásticas”, entende-se aquelas arquiteturas que se afastam do habitual e que podem ser consideradas um fenômeno independente de estilos. Ao mesmo tempo,

¹¹⁵ GUIMARAENS, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. **Arquitetura Kitsch suburbana e rural**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979. p.23.

¹¹⁶ GUIMARAENS, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. **Arquitetura Kitsch suburbana e rural**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979. p.30.

este termo é encontrado em diversos estilos que vão desde o estilo clássico e o barroco até o racionalista ou high tech. Ainda que existam estilos mais propícios para o seu aparecimento, como o barroco, o *art nouveau*, o modernismo ou o desconstrutivismo, ele não pode ser encerrado por um único modelo formal. Fernando Fuão diz que:

O fantástico, quer na literatura, na pintura ou na arquitetura é, em sua essência, um discurso de revelação que coloca em cheque (*visi*) os critérios de criação através da diferença e que se baseia no princípio da hesitação entre realidade e sonho. O conhecimento e a exploração desses princípios retóricos e poéticos do fantástico podem constituir num verdadeiro instrumental para os arquitetos contemporâneos.¹¹⁷

A expressão “arquitetura fantástica”, para Fuão, aparece em qualquer tempo ao longo da história e o termo se afirma como ruptura do contínuo, algo que pressupõe uma realidade linear já estabelecida. O fantástico surge, portanto, da intromissão da diferença que reafirma a própria ideia de realidade. “É a singularidade que se destaca sobre a base de ‘normalidade’ ou do padrão que assinala a presença da distinção. Para que o fantástico se manifeste é necessário essa base de homogeneidade, que é dada pela repetição, pela imitação e pela inviolabilidade formal. O fantástico não significa necessariamente a inclusão de algo novo, premeditado, planejado. Ele pode também ocorrer, como sugeriu Breton, simplesmente através de uma acumulação sucessiva de acontecimentos históricos sobre um mesmo espaço ou edifício, que acabam por transfigurá-lo fantásticamente, como no caso do Castelo de Santo Ângelo, em Roma.”¹¹⁸

Muitos são os exemplos de arquiteturas que podem ser entendidos desde a perspectiva do fantástico. Dessa maneira, podemos pensar em arquiteturas notáveis de importantes arquitetos e que parecem ser oriundas de um sonho, como o Pavilhão de vidro de Bruno Taut, o Museu Sem Fim e a Capela de Romchamp de Le Corbusier, ou o Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright, as obras de Gaudí e Jujol em Barcelona, as arquiteturas da Ilustração de Boullée, Ledoux e Lequeu, as fantasias de Desiderio, Monsu e Piranesi entre outras. Além dessas arquiteturas consagradas pela crítica acadêmica, pertencem ao universo do fantástico, obras de não arquitetos como o Palácio Ideal do carteiro Ferdind Cheval construído em 1879 em Paris ou a Casa da Flor, construída a partir de 1912 por Gabriel dos Santos em São Pedro da Aldeia, Rio de Janeiro.

¹¹⁷FUÃO, Fernando. **O fantástico na arquitetura**. Disponível em:
<http://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/10/o-fantastico-na-arquitetura_15.html>

¹¹⁸FUÃO, Fernando Freitas. **O fantástico na arquitetura**. Disponível em:
<http://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/10/o-fantastico-na-arquitetura_15.html>

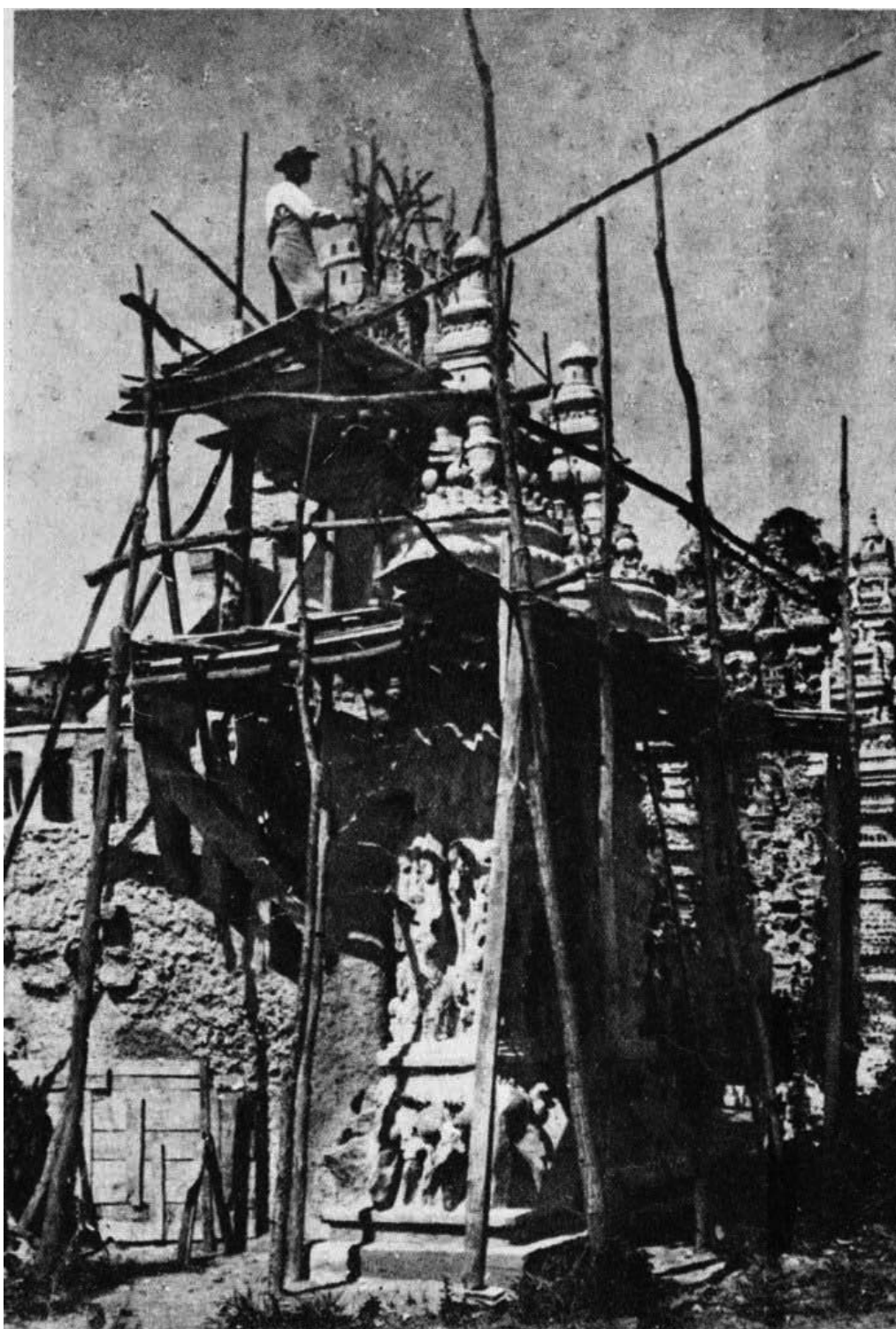


Imagem 48: Palácio de Ferdinand Cheval em construção.

O Palácio Ideal de Ferdinand Cheval levou 38 anos para ser construído, e sua construção se deu a partir das pedras que o carteiro Ferdinand ia encontrado durante seu itinerário de trabalho, alguns historiadores dizem que tudo começou com um tropeção em uma pedra. Cada dia, Cheval carregava as pedras que encontrava no caminho e ia acumulando esse material que, na sequência, seria utilizado para a construção de sua casa-palácio. Inicialmente, ele levava as pedras nos bolsos, numa pequena quantidade. Depois, passou a carregá-las numa cesta e, eventualmente, chegava a usar um carrinho de mão. Cheval passou as duas primeiras décadas construindo, juntamente com sua esposa, as paredes externas do seu palácio para, depois, concluir o seu interior. Com essa obra, Cheval dizia que pretendia construir um palácio tal qual ele imaginava em seus sonhos durante suas caminhadas como carteiro. A construção tem 26 metros de comprimento e uma altura que varia de 8 a 10 metros. Em 1969 o Ministro da Cultura da França instituiu o Palácio Ideal de Cheval como patrimônio cultural francês por suas qualidades arquitetônicas únicas.

Já a casa da Flor, construída por Gabriel dos Santos, que era um homem que trabalhava nas salinas da região de São Pedro da Aldeia (RJ), é um dos poucos exemplares brasileiros, juntamente com a obra construída por Estevão Silva da Conceição na favela de Paraisópolis (SP), que se equiparam às grandes obras da arquitetura fantástica mundial como o Palácio Ideal de Cheval, ainda que seja em menor escala. A Casa da Flor se trata de uma casa que foi construída a partir de diversos materiais encontrados, acumulados e reutilizados por Gabriel dos Santos.

Durante muitos anos, Gabriel bordou e bricolou sua casa, começando pelo interior e, posteriormente, avançando para o exterior, seguindo uma lógica própria que nos remete ao fantástico na arquitetura e que ele tenta explicar da seguinte forma: “Faço folhas de cimento, faço bordados, mas precisa que eu tenha lembrança e aquela força de ideia pra fazer essas coisas. E eu sou governado pra fazer essas coisas por pensamento e sonho.”¹¹⁹

A casa está situada no alto de um morro e está construída sobre fundações de pedra que são desproporcionais em relação ao corpo da edificação propriamente dito, o que, de certa maneira, faz com que ela ganhe ares de um pequeno castelo justamente por essa relação com sua fundação, assim como por sua posição geográfica hierarquizada. Para a construção das paredes, foram usados inúmeros materiais, como telhas de barro, pratos, garrafas, azulejos, lajotas, cerâmicas, conchas, ossos, pedaços de vidro, espelhos, entre outros materiais encontrados formando uma grande massa de fragmentos. Segundo Fuão, em seu artigo *A casa da Flor*, em meio à festa de objetos, surgem até flores feitas de argamassa, características das ornamentações das casas antigas, remetendo um pouco às flores de glacê dos bolos de festas.

Nessa obra, os inúmeros mosaicos criados por Gabriel denotam uma ordem compositiva que pode ser comparada à ideia de *collage* ou da fotomontagem dadaísta, pois o criador trabalha com

¹¹⁹ FUÃO, Fernando. **A casa da flor**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 012.02, Vitruvius, maio 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/888>>.

fragmentos que vão sendo colados numa lógica aparentemente sem ordem, como se fossem ao acaso. Entretanto, essa desordem obedece à ordem do tempo, responde à disponibilidade de materiais, ao encontro e ao ajuste de uma peça com a outra. Fuão lembra que nos muros da casa estão presentes os mesmos princípios compositivos que aparecem em algumas *photocollages*, tais como a acumulação e a utilização de *objets-trouvés*, objetos encontrados ao acaso, que são “redeslucados” para um outro contexto.¹²⁰

Essa obra durou mais de 40 anos, numa rotina de construção diária e lenta que era a tradução da própria vida de Gabriel. Ali ele representava os seus sonhos, como no caso do mosaico que era uma espécie de diário de bordo. Assim, a relação com a construção era como a metáfora da construção de sua própria vida. Fuão comenta que, arquitetonicamente, a Casa da Flor, apresenta algumas semelhanças com o Palácio Ideal, em ambos existe uma inversão de escala onde figuras como a flor são aumentadas e representadas em proporções gigantescas.

Diante do requintado trabalho de Cheval, a casa de Gabriel pode parecer mais desleixada, mais *naïf*, mas, ao mesmo tempo, essa despreocupação lhe confere um estatuto de obra típica moderna, contendo os mesmos princípios compositivos vanguardistas desenvolvidos por Jujol. Refiro-me mais precisamente à sua intervenção na casa Torredellas, que em meio à cobertura feita de cacos de azulejo, coloca irreverentemente um prato fundo e uma jarra de vinho catalã. Gabriel ia nas casas ricas, observava tudo e fazia igualzinho na sua. Copiava com o que tinha à mão, com o que podia fazer, e a recriação era mil vezes mais bela que a beleza das casas da realeza.

Essa ausência de preocupação com o requinte do acabamento revela que a importância está na transfiguração poética da casa real, na consciência do essencial, como observou Ferreira Gullar em seu ensaio sobre a Casa da Flor, e não no barroquismo da ornamentação.¹²¹

Gabriel, assim como o carteiro Cheval, construía a partir da experiência e da vivência, aprendia a cada dia, com cada material e, assim, encontrava novas soluções que se davam também por tentativa e erro, num processo eternamente incompleto. Seu caminho era o da aventura e o da descoberta, por isso seu compromisso não era com o fim da obra, mas, sim, com o processo de desenvolvimento da construção. Cada situação ou circunstância exigia um novo posicionamento, uma nova tomada de decisão que se acumulava em forma de conhecimento para o dia seguinte. Por não seguir um projeto arquitetônico, e sim um sonho, uma fantasia, tanto o Palácio Ideal como a Casa da Flor são processos de construção indeterminados, ainda que tenham um horizonte a seguir, esse horizonte é transformado a cada dia, a cada passo no caminho de Cheval e de Gabriel. Portanto, são os casos da arquitetura fantástica em que se atua na baixa tecnologia que se relacionam ao modo lo-fi.

¹²⁰ FUÃO, Fernando Freitas. **A casa da flor.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 012.02, Vitruvius, maio 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/888>>.

¹²¹ Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/888>>

9- ARQUITETURA EXPERIMENTAL E EFÊMERA: COLETIVO CAVART



Imagem 49: Cavart. Seminário de 1975. Pádua. Itália.

Outro caso que remete ao conceito de baixa tecnologia na arquitetura é a experiência realizada pelo coletivo italiano Cavart e seus trabalhos de arquitetura efêmera e autoconstruída. Fundado em Florença na Itália em 1973 por um grupo de estudantes de arquitetura, o Cavart foi uma iniciativa influenciada pelo movimento da arquitetura radical italiana dos anos de 1960, principalmente influenciado pelos coletivos Archizoom e Superstudio que eram os grupos que vinham revolucionando o sistema educacional de arquitetura italiana com suas propostas utópicas e anticonsumistas que pretendiam questionar os modos de produção arquitetônica vigentes. Esse modo questionador das vanguardas italianas dos anos 60 pode ser percebido a partir do seu discurso, assim como escreveu Adolfo Natalini do Superstudio em 1969:



Imagem 50: Cavart. Participantes reunidos em frente à pirâmide de feno desenhada por Paola Navone e Alessandro Mendini

Para além das convulsões da superprodução, um Estado pode nascer da calma adquirida por um mundo sem produtos ou refugos, uma zona em que a mente é energia e matéria-prima e também produto final, o único objeto de consumo intangível.¹²²

Ou em outro texto, já em 1972:

Os objetos dos quais precisaremos serão apenas bandeiras ou talismãs, signos de uma existência que continua, ou meros utensílios para operações simples. Assim, por um lado restarão utensílios [...], por outro, objetos simbólicos como monumentos ou distintivos [...] objetos que podem ser facilmente levados conosco se nos tornarmos nômades, ou pesados e imóveis se decidirmos ficar para sempre no mesmo lugar.¹²³

¹²² NATALINI, A. **Figures of Stone**. Quaderni di Lotus n.3 (1984). In: FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. Martins Fontes. São Paulo. 1997. p.350.

¹²³ NATALINI, A. **Figures of Stone**. Quaderni di Lotus n.3 (1984). In: FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. Martins Fontes. São Paulo. 1997. p.350.

O nome Cavart significava “arte na pedra” e fazia referência à localização onde ocorreu a primeira performance do grupo, a pedra de Monte Loncina, perto de Pádua. Após o sucesso da primeira exposição, o grupo foi convidado para participar da Bienal de Veneza de 1974 e começou a atrair mais simpatizantes e a promover encontros com certa regularidade.

Já em 1975, o local escolhido para a performance foi a pedra abandonada de Monte Ricco. Nessa pedra, o Cavart instalou uma oficina de arquitetura com duração de uma semana chamada “Arquitetura culturalmente impossível” e contou com a participação de mais de 100 estudantes, além de arquitetos, artistas e curiosos que participaram da experiência de construção de pequenos espaços.¹²⁴

No decorrer dos dias, uma cidade temporária inteira foi erguida no local e, de maneira lúdica, várias experimentações foram sendo propostas a partir dos temas que eram colocados pelo grupo com o intuito de levantar questionamentos sobre os modos tradicionais e acadêmicos de se fazer arquitetura. Assim, surgiram construções a partir de materiais inusitados, como o feno, além de outros materiais encontrados no local que foram sendo incorporados de maneira não usual. Estas construções buscavam questionar os códigos e formas arquitetônicas burguesas que determinavam os modos de se pensar e executar a arquitetura, e buscavam, a partir do tensionamento dos códigos existentes, criar uma oscilação desses significados a partir das noções de fragilidade/estabilidade e efemeridade/durabilidade.

A última performance do grupo aconteceu em 29 de julho de 1976 em Monte Morello, perto de Florença, e se chamou *Homo Trabens*. Essa intervenção buscava expressar o impulso primitivista que, segundo o grupo, deveria ser evocado ao se pensar o design. Essa ideia buscava também desencadear, nos participantes, novos estímulos criativos que surgiriam a partir do uso de materiais e técnicas rudimentares não convencionais, principalmente aos arquitetos, mas que eram muito simples e acessíveis a qualquer pessoa. Apesar do curto período de sua curta existência, o Cavart reuniu muitos jovens que, mais tarde, se tornariam autores importantes na cena arquitetônica italiana e internacional como o britânico Will Alsop e os italianos Marco Zanini, Alessandro Mendini, Paola Navone, Franco Raggi e Michele de Lucchi, entre outros. Essa experiência também desempenhou um papel ativo na redefinição do processo projetual italiano, trazendo para o centro do debate arquitetônico questões como baixa tecnologia, a experiência e a vivência no local, a espontaneidade e a autoconstrução na prática arquitetural.¹²⁵

¹²⁴ Disponível em: <<http://www.domusweb.it/en/architecture/2011/03/22/radical-visions.html>>

¹²⁵ THEOFFBEATS. **Cavart between archaism and futurism**. Disponível em: <<http://www.the-offbeats.com/articles/cavart-between-archaism-and-futurism/>>

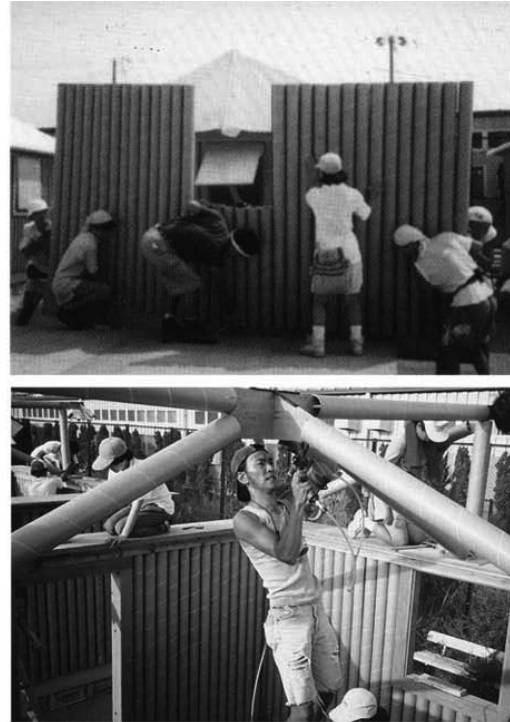
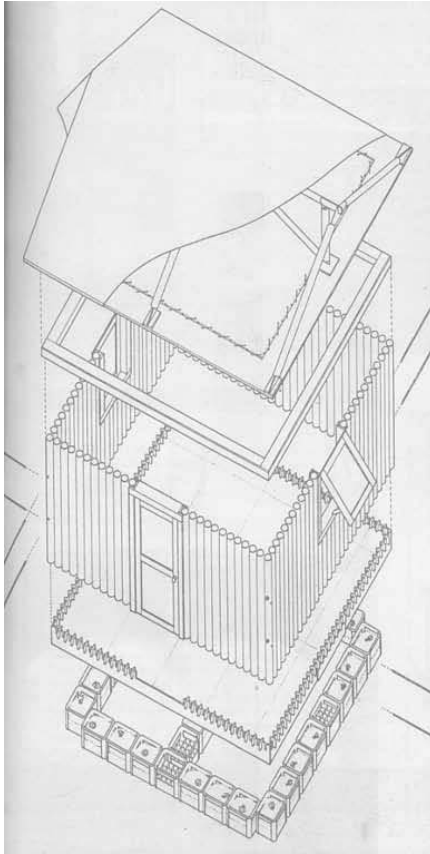
10 – ARQUITETURA EMERGENCIAL E EFÊMERA: SHIGERU BAN



Imagem 51: Paper Log Houses - Kobe, Japão. 1995. Shigeru Ban.

Disaster Relief Projects é uma série de trabalhos realizados pelo arquiteto japonês Shigeru Ban e sua equipe que tem por objetivo construir arquiteturas emergenciais em locais afetados por desastres naturais como terremotos, furacões ou maremotos. Para essas arquiteturas imediatas propostas por Shigeru Ban, são utilizadas estruturas de papel reciclado mescladas com materiais encontrados ou doados. A tradição do uso do papel em construções efêmeras já vem sendo experimentada por Ban desde meados dos anos 1980 quando ele começou a propor este tipo de material para exposições artísticas. Segundo Bruna Campos¹²⁶, através das exposições, Ban desenvolveu uma técnica simples e rápida de construção a baixo custo que foi sendo aprimorada com o passar dos anos. Desse modo, o arquiteto teve a possibilidade de experimentar os diversos comportamentos do material, testando sua capacidade estrutural, maleabilidade e flexibilidade. Outra vantagem dos tubos de papel reciclado que pode ser comprovada nesse primeiro período foi a questão da durabilidade e da baixa produção de resíduos que este material gerou. Pouco a pouco, as estruturas de papel foram ganhando diferentes tamanhos, passando por processos de impermeabilização e, até mesmo, testes de resistência ao fogo que permitiram avançar com este material para empregá-lo em outras propostas.

¹²⁶ CAMPOS, Bruna Caroline Pinto. Shigeru Ban e sua contribuição para a arquitetura efêmera. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 115.04, Vitruvius, dez. 2009
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.115/5>>.



Shigeru BAN (1957), "Paper Loghouse", 1995
caixas de cerveja, sable, tubos em carton de 4 mm
d'épaisseur, toile de tente, surface au sol 16 m²
Kobe, Japon

Imagem 52: Paper Log Houses - Kobe, Japão. 1995. Shigeru Ban.

Após essa etapa, o próximo passo foi testar o material como forma de abrigo, e a primeira oportunidade de oferecer ajuda aos desabrigados foi no desastre ocorrido na cidade japonesa de Kobe, no ano de 1995, que foi atingida por um grande terremoto. Nessa experiência, Ban buscou criar uma série de abrigos temporários partindo das estruturas de papel que formavam paredes e estruturas para a cobertura. Para as casas/abrigos temporários, o arquiteto utilizou também caixas de cerveja doadas e carregadas com sacos de areia. As paredes foram feitas com tubos de papel de 106mm de diâmetro, 4mm de espessura, a cobertura foi feita com lonas. Para o isolamento das paredes, foi utilizada uma fita adesiva à prova d'água que era instalada entre os tubos de papel. As casas tinham 52 metros quadrados e tinham um custo unitário inferior a \$ 2.000. Toda a construção foi pensada para que os abrigos fossem facilmente montados e desmontados não necessitando de mão de obra especializada e para que os seus materiais fossem descartados ou reciclados.

11 – ARQUITETURAS PARTICIPATIVAS: FREI OTTO E LUCIEN KROLL

Na esteira das propostas e teorias de Yona Friedman, outras proposições foram surgindo. “Cada um pode criar seu próprio ambiente”, escreveu Frei Otto no seu desenho/diagrama chamado *What is this?* de 1984. E foi pensando nesse tema, assim como no papel social do arquiteto naquele momento, que o arquiteto alemão propôs uma espécie de casulo vertical onde cada morador construiria seu próprio “ninho”. Esse projeto foi chamado de Ökohaus (Eco House) e foi construído na cidade de Berlim na Alemanha.



Imagem 53: Frei Otto e sua equipe em reunião com os moradores.

Localizado próximo a um dos maiores parques da cidade, a Ökohaus é composta por três esqueletos de concreto que dão origem a três edifícios singulares. Assim, partindo de uma infraestrutura de concreto aparentemente inacabada e pensada como uma obra aberta, cada espaço referente aos “casulos” (casas) foi delimitado por Otto no projeto inicial. Partindo desse projeto, que tinha o objetivo de funcionar como um ponto de partida ou como base para futuras apropriações, o espaço foi sendo ocupado e personalizado pelos próprios moradores. A ideia era a de que cada morador deveria decidir como seria sua casa dentro do espaço delimitado para cada moradia, assim, para a construção, os moradores contavam com o auxílio de Otto e de uma equipe de arquitetos.

Fazendo referência à Ville Spatiale de Yona Friedman, que foi uma estrutura imaginada ainda no final da década de 1950 e que era uma estrutura que não possuía pisos, paredes, telhados ou qualquer outra forma preconcebida, a Ökohaus de Frei Otto oferecia aos moradores-construtores uma base adequada e aberta para receber improvisações e apropriações que eram geradas a partir de um autoplanejamento incentivado pelo próprio arquiteto, ou seja, os moradores se organizariam entre eles para gerir os recursos da obra. Com isso, Otto pretendia que cada futuro morador tivesse sua autonomia e poder de decisão sobre como seria o espaço de sua casa. Os únicos pré-requisitos que esses futuros moradores deveriam respeitar eram as restrições ecológicas colocadas desde o início por Otto e sua equipe e que diziam respeito ao tamanho das janelas, ao uso de telhados verdes, entre outros quesitos ligados à questão da sustentabilidade da futura casa.



Imagem 54: Ökohaus em construção.

Por tratar-se de uma proposta experimental e, até certo ponto, indeterminada, os custos, assim como o cronograma da obra, eram incertos. Para a construção, uma espécie de comunidade (ou um condomínio alternativo) foi criada, e esta comunidade era composta por 18 famílias. Dessa maneira, a experiência ia além do ato de cada pessoa poder construir sua própria casa com a ajuda dos arquitetos, já que o grupo também era responsável por gerir o orçamento da obra. Assim, caso uma das famílias tivesse algum problema financeiro, os outros teriam que manter os custos para que o projeto como um todo não fosse comprometido. Isso também acabou formando na comunidade um senso de autogestão que foi importante tanto para o prosseguimento das obras como para a convivência do grupo após a conclusão da obra. Os moradores, ao final, acabaram investindo mais do que esperavam, ainda assim, a obra foi concluída com sucesso. A Ökohaus foi considerada uma solução bem-sucedida nos aspectos coletivos e ecológicos, além disso, foi uma tentativa positiva de questionar o papel do arquiteto e dos próprios moradores no processo de construção.¹²⁷

Refletir sobre o processo projetual de Frei Otto, nesse caso, também nos remete ao que escreveu certa vez o arquiteto belga Lucien Kroll: “A casa é uma ação, não um objeto”.¹²⁸ Foi pensando no

¹²⁷THEOFFBEATS. **Building together the Okushaus.** Disponível em: < <http://www.the-offbeats.com/articles/building-together-the-okohaus-frei-otto-collective-improvisation/>>

¹²⁷ FÈVRE, Anne-Marie. **Les Kroll, une utopie habitée.** Disponível em: <http://next.liberation.fr/design/2013/10/11/les-kroll-une-utopie-habitee_938902>

sentido de ação e não de objeto que Kroll propôs a construção do edifício La Mémé (1970-72). Esta obra realizada em Louvain na Bélgica se trata de um projeto participativo para a Faculdade de Medicina da Universidade de Louvain e contou com a colaboração de vários grupos de estudantes para elaboração do projeto. Juntos, arquitetos, estudantes e a comunidade desenvolveram a organização do espaço, buscando, nesse processo, evidenciar a diferenciação entre os modos de vida de cada indivíduo envolvido, evitando, assim, a repetição de soluções predefinidas, o que resultou em uma solução formal heterogênea. Essa diferenciação entre os apartamentos e demais espaços buscava evidenciar a liberdade de transformação dos espaços construídos de acordo com as necessidades que fossem aparecendo no decorrer da vida útil do edifício.



Imagem 55: Ökohaus em construção.

Nesse processo foram construídos 5 edifícios: além do La Mémé, a prefeitura do campus, o restaurante universitário, o centro ecumênico e a estação de metrô. A ideia partiu de um conjunto de manifestos que combinava a participação dos futuros usuários para a formulação do espaço, a ideia era moldar um quadro construtivo que permitisse a mobilidade e a possibilidade de transformação futura do edifício. ¹²⁹

Combinando produção modular industrial e artesanato, o edifício La Mémé assume esteticamente as formas do caos que reflete o que foi o próprio processo de projeto e construção envolvendo tanta gente. E, através de sua fachada, percebe-se uma variação de cores e de materiais que remetem ao estilo de construção de uma favela devido à mistura inusitada de diversos elementos justapostos.

¹²⁹ Nomads-USP. **The social centre Mémé.** Disponível em:

<http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura_digital/complexidade/CASOS/MEME/MEME%201.htm

>¹²⁹ FÈVRE, Anne-Marie. **Les Kroll, une utopie habitée.** Disponível em:

<http://next.liberation.fr/design/2013/10/11/les-kroll-une-utopie-habitee_938902>

Sobre o processo, Kroll diz que os erros também fazem parte do projeto e que a regra colocada *a priori* nesse processo seria não interromper ninguém, a ideia não era que todos concordassem, mas sim que o próprio grupo soubesse lidar com as diferenças.¹³⁰



Imagem 56: The Social Centre La Mémé. 1970 – 1978. Lucien Kroll.

Lucien Kroll juntamente com sua esposa, a paisagista Simone Kroll, tem desenvolvido métodos projetuais para tornar a arquitetura mais participativa desde a década de 1960. Para eles, “se envolver” com as pessoas não se trata de uma estratégia de venda ou de uma cortesia com relação aos futuros habitantes, mas, sim, de um componente real para suas propostas arquitetônicas.

Hoje com 88 anos, Lucien Kroll foi homenageado com uma exposição em Bruxelas no ano de 2016 que conta com mais de 80 projetos seus. A respeito de seu trabalho exposto, ele comentou:

A arquitetura não é um ‘espetáculo’, mas um dos componentes do nosso mundo, assim como os fenômenos naturais. [...] Os projetos aqui apresentados devem ser considerados como tramas deste complexo universo e não como gesto estético e isolado de um arquiteto.¹³¹

12 – RECICLAGEM E REAPROVEITAMENTO: GIANNI PETTENA

Reciclar é converter um material excedente, uma sobra ou um material desperdiçado em potencial produto de utilidade. No sentido estrito do termo, reciclar seria devolver determinado material ao

¹³¹ VILLEPIN, Anastasia de. **Simone et Lucien Kroll à Bruxelles**. Disponível em: <<http://www.larchitectureaujourd'hui.fr/simone-et-lucien-kroll-a-bruxelles/>>

seu estado original de matéria prima bruta. Já a reutilização consiste em reaproveitar determinado material já beneficiado em outra função ou então reutilizá-lo para uma função semelhante após ter sido descartado. Quem faz reciclagem, normalmente, são os catadores e os recicladores que recolhem, separam e recolocam o material coletado de volta ao processo produtivo, restabelecendo assim os ciclos e favorecendo a natureza. Para Fuão, os catadores e recicladores ocupam-se do que é descartado pela sociedade e com isso dão nova vida aos ciclos interrompidos, colaborando com o meio ambiente e impulsionando a vida nas cidades.¹³²



Imagem 57: Casa Elba, 1978, Itália. Gianni Péttena.

O arquiteto, artista, crítico e historiador italiano Gianni Péttena, um dos cofundadores do movimento da Arquitetura Radical Italiana dos anos de 1960, foi outro personagem que buscou por um projeto alternativo onde pudesse mesclar uma atividade experimental com seus interesses pessoais e sua prática profissional. Conhecido por suas instalações artísticas pensadas na escala do local em que são inseridas, assim como uma relação própria com o lugar partindo de noções do tipo *site specific*, Péttena costuma, sempre que possível, relacionar questões entre a natureza e a arquitetura no sentido de questionar as noções de efemeridade e temporalidade.

Nesse sentido, interessa aqui mencionar o caso de sua primeira casa construída, ou melhor, autoconstruída, a Casa Elba de 1978, localizada na ilha de Elba, em Enfola na Itália. Nesse projeto, Gianni Péttena, assim como em muitas de suas obras artístico-conceituais, busca pelas relações entre o ambiente físico, a matéria e a fabricação do espaço, e, nesse sentido, pode-se dizer que se

¹³² FUÃO, Fernando. **Lixivia (i)mundi. Inscritos no lixo.** UFRGS. Porto Alegre. 2015. p. 56.

trata de uma casa-manifesto, já que é a própria materialidade que guia e orienta o arquiteto para a concepção do projeto.

Na realidade, o próprio Pettena é o proprietário da casa que está imersa numa densa natureza e foi construída a partir da recuperação de um antigo abrigo para redes de pesca existente. Para esta construção, o arquiteto adotou o método da reciclagem e do reaproveitamento de materiais que foram sendo encontrados ao acaso no entorno, fazendo, ele mesmo, o papel do catador. Nesse processo de busca por materiais, foram sendo acumuladas pedras que faziam parte de antigos muros de contenção abandonados, seixos encontrados na praia, pedaços de vidro, restos de cercas e telhas de junco, além de outros materiais encontrados que foram sendo coletados, ainda sem saber de sua real utilidade.



Imagem 58: Casa Elba, 1978, Itália. Gianni Pettena.

Pettena, a respeito do processo, dizia que “o importante era estar no local e passar algum tempo por lá para poder descobrir as regras que eram ditadas pela própria natureza ou pelas preexistências”.¹³³ Portanto, a relação com o ambiente era quem iria sugerir como proceder. Pettena, assim, trazia suas ideias do campo conceitual e artístico para a prática arquitetônica, aplicando estratégias de atuar que partiam do uso e da vivência no local. Assim, pouco a pouco, a casa foi sendo construída com esses materiais encontrados aplicados juntamente com uma mão de obra que advém de uma tradição construtiva local. E foi a experiência de catador que lhe possibilitou essa aproximação com o lugar, já que, ao buscar os materiais, assim como faz o catador,

¹³³ DIVISARE. **Gianni Pettena. La mia casa Al'Elba.** Disponível em: <<https://divisare.com/projects/316614-gianni-pettena-la-mia-casa-all-elba>>

Pettina teve a oportunidade e o tempo para conhecer aspectos específicos tanto dos materiais que lidava quanto do local onde se inseria a construção.

O arquiteto nesse projeto buscou aplicar o conceito de reaproveitamento que parte da materialidade para formular um entendimento que pesa as técnicas disponíveis para adaptar a casa à realidade do local, ou seja, eram os materiais encontrados que ditavam a forma de construção, eles eram o ponto de partida. Pode-se dizer, assim, que, neste caso, estão representados também os ideais de baixa tecnologia e autoconstrução e que estes operam como uma ferramenta poética, numa espécie de “poética do possível”, já que é a busca por entender o funcionamento e a dinâmica local que regem a configuração do próprio espaço que parte do já existente para propor transformações dentro das possibilidades colocadas por essa realidade.

13 – RURAL STUDIO

Rural Studio é um programa de desenvolvimento de arquitetura e design que faz parte da Auburn University no estado do Alabama, Estados Unidos. O programa foi criado em 1993 por D. K. Ruth e Samuel Mockbee e oferece aos estudantes dessa universidade uma experiência educacional prática que, ao mesmo tempo, busca ajudar a população mais desatendida da região do Black Belt, no oeste do Alabama. Já nos seus primeiros anos de existência, o Rural Studio tornou-se conhecido por estabelecer um *ethos* de reciclagem, reutilização e reaproveitamento no universo educacional americano. Em 2001, após a morte de Samuel Mockbee, Andrew Freear o sucedeu como diretor. Desde então, o Rural Studio expandiu o alcance e a complexidade de seus projetos, concentrando-se principalmente no trabalho orientado para as necessidades das comunidades locais com as qual se relaciona.

A filosofia do Rural Studio sugere que todos, ricos e pobres, merecem o benefício de um bom design. Para cumprir essa ética, o Rural Studio evoluiu seu processo de projeto de maneira a torná-lo cada vez mais orientado para as necessidades da comunidade. Os projetos se tornaram possíveis através da colaboração entre a universidade e os esforços de três municípios. Os alunos trabalham dentro da comunidade para definir soluções, angariar fundos, projetar e, em última análise, construir projetos com as próprias mãos. O Rural Studio, partindo de sua filosofia de trabalho, busca questionar as reais necessidades da construção, ou seja, busca levar os alunos a uma reflexão sobre o que deve ser construído e o que não deve (pensando nos excessos e desperdícios causados pela construção), sempre relacionando demandas de uso e disponibilidade material e construtiva. Segundo os dados obtidos em seu website, o Rural Studio construiu cerca de 170 projetos e educou mais de 800 “Arquitetos Cidadãos”.¹³⁴

¹³⁴ RURALSTUDIO. **Purpose and History**. Disponível em: <<http://www.ruralstudio.org/about/purpose-history>>

O processo de aprendizagem dessa escola demanda a imersão dos estudantes nas atividades comunitárias, fazendo com que eles vivenciem as mais diversas situações e possam, a partir da própria experiência, entender as dificuldades e potencialidades locais. Essa experiência proposta pela escola/estúdio pretende proporcionar aos estudantes maior sensibilidade e conhecimento prático para lidar com as contingências de uma realidade, muitas vezes, precária. Além disso, através desse método de ensino e vivência, os alunos são estimulados a pensar sobre o papel social e ambiental do arquiteto no mundo contemporâneo.



Imagem 59: Yancey Chapel. Hale County, Alabama. 1996. Rural Studio. Construído a partir de pneus recuperados de um aterro e feixes de telhado colhidos de uma igreja antiga, esta capela meditativa está localizada em um terreno no condado de Hale, Alabama. O projeto foi concluído com um orçamento limitado, foi tema de conclusão de curso de três estudantes no ano de 1996. Alguns anos depois, um modelo da Capela de Yancey foi vendido ao Metropolitan Museum of Art em Nova York pelo dobro do custo da capela para construir.

Todos os projetos propostos pelo Rural Studio têm a premissa de serem de baixo custo, sempre utilizando materiais locais, sobras e restos de materiais além de materiais doados ou encontrados na região e que servem para desenvolver projetos de pequenas casas ou, ainda, equipamentos comunitários. Essa iniciativa conta, ainda, com a ajuda de organizações governamentais e entidades filantrópicas.

Os materiais mais utilizados nas obras realizadas pelos estudantes e moradores das comunidades são a madeira, a terra e a palha. Entretanto, os alunos são estimulados constantemente a pensar na reciclagem e na reutilização de materiais inusitados ou extra-arquitetônicos fazendo uso da imaginação e de estratégias oriundas das artes como os *ready-mades* e a *collage* para ressignificar ou subverter a função de objetos como pneus, peças metálicas de automóveis, papelão entre outros materiais que podem estar disponíveis a baixo ou nenhum custo.



Imagem 60: Shiles House, Hale County Al, Alabama. 2002.

14 - BASURAMA

Basurama¹³⁵ é um coletivo dedicado à pesquisa, criação e produção cultural e ambiental fundado no ano de 2001 na Espanha. Sua área de estudo e atuação está centrada nos processos produtivos, na geração de desejos implicados no processo de produção capitalista e nas possibilidades criativas que as conjunturas contemporâneas suscitam. O coletivo nasceu através de estudantes da Escola de Arquitetura de Madri e foi se transformando e adotando diversas formas desde sua origem. De um modo geral, o coletivo busca estudar os fenômenos inerentes à produção massiva de lixo real e virtual na sociedade de consumo tentando apontar novas visões que funcionem como geradores de interação, pensamento e reflexão. Ao mesmo tempo em que buscam apontar questionamentos sobre o desperdício de recursos. Suas propostas também tratam de revelar novas formas de perceber essa realidade evidenciando o excedente de materiais e formas de aproveitamento desse excedente encontrado no meio ambiente da cidade contemporânea.

O coletivo busca trabalhar essencialmente com resíduos, restos e lixo em geral, em todos os seus formatos. Suas atividades são relacionadas às artes visuais, intervenções urbanas, oficinas, eventos comunitários, projetos colaborativos, entre outras atividades. Buscam propor ocupações artísticas em diferentes lugares com o intuito de chamar a atenção para determinadas situações de

¹³⁵ BASURAMA. **Sobre Basurama.** Disponível em: <<http://basurama.org/basurama/>>

precariedade, onde, através do reaproveitamento de materiais encontrados no lixo, se possam criar espaços efêmeros de convivência e interação. O Basurama já realizou mais de 100 projetos em quatro continentes.



Imagem 61: *Infla tu basura*. Lekeitio, Espanha. 2016. Basurama. Proposta em que utilizam uma série de sacolas plásticas de supermercado para construir um espaço inflável.

15 – LO-FI ARQUITETURA

Todas as arquiteturas vistas até aqui neste trabalho já foram tratadas a partir de outras perspectivas e vêm de diferentes contextos e culturas. Entretanto, o conceito lo-fi propriamente dito já fez parte do imaginário arquitetônico, mais especificamente, do cenário europeu no início dos anos 2000. E essa metáfora já foi estudada por alguns arquitetos incorporando definições que partem de reinterpretações do termo originário da música e de seus consequentes desdobramentos na arquitetura a partir de diferentes visões, mas sempre assumindo certa atitude de enfrentamento ético e crítico à profissão e, principalmente, propondo uma nova postura para o arquiteto do nosso tempo.

Assim como na música, percebe-se que o conceito lo-fi, na arquitetura, surge em oposição ao que representa o hi-fi enquanto atitude e acaba transbordando desse movimento certa insatisfação profissional frente aos interesses contidos no projeto de arquitetura que representa essa forma de atuação. Um grupo de arquitetos italianos formado por Mario Lupano, Luca Emanuelli, Marco Navarra, entre outros pesquisadores se dedicou ao lo-fi no caso específico da Itália, onde o tema se converteu em uma prática curatorial que teve como um dos resultados uma exposição intitulada *Lo-fi architecture – architecture as curatorial practice*, que ocorreu em 2010, na Fundação Claudio Buziol de

Veneza. Nessa exposição organizada pelo grupo, eles definiam essa experiência inspirada no tema lo-fi como um programa de transformação de espaços urbanos abandonados ou em desuso:



Imagem 62: Capa da publicação da exposição *Lo-fi architecture – architecture as curatorial practice*, 2010, Veneza

Um programa de trabalho que enfrenta problemas urgentes de cidades e territórios italianos e que apela para aqueles que determinam as dinâmicas administrativas e os contextos urbanos, econômicos e culturais. Em seu programa se contemplam a contribuição de um conjunto diversificado de partes interessadas, formado por arquitetos, artistas, críticos, designers, curadores, estudantes, mas também por administradores e empresários. Lo-fi é, portanto, em primeira instância, uma atitude para o projeto, uma forma de trabalhar em arquitetura, mas não só isso. ¹³⁶

Sobre essa exposição ocorrida em 2010, a revista italiana *Abitare* dizia na época quais eram os planos do grupo com essa investigação e quais eram as principais iniciativas geradas a partir da metáfora:

Arquitetura de baixa fidelidade está configurada como uma plataforma onde uma comparação é feita sobre temas urgentes, a fim de identificar dispositivos úteis e eficazes para fazer arquitetura hoje. A plataforma é expressa através de várias iniciativas. A produção de uma revista completa (ferramenta para a reflexão teórica e para o recolhimento de materiais úteis para a discussão e formulação dos projetos), uma série de workshops e concursos de design organizado pelos curadores e concebido como uma ação rápida e de *brainstorming*, e o desenvolvimento de projetos-manifesto. Tomando (temporariamente) o resultado do trabalho para organizar uma exposição em Veneza, ao mesmo tempo, a próxima Bienal de Arquitetura, e um livro-catálogo. ¹³⁷

Para o grupo da exposição, o lo-fi se tratava de uma atitude e de um ponto de vista que os arquitetos devem ter frente aos problemas contemporâneos, enfatizando a arquitetura como sistema aberto e incompleto, ou seja, um sistema onde o processo criativo ganha importância em relação ao resultado final (inacabado). Esse grupo de arquitetos italianos trata o lo-fi como um método sensível de escolha cultural que abrange diversos campos da cultura. Como afirmaram na exposição realizada em 2010 em Veneza:

A sensibilidade Lo-fi reserva atenção especial ao indeterminado e ao não-resolvido. Aplicada à arquitetura, torna-se uma escolha cultural, um ponto de vista que interpreta o design como um processo incompleto para sempre, mesmo em seus aspectos mais práticos, sendo entendido como necessariamente imperfeito e adquirindo força na proporção de sua abertura. ¹³⁸

¹³⁶ POLI, Elisa. **Lo-fi**. Disponível em: <<http://www.abitare.it/it/design/2010/03/16/lo-fi-2/>>

¹³⁷ POLI, Elisa. **Lo-fi**. Disponível em: <<http://www.abitare.it/it/design/2010/03/16/lo-fi-2/>>

¹³⁸ RUALI, Luca. Disponível em: <<http://www.lucaruali.net/>>

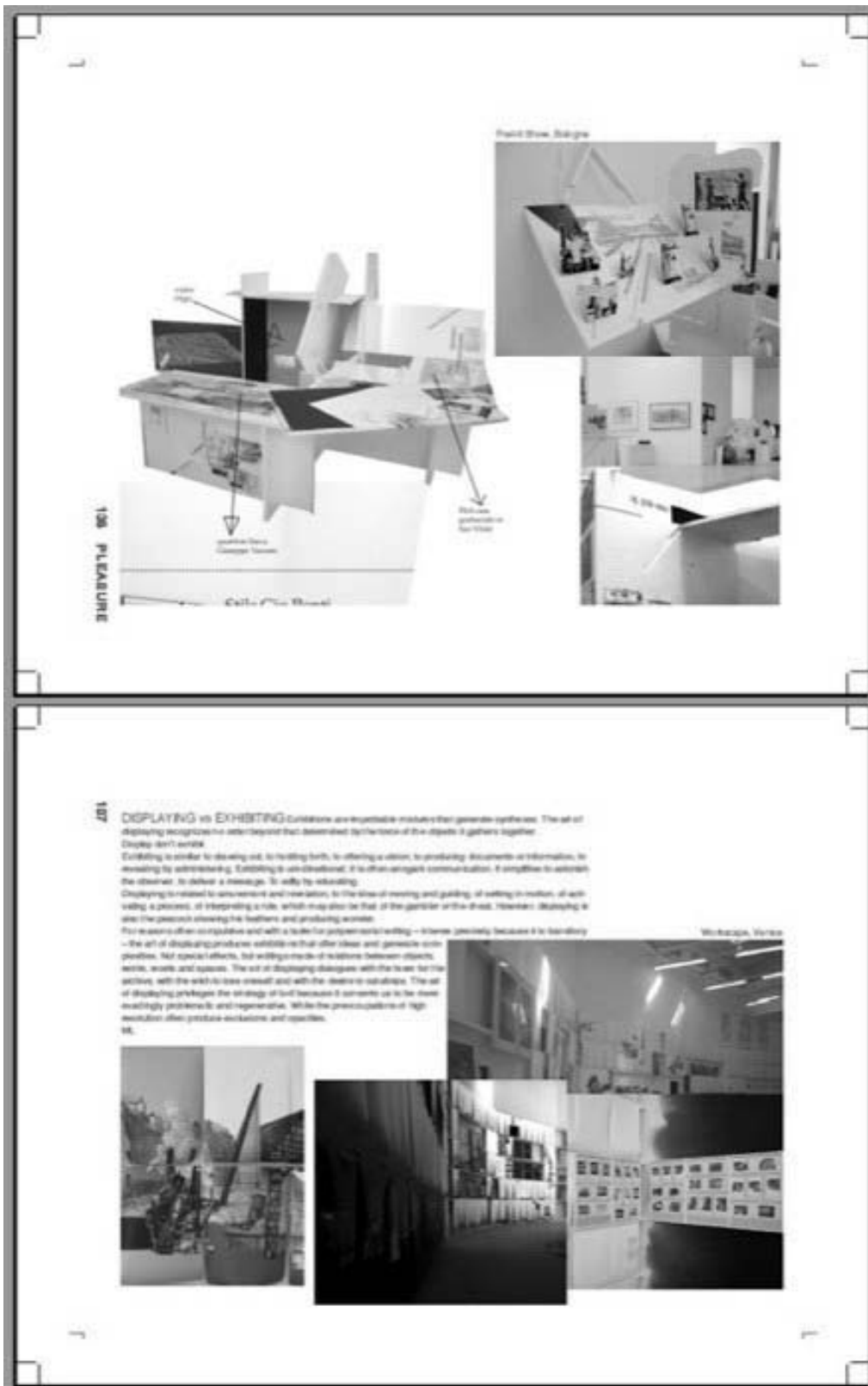


Imagem 63: Exposição na Fundação Claudio Buziol de Veneza, na Itália, 2010. A exposição era dividida em três temas: Rítmicos, Dispositivos e Prazeres.

Segundo seus representantes, fazer arquitetura a partir dessa sensibilidade gerada pelo conceito lo-fi não se trata de mais uma abstração teórica, mas, sim, um modo de encontrar formas menos arbitrárias e invasivas de se aproximar ao projeto. Eles entendem, assim, que essa sensibilidade ajude a formular perguntas que colaborem para uma revisão do processo projetual, acostumado simplesmente a formular respostas, valorizando, desta maneira, conceitos como inacabado e não-resolvido, além de reivindicar um retorno ao imediato, para, assim, contrapor-se à ideia de projeto como solução definitiva e estática. Partindo do ponto de vista do grupo italiano, podemos entender o lo-fi como uma tentativa de ver na arquitetura um horizonte cultural que transforma até mesmo as incertezas em seu material de projeto e que tenta evitar a paralisia causada pelo planejamento de grande escala dos projetos urbanos italianos.

Segundo a revista *Abitare*, a exposição *Lo-fi Architettura. Architettura como prática curatorial* pretende reafirmar uma ideia de um projeto feito de movimentos não lineares. Uma ideia de projeto que resulta em uma atividade variada e intensamente continuada, uma tentativa de interpretar o imaginário e o presente e, ao mesmo tempo, assumir o risco de, se possível, entender os resultados futuros a partir de seus próprios acontecimentos. Um trabalho lento que se alimenta de um monitoramento de uma série de ações imprevisíveis que vão se desencadeando com o passar do tempo. Assim, o nome da exposição busca colocar em evidência uma nova forma de operar sobre a arquitetura que tem raízes na música.

Em *Towards a Lo-Fi Architecture*, num pequeno artigo do arquiteto italiano Giovanni Corbellini que faz parte da plataforma da exposição já mencionada é possível entender outra intenção projetual que faz menção à prática oriunda da música. A ideia de perder o controle sobre o projeto, de se incentivar que diferenças apareçam entre o projetado e o construído. Essas diferenças, para o autor, revelam que precisão e fidelidade não são valores superestimados nesse modo de pensar e agir, assim como acontece na música, o que revela que esses preceitos devem ser questionados a partir dessa visão. Com o lo-fi, evidencia-se uma busca que se relaciona com a noção de desvio ou *détournement* situacionista que se revela como uma apologia às potencialidades da baixa fidelidade no processo criativo, o que se pode perceber a partir do que comenta Corbellini:

Na obra do arquiteto, precisão e indeterminação constituem-se em dois elementos continuamente confrontados em uma relação dialética [...], de fato, é possível identificar a ação de fatores que proliferam consciente e inconscientemente, mesmo no núcleo mais interior e auto-referencial da concepção do projeto. Isso inclui práticas tradicionais: como por exemplo, quando insistimos em refazer nossos desenhos sobrepondo folhas de papel

com diferentes grãos e transparência, a fim de confundir a coordenação da relação olho-mão para produzir desvios interessantes na primeira ideia.¹³⁹

Com essa ideia, Corbellini busca ressaltar justamente o excesso de precisão que os projetos arquitetônicos, principalmente os representados pelo modo hi-fi, vêm adquirindo a partir das novas tecnologias de desenho, como, por exemplo, os programas CAD e seu alto grau de precisão e perfeição. E, justamente por isso, ele acredita que o desvio possa ser uma necessidade contemporânea que está emergindo entre os arquitetos, já que a ideia de se perder o controle sobre a obra, nesse caso, serve também para se alcançar novas proposições que escapem da precisão e da homogeneidade projetual dos dias atuais. Ainda segundo Corbellini, o lo-fi ganha ainda mais importância no atual momento, já que se vive uma situação de crise financeira global constante, o que, segundo ele, aumenta a necessidade de se pensar em modos de trabalho com recursos limitados que desenvolvam mais a capacidade criativa do que a ênfase na performance tecnológica, movendo, dessa forma, a arquitetura na direção contrária à da simples gestualidade formal. Corbellini diz que pensar em arquitetura lo-fi significaria aumentar a distância entre a mente e a mão, reduzindo progressivamente a precisão na tomada de decisões e tornando a arquitetura mais simplificada e direta.



Imagem 64: Workshop sobre o tema lo-fi realizado em Vittorio Veneto, na Itália, 2010.

¹³⁹ CORBELLINI, Giovanni. **Towards a Lo-Fi Architecture.** In: *Lo-fi architecture – architecture as curatorial practice.* Edited by: Mario Lupano, Luca Emanuelli and Marco Navarra. Fondazione Claudio Buziol. Marsilio. 2010. Veneza. Itália. p.20-21. (Tradução livre).

Dentro do mesmo grupo, a pesquisadora Amanda Montanari ajudou expandir as reflexões sobre o tema com um pequeno artigo chamado *Notes on Lo-fi* que fez parte de sua dissertação de mestrado em Produção e Cultura de Moda da Universidade de Bolonha em 2004. Cabe relatar aqui o que disse Marco Navarra sobre pesquisas nesse campo:

[...] a moda, mais do que a arquitetura, conseguiu compreender e apreender os processos informais a respeito dos estilos de vida, transformando-os em pensamento, mas também em roupas de grife, ou seja, consegue manter um diálogo entre práticas espontâneas, observação de comportamentos e design, de forma a flexibilizar as trocas entre cultura e práticas de projetos.

No seu artigo, Montanari justifica a ideia de usar pequenas notas explicativas como uma maneira de apanhar a sensibilidade lo-fi a partir de poucas palavras, de forma provisória e ágil, o que na visão dela, mantém a honestidade em relação ao conceito oriundo da música. Assim, ela lista uma série de definições relacionadas ao lo-fi que podem ser relacionadas com a arquitetura e que complementam o entendimento sobre o tema. Destaco algumas abaixo:

- Lo-fi significa baixa fidelidade. Baixa definição. Baixa resolução. Para todos os efeitos lo-fi é o não-acabado, o não-resolvido. Em um sentido mais amplo e especulativo, também o que resta ou o sujo.
- A música é lo-fi quando a gravação é pobre. Vídeo e fotografia são lo-fi quando tudo está “pixelizado” ou fora de foco.
- Lo-fi é a restauração do imediato.
- Lo-fi é relativo a se formar. Espera-se que um trabalho executado em baixa fidelidade seja de alta qualidade conceitual.
- Lo-fi é a forma da necessidade, representação da energia criativa.
- Não há nenhuma falsificação no lo-fi.
- A baixa definição é mais honesta e intrigante. O conceito de nudez também está ligado a esta ideia.
- O brilhante e o artificial não são uma construção lo-fi. Conjuntos devidamente construídos, por exemplo, eles não são o cenário de uma fotografia lo-fi.
- A utilização de materiais reciclados é conceitualmente uma atividade lo-fi.
- Lo-fi pode ser sinônimo de feio.

- É por isso que o trabalho mais altamente representativo da energia criativa de um artista é o esboço.
- Terminar um projeto e corrigi-lo até chegar à máxima definição é uma ação que interrompe as propensões de uma obra aberta.
- Há, evidentemente, diferentes graus de codificação da ideia. Uma ideia que se torna projeto exige mais codificação, e a aproximação típica do lo-fi permanece apenas em um nível conceitual.
- Uma ideia expressa em baixa fidelidade é mais carregada de significado que uma ideia expressa através do filtro de alta qualidade.
- Baixa definição garante rapidez de execução, rapidez de gravação e facilidade de transporte.
- Lo-fi é de baixo custo. Fazer um projeto em baixa definição é mais econômico do que fazê-lo em alta. Por isso, é mais ético e democrático.
- No computador, os arquivos que mudam rapidamente são de tamanho pequeno. Então você pode se comunicar mais rapidamente e conseqüentemente espalhar mais informações. Este é precisamente como o potencial digital é concebido em baixa definição.
- Lo-fi é uma práxis.
- Ver uma exposição em um museu é lo-fi, ver o catálogo da exposição em casa é hi-fi. O autodidata é lo-fi, a formação acadêmica é hi-fi. É lo-fi querer continuar jogando mesmo quando o jogo fica difícil.

Colocando esses apontamentos no plano da arquitetura, os conceitos apresentados por Montanari colaboram para uma reflexão ampla sobre o tema. A ideia de não-acabado e não-resolvido, por exemplo, nos remetem à soluções rápidas, imediatas, que não têm o objetivo de serem definitivas e que podem gerar alterações futuras, novas intervenções que alterem a forma inicial. Esse conceito tem relação com as improvisações, práticas amadoras que buscam solucionar um problema cotidiano de forma ágil. Esse tipo de situação normalmente faz parte de práticas espontâneas que muitas vezes são mais identificadas como práticas de não-arquitetos, mas que, nesse contexto, são de interesse da arquitetura.

Nesse sentido, também se pode entender o lo-fi como uma restauração do imediato, uma arquitetura direta sobre uma necessidade específica, às vezes até sem projeto, que se utiliza, no máximo de um esboço inicial como se fosse um plano de ação, mas que não tem por objetivo seguir à risca essas determinações. Partindo dessa distância entre o plano inicial ou projeto e a obra realizada, tem-se a real dimensão da ideia de baixa fidelidade, já que, como vimos no capítulo referente ao hi-fi, a alta fidelidade está diretamente relacionada ao maior grau de reprodução da obra em relação à sua representação inicial.

Ao mesmo tempo, Montanari diz que se espera que um trabalho executado em baixa fidelidade seja de alta qualidade conceitual, o que faz sentido se pensarmos como arquitetos interessados em novas possibilidades de enfrentamento à prática arquitetural que partem de uma observação do cotidiano dos não arquitetos. Nesse sentido, o lo-fi passa a ser relevante conceitualmente por responder formalmente a uma necessidade, sem passar pelo desenho e pela representação para se chegar ao objetivo. É uma prática que se adapta a uma realidade precária em termos de recursos. Sua poética, portanto, se dá explorando ao máximo a capacidade imaginativa que surge da união entre os poucos recursos disponíveis e o desejo de realização sem burocracia na solução de um problema.

Além dos arquitetos italianos, outro importante autor que já tratou desse tema é o arquiteto inglês Jeremy Till em seu livro *Architecture Depends* (2009) que critica a ideia de controle do arquiteto sobre sua obra (o conceito de fidelidade), demonstrando como pessoas, circunstâncias e eventos perturbam os planos propostos através do projeto arquitetônico, o que justifica também a ideia de uma obra aberta contida no modo lo-fi. Segundo ele, a arquitetura é moldada por condições externas que independem dos processos internos do projeto arquitetônico, ou seja, a arquitetura é moldada pela sua própria contingência, pela sua própria incerteza em face dessas forças externas. Jeremy Till afirma que os arquitetos tendem a negar essa dependência da arquitetura às condições externas, pois se sentem mais confortáveis em um mundo idealizado como o do projeto, onde suas previsões não são questionadas.

Seguindo sua linha de raciocínio e se aproximando do lo-fi e da metáfora da música, ele lembra que esta não foi a primeira vez que um rádio foi invocado para apoiar argumentações sobre arquitetura. Em *Vers une architecture* (1923), Le Corbusier defende a ideia de se ouvir rádio em vez de ir a uma sala de concerto, pois, assim, segundo ele, se poderia captar com mais precisão e pureza a música do que nas frenéticas salas de concerto. No argumento de Till, Le Corbusier, com essa mensagem, privilegia a precisão da reprodução mecânica, o que certamente seria um modo hi-fi, caso existisse essa nomenclatura na época, mas o que, na verdade, se pretende demonstrar com essa mensagem é precisamente a intenção de Le Corbusier de se livrar do que, para ele, eram intervenções irritantes do mundo exterior, nesse caso, das salas de concerto. Assim, podemos afirmar que o objetivo de Le Corbusier era, na verdade, se livrar das contaminações ou das presenças contingentes que são partes de um processo inacabado onde a arquitetura é constantemente enfrentada e questionada. Partindo dessa insatisfação gerada pela imposição do controle e da precisão indicada por Le Corbusier, o estudo avança de forma crítica no sentido de desvendar ou sinalizar as consequências dessa forma de atuação.

É nesse sentido que o arquiteto e escritor inglês vem desenvolvendo sua crítica sobre a arquitetura contemporânea e se apropriando da metáfora lo-fi, assim como já fizeram os italianos, como um instrumento narrativo que abre possibilidades de abordagem e enfrentamento às formas de fazer arquitetura, principalmente, criticando formas de produção de uma cultura arquitetônica que se

afasta da realidade e do cotidiano para se aproximar da representação, num desejo de fugir do comum e de se afirmar no mercado voltado à especulação imobiliária.

Dentro da sua lógica que busca justificar o lo-fi como uma escolha cultural mais do que um modelo formal, perder o medo do comum, tampouco significa uma repetição da arquitetura que já está aí, ou mesmo a exibição de motivos populares para atender a uma demanda ordinária da população, pelo contrário, a ideia é buscar o extraordinário dentro da normalidade, formular novas criações a partir de reinterpretações do cotidiano. Entende-se, a partir desse processo desencadeado pela crítica de Till, que somente após superarmos certos preconceitos poderemos compreender que a arquitetura lo-fi não é humilde em tudo, pois ela deve ter como objetivo ultrapassar a dicotomia entre alta e baixa fidelidade, transgredir as separações e categorias para desconstruir as práticas sedimentadas pelos processos metodológicos e acadêmicos ou pelas lógicas mercadológicas que regem nossa profissão.

Para Till, é comum pensar que o termo lo-fi possa soar depreciativo ou então denotar uma forma humilde de produção que diminua os altos ideais da profissão, mas ele lembra que pensar assim seria interpretar mal o propósito do que pensara ele ser o lo-fi. Para exemplificar seu entendimento, ele conta a história de uma entrevista que escutara em seus tempos de estudante de arquitetura do músico Elvis Costello. Nessa entrevista, Costello dizia: “Depois de gravar uma música, eu pego os engenheiros e peço para que reproduzam essa canção através de um rádio barato. Preciso ouvir como isso soa na vida real. Como soa o ruído sob uma mesa no café da manhã”. Jeremy Till relembra essa entrevista do músico para contar sobre o seu processo de gravação em um estúdio onde o artista se encontra isolado do mundo, envolto entre alto-falantes, além de toda complexidade técnica que envolve a gravação de canções para a produção fonográfica de um disco, o que acaba isolando o músico da realidade do ouvinte. Mas, ainda assim, lembra Till, o que realmente importava pra Costello era o som com ruído que saía do pequeno rádio de transistor na mesa da cozinha. E é a partir desses termos que propõe uma analogia da música lo-fi com a arquitetura.

A analogia é direta. O arquiteto em seu estúdio, isolado do mundo, criando arquitetura hi-fi em seus equipamentos de alta qualidade, brincando com as teclas e o mouse, sonhando com uma entrega perfeita de um projeto com uma aura polida pelo céu azul e por pessoas felizes. Quando na verdade ele deveria estar trabalhando com rádios baratos, sujeiras espalhadas no chão e pessoas tristes. Arquitetura lo-fi.¹⁴⁰

Com isso, Jeremy Till quer dizer que Elvis Costello trata com atenção sua produção musical, até mesmo a respeito dos detalhes, assim como todo grande artista, mas é a partir de uma

¹⁴⁰ TILL, Jeremy. **Architecture Depends**. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p.136. (Tradução livre).

reinterpretação que Costello faz uma mudança nos critérios normais da arte “alta”. Ele reconhece que deve renunciar ao controle sobre a recepção final de seu trabalho e ajusta os parâmetros de realização do trabalho em conformidade com o público. Dessa forma, pode-se pensar que tanto o músico quanto o arquiteto não têm o poder de saber quais serão as circunstâncias em que seu trabalho será recebido, diferentemente do pintor, que tem como objetivo as galerias de arte, ou seja, um ambiente estável e controlado como destino de seu trabalho.

O arquiteto lo-fi tem que ser tão preciso e tão criativo como Costello na montagem de seu trabalho, mas também tão preciso sobre onde e como esse trabalho será executado. A ambição artística de Costello é tão alta quanto a do arquiteto ambicioso; A diferença é apenas que ele é mais real sobre os meios de sua transmissão e recepção, bem como para combiná-lo com uma ambição política. A arquitetura Lo-fi, portanto, pede ao arquiteto para projetar a sua mais alta capacidade e, ao mesmo tempo, ser agudamente consciente das condições que esse projeto irá finalmente encontrar.¹⁴¹

De um modo geral, o livro *Architecture Depends*, de Jeremy Till, pode ser considerado a base do pensamento que permeia toda a pesquisa que realizo e, inegavelmente, serve como ponto de apoio para as formulações que procuro aportar na sequência do trabalho. O livro tenta fazer uma discussão em torno do conceito de tempo e sua relação com a arquitetura. Dessa forma, Till busca apresentar algumas maneiras de como a arquitetura vem, com o passar dos anos, se comportando como um quadro fixo e controlado, e como podemos compreendê-la através de uma estrutura mais aberta que possa acomodar as múltiplas ações do tempo. Com isso, o autor pretende libertar a arquitetura das “garras do pensamento” abstrato e permitir alguma forma de moldá-la às forças contingentes do fluxo temporal, ou, como ele mesmo explica, “uma mudança de substantivo para verbo: Da ‘trama’ como um território demarcado em que a arquitetura é inserida, para um ‘traçar’ (verbo) como o planejamento de uma sequência de eventos. De ‘edifício’ (substantivo) como um pedaço de material, para ‘construção’ (verbo) como o processo em curso através do qual arquitetos, clientes, construtores e usuários todos contribuem para a fabricação e o refazer de coisas.”¹⁴²

O livro não trata especificamente da arquitetura lo-fi como sendo o seu tema principal, mas ela está inserida num amplo discurso ético que o autor pretende discorrer. O tema do lo-fi aparece como um subcapítulo do terceiro terço do livro e, em nenhum momento, o autor se preocupa em exemplificar ou apresentar projetos que representem algo que seja a dita arquitetura lo-fi a que se refere, busca, primeiramente, tratar dos comportamentos dessa suposta forma de atuação do arquiteto, enquanto “arquiteto lo-fi”. Como ele mesmo lembra, ao tocar no tema, recebia diversos

¹⁴¹ TILL, Jeremy. **Architecture Depends**. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p.116. (Tradução livre).

¹⁴² TILL, Jeremy. **Architecture Depends**. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p.116. (Tradução livre).

questionamentos a respeito de como apresentar um conceito de arquitetura e não dar exemplos dessa arquitetura.

“Como você pode escrever um livro sobre arquitetura e não mostrar fotos do que você quer dizer? Não somos, afinal de contas, uma profissão visual?” O autor justifica dizendo que, se apresentasse imagens dessa arquitetura, estaria encerrando o que deveria ser um argumento aberto. Ele ainda complementa dizendo que a questão principal é que seu argumento não se funda na arquitetura como objeto e que a presença visual, muitas vezes, oprime o pensamento crítico, ou seja, ele não está interessado em mostrar sua boa ou má aparência, e sim, em discutir o conceito dentro do campo da ética profissional.

Assim, tanto para o grupo italiano, onde o lo-fi foi tema de workshops, oficinas e uma exposição, quanto em Jeremy Till, onde o lo-fi é tema de um subcapítulo em seu livro sobre crítica de arquitetura contemporânea (*Architecture Depends*, 2009), fica claro que o tema não se esgota, e sim abre precedentes para ampliar o debate em torno de metáfora importada da música. Percebe-se, no trabalho dos italianos, uma orientação na direção de uma prática que visava transformações no território italiano que envolvia uma discussão sobre políticas públicas e onde o conceito funciona como uma espécie de diretriz ou de horizonte cultural que também foi entendido como instrumento crítico, mas menos engajado, na discussão com o hi-fi e mais voltado a aspectos locais e conceituais do tema. Já no trabalho de Jeremy Till, a metáfora toma uma dimensão que vai na direção da ética e da crítica à profissão, explicitando uma certa anestesia provocada pelos automatismos da profissão e, por isso, Till acaba conduzindo sua pesquisa para a questão da problematização do modo hi-fi na arquitetura. Desta forma, ele trata de formular argumentações que busquem identificar “caricaturas” desse modelo criticado para assim tentar evidenciar vícios e comodidades da prática arquitetônica, ou uma espécie de “sedentarismo” do arquiteto contemporâneo.

Síntese das aproximações:

Esta parte do trabalho tratou de aproximar diversas manifestações arquitetônicas ao modo de atuação lo-fi da música e da produção fonográfica. Dessa maneira, o que se buscou ressaltar aqui foram as relações entre os diferentes autores ou praticantes de determinada ação construtiva, a disponibilidade de recursos construtivos, os modos de atuação frente à construção dos objetos arquitetônicos e o resultado dessas práticas. Assim, acredita-se que seja possível demonstrar a existência de um modo de operar a prática, tanto de criar na música como na arquitetura, que é convergente e até mesmo similar em alguns pontos.

Inegavelmente, existe um determinismo tecnológico que concentra boa parte da pesquisa sobre o modo lo-fi na música, principalmente em sua relação proposta com a arquitetura. Portanto, com o Low Tech, buscou-se evidenciar, assim como aconteceu na música, formas de criação a partir de

recursos tecnológicos precários, formas de construção mais rudimentares, processos manuais e trabalhos realizados por não-especialistas. A ideia de empregar materiais locais na construção dos objetos arquitetônicos assim como o emprego de técnicas tradicionais já conhecidas e consagradas aproximam-se do lo-fi, nesse caso, pela possibilidade de viabilidade daquilo que o homem comum tem à mão para alcançar seu objetivo.

As arquiteturas anônimas, primitivas, espontâneas e sem arquitetos apresentadas anteriormente possuem relação com o modo lo-fi, além da precariedade tecnológica, pelo amadorismo evocado por essa prática musical. Na música, muitos artistas praticantes do lo-fi eram autodidatas, não reconhecidos como possuidores do direito de exercer a profissão de músico, ainda assim criaram de forma independente suas canções que depois passaram a ser reconhecidas e admiradas. Isso, de certa maneira, acontece também na arquitetura de maneira similar e foi abordado, principalmente a partir Bernard Rudofky e sua exposição *Architecture without Architects* que busca revelar o alto grau de inventividade e a qualidade de soluções praticadas por não-arquitetos, reivindicando assim uma maior valorização à estas arquiteturas.

Com a permacultura se buscou evidenciar o lado sustentável das práticas construtivas de baixa tecnologia. Na música, ainda que não tenhamos abordado questões ecológicas, o fato de artistas lo-fi, involuntariamente, fazerem o trabalho de reciclagem de equipamentos, de se apropriarem de instrumentos obsoletos, é, por si só, uma prática que busca aumentar o tempo de vida dos objetos de uso. Na prática da permacultura, o objetivo é justamente a criação de sistemas e processos cíclicos que se sustentem ao longo do tempo sem causar danos excessivos ao meio ambiente e, nesse sentido, ambas práticas se aproximam e podem estar relacionadas a um *ethos* sustentável.

As arquiteturas DIY (Do It Yourself) revelam outro ponto de cruzamento que marca a prática artística do lo-fi. Uma das principais características da produção fonográfica desses artistas era justamente o princípio de eles estarem envolvidos em todas as instâncias do processo de concepção, construção, divulgação e venda de seus próprios trabalhos. Para atingir esse objetivo, cada artista encontrava seu caminho, suas formas de atuação, mas, definitivamente, fazer por si mesmo no lugar de pagar alguém era uma forma de alcançar a autonomia e liberdade almejada pelos movimentos ligados à contracultura que influenciaram o lo-fi. Dessa maneira, vimos como a arquitetura também foi influenciada por essa cultura através da divulgação de catálogos e manuais de instrução para autoconstrução que abriram caminho para que grupos anticonsumistas, antissistema e permitiu que comunidades alternativas se proliferassem nos Estados Unidos desenvolvendo a cultura do DIY.

Relacionado ao tema do DIY estão também as arquiteturas de autogestão, como no caso de Yona Friedman apresentado anteriormente. Friedman acreditava nas possibilidades do homem comum de realizar, ele mesmo, sua própria arquitetura. Esse fato, inegavelmente, nos remete à metáfora lo-fi na música de forma direta, das formas democráticas e errantes de expressão musical

compreendidas por esta prática, na qual músicos amadores passaram a experimentar e a criar suas próprias canções.

O *kitsch* busca revelar uma aproximação entre arquitetura e música lo-fi através da liberdade criativa sobre o supérfluo, do uso dos produtos criados para uma sociedade de massas, sobretudo aquilo que pode ser considerado ultrapassado. Assim o *kitsch* evidencia as relações entre ambas as áreas (música e arquitetura) com o progresso e a obsolescência tanto material quanto cultural na produção de bens de consumo, denota a abundância da produção e suas sobras e, dessa maneira, os artistas que trabalham com o *kitsch* são recicladores, pois trabalham com os restos, com um material gasto, visto como esgotado pelo modo capitalista, reflexo da aceleração da produção que vai deixando para trás uma quantidade enorme de excedentes, tanto materiais quanto culturais. Tanto na música como na arquitetura o *kitsch* se faz presente na abordagem lo-fi e na relação dos autores com as coisas que os cercam e que os possibilitam criar dentro de suas possibilidades, gerando certo incômodo ao gosto da alta cultura, já que sua prática gera certa desarmonia que é fruto do gosto deliberado e desimpedido. É a relação com o consumo que dita nesse caso o trabalho dos músicos não-músicos e dos arquitetos não-arquitetos que consomem e criam sobre essa base cultural massiva e ordinária. Quem mais poderia aproveitar esse material senão alguém livre das amarras e determinações do progresso? Nada mais *kitsch* do que o tecnobrega brasileiro ou a produção de Wesley Willis e suas genuínas criações pós-produzidas e, por muito tempo, ridicularizadas.

Do fantástico na arquitetura, buscou-se uma aproximação com a música através dos princípios retóricos e poéticos do sonho e da imaginação que movem a criação de singularidades. Singularidades que são criadas sobre uma base de aparente normalidade e banalidade. E, nesse sentido, as obras de Ferdinand Cheval e Gabriel dos Santos são as mais representativas para essa aproximação, pois são revelações de criações que partem do comum para alcançar o extraordinário, são demonstrações de criações e reinterpretções do cotidiano do homem comum, o que inscreve essa prática no *ethos* lo-fi.

As arquiteturas efêmeras possibilitam uma aproximação com a música lo-fi sob o aspecto temporal que a fita cassete evoca. A possibilidade de mudança, de transformação ou até mesmo eliminação, apagamento ou desmontagem da obra. Ao mesmo tempo, revela certo imediatismo e experimentalismo que estão contidos na prática lo-fi. Com as arquiteturas efêmeras apresentadas também se buscou uma relação com a autoprodução que denota certo impulso primitivista de criar a partir de técnicas rudimentares, aproxima-se da música, portanto, também pela simplicidade instrumental, o baixo custo de produção e o reduzido tempo tanto de construção como de duração da obra. Arquiteturas e produções artísticas lo-fi podem ser obras temporárias, não são necessariamente obras que devem durar para sempre.

Já as arquiteturas participativas, aqui representadas pelos trabalhos de Frei Otto e Lucien Kroll, reforçam os conceitos de obra inacabada e obra aberta que estão presentes também no processo de

feitura assim como no resultado de muitas canções lo-fi. As canções lo-fi, de uma maneira geral, são obras inacabadas se pensadas no sentido de não serem obras que passam pelo filtro da edição e refino musical que as tornariam “bem acabadas” esteticamente, são também obras gravadas “as found”, fruto do aqui e agora, resultado do instante em que acontece a canção, não existe manipulação na sua produção, sua verdade é nua e crua. Assim, as gravações lo-fi são registros possíveis, não registros ideias, e aí se encontra a sua poética, sua verdade. Podem ser consideradas obras abertas se pensarmos que seus resultados e sua execução nunca são iguais, a cada vez que o músico repete tal canção ela assume novo formato, pois sua execução não segue uma precisão mecânica, sua relação é de baixa fidelidade com respeito ao registro, o que favorece sua abertura, já que não existe um compromisso com a perfeição formal estabelecida por padrões externos. Outra forma de relacionar o conceito de obra aberta é pensar no suporte de registro que marcou paradoxalmente o movimento lo-fi, a fita cassete. Através do cassete, alterações sobre uma obra gravada poderiam acontecer a qualquer momento, e, assim sendo, qualquer obra poderia ser alterada, transformada, copiada ou reinventada, o que aproxima esse suporte da ideia de obra aberta.

O processo de reciclagem e reaproveitamento apresentado na obra de Gianni Pettena busca ressaltar a ideia de reaproveitar materiais diversos na construção, valorizar o trabalho do catador (recolher materiais como parte do processo criativo), a acumulação e a bricolagem de materiais ordinários, banais, e encontrar aí possibilidades de uso. Busca-se, também, com o trabalho de Pettena, representar uma prática onde o executante possui uma relação corporal direta com os materiais que está trabalhando de maneira que ele passe a valorizar essa experiência, para, através dela e de sua da vivência, aportar soluções que surgem do encontro fortuito. No processo criativo de muitos artistas lo-fi, está presente a prática da reciclagem e do reaproveitamento sob diferentes perspectivas, tanto sob a ótica tecnológica, na qual muito já se falou sobre a criação de instrumentos, modos de tocar ou mesmo modos de gravação precários, quanto na forma de apropriação cultural de produtos já produzidos e consagrados.

Com o Rural Studio, o que se pretende demonstrar é uma experiência educacional que busca aproximar os alunos e futuros arquitetos de uma prática que pode ser entendida como lo-fi. A filosofia de ensino empregada pela escola-estúdio é a de que os alunos deverão construir, eles mesmos, os seus projetos. Assim, ao se deparem com as dificuldades financeiras e tecnológicas, os alunos são estimulados a encontrar soluções de baixo custo que revelem um alto grau de criatividade e inventividade dentro de uma condição próxima da precariedade. Ao serem colocados fora da prancheta ou do escritório (que podem ser entendidos como uma zona de conforto), os alunos são estimulados a ter um contato físico com os materiais, o que lhes ajuda a entender muito sobre sua manipulação, gerando assim uma acumulação de experiência que lhe possibilitará no futuro uma visão e um entendimento diferente sobre o próprio projeto. Portanto, o criar, em todas

as suas instâncias e sob uma pauta de baixa tecnologia, é o que aproxima a prática do Rural Studio ao processo criativo do lo-fi.

O coletivo Basurama segue a linha de raciocínio do uso de matérias e técnicas rudimentares, mas principalmente do emprego de sucatas e lixo em suas instalações. Busca revelar o senso crítico com respeito ao excesso de produção capitalista, busca encontrar formas de invenção e interação através das sobras de produtos que se acumulam pelas cidades e usando uma estratégia de criação que parte de procedimentos como a *collage*, os *ready-mades* e o reaproveitamento.

Para finalizar, apresentamos os estudos já realizados sobre o lo-fi na Europa que buscam criar plataformas de estudo para identificar dispositivos úteis e eficazes de se fazer arquitetura hoje através de modos de trabalho com poucos recursos. Esses estudos buscam salientar as potencialidades da arquitetura entendida com um sistema aberto e incompleto, tentam aportar formas e abordagens menos arbitrárias e invasivas de projeto que levem em consideração a contribuição da noção de desvio como fator que possibilite proposições além da previsibilidade contida no modelo atual de projetar. Os estudos sobre o lo-fi sinalizam as potencialidades geradas pela baixa fidelidade no campo projetual da arquitetura e do design estimulando que diferenças entre o projetado e o construído apareçam, ressaltando, assim, a metáfora da baixa fidelidade na arquitetura como fator positivo.

O estudo encerra esta parte apresentando uma matriz que busca sintetizar, de forma breve, os atores envolvidos no processo partindo de cada tipo arquitetônico estudado, assim como os recursos empregados e os materiais mais utilizados por essas diferentes formas de arquitetura no contexto lo-fi de atuação.

A fim de entender o lo-fi enquanto prática projetual e construtiva que pode ser relacionada à arquitetura, o estudo busca, no próximo capítulo, apresentar as principais estratégias ou procedimentos empregados nesse modo lo-fi de atuar. Ao identificar as estratégias mais usuais, pretende-se fazer uma cartografia relacional que indique as aproximações mais evidentes.

	ATORES ENVOLVIDOS	RECURSOS	MATERIAIS
ARQUITETURA VERNACULAR	índigenas, povoados, agricultores, não-arquitetos, homem comum	tradição, intuição, experiência, conhecimento popular, auto-construção	materiais disponíveis no local. pedra, madeira, taipa, adobe, pau-a-pique, junco, terra, bambu, etc.
ARQ. ESPONTÂNEA / ARQ. SEM ARQUITETOS	favelas, vilas, suburbios, zonas rurais, bairros classe baixa, homem comum	auto-construção, auto-didata, técnicas construtivas conhecidas e difundidas, baixa tecnologia	concreto-armado, alvenaria, madeira, materiais de baixo custo em geral comprados em lojas de material de construção
PERMACULTURA	comunidades alternativas, centros comunitários, escolas, empresas sustentabilidade, vilas sustentáveis, construções isoladas, arquitetos, paisagistas, homem comum	auto-construção, técnicas acessíveis abaixo custo, técnicas difundidas, experimentação, sustentabilidade, ecologia, reciclagem, reutilização, baixa	materiais disponíveis no local, materiais naturais, madeira, pedra, adobe, materiais reciclados, reutilizados
ARQUITETURAS DIY	hippies, artistas, comunidades alternativas, homem comum	auto-construção, manuais de instrução, revistas/catálogos, reutilização, experimentação, baixa tecnologia, baixo custo	madeira, pedra, materiais reutilizados, lixo, sucata, materiais abandonados, materiais encontrados
AUTO-GESTÃO YONA FRIEDMAN	arquitetos, população em geral	pré-fabricação, montagem, manuais de instrução, autonomia	metal, madeira, concreto, lonas, tecidos, bambu, materiais naturais, materiais industrializados
KITSCH	arquitetos, homem comum, classes baixas, classes altas, classes emergentes	auto-construção, mimese, técnicas construtivas convencionais, manufatura, ornamentação, técnicas avançadas, alta-tecnologia, baixa tecnologia	alvenaria, reboco, objetos pré-fabricados, objetos de consumo, industrializados, manufaturados
ARQUITETURAS FANTÁSTICAS	arquitetos, não-arquitetos, bricoleiros, catadores, recicladores, homem comum, artistas	técnicas avançadas, alta tecnologia, baixa tecnologia, reciclagem, reutilização, mimese, experimentação, manufatura, auto-construção, mosaico	metal, vidro, alvenaria, plástico, sucatas, objetos em geral, materiais industrializados, madeira, cerâmica, barro, lixo, materiais locais, materiais encontrados em geral
EFÊMERO/EXPERIMENTAL COLETIVO CAVART	estudantes, arquitetos, artistas, participantes	auto-construção, experimentação, intuição, técnicas acessíveis, manufatura, baixa tecnologia	materiais encontrados, materiais naturais, materiais reutilizados, sucatas, materiais têxteis, materiais inusitados
EFÊMERO/EMERGENCIAL SHIGERU BAN	arquitetos, homem comum	sistema pré-fabricado, mão-de-obra-local, montagem, auto-construção	papel, materiais reutilizados, materiais naturais, materiais industrializados
ARQ. PARTICIPATIVAS FREI OTTO e LUCIEN KROLL	arquitetos, homem comum	construção profissional + autoconstrução, sistema misto, sistemas pré-fabricados, manufatura	concreto-armado, alvenaria, materiais, industrializados, materiais reutilizados
RECICLAGEM E REAPROVEITAMENTO GIANNI PETTENA	arquiteto, homem comum, catadores, recicladores	experiência, tradição, técnicas conhecidas, mão de obra local, auto-construção	materiais disponíveis, encontrados, lixo, sucata, pedra, madeira, seixo, vidro
RURAL STUDIO	arquitetos, estudantes, homem comum	conhecimento científico, prática, intuição, técnicas conhecidas, sustentabilidade, responsabilidade social, ética	lixo, sucata, pneus, materiais encontrados, madeira, metal, alvenaria, vidro, materias industrializados
BASURAMA	arquitetos, estudantes, participantes	conhecimento científico, experiência, sustentabilidade, crítica social, participação, experimentação	lixo, sucata, plástico, materiais encontrados em geral, sobras industriais ou domésticas
LO-FI - EUROPA	arquitetos, estudantes, homem comum	conhecimentos científico, experiência, método, conceito, desvio, artes, urbanismo, desenho, projeto	

Tabela 05: Matriz atores/recursos/materiais das arquiteturas relacionadas ao lo-fi.

Fonte: autor

PARTE 3

**ESTRATÉGIAS E PROCEDIMENTOS DE
COMPOSIÇÃO DO LO-FI**

O modo como o lo-fi se revela na arquitetura, suscita uma série de procedimentos, estratégias e ações relacionadas a diversas práticas, entre elas, a música. Essas estratégias de composição funcionam aqui como ferramentas ou modos de atuar e criar dos praticantes do lo-fi. Portanto, a partir deste capítulo, veremos quais são os procedimentos identificados pela pesquisa como sendo os mais usuais dentro dessa prática. Buscaremos entender cada procedimento (ou prática artística) individualmente para, através deles, buscarmos um entendimento do funcionamento da estrutura que organiza o processo projetual e criativo desses artistas enquanto praticantes de um modo de pensar e agir frente a um objetivo para, dessa maneira, ressaltar sua relação com os materiais e tecnologias empregadas. Cada prática apresentada a seguir será inserida no contexto de estudo do lo-fi, o que, necessariamente, gerará certa visão particular ou mesmo certa apropriação desses conceitos que, como sabemos, são muito mais amplos se compreendidos em sua completa dimensão artística ou fora desse contexto apresentado pelo estudo. Assim sendo, cada prática apresentada a seguir é entendida como uma ferramenta de criação contida no modo lo-fi de operar.

1 - COLLAGE

O termo *collage* abrange diversas significações e sua trajetória na arte do século XX tem relação com o advento da fotografia no século XIX e com suas diversas segmentações como as fotografias compostas, os *papier-collés*, as fotomontagens, a *photocollage*, as *assemblages*. A *collage* é uma prática que envolve a manipulação de fotografias através do recorte, da colagem e da sobreposição-justaposição de, no mínimo, duas imagens sobre uma mesma superfície a fim de criar uma nova imagem a partir do encontro entre elas. Surgiu como prática artística quando deixou de ser simplesmente um procedimento manual atrelado à cultura popular no início do século XX, passando a ser entendida como expressão artística a partir das vanguardas deste período. Primeiramente atrelada ao Cubismo (*papier-collés*) a partir de Braque, Picasso e Gris e, conseqüentemente, ao Dadaísmo, com Hans Arp, Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, Max Ernst, Kurt Schwitters (fotomontagens), e ao Surrealismo, passando pelo Futurismo e Construtivismo e também pela Arte Objetual e Arte Conceitual. Sua origem vem desde o século XII com os calígrafos japoneses e as criações e ilustrações populares como aponta Herta Wescher em *La história del collage – del Cubismo a la actualidad*.¹⁴³

No dadaísmo, a invenção da fotomontagem, uma das origens do conceito moderno de *collage*, foi reivindicada tanto por Raoul Hausmann e Hannah Höch quanto por George Grosz e John Heartfield. Os dois grupos possuíam entendimentos distintos do conceito, mas todos eles tratavam de explorar as potencialidades subversivas desta prática a fim de atingir as massas através de cartazes ou revistas para, com isso, propor uma destruição das linguagens artísticas correntes.

¹⁴³ WESCHER, Herta. *La historia del collage – del Cubismo a la actualidad*. Gustavo Gili. Barcelona.1976.

Segundo Wescher, um dos primeiros artistas a tratar a prática da *collage* desde um sentido poético, ou mesmo subversivo, foi Max Ernst que, desde 1918, lidava com formas de substituir a pintura por uma nova linguagem buscando empregar objetos inusitados como selos, recortes de jornais, caixas de fósforos entre outros materiais a fim encontrar novas figuras pictóricas que, ao mesmo tempo, proporcionassem certo grau de imprevisibilidade e surpresa ao ato artístico. “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 na arte”.¹⁴⁴



Imagem 65: *Le Jardin de la France*.1962. Max Ernst.

As poesias dadaístas também utilizavam o princípio da *collage* através do aproveitamento de fragmentos de textos recortados de jornais, de frases prontas, para criar, de forma aleatória, novas composições poéticas, como fazia, por exemplo, Tristan Tzara. Desde esse período se observa uma busca por estabelecer um entendimento do que se tratava o conceito de *collage*, e um dos primeiros a se ocupar com o tema foi o poeta e escritor francês Louis Aragon que dedicou um ensaio (*Peintre des Illusions*, 1923) a Max Ernst. O poeta André Breton foi outro que buscou revelar as potencialidades dessa prática, e isso pode ser atestado quando o autor escreve o prefácio para uma exposição, também de Max Ernst em 1920, onde ele aponta que: “Collage é a maravilhosa faculdade de obter

¹⁴⁴ WESCHER, Herta. **La historia del collage – del Cubismo a la actualidad**. Gustavo Gili. Barcelona.1976. p. 129.

duas realidades completamente separadas sem abandonar o território de nossa experiência, de juntá-las e conseguir que saia uma chispa de seu contato, de reunir dentro do alcance de nossos sentidos figuras abstratas dotadas de mesma intensidade.”¹⁴⁵

Uma das obras mais inquietantes de Max Ernst pode ser uma mescla de pintura e *collage* que se chama *Le Jardin de la France* (Imagem 65). Esta obra se organiza a partir de duas figuras heterogêneas em seu tratamento formal: uma figura feminina (extraída de *O nascimento de Vênus*, de Alexandre Cabanel) e outra de uma paisagem seccionada por dois rios de Varennes, na França, uma espécie de mapa do local. Nesse quadro, podemos observar que a representação da paisagem é praticamente plana, como se fosse um mapa que não apresenta os relevos da topografia. Já a figura feminina é, pelo contrário, puro relevo, especialmente a perna em que se enrola uma serpente. Essa figura feminina é iluminada desde cima, destacando-se em relação à figura do mapa no plano óptico do quadro. Pode-se dizer que a figura feminina se situa debaixo e dentro da paisagem seccionada pelos dois rios ao mesmo tempo, se convertendo, assim, no único relevo do quadro e se encaixando no contorno do rio. Seguindo uma definição do próprio Max Ernst, poderíamos dizer que este quadro trata do “encontro fortuito de duas realidades distintas em um plano não conveniente”¹⁴⁶.

Mesmo que seja no plano conceitual, pode-se concluir, portanto, que exista realmente um encontro fortuito, comenta José Antonio Sosa, mas não de duas figuras simplesmente, e sim de dois sistemas de representação. Definitivamente, o encontro fortuito proposto por Ernst é o encontro entre figura e fundo. Mas qual seria a figura e qual seria o fundo? A resposta parece óbvia, a figura seria o corpo feminino e o fundo seria o mapa. Mas contraditoriamente a figura aparece recortada por trás da paisagem, ou como a “causa oculta da topografia e do relevo ondulante de Varennes”, um corpo que se faz relevo da topografia. Portanto, estamos num plano indeterminado em relação à dicotomia figura-fundo e, na realidade, o quadro produz uma ruptura do próprio binômio figura-fundo ao estabelecer essa indeterminação entre o que é o foco principal do quadro.¹⁴⁷ Dessa forma, perde-se a distinção entre a figura e o fundo, algo muito similar ao que acontece na paisagem sonora lo-fi apresentada por R. Murray Schafer em seu estudo sobre o universo sonoro, quando os sons passaram a perder a perspectiva e a clareza de identificação, misturando-se um ao outro.

Outra forma de relacionar a *collage* ao tema de estudo é pensar em seu significado. É muito comum hoje a prática da *collage* ser pejorativamente confundida com o termo “colagem”, designado para expressar todo e qualquer trabalho resultante da aplicação do material colado sobre um plano, como lembrou Sérgio Lima. Segundo ele, tratar a *collage* dessa maneira faz com que a ênfase do trabalho recaia sobre o tratamento material ou sobre a técnica de manipulação da imagem mais do

¹⁴⁵ BRETON, Andre. Citado em ADES, Dawn. **El dada e o surrealismo**. Barcelona: Editorial Labor, 1975, p. 31.

¹⁴⁶ ERNST, Max. “Más allá de la pintura”. In: Otra Mirada. Posiciones contra crónicas. GAUSA, Manuel; DEVESA, Ricardo. Gustavo Gili. Barcelona. 2010. p.112.

¹⁴⁷ ERNST, Max. “Más allá de la pintura”. In: Otra Mirada. Posiciones contra crónicas. GAUSA, Manuel; DEVESA, Ricardo. Gustavo Gili. Barcelona. 2010. p.108.

que sobre a linguagem e o significado.¹⁴⁸ Portanto, a *collage*, assim como pretendiam os surrealistas, trata de uma mudança de significado através do encontro de figuras já existentes e, sendo assim, se revela como um procedimento de criação para as artes em geral, como coloca Fernando Fuão:

A collage é um processo de produção de novos objetos, formas, imagens, provenientes da associação de objetos e figuras existentes. É um procedimento que tem seu produto originário da fusão associativa de formas e ideias, sendo um modo de deixar o mundo falar através de suas imagens, signos e fragmentos. É uma linguagem, uma conversa que grita contra a ordem das coisas, de seus conceitos e significados, de suas intolerâncias e preconceitos. É uma anti-linguagem, uma linguagem de violação de códigos.¹⁴⁹

Em seu livro, *A collage como trajetória amorosa* (2011), Fuão concebe uma teoria da *collage* desde um ponto de vista didático-instrumental, ou seja, desde os seus instrumentos e materiais empregados. Nessa teoria, o autor explica que, como qualquer outra forma de representação artística, a *collage* pressupõe a utilização de determinados materiais ou ferramentas e certas etapas a serem cumpridas para que o procedimento seja realizado. Nesse sentido, ele divide o estudo em etapas que são denominadas de acordo com os próprios procedimentos e conforme a seguinte ordem: recorte, fragmentos, encontros e cola. Assim sendo, em cada parte, o estudo trata de dissecar um procedimento em separado a fim de propor uma reflexão sobre a *collage* desde suas particularidades de realização, mostrando, desta forma, a importância destas etapas na construção de um sentido poético do objeto artístico.

Nesse estudo sobre a retórica e a poética da prática da *collage* apresentado por Fuão, podemos ter a real dimensão do sentido da *collage* como uma prática artística surrealista que trata da violação de códigos. O estudo busca traçar paralelos entre a *collage* e seus processos análogos na arte, como os *papier collés*, as fotomontagens e até mesmo o cinema. Através do cinema, aparece também o conceito de montagem que, segundo o autor, é uma expressão genérica que designa um procedimento que não só aparece no mundo das máquinas, mas em todas as artes e se vincula mais precisamente às artes de composição. Essa expressão (montagem), no sentido defendido por Fuão, pode se aproximar do modo hi-fi, pois pressupõe um produto construído a partir de uma arte de um engenheiro, uma arte onde o acaso não está incluído. No cinema, isso é muito comum, pois a montagem de cenas é um procedimento técnico necessário para a produção dos filmes. A montagem, nesse caso, é um procedimento que se baseia num roteiro prévio que respeita uma linearidade imposta pelo diretor, assim como acontece no modo hi-fi. O trabalho da montagem, normalmente, é concebido sob a tutela de um único autor ou diretor, o que diferencia ainda mais *montagem* da *collage*. Para que a *collage* aconteça no cinema, lembra Fuão, seria preciso uma película composta por vários fragmentos de diferentes filmes, diferentes autores, submetidas a uma nova

¹⁴⁸ LIMA, Sérgio. **Collage em uma nova superfície**. São Paulo: Editora Parma, 1984, p.22.

¹⁴⁹ FUÃO, Fernando. **A collage como trajetória amorosa**. Editora da UFRGS. Porto Alegre. 2011. p. 9-10.

narrativa, o que acontece, por exemplo, no cinema, com alguns documentários. Já Sergio Lima explica que:

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 implicados como indicadores.¹⁵⁰

Em *Vila Chocolatão, encontros da collage na arquitetura*, dissertação desenvolvida por Giovana Santini, essa dimensão expansiva do significado também é explorada e a *collage* funciona como uma forma de denúncia de um “(in)consciente escondido” que se revela nas construções dos barracos da Vila Chocolatão em Porto Alegre. A partir do que coloca Santini, a *collage* pode ser entendida também como uma ferramenta teórica para uma reflexão sobre a estética da favela. Santini apresenta a *collage* como uma prática que não busca um acordo a fim de tranquilizar uma situação, uma antecipação da resposta através de um processo linear, e, sim, uma prática que vai na direção do confronto e do dissenso, o que pode ser interpretado como uma ferramenta arquitetônica para a formulação de “perguntas”, um modo de se questionar uma realidade.

Quem faz *collage* está 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 uma 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.

[...]

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.¹⁵¹

Portanto, na prática da *collage*, lidamos com reconfiguração de fragmentos retirados de um contexto para, a partir deles, formar novas relações através da justaposição. É a união de partes que se conectam e se completam pelo encontro fortuito, fruto da imaginação carregada de certa ironia e liberdade imaginativa.

Síntese:

Para fins objetivos do trabalho, assim como para diferenciar a *collage* de outros procedimentos que veremos a seguir, como o *ready-made*, consideraremos *collage*, no contexto deste trabalho, somente o procedimento em que haja o encontro de dois ou mais fragmentos retirados de diferentes contextos para, juntos, assumirem um novo significado. Essa junção deve manter, entretanto, a relação de

¹⁵⁰ LIMA, Sérgio. *Collage em uma nova superfície*. Editora Parma. São Paulo. 1984. p. 54.

¹⁵¹ SANTINI, Giovana. *Vila Chocolatão, encontros da collage na arquitetura*. Dissertação de mestrado. PROPAP-UFRGS. 2011. p. 75-77.

disjunção entre os fragmentos do conjunto que caracteriza a *collage* e que, todavia, os remete ao seu contexto original, violando seus códigos e profanando suas determinações.

2 - READY-MADE

O *ready-made* é uma arma de dois gumes: se se transforma em obra de arte, malogra o gesto de profanação; se preserva a neutralidade, converte o gesto em obra.

Octavio Paz, *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, 28.

O termo *Ready-made* ou *Object Trouvé* significa usar um objeto encontrado e transformá-lo em arte. Pode ser definido como uma estratégia artística iniciada por Marcel Duchamp que empregava o uso de objetos industrializados (ou já fabricados) para transferir o valor da obra à ideia negando a manufatura do objeto artístico que parte do zero. Pode-se dizer, a respeito de Duchamp, que sua obra, de modo geral, trata da negação da noção moderna de obra de arte (principalmente da pintura). A partir de 1913, Duchamp passa a tentar substituir o modelo da “pintura-pintura” pelo modelo da “pintura-ideia”. Nesse período, ele deixa a pintura propriamente dita de lado e passa a assumir a negação como modelo operatório que estrutura seu trabalho podendo assim criticar os valores da pintura moderna que chamava de “olfativa” (pelo seu odor de terebintina) e “retiniana” (puramente visual). A partir de seu abandono da “pintura-pintura”, Duchamp realizou uma “obra sem obras”, pois não há quadros, a não ser o *Grande Vidro* (o grande retarde), os *ready-mades*, alguns *gestos* e um grande silêncio, ou seja, nada que represente o entendimento de obra de arte no sentido estrito do termo empregado nesse período.

Segundo o poeta e escritor Octavio Paz, a vontade de Duchamp de ir mais além do cubismo já aparece antes mesmo de abandonar a pintura, com o seu quadro *Nu Descendo uma Escada*, uma figura que se desdobra ou se funde em cinco silhuetas femininas que tratava da representação do movimento, ou melhor, da decomposição e da superposição das posições de um corpo que se move. Paz ressalta que este quadro se chama *Retrato ou Dulcinéia*, e cita esta particularidade para demonstrar que, por meio do título, Duchamp introduz um elemento psicológico, afetivo e irônico à composição. Esse seria o início de sua rebelião contra a pintura visual e tátil, também entendido como seu primeiro movimento contra a arte “retiniana”. Mais tarde, Duchamp afirmará que o título é um elemento essencial da pintura, assim como a cor e o desenho. Com isso, Paz tenta demonstrar que Duchamp foi, desde o início, um pintor de ideias e que nunca cedeu à falácia de conceber a pintura como uma arte puramente manual e visual.¹⁵²

¹⁵² PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Editora Perspectiva. São Paulo. 2002. p. 10.

É também em 1913 que aparece o primeiro *ready-made*, a *Roda de Bicicleta*. Pouco a pouco, vão surgindo outros, como *Peine*, *Um Ruído Secreto*, *Saca-Rolbas*, *Farmácia* (cromo), *Água e Gás em todos os Pavimentos*, *Apolinère Enameled* (anúncio da marca Sapolin), *Tabuleiro de Xadrez de Bolso* e mais alguns poucos. Não são muitos, mas, através deles, Duchamp busca exaltar o gesto, sem cair nunca, como tantos artistas modernos, na gesticulação, como coloca Paz. Em alguns casos, os *ready-mades* são puros, ou seja, são transportados do estado de objetos de uso ao de “antiobras de arte”, em outros, sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica, a fim de impedir que sejam confundidos com objetos artísticos. Os mais famosos são a *Fonte*, um urinol enviado à exposição do Salão dos Independentes em Nova York em 1917 e recusado pelo Comitê de Seleção, *L. H. O. O.* (jogo de palavras drolático), a reprodução de *Gioconda*, provida de barba e bigodes; *Ar de Paris*, uma ampulheta de vidro de 50cc. que contém um exemplar da atmosfera dessa cidade; e *Porta-Garrafas*, *Por que não espirrar?*, uma gaiola de pássaros que encerra pequenos cubos de mármore em forma de torrões de açúcar e um termômetro de madeira.



Imagem 66: A Fonte. 1913. Marcel Duchamp. Um caso de *ready-made* puro, pois é transportado do estado de objeto de uso diretamente ao estado de objeto *anti-arte*.

Portanto, tentar definir esse ato artístico iniciado por Duchamp não é tarefa simples, pois podemos cair na tentação de reduzir sua dimensão crítica-filosófica e seu sentido. Ainda assim, pode-se pensar, antes de tudo, que os *ready-mades* são objetos banais e industrializados que foram convertidos em obra de arte pelo simples gesto do artista. Sua negação e a sua contradição são sua essência. Para Duchamp, os *ready-mades* não possuem interesse plástico e formal, mas, sim, filosófico e crítico, formando um ataque ao gosto e à noção deliberada da obra de arte “retiniana”. Duchamp negava uma aproximação aos conceitos compositivos de ordem estritamente estética, pois esse era justamente o conceito com o qual pretendia estabelecer um paradoxo irônico e contraditório.

Os *ready-mades* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra de arte. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a ideia de valor. Os *ready-mades* não são antiarte, como tantas criações do expressionismo, mas *anti-artísticas*. A abundância de comentários sobre o seu sentido – alguns sem dúvida terão provocado o riso de Duchamp – revela que o seu interesse não é plástico, mas crítico ou filosófico. Seria estúpido discutir sobre sua beleza ou feiura, tanto porque estão mais além da beleza e da feiura como porque não são obras mas signos de interrogação ou de negação diante das obras. O *ready-made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o *ready-made* é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte. Para Duchamp o bom gosto não é menos nocivo que o mau. Todos sabemos que não há diferença essencial entre um e outro – o mau gosto de ontem é o bom gosto de hoje – mas, que é o gosto? O que chamamos belo, formoso, feio, estupendo ou maravilhoso sem que saibamos de ciência certa a sua razão de ser: a fatura, a fabricação, a maneira, o odor – a marca de fábrica.¹⁵³

Duchamp foi praticante da pintura até os vinte e cinco anos. Durante esse período, o jovem artista acabou realizando importantes trabalhos, mas que logo passaram a ser preteridos por suas novas áreas de interesse que se voltavam, principalmente, contra uma prática que exaltava a técnica da pintura. Através dos *ready-mades*, Duchamp pretendia ressaltar o gesto do artista em relação à feita ou à manufatura do objeto artístico em si, ou seja, os atos passam a contar mais que os objetos em si, mas, ainda assim, sem desconsiderar as formas como emissoras de significados. Sua ideia, com os *ready-mades*, não é separar forma e conteúdo, mas, sim, ressaltar a crítica sobre a pintura “retiniana” ou visual como emissoras insignificantes de sentido.

O *ready-made* é uma crítica da arte “retiniana” e manual: depois de provar a si mesmo que “dominava o ofício”, Duchamp denuncia a superstição do ofício. O artista não é um fazedor; suas obras não são feitura mas atos. Nesta atitude há um eco – inconsciente? – da

¹⁵³ PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Editora Perspectiva. São Paulo. 2002. p. 23-24.

repugnância de Rimbaud diante da pluma: *Quel siècle à mains!* Em seu segundo momento o *ready-made* passa da higiene à crítica da própria arte. Ao criticar a ideia de fatura Duchamp não pretende dissociar forma e conteúdo. Na arte o único que conta é a forma. Ou mais exatamente: as formas são as emissoras de significados. A forma projeta sentido, é um aparelho de significar. Ora, as significações da pintura “retiniana” são insignificantes: impressões, sensações, secreções, e jaculações. O *ready-made* coloca ante esta insignificância a sua neutralidade, sua não-significação. Por tal razão não deve ser um objeto belo, agradável, repulsivo ou sequer interessante. Nada mais difícil do que encontrar um objeto realmente neutro: ‘Qualquer coisa pode converter-se em algo muito belo se o gesto se repete com frequência; por isso o número de meus *ready-mades* é muito limitado [...]’ A repetição do ato acarreta uma degradação imediata, uma recaída no gosto. Desalojado, fora de seu contexto original – a utilidade, a propaganda ou o adorno – o *ready-made* perde bruscamente todo significado e se transforma em objeto vazio, em coisa em bruto. Só por um instante: todas as coisas manipuladas pelo homem têm a fatal tendência a emitir sentido. Mal se instalam em sua hierarquia, o prego e a prancha sofrem uma invisível transformação e se tornam objetos de contemplação, estudo ou irritação. Daí a necessidade de “retificar” o *ready-made*: a injeção de ironia ajuda-o a preservar o seu anonimato e neutralidade.¹⁵⁴

Paz, em seu livro sobre Marcel Duchamp, demonstra como, em alguns casos, na cultura oriental, se atribui significado a objetos encontrados na natureza, fazendo desses objetos obras de arte pelo simples fato de serem selecionados e nomeados. Assim, a natureza é criadora por si só, dependendo apenas da firma ou da escolha do artista, ou do homem que nomeia a natureza. Esse ato de nomear uma criação da natureza é feito através das analogias que acabam atribuindo um significado a esses objetos, e o que Duchamp procura fazer é retirar esse significado, tornando o nome um vazio.

Uma pedra é igual a outra pedra e um saca-rolhas é igual a outro saca-rolhas. A semelhança entre as pedras é natural e involuntária; entre os objetos manufaturados é artificial e deliberada. A identidade dos saca-rolhas é uma consequência de seu significado: são objetos produzidos para extrair rolhas; a identidade entre as pedras carece, em si mesma, de significação. Tal é, pelo menos, a atitude moderna diante da natureza. Não foi sempre assim. Roger Caillois assinala que alguns artistas chineses escolhiam pedras que lhes pareciam fascinantes e as convertiam em obras de arte pelo único fato de gravar ou pintar seu nome nelas. Os japoneses também colecionam pedras e, mais ascéticos, preferem que não sejam demasiado belas, estranhas ou insólitas: verdadeiras pedras arredondadas. Buscar pedras diferentes ou iguais não são atos distintos: ambos afirmam que a natureza é criadora. Escolher uma pedra entre mil equivale a dar-lhe nome. Guiado pelo princípio da analogia, o homem nomeia a natureza; cada nome é uma metáfora: Montanha Hirsuta, Mar Vermelho, Canhão do Inferno, Lugar de Águias. O homem – ou a firma do artista – faz entrar o local – ou a pedra – no mundo dos nomes; ou seja: na esfera dos significados. O

¹⁵⁴ PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Editora Perspectiva. São Paulo. 2002. p. 25-26.

ato de Duchamp arranca o objeto de seu significado e faz do nome um odre vazio; o portagarrafas sem garrafas. O chinês afirma sua identidade com a natureza; Duchamp, sua diferença irreduzível. O ato do primeiro é uma elevação, um elogio; o do segundo, uma crítica.¹⁵⁵

Entender os *ready-mades* de Duchamp a partir dos termos apresentados nos possibilita uma aproximação ao gesto como fator transgressor de significado. Os *ready-mades* abrem a possibilidade da forma se libertar e se esvaziar, se transformar em puro receptáculo através da negação do significante que lhe foi atribuída. A ironia que se insere, através do gesto na forma esvaziada, livre da função original, é fator essencial para uma reviravolta no funcionalismo aplicado às formas da arquitetura. Os *ready-mades*, no contexto do presente trabalho, aportam uma crítica à própria ideia de manufatura e originalidade que podem ser repensadas criticamente em termos de relevância. A arte “retiniana”, puramente visual, a que Duchamp se rebelou, pode se manifestar também na arquitetura se ampliarmos o sentido de reflexão aportados pelos *ready-mades*. Através do conceito de *ready-made*, o corpo-objeto como receptáculo passa a ser ponto de partida para novas formulações, e isso pode se aproximar dos procedimentos aplicados por uma arquitetura nos moldes do lo-fi.

Síntese:

Ready-made e *collage*, de certa maneira, compartilham de retóricas semelhantes no sentido de antiarte, de negação ao modelo institucionalizado da arte, assim como se unem por sua postura de retirar o objeto ou figura de seu contexto ou função original para relacioná-lo a um novo contexto. Portanto, para ressaltar a diferença entre essas duas práticas, consideraremos *ready-made* aqui os procedimentos que utilizarem um objeto de uso (industrializado ou manufaturado) em novo contexto mantendo a forma desse objeto intacta (não manipulando, retificando ou fragmentando o objeto original). Assim, o procedimento será considerado *ready-made* quando utilizar um objeto já produzido de maneira que se subverta sua função utilitária original, caracterizando uma transferência direta de objeto de uso ao novo contexto.

3 - ADHOCISM

Ad hoc é uma expressão latina que tem como significado “para isto”, “para esta finalidade” ou “para um fim específico”. Na filosofia e nas ciências, pode significar uma hipótese que serve para compensar anomalias não previstas pelas teorias em seus formatos originais, podendo funcionar como um ajuste ou uma adaptação necessária para seu melhor funcionamento. Já o *Adhocism* foi o termo cunhado por Charles Jencks e Nathan Silver em seu livro *Adhocism, The case for improvisation*, para designar uma situação específica de atuação a partir de parâmetros *ad hoc* aplicado ao caso da arquitetura e do design. O *adhocism* surge a partir de um impedimento de cumprir nossos reais propósitos com as coisas. Esse impedimento é causado por uma padronização imposta pela

¹⁵⁵ PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Editora Perspectiva. São Paulo. 2002. p. 25-26.

industrialização dos bens de consumo que limitam nossa capacidade de escolha ou, ainda, de funcionamento desses mesmos bens. Nesse contexto surge a ideia de colocar em prática uma forma de adaptação que parte de uma necessidade específica de cada indivíduo para melhorar as condições de uso do objeto já produzido.

Para os autores, até mesmo a própria arquitetura moderna surge como empecilho para esse processo de atualização dos usos, pois, de alguma forma, ela funciona como uma convenção para o “bom gosto” e também como desculpa para negar toda a pluralidade das necessidades factuais que enfrentamos ao nos relacionarmos com a casa ou os objetos de uso projetados por designers ou arquitetos. Dessa maneira, Jencks e Silver veem esse conceito como uma ação direta que faça renascer um modo de atuação flexível ou mesmo um estilo mais democrático onde cada um possa criar seu ambiente a partir de subsistemas mais independentes. Esses subsistemas podem ser novos ou antigos, desde que venham para suprir as necessidades imediatas que esses produtos ou essas arquiteturas não dão conta de abarcar.

De acordo com essa teoria proposta, boa parte da evolução mecânica do design ou mesmo da própria natureza passam por métodos *ad hoc*, pois todos partem de subsistemas que já existiam anteriormente. “Todas as criações são inicialmente combinações *ad hoc* de subsistemas passados, ‘nada pode ser criado a partir do nada’”. A primeira bicicleta e o automóvel, por exemplo, eram compostos por peças *ad hoc*, e depois que seus subsistemas foram refinados e inter-relacionados, estes veículos puderam atingir uma norma estabilizada que pudesse encerrar uma série evolutiva mais ampla.

Podemos encontrar esse princípio operando na história das ideias, na evolução mecânica e natural. Tomemos, por exemplo, a forma mais simples de criação, o objeto que é transformado pela associação com uma nova ideia. Um saca-rolhas comum e cotidiano pode ser transformado num soldado ou policial de trânsito, dependendo da disposição de seus ‘braços’ e do conjunto mental do observador. Neste caso, dois sistemas são combinados: o saca-rolhas real, banal em seu papel familiar, e sua semelhança com várias funções humanas e mecânicas. A justaposição desses dois sistemas é um pouco humorística porque são bastante implausíveis e distantes. Mas note: sua síntese é permitida apenas porque estes dois sistemas diferentes têm algo em comum. Sem essa ligação, nenhuma síntese ocorreria e a justaposição seria sem propósito ou não *ad hoc*. Essa transformação metafórica dos objetos cotidianos é encontrada em toda parte na cultura, como podemos ver pela aplicação de palavras e conceitos antiquados a novas funções. Por exemplo, enviamos um homem para a Lua e o chamamos de ‘Programa Espacial Apollo’, para isso fazemos uma transformação metafórica extrema, uma vez que este deus grego tinha pouco a ver com foguetes e em qualquer caso era a encarnação do sol.¹⁵⁶

¹⁵⁶ JENCKS, Charles; SILVER, Nathan. **Adhocism. The case for Improvisation.** Anchor Press. New York. 1973. p. 41. (Tradução livre).

Através do conceito de *ad hocim*, encontramos diversos argumentos que validam uma prática relacionada ao método *ad hoc* servindo-se, principalmente, dos processos de industrialização que afetavam rigorosamente o período pelo qual passavam os autores no momento de escritura do livro. Os autores viam na padronização, na estandardização e na produção em massa, um sistema que reproduzia de forma inegável o problema do uso e do consumo como forma de disseminação da alienação. Nesse contexto, eles defendiam que novas estratégias de consumir pudessem, de alguma maneira, superar esse problema da impessoalidade ou mesmo da uniformidade que condicionava o uso e consequentemente moldava a vida desses objetos e das próprias pessoas. Dessa forma, eles acreditavam que seria possível partir desses objetos industrializados para assim superar o problema causado por esses mesmos objetos, já que eles poderiam se transformar ou se adaptar a novas funções.

Qualquer reunião de duas ou mais pessoas pode produzir um embaraço nos estereótipos. Nenhuma sociedade pode funcionar um minuto sem clichê. Clichê, ou um subsistema padronizado, é o elemento necessário para a criação de todas as invenções através da re-associação de um material anterior. A questão torna-se então: Como se encorajar a dissociação e a recombinação? Quais estratégias irão levar as pessoas a romper seu ambiente estável e reconstituir as peças? Dito de outra forma - Como incentivar as pessoas a ver novos usos do assento de bicicleta quando vêem o seu significado habitual confirmado todos os dias?¹⁵⁷

Através da contracultura e da cultura *hippie*, muitas dessas formas de “re-associação” foram se afirmando e se sedimentando como práticas que manifestavam um desejo anticonumista por parte de grupos que se rebelavam também contra o excesso de produção e ao desperdício causado pelo modelo da sociedade de consumo. As sociedades alternativas, como podem ser chamadas essas formas marginais de sociedade, buscavam independência e liberdade em relação a uma sociedade industrializada e operada sob o poder do Estado capitalista e, nesse sentido, os *hippies* foram um dos primeiros grupos a adotar o recurso da “re-utilização” de produtos industrializados e sua consequente “re-interpretação”, propondo assim novos usos a estes produtos a partir de uma atitude *ad hoc*.

É através dessa lógica que a própria indústria, nesse período (início dos anos 1970), começa a entender esses movimentos espontâneos vindos de baixo para cima, e passa a apostar na estratégia do “do-it-yourself” que até então era um movimento ligado às manifestações anticonsumo. Visto como um novo nicho de mercado de grande potencial, muitas empresas do ramo dos produtos para a casa (construção-civil, utensílios, mobiliário, decoração), principalmente na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, passaram a fabricar produtos que dessem a possibilidade aos consumidores de eles mesmos decidirem ou “personalizarem” a casa, ou mesmo decidirem a maneira como iriam montar,

¹⁵⁷ JENCKS, Charles; SILVER, Nathan. **Adhocism. The case for Improvisation.** Anchor Press. New York. 1973. (Tradução livre).

ou equipar seus ambientes domésticos. Com isso, surge um lucrativo negócio formado por fábricas, lojas e revistas que passam a absorver boa parte do que era entendido como um movimento espontâneo “do-it-yourself”, tomando para si essa parcela do mercado. Mas, como salientam os autores, infelizmente, a filosofia e a estética desse movimento sempre permaneceram subservientes aos exemplos mais triviais de construção e muito moldado pelas próprias revistas.



Imagem 67: *Dinning chair*. 1968. Nathan Silver. Cadeira construída com a junção de um assento de trator, materiais ortopédicos e rodas de carrinho de bebê.

Como o *ad hocism* proposto pelos autores buscava uma oposição ao que representava o funcionalismo ou mesmo a simplicidade visual, eles passaram a exaltar a complexidade de funcionamento dos ambientes domésticos. Viam na homogeneização causada pela produção em massa uma tentativa frustrada de estabilizar todas as distinções e dificuldades enfrentadas no cotidiano. E, nesse sentido, pensavam que o *ad hocism* poderia se apresentar como uma forma eficaz de tratar esses problemas e uma fonte de inspiração para novas soluções. Mesmo se voltando contra o empobrecimento visual que entendiam estar contido nas práticas do projeto moderno, sabiam que o *ad hocism* representava mais do que um estilo que determinasse uma estética única que partisse de uma lógica fechada, e a prova disso é o que dizem a respeito do trabalho realizado pelo arquiteto Charles Eames.

Uma das maneiras mais óbvias de tornar o ambiente compreensível é acentuando os subsistemas de que se compõe. Numa pequena escala, o arquiteto Charles Eames construiu sua própria casa através dos subsistemas de *ready-made*, que são produzidos em massa e exibidos através de um catálogo. Esta casa tem todas as virtudes da arquitetura moderna

clássica: é clara, nítida e maravilhosamente integrada, mesmo que combine peças de diferentes fontes. Cada escolha para sua realização tem sido dirigida bem pelos princípios da harmonia visual e do bom gosto, mostrando assim que, mesmo o *ad hocism* pode produzir elegância e simplicidade quando eles são desejados.¹⁵⁸

Por outro lado, o modo *ad hoc* de agir também estava relacionado aos movimentos sociais revolucionários de independência e emancipação, como é o caso do anarquismo e dos grupos de autogestão. Segundo os autores, um exemplo dessa ligação vem dos eventos ocorridos na França em maio de 1968. Esse período ficou marcado pelo ressurgimento de grupos autônomos que não possuíam uma estratégia única e tampouco um líder, ou seja, a força e o espírito do movimento vinham da necessidade de cumprir seus propósitos de mudança de uma vez por todas, se ajustando *ad hoc*.

De uma forma geral, o conceito de *ad hocism* apresentado pelos autores pode ser entendido tanto como um movimento “intencional” como “não intencional”, já que pode haver um *ad hocism* consciente ou inconsciente, inocente ou sofisticado, mimético, metafórico ou mesmo fenomenal, tudo depende de uma interpretação crítica, mas, inegavelmente, o *ad hocism* é o resultado de uma ação ou uma prática que pode reunir vários recursos de uma forma imediata, exigindo um esforço mínimo para satisfazer uma necessidade específica. “Colombo era um *ad hocista* intencional, pois ele sabia que tinha que encontrar algo, mesmo que não, necessariamente, as Índias”, dizia Jencks. Nesse sentido, o que ele pretende dizer é que, por meio de resultados iniciais de um *ad hocism* intencional, se pode incentivar a utilização do *ad hocism* como método para novas formulações.

O oposto do *ad hocism* prático, segundo os autores, pode ser o purismo, pois, enquanto o purismo busca ser perfeito, o *ad hocism* procura ser ideal. O *ad hocism* rejeita o elevado requinte do purismo. O elevado requinte geralmente sugere muita paciência e dedicação com os compromissos. Um *ad hocista* é, por definição, impaciente, no entanto, ele é otimista quanto aos resultados que pode alcançar, diz Jencks.

Adhocism não é o mesmo que ecletismo. Sua principal diferença do ecletismo encontra-se nas intenções. O pensamento *ad hocista* não se preocupa com a perfeição ao tentar alcançar um ideal, ele escolhe os componentes disponíveis para atingir o conjunto ideal; o pensamento eclético iria escolher apenas os melhores componentes para tentar um todo perfeito. Na concepção de objetos, uma diferença prática surge também. Um *ad hocista* procurará essencialmente a reutilização de peças disponíveis, um eclético combinaria cópias admiradas.¹⁵⁹

¹⁵⁸ JENCKS, Charles; SILVER, Nathan. **Adhocism. The case for Improvisation.** Anchor Press. New York. 1973. (Tradução livre).

¹⁵⁹ JENCKS, Charles; SILVER, Nathan. **Adhocism. The case for Improvisation.** Anchor Press. New York. 1973. (Tradução livre).

Também não é o mesmo que improvisação ainda que possa ser confundido com o ato de improvisar. Para os autores, improvisação e *ad hocism* não são sinônimos, mas o *ad hocism* pode eventualmente recorrer à improvisação, se entendermos que improvisar significa resolver problemas que surgem de uma situação inesperada. Nesse sentido, o improviso seria complementar ao *ad hocism*.

O *ad hocism* raramente apresenta algo novo, no sentido de uma descoberta, uma vez que seu objetivo é simplesmente resolver um problema ou alterar um contexto para torná-lo um não-problema. O *ad hocism* não pretende chamar a atenção para si, no entanto, atua enquanto novidade por transformar os significados originais através de métodos de improvisação. Através do *ad hocism*, arquitetos e não arquitetos estão em igualdade de condições para desenvolver as mais variadas soluções.

Uma coerente articulação de elementos é o objetivo do *ad hocism*. Opõe-se à limpeza e exclusividade das teorias do *design*, aceita todo o indivíduo como arquiteto e todas as formas de comunicação, quer baseadas na natureza, quer na cultura. A ideia é oferecer um ambiente que pode ser visualmente rico e variado como a vida urbana atual.¹⁶⁰

Na arquitetura, mais especificamente, os autores classificam a arquitetura vernacular como o mais puro exemplo do *ad hocism* como prática. O edifício vernáculo e as aldeias indígenas são moldados em todos os sentidos a partir da pobreza de recursos. Eles refletem as habilidades simples destas comunidades mais do que qualquer outra, sua arquitetura é uma tentativa direta de lidar com as limitações. Mais do que tudo, com o *ad hocism*, os autores pretendem alcançar uma sensibilidade (*ad hocista*) no sentido de propor atitudes mais permissivas na prática arquitetônica, como por exemplo, uma maior aceitação de peças realmente baratas e que estejam disponíveis a todos, desde que observadas de modo atento pelos arquitetos e que possam converter-se em objetos de escolha através de uma real necessidade. Da mesma maneira, postulam a possibilidade de mudança gradual dos projetos já executados, possibilitando novas situações através de um entendimento *ad hocista* que permita livrar os objetos das amarras contidas na determinação funcionalista do projeto inicial.

Síntese:

Consideraremos, portanto, que um procedimento é *ad hocista* quando esse se servir de um produto pronto (industrializado e projetado) para, a partir dele, criar uma série de adaptações que melhorem as condições de uso. Essas alterações sobre o produto original devem surgir para compensar uma deficiência não prevista pelo projeto inicial. Através do *ad hocism* se pretende solucionar um problema de uso de forma imediata, sem se preocupar com a perfeição das formas. O *ad hocism* busca ser ideal e não perfeito. *Ad hocism* busca soluções e improvisações através da pobreza de recursos.

¹⁶⁰ JENCKS, Charles; SILVER, Nathan. **Ad hocism. The case for Improvisation.** Anchor Press. New York. 1973. p. 73. (Tradução livre).

4 - BRICOLAGE

O termo bricolage ou bricolagem tem origem no francês *bricolage* e designa uma atividade em que o indivíduo desenvolve, através de sua própria experiência, uma forma de solucionar seus problemas cotidianos de uma maneira prática e direta. Pode ser relacionado também a um processo mental de organização de pensamento que se estabeleceu no contexto da antropologia nos anos de 1960 com o francês Claude Lévi-Strauss através de seu livro *O Pensamento Selvagem* (1962). Esse antropólogo é também reconhecido como o precursor do pensamento estruturalista e influenciou de uma forma geral as diversas ciências sociais chegando a afetar até mesmo a arquitetura especialmente arquitetos como Aldo van Eyck e Herman Hertzberger. Essa forma de pensamento associada a Levi-Strauss tratava sobretudo das relações entre os padrões coletivos e as interpretações individuais que se davam tanto na linguagem como na formação do pensamento como um todo. No livro em questão, Lévi-Strauss faz um profundo estudo sobre as sociedades chamadas de selvagens ou primitivas, com o intuito de demonstrar que estas não são menos evoluídas do que as sociedades ditas modernas ou ocidentais, mas, sim, operam de forma distinta em relação a essas. Assim, podemos pensar, a partir desse estudo apresentado por Lévi-Strauss, que as rígidas distinções entre o mundo dos mitos e das ciências podem ser transgredidas no momento em que passamos a entender seu funcionamento.

É nesse contexto de estudo das sociedades primitivas que Lévi-Strauss recupera a figura do *bricoleur* como sendo o praticante da *bricolagem*, e que aqui surge como mais um foco de interesse da presente pesquisa por denotar um modo de fazer que se relaciona com a prática arquitetônica de uma maneira particular. Levi-Strauss fala de uma forma de agir que se revela através de um “personagem do fazer”, e de seu modo de evocar movimentos incidentais para realizar tarefas cotidianas e que são, normalmente, empregadas para seu próprio uso ou consumo (ou de um grupo ao qual pertence). De uma maneira geral, podemos dizer que o *bricoleur* é aquele que trabalha com as mãos, ainda que essa não seja a sua totalidade, já que o *bricoleur* de Lévi-Strauss denota também uma forma de pensar que se revela através da sua própria atividade. Para o autor, essa maneira prática de agir é uma característica do pensamento mítico e que denota uma forma possível para cumprir suas tarefas. Esse “personagem do fazer”, ou o *bricoleur*, é aquele que trabalha com os recursos que tem à mão (muitas vezes recolhidos e conservados). O *bricoleur* é aquele que trabalha de forma livre e independente, pois não é considerado portador de um embasamento teórico com base num conhecimento científico (o que pode ser questionável a partir dos termos apresentados por Lévi-Strauss).

O *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a

composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do bricoleur não é, portanto, definível por um projeto (o que suporia, aliás, como o engenheiro, a existência tanto de conjuntos instrumentais quanto de tipos de projeto, pelo menos em teoria); ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do bricoleur, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso sempre pode servir’. Tais elementos são, portanto, semiparticularizados: suficientemente para que o bricoleur não tenha necessidade do equipamento e do saber de todos os elementos do corpus, mas não o bastante para que cada elemento se restrinja a um emprego exato e determinado. Cada elemento representa um conjunto de relações, porém, utilizáveis em função de quaisquer operações dentro de um tipo.¹⁶¹

Levi-Strauss, ao apresentar o *bricoleur*, está apresentando um modo de operar sobre a prática do fazer, sobre o trabalho manual e da construção. Ele diz que o *bricoleur*, mesmo que seja estimulado por um plano inicial ou um projeto, faz do seu primeiro passo sempre um passo retrospectivo, pois se volta a um conjunto já construído com o intuito de fazer, ou melhor, refazer seu inventário. Assim, o *bricoleur* cria uma espécie de diálogo com os materiais que têm à sua disposição para, desta forma, escolher, a partir desses, a melhor forma de agir. “Ele interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia ‘significar’, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes”.

O autor nos demonstra através de seu estudo que as possibilidades de atuação do *bricoleur* são sempre limitadas pela história particular de cada peça que pretende utilizar ou mesmo por aquilo que nela subsiste de predeterminado. Isso devido ao seu uso original ou pelas adaptações a que sofreu em virtude de outros usos empregados a este material.

Assim como as unidades constitutivas do mito, cujas combinações possíveis são limitadas pelo fato de serem tomadas de empréstimo à língua, onde já possuem um sentido que restringe sua liberdade de ação, os elementos que o *bricoleur* coleciona e utiliza são ‘pré-limitados’. Por outro lado, a decisão depende da possibilidade de permutar um outro elemento na posição vacante, se bem que cada escolha acarretará uma reorganização completa da estrutura que jamais será igual àquela vagamente sonhada nem a uma outra que lhe poderia ter sido preferida.

Como sua intenção é demonstrar as capacidades do dito “pensamento mítico” dessas sociedades primitivas, a comparação ao modo de atuação do pensamento racional e científico representado pelas sociedades modernas é inevitável. Nesse contexto, trazer o engenheiro, o arquiteto ou o

¹⁶¹ LÉVI-STRAUSS. Claude. **O Pensamento Selvagem**. Papirus Editora. Campinas. 1989. p.38.

cientista como contraponto dessa comparação serve para apresentar parâmetros de duas formas de comportamento frente a uma situação ou a uma resolução de um problema. Segundo Lévi-Strauss, ambos, frente a uma tarefa dada, começam inventariando um conjunto predeterminado de conhecimentos teóricos e práticos de meios técnicos que limitam as soluções possíveis.

Portanto, a diferença entre eles não é absoluta, ela existe na medida em que o engenheiro sempre procura abrir uma passagem e situar-se além,

[...] ao passo que o bricoleur, de bom ou mau-grado, permanece aquém, o que é uma outra forma de dizer que o primeiro opera através de conceitos e o segundo através de signos. No eixo de oposição entre natureza e cultura, os conjuntos dos quais ambos se servem estão perceptivelmente deslocados, com efeito, pelo menos uma das maneiras pelas quais o signo se opõe ao conceito está ligada a que o segundo se pretende integralmente transparente em relação à realidade, enquanto o primeiro aceita, exige mesmo, que uma certa densidade de humanidade seja incorporada ao real.¹⁶²

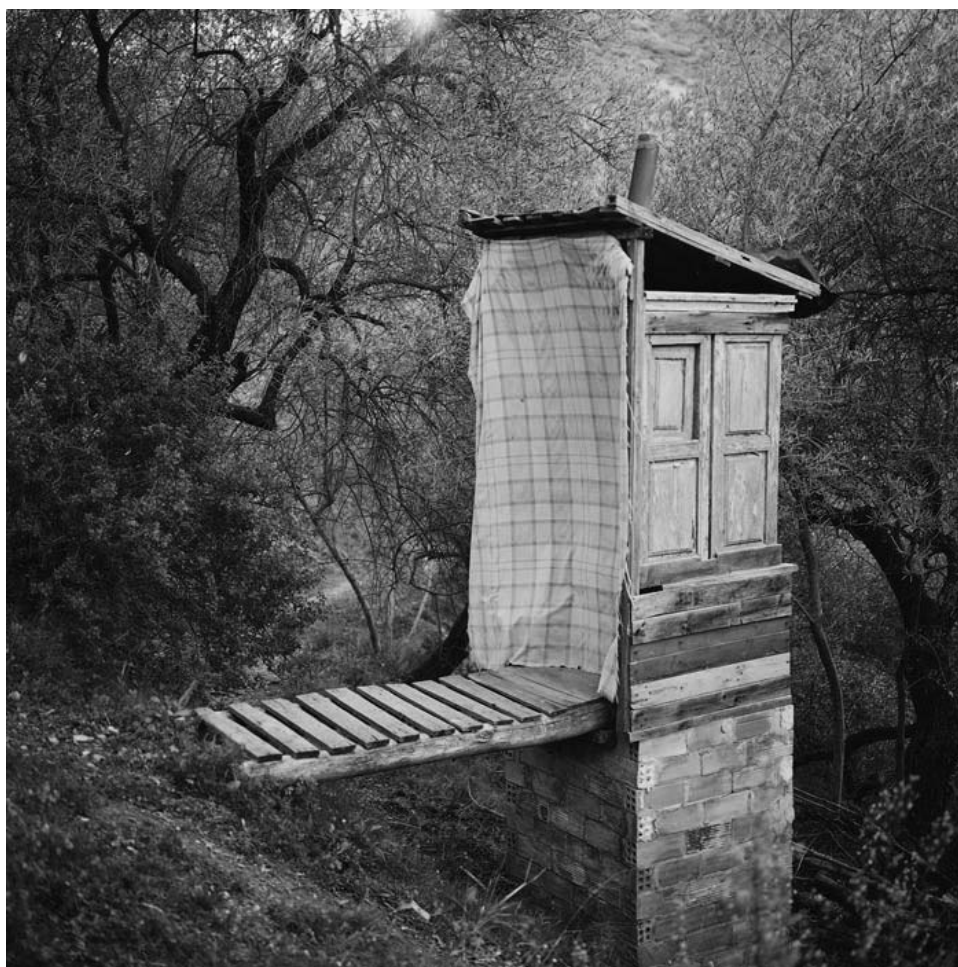


Imagem 68: *Scrublands*. 2010. Exposição fotográfica realizada pelo francês Antoine Bruy.

¹⁶² LÉVI-STRAUSS. Claude. **O Pensamento Selvagem**. Papirus Editora. Campinas. 1989. p.38.

Assim, afirma Lévi-Strauss, poderíamos dizer que tanto um quanto o outro estão à espera de mensagens, mas para o *bricoleur* essas mensagens lhe são pré-transmitidas e colecionadas de forma que condensem a experiência passada para assim enfrentar as novas situações. Já o engenheiro busca antecipar sempre outra mensagem. Dessa maneira o *conceito* surge como um operador para sua reorganização.

A ideia de processo e de obra inacabada está contida na essência da atuação do *bricoleur*. Segundo o autor explica, durante a reflexão mítica operada pelo *bricoleur*, a totalidade dos meios disponíveis deve sempre estar inventariada para que este possa definir um resultado que será uma espécie de compromisso entre a estrutura do conjunto e a do projeto (esquema). Dessa maneira, após realizar sua tarefa, esta estará inevitavelmente sendo deslocada em relação à sua intenção ou esquema inicial. Assim, o *bricoleur* não se limita a cumprir ou a simplesmente executar a tarefa posta de início, pois, nesse processo, cada retorno aporta novas circunstâncias que podem surgir ao acaso. O *bricoleur* jamais completa seu projeto e sempre coloca nele algo de si.

Ora, é peculiar ao pensamento mítico, assim como ao *bricolage* no plano prático, a elaboração de conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de fatos - *odds and ends*, diria o inglês ou, em francês, *des bribes et des morceaux* – testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade. Num certo sentido, inverte-se a relação entre diacronia e sincronia: o pensamento mítico, esse *bricoleuse*, elabora estruturas organizando os fatos ou os resíduos dos fatos, ao passo que a ciência, ‘em marcha’ a partir de sua própria instauração, cria seus meios e seus resultados sob a forma de fatos, graças às estruturas que fabrica sem cessar e que são suas hipóteses e teorias. Mas não nos enganemos com isso: não se trata de dois estágios ou de duas fases da evolução do saber, pois os dois andamentos são igualmente válidos. Já a física e a química aspiram a tornarem-se qualitativas, ou seja, a dar conta também das qualidades secundárias que, quando forem explicadas, tornar-se-ão modos de explicação; e talvez a biologia marque passo esperando por isso, para poder, ela própria, explicar a vida. Por outro lado, o pensamento mítico não é apenas o prisioneiro de fatos e de experiências que incansavelmente põe e dispõe a fim de lhes descobrir um sentido; ele é também libertador, pelo protesto que coloca contra a falta de sentido com o qual a ciência, em princípio, se permitiria transigir.¹⁶³

Com essa afirmação, Lévi-Strauss pretende demonstrar que o pensamento mítico, típico do *bricoleur*, também se faz presente também nas artes, fato que posteriormente passaria a ser objeto da crítica por parte de Gillo Dorfles em *Novos Mitos, Novos Ritos* (1965). Para Lévi-Strauss, a arte se insere a meio caminho entre o pensamento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo artista tem, ao mesmo tempo, algo de cientista e de *bricoleur*. Nesse entendimento, o artista trabalha normalmente com meios artesanais (hoje já não mais exclusivamente), elaborando um objeto material que é também um objeto de conhecimento. Essa mescla de *bricoleur* e cientista que se

¹⁶³ LÉVI-STRAUSS. Claude. **O Pensamento Selvagem**. Papirus Editora. Campinas. 1989. p.38.

manifesta no artista denota uma condição que apresenta os mitos simultaneamente como sistemas de relações abstratas e como objetos de contemplação estética. Assim, o ato criador que engendra o mito é inverso e simétrico àquele que se encontra na origem da obra de arte.

[...] parte-se de um conjunto formado por um ou vários objetos e por um ou vários fatos, ao qual a criação estética confere um caráter de totalidade, por colocar em evidência uma estrutura comum. O mito percorre o mesmo caminho mas num outro sentido: ele usa uma estrutura para produzir um objeto absoluto que ofereça o aspecto de um conjunto de fatos (pois que todo mito conta uma história). A arte procede, então, a partir de um conjunto (objeto + fato) e vai à descoberta de sua estrutura por meio da qual empreende a construção de um conjunto (objeto + fato).¹⁶⁴

Para apresentar seu argumento de forma mais clara, Lévi-Strauss propõe refletir sobre o pensamento mítico em analogia ao pensamento do *bricoleur* no plano da prática e coloca a criação artística a uma distância igual entre essas duas formas de atividade e a ciência. Da mesma maneira, ele compara o jogo ao rito, mas salienta diferenças importantes. Segundo ele, todo jogo se define pelo seu conjunto de regras, o que acontece também com o rito, a diferenciação entre eles ocorre no sentido de o jogo operar através da competição, chegando a resultados onde temos ganhadores e perdedores. Já no rito, o que se busca é um equilíbrio de forças.

Assim, o autor apresenta parâmetros de comparação com a realidade de duas formas de atuação, uma ligada ao *bricoleur* (pensamento mítico) e outra ao engenheiro e o pensamento científico. Nessa comparação, o jogo aparece como potencialmente “disjuntivo”, pois ele resulta na criação de uma separação ou uma distinção entre os indivíduos jogadores, e esta distinção se dá entre os ganhadores e os perdedores. Já na forma de atuação do *bricoleur*, isso se dá de maneira inversa, pois o ritual é “conjuntivo”, objetiva uma união, uma relação orgânica entre os indivíduos ou grupos, o objetivo do “jogo” no rito é trazer todos os integrantes para o lado vencedor. Assim, observa Lévi-Strauss, o jogo e a competição tendem a prosperar a partir das sociedades industriais, ao contrário dos ritos e dos mitos, assim como a *bricolage* “que essas sociedades não toleram mais, senão como hobby ou passatempo”, já que foram sendo abandonadas pelas práticas contemporâneas.

Síntese:

Consideraremos que um procedimento faz *bricolage* quando realizar uma atividade em que o indivíduo utilize de sua própria experiência para solucionar um problema de uso de maneira prática e direta. Faz *bricolage* aquele que trabalha com as mãos utilizando os recursos que tem à sua disposição no momento, normalmente resíduos e fragmentos. Esses recursos e materiais que estão à sua disposição são fruto de sua coleta e conservação, quer dizer, o *bricoleur* acumula objetos para, a partir deles, desenvolver sua obra ou solucionar seu problema. Seu trabalho não é definido por um projeto fixo. O *bricoleur* parte normalmente de uma ideia inicial (esquema) que vai sendo modificada

¹⁶⁴ LÉVI-STRAUSS. Claude. **O Pensamento Selvagem**. Papirus Editora. Campinas. 1989. p.41.

durante o processo de realização. Esse processo não é linear, pois o *bricoleur* faz e refaz seu inventário quantas vezes forem necessárias, alterando seu plano inicial e se moldando às diversas circunstâncias momentâneas e instrumentais. O *bricoleur* jamais completa seu projeto, pois este está sempre em transformação, portanto, inacabado.

5 - PÓS-PRODUÇÃO

Pós-produção: termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial agrícola, que lida com a produção das matérias-primas.¹⁶⁵

No modo hi-fi, a pós-produção pode ser entendida como a edição-finalização ou ainda a filtragem do registro de gravação a fim de encerrar o processo de formatação do produto final. Refere-se a uma série de procedimentos, como a equalização e a mixagem aplicadas ao material sonoro bruto registrado com o objetivo de ajustar todos os parâmetros na busca da sonoridade ideal, seja adicionando efeitos, seja eliminando qualquer imperfeição indesejada. Entretanto, nesse entendimento, estamos tratando da formatação do “produto-bruto” (música tocada pelo músico-autor e/ou músico-intérprete), o que poderia ser entendido, também, simplesmente como parte *produção* da música num sentido amplo do termo. Isso levando em conta que esse é o procedimento adotado, de modo geral, pela indústria fonográfica na gravação de um disco, e, seguindo essa lógica, não necessitaríamos do prefixo “pós”. Partindo desse pressuposto, a música hi-fi passa a ser, portanto, uma *música produzida*, ou seja, editada, filtrada, corrigida, apesar do termo *música pós-produzida* ser muitas vezes empregado ao hi-fi, pelo fato desse tipo de gravação passar por um processo de refino ou arranjo após o registro inicial, mas, ainda assim, se trata de um procedimento que vem antes da finalização do produto final, sendo assim, parte da *produção*.

Dessa maneira, toma-se aqui o entendimento do termo *pós-produção* como sendo um processo posterior ao produto final já acabado, que vai na direção da transformação, alteração ou inserção de algo já existente e que se aproxima, assim, ao modo lo-fi. E, nesse sentido, parece esclarecedor o entendimento proposto no livro *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009) do escritor e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud. Nesse livro, o autor trata de uma série de artistas que inserem seu trabalho em trabalhos já existentes ou já produzidos. Nesse estudo, o autor apresenta como os artistas pesquisados por ele já não lidam mais com uma matéria-prima, ou seja, não elaboram uma forma a partir de um material bruto. Esses artistas buscam trabalhar com materiais existentes no dito mercado cultural, através das formas dadas, questionando, assim, as

¹⁶⁵ BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Martins Fontes. São Paulo. 2009. p. 7.

noções de originalidade ou mesmo de criação (como sendo um ato que parte do nada). Segundo ele, nos anos de 1990, com a democratização da informática e o surgimento do *sampleamento*, forma-se uma nova paisagem cultural que busca selecionar objetos culturais para inseri-los em contextos definidos e cujas figuras emblemáticas são o DJ e o programador, e que esses revelam abertamente a cultura da apropriação como uma prática válida para sua atuação. Ainda, segundo ele, através dessas condutas exercidas por esses artistas, a arte contemporânea tende a abolir a propriedade das formas, ou, pelo menos, perturbar suas antigas jurisprudências com o intuito de se reprogramar.

O autor destaca o papel do DJ (*disc jockey*) como representante desta forma de atuação através da música, onde o papel de autor/criador do DJ é o de coletar músicas ou trechos de músicas, copiando e colando, relacionando produtos já gravados a novos contextos e novos circuitos sonoros como se fosse uma *collage* sonora que *re-habita* o existente e que resgata princípios das vanguardas artísticas do século XX como a Internacional Letristas e da Internacional Situacionista. Essas vanguardas proporcionaram o surgimento de novas noções artísticas, como, por exemplo, o *desvio* artístico. Para Bourriaud, a prática do desvio nada mais era do que o *ready-made* de Duchamp carregado de um uso político e que tratava da reutilização de elementos artísticos preexistentes numa nova unidade que pretendia superar o próprio conceito de arte da época. A Internacional Situacionista, dessa forma, pretendia empregar o desvio como uma forma de “devolver a paixão à vida cotidiana”, privilegiando a construção de situações vividas em vez da fabricação de obras.

Agora que as recentes tendências musicais banalizaram o desvio, as obras de arte já não são consideradas obstáculos, e sim materiais de construção. Qualquer DJ hoje trabalha a partir de princípios herdados da história das vanguardas artísticas desvio, *ready-made recíprocos* ou ajudados, desmaterialização da atividade.

[...]

Durante o seu *set*, o DJ lida com discos, isto é, produtos. Seu trabalho consiste em mostrar seu itinerário pessoal no universo musical (sua *playlist*) e em encadear esses elementos numa determinada ordem, cuidando tanto do encadeamento quanto da construção de um ambiente (ele trabalha ao vivo sobre a multidão dançante e pode reagir a seus movimentos). Além disso, ele pode agir fisicamente sobre o objeto utilizado, praticando o *scratching* ou lançando mão de todo um repertório de ações (filtros, regulagem dos parâmetros na mesa de mixagem, acréscimos sonoros etc.). O *set* do DJ assemelha-se a uma exposição de objetos que Marcel Duchamp teria denominado “*ready-mades* ajudados” produtos mais ou menos “modificados”, cujo encadeamento produz uma duração específica. Assim, o estilo de um DJ revela-se em sua capacidade de habitar uma rede aberta (a história do som) e na lógica que organiza as ligações entre os trechos que ele junta.¹⁶⁶

¹⁶⁶ BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Martins Fontes. São Paulo. 2009. p. 38-39.



Imagem 69: Gravura intitulada *Travellers Caught in a Sudden breeze at Ejiri* (1832). Autor: Katsushika Hokusai (1760-1849).



Imagem 70: Pós-produção, o autor da segunda foto se apropria da narrativa do primeiro quadro (imagem 83) para criar seu quadro chamado *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*. 1993. Autor: Jeff Wall.

Nesse estudo, Bourriaud cita uma série de obras de artistas contemporâneos (Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Maurizio Cattelan, entre outros) com o objetivo de esboçar uma tipologia da pós-produção. É através da pesquisa sobre práticas contemporâneas que o autor busca uma formulação do próprio conceito de pós-produção que vai se formando através do entendimento das próprias obras analisadas. Em seu texto, o autor descreve práticas artísticas que, mesmo heterogêneas em termos formais, compartilham de uma abordagem semelhante em relação ao uso de formas já produzidas e, dessa maneira, se inscrevem como obra em uma rede complexa de signos e significações de forma autônoma e livre. Não tratam de criar a partir do zero, e sim buscam uma inserção nos fluxos já existentes da produção artística.

Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem o nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*. Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar.¹⁶⁷

Para Bourriaud, o prefixo “pós” não faz referência à negação, ou mesmo à superação das obras em que esses trabalhos se inserem, mas, sim, busca demonstrar uma zona de atividades em aberto e uma atitude contemporânea. Essa atitude não consiste em produzir imagens de imagens, como se fosse um maneirismo, tampouco trata da lamentação de que tudo “já foi feito”. Pelo contrário, busca encontrar novos protocolos de uso para as estruturas formais já existentes. Assim, colocam-se em funcionamento todas as formas e os códigos da cultura, tenta-se aprender a usar as formas, interpretar e tomar posse com objetivo de reabilitá-las e reaproveitá-las.

Quando um músico faz uma digitalização sonora, ele sabe que sua contribuição poderá ser retomada e usada como material de base para uma nova composição. Para ele, é normal que o tratamento sonoro aplicado ao áudio gravado venha a gerar, por sua vez, outras interpretações, e assim sucessivamente. Com as músicas sampleadas, o *trecho* representa apenas uma saliência numa cartografia móvel. Ele entra numa cadeia, e sua significação depende, em parte, da posição que ocupa nesse conjunto. Da mesma forma, numa sala de bate-papo *on-line*, uma mensagem adquire valor no momento em que é retomada e comentada por outra pessoa. Assim, a obra de arte contemporânea não se coloca como término do “processo criativo” (um “produto acabado” pronto para ser contemplado), mas

¹⁶⁷ BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Martins Fontes. São Paulo. 2009. p. 13.

como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades. Bricolam-se os produtos, navega-se em redes de signos, inserem-se suas formas em linhas existentes.¹⁶⁸

Nesse discurso defendido pelo autor, ele explica que o que aproxima essas práticas artísticas é justamente a “dissolução das fronteiras entre consumo e produção”, ou seja, não se sabe precisamente até que ponto essas práticas são uso ou criação, até porque esses artistas já não estão interessados em estabelecer essas fronteiras, e sim romper com elas. Trata-se de uma forma cultural que pode ser entendida como a “cultura do uso”, onde a obra de arte, muitas vezes, passa a ser provisória e parte de uma rede de relações, ou, como explica o autor, “uma narrativa que prolonga e reinterpreta narrativas anteriores”. Dessa maneira, cada obra vai contaminando a outra, cada obra vai se inserindo na outra a fim de formar “enredos múltiplos” que engendram uma cadeia infinita de contribuições.

Essa cultura do uso implica uma profunda transformação no estatuto da obra de arte. Ultrapassando seu papel tradicional como receptáculo da visão do artista, agora ela funciona como agente ativo, uma distribuição, um enredo resumido, uma grade que dispõe de autonomia e materialidade em diversos graus, como uma forma que pode variar da simples ideia até a escultura ou o quadro. Passando a gerar comportamentos e potenciais reutilizações, a arte contradiz a cultura “passiva” ao opor mercadorias e consumidores e *ao ativar* as formas dentro das quais os objetos culturais se apresentam à nossa apreciação. E se a criação artística, hoje, pudesse ser comparada a um esporte coletivo, longe da mitologia clássica do esforço solitário? “São os espectadores que fazem os quadros” dizia Marcel Duchamp: a frase só adquire sentido quando a relacionamos com a intuição duchampiana sobre o surgimento de uma cultura do *uso*, na qual o sentido nasce de uma colaboração, de uma negociação entre o artista e as pessoas que vêm observá-la. Por que o sentido de uma obra não há de provir do uso que lhe é dado, além do sentido que lhe é conferido pelo artista? É essa a acepção daquilo que poderíamos nos arriscar a chamar de *comunismo formal*.

169

Bourriaud cita Marcel Duchamp para demonstrar que esta prática artística através do uso dos objetos existentes não é algo novo, mas, sim, tem origens na arte do início do século XX através dos *ready-mades*, do próprio Duchamp. Segundo ele, quando Duchamp, em 1914, “expõe um porta-garrafas e utiliza como ‘instrumento de produção’ um objeto fabricado, ele transporta o processo capitalista de produção (trabalhar a partir do *trabalho acumulado*) para a arte, ao mesmo tempo inscrevendo o papel do artista no mundo das trocas, de repente ele parece um comerciante, cujo trabalho consiste em transferir um produto de um local para outro.” Com isso, Bourriaud quer dizer que essa prática não trata de fabricar novos objetos, mas, sim, de escolher e modificar o que já existe a partir de uma intenção específica. Nesse sentido, os *ready-mades* são uma espécie de “anti-

¹⁶⁸ BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Martins Fontes. São Paulo. 2009. p. 15-16.

¹⁶⁹ BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Martins Fontes. São Paulo. 2009. p. 17.

arte” que rompem com as noções anteriores de originalidade e vão na direção de uma prática aberta e crítica em relação aos dogmas da arte hegemônica de então, resgatando, assim, o que já disse Octavio Paz:

Os *ready-mades* foram um pontapé no ‘objeto de arte’ para colocar em seu lugar a coisa anônima que é de todos e de ninguém. Embora não representem precisamente a união da arte e do povo, foram uma subversão contra os privilégios excessivos e minoritários do gosto artístico.¹⁷⁰

Portanto, com a apresentação do conceito de pós-produção, assim como explica Nicolas Bourriaud, podemos entender a existência de uma atitude contemporânea que se infiltra nas brechas do sistema capitalista para atuar e validar sua prática através de um questionamento sobre o próprio consumo, colocando em xeque os conceitos de criação e autoria como um ato que parta da concepção de um só artista e que aqui relacionaremos ao discurso arquitetônico.

Síntese:

No presente trabalho, consideraremos o conceito de pós-produção para o procedimento que promover a transformação ou alteração de um produto cultural artístico já produzido para, através da inserção em sua narrativa (completa ou apenas fragmentos), transportá-lo a outro contexto formando uma nova produção. Pós-produção contesta as noções de originalidade e autoria. Pode ser considerado um trabalho de coleta de produtos culturais (narrativas contidas nas obras de arte em geral) para promover a abertura de novos fluxos gerados pela reinterpretação dessas obras. Busca resgatar as conexões com outros procedimentos artísticos como a *collage*, *ready-made* e *desvío situacionista*, para, através dessas noções, apropriar-se de obras já produzidas para reprogramá-las. O conceito de pós-produção nega a manufatura e a ideia de obra de arte que parte do zero e, nesse sentido, busca se inserir nos fluxos já existentes da produção artística para promover um reaproveitamento que leve a novas proposições. Desse modo, na pós-produção, o campo artístico é considerado instrumental, pois as obras já produzidas são utilizadas, consumidas como produtos de manipulação para a criação. A obra de arte passa a ser o ponto de partida e não ponto de chegada.

6 - REPARAÇÃO

A reparação é uma prática que trata de devolver ao objeto de uso sua condição de utilidade através da realização de ajustes pontuais. Podemos relacionar a reparação às profissões do sapateiro, amolador (afiador) de facas, costureiro, o bricolador de móveis usados, estofador, pedreiro que faz reformas, mecânico, técnico de informática, entre outras profissões que lidam com a manutenção e a restauração dos bens de consumo fazendo com que esses bens persistam, evitando assim sua substituição por um produto novo.

¹⁷⁰ PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Editora Perspectiva. São Paulo. 2002. p. 66.

Giles Slade, em seu livro *Made to Break* (2006), demonstra como os processos de produção industrial, em diversos momentos da história, principalmente a partir da crise americana de 1929, desenvolveram uma estratégia para alimentar a demanda de produção e, conseqüentemente, de consumo fazendo com que não se pare de produzir e, para isso, as pessoas devem substituir seus bens existentes por novos produtos. É a chamada obsolescência material. Slade, em seu estudo, diz que existem três tipos de obsolescência que servem de combustível para essa estratégia: a tecnológica, a estilística e a programada. Através da primeira surgem os produtos e novos materiais desenvolvidos pela ciência aplicada; pela segunda, se incentivam os estilos e modas no campo da estética; e pela terceira se manipula os produtos para que possuam uma durabilidade menor do que poderiam ter. Com isso, é possível que o consumo seja autoalimentado gerando um ciclo de constante produção e consumo.¹⁷¹

Através da estratégia da obsolescência, temos uma situação em que abundância de produtos produzidos pela indústria alimenta, por consequência, uma necessidade de descarte ou substituição desses produtos na mesma velocidade em que são produzidos, gerando uma sobra não aproveitada. Desse modo, cada vez mais o hábito de consertar ou reparar os produtos cai em desuso, fazendo com que profissões atreladas a essa prática deixem de existir. Entretanto, em momentos de crise financeira, como estamos acompanhando nos últimos anos, em que o poder de compra da população menos favorecida diminuiu, essas tarefas voltam a atrair a atenção dos consumidores incentivando novamente o aparecimento dessa prática de reparar os produtos.

No presente trabalho, relacionamos a prática da reparação ao modo lo-fi por se tratar de um procedimento que possibilita a utilização de produtos tidos como obsoletos ou abandonados para voltarem ao uso, tornarem-se novamente instrumentos úteis. Ao mesmo tempo, acredita-se que essas práticas revelem uma forma de criação e invenção que se dá por uma necessidade imediata e uma situação de precariedade que devem ser observadas e valorizadas pelo campo científico. É desse modo, por exemplo, que os praticantes da reparação encontraram uma forma de sobrevivência justamente no espaço entre o excesso de produção e o desperdício, aproveitando-se dessa situação para gerar novas possibilidades de utilização de todo o potencial de uso não aproveitado por esses produtos.

Atento a essas questões, o arquiteto italiano Marco Navarra desenvolveu uma pesquisa chamada *Repairing Cities: Repair as a survival strategy* (2008) que trata da cultura da reparação de objetos de uso nos mercados emergentes da Ásia e África, em cidades como Cairo (Egito), Deli (Índia), Lhasa (Tibete), Kampala (Uganda), Soweto (África do Sul), entre outras. O estudo de campo realizado por Navarra explora a cultura da reparação de equipamentos eletrônicos (celulares principalmente) nos mercados populares caracterizados pela aglomeração de lojas e bancas que funcionam segundo uma lógica própria. Neste estudo, o que interessa ao pesquisador, especificamente, é como se organizam

¹⁷¹ SLADE, Giles. **Made to break**. Harvard Press. Cambridge. 2006. p. 11.

esses mercados através da crescente necessidade de reparação e customização desses equipamentos, que dá origem a pequenas oficinas que surgiram de uma demanda cada vez maior de pessoas que utilizam o serviço oferecido, algo muito semelhante ao mercado informal que se formou com o Tecnobrega em Belém do Pará.



Imagem 71: Amolador de facas. Trabalho de reparação de facas sem fio. Para realizar sertrabalho, o amolador desenvolveu um sistema em que o aparelho de afiar as facas funciona através da própria engrenagem da bicicleta, desse modo, ao pedalar ele faz a roda do amolador girar. A bicicleta é o meio de transporte e equipamento de trabalho que foi desenvolvido através de uma necessidade específica de uso.

Os reparos relatados por Navarra são frequentemente feitos de maneira precária e com poucas ferramentas, muitos deles dependem apenas de uma chave de fenda, uma escova de dente e o conhecimento mínimo da plataforma do sistema eletrônico que manipulam. O conhecimento dessas plataformas é obtido através de manuais de reparação que são disponibilizados em redes sociais na internet formadas pelos próprios reparadores. Através das redes, os reparadores relatam os problemas enfrentados e as técnicas utilizadas na superação desses problemas, alimentado, assim, um canal de conhecimento compartilhado entre todo o mercado envolvido gerando uma espécie de banco de dados. Outra prática comum para a disseminação do conhecimento é a relação direta entre as bancas vizinhas que também formam uma rede de colaboração mútua.

Segundo Navarra, “nas cidades ocidentais, reparar um objeto – especialmente um eletrônico – é uma esperança em vão, mas no Cairo a cultura da reparação é amplamente difundida. Bairros inteiros da cidade estão totalmente ocupados por mercados de pulga e oficinas de reparação, capazes de corrigir qualquer coisa, de um carro a um telefone móvel”¹⁷². Nesses lugares, os objetos tidos como descartáveis pela nossa sociedade ocidental e produzidos para não serem reparados são convertidos em matéria-prima que se acumula e cobre fachadas inteiras das lojas que confundem o visitante desacostumado a essa “estética do caos” que se forma pela quantidade de materiais armazenados caoticamente. Portanto, como afirma Navarra, “a reparação constitui uma microeconomia que transforma o espaço urbano” homogeneizado dos mercados globalizados além de se apresentar como forma de resistência à sua inércia. Essa cultura estudada por Marco Navarra nos apresenta, assim, uma prática comercial e organizacional em constante transformação que não possui uma forma fixa, e, sim, que vai delineando-se através da concatenação de ações negociáveis de uma multiplicidade regida por valores éticos constituídos *ad hoc*.

O estudo realizado pelo italiano busca interpretar as condições destes lugares como um laboratório que poderia ajudar a imaginar o futuro das cidades europeias a partir de situações semelhantes às existentes nesses países emergentes. Dessa forma, ele procura rever certas atitudes de projeto através de um estudo arquitetônico focado na cultura da reparação e de novas formas de organização de sistemas no sentido transversal em oposição ao sistema vertical dos mercados globalizados estabelecidos e hierarquizados, como no exemplo apresentado por ele:

“Se consideramos o Cairo uma cidade no limite das condições humanas e de habitação, poderíamos, com um pequeno deslocamento, representá-la como um cenário futuro de transformação de nossas cidades, transformando-a em um laboratório único e excepcional que aguçasse nossa imaginação como se fosse um instrumento arquitetônico para pensar a cidade. Como a reparação pode ser tornar uma estratégia para a renovação de uma cidade como o Cairo? Como esta cultura, através de movimentos transversais, pode abrir novas perspectivas para a inovação”¹⁷³.

Navarra explica que a cultura da reparação apreendida por seu estudo se forma através de uma série de ações compartilhadas por um grupo ou uma comunidade que encontra em objetos obsoletos oportunidades de trabalho. Dentre as reflexões que este estudo propõe, uma delas diz respeito à autoria e também à aprendizagem através da tentativa e erro. Dessa maneira, a cultura da reparação quebra com a ideia individualista de autor, já que se insere em uma rede de colaboração mútua (através de informações compartilhadas na internet que vão se atualizando de acordo com os novos problemas que vão aparecendo), além de ressaltar que essas práticas lidam constantemente com o

¹⁷² NAVARRA, Marco. **Repairing Cities: Repair as a survival strategy**. Lettera Ventidue. Itália. 2008.

¹⁷³ NAVARRA, Marco. **Repairing Cities: Repair as a survival strategy**. Lettera Ventidue. Itália. 2008.

acaso e o inesperado. Nesse sentido, cada acidente é único e desencadeia novos acontecimentos em potencial que podem abrir novas oportunidades de mercado. O reparo tenta colocar ordem no acidente inesperado e deslocá-lo a fim de formar novas montagens a partir de objetos que normalmente seriam abandonados segundo a lógica da cultura da substituição (obsolescência), são práticas de desvio que vão se desencadeando e se estabelecendo por pura necessidade através de circunstâncias inesperadas.



Imagem 72: Reparação de celulares em Cape Town, África do Sul.

Estas manipulações dão lugar a um processo em que o deslocamento de peças de sua configuração original produz um novo enxerto, liberando uma forma inesperada de *détournement*. Isso também se manifesta através do volume de negócios que se geram nas relações estabelecidas, juntamente com a re-apropriação de todas as relações geradas. Após a reativação de peças descartadas, uma nova concatenação entre as partes emerge. A captura do momento certo é a condição que torna a operação de enxerto e reconfiguração eficaz. O trabalho de reparação é uma ação urgente, feita sob a pressão de circunstâncias únicas. Quem o faz, está sempre em estado de emergência.¹⁷⁴

Já Richard Sennett diz que a restauração é uma ação que muitas vezes é desvalorizada, mas que ela possui extrema importância nos processos que envolvem as técnicas e habilidades manuais. Ao reparar alguma coisa, desenvolvemos um tipo de inteligência que ele chama de “inteligência viva”, que é um tipo de conhecimento que nos permite enxergar possibilidades além da simples técnica que devolve o objeto ao uso, pois, através dela, alcançamos outros propósitos ainda não previstos e que nos possibilitam adquirir um conhecimento intuitivo. Desse modo, consertar uma coisa é a

¹⁷⁴NAVARRA, Marco. **Repairing Cities: Repair as a survival strategy.** Lettera Ventidue. Itália. 2008.

melhor maneira de entender como ela é de verdade. Assim, a restauração pode funcionar como um teste. Segundo Sennett, existem dois tipos de restauração ou conserto e eles estão relacionados aos tipos de ferramentas que utilizamos para realizá-los, o estático e o dinâmico. Com estático, detectamos o problema, o isolamos e, em seguida, o reparamos. Com esse procedimento, corrigimos o erro e restituímos o seu estado anterior ou original. Já com o modelo dinâmico, instituímos uma mudança da forma ou da função de determinado objeto depois de remontado o objeto.

Os atos de restauração constituem um teste para todas as ferramentas. Mais ainda, a experiência dos reparos dinâmicos estabelece uma delimitação sutil mas clara entre a ferramenta fixa e a de múltiplas utilidades. A ferramenta que simplesmente reconstitui tem toda probabilidade de ser confinada, mentalmente, no nicho das finalidades específicas, ao passo que a ferramenta multiuso permite-nos explorar mais profundamente o ato de fazer um conserto. A diferença é importante porque dá conta de dois tipos de reações emocionais diante de um objeto que não funciona. Se quisermos apenas compensar a frustração, utilizaremos ferramentas de finalidade específica. Mas também podemos tolerar a frustração porque agora já estamos também curiosos; a possibilidade de fazer um conserto dinâmico será estimulante, e a ferramenta multiuso servirá como instrumento dessa curiosidade.¹⁷⁵



Imagem 73: *Repair is beautiful.* Paulo Goldstein.

¹⁷⁵ SENNETT, Richard. **O artífice.** Record. Rio de Janeiro. p. 223.

Diante de um objeto que não funciona, temos, portanto, duas alternativas, compensar uma frustração pelo não funcionamento e devolver o objeto ao seu estado de utilidade original, ou seja, restaurar aquilo que havia anteriormente, ou então ampliar as possibilidades através do conserto dinâmico propondo inovações diversas. O amolador de facas, por exemplo, trabalha com consertos estáticos, devolvendo as facas ao estado original, ele afia as facas para cortarem e funcionarem assim como foram originalmente fabricadas.

Já o conserto dinâmico se dá em casos como o do designer brasileiro Paulo Goldstein que, durante seu mestrado em Design Industrial na Central Saint Martins em Londres (2012), apresentou como trabalho final de diplomação o projeto *Repair is Beautiful*. Este trabalho trata justamente de ressaltar o poder criativo da reparação empregado em uma série de objetos, como luminárias, cadeiras, entre outros objetos que foram encontrados na rua para, assim, propor novos objetos a partir da ideia de reparo.

Na proposta de Goldstein, a reparação é diretamente aplicada ao design para, a partir daí, se alcançar novas proposições que levem em conta as preexistências dos materiais coletados e, ao mesmo tempo, transformá-los. Desse modo, os objetos foram reestruturados através de enxertos ou próteses que destacavam justamente o reparo feito a fim de devolver o objeto abandonado ao uso das pessoas, mas num novo contexto que ressaltasse a ideia do reaproveitamento e também a utilização de materiais inusitados, evocando, assim, o tema da escassez de recursos e do reaproveitamento de materiais, principalmente em períodos de recessão econômica como o que vivemos atualmente.

A restauração, portanto, é um procedimento que abre possibilidades de trabalho diminuindo o desperdício, mas essa prática ainda é negligenciada ou considerada um procedimento de menor importância, pois está pouco conectada com a criação. Nos casos que apresentamos aqui, principalmente com os consertos dinâmicos, assim como descreveu Sennett, temos uma aproximação da reparação à criação, pois, através deles, pode-se obter um salto intuitivo para a geração de um novo objeto. Mas, ainda assim, a restauração estática não deve ser desprezada, pois nem sempre existe a necessidade de alterar um objeto que serve devidamente ao seu uso.

Síntese:

Procedimento que devolve o objeto de uso à sua condição de utilidade através de ajustes pontuais. Redimensiona o objeto obsoleto, transformando-o em objeto utilitário. A reparação coloca ordem no acidente inesperado. É uma ação urgente feita sob circunstâncias únicas. Pode ser estática, simplesmente devolvendo o objeto ao uso e forma original, ou pode ser dinâmica (aproximando-se do *ad hocism*), promovendo transformações tanto na forma quanto na função através de saltos intuitivos que ocorrem durante o seu processo.

7 - OBRA ABERTA

[...] não a obra-definição, mas o mundo de relações de que esta se origina; não a obra-resultado, mas o processo que preside a sua formação; não a obra-evento, mas as características do campo de probabilidades que a compreende.

Giovanni Cutolo, *Obra Aberta*, 1968.

O conceito de obra aberta aqui apresentado trata de evidenciar as preocupações em relação ao processo produção-obra-fruição e está referenciado no livro escrito por Umberto Eco denominado *Obra Aberta* (1962). Desde já, é importante esclarecer os termos utilizados por esse autor com o intuito de evitar possíveis equívocos de interpretação. Dessa forma, nos fixaremos em entender o conceito de obra aberta a partir dos termos *obra*, *abertura* e *estrutura* conforme o autor descreve. Portanto, ao falarmos de “obra”, assumimos seu entendimento enquanto “forma”, ou seja, como um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior, o que representa, nesse caso, ideias, emoções, predisposições, temas, argumentos ou atos de invenção. Esse termo pode ser mais bem compreendido a partir do que coloca o próprio autor: “Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção de ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas”.

Abertura, nos termos apresentados por Eco, refere-se à condição frutiva da obra de arte, quer dizer, é a condição que o objeto artístico produzido tem de organizar uma série de efeitos comunicativos com o fruidor para que ele seja capaz de compreender intuitivamente a possibilidade de interagir com a obra. Assim, o autor da obra produziria uma forma inicialmente acabada em si mesma, mas que, por seu desejo, seria modificada, alterada ou completada pelo fruidor que responde a uma série de estímulos que são desencadeados por essa forma proposta e que dependem de uma sensibilidade individualizada do fruidor. Eco salienta, entretanto, que, mesmo na obra de arte que busca ser “fechada”, também pode ocorrer uma abertura, já que toda obra é passível de interpretações múltiplas.

Ao nos aproximarmos do trabalho de Umberto Eco, passamos a entender que o livro trata, sobretudo, das formas de indeterminação das poéticas contemporâneas, como a literatura, as artes plásticas e a música. No período em que Eco escreveu o livro (a primeira edição data de 1962), surgiam uma série de obras de arte que lidavam com a indeterminação e que buscavam a participação dos intérpretes na construção do objeto artístico o que, de certa forma, também tinha o objetivo de contestar os valores da obra clássica entendida como “acabada” e “definida”. Desse modo, Eco pretendia propor uma alternativa “aberta” que configurasse possibilidades móveis e intercambiáveis mais próximas às condições em que o homem moderno desenvolve suas ações. Através desse processo, foi possível superar o conceito de “ordem” contido na arte clássica que era

também entendido como um codificador de comportamentos estereotipados e que, na visão de Eco, deveria ser deixado para trás.

Na época em que Eco escrevia esse livro já era adotada a noção de obra de arte enquanto mensagem fundamentalmente ambígua, ou como sendo algo que representasse uma pluralidade de significados convivendo num mesmo significant. Já que isso é uma característica de quase toda a obra, senão de toda, conforme lembrou Eco. Nesse sentido, o estudo busca demonstrar que, além disso, a ambiguidade nas poéticas contemporâneas passa a ser, a partir desse período, uma finalidade e uma intenção explícita da obra, um valor a ser confirmado e realizado pelo artista em detrimento de outros.¹⁷⁶

Visando a ambiguidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se consequentemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados; daí por que se tentou também imposto o problema da dialética entre ‘forma’ e ‘abertura’: isto é, definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser ‘obra’.¹⁷⁷

Eco assumia também que o papel da intencionalidade deveria ser considerado pressuposto básico para a formação de uma obra aberta. Portanto, ao falarmos de obra aberta, nos referimos à condição da obra enquanto construção intelectual e formal que exige uma decisão (ou várias decisões) que, todavia, partem do autor. Nesse contexto, talvez fosse interessante também (como forma de reflexão) aproximar o projeto arquitetônico dessas definições. Assim, poderíamos pensar o projeto como uma definição de limites sociais, naturais ou econômicos pelos quais exercemos interpretações que determinam comportamentos que talvez possam se expandir a partir de determinadas decisões que geram interpretações e fruições.

Transportar esse tema para uma reflexão no campo da arquitetura pode fazer sentido se pensarmos o que Umberto Eco definia como “obra”, ou seja, um objeto dotado de propriedades estruturais definidas que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar das perspectivas. Esse entendimento sobre a obra visava justamente abrir espaço para a informalidade, a desordem, a casualidade, a indeterminação dos resultados, mas sem, contudo, deixar de ser “obra”, ou seja, partir do autor tal decisão. Esse fator, desse modo, ressalta o papel da intencionalidade para questionar a rigidez e o excessivo controle das estruturas formais que se refletem na sua pesquisa e que ele tenta explicar da seguinte forma: “enfim, propusemo-nos pesquisar os vários momentos em que a arte contemporânea se vê às voltas com a Desordem; que não é a desordem cega e incurável, a derrota de toda possibilidade ordenadora, mas a desordem fecunda, cuja positividade nos foi evidenciada pela cultura moderna: a ruptura de uma Ordem

¹⁷⁶ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1991. p. 22.

¹⁷⁷ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1991. p. 23.

tradicional, que o homem ocidental acreditava imutável e identificava com a estrutura objetiva do mundo [...]”¹⁷⁸

Outro termo importante para o entendimento da obra aberta segundo Eco é o termo “estrutura”. Usado algumas vezes como sinônimo de forma, busca-se com este termo apresentar a forma não mais como um objeto concreto, e, sim, como um sistema de relações (semântico, sintático, físico, emotivo e que tem um nível de relação com o receptor). Dessa maneira, substitui-se forma por estrutura com o objetivo de colocar em foco a possibilidade das relações frutivas entre emissor e receptor serem decompostas ou isoladas, a fim de evidenciar algum caráter abstrato de determinada obra aberta. A presença de uma estrutura serve como ponto de apoio para formar relações comuns com outros esquemas semelhantes, assim como um modelo esquemático básico que organiza um conjunto de obras.

Em última análise, portanto, a ‘estrutura’ propriamente dita de uma obra é o que ela tem em comum com outras obras, aquilo que em definitivo é posto à luz por um *modelo*. Assim, a ‘estrutura de uma obra aberta’ não será a estrutura isolada das várias obras, mas o modelo geral que descreve não apenas um grupo de obras, mas um grupo de obras enquanto postas numa determinada relação frutiva com seus receptores.¹⁷⁹



Imagem 74: *Do Hit Chair for Droog Design*. Marijn van der Poll's. Intervenção do *outro* ou *fruidor* da obra. Esta cadeira é vendida juntamente com uma marreta para que cada pessoa conclua a obra da maneira que quiser.

¹⁷⁸ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1991. p. 23.

¹⁷⁹ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1991. p. 25.

O conceito de obra aberta de Eco trata, portanto, de uma “intenção projetual” em que o autor, de certa forma, está ciente das disparidades entre o projeto e o resultado. Por isso, para Eco, a “obra” seria como uma ideia que é, ao mesmo tempo, um esboço do que pretendia ser e do que é de fato, ainda que os dois não coincidam.¹⁸⁰

Na música, essas questões também já foram debatidas. No capítulo sobre *A Poética da Obra Aberta*, Umberto Eco trata exatamente das produções de música experimental que se caracterizam pela autonomia executiva concedida ao interprete, que não só desfruta da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá na música tradicional), mas, também, da oportunidade de intervir na composição, num ato que Eco denomina de “improvisação criadora”, pois trata dessa intervenção do interprete como uma forma de enriquecimento da obra a partir da colaboração do outro. Nesse estudo, Eco se esforça para demonstrar as potencialidades que a *abertura* de uma obra pode proporcionar se comparada ao modelo clássico da música:

Em termos elementares, essa diferença pode ser formulada: uma obra musical clássica, uma fuga de Bach, a *Aida*, ou *Le Sacre du Printemps*, consistiam num conjunto de realidades sonoras que o autor organizava de forma definida e acabada, oferecendo-o ao ouvinte, ou então traduzia em sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo compositor; as novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa de intérprete, apresentando-se, portanto, como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente.¹⁸¹

Aparentemente, a questão da obra aberta está justamente na possibilidade de múltiplos resultados que dependem sempre de uma interpretação individualizada, fato que transporta parte da significação ao sujeito que recebe a obra e assume o controle parcial de algo iniciado pelo autor, formando, assim, um diálogo através da obra entre os agentes envolvidos no processo. Mas a abertura proposta por essas iniciativas artísticas apresentadas por Eco o levou também a revisar até que ponto o autor define ou “acaba” a obra, já que toda produção passa por um processo de subjetivação em que tudo pode ser interpretável, e, sendo assim, quase toda obra pode ser entendida como aberta em algum sentido.

No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação

¹⁸⁰ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1991. p. 25.

¹⁸¹ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1991. p. 39.

fantasiosa deixa de ser aquele sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.¹⁸²

A noção de obra aberta apresentada por Eco pode ser interpretada aqui como uma criação do autor que busca despertar uma reação de continuidade ou interação no receptor na obra. Mas, independentemente das intenções do autor, é o receptor que tem a possibilidade de redescobrir e compreender a abertura proposta pelo autor. Desse modo, a abertura da obra é a possibilidade dela escapar de sua própria previsibilidade. Ainda que seja uma imprevisibilidade prevista, pois existe uma intenção do autor nesse sentido, as direções vão variar de acordo com cada personalidade que venha a intervir e interpretar tal obra. É o receptor, portanto, que passa a operar e comandar a obra partindo de uma estrutura prévia proposta pelo autor. E o autor visualiza a liberdade criativa do receptor como uma colaboração positiva para o enriquecimento da obra.

Síntese:

Primeiramente, *obra aberta* é aquela obra que, por vontade do autor, sofre uma intervenção (alteração, modificação, ou complemento) por parte do receptor, dotando a obra inicial de certa imprevisibilidade. Obra aberta pode ser também uma obra que possua uma condição frutiva, ou que por sua forma em si possa organizar uma série de efeitos comunicativos entre autor e fruidor-receptor, para que este seja capaz de compreender intuitivamente a possibilidade de interagir com a obra levando-a a se transformar. Nesse caso, a obra aberta já não depende mais da vontade do autor, mas sim do receptor.

8 - ASTÚCIAS E TÁTICAS

Nesta parte do trabalho, tomaremos como base o estudo realizado por Michel de Certeau intitulado *A invenção do cotidiano – Artes de fazer* (2014) que trata de apresentar uma pesquisa que nasce da interrogação sobre as “operações dos usuários”, que estariam supostamente entregues à passividade e à disciplina, sendo condicionadas por um suposto controle operado pelos modos de produção. Assim, mais do que tratar de um tema tão fugidio, o estudo busca formas de torná-lo tratável, o que significa que se busca fornecer sondagens e hipóteses para análises de práticas ou “maneiras de fazer” coisas cotidianas.

O livro busca, sobretudo, demonstrar que a questão das “artes do fazer” se refere a modos, operações ou esquemas de ação que não, necessariamente, estejam relacionadas ao sujeito que é seu autor ou seu veículo, mas, sim, que “cada individualidade é o lugar onde atua uma pluralidade

¹⁸² ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Editora Perspectiva. São Paulo. 1991. p. 40.

incoerente (e muitas vezes contraditória) de suas determinações relacionais”¹⁸³. Esse estudo busca, portanto, apresentar as lógicas operatórias cujos modelos remetem às astúcias multimilenares dos peixes disfarçados ou dos insetos camuflados, e que estão presentes no cotidiano das pessoas, mas que são ocultados por uma racionalidade dominante. Com isso, o autor busca explicitar uma “cultura” que se dá pela prática dos usuários, que se escondem sob o nome de “consumidores” e que assumem o estatuto de “dominados” (passivos ou dóceis), mas que o próprio cotidiano trata de demonstrar através de esquemas “não autorizados” que essas lógicas podem ser subvertidas.

Para se submeter a um profundo entendimento desses fenômenos, Michel de Certeau procurou entender como funciona a “produção dos consumidores” e, para isso, buscou estudar trabalhos sobre a cultura popular que lhe permitissem articular uma teoria sobre os usos através do consumo ou dos consumidores e suas práticas. Segundo o autor, muitos desses trabalhos eram dedicados a estudar as representações e os comportamentos dos consumidores, mas, ainda assim, na sua visão, faltavam estudos que demonstrassem aquilo que o consumidor “fabrica” com esses produtos da cultura, o que, para ele, representava pensar a respeito, entre outras coisas, no uso do espaço urbano, dos produtos comprados nos supermercados ou dos relatos dos jornais, por exemplo.

Essa “fabricação” que interessava Certeau se tratava de uma forma de produção que está relacionada à palavra grega *poiein*, que significa criar, inventar ou gerar. Seria, portanto, uma forma de produção poética que está escondida, já que se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas de “produção”. Entenda-se por este termo a produção televisiva, urbanística, comercial, etc. Certeau diz que a extensão desse sistema de produção é totalitária e que não deixa aos “consumidores” um lugar onde possam marcar o que fazem com esses produtos, mas que, ainda assim, existem desvios que apontam para subversões através do próprio consumo:

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de ‘consumo’: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante.¹⁸⁴

Outra maneira de entender esses desvios apontados por Certeau através do consumo pode ser através dos processos de colonização que ocorreram, por exemplo, com os espanhóis sobre os indígenas na América Latina. Nesse processo de dominação exercido pelos colonizadores, muitas vezes os indígenas faziam das ações rituais, representações ou leis que lhes eram impostas outra coisa que não aquela que o conquistador julgava obter por elas. Os indígenas, ao aceitarem e se

¹⁸³ CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer.** 22ª edição. Editora Vozes. Petrópolis – RJ. 2014. p.37.

¹⁸⁴ CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer.** 22ª edição. Editora Vozes. Petrópolis – RJ. 2014. p.39.

submeterem às leis e costumes impostos pelos colonizadores, os subvertiam através de sua interpretação e uso sem rejeitá-los, simplesmente porque possuíam referências estranhas ao sistema.

Com isso, Certeau quer demonstrar que a presença de uma representação, ensinada ou imposta por pregadores, colonizadores ou educadores, não indica, de forma nenhuma, o que essa representação é para os usuários ou praticantes. E é justamente nessa diferença que a pesquisa de Certeau se situa e que interessa ao presente estudo por se apresentar como uma “antidisciplina” que revela uma arte silenciosa e sutil. São micro-operações que se proliferam no interior das estruturas tecnocráticas e que operam pequenas alterações em seu funcionamento através dos usos cotidianos que Certeau busca revelar. Há aí uma criatividade dispersa, quase invisível, que funciona taticamente desvirtuando as redes de vigilância que buscam controlar os modos de vida espontânea.



Imagem 75: Táticas do cotidiano – Cabide usado para pendurar guarda-chuvas e vaso feito com garrafa pet

Entender essas operações fragmentárias escondidas e representadas pelos modos de usar, a que se refere Certeau, significa entender a lógica e as regras que operam nessas práticas. Para o autor, a cultura popular onde essas práticas se inserem é formulada basicamente nas “artes de fazer” alguma coisa, e este “fazer” pode ser entendido também como “consumos combinatórios e utilitários”. Essas práticas, assim, explicitam uma maneira de pensar que se reflete numa maneira de agir, ou, como o próprio autor coloca: “uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar”.

Como o estudo apresentado por Certeau busca, ao fim, apresentar contrapartidas aos modelos de controle e vigilância operados na sociedade, pode-se dizer que o autor está interessado em revelar formas de resistência ao sistema vigente que demonstrem como os consumidores estão sendo tratados através da lógica dos “dominados” pelo sistema. Assim, as táticas aparecem aqui como “engenhosidades do fraco” que servem para tirar partido do forte, funcionando como uma espécie de “politização das práticas cotidianas”.

Nesse sentido, o conceito de tática é de suma importância para a presente pesquisa, pois ele denota justamente essa engenhosidade operada pelo usuário-consumidor que pode atuar revelando uma forma criativa de fazer que se insere dentro de uma “estrutura” dada de maneira quase imperceptível num primeiro momento. Essas táticas podem ser apreendidas através de diversas práticas cotidianas, como ler, falar, caminhar, habitar cozinhar, entre outras atividades banais. “Embora sejam compostas com os vocabulários de línguas recebidas e continuem submetidas a sintaxes prescritas, elas desenham as astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolvem”.¹⁸⁵

Com o objetivo de melhor explicar o funcionamento das táticas, Certeau coloca como contraponto a diferença existente entre a tática e a estratégia. Com isso, podemos entender que o que ele denomina por “estratégia” seria: “o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico.”¹⁸⁶ Definindo o que entende por estratégia, e aqui entenda-se o conjunto de ações premeditadas e planejadas pelo “forte”, o autor consegue subsídios que lhe facilitam também demonstrar o que seria seu contraponto, ou seja, a tática ou arte do “fraco”.

Denomino, ao contrário, ‘tática’ um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como uma totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por

¹⁸⁵ CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer.** 22ª edição. Editora Vozes. Petrópolis – RJ. 2014. p.45.

¹⁸⁶ CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer.** 22ª edição. Editora Vozes. Petrópolis – RJ. 2014. p.45.

inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para ‘capturar no voo’ possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’. Sem cessar, o fraco deve tirar o partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos (assim, no supermercado, a dona de casa, em face de dados heterogêneos e móveis, como as provisões no *freezer*, os gostos, apetites e disposições de ânimo de seus familiares, os produtos mais baratos e suas possíveis combinações com o que ela já tem em casa etc.), mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ocasião.¹⁸⁷

Nesse caso, por “forte”, o autor se refere aos poderosos, às doenças, à violência, ao controle ou às ordens, entre outras manifestações hierárquicas. Assim, pode-se relacionar a arte do fraco aos pequenos sucessos, às astúcias dos “caçadores” e a todos aqueles achados que provocam euforia, tanto poética como bélica no caso da guerra.

Em nossas sociedades, elas se multiplicam com o esfrelamento das estabilidades locais como se, não estando mais fixadas por uma comunidade circunscrita, saíssem de órbita e se tornassem errantes, e assimilassem os consumidores a imigrantes em um sistema demasiadamente vasto para ser o deles e com as malhas demasiadamente apertadas para que pudessem escapar-lhe. Mas introduzem um movimento browniano nesse sistema. Essas táticas manifestam igualmente a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula, ao passo que as estratégias escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder que os sustenta, guardado pelo lugar próprio ou pela instituição.¹⁸⁸

Michel de Certeau consegue diferenciar, através de duas figuras de linguagem, duas lógicas de ações (a estratégia e a tática) que revelam duas maneiras diferentes de atuar ou agir frente a diversas situações cotidianas. A estratégia, que está ligada ao pensamento racional, científico, que procura premeditar, calcular e planejar as ações futuras; e outra, a tática, que consegue se inserir através de pequenas manipulações, em determinadas ocasiões a fim de melhor usufruir de uma lógica já existente, através de um arranjo de instante, aproveitando o que pode de cada ocasião. Já a tática é uma maneira sutil de se inserir nos sistemas existentes e operar dentro deles pequenas alterações que favoreçam o usuário.

As astúcias, assim como as táticas, também possuem esse *ethos* de uma poética escondida a que se refere Certeau. Para entender esse conceito, o autor propõe que pensemos na prática da leitura.

¹⁸⁷ CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer.** 22ª edição. Editora Vozes. Petrópolis – RJ. 2014. p.45-46.

¹⁸⁸ CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer.** 22ª edição. Editora Vozes. Petrópolis – RJ. 2014. p.46-47.

Com a leitura, o leitor “insinua as astúcias do prazer e de uma reapropriação no texto do outro: aí vai caçar, ali é transportado, ali se faz plural como os ruídos do corpo. Astúcia, metáfora, combinatória, esta produção é igualmente uma ‘invenção’ de memória. Faz das palavras as soluções de histórias mudas. [...] Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor.”¹⁸⁹

Com essas definições, o autor procura demonstrar que a “ordem reinante” serve apenas como suporte (algo próximo a uma estrutura nos termos estruturalistas) para inúmeras produções que tornam os seus proprietários cegos por essa criatividade. Certeau diz que esta ordem seria equivalente àquilo que as regras de metro e rimas eram antigamente para os poetas, ou seja, um conjunto de imposições estimuladoras da invenção, uma regulamentação para facilitar as improvisações. O que, de certa forma, nos introduz a uma arte que não é passiva e sim subversiva.¹⁹⁰

Síntese:

Procedimento sutil relacionado às lógicas operatórias do cotidiano. Esquemas de ação praticados pelos usuários ou consumidores dos produtos da cultura e da produção industrial. Através do uso, esse procedimento busca realizar micro-operações que se proliferam no interior das estruturas tecnocráticas, se aproveitando de determinadas situações para lhe tirar partido ou operar pequenas alterações e subversões que facilitem ou favoreçam determinada situação de uso e revelando nesse processo um modo de criar.

9 - ARTESANALIDADE DO ARTÍFICE

Artífice, no senso comum, é aquele que trabalha com tarefas manuais. Esse termo, frequentemente, é relacionado ao artesão ou ao artista, mas pode ser também utilizado como sinônimo de criador. Em *O Artífice* (2015), Richard Sennett defende a ideia de que fazer, para o artífice, é pensar. Para validar sua defesa, ele busca identificar e tipificar um indivíduo que pode estar inserido em diversas práticas que utilizam o trabalho feito à mão para se desenvolver. O artífice, para Sennett, é o *homem iluminista*, aquele que mostra que a mente pode ser estimulada e animada pelo trabalho regido pelas mãos.

Nessa tarefa de descrever o artífice, Sennett discorre sobre os trabalhos manuais que, muitas vezes, são desprezados pelas camadas elevadas da sociedade, mas que podem capacitar as pessoas que o praticam a governarem a si mesmas, tornando-as mais independentes e autônomas. Segundo essa ideia, quase todas as pessoas podem se tornar artífices e aprender a trabalhar bem, já que parte-se do pressuposto iluminista de que as habilidades manuais são inatas ao homem, desde que estimuladas e treinadas.

¹⁸⁹ CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer.** 22ª edição. Editora Vozes. Petrópolis – RJ. 2014. p.48.

¹⁹⁰ CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer.** 22ª edição. Editora Vozes. Petrópolis – RJ. 2014. p.49.

O artífice explora as dimensões de habilidade, empenho e avaliação de um jeito próprio. Desenvolve uma relação de proximidade entre a cabeça e a mão para sustentar um diálogo entre práticas concretas e ideias. Dessa maneira, a relação entre cabeça e mão evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados que formam um ritmo que varia entre a solução e a detecção de problemas.

Para o artífice, a motivação é mais importante que o talento, já que o talento gera obsessão por resultados que podem não se confirmar, causando frustração. “O desejo de qualidade do artífice cria um perigo motivacional: a obsessão de fazer com que as coisas saiam à perfeição pode deformar a própria obra. Sustento que nos arriscamos mais a fracassar como artífices em virtude de nossa incapacidade de organizar a obsessão do que por nossa falta de habilidade.”¹⁹¹ Por isso, o *ethos* do artífice abriga atitudes compensatórias que preveem o princípio da utilização da força mínima no esforço físico para cumprir determinadas tarefas, mas não só isso.

O carpinteiro, a técnica de laboratório e o maestro são artífices porque se dedicam à arte pela arte. Suas atividades têm caráter prático, mas sua lida não é apenas um meio para alcançar um outro fim. O carpinteiro poderia vender mais móveis se trabalhasse com maior rapidez; a técnica podia dar um jeito de transferir o problema para o chefe; o regente convidado talvez tivesse mais probabilidade de voltar a ser contratado se ficasse de olho no relógio. Com certeza é possível se virar na vida sem dedicação. O artífice representa uma condição humana especial: a do *engajamento*.¹⁹²

Esse engajamento a que se refere Sennett é a capacidade do indivíduo de se relacionar com sua própria atividade de forma prática, mas não necessariamente instrumental. Um dos objetivos do livro é explorar o que acontece ao homem quando a mão e a cabeça, a técnica e a ciência, a arte e o artesanato são separados. Isso porque, na visão defendida pelo autor, através dessa separação, a cabeça acaba sendo prejudicada, “o entendimento e a expressão ficam comprometidos”. Em determinados níveis de engajamento, as técnicas deixam de ser atividades simplesmente mecânicas, pois nesse nível é possível sentir plenamente e pensar profundamente a questão do fazer relacionado tanto à mão quanto à cabeça.

O artífice representa uma categoria mais abrangente que a do artesão, ele simboliza, em cada um de nós, o desejo de realizar bem um trabalho, concretamente, pelo prazer da coisa benfeita. Os avanços da alta tecnologia refletem um antigo modelo de habilidade artesanal, mas a realidade concreta é que aqueles que aspiram ser bons artífices são desvalorizados, ignorados ou mal compreendidos pelas instituições sociais. Tudo isso é complicado porque poucas instituições querem sair por aí produzindo trabalhadores infelizes. Os indivíduos buscam refúgio na introspecção quando o envolvimento material revela-se vão; a

¹⁹¹ SENNETT, Richard. **O artífice**. Record. Rio de Janeiro. 2015. p. 21.

¹⁹² SENNETT, Richard. **O artífice**. Record. Rio de Janeiro. 2015. p. 30.

antecipação mental é privilegiada em detrimento do contato concreto; os padrões de qualidade no trabalho separam a concepção da execução.¹⁹³

Na história dos artesãos, assim como contada por Sennett, o conceito de autoridade foi tornando-se problemático com o passar dos tempos. Na oficina medieval existiam duas figuras: o mestre e o aprendiz, onde um transferia o conhecimento ao outro através de uma hierarquia bem definida. Com o Renascimento, a separação entre arte e artesanato se acirrou alterando as relações sociais e valorizando a individualização e a competição por práticas originais que destacassem o autor, fato que tornou o artesanato mais fragmentado socialmente. Essas mudanças acabaram perturbando a transmissão de habilidades e a transferência de tecnologias que favoreciam essa prática. Com isso, percebe-se que, desde suas origens, os artífices são incompreendidos e que a única coisa que lhes permite seguir em frente é a própria fé no trabalho e o intenso envolvimento com os materiais.

E é esse envolvimento com os materiais, principalmente, que revela no artífice de Sennett um modo de atuar com as mãos que se relaciona aos aspectos pesquisados neste trabalho. Em muitos casos estudados até aqui percebemos que a experimentação, a construção e o envolvimento com a criação e a materialidade evocam certa artesanidade presente no modo lo-fi. É nesse sentido que o artífice pode revelar muitos dos procedimentos análogos na prática tanto da música quanto da arquitetura.

Em grande medida, o conhecimento dos artífices é tácito, já que muitos deles sabem como realizar determinada tarefa, mas não sabem necessariamente descrever seu método através de palavras. Por isso, seu método de trabalho é muito mais relacionado à prática do que à teoria. O trabalho artesanal a que se dedica o artífice cria um ambiente onde a habilidade e o conhecimento não estão ao alcance das palavras, pelo menos num primeiro momento. Para suprir essa carência, o artífice possui uma “consciência material”, que seria o mesmo que dizer que ele possui uma consciência de que para realizar um trabalho de boa qualidade ele deve ter curiosidade frente ao material de que dispõe para saber como proceder através dele.

O artífice, ao praticar o artesanato, está colocando em prática a sua “consciência material” através da mão, sentindo através do tato cada material que lhe está disponível. Se a técnica possui má fama por parecer destituída de alma, no caso do artífice, as mãos são responsáveis por um alto grau de capacitação, pois sua técnica está ligada a sua capacidade de expressão. A mão é o membro do corpo humano que possui a maior variedade de movimentos, do mesmo modo é o membro que nos dá maior possibilidade de controlar, manipular as coisas. Em 1833 Charles Bell publicou em seu livro *A mão*, a tese que defendia uma concepção bastante privilegiada do membro para sustentar que o cérebro recebe do toque da mão informações mais confiáveis que as imagens do olho. É deste período, segundo Sennett, que surge a imagem da “mão inteligente”. Já com a teoria evolucionista, o cérebro dos macacos tornou-se maior na medida em que eles passaram a usar as

¹⁹³ SENNETT, Richard. **O artífice**. Record. Rio de Janeiro. p. 164.

mãos (e os braços) para outras finalidades além de simplesmente firmar o corpo. Muitas pesquisas relacionadas à evolução do *Homo sapiens* estão relacionadas às mudanças de comportamento no uso das articulações das mãos, pois, quando um animal é capaz de segurar bem as coisas, dá-se a evolução cultural. Portanto, a evolução cultural se dá, num primeiro momento, ao se aprender a segurar e tocar as coisas a nossa volta, o que ressalta a importância da mão no ato de fazer alguma tarefa.¹⁹⁴

O fato de usar as mãos para realizar alguma tarefa tem uma consequência bastante evidente que é aprender a lidar com o erro. O fato de saber lidar com os erros momentâneos que acontecem durante o trabalho manual podem ser relacionados com a experiência do tato. Segundo Sennett, quando alguma coisa no trabalho manual acontece mais de uma vez, temos um objeto de reflexão que permite explorar a uniformidade e a diferença, assim, a prática deixa de ser mera repetição digital para se converter em uma narrativa. Os movimentos que adquirimos através da experiência manual, de uma dificuldade enfrentada manualmente, ficam cada vez mais impregnados no corpo, proporcionando maior habilidade manual mais à frente.

Diminuir o medo de cometer erros é de vital importância em nossa arte, pois o músico no palco não pode interromper-se, paralisado, se cometer um erro. A confiança na capacidade de superar um erro durante uma apresentação não é um traço de personalidade, mas uma capacitação que se aprende. A técnica desenvolve-se, assim, numa dialética entre a maneira correta de fazer algo e a disposição de experimentar através do erro. Os dois lados não podem ser separados. Se o jovem músico aprende apenas a maneira correta, estará às voltas com uma falsa sensação de segurança. Se se deleitar na curiosidade, entregando-se ao fluxo do objeto transicional, não poderá aprimorar-se.¹⁹⁵

Uma das questões de ordem da habilidade artesanal diz respeito à utilização de procedimentos ou ferramentas “de endereço certo”. O endereço certo busca eliminar os procedimentos que não respondam a um fim predeterminado. Desse modo, o endereço certo seria uma consequência, e não um ponto de partida. Para se alcançar o endereço certo, o artífice deverá conviver com a bagunça, com os passos em falso, erros, becos sem saída. Tanto na tecnologia como nas artes, o artífice não deve se limitar a somente conviver com a bagunça, mas, sim, criá-la para entender seus próprios procedimentos de trabalho. As ações de endereço certo, portanto, criam um contexto para o que Sennett chama de “preensão”, que é quando preparamos a mão para estar apta a corrigir os erros momentâneos, ou pelo menos aceitá-los num primeiro momento. Com isso se pretende que o artífice permaneça mais tempo no erro para futuramente entender plenamente o que havia de errado na preparação inicial e, assim, aumentar sua capacitação. E, nesse processo, o endereço certo é, antes de tudo, alcançado mais do que preconcebido.

¹⁹⁴ SENNETT, Richard. **O artífice**. Record. Rio de Janeiro. p. 170.

¹⁹⁵ SENNETT, Richard. **O artífice**. Record. Rio de Janeiro. p. 181.

As dificuldades encontradas no trabalho do artífice são chamadas por Sennett de resistências, “fatos que se antepõem à vontade” do artífice. Existem dois tipos de resistências: as que são encontradas e as que são produzidas. Um carpinteiro que encontra nós em um pedaço de madeira, ou um construtor que se depara com um imprevisto no terreno enfrentam resistências “encontradas”. Já o pintor que descarta um quadro por algum capricho relacionado ao grau de perfeição se depara com um tipo de resistência “produzida”. Para lidar com essas resistências, o bom artífice deve encontrar o elemento mais indulgente da situação em que se depara com a resistência. Isso significa que ele deve fazer com que ela pareça menor, menos importante, pois, segundo Sennett, é um erro tratar primeiro das grandes dificuldades para depois se voltar para os detalhes. Portanto, a forma do artífice trabalhar com as resistências é reconfigurar o problema partindo de outros termos, buscar um reajuste de seu próprio comportamento frente ao problema para encontrar outra forma de lidar com ele.

O artífice é também aquele que mantém uma unidade entre a cabeça e a mão na realização de uma tarefa manual e que lida com os erros para se capacitar para novas contingências. Com o desenvolvimento de habilidades manuais especializadas e refinadas, sejam elas na música, nas artes, no artesanato ou mesmo na arquitetura, o artífice deve basear-se na relação entre os elementos do corpo humano. É através da mão que o artífice acumula seu repertório de gestos adquiridos. Esses gestos podem ser mais ou menos refinados dependendo de cada contexto em que ele está inserido e do tempo e experiência acumulados, mas a *preensão* (agarrar algo) é que determina os avanços técnicos, e cada avanço técnico possui inúmeras implicações éticas que determinam seu modo de atuação. Portanto, a ética sempre rege seu trabalho.

Desse modo, para que um indivíduo seja considerado um bom artífice, ele deve seguir uma ética de direcionamento de sua atuação semelhante ao que coloca Sennett e que apresentamos a seguir:

- o bom artífice entende a importância do esboço – mesmo não sabendo exatamente o que vem pela frente ao começar;
- o bom artífice atribui valor positivo à contingência e às limitações;
- o bom artífice deve evitar a busca inflexível da solução de um problema até torná-lo perfeitamente isolado e autossuficiente. A obsessão com as proporções perfeitas não deve prevalecer;
- o bom artífice evita o perfeccionismo que pode se degradar numa demonstração muito autocentrada, nesse momento, aquele que faz está mais preocupado em mostrar do que é capaz do que em revelar a finalidade própria do objeto. Problema encontrado em muitos objetos feitos à mão;
- o bom artífice aprende a identificar o momento de parar. Persistir no trabalho pode levar a uma degradação.

Desse modo, o artífice de Richard Sennett reflete o indivíduo que lida com o ofício de produzir coisas materiais e este indivíduo, ao fabricar algo, passa a perceber melhor as técnicas através da sua própria experiência. Ao estudar o artífice, passamos a compreender que tanto as dificuldades quanto as possibilidades de fazer bem as coisas podem ser relacionadas ao modo como nos relacionamos com as pessoas, ou seja, ao nos relacionarmos melhor com as coisas do trabalho manual, podemos aprender mais sobre como lidar com problemas que dizem respeito às relações humanas. Aprender a enfrentar os desafios impostos pelos materiais, suas resistências, contribui para enfrentar a resistência em todo tipo de relação, e esse acaba sendo o maior benefício da busca por unidade entre a cabeça e as mãos.

O modo de atuação do artífice suscita, portanto, um materialismo cultural que Sennett chama de “cultura material” que tem o objetivo de pensar que os objetos podem ser dignos de consideração em si mesmos, pois, assim, podem ser compreendidos a partir da sua feitura, nos levando a pensar que a sua fabricação funciona como espelho ético de normas sociais, interesses econômicos ou convicções religiosas. Essa cultura material a que Sennett se refere surge para refletir sobre o que o processo de feitura de coisas concretas pode revelar a nosso respeito, funcionando quase como uma forma de autoconhecimento. E, para entender isso, temos que nos aproximar dos sentidos, do tato, do cheiro, buscar o prazer de fazer as coisas por nós mesmos. E, para encontrar o prazer, é necessário saber onde buscar e como ele se organiza. O artífice é essencialmente um curioso das coisas em si mesmas, ele busca entender como as coisas podem gerar valores através de sua fabricação.

Síntese:

Trabalho de criação de coisas/objetos através das mãos denota um modo de pensar estimulado pela relação entre a mão e a mente. Nesse modo de proceder, o trabalho capacita o indivíduo a governar a si mesmo, a tornar-se mais independente encontrando seus próprios meios para resolver os problemas e realizar suas tarefas. Desde esse entendimento, a habilidade manual pode ser adquirida desde que praticada, estimulada e treinada. O conceito de artífice explora as dimensões da habilidade manual que o indivíduo adquire através da prática para desenvolver um método próprio de trabalho. Esse método prevê, em muitos casos, a utilização da força mínima para atingir o máximo desempenho dentro das possibilidades materiais e instrumentais disponíveis. Baseia-se na experiência corporal para aprender a lidar com os possíveis erros do processo. Seu modo de lidar com os problemas busca fazer com que os problemas não sejam potencializados, mas, sim, encarados desde outra perspectiva. Portanto, é um modo de trabalho que se adapta às limitações. O artífice, normalmente, possui um plano inicial (esboço) que lhe serve como guia e não como amarra ou limite, esse plano pode ser alterado a qualquer momento. O artífice não se fixa na perfeição e sabe o momento de parar.

MATRIZ OPERACIONAL DOS PROCEDIMENTOS CRIATIVOS

A matriz a seguir busca mostrar os procedimentos que mais se fazem evidentes nas práticas arquitetônicas e musicais que exploram aspectos do lo-fi. Consciente ou inconscientemente, essas práticas estão presentes no modo de operar dos praticantes da baixa fidelidade e, nesse sentido, para uma melhor compreensão propomos uma taxonomia dos valores mais empregados nessas práticas. Em muitos exemplos, não se pode identificar todos os procedimentos simultaneamente, o que quer dizer que ninguém pode ser considerado radicalmente lo-fi em todos os aspectos.

A matriz tem como objetivo, ao mesmo tempo, entender, de um modo geral, como funciona cada procedimento em relação à manipulação dos objetos e com a relação deles com a própria criação. Com isso, a matriz apresentada abaixo busca demonstrar a inclinação ou tendência operacional de cada procedimento adotado com relação aos quesitos: 1-ponto de partida: se a criação parte de uma forma existente ou parte do zero; 2 – forma: se a forma inicial do objeto manipulado se altera ou se mantém; 3 – finalidade: se a finalidade do objeto manipulado se altera ou se mantém.

Inegavelmente, a matriz pode ser considerada redutora e limitante com relação a estes procedimentos criativos (se entendidos fora do contexto deste estudo), mas, aqui, ela possibilita uma síntese dos caminhos adotados pelos praticantes, ajudando a criar um corpo teórico que funciona por aproximação e possibilita formar um panorama comportamental desses procedimentos no contexto do estudo apresentado.

		OPERAÇÕES					
		PONTO DE PARTIDA		FORMA		FINALIDADE	
		ZERO	EXISTENTE	MANTÉM	ALTERA	MANTÉM	ALTERA
ESTRATÉGIAS E PROCEDIMENTOS CRIATIVOS	COLLAGE		■		■		■
	READY-MADE		■				■
	ADHOCISM		■		■		
	BRICOLAGE		■		■		■
	PÓS-PRODUÇÃO		■				■
	REPARAÇÃO		■			■	
	OBRA ABERTA	■				■	
	ASTÚCIAS/TÁTICAS		■		■		■
	ARTESANALIDADE	■		■		■	

Legenda:

- sim
- não

Tabela 06: Matriz operacional dos procedimentos criativos lo-fi.
Fonte: autor

CARTOGRAFIA RELACIONAL: ARQUITETURAS X ESTRATÉGIAS E PROCEDIMENTOS DE COMPOSIÇÃO DO LO-FI

A partir da matriz de operações dos procedimentos mais empregados pelo lo-fi, podemos aproximar as arquiteturas aos procedimentos compositivos utilizados por essas práticas. Portanto, agora se propõe um mapeamento relacional que parte de uma noção intuitiva que busca formar conexões e ligações afetivas entre tipos e “modos de fazer” inscritos no modo lo-fi conforme identificado pela pesquisa. Essas conexões buscam, através de uma interpretação subjetiva, apresentar quais os procedimentos que mais se identificaram com os processos construtivos estudados.

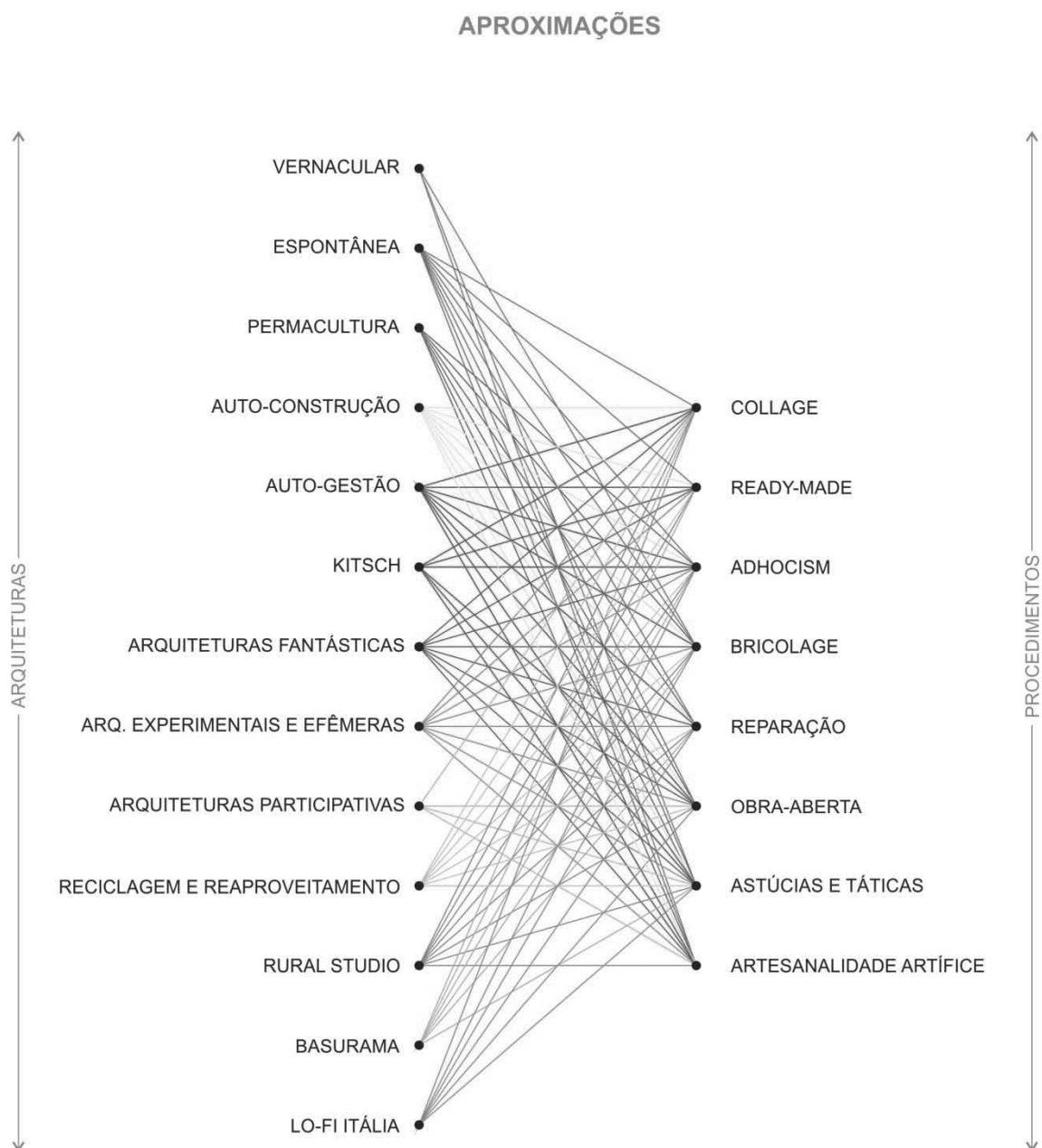


Diagrama 04: Cartografia relacional entre arquiteturas e procedimentos.

Fonte: autor

PARTE 4

**CRUZAMENTOS ENTRE MÚSICA E
ARQUITETURA NO LO-FI**

SONHOS, CONSTRUÇÕES, INVENÇÕES: TONY DA GATORRA E GABRIEL JOAQUIM DOS SANTOS

Antônio Carlos Correia de Moura (1951), mais conhecido por Tony da Gatorra, é natural da cidade de Cachoeira do Sul (RS), mas vive em Esteio (RS) desde os três anos de idade. Ficou famoso na cena da música *underground* em meados dos anos 1990 quando criou um curioso instrumento musical e passou a fazer apresentações chamando a atenção para seu trabalho artístico. Quando criança, conseguiu uma bolsa de estudos e, juntamente com um de seus oito irmãos, foi estudar no Patronato Agrícola de Taquari (RS), que era administrado por padres, onde ficou até os treze anos de idade. Após o colégio interno, trabalhou como metalúrgico e *office boy*. Em 1975, concluiu o curso técnico em eletrônica por correspondência pelo Instituto Brasileiro de Porto Alegre. Com o diploma em mãos, o então metalúrgico passou a trabalhar em casa como técnico fazendo consertos e pequenos reparos em equipamentos eletrônicos usados, como toca-discos, vídeo cassetes, televisores e sistemas de som em geral.

Através da prática de técnico em eletrônica, Tony foi aperfeiçoando seus conhecimentos na manipulação de equipamentos de som. Com isso, acabou acumulando uma série de sucatas, restos de materiais que iam sobrando dos reparos, fragmentos, pedaços de equipamentos que lhe serviam, vez ou outra, como peças de reposição para novos reparos, um tipo de reserva que ficava depositada a espera um uso qualquer. Ao mesmo tempo, essa acumulação seguida de uma atividade diária e artesanal de reparar equipamentos foi desenvolvendo em Tony também o sonho de criar seu próprio instrumento musical através dos materiais e dos conhecimentos que vinha adquirindo com o passar dos anos.



Imagem 76: Certificado do curso em eletrônica por correspondência.

Desse modo, em 1994, Tony começou a colocar em prática seu projeto de instrumento que viria a se chamar de “gatorra”. Segundo relato de Tony em uma palestra conferida em 19 de março de 2015 no Departamento de Música da USP¹⁹⁶, tudo começou com um desenho no papel, uma espécie de projeto ou esboço da forma inicial da gatorra. A gatorra enquanto forma e empunhadura se assemelha a uma guitarra elétrica e ao mesmo tempo lembra a forma de uma foice. Para o desenvolvimento da gatorra, foram necessárias várias tentativas de adaptação de componentes retirados de rádios e televisores. Tony lembra, que quando começou a construir a gatorra, teve muitas dificuldades, pois, além de improvisar os componentes, ele não possuía recursos financeiros para comprar os materiais necessários ao seu desenvolvimento. Dessa maneira, ele começou a buscar peças em ferro-velho e também a aproveitar toda a sucata que já possuía armazenada, fruto de seu trabalho como técnico. Assim, Tony passou a ficar cada vez mais atento também ao material que encontrava na rua, no lixo, pois, a partir desses materiais, acreditava ele, se poderia encontrar possibilidades de montar o instrumento sem gastar dinheiro.¹⁹⁷



Imagem 77: Tony da Gatorra em sua oficina caseira onde produz seu instrumento.

Em 1996 eu comecei a construir. Foi difícil. Não tenho recurso, sou pobre mesmo, né. A nº 1 (primeira gatorra) eu fiz toda de sucata, com peças que eu comprava no ferro velho. Ela [também] é toda de madeira [a base]. Eu não sabia como eu ia fazer, aí eu fui cavoucando para colocar o circuito. Ela tem uns 2kg. É diferente das outras que são de

¹⁹⁶ NUSOM-USP. **Conversa com Tony da Gatorra.** Disponível em:

<<http://www2.eca.usp.br/nusom/gatorra>>

¹⁹⁷ Tony da Gatorra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k71nQK3oLmM>>

alumínio, ocas e eu fechei com fórmica. [...] E a minha companheira [da 2ª união que durou uns 15 anos] me largou por causa desta gatorra aqui [segura a nº 1]. Ela disse que eu tava louco, que só botava dinheiro fora.¹⁹⁸

A gatorra é composta basicamente de uma caixa de formato alongado em madeira, plástico ou metal (dependendo da disponibilidade de material) onde são embutidos os componentes eletrônicos internos que são acionados por botões retirados de aparelhos de televisão ou de som antigos. O instrumento produz diversos tipos de sons sintetizados que se parecem a uma bateria eletrônica (contendo bumbo, pratos, surdo, e demais componentes de uma bateria) todos acionados pelos botões colocados na face frontal e na lateral inferior da gatorra, no mesmo sentido de onde se colocariam as cordas de uma guitarra, facilitando, assim, seu manuseio e sua ergonomia ao tocar. Há também os botões que emitem frequências que variam em tons de grave a agudo, e ainda uma alavanca que altera os timbres dos sons emitidos.¹⁹⁹ A partir da gatorra, Tony já desenvolveu variações mais baratas como a mini-gatorra (uma gatorra de dimensões reduzidas) e o batucador, uma espécie de bateria eletrônica em formato de cubo. Dessa maneira, Tony abriu um leque maior de produtos para venda a preços um pouco mais acessíveis que a gatorra (que custa em torno de R\$1.500,00 e leva aproximadamente dois meses para ser fabricada), possibilitando um fluxo maior de venda.



Imagem 78: Tony da Gatorra empunhando seu instrumento construído.

¹⁹⁸ VIEIRA, Paula. **Tony da Gatorra**. Disponível em:
<<http://www.revistaovies.com/colaboradores/2012/03/tony-da-gatorra/>>

¹⁹⁹ CONTER, Marcelo B. **Lo-fi. Música pop em baixa definição**. Appris. Curitiba. 2016. p. 229.

Eu gosto muito de percussão. Eu toco bateria, sabe? E como eu fiz curso de eletrônica e gostei do que eu aprendi, eu tive a ideia de fazer um instrumento para passar uma mensagem [...] para conscientizar as pessoas. ²⁰⁰

Mesmo não sendo músico de formação e, tampouco, possuir um conhecimento musical apurado, assim que a gatorra ficou pronta, Tony se lançou na aventura de fazer música, convertendo-se em um artista livre e independente que logo começou a compor suas próprias canções passando a fazer apresentações públicas como artista de rua, tocando principalmente em locais de grande acumulação de pessoas como a Esquina Democrática ou o Mercado Público em Porto Alegre, com o objetivo de atrair a atenção das pessoas para seu trabalho. Suas canções são basicamente manifestações de protesto contra o governo, os políticos e todas as formas de poder e opressão que agem sobre a sociedade. Suas letras são bastante simples, mensagens diretas que são acompanhadas unicamente pelo som “cacofônico” emitido pela gatorra, sem nenhum músico lhe acompanhando, ou seja, suas apresentações normalmente são feitas apenas por Tony e seu instrumento na rua em busca de reconhecimento.



Imagem 79: Gabriel Joaquim dos Santos.

²⁰⁰ VIEIRA, Paula. **Tony da Gatorra**. Disponível em:
<<http://www.revistaovies.com/colaboradores/2012/03/tony-da-gatorra/>>

Com o tempo, Tony foi conseguindo chamar a atenção de um seletor público, tanto pelas canções de protesto como pelo inusitado instrumento musical que havia criado. Diversos músicos começaram a se interessar pelo trabalho de Tony, e foi a partir daí que o técnico em eletrônica viu a oportunidade de ganhar um dinheiro produzindo novas gatorras (e suas variações de menor custo) oferecendo-as aos interessados. Uma das primeiras pessoas a adquirir uma foi Luiza Love Foxx, da banda Cansei de Ser Sexy (CSS), que apresentou a gatorra a Nick McCarthy, membro da banda Franz Ferdinand, que também adquiriu a sua. A gatorra de Nick chamou a atenção de Gruff Rhys, da banda Super Furry Animals, que convidou Tony para uma série de shows na Europa e no Brasil, fato que acabou divulgando o trabalho de Tony em um nível jamais esperado por ele.²⁰¹

Já Gabriel Joaquim dos Santos foi um homem negro e pobre, filho de um ex-escravo e de uma índia, trabalhador das salinas e lavrador, uma pessoa que foi movida pela fantasia e pelo sonho de criar seu objeto, assim como Tony. Gabriel nasceu em São Pedro da Aldeira (RJ) em 1892 e, desde cedo, teve contato com as artes: tocava violão, harmônica e cantava, também desenhava, pintava e fazia versos. Como sempre foi muito religioso, logo relacionou sua criatividade com a crença e aproveitou sua habilidade manual para esculpir santos em argila para sua capelinha construída ao lado de casa. Autodidata, Gabriel nunca frequentou a escola e alfabetizou-se aos 36 anos por conta própria. Curioso e inquieto, ele contou com o auxílio de um menino, seu vizinho, que já era alfabetizado e que lhe ajudou a aprender as “letras” e assim ter a oportunidade de ler e escrever pequenos versos, além de fazer anotações sobre acontecimentos de seu interesse²⁰².

Em 1912, após um sonho, Gabriel resolveu construir ele mesmo sua casa de pau-a-pique no terreno herdado de seu pai. Esta casa mais tarde se tornaria conhecida nacionalmente como a Casa da Flor de São Pedro da Aldeia, um dos mais originais exemplares da arquitetura fantástica já construídos no Brasil que foi comparado ao Palácio Ideal de Ferdinand Cheval, na França. Para a construção da casa, primeiramente, Gabriel fez um pequeno dormitório onde logo passou a dormir tendo, assim, um espaço privado onde podia se dedicar às suas tarefas criativas sem ser importunado. Pouco a pouco, no tempo que lhe sobrava do trabalho nas salinas e com os materiais que possuía, o artista foi aumentando a casa até erguer uma sala e um depósito, a casa não possui banheiro nem cozinha. Essa pequena construção que tem aproximadamente 40m² possui um pé-direito bastante baixo para os padrões normais de construção e, em alguns pontos, mal chega a dois metros de altura, provavelmente altura moldada à escala do corpo do próprio Gabriel. A casa também não possui energia elétrica e água encanada, tanto que, segundo Amelia Zaluar, para obter água na casa, Gabriel criou um sistema de captação de água da chuva.

²⁰¹ Palestra com Tony da Gatorra – USP. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ktzPcYG4K3Q>>

²⁰² ZALUAR, Amelia. **A casa da flor – Uma arquitetura poética**. Disponível em:

<<http://blogameliazaluar.blogspot.com.br/p/casa-da-flor.html>>



Imagem 80: Em primeiro plano, as flores feitas com cacos de louça, lâmpadas queimadas e pedras. Ao fundo a Casa da Flor.

Em 1923, novamente movido por um sonho, Gabriel decide começar a decorar e enfeitar a casa. Como não possuía recursos para comprar os materiais para a decoração, resolveu aproveitar os restos de materiais disponíveis em construções próximas e, também, começou a observar os materiais disponíveis no lixo doméstico por todo lugar onde passava. No lixo, Gabriel via coisas que eram jogadas fora e que poderiam ser reutilizadas, dependendo apenas de sua imaginação para transformá-las. Dessa forma, Gabriel começa a criar bordados e outros enfeites em formato de flor, primeiramente, no interior da casa e, posteriormente, no exterior. Segundo Zaluar, não havia um projeto com regras rígidas a seguir, e sim um sonho que lhe impulsionava a fazer mais e mais, seguindo um fluxo de desenvolvimento que se retroalimentava através da busca incessante por materiais e pelas possibilidades geradas por eles.



Imagem 81: Banco da Casa da Flor., moldado junto ao muro de divisa do terreno

Nessa empreitada movida por Gabriel, a coleta de lixo e sucata passou a ser uma atividade constante que proporcionava ao artista a criação de novos enfeites que iam surgindo das possibilidades formais visualizadas pelo autor e indicadas pelo olhar atento de um criador como era Gabriel. Na lógica adotada por ele, não havia materiais nobres ou materiais inúteis, tudo poderia se transformar em matéria com potencial de uso, ainda assim, Gabriel gostava de lidar, preferencialmente, com cacos, pois via, nos fragmentos, possibilidades infinitas de criação. Sua coleta, portanto, não se restringia a um tipo específico de material, e, ao longo desse processo, ele foi recolhendo pedaços de telhas, tijolos, postes, jarras, ladrilhos, copos, garrafas, espelhos, xícaras, pratos, bibelôs, lâmpadas queimadas, correntes, ossos de animais, peças de automóveis, como

faróis, grades, radiadores e emblemas, pedras, ralos, canaletas de iluminação, caramujos, conchas, entre outros materiais inusitados que eram encontrados e que pudessem se juntar aos mosaicos e bordados.

Sem nenhuma formação ou conhecimento técnico avançado, Gabriel, conhecedor de algumas técnicas construtivas bastante rudimentares, mas possuidor de um conhecimento cognitivo apurado, logo teve de enfrentar com inteligência as limitações impostas pelos desafios que pretendia realizar. E, nesse sentido, seu principal recurso era sua própria intuição e curiosidade que eram motivadas pela fantasia de seus sonhos. Gabriel, que dispunha apenas de uma colher de pedreiro e um alicate, aprendeu sozinho a executar uma série de tarefas a partir das limitações impostas por suas próprias ferramentas. Segundo Zaluar, ele fez de tudo, encarou todas as tarefas com dedicação, foi pedreiro, carpinteiro, arquiteto, construtor, operário e artista. Em suas próprias palavras, Gabriel dizia: “Eu não tive escola, aprendo no ar, aprendi no vento.”²⁰³. Ao todo foram 63 anos de dedicação à casa, sempre incrementando sua decoração num projeto sem fim. Gabriel faleceu em 1985.

O que une essas duas histórias de criação no presente trabalho são os procedimentos (o processo criativo/construtivo) adotados por esses dois artistas autodidatas e suas capacidades de lidar com as limitações tecnológicas que lhes são impostas na tarefa de cumprir seus objetivos. Ambos são construtores-inventores, personagens movidos pela fantasia e o sonho de construir um objeto, sua casa ou seu instrumento, e, tanto Gabriel quanto Tonys, podem ser considerados aqui representantes de um modo de criar inscrito no lo-fi. Durante todo o percurso delineado por este trabalho, que busca mapear formas de atuação que são determinadas pela utilização de recursos de baixa tecnologia, revelando assim uma prática de baixa-fidelidade, é aqui onde encontramos um ponto de intersecção, um atravessamento entre música e arquitetura. Mais precisamente, no modo de proceder desses dois artistas frente à construção do objeto sonhado, entre a criação de um instrumento e a criação de uma pequena casa estão presentes alguns processos criativos equivalentes e que aproximam esses dois personagens e suas obras pelo modo de fazer/pensar/criar que se faz objeto de estudo desta dissertação. Assim, respeitando as diferenças correspondentes a cada área que eles representam, essas práticas serão aproximadas nesta parte do trabalho pelo modo de proceder de seus autores.

Fernando Fuão²⁰⁴ lembra que, na Casa da Flor, Gabriel trabalha com uma lógica compositiva que também rege a prática da *collage*. No muro e nas paredes, estão presentes princípios compositivos da *collage* como os *ready-mades* e a acumulação. A maneira como Gabriel dispõem os fragmentos de material com que decora as paredes também lembra a ordem compositiva da *collage*. Num primeiro

²⁰³ ZALUAR, Amelia. **A casa da flor – Uma arquitetura poética**. Disponível em: <<http://blogameliazaluar.blogspot.com.br/p/casa-da-flor.html>>

²⁰⁴ FUÃO, Fernando Freitas. **A casa da flor**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 012.02, Vitruvius, maio 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/888>>.

momento, os fragmentos podem parecer colocados ao acaso, entretanto eles seguem a lógica do encontro ao seu tempo, um encontro amigável que é fruto da espera do outro, um tempo necessário e indeterminado, já que não se sabe quando vai aparecer a outra peça que vai compor o arranjo. Mas, definitivamente, esse modo de operar de Gabriel equivale ao modo de justapor figuras de diferentes contextos, assim como acontece na prática artística da *collage*.



Imagem 82: Interior da Casa da Flor. Riqueza de detalhes e mobiliários criados por Gabriel.

Mas a justaposição dos fragmentos operada por Gabriel não se dá somente na superfície das paredes decoradas, nos arranjos, bordados e flores cuidadosamente construídos, dos cacos que viram flor, a justaposição e o encontro fortuito aparecem também nos usos dos equipamentos utilitários da casa. Na maneira como Gabriel se apropria do seu espaço e faz dele outra coisa. Para Gabriel, o mesmo muro que serve para proteger, resguardar o interior, serve para se transformar em banco, em espaço de acolhimento. O mesmo muro que separa, acolhe. Separar e acolher, dois atos tão distintos, transformam o objeto funcional (muro) em plataforma para uma ligação de duas ações justapostas sob um mesmo plano, fruto de um modo de fazer que é também um modo de pensar e agir que se relaciona com a *collage*. É o encontro fortuito de duas realidades, dois contextos disjuntos que se associam nesse momento a um modo de “fazer”.

Já Tony da Gatorra tem a *collage* como um recurso retórico para a facilitação de seu trabalho de construção do instrumento musical. É a *collage* como uma ação necessária, um método espontâneo de construção onde se retiram deliberadamente peças e componentes de aparelhos eletrônicos em desuso para reinseri-los na gatorra, revelando, assim, uma interpretação mais pragmática e direta

dessa prática. Assim, a *collage* para Tony é uma ferramenta, já para Gabriel é uma plataforma. Tony opera em um tempo mais acelerado do que na *collage* praticada por Gabriel. Apesar de Tony também trabalhar com a acumulação, seu objetivo é mais imediato, ele quer logo tocar seu instrumento, necessita do fragmento urgentemente para acionar os componentes eletrônicos. Tony quer usar a gatorra, Gabriel quer decorar a casa. Gabriel, aparentemente, não tem pressa, sua retórica e sua poética são como um “encontro amoroso”, ele quer que o tempo passe devagar, pois sua obra não tem um fim determinado. Ele não tem porque correr, não é o fim que lhe move, se sua obra terminasse logo, ela perderia o sentido. Já Tony quer ir para a rua imediatamente, tocar seu instrumento, obter reconhecimento, protestar.

Gabriel faz *ready-mades* com peças automotivas como faróis, grades, emblemas, com lâmpadas queimadas que já não servem mais para iluminar, e sim para compor, refletir. Com isso, ele transfere o valor das peças à ideia, ao gesto de escolher, selecionar, juntar. Assim como Duchamp, parece que Gabriel não postula um valor novo para o objeto encontrado, não se trata de dissociar a forma da função, mas simplesmente de se apropriar da forma como objeto neutro, livre de qualquer significação ou determinação que impeça sua sobrevida. Com Tony é um pouco diferente, para construir sua gatorra, ele faz *ad hocism*, procura uma forma de resolver seus problemas inventando a partir do existente. Toma os componentes eletrônicos de aparelhos de som ou TV para, através de adaptações e ajustes, aproveitar aquilo que já está pronto e somente alterar ou melhorar aquilo que lhe convém. Tony parte de subsistemas já existentes para relacioná-los com ideias próprias, gerando uma evolução desse subsistema que só foi possível a partir de uma necessidade específica. Nesse sentido, os componentes eletrônicos seguem funcionando e cumprindo seu papel, mas agora com uma função um pouco diferente da para qual foram originalmente concebidos. Tony busca no *ad hocism* uma maneira que lhe exija menos esforço para satisfazer sua necessidade, já que, se não utilizasse os componentes reaproveitados, provavelmente, ele não teria como fabricar por conta própria, ou, se tivesse, lhe tomaria um tempo e um esforço muito maior. A gatorra, em termos tecnológicos, não apresenta nada de novo, o funcionamento desses componentes já é conhecido, tampouco os sons são inovadores. O que surpreende é o gesto de Tony de juntar ou selecionar os componentes escolhidos numa mesma plataforma de uso, a gatorra.

Tanto Gabriel quanto Tony trabalham com os componentes que têm disponíveis no momento, ambos fazem *bricolage*, recolhem e armazenam materiais diversos, utilizam de sua experiência cotidiana e das poucas ferramentas que possuem para resolver e interpretar seus problemas circunstanciais de maneira individualizada e prática. Ambos trabalham de forma livre e independente. Gabriel desenvolveu sua própria técnica, seus próprios métodos de trabalho, aprendeu a ler e escrever sozinho e não possui base teórica ou científica sobre sua prática. Tony tem o ensino fundamental e um curso de técnico por correspondência, ainda assim, por sua atitude e seu modo de operar, trabalha como um autodidata, já que ele expande esse conhecimento adquirido a áreas que ultrapassam seus limites. Para construir a gatorra, o seu processo é totalmente

experimental, e seu universo instrumental é limitado, são poucas e escassas as ferramentas que ele utiliza. Em termos de projeto, ambos possuem um plano inicial maleável, uma meta que se adapta às contingências. O plano de Gabriel é mais livre, o sonho, o de Tony é mais condicionado pela forma inicial (tudo começou com um esboço), ainda assim, pode se moldar e se transformar dependendo das preexistências, Tony sabe que não deve se fixar em predeterminações que lhe dificultem o processo. Ambos agem como *bricoleur*, não se prendem a determinações inflexíveis, no seu fluxo de trabalho é necessário, a todo momento, rever seu inventário, pois o material disponível nunca é homogêneo, cada fragmento exige uma nova tomada de decisão apoiada na experiência passada, mas que sempre tem algo de diferente e algo em comum.

GUIARRA
UI A
G T RRA
A O
GATORRA

Diagrama 05: Apropriação e transformação das palavras na formação do nome do novo instrumento.

Fonte: autor

Como comentou Fuão em seu artigo sobre a Casa da Flor, Gabriel costumava observar a decoração das casas dos ricos para depois fazer “igualzinho” na sua²⁰⁵. Isso denota, de certa maneira, que Gabriel não parte do nada (ou do zero) para criar sua obra, mas, sim, que ele busca trabalhar com formas culturais existentes, seja a forma da flor, seja dos demais motivos decorativos que o inspiram. A diferença principal é que Gabriel reprograma essas formas a seu modo e em decorrência do material e das ferramentas que possui. Mas, definitivamente, sua criação não parte somente de sua própria imaginação, e sim de uma paisagem cultural da qual Gabriel está à margem, mas que é capaz de observar, entender e selecionar o que lhe interessa. Ainda que esteja à margem, é possível que Gabriel as identifique e crie suas próprias associações partindo desses símbolos e, num segundo momento, transporte essas formas ao seu contexto criando sobre uma base culturalmente existente assim como fazem os artistas contemporâneos que trabalham com a pós-produção.

Nesse sentido, a pós-produção como procedimento que se insere nos fluxos já existentes da cultura pode ser percebida no trabalho de Gabriel, mas é na obra de Tony que esse processo se torna mais explícito. Um exemplo disso é o próprio nome do instrumento criado por Tony que, segundo ele,

²⁰⁵ FUÃO, Fernando Freitas. **A casa da flor.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 012.02, Vitruvius, maio 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/888>>.

vem da palavra guitarra²⁰⁶. Gatorra e guitarra são palavras que estão realmente muito próximas, o que denota que Tony se utilizou de uma espécie de “jogo drolático” se pensarmos nos termos colocados por Otavio Paz, e que representa, nesse caso, um trocadilho de palavras, onde, com uma substituição de algumas letras sob a estrutura da palavra original, se cria uma nova palavra chamada “gatorra” (conforme demonstrado em Diagrama 05). Esta estratégia utilizada por Tony na criação do nome está presente também na própria forma da gatorra que, como se pode perceber pelas figuras a seguir (imagens 83 e 84), possui clara inspiração no formato de uma guitarra. Assim, Tony se apropria da narrativa de uso da guitarra, um instrumento já testado e aprovado por músicos, para gerar seu instrumento sob a mesma plataforma e jurisprudência da guitarra.

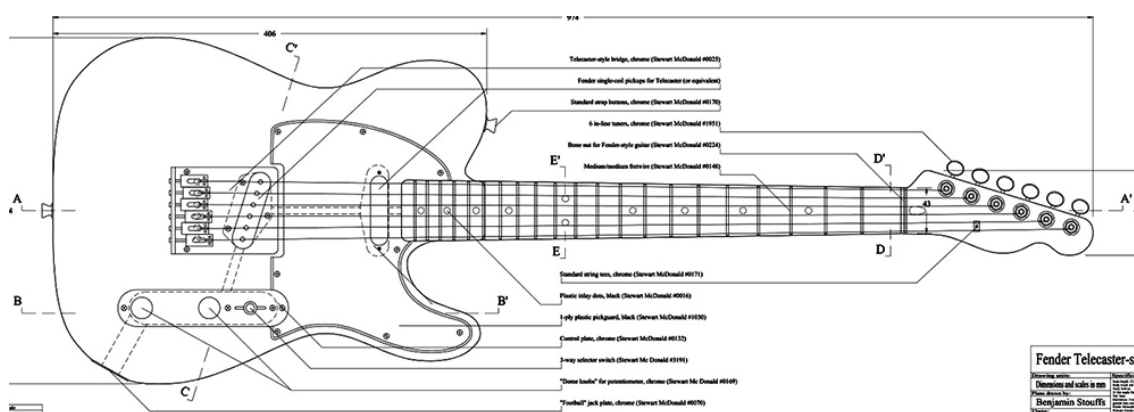


Imagem 83: Desenho detalhado de uma guitarra *Fender Telecaster*.

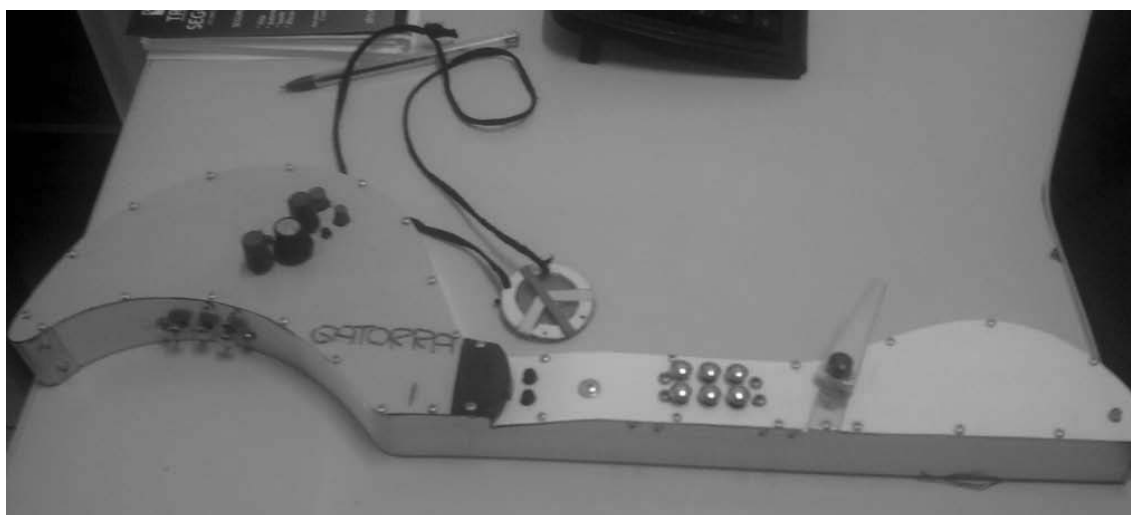


Imagem 84: Gatorra construída por Tony.

²⁰⁶ VIEIRA, Paula. **Tony da Gatorra**. Disponível em: <http://www.revistaovies.com/colaboradores/2012/03/tony-da-gatorra/>

A reparação é outro procedimento que está muito presente no processo projetual de Tony, até por que sua prática profissional tem como objetivo reparar equipamentos. Essa aproximação com uma série de componentes eletrônicos, sucatas e fragmentos retirados de outros equipamentos faz parte de seu cotidiano, e, portanto, a reparação pode muito bem ter colaborado para a geração de ideias que levaram Tony a criar e construir a gatorra. Essas ideias podem ter surgido de algum tipo de “conserto dinâmico”, que são aqueles consertos onde se parte de um objeto a ser reparado para se criar algo novo, ou mesmo de um acidente no momento de uma reparação. Os acidentes podem despertar situações ao acaso que demonstrem novas possibilidades não pensadas. Portanto, as reparações podem ter despertado em Tony algum salto intuitivo que tenha colaborado para a elaboração do instrumento inventado por ele.

O conceito de obra aberta, assim como apresentado por Umberto Eco, não pode ser transposto diretamente nestes casos, ainda assim, no trabalho de Gabriel, a ideia de constante transformação, da obra não possuir um fim enquanto Gabriel esteve vivo, pode se aproximar do conceito. E aqui me refiro não à obra como resultado final, mas, sim, ao processo que determina sua formação. Nesse caso, não é o artista que concebe a obra e espera pela transformação do outro, mas, sim, ele mesmo que vai transformando, complementando e aumentando sua obra num fluxo indeterminado e aberto. Na Casa da Flor, Gabriel é autor e fruidor ao mesmo tempo, pois cria uma estrutura para, posteriormente, ele mesmo interagir e transformar. É ele, Gabriel, que responde aos estímulos de sua própria obra encarando-a como uma obra em aberto.

As astúcias e táticas permeiam ambas as práticas, essas micro-operações cotidianas se revelam através do comportamento dos dois personagens que, aparentemente, não se entregam à passividade e à obediência do uso funcional e determinado das coisas. Suas biografias revelam que ambos são personagens curiosos e inquietos, possuidores de uma criatividade dispersa que revela a tática como um *modus operandi* de seu cotidiano. Ambos podem ser considerados representantes de uma “arte do fraco” se utilizarmos os termos colocados por Certeau, pois operam engenhosidades que desvirtuam a lógica da obediência de uso dos objetos de consumo para que estes atuem a seu favor. Ambos são pobres, autodidatas, inventores do cotidiano que buscam pequenas brechas que facilitem suas atividades. Ambos consomem os produtos da cultura a sua maneira. Michel de Certeau diz que esse modo de atuar e consumir reflete “uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar” que é fruto da cultura “ordinária”, cultura do homem comum que obedece e burla ao mesmo tempo as determinações contidas nos modos de produção capitalista.²⁰⁷

²⁰⁷ CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer.** 22ª edição. Editora Vozes. Petrópolis – RJ. 2014. p.19.



Imagem 85: Detalhes feitos à mão demonstram o alto grau de artesanidade do trabalho de Gabriel.



Imagem 86: Detalhes feitos à mão demonstram o alto grau de artesanidade do trabalho de Gabriel.

A artesanidade também se faz presente no processo desses dois atores do fazer. É evidente, ao entender seus modos de proceder frente à construção de seu objeto, que faz parte de sua conduta o desejo de realizar um trabalho bem feito através das próprias mãos. A habilidade manual de Gabriel lhe possibilitou, através de pouquíssimas ferramentas, executar uma série de tarefas. Está clara a sua consciência material, a sua relação tátil com os materiais que manipula e inventa combinações. Gabriel possui um alto grau de capacitação com as mãos e sua técnica pode ser percebida no modo como ele se expressa construindo e decorando sua casa. Assim, a ferramenta mais importante de Gabriel é sua própria mão, é através dela que ele recolhe e identifica num primeiro momento a matéria-prima, é no toque que ele reconhece suas potencialidades. Provavelmente, o seu processo fosse o de primeiro ele pegar o objeto encontrado e depois decidir seu destino, dando tempo para que a informação da mão chegasse à mente, e, aí sim, através da imaginação, o encontro entre as peças acontecer. Sua mão está sempre em contato com a parede, com os materiais e, provavelmente, desse contato diário, surjam possibilidades de encaixe, encontros fortuitos que vão surgindo da experimentação, da tentativa e da experiência de quem está acostumado a sentir cada material pelo toque. Mas não é só de peças encontradas ou de cacos que Gabriel monta seus arranjos de flores, ele também os molda com suas próprias mãos, transforma a argamassa em pétala, em folha, em flor, seu artesanato revela a habilidade de juntar e moldar através da mão, uma característica essencial de um bom artífice.



Imagem 87: Álbum Paiz sem Lei, capa em alumínio produzida manualmente por Tony da Gatorra.

Tony também executa suas tarefas com as próprias mãos, constrói seus instrumentos manualmente. Ele adquiriu sua capacitação através de uma experiência diária, do contato direto das mãos sobre os componentes eletrônicos que manipula. Tony, ao não ter dinheiro para comprar os componentes e materiais ideais para construir a gatorra, encara as chamadas “resistências” de Sennett, ou as dificuldades do processo, como “dificuldades encontradas” e não como dificuldades “produzidas” e, por isso mesmo, ele as supera buscando materiais e componentes alternativos. Como bom artífice, Tony, ao se deparar com uma dificuldade, minimiza essa situação buscando ajustar seu comportamento a fim de lidar com essa dificuldade. Por isso encontra solução na sucata, pois se mantém insistente e estimulado no fazer, superando as frustrações e o perfeccionismo que atua como uma fixação que impede que o objetivo seja cumprido. Este tipo de atuação frente aos problemas e dificuldades revela aquilo que, segundo Sennett, faz o artífice “governar a si mesmo”, se tornar independente. Somente frente a uma dificuldade, Tony mostrou sua verdadeira autonomia na realização da tarefa de construir a gatorra ultrapassando os obstáculos e avançando frente ao objetivo.

Tony construiu a gatorra sozinho. Gabriel, a casa sozinho.



Imagem 88: Projeto da Gatorra G.14

As mãos de Gabriel e de Tony deixam rastros, marcas de sua presença em seus objetos. Gabriel anotava tudo em cadernos e também nas paredes da casa, marcando as datas com sua caligrafia bem desenhada. Tony, que construía manualmente as capas dos seus CDs, uma a uma, também escrevia nas capas a próprio punho o nome do álbum e sua assinatura. Cada trabalho feito à mão, cada decoração, mosaico ou arranjo de Gabriel é diferente. Cada gatorra de Tony também, uma nunca é igual a outra, pois tanto os arranjos como as gatorras são feitas de materiais encontrados, frutos de uma bricolagem e de uma feitura com as mãos que nunca se repete exatamente. A mão de Gabriel

quer tocar as paredes, tocar a casa, fazer decoração, deixar mensagens. As mãos de Tony querem tocar a gatorra, fazer música e também deixar mensagens, protestos. Gabriel compõe poesias, Tony compõe canções. Gabriel conecta os caquinhos, Tony conecta os componentes eletrônicos. Ambos são livres e fazem seu trabalho com independência. São artífices que exploram suas habilidades manuais e desenvolvem seus próprios métodos de trabalho para alcançar seus objetivos.

A canção “Meu nome é Tony”, entretanto revela a dificuldade de um artista amador não reconhecido pela instituição que detém os direitos federativos sobre a profissão de músico. Tony, que havia sido convidado para participar do *4HYPE Festival* no Sesc Pompéia em São Paulo no ano de 2005, foi proibido de se apresentar no evento pela OMB (Ordem dos Músicos do Brasil) por não ser músico profissional e não possuir o registro na instituição.

Canção: Meu Nome É Tony

Autor: Tony da Gatorra

*Meu nome é Tony eu construí um instrumento
Para falar, pra me expressar, pra protestar
Meu nome é Tony eu construí um instrumento
Para falar, pra me expressar, pra protestar, pra
protestar
Fui convidado
Para um evento, para falar, para protestar
Nem todo mundo me autoriza
Para falar, para protestar
Mas uma ordem causou desordem
E me impediu de protestar
Sou brasileiro tenho direito de ir e vir
Meu nome é Tony eu construí um instrumento
Para falar, pra me expressar, pra protestar
Meu nome é Tony eu construí um instrumento
Para falar, pra me expressar, pra protestar, pra
protestar
OMB cadê você vem me escutar
É covardia capitalista autoritarista
Quero falar, quero protestar*

*Meu nome é Tony eu construí um instrumento
Para falar, pra me expressar, pra protestar
Meu nome é Tony eu construí um instrumento
Para falar, pra me expressar, pra protestar, pra
protestar
OMB cade você vem me escutar
A ditadura já acabou, esparadrapo não vai me
calar
Meu nome é Tony eu construí um instrumento
Para falar, pra me expressar, pra protestar
Meu nome é Tony eu construí um instrumento
Para falar, pra me expressar, pra protestar, pra
protestar
OMB é uma quadrilha organizada
Finalidade extorquir os que trabalham
Eu sou o Tony e tenho a minha liberdade
E eu sou livre pra falar o que eu quero
Meu nome é Tony eu construí um instrumento
Para falar, pra me expressar, pra protestar
Meu nome é Tony eu construí um instrumento
Para falar, pra me expressar, pra protestar, pra
protestar*

Escute a canção no link: <https://www.youtube.com/watch?v=fvIChySQixk>

A letra da canção é uma mensagem direta, um protesto contra essa atitude da instituição responsável por representar os músicos profissionais. Aqui, mais uma vez, Tony responde aos problemas à sua maneira, dessa vez, criando uma canção de protesto que chega a ser desafinada e pouco melódica, com uma série de sons desconexos acompanhados por sua voz pouco calibrada, numa clara demonstração de uma obra autoproduzida e amadora. Entretanto, essa canção se revela

autêntica e verdadeira, primeiramente pelo método simples e objetivo com que Tony expressa suas ideias, o que nos remete também ao processo criativo-constructivo utilizado em seu instrumento musical. Percebe-se que, tanto para criar as letras como para criar o seu instrumento, Tony vai direto ao ponto, busca apresentar claramente sua ideia mesmo que ela gere certo ruído ao ouvido desacostumado daqueles que não conhecem, ou não entendem o seu trabalho.

Na arquitetura, essa questão possui uma situação equivalente e é frequentemente enfrentada por muitos daqueles que praticam a autoconstrução, a arquitetura sem arquitetos. Ainda assim, essa prática é responsável por grande parte das casas construídas no Brasil e também é entendida como ruído na imagem da cidade.

Cartografia do Processo Artístico

Os critérios de escolha dos personagens desta comparação seguiram a retórica do lo-fi. Deste modo, se buscou por representantes que, necessariamente, realizassem tarefas de modo amador, individual e independente. Também se buscou por artistas que trabalhassem com a *bricolage* e a manufatura de seus próprios objetos inventados.

O resultado dessa comparação proposta entre Tony da Gatorra e Gabriel Joaquim dos Santos é uma cartografia sensorial que parte de uma interpretação intuitiva e individual baseada nos relatos biográficos (entrevistas, documentários, artigos sobre os dois personagens) e em análises visuais dos objetos construídos por ambos os artistas. Através da cartografia, pretende-se revelar e mapear as principais intersecções entre essas diferentes práticas para ressaltar os procedimentos que mais se fazem presentes, assim como as convergências em relação ao modo de operar inscrito no lo-fi.

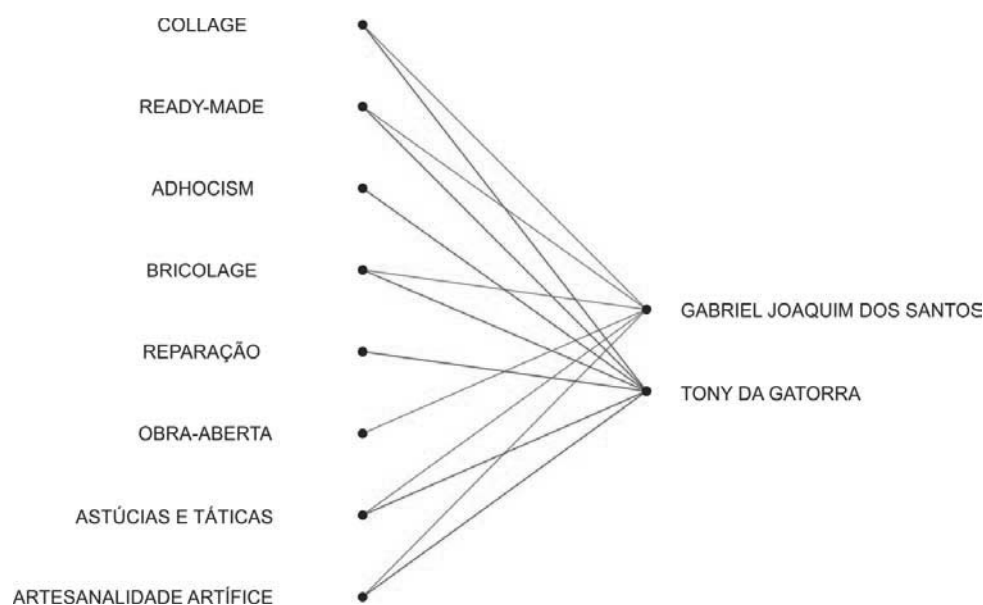


Diagrama 06: Cartografia relacional.

Fonte: autor

WESLEY WILLIS E RURAL STUDIO: DUAS ESTRATÉGIAS DE PÓS-PRODUÇÃO

Wesley Willis nasceu em Chicago, Illinois (EUA) em 1963, e foi criado em um orfanato desde muito pequeno. Em 1989 começou a escutar vozes e foi diagnosticado com esquizofrenia crônica. Artista autodidata, ele criava desenhos e ilustrações feitos a caneta esferográfica e vendia na rua para se sustentar. Como músico, primeiramente fez parte de uma banda de punk rock de Chicago chamada *Wesley Willis Fiasco* da qual faziam parte, além dele (como vocalista), Pat Barnard, Dale Meiners, Dave Nooks e Brendan Murphy. A banda lançou apenas um álbum no ano de 1996 e se desfez um tempo depois.²⁰⁸

Com o fim da banda, Wesley Willis, que havia juntado algum dinheiro com uma série de shows com sua banda, decide comprar um teclado sintetizador e investir numa carreira solo. É nesse momento também que Willis passou a criar suas próprias canções e a se apresentar sozinho, acompanhado apenas do som de um teclado sintetizador e de uma pasta com as letras de suas composições próprias.

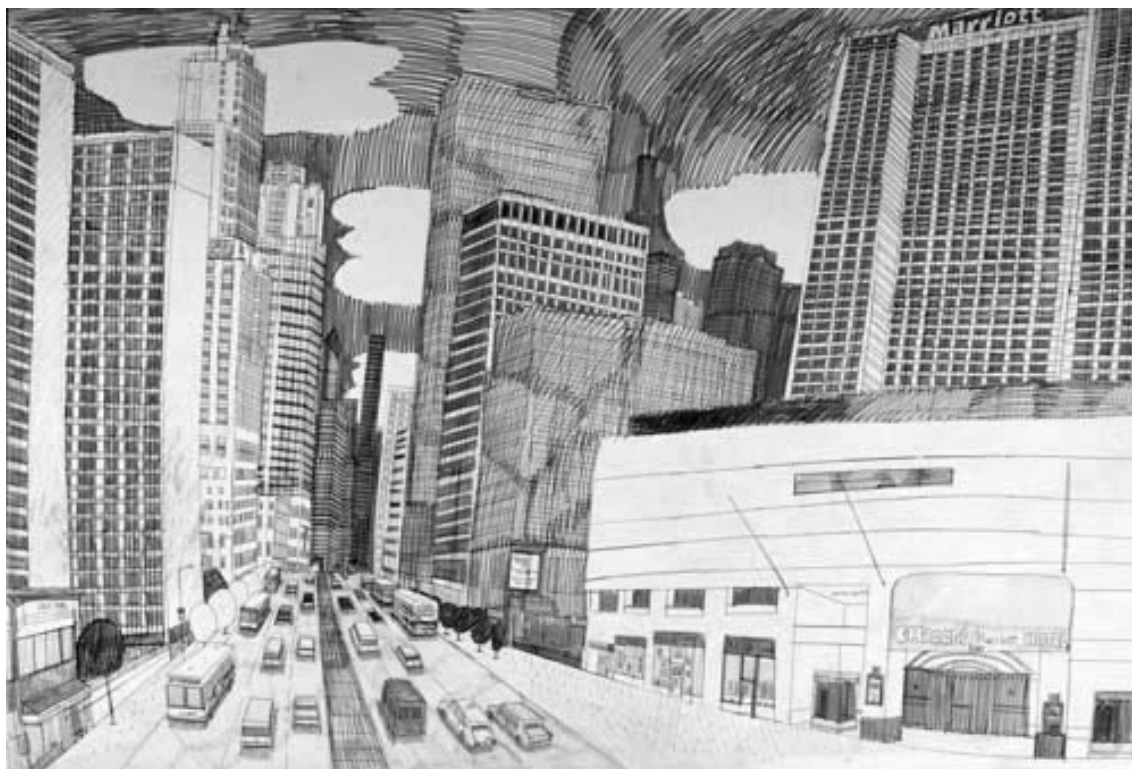


Imagem 89: Desenhos de Wesley Willis. Temas cotidianos, como carros, cidades, edifícios e objetos de consumo.

Mas, para entender o trabalho de Willis de uma forma geral, é necessário conhecer o funcionamento de seu instrumento, o sintetizador. Sintetizador é um tipo de teclado, uma espécie de versão digital do piano, só que mais barato e portátil. O teclado sintetizador pode reproduzir

²⁰⁸ ALTERNATIVETENTACLES. Biography. Disponível em:
<<http://www.alternativetentacles.com/bandinfo.php>>

uma enormidade de sons existentes além do som de piano e também criar sons novos. Esse instrumento tem a capacidade de simular a sonoridade de instrumentos de corda, metais, percussão, além de produzir efeitos como sirenes, chuva, motor de automóvel entre outras sonoridades. O sintetizador possui uma série de teclas que acionam um banco de dados digital dividido em tipos de instrumentos ou em blocos instrumentais pré-programados que tocam automaticamente, reproduzindo um ritmo de acompanhamento (trechos instrumentais que podem seguir a velocidade e o estilo desejado pelo operador do instrumento) e que já vem definido pelo fabricante do equipamento.



Imagem 90: Wesley Willis e seu teclado sintetizador modelo: Technics KN1000.

E o que caracteriza e chama a atenção para a obra criada por Willis é justamente que ele não tocava o teclado usando as teclas para criar suas composições, assim como se fosse um piano, como normalmente se faz ao se utilizar um teclado sintetizador. Wesley utilizava os trechos pré-programados que faziam parte do banco de dados do teclado, se apropriando dessas configurações para criar suas canções sobre esta base pré-configurada do aparelho, ou seja, Willis utilizava os ritmos prontos que estavam disponíveis no aparelho e que normalmente são utilizados por pessoas que estão aprendendo a tocar, e utilizam este recurso para ter um acompanhamento e uma marcação de tempo. Além disso, Willis possuía um método de criação das letras bastante próprio e que também está relacionado com a maneira como ele utiliza o seu instrumento ou mesmo de

como ele cria seus desenhos e que está diretamente ligado ao consumo e ao cotidiano de sua vida. Segundo Conter:

Wesley também tinha um método de composição das letras: iniciava com um contexto, por exemplo, narrando sua ida ao show de uma banda e descrevendo como a banda tocou bem; em seguida, o refrão é o nome do artista ou banda que ele assistiu, repetidas vezes (a mais famosa dessa série é Alanis Morissette, cujo refrão é ‘Alanis Morissette’ repetido diversas vezes); há também trechos instrumentais, os quais Willis preenche com slogans próprios ou de empresas do ramo alimentício (*Heinz is America’s favorite Ketchup*). O músico também canta relatos autobiográficos, sobre atores famosos, pessoas públicas e zoofilia. Essas canções também seguem o método acima descrito.²⁰⁹

No presente trabalho, buscamos aproximar processos criativos e formas de construção em baixa fidelidade, e, portanto, o trabalho de Wesley Willis pode ser uma boa oportunidade para entender alguns procedimentos que estão presentes na prática lo-fi, justamente por se tratar de um modo de criação artístico precário e rudimentar. Willis costumava criar suas canções, de um modo geral, quase sempre sob a mesma estrutura musical e compositiva, seguindo o ritmo pré-configurado do teclado e aplicando sob esta base letras sobre sua realidade, seus interesses e seus consumos.

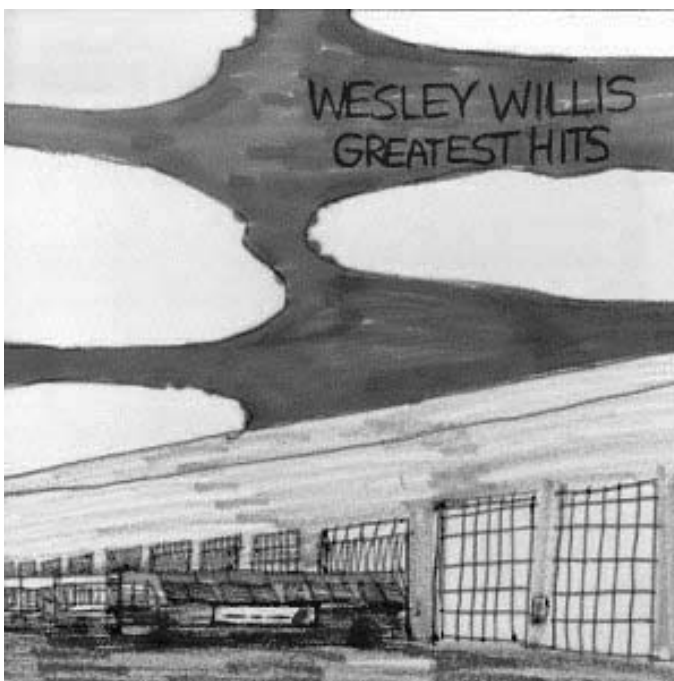


Imagem 91: Capa do álbum *Wesley Willis: Greatest Hits*, compilado por Jello Biafra, desenho da capa feito por Wesley Willis.

²⁰⁹ CONTER, Marcelo B. **Lo-fi. Música pop em baixa definição.** Appris. Curitiba. 2016. p. 170-172.

Canção: Rock And Roll Mcdonalds

Autor: Wesley Willis

*McDonalds is the place to rock
It is a restaurant where they buy food to eat
It is a good place to listen to the music
People flock here to get down to the rock music
(chorus)
Rock and roll McDonalds,
Rock and roll McDonalds,
Rock and roll McDonalds,
Rock and roll McDonalds*

*McDonalds will make you fat
They serve Big Macs
They serve Quarter Pounders
They will put pounds on you
(chorus)
McDonalds hamburgers are the worst
They are worse than Burger King
A Big Mac has 26 grams of fat
A Quarter Pounder has 28 grams of fat
(chorus)
Rock over London
Rock on Chicago
Wheaties the breakfast of champions*

Escute a canção no link: <https://www.youtube.com/watch?v=zh942B0QmRU>

Na canção *Rock And Roll Mcdonalds*, por exemplo, a estrutura se organiza da seguinte forma: Primeiro, ele escolhe um ritmo pré-programado do sintetizador, aperta o botão que aciona a programação automática e fala quatro frases sobre o assunto, neste caso, o tema é a rede de *fast foods* “Mc Donalds” (McDonalds is the place to rock / It is a restaurant where they buy food to eat / It is a good place to listen to the music / People flock here to get down to the rock music); após as quatro frases, ele acrescenta o refrão, que nada mais é que o nome da canção ou tema da canção: Rock and Roll + Mc Donalds, duas coisas que fazem parte do cotidiano de Willis (Willis sempre escutou Rock and Roll e sempre comeu no Mc Donalds); o refrão é a repetição quatro vezes de “Rock and Roll McDonalds”, seguido por mais quatro frases (McDonalds will make you fat / They serve Big Macs / They serve Quarter Pounders / They will put pounds on you). Assim se encerra a primeira parte da canção; é quando ele aciona outra tecla para trocar o ritmo, com isso, ele trata de fazer uma espécie de introdução instrumental (automática) mesclando teclas aleatórias que quebram o ritmo marcado para depois voltar ao ritmo original; partindo para a segunda parte da canção, ele fala mais quatro frases (McDonalds hamburgers are the worst / They are worse than Burger King / A Big Mac has 26 grams of fat / A Quarter Pounder has 28 grams of fat); repete o refrão e assim

por diante; ao todo são oito medidas ou repetições até acionar o botão de encerramento que faz automaticamente um arranjo instrumental que encerra a canção.

Nesse processo de criação de Willis, o que se percebe é a simplicidade das mensagens, os temas cotidianos, a linguagem grotesca, os detalhes insignificantes de suas letras, presentes também em seus desenhos, normalmente objetos de consumo e símbolos capitalistas que estão presentes no imaginário de Willis, além do ritmo marcado, repetitivo e artificial do teclado sintetizador. Entretanto, apesar da precariedade das composições, da simplicidade formal e estrutural de suas canções pré-programadas, esse artista chamou a atenção de renomados músicos americanos, como Jello Biafra, ex-vocalista da banda Dead Kennedys, justamente por sua espontaneidade e criatividade musical que parte de uma base amadora e precária de conhecimento.

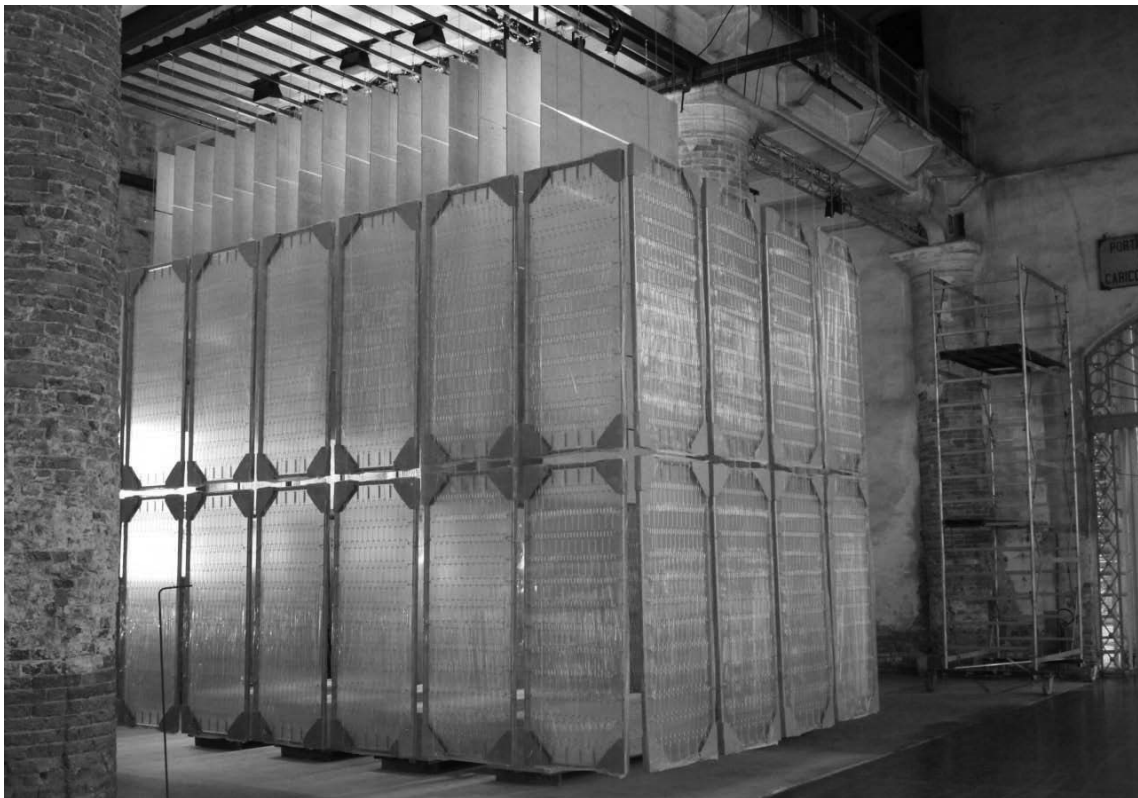


Imagem 92: *The Theatre of the Usefull*. Rural Studio. Instalação montada para a Bienal de Veneza 2016.

Biafra o descobriu e passou a compilar seus discos que passaram a ser lançados pelo selo *Alternative Records*. Wesley Willis gravou mais de mil canções entre 1992 e 2003. Seu talento musical incompreendido e experimental gerou certo impacto na cultura pop americana, aproximando-o de ícones *cult* da cena *underground*. Algumas canções suas ficaram famosas, como “Rock and Roll McDonalds” que fez parte do filme *Super Size Me* (2004), dirigido por Morgan Spurlock, outra canção sua vinha junto ao programa de música *Winamp* (*It really whips the llama’s ass!*), além de o

artista ser frequentemente citado por artistas pop em suas canções, como, por exemplo, a cantora Katy Perry (*You're such a poet. I wish I could be Wesley Willis*), e ter sido inspiração para um personagem de história em quadrinhos. Em 2003 o artista acabou falecendo devido a uma leucemia.²¹⁰

Já *The theatre of the usefull* (O teatro do útil) é uma instalação feita pelo Rural Studio para a Bienal de Arquitetura de Veneza de 2016. Essa instalação realizada pelo grupo/escola americano em colaboração com arquitetos italianos é, como explica Alessandro Zorzetto (um dos integrantes da equipe desta instalação), uma proposta de um grande e enigmático paralelepípedo suspenso no ar, montado com paredes feitas de camas de molas e armários que criam uma espécie de fechamento lateral que não tocam o solo e que gradualmente descem do teto dando origem a um pequeno teatro onde os visitantes da bienal podem sentar-se em bancos feitos em painéis de madeira empilhados para assistirem a documentários sobre as comunidades onde atua o Rural Studio.

O desafio dessa exposição, conforme o grupo expõe, era pensar em como criar uma instalação para um evento tão importante como a bienal de Veneza sem desperdiçar recursos. No entendimento do grupo, a arte, em suas inúmeras manifestações, muitas vezes, é vista como um ativador de circunstâncias, um catalisador de movimentos, paixões, ideias e ações em potencial. Mas, ainda assim, como seria possível pensar em repor espontaneamente e genuinamente a dinâmica social, introduzindo um fator de novidade no modo como o evento é percebido, sendo este um evento de nível internacional de grande complexidade?

Responder a essa pergunta significou pensar conceitualmente onde se inseria o trabalho. Pois um evento artístico desse porte, como é o caso da Bienal de Veneza, é servido de uma estrutura burocrático-organizacional que lhe permite funcionar e durar até o fim, tornando-se assim, ela mesma, a força motriz do próprio evento. Essa estrutura, por sua vez, torna-se um negócio, uma empresa de natureza comercial onde reinam as regras do lucro. E nesse sentido a arte e a arquitetura transformam-se no catalisador do capital.

Com o intuito de reverter essa lógica, o grupo buscou uma forma de colocar no centro da investigação do design de sua instalação os seus protagonistas: os habitantes ou os usuários. Com esse objetivo, todos os materiais escolhidos para a montagem do teatro-instalação não foram determinados por eles, mas, sim, por uma lista de necessidades de duas organizações-cooperativas de movimentos sociais sem-teto que possuem relações de colaboração com o Rural Studio. Portanto, todos os materiais que compõem a instalação, após o término do evento, foram enviados a essas instituições.

²¹⁰ CRUSHEMHI-FI. **Wesley Willis. O ex-mendigo popstar esquizofrênico.** Disponível em: <<http://crushemhifi.com.br/category/perfil/>>



Imagem 93: Chapas de madeira reciclada empilhada criam bancos, piso e forro da instalação.

Dessa forma, o projeto trata de transformar uma lista de itens de necessidade de um movimento social em material para a construção de uma instalação artística, quase como um *ready-made* invertido. Portanto, pode-se pensar que uma cama ou um armário, sozinhos ou empilhados uns sobre os outros, não constituem, em si, uma transformação, mas o ato projetual que se infiltra no gesto artístico passará a ser uma transformação efetiva a partir do momento em que chegar ao seu verdadeiro destino: as cooperativas, ou melhor, as pessoas que participam e necessitam dessas instituições.

É claro que o objetivo final da instalação não é um o mero espetáculo para a Bienal, e que realmente ele se torna um passo em um curso mais amplo, desmantelando o tradicional mecanismo de exibição e, ao mesmo tempo, recriando-o de maneira ainda mais poderosa. Etimologicamente falando, estes não são materiais recicláveis após o ciclo de vida do evento. ‘Isso mesmo, não há reciclagem aqui’, de acordo com Rural Studio. ‘É uma vida, não duas vidas. O reciclado como segunda vida para um material que viveu sua vida útil neste caso é infundado. Eu acho que seria melhor chamá-lo de uma passagem, vendo que através de nosso processo os materiais ainda estão esperando para enfrentar seu primeiro ciclo de vida. Os materiais são exibidos por um curto período de tempo na Bienal, e sua vida só começará após o desmantelamento da instalação. Em outras palavras, uma cama será realmente uma cama só depois de ter atingido o Caracol (nome da organização de destino). Agora não é uma cama ainda, é um manifesto; está lá para nos ajudar a contar uma história’. Um ano de trabalho está por trás deste projeto, juntamente com uma equipe unida, que optou por interagir com dois grupos locais e apoiar dois projetos radicais: um abrigo para sem-teto e a reforma de um alojamento.²¹¹

Mas o que essa instalação artística tem a ver com as criações musicais de Wesley Willis? No contexto de estudo deste trabalho, a obra de Wesley Willis se aproxima da instalação do Rural Studio pelo modo como cada autor lida com os instrumentos de trabalho na confecção de seu produto final. Diferentemente da primeira comparação, feita entre Tony da Gatorra e Gabriel Joaquim dos Santos, aqui temos práticas que abdicam quase que totalmente da manufatura, ainda assim, ambas encontram-se inscritas num modo lo-fi de operar. Tanto Wesley Willis em *Rock and Roll McDonalds* quanto o Rural Studio em *The Theatre of the Usefull* não criam manualmente quase nada, suas construções (intelectuais e/ou materiais) são apropriações de produtos pré-produzidos. O Rural Studio, que tradicionalmente em seus projetos costuma empregar a manufatura, nessa instalação toma um caminho diferente, busca criar um manifesto contra o desperdício sem

²¹¹ ZORZETTO, Alessandro. **The Theatre of usefull**. Disponível em: <http://www.domusweb.it/en/architecture/2016/10/26/the_theatre_of_the_usefull.html>

construir nada partindo do zero. Quase não há construção nessa instalação, tudo já vem pronto, embalado em plástico, sendo necessário somente empilhar, pendurar, juntar e posicionar os objetos de maneira para que eles, por si só, conformem um espaço circunscrito onde se delimita o “teatro-instalação”. Nada foi criado especialmente para esta obra, tudo vem de contextos externos, alheios ao desenvolvimento da instalação artística e, nesse sentido, assemelham-se à estratégia compositiva da *collage* e ao processo criativo de Willis.



Imagem 94: Camas embaladas em plástico e papelão vindas diretamente do fabricante fazem o papel de paredes suspensas.

Em *Rock and Roll McDonalds*, Willis faz música com fragmentos grotescos de sua realidade, usa frases soltas que são acompanhadas pelo ritmo artificial e repetitivo do sintetizador. Wesley Willis, que é muito gordo, provavelmente, muito se alimentou no Mc Donalds, portanto, sua canção é também reflexo de seu consumo artificial. Sobre essa banalidade e artificialidade da própria vida, ele cria sua obra, fala sobre coisas de pouca importância, revela o quanto artificial é o consumo desse tipo de alimento, desse símbolo capitalista. Mas, ao mesmo tempo, a partir desses fragmentos de banalidade e artificialidade, de uma realidade repleta de coisas prontas e rápidas, Willis cria algo genuinamente próprio e inesperado, Willis cria um fator de novidade que parte da banalidade. E não importa nesse caso que Willis não saiba tocar o instrumento, ele encontra uma maneira muito mais ágil e fácil de fazer música, ele utiliza aquilo que ninguém quer, ele utiliza os ritmos pré-programados que acompanham o aparelho, e, nesse sentido, seu trabalho é quase uma *bricolage*. Mas o procedimento mais evidente na obra de Wesley Willis é a pós-produção, pois ele insere seu trabalho nos fluxos já existentes, nas bases já programadas. Assim como nas teorias de Nicolas Bourriaud, não se sabe

muito bem se o que Willis faz é produção ou consumo (se ele produz consumindo ou se ele consome produzindo), pois ele está se aproveitando daquilo que já vem pronto para o uso. E, nesse sentido, ele simplesmente “usa” aquilo que nenhum músico quer usar do aparelho, consome aquilo que ninguém quer consumir, aquilo a que ninguém dá valor, mas que está disponível a qualquer um simplesmente apertando um botão. O uso, na obra de Willis, é tático, astucioso, pois, se ele não sabe tocar o instrumento, consegue outra maneira de extrair desse equipamento um ritmo que lhe dê uma base para criar suas canções, portanto ele é, antes de qualquer coisa, um consumidor ativo, seu consumo revela uma arte inventiva de usar o equipamento. Ele consome *fast foods*, e também consome “fast music”, música rápida, embalada e pronta como os hambúrgueres da rede Mc Donalds, mas seu consumo revela o quanto nós não sabemos aproveitar todo o potencial disponível das tecnologias, dos produtos e dos objetos de consumo, tanto que seu simples uso deliberado parece uma prática original justamente pela naturalidade com que se apropria do artificial e do já produzido criando uma novidade.



Imagem 95: Caixas empilhadas umas sobre as outras delimitando os espaços criam a instalação

De coisas artificiais já produzidas também se trata a instalação do Rural Studio. Tudo ali é artificial, industrializado, embalado em plástico para transporte. A pós-produção é o procedimento utilizado pelo Rural Studio, até mesmo para a ideia inicial, os arquitetos utilizaram algo pronto, uma lista de necessidades de uma organização social, e aí está o seu alto grau de inventividade, seu fator de novidade. Os arquitetos, nesse caso, abrem mão de construir para se apropriar de uma lista de necessidades que tem como objetivo final o uso das pessoas. Willis cria frases soltas sobre uma base rítmica pronta e artificial que ele aproveita da programação disponível no aparelho, o Rural Studio

cria uma instalação artística com uma série de objetos de consumo que também estão soltos, empilhados uns sobre os outros, para manifestar sua inconformidade com o desperdício. Willis não fala sobre o desperdício, mas age aproveitando as sobras. O que está no centro da investigação da instalação do Rural Studio são os usuários, o que está no centro da prática de Willis é o uso de um subproduto por sua necessidade urgente.



Imagem 96: Camas e demais materiais utilizados na instalação sendo levados para as instituições após o encerramento da Bienal.

Os dois autores fazem *ready-made*. Willis com as palavras que toma deliberadamente de um contexto cotidiano. Willis “objetifica” as palavras, esvazia seu significado para criar um ritmo, uma melodia, uma sonoridade que se dá pela repetição, com isso cria uma canção. Suas letras dizem muito pouco, sua mensagem é direta e superficial, por isso, seu interesse está simplesmente nos símbolos e na fonética dessas palavras, nos sons que elas emitem e na imagem que elas suscitam. “Rock and Roll” e “Mc Donalds” são neutralizados, esvaziados nessa canção, e a sua junção cria algo novo, que não é nem uma nem a outra. Seu ritmo, sua melodia, seu sentido musical são quase ingênuos, brutos. Talvez por isso ele tenha chamado a atenção de artistas renomados que buscam a espontaneidade e a liberdade de criação, pois ele cria dentro o novo partindo da banalidade.

Já a instalação do Rural Studio faz *ready-made* às avessas. Primeiro, os objetos são subvertidos, esvaziados de sentido, somente importando sua forma, importa que possam ser empilhados, que formem um conjunto que gerem um fechamento, que criem volumes, prismas, cubos e outras

formas geométricas que configurem um espaço penetrável. Num segundo momento, após o encerramento da exposição, a instalação é desmontada. E, ao ser desmontada é que os objetos se tornam funcionais, nesse momento é que eles servirão ao uso para os quais foram construídos. E nesse sentido eles fazem o caminho inverso dos *ready-mades* que, normalmente, são retirados de seu contexto de uso para depois serem subvertidos.

A ideia de obra aberta se faz presente na prática de Willis, pois ele costuma usar a mesma base pré-programada para várias canções, somente alterando a letra, o que pode denotar, em certa medida, a ideia de abertura e alteração. Dessa maneira, Willis brinca com a ideia de originalidade, desfaz seus próprios protocolos, tudo é permitido na lógica compositiva de Wesley Willis, todo seu material está sujeito a se transformar em matéria-prima para uma nova criação.

Na instalação do Rural Studio também a noção de obra aberta se faz evidente, pois a obra foi pensada para ser transformada, consumida pelo outro. É, portanto, uma obra que se aproxima dos conceitos de abertura apresentados por Umberto Eco.

Cartografia do Processo Artístico

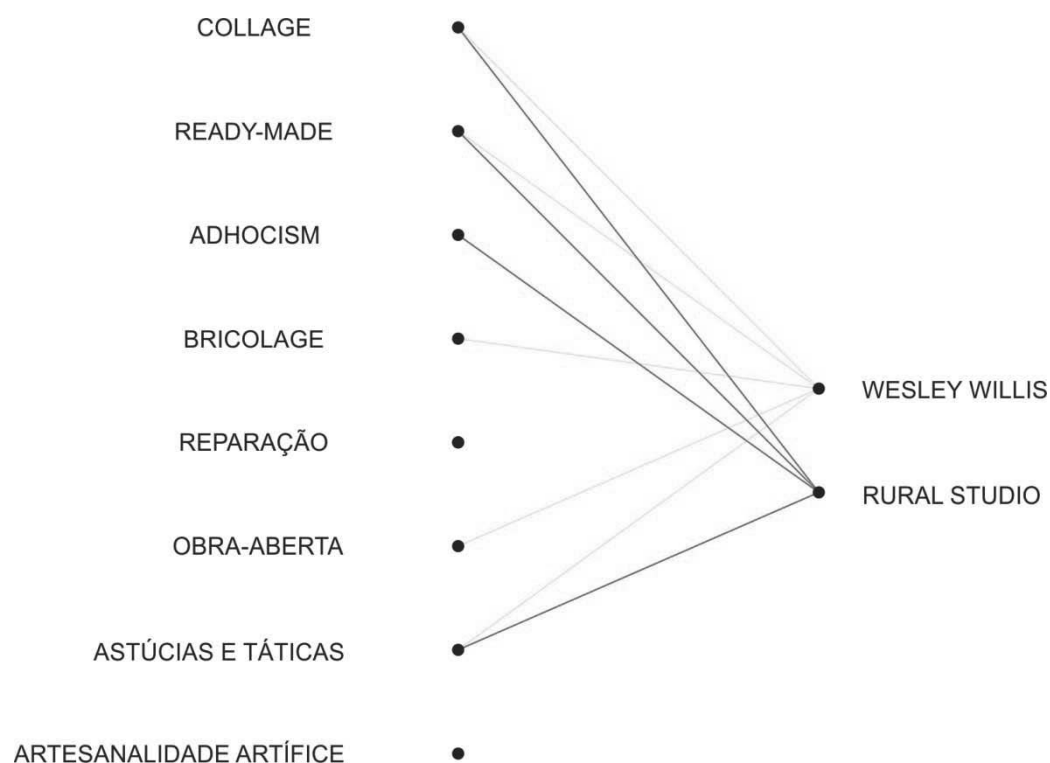


Diagrama 07: Cartografia relacional.

Fonte: autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando desenhou o diagrama abaixo (Imagem 97), o norte-americano Charles Eames estava interessado, em certa medida, em estabelecer parâmetros que delimitassem onde deveriam, no seu entendimento, estar os interesses da arquitetura enquanto projeto. Assim, ao observarmos o diagrama abaixo, podemos perceber que na zona delimitada pelo número 1 estão os interesses do escritório que propõe o projeto; na zona 2 estão os interesses representados pelo cliente; na zona 3 estariam os interesses coletivos da sociedade; já na zona 4 temos uma intersecção de todas essas zonas anteriores, e que, segundo ele, deveria ser nessa zona em que os arquitetos e designers deveriam empenhar-se com mais entusiasmo para atuar e formular suas questões.

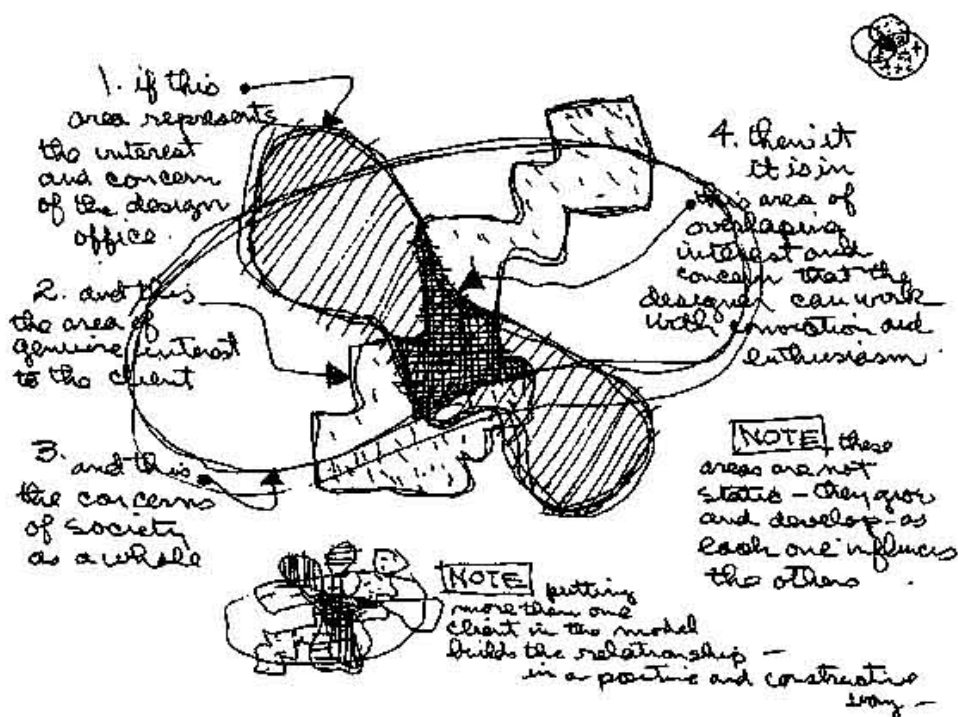


Imagem 97: Design Process Diagram. Charles Eames. 1969.

As reflexões que se propõem a seguir almejam pretenciosamente alcançar algo próximo ao que o diagrama de Eames propõe. Nesse sentido, apresenta-se um ensaio que coloca o **problema** de projeto como um paradigma para a formulação das respostas projetuais que se encontram nessa zona de intersecção proposta pelo diagrama de Eames. Com o objetivo de apresentar a reflexão final para o trabalho, buscou-se apresentar o conceito de **problema** no projeto arquitetônico desde a relação hi-fi x lo-fi para, assim, especularmos sobre como cada modo tende a interpretá-lo no exercício do projeto, tomando, como ponto de partida para isso, as questões abordadas no presente estudo. Com isso, pretende-se evidenciar como a formulação do problema determina duas formas antagônicas de pensar a prática arquitetônica, sendo uma voltada ao objeto e outra voltada ao uso e ao ruído causado pelo uso.

De um modo geral, quando projetamos, executamos uma série de procedimentos no tempo presente a fim de articular circunstâncias subjetivas e objetivas que possibilitem uma projeção

futura que permita a articulação dos lugares através de um planejamento prévio, baseado em conhecimentos técnicos e científicos específicos dos quais somos os representantes oficiais (arquitetos). A própria origem da palavra “projeto”, que vem do latim *projectus*, indica uma ação de lançar pra frente, antecipar, ou, como disse Alfonso Corona Martines em *Ensaio sobre o Projeto* (2000), “o projeto é a descrição de um objeto que não existe no começo do processo. (...) O resultado do processo é um objeto. A invenção do objeto realiza-se por meio de ‘representações’ dessa coisa inexistente”.²¹²

Dessa maneira, partimos da hipótese de que o projeto é, com efeito, um processo que busca solucionar problemas (naturais, econômicos, sociais) e que a arquitetura é o objeto resultante desse processo, ou seja, a solução. Nessa simplificação, poderíamos deduzir, então, que o problema seria a *causa* e o projeto (um meio para chegar à solução) seria o *efeito* (aquilo que é produzido por uma causa) ou o resultado. Assim, fazemos o projeto (uma ideia, uma projeção com o intuito de antecipar ações) para resolver um determinado problema (de uso) através de um objeto (arquitetura). Ainda num campo especulativo, poderíamos pensar em uma sequência lógica de acontecimentos que seguem uma ordem de desencadeamento formando uma linha temporal progressiva: 1º) idealização do objeto, em todas as suas instâncias e etapas; 2º) uso do objeto e 3º) resultante da idealização e do uso (conforme Diagrama 08). Baltazar e Kapp dizem que “o procedimento usual começa com uma espécie de consulta ao cliente (nem sempre o usuário do espaço) para o estabelecimento de um *programa de necessidades*, depois, segue-se o desenho do plano, a construção desse plano e, por fim, o uso. A separação dessas etapas, que em princípio parece racional e lógica, sustenta as relações de poder inerentes ao projeto.”²¹³ Nessa lógica, o projeto (ideia) somente se materializa quando *in-forma* (ou dá forma) à matéria e recebe um uso (o momento da entropia citado por Till), podendo funcionar ou não, mas definitivamente encerrando um ciclo que envolve o projetista e dando autonomia ao objeto de uso (arquitetura). Portanto, essa relação entre causa e efeito só se estabelece realmente após a conclusão das três etapas, ou seja, após o trabalho do arquiteto já estar realizado (1º etapa), o que lhe impossibilitaria de trabalhar no campo da certeza.

Partindo desse raciocínio, podemos pensar que *projetar* significa dar uma resposta, dar uma solução resolutive a um determinado problema. Portanto, estamos tratando de um plano futuro que tem como objetivo final responder a um problema (ou a vários problemas contidos num programa de necessidades), o que, conseqüentemente, nos coloca no campo da dúvida e da incerteza. Paulo Reyes, em seu texto *Projeto entre designio e desvio*, fala no risco que se corre ao se apresentar uma resposta através do desenho, pois, assim, nos arriscamos por um campo nebuloso onde se formam vazios que buscamos preencher. Este fato nos leva a um questionamento baseado na premissa

²¹² MARTINEZ, Alfonso C. *Ensaio sobre o Projeto*. Ed. UNB. Brasília. 2000. p. 37.

²¹³ BALTAZAR, A.; KAPP, S. **Por uma Arquitetura não Planejada: o arquiteto como designer de interfaces e o usuário como produtor de espaços**. Impulso, Piracicaba, 17(44): 93-103, 2006.

apresentada por Herman Hertzberger em *Lições de Arquitetura* (2006), ou seja, como “criar espaço, deixando espaço”? Esses vazios, segundo Reyes, são os espaços em branco na folha de desenho, são os vazios do ato de projetar com o qual nos ocupamos nesse processo de construção de uma ideia que se convertem em momentos de angústia causados justamente pelo fato de não se saber algo ou de não se designar algo, como se nada pudesse ficar sem resposta. Dessa maneira, a dificuldade de lidar com esse vazio no momento do projeto se converte numa busca por preencher todo e qualquer espaço “em branco”, o que acaba direcionando o projeto a uma lógica linear focada em dar respostas a estas demandas a fim de aparar todas as arestas e se chegar ao objeto “perfeito”, ou chegar ao consenso, como no caso de estudo de Reyes. No modo lo-fi, essas brechas não são totalmente preenchidas, o projeto lo-fi não exige um trabalho de edição e de revisão, é uma resposta imediata a uma determinada circunstância que não pretende ser completo em sua essência, pois trata do aqui e agora, e, nessa direção, vamos ao encontro a uma das definições do lo-fi apresentada por Amanda Montanari em sua dissertação que diz que “terminar um projeto e corrigi-lo até chegar a máxima definição é uma ação que interrompe as propensões de uma obra aberta.”

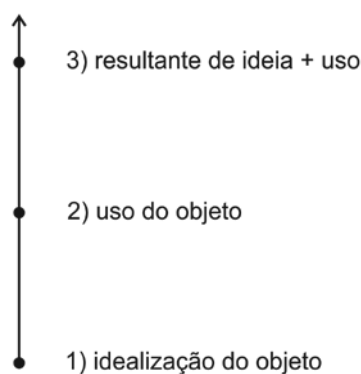


Diagrama 08: Processo projetual linear.

Fonte: autor

Reyes, em seu texto, diz que projetar significa buscar um sentido que represente a problemática posta de início e sintetizada pela figura do desenho e discute a questão do *genius loci* como um conceito organizador do sentido de lugar que, de alguma forma, preenche os vazios do projetar na busca de respostas, fato que, conseqüentemente, se converte em uma solução que direciona o projeto a um fim determinado, a uma “pré-visão” que estabelece um fim antecipado do processo. Nesse contexto, o projeto por si só apresenta-se como produto final bem-acabado, bem resolvido desde o ponto de vista do projetista, pois responde às perguntas postas inicialmente e encerra um ciclo que tenta antecipar respostas e estabilizar uma possível tensão no processo e, nesse sentido, se aproxima ao modo hi-fi.

O processo de projeto que se pauta na busca desse preenchimento fica reduzido a um caminho linear, pouco poroso, porque não se abre às laterais, somente busca um percurso

focado no objetivo final. O projeto que se faz por uma linha direcionada perde a oportunidade de estabelecer diferentes conexões com aquilo que é diferente, pois frente às diferenças e aos conflitos, a saída é pela resolução mais direta. Portanto, há que se permanecer em suspenso, por um tempo, a fim de criar espaço, espaço de pensamento. O espaço de pensamento significa encontrar na não designação, mas na espera, um momento de reflexão passiva capaz de abrir o projeto para o desvio, para deixar que o sentido escorra por outros caminhos.²¹⁴

No modo hi-fi, agimos traçando um caminho linear como descreve Reyes, pois estamos agindo focados no produto final (na resposta), agimos editando e corrigindo ao máximo o trabalho a fim de eliminar todas as frestas que possam dar espaço ao pensamento (ou à dúvida), tratamos de diminuir a angústia causada pela indeterminação da solução e buscamos manter o controle sobre a resposta. Mais do que isso, no modo hi-fi de pensar a arquitetura, podemos definir o projeto como uma linha determinada por dois pontos (Diagrama 09), o ponto inicial (o problema) e o ponto final (a resposta) e dessa forma podemos dizer que são os pontos que determinam a linha (o processo), ou seja, são os pontos inicial e final que determinam a forma de atuar no projeto, são eles que marcam e definem os tempos do projeto.



Diagrama 09: Projeto (linha) determinado por dois pontos fixos (problema e resposta).

Fonte: autor

Tratando a dualidade deste processo, damos-nos conta de que a linha temporal bem delimitada, reta e determinada por dois pontos dessa lógica generaliza os objetivos e banaliza as respostas sedimentando práticas por meio da repetição de procedimentos. Nesse sentido, a resposta se torna uma “quase-verdade” (ou “quase-mentira”) que assume o protagonismo no momento decisivo de atuação do projetista na busca pela superação dos obstáculos contidos no problema do projeto. Mas será que realmente ultrapassamos os obstáculos quando damos uma resposta dessa maneira? Quais seriam esses obstáculos? Onde devemos avançar? O que entendemos como avanço dentro da profissão? Essas perguntas não podem ser respondidas aqui num primeiro momento, por outro lado, podemos ampliar o questionamento sobre nossa profissão partindo dessas “quase-verdades” que nos apontam um futuro como uma sucessão de acontecimentos previsíveis em que podemos propor respostas que afirmem nossa profissão como uma prática necessária para a sociedade por sermos detentores de um saber especializado indispensável à construção da cidade e da vida moderna. E, com isso, não se pretende aqui diminuir sua importância, mas, sim, buscar entender

²¹⁴ REYES, Paulo. **Projeto entre desígnio e desvio**. Poéticas do lugar / Organização Marcelo Kiefer, Celma Paese. Porto Alegre: UFRGS, 2016. (Querências de Derrida: moradas da arquitetura e filosofia, 3). p. 88-89.

qual é o seu papel e onde estão as fragilidades do processo em que estamos envolvidos quando agimos univocamente e excessivamente de forma procedimental (ou simplesmente em busca da resposta) em nossa prática de projeto.

Em seu artigo *Design Cognition: Results From Protocol And Other Empirical Studies Of Design Activity*, o pesquisador e professor de design Nigel Cross trata de revisar, através de estudos empíricos, a atividade do designer (entendido aqui como designer industrial, arquiteto ou engenheiro) na compreensão cognitiva de seu trabalho. Os resultados desse estudo são apresentados a partir de três aspectos cognitivos básicos: a formulação de problemas, a geração de soluções e a utilização de estratégias para o processo de design a ser aplicado. Através desse estudo, Cross trata diretamente da questão da formulação do problema no projeto, seja no caso do arquiteto, ou do designer e explica que muitas vezes o problema “não é de todo claro”, isto é, pode ter sido vagamente definido pelo cliente ou então apenas mal formulado pelo próprio projetista. Com isso, durante a concepção do projeto, a solução passa a ser definida apenas em relação ao problema posto de início e que, provavelmente, foi mal arquitetado, tendo por consequência uma resposta insuficiente.

Um projeto, de algum modo, pode ser entendido também como uma mediação do homem para o homem, ou até mesmo uma ordem imposta por um homem através de ideias e recebido por outro homem através da coisa-objeto (a resposta), e, sendo assim, podemos falar numa ordem imposta pelas ideias e recebidas pelas coisas, uma ordem (ideia) concebida por um homem (arquiteto) para outro homem (usuário deste objeto). Um exemplo claro e extremo dessa relação de ordem dada a um objeto e recebida pelo homem pode ser o *Panóptico* de Jeremy Bentham apresentado por Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, de 1975, que tratava de apresentar os dispositivos de controle e vigilância da sociedade disciplinar aplicadas em presídios, hospitais, manicômios e escolas que mostrava como o desenho arquitetônico determinava o comportamento das pessoas. Outro exemplo pode ser o estudo realizado pelos arquitetos David Mulder van der Vegt e Max Cohen de Lara que viajaram o mundo estudando o design das estruturas que abrigam os políticos em seus parlamentos. O resultado foi reunido em um livro chamado *Parliament*, que analisa a relação entre arquitetura e o processo político de 193 Estados membros das Nações Unidas. Nesse estudo, os arquitetos dividem os parlamentos em cinco tipologias básicas: semicírculo, ferradura, bancos opostos, círculo e sala de aula. Partindo dessas tipologias apreendidas, o estudo demonstra como cada uma das composições define a forma como os debates são conduzidos, ou seja, o estudo busca demonstrar que é diferente argumentar com alguém sentado do lado oposto da sala, no mesmo nível do chão, do que com alguém sentado numa tribuna. Portanto, o conceito de ordem estabelecida pelo homem e imposta através do projeto e do objeto definem formas de comportamento humano como comentam os arquitetos que realizaram o estudo:

O parlamento é o espaço onde a política toma forma. Aqui, decisões coletivas são feitas num cenário específico, onde as relações entre os atores políticos são organizadas pela

arquitetura. A arquitetura dos espaços políticos não é apenas uma expressão da cultura política, mas é também responsável por moldar essa cultura.²¹⁵

Partindo da condição de arquitetura como objeto, pensemos então na etimologia da palavra *objeto* como propõe Vilém Flusser (*Mundo Codificado*, 2013): em latim, *ob-iectum*; em grego, *problema*. Aqui, *objeto* e *problema* tem a mesma raiz, ou seja, podemos estar falando de algo que está *entre* esses dois significados, se buscamos objetivamente as origens dessas palavras, portanto um “objeto” é algo que está no meio, lançado no meio do caminho, assim podemos pensar que “o mundo, na medida em que estorva, é objetivo, objetal, problemático. Um ‘objeto de uso’ é um objeto de que se necessita e que se utiliza para afastar outros objetos do caminho”. Mas não seria contraditório pensar em *objeto* que se usa para remover outros objetos (obstáculos)? Para Flusser essa contradição “consiste na chamada ‘dialética interna da cultura’ (se por “cultura” entendermos a totalidade dos objetos de uso). Essa dialética pode ser resumida assim: eu topo com obstáculos em meu caminho (topo com o mundo objetivo, objetal, problemático), venço alguns desses obstáculos (transformando-os em objetos de uso, em cultura) com o objetivo de continuar seguindo, e esses objetos vencidos mostram-se eles mesmos como obstáculos. Quanto mais longe vou, mais sou impedido pelos objetos de uso (mais na forma de carros e de instrumentos administrativos do que na forma de granizo e tigres). E na verdade sou duplamente obstruído por eles: primeiro porque necessito deles para prosseguir, e, segundo, porque estão sempre no meio do meu caminho. Em outras palavras: quanto mais prossigo, mais a cultura se torna objetiva, objetal e problemática.”²¹⁶

Para seguir nosso caminho, portanto, necessitamos de projetos de objetos de uso que servem para progredir, ultrapassar os obstáculos, mas que, ao mesmo tempo, obstruem o progresso, já que lançamos objetos no caminho de outras pessoas. Mas como devemos configurar esses projetos para que ajudem os nossos sucessores a prosseguir, já que estamos lançando obstáculos em seu caminho? Qual a nossa responsabilidade neste processo que busca criar objetos que se transformam em obstáculos? Flusser diz que:

A responsabilidade é a decisão de responder por outros homens. É uma abertura perante os outros. Quando decido responder pelo projeto que crio, enfatizo o aspecto intersubjetivo, e não o objetivo, no utilitário que desenho. E se dedicar mais atenção ao objeto em si, ao configurá-lo em meu design (ou seja, quanto mais irresponsavelmente o crio), mais ele estorvará meus sucessores e, conseqüentemente, encolherá o espaço da liberdade na cultura.²¹⁷

O que Flusser quer dizer com responsabilidade, portanto, é que devemos traçar uma linha imaginária que limite nossa ânsia de ir cada vez mais longe em “aspectos intersubjetivos” e que, por

²¹⁵ VAN DER VEGT, David Mulder; DE LARA, Max Cohen. **Parliament**. Publisher XML, Amsterdam, 2016, Introduction.

²¹⁶ FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. Cosac Naify, São Paulo, 2013, p.194.

²¹⁷ FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. Cosac Naify, São Paulo, 2013, p.194.

consequência, diminuem a liberdade do outro por nosso excesso de determinação no projeto, já que, segundo ele, depositamos tanta atenção nos objetos como a intenção de torná-los cada vez mais úteis, fato que pode acabar gerando ainda mais resistência aos próximos projetos. E,

[...] essa resistência prende a atenção de seus projetistas e os incita a penetrar mais e mais profundamente nos mundos objetivo, objetual e problemático, para que se tornem cada vez mais familiares com esse mundo e sejam capazes de manejá-lo. É isso que viabiliza o progresso técnico e científico, de tal modo atrativo que os criadores, ocupados com ele, esquecem aquele outro progresso, isto é, o progresso em direção aos outros homens. O progresso científico e técnico é tão atrativo que qualquer ato criativo ou design concebido com responsabilidade é visto praticamente como retrocesso. A situação da cultura está como está justamente porque o design responsável é entendido como algo retrógrado.²¹⁸

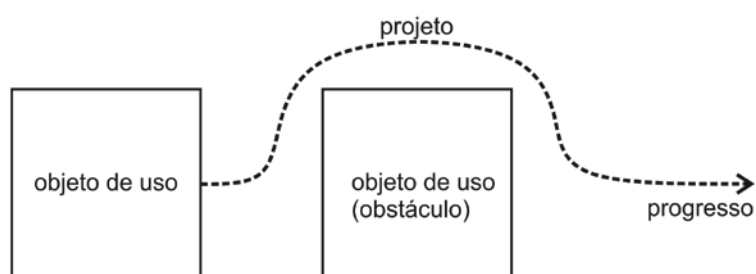


Diagrama 10: Projeto em direção ao progresso técnico.

Fonte: autor

Portanto, o que Flusser nos apresenta em seu texto é que podemos estar ampliando a complexidade do objetivo (objeto) já que, muitas vezes, somos atraídos pela vontade de ultrapassar a resistência imposta pelos novos objetos por meio do progresso técnico-científico a resistência imposta pelos novos objetos, transformando nossa ambição num ato irresponsável e desmedido já que vai em uma só direção. Nesse sentido, voltamos à pergunta: onde está o problema? Inicialmente mencionamos a ideia do projeto focado no objetivo final e acabado, ou, lembrando o texto de Paulo Reyes, um projeto que se pauta no preenchimento de todos os vazios possíveis, que não dá espaço para o pensamento justamente pelo excesso de controle e determinação na busca de um sentido em si mesmo, ou pela angústia de não dar todas as respostas no momento de projetar.

Reinvidica-se, em sentido contrário, da condição de generalização ou mesmo banalização do problema-objeto sobre o problema-pergunta que o projeto vem assumindo, não somente no sentido de *objeto*, como propõe Flusser, mas no sentido de causa. No sentido de pensar se estamos realmente definindo bem a pergunta projetual, já que é ela que determina a formulação da resposta, ou, como já disse Gilles Deleuze em *A lógica do sentido* (1974): “É a relação do problema

²¹⁸ FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. Cosac Naify, São Paulo, 2013, p.196.

com suas condições que define o sentido como verdade do problema enquanto tal. Pode acontecer que as condições permaneçam insuficientemente determinadas ou, ao contrário, sejam sobredeterminadas de tal maneira que o problema seja um falso problema.”²¹⁹ Partindo dessa afirmação, voltamos a indagar: será que sabemos formular nossos problemas? Não seria mais cômodo depositar nossas atenções, por exemplo, no progresso técnico ou na “estabilização” do sentido que determine uma solução, pois, assim, nossa chance de obter respostas “afirmativas” aumentaria? Não seria esse um falso problema ou uma sobredeterminação do problema? Será que estamos pensando o projeto somente em uma direção?

No modo hi-fi, trabalhamos com a eliminação dos ruídos, dos defeitos, buscamos o consenso, a fim de fechar os vazios que imputamos ao problema, ou que formulamos como sendo “o problema”. Todavia, esse processo busca aprisionar o futuro, conduzir o problema a uma resposta previamente determinada pelos pontos que formam a linha projetual (*os pontos determinam a linha*), sabemos de onde partimos e onde chegaremos, o percurso está traçado, só necessitamos cumprir os procedimentos. No modo lo-fi, se lida com a instabilidade dos meios, com a aceitação da diferença, se traçam novas linhas sem pontos prévios, ou simplesmente se aproveitam as linhas existentes para andar no sentido contrário, na contramão desse processo linear apontado ao futuro. Quando nos apropriamos dos recursos obsoletos, por exemplo, revisamos o problema, abrimos linhas de fuga que apontam novas perspectivas sobre aquilo que poderia ser considerado “ultrapassado” pelo progresso técnico, agimos assim em outro tempo.

Em *Arquiteturas do por vir*, Fernando Fuão e Rufino Becker, partindo dos conceitos de *futuro e por vir* em Jacques Derrida, comentam que o futuro sugere uma imagem de linearidade, forma uma linha temporal, assim como a ideia do evolucionismo, ou seja, pensamos no futuro como algo aparentemente “imprevisível”, mas, ainda assim, sempre dentro de uma previsibilidade que se dá pela sucessão de passados que acabam por orientar e formar essa linha de evolução.

O futuro possível sempre esteve atrelado ao projeto do humanismo, de um ‘eu posso’, de uma colocação do homem como centro do mundo. Um futuro não mais conjugado de múltiplos tempos como havia outrora, mas de um tempo único universal que se impõe como controle. Não só de um tempo dominador, mas também de um espaço dominador, disciplinar e de controle, normativo que se disseminou por todas as cidades do mundo. O futuro previsível: saber para prever, prever para poder, o antigo lema positivista de Augusto Comte, nunca foi tão verdadeiro na sociedade de controle.²²⁰

Dessa maneira, podemos estabilizar a ideia de futuro, ou mesmo tentar antecipar o futuro, assim como fazemos no modo hi-fi. Entretanto a ideia de “por vir” está fora dessa linha temporal, esse

²¹⁹ DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. Editora Perspectiva, 1974, p. 123.

²²⁰ FUÃO, Fernando; BECKER, Rufino. **Arquiteturas do por vir: por vir uma arquitetura**. In VASCONCELOS, Juliano; BALEM, Tiago (orgs.). Bloco (10): ideias sobre futuro. Novo Hamburgo: Feevale, 2014. p. 43>

“por vir” não possui uma representação, é inimaginável, surge de maneira surpreendente, e nesse sentido ele é o próprio acontecimento, um desestabilizador, um ruído. “Ele está na ordem do ‘outro’, de um deslocamento da ipseidade, de um outro que vem desestruturar a ordem e o sentido do espaço e do próprio tempo. Não só relativo ao eu, mas a própria civilização tal como a vivemos.”²²¹

O por vir nunca é uma abstração, é real como a presença de um outro. O porvir só acontece através do outro, desse outro que porta a diferença.

A possibilidade do Acontecimento, do Evento não está na ordem do previsível, do controle, do planejamento, do projeto do futuro, do tempo e do espaço, isso afeta nosso entendimento do que sejam nossas cidades, nossa civilização.²²²

Apoiados pelo pensamento de Derrida, os autores comentam que toda ideia de por vir, portanto, está relacionada a uma indefinição, e essa ideia de futuro na arquitetura trata de eventos domesticáveis e controláveis que não dão conta dos acontecimentos futuros. Nesse sentido é que se questiona a ideia do projeto como uma previsão do futuro, organizada pela sucessão de passados com vista num futuro determinado (ou prometido), uma “pré-visão” de acontecimentos partindo da previsibilidade lógica das coisas medidas e calculadas. E, aqui, reivindica-se seu o seu *outro*, seu paradoxo, pois acredita-se que os acontecimentos, a todo momento, revelam incertezas que se apresentam como potências que rompem os tempos marcados do senso-comum, como afirma Deleuze:

Como se os acontecimentos desfrutassem de uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.²²³

São os acontecimentos a que Deleuze se refere que desestabilizam essa previsibilidade das medidas contidas nas ideias totalizantes representadas pelos projetos de arquitetura (que levam em conta passado e futuro), mas que não dão conta do presente-futuro dos acontecimentos imprevistos. Acredita-se, nesse contexto, que a liberdade reclamada por Flusser esteja justamente nessa questão, pois, quanto mais determinamos (ou procuramos determinar) o futuro irresponsavelmente, mais

²²¹ FUÃO, Fernando; BECKER, Rufino. **Arquiteturas do por vir: por vir uma arquitetura.** In VASCONCELOS, Juliano; BALEM, Tiago (orgs.). Bloco (10): ideias sobre futuro. Novo Hamburgo: Feevale, 2014. p. 43.

²²² FUÃO, Fernando; BECKER, Rufino. **Arquiteturas do por vir: por vir uma arquitetura.** In VASCONCELOS, Juliano; BALEM, Tiago (orgs.). Bloco (10): ideias sobre futuro. Novo Hamburgo: Feevale, 2014. p. 43.

²²³ DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido.** Editora Perspectiva, 1974, p.3.

obstáculos estamos criando, mas são os paradoxos que se estabelecem nesse processo que podem restabelecer a questão do problema ou da pergunta. Vejamos o que diz Deleuze:

Há sempre um espaço que condensa e precipita as singularidades, como um exemplo que completa progressivamente o acontecimento por fragmentos de acontecimentos futuros e passados. Há pois uma autodeterminação espaço-temporal do problema, no curso da qual o problema avança preenchendo a falta e prevenindo o excesso de suas próprias condições. É aí que o verdadeiro se torna sentido e produtividade. As soluções são precisamente engendradas ao mesmo tempo que o problema se determina. Eis aí por que acreditamos tão frequentemente que a solução não deixa subsistir o problema e lhe dá retrospectivamente o estatuto de um momento subjetivo necessariamente ultrapassado desde que a solução é encontrada. No entanto, é exatamente o contrário. É por um processo próprio que o problema se determina ao mesmo tempo no espaço e no tempo e, determinando-se, determina as soluções nas quais persiste. É a síntese do problema com suas condições que engendra as proposições e seus correlatos.²²⁴

Partindo do texto de Deleuze, podemos pensar, então, que a formulação do projeto pode ser expressa a partir da formulação do problema. Desse modo, as proposições (propostas) correspondem às respostas particulares (intersubjetivas como disse Flusser), ou seja, significam generalizações, manifestações de atos resolutivos para determinadas circunstâncias que não podem, em sua totalidade, ser genéricas. Antes de se apresentarem como soluções ou resoluções, estas deveriam apresentar-se como perguntas, pois, pelo menos assim, poderíamos, quem sabe, entender o que realmente procuramos, ou, como diz Deleuze:

A interrogação não é senão a sombra do problema projetado ou antes reconstituído a partir de proposições empíricas; mas o problema em si mesmo é a realidade do elemento genético, o tema complexo que não se deixa reduzir a nenhuma tese de proposição. É uma só e mesma ilusão que, sob um aspecto empírico, decalca o problema nas proposições que lhe servem de “respostas” e que, sob um aspecto filosófico e científico, define o problema pela forma de possibilidade das proposições “correspondentes”. Esta forma e possibilidade pode ser lógica ou então geométrica, algébrica, física, transcendental, moral etc. pouco importa; enquanto definimos o problema por sua “resolubilidade”, confundimos o sentido com a significação e não concebemos a condição senão à imagem do condicionado.²²⁵

Portanto, voltemos à prática de projeto e pensemos como somos induzidos em nossa vida profissional a sempre vender respostas, como a arquitetura é forçada a ser sinônimo de solução, pois, assim, justificamos seu sentido de existência em si mesmo, o progresso e o avanço rumo a novas proposições nos garantem o trabalho futuro e sua sequência *ad infinitum*, formam um ciclo. Nesse sentido, tanto as proposições de Flusser quanto de Deleuze entram em acordo com o que diz o arquiteto espanhol Amadeu Santacana que reclama justamente da necessidade dos arquitetos de

²²⁴ DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. Editora Perspectiva, 1974, p. 124.

²²⁵ DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. Editora Perspectiva, 1974, p. 127.

sempre dar a resposta correta, sem nem mesmo saber qual realmente é a verdadeira pergunta à qual estão respondendo:

Nos foi pedido, como representantes da disciplina que controla os lugares, que sejamos capazes de dar a resposta. Há uma necessidade fervorosa de se visualizar um resultado, de nos tranquilizarmos. Uma pressa inata para capturar uma resposta, uma posição rápida que justifique sem muito mais perguntas a ação que se vai desenvolver. Não queremos explicações, queremos uma sentença imediata. As respostas têm nos servido como boas desculpas. Como certificados de garantias que permitem seguir pelo mesmo caminho sem desviar demasiado a trajetória previamente determinada. Temos justificado a conveniência de não nos perguntarmos demasiado, para assim continuar sem precisar olhar para certos infortúnios. As respostas, como bons sedativos, tranquilizam as realidades distorcidas e neutralizam toda pesquisa arquitetônica. Paralisam todo o aporte extraordinário de conhecimento ao desenvolvimento do objetivo. São o contrário de uma investigação, de um caminho ‘sem vestígios’, sem rastros, capaz de aumentar e multiplicar os conhecimentos sobre o tema. Promovem o preconceito, ou seja, os vestígios prévios ao projeto, e simplesmente os confirmam e os estabilizam através de uma resposta. ²²⁶

Para ilustrar e complementar este pensamento apresentado por Santacana, fixemo-nos no diagrama da mesa de refeições (Imagem 98) de Sara Wigglesworth e Jeremy Till e comparamo-lo aos procedimentos do projeto arquitetônico:

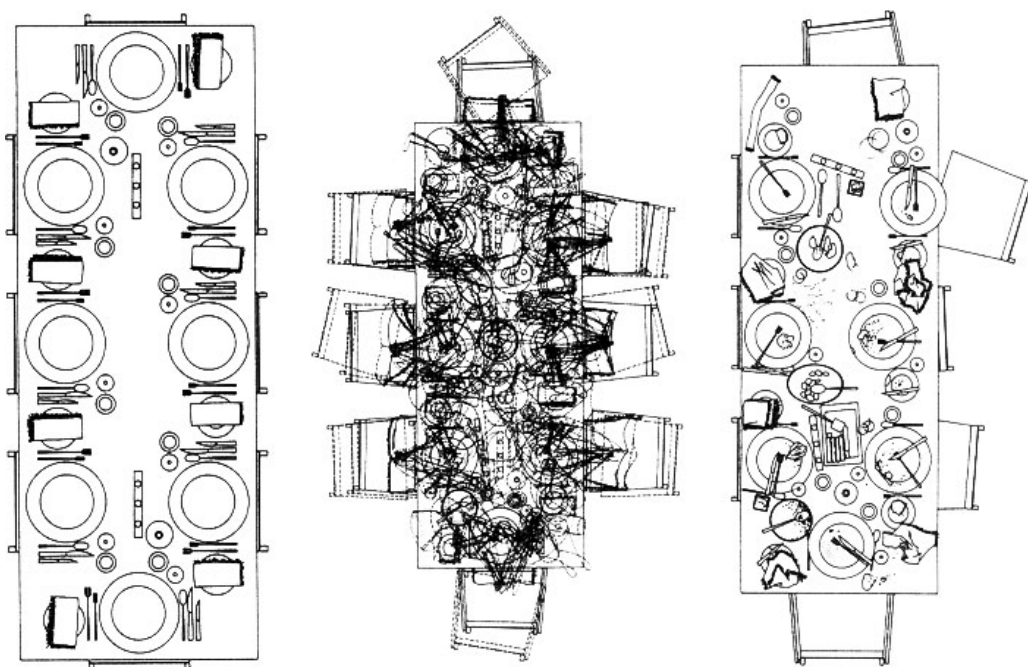


Imagem 98: *The Meal*, 1997. Wigglesworth Till Architects

²²⁶ SANTACANA, Amadeu. **Icebergs Del realismo invisible**. Disponível em: <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/icebergs-del-realismo-invisible/> >(Tradução livre).

O primeiro desenho (lado esquerdo) corresponde a uma mesa preparada para uma refeição e pode ser comparado aos costumes projetuais do modo hi-fi com suas preocupações de ordem, composição, divisão e também relacionado a questões formais, visuais e estáticas.

No segundo desenho, temos o momento da ação do instante, do movimento, do imprevisto, das tensões, das distâncias, do por vir, ou seja, o uso.

Já o terceiro desenho (lado direito) corresponde a mesa após a refeição (já com o efeito da entropia), ou seja, o desenho corresponde a um modo onde ações previsíveis e imprevisíveis aconteceram, o resultado é imperfeito e pouco tranquilizador, mas é influenciado pelas determinações propostas pelo primeiro desenho e pelo uso representado pelo segundo desenho.

Portanto, se enfatizamos irresponsavelmente o aspecto intersubjetivo no momento de projetar, como comenta Flusser, conseqüentemente estamos nos centrando na primeira imagem do diagrama, ou seja, estamos dando uma resposta tranquilizadora para nós mesmos e deixamos claro que estamos preocupados em manter o controle do projeto e assegurar a estabilidade sobre o resultado final.

Já se, no momento do projeto, nos centramos na segunda imagem do diagrama, estamos forçando a pergunta, mas não a pergunta de como se apresentam as comidas, e sim do que pode acontecer no momento da refeição? Onde estão as tensões? Quais são as ações? Forçar a pergunta é diferente de ir diretamente à pergunta seguindo um passo a passo (modelos, procedimentos, padrões) onde constantemente repetimos: *qual é o programa de necessidades?*

Partindo desse diagrama, percebemos que o controle sobre o projeto, já criticado por Jeremy Till, por exemplo, só se estabelece em sua plenitude na primeira imagem, somente aí temos uma figura estática e perfeita tal qual o projeto idealizado. Percebe-se também que é na primeira imagem que a fotografia de arquitetura encontra seu êxtase, é nesse ponto que as formas idealizadas pelo criador se conservam puras, onde os dogmas se afirmam e onde os mitos se formam e se estabelecem com mais facilidade e fidelidade. Somente na primeira imagem podemos ter uma obra que se compara ao disco de vinil, produto pronto e inalterável.

O modo hi-fi em arquitetura trabalha com a ideia de produto final. Nesse sentido, trata o projeto como resposta definitiva a um problema genérico, trata a obra como acabada ou como solução que se encerra no ato de idealização do objeto e, assim sendo, age no campo especulativo dando uma resposta tácita, fixando uma narrativa marcada. Ao mesmo tempo, busca operar com energias estáveis e é nesse sentido que direciona seu foco ao entendimento do problema de projeto.

O lo-fi, de modo contrário, enfrenta as dificuldades de forma inventiva, reinterpretando o problema de projeto de maneira intuitiva, ou seja, são as dificuldades enfrentadas durante o processo se revelam como potência desta forma de atuação. Durante todo o trajeto percorrido por este trabalho buscou-se demonstrar como o modo lo-fi funciona como plano de fuga ao que representa a

primeira imagem do diagrama. Ao longo desta pesquisa, sobre o modo lo-fi e seus representantes ou praticantes, buscou-se formar relações com o que representa a segunda imagem do diagrama da mesa de refeição para, dessa forma, apresentar um modelo paradoxal que subverte as ordens e os tempos marcados pela lógica da primeira imagem. Este trabalho se aplica, portanto, em demarcar características dessa forma de atuação no sentido de escapar da previsibilidade proposta pelo primeiro modelo representado por um caráter resolutivo-conclusivo (que aponta um fim) e, desse modo, o estudo se esforça para construir visualidades que ajudem a formular um discurso que justifique tal forma de atuação na direção de uma prática menos simplista em relação ao problema visto como obstáculo para, paradoxalmente, propor a problematização como essência fundamental para o ato projetual.

Informação não é conhecimento, conhecimento não é sabedoria, sabedoria não é verdade, verdade não é beleza, beleza não é amor, amor não é música. Música é melhor.

Frank Zappa, JOE'S GARAGE, 1979.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **ÁBALOS**, Iñaki. *A boa-vida*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2012.
- **ADES**, Dawn. *El dada e o surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1975.
- **ALMEIDA**, José Eduardo Marques. *Desenhar a verde*. Dissertação de mestrado: Departamento de Arquitectura – FCTUC – Universidade de Coimbra. Portugal. 2012.
- **AMORIM**, Sara Maria Dias. *Da intuição à obra*. Dissertação de mestrado: Faculdade de Arquitectura. Universidade do Porto, Portugal. 2013.
- **BALTAZAR**, A.; **KAPP**, S. *Por uma Arquitectura não Planejada: o arquiteto como designer de interfaces e o usuário como produtor de espaços*. Impulso, Piracicaba, 17(44): 93-103, 2006.
- **BANHAM**, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. Editora Perspectiva. São Paulo. 2006.
- **BARROS**, L. G. *A validação do tecnobrega no contexto dos novos processos de circulação cultural*. Revista Novos Olhares - Vol.4 N.1
- **BARDI**, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 2002.
- **BARDI**, Lina Bo. *Tempos de Grossura: o design no impasse*. São Paulo. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. 2002.
- **BOUFLEUR**, Rodrigo Naumann. *Fundamentos da Gambiarra: A improvisação Utilitária Contemporânea e seu Contexto Socioeconômico*. Tese de doutorado: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo USP. São Paulo. 2013.
- **BOURRIAUD**, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Martins Fontes. São Paulo. 2009.
- **BRAND**, Stewart. *How Buildings Learn: What Happens after They're Built*. New York: Viking, 1994.
- **CABRAL**, Cláudia Piantá Costa. *Grupo Archigram, 1961-1974. Uma fábula da técnica*. 2001. Tese de doutorado. ETSAB-UPC. Barcelona. 2001.
- **CALVINO**, Italo. *As cidades invisíveis*. Companhia das Letras. São Paulo. 1990.
- **CAMPOS**, Bruna Caroline Pinto. *Shigeru Ban e sua contribuição para a arquitetura efêmera*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 115.04, Vitruvius, dez. 2009.
- **CARDOSO FILHO**, Jorge; **JANOTTI JÚNIOR**, Jeder. *A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. Anais. UnB: Brasília, 2006.

- **CERTEAU**, Michel de. *A invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer*. 22ª edição. Editora Vozes. Petrópolis – RJ. 2014.
- **CHADA, S.; MORAES FILHO, L.** *Cenas imaginárias: o processo de criação musical do tecnobrega paraense*. Revista Estudos Amazônicos, vol. X, nº 2 (2013).
- **CIDADE**, Daniela Mendes. *A cidade revelada: a fotografia como prática de assimilação da arquitetura*. Dissertação de mestrado: PROPARG-UFRRGS. Porto Alegre. 2002.
- **CHIAVENATO**, Idalberto. *Teoria geral da administração*. São Paulo, Mc Graw-Hill, 1987.
- **CONTER**, Marcelo B. *Lo-fi. Música pop em baixa definição*. Appris. Curitiba. 2016.
- **CONTER**, Marcelo B.; *LO-FI - Agenciamentos de baixa definição na música pop*. Tese: Programa de Pósgraduação em Comunicação e Informação – UFRRGS. 2016.
- **CONTER**, Marcelo Bergamin, *A Máquina Abstrata Lo-Fi*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro. 2015.
- **CORBELLINI**, Giovanni. *Towards a Lo-Fi Architecture*. In: Lo-fi architecture – architecture as curatorial practice. Edited by: Mario Lupano, Luca Emanuelli and Marco Navarra. Fondazione Claudio Buziol. Marsilio. 2010. Veneza. Itália.
- **COSTA NETO**, Achylles. *A liberdade desenhada por Lina Bo Bardi*. Dissertação de mestrado: PROPARG-UFRRGS. Porto Alegre. 2004.
- **DEBORD**, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Contraponto. Rio de Janeiro. 2017.
- **DELEUZE**, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 1*. Editora 34. São Paulo, 2014.
- **DELEUZE**, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 4*. Editora 34. São Paulo, 2014
- **DELEUZE**, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 5*. Editora 34. São Paulo, 2014.
- **DELEUZE**, Gilles. *A lógica do sentido*. Editora Perspectiva, 1974.
- **DORFLES**, Gillo. *Novos Ritos, Novos Mitos*. Martins Fontes. São Paulo. 1965.
- **ECO**, Umberto. *Obra Aberta*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1991.
- **FERRO**, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. Cosac Naify. São Paulo. 2006.
- **FLUSSER**, Vilém. *O mundo codificado*. Cosac Naify, São Paulo, 2013.
- **FRAMPTON**, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. Martins Fontes. São Paulo. 1997.
- **FUÃO**, Fernando. *O fantástico na arquitetura*.

- **FUÃO**, Fernando; **BECKER**, Rufino. *Arquiteturas do por vir: por vir uma arquitetura*. In: VASCONCELOS, Juliano; BALEM, Tiago (orgs.). Bloco (10): ideias sobre futuro. Novo Hamburgo: Feevale, 2014.
- **FUÃO**, Fernando. *A casa da flor*. Arqtextos, São Paulo, ano 01, n. 012.02, Vitruvius, maio 2001.
- **FUÃO**, Fernando. *Lixivia (i)mundi. Inscritos no lixo*. UFRGS. Porto Alegre. 2015.
- **FUÃO**, Fernando. *A collage como trajetória amorosa*. Editora da UFRGS. Porto Alegre. 2011.
- **GAUSA**, Manuel; **DEVESA**, Ricardo. *Otra Mirada. Posiciones contra crónicas*. Gustavo Gili. Barcelona. 2010.
- **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.
- **GUATTARI**, Felix. *Caosmose. O novo paradigma estético*. Editora 34. Rio de Janeiro. 2006
- **GUIMARAENS**, Dinah; **CAVALCANTI**, Lauro. *Arquitetura Kitsch suburbana e rural*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- **HAN**, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Editora Vozes. Petrópolis. RJ. 2017.
- **JACQUES**, Paola. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Casa da Palavra. Rio de Janeiro. 2011.
- **JENCKS**, Charles; **SILVER**, Nathan. *Adhocism. The case for Improvisation*. New York: Anchor Press, 1973.
- **KAPP**, S.; **NOGUEIRA**, P.; **BALTAZAR**, A. *Arquiteto sempre tem conceito, esse é o problema*. IV PROJETAR 2009. Projeto como investigação: Ensino, Pesquisa e Prática. FAU-UPM. São Paulo. 2009.
- **KEIGHTLEY**, K. "Turn It Down!" She Shrieked: Gender, Domestic Space and High Fidelity, 1948-59. In: Popular Music, vol. 15, No. 2, 1996
- **KRAUSCHE**, Valter - Na pista da Canção: primeiros passos de uma dança maior in TRILHAS, revista do Instituto de Artes, ano I, n. 1 - UNICAMP – 1987
- **LEMONS**, R.; **CASTRO**, O. *Tecnobrega. O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 2008.
- **LÉVI-STRAUSS**, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Papirus Editora. Campinas, SP. 1989.
- **LIMA**, Sérgio. *Collage em uma nova superfície*. São Paulo: Editora Parma, 1984.
- **LODDI**, Laila Beatriz da Rocha. *Casa de bricolador(a): cartografias de bricolagens*. Dissertação de mestrado: Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais, UFG. Goiania. 2010.
- **MARTINEZ**, Alfonso C. *Ensaio sobre o Projeto*. Ed. UNB. Brasília. 2000.
- **MOLES**, Abraham. *O kitsch. A arte da felicidade*. Editora Perspectiva. São Paulo. 1998.

- **NAVARRA**, Marco. *Repairing Cities: Repair as a survival strategy*. Lettera Ventidue. Itália. 2008.
- **PAESE**, Celma. *Caminhando. O caminhar e a cidade*. Dissertação de mestrado: PROPAR-UFRGS. Porto Alegre. 2006.
- **PAZ**, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Editora Perspectiva. São Paulo. 2002.
- **RECENA**, Maria Paula Piazza. *Notações Arquitetônicas: diagramas, coreografias, composições*. 2013. 201f. Tese de doutorado, PROPAR-UFRGS, Porto Alegre, 2013.
- **RICOEUR**, Paul. *A metáfora viva*. Edições Loyola. São Paulo. 2000.
- **ROUYER**, Rémi. *Richard Rogers e a figura da epiderme*. *Drops*, São Paulo, ano 08, n. 023.09, Vitruvius, jul. 2008.
- **RUDOLFSKY**, Bernard. *Architecture without Architects. A short Introduction to a Non-Pedigreed Architecture*. Doubleday & Company Inc., Garden City, New York. 1964.
- **REYES**, Paulo. *Projeto entre designio e desvio*. Poéticas do lugar / Organização Marcelo Kiefer, Celma Paese. Porto Alegre: UFRGS, 2016. (Querências de Derrida: moradas da arquitetura e filosofia, 3).
- **SANTINI**, Giovana. *Vila Chocolate, encontros da collage na arquitetura*. Dissertação de mestrado. PROPAR-UFRGS. 2011.
- **SATTLER**, Miguel Aloysio. *Habitações de baixo custo mais sustentáveis: a casa Alvorada e o Centro Experimental de tecnologias habitacionais sustentáveis/ Miguel Aloysio Sattler*. Porto Alegre : ANTAC, 2007.
- **SCHAFER**, R. M., *A Afinação do mundo*. Fundação Editora da UNESP (FEU). São Paulo. 1977.
- **SENNETT**, Richard. *O artífice*. Record. Rio de Janeiro. 2015.
- **SILVEIRA**, Fabrício ;**CONTER**, Marcelo. *Faça Você Mesmo: o demônio de Daniel Johnston*. LOGOS. Edição 42, v.22, n.1, 2015. Cultura Pop e Linguagem de Videoclip.
- **SILVEIRA**, Fabrício. *Rupturas instáveis: entrar e sair do pop*. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- **SLADE**, Giles. *Made to break*. Cambridge: Harvard Press. 2006.
- **SOLIS**, Dirce. *Desconstrução e Arquitetura*. Uma abordagem a partir de Jacques Derrida. Uapê Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas. Rio de Janeiro. 2009
- **SONTAG**. Susan. *Sobre fotografia*. Companhia das letras. São Paulo. 2004.
- **SPENCER**, Amy. *DIY – The rise of lo-fi culture*. 2005. [versão iPad Kindle] .
- **TEIXEIRA**, Rubenilson Brazão. *Arquitetura vernacular. Em busca de uma definição*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 17, n. 201.01, Vitruvius, fev. 2017
- **THÉBERGE**, Paul - *Musicians as Market Consumers of Technology - Onetwothreefour n. 9 - Autumn 1990*.

- **TILL**, Jeremy. *Architecture Depends*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009.
- **VAN DER VEGT**, David Mulder; **DE LARA**, Max Cohen. *Parliament*. Publisher XML, Amsterdam, 2016, Introduction.
- **VENTURI**, R; **SCOTT BROWN**, D; **IZENOUR**, S. *Aprendiendo de Las Vegas. El símbolo olvidado de la forma arquitectónica*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2011.
- **VICENTE**, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação de mestrado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, UNICAMP. 1996.
- **WANDERLEY**, Ingrid Moura. *O design dos “outros”. Interações criativas na produção contemporânea de artefatos*. Tese de doutorado: Arquitetura e Urbanismo USP. São Paulo. 2013.
- **WESCHER**, Herta. *La historia del collage – del Cubismo a la actualidad*. Gustavo Gili. Barcelona.1976.
- **WIGLEY**, Mark. *The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt*. MIT Press. Cambridge. 1997.

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

1. http://blog.wfmu.org/freeform/2007/01/shit_from_an_ol.html
2. <https://www.facebook.com/danieldalejohnston/photos/a.449633895071680.92392.236248503076888/940448012656930/?type=3&theater>
3. <http://www.allmusic.com/album/bee-thousand-mw0000625388>
4. <http://www.allmusic.com/album/slanted-and-enchanted-mw0000273394>
5. <https://br.pinterest.com/cooper06pm/daniel-johnston/>
6. <http://suppaduppa.com/author/denis-fujito/>
7. http://2.bp.blogspot.com/_gAsRTGk1Kss/R30KmtDsSOI/AAAAAAAAAOw/PyiTaoMC8TM/s640/deviland.jpg
8. <http://www.linflux.com/2016/la-cassette-nest-pas-de-retour-rapide/>
9. https://noisy.vice.com/en_au/article/iceland-grandma-bjork-interview
10. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/11/79/f6/1179f6b646a1e7fe6e7ec74c87b709e5.jpg>
11. <https://es.wikipedia.org/wiki/Radiocasetera#/media/File:Ghettoblaster-family.jpg>
12. http://www.alangeorge.co.uk/merthyrsmusicmakers_page2.htm
13. <http://containerlist.glaserarchives.org/images/47.jpg>
14. [https://en.wikipedia.org/wiki/Chainsaw_\(punk_zine\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Chainsaw_(punk_zine))
15. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Palimpsesto>
16. <http://www.iberecamargo.org.br/site/revista-lugares/revista-lugares-noticias-detalhe.aspx?id=5223>
17. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hogarth-the-enraged-musician-t01800>
18. <http://arthistoryproject.com/artists/luigi-russolo/luigi-russolo-ugo-piatti-and-the-intonarumori/>
19. http://2.bp.blogspot.com/_PIEJDISwmD8/Vi9KMIc8kvI/AAAAAAB5ck/NBc3DmhTCAw/s1600/Teenage%2Brecord%2Bparty%252C%2B1950s-60s%2B%252814%2529.jpg
20. <http://www.mojo4music.com/16447/the-beatles-launch-mono-vinyl-box-set-abbey-road-studios/>
21. <http://www.emil-berliner-studios.com/en/chronik3.html>
22. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3039568/The-virtual-mystery-tour-Beatles-fans-digital-tour-Abbey-Road-studios-using-Google-Street-View.html>
23. <http://thegilly.tumblr.com/page/149>
24. https://pt.wikipedia.org/wiki/Sequenciador#/media/File:Korg_SQ-10.JPG

25. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a5/e7/63/a5e7633232729a9492b24a108f6e2489.jpg>
26. <http://www.fosterandpartners.com/media/1706186/img0.jpg>
27. <http://parisporpaulopereira.com/wp-content/uploads/2017/02/beaubourg-8.jpg>
28. <https://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2013/02/lloyds-plan.jpg>
29. <http://www.archdaily.com/106367/ad-classics-the-atheneum-richard-meier-partners-architects/>
30. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.140/4126>
31. <http://www.archdaily.com.br/catalog/br/products/4878/fachadas-ventiladas-nbk-hunter-douglas-brasil>
32. <http://www.archdaily.com.br/catalog/br/products/4878/fachadas-ventiladas-nbk-hunter-douglas-brasil>
33. <http://www.fosterandpartners.com/projects/30-st-mary-axe/>
34. <https://media.licdn.com/mpr/mpr/AAEAAQAAAAAAAAAgkAAAAJGYyMDM4ZGQyLTY4MmEtNDAxYi1iNTk1LTc0ZGE5ZjdkZmFlZg.jpg>
35. <http://casa.abril.com.br/materiais-construcao/revestir-2014-porcelanatos-e-ceramicas-que-imitam-madeira-envelhecida/>
36. <https://www.docol.com.br/pt/produto/misturador-para-cozinha-de-mesa-linha-industrial>
37. http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/image.php/apresentacao-v1268-f322-original.jpg?width=800&height=800&image=/verbete_arquivo/imagens/apresentacao-v1268-f322-original.jpg
38. <https://thefunambulistdotnet.wordpress.com/page/56/>
39. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/AccessToTools/>
40. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/AccessToTools/>
41. <https://www.tumblr.com/tagged/drop-city>
42. <http://www.the-offbeats.com/articles/drop-city-the-true-life/>
43. <http://www.the-offbeats.com/articles/revisiting-pacific-high-school/>
44. <https://www.tumblr.com/tagged/drop-city>
45. http://static.skynetblogs.be/media/2130/dyn003_original_520_383_pjpeg_2649770_f275_01408a0f8fff733cad63506aeac7.jpg
46. <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5954>
47. <http://concreartepremoldados.com.br/wp-content/themes/concrearte/img/produtos/balaustres8.jpg>
48. <http://culturacolectiva.com/el-palacio-ideal-de-ferdinand-cheval/>
49. <http://www.the-offbeats.com/articles/cavart-between-archaism-and-futurism/>
50. <http://www.the-offbeats.com/articles/cavart-between-archaism-and-futurism/>
51. http://www.shigerubanarchitects.com/works/1995_paper-log-house-kobe/index.html
52. <http://housemold.biz/house-plans/Shigeru-ban-paper-log-house-plan.html>

53. <http://www.the-offbeats.com/articles/building-together-the-okohaus-frei-otto-collective-improvisation/>
54. <http://www.solidar-architekten.de/projekte/baugemeinschaft/solidar-oekohaus-berlin.html>
55. http://architectuul.com/architecture/view_image/eco-houses/11571
56. <http://www.domusweb.it/en/architecture/2010/06/30/lucien-kroll-utopia-interrupted.html>
57. <https://divisare.com/projects/316614-gianni-petena-la-mia-casa-all-elba>
58. <https://divisare.com/projects/316614-gianni-petena-la-mia-casa-all-elba>
59. <http://samuelmockbee.net/rural-studio/projects/yancey-chapel/>
60. <http://www.ruralstudio.org/projects/shiles-house>
61. <http://basurama.org/proyecto/zaborra-puztu-infla-tu-basura/>
62. <http://architecturelofi.blogspot.com.br/p/lo-fi-sensibility-reserves-special.html>
63. http://www.abitare.it/it/wp-content/uploads/2010/08/LO-FI-pag-106-107-pleasure_Gal700px.jpg
64. <http://loficontest02.blogspot.com.br/>
65. <https://hydrologie.org/LUN/Pinacothèque/Pinacothèque.htm>
66. <http://quadrodecorativos.net/obras-de-marcel-duchamp/>
67. <https://www.architectural-review.com/rethink/design/london-design-festival/adhocism-a-disputed-theory-of-improvisation/8653966.article>
68. <https://www.antoinebruy.com/scrublands>
69. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951>
70. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951>
71. <http://3.bp.blogspot.com/-e6Q5FnDL09w/U0ab9H68pRI/AAAAAAAAAJIo/DhcMHF4uYOE/s1600/Amoplador+Abr+2014.JPG>
72. http://frugaldigital.org/archives/category/design_inspiration/page/2#
73. <http://paulogoldstein.com/Repair-is-Beautiful>
74. <http://www.droog.com/webshop/product/do-hit-chair-hit-van-der-poll>
75. <http://photomichaelwolf.com/#back-door/11>
76. <https://www.youtube.com/watch?v=1pTjfUm4ShY>
77. <https://www.youtube.com/watch?v=1pTjfUm4ShY>
78. <http://morrostock.com.br/wp-content/uploads/2015/08/Tony-da-Gatorra-740x400-DT.jpg>
79. http://1.bp.blogspot.com/_M-9-Nj03dEY/TM90oRUqICI/AAAAAAAAAh0/kKclzhx0p_4/s1600/foto_gabriel1.jpg
80. http://parlatorio.com/wp-content/uploads/2016/09/14249021_1043691425728956_1042388706_n.jpg

81. [http://www.revistacidade.com.br/siteantigo/images/stories/casadaflor/muro%20da%20c
asa%20da%20flor.jpg](http://www.revistacidade.com.br/siteantigo/images/stories/casadaflor/muro%20da%20c
asa%20da%20flor.jpg)
82. [http://www.enseadadasgarcas.com.br/arquivos/imagens/casa3-
71d15b00b74aa34368ac4ae45a44ab87.jpg](http://www.enseadadasgarcas.com.br/arquivos/imagens/casa3-
71d15b00b74aa34368ac4ae45a44ab87.jpg)
83. <https://guitarracult.files.wordpress.com/2015/03/tele-plan.jpg>
84. <https://www.flickr.com/photos/tonydagatorra/5160124676/>
85. <https://www.youtube.com/watch?v=a9wl7cuEyMs>
86. <https://www.youtube.com/watch?v=DqNpvBZGd5Q&t=424s>
87. [http://static.mercadoshops.com/tony-da-gatorra-paiz-sem-lei-
cd_iZ1380XvZxXpZ3XfZ11584518-544529577-3.jpgXsZ11584518xIM.jpg](http://static.mercadoshops.com/tony-da-gatorra-paiz-sem-lei-
cd_iZ1380XvZxXpZ3XfZ11584518-544529577-3.jpgXsZ11584518xIM.jpg)
88. <https://www.youtube.com/watch?v=m-T2G-j1zU8>
89. [http://www.steadybloggin.com/wesley-willis-joyrides-documentary-trailer-and-much-
much-more/](http://www.steadybloggin.com/wesley-willis-joyrides-documentary-trailer-and-much-
much-more/)
90. https://crushemhifi.files.wordpress.com/2015/01/8510029049_f020920654_o.png
91. [http://www.alternativetentacles.com/product.php?product=133&sd=zbAG6pF0l@Sr5L
wLQL4](http://www.alternativetentacles.com/product.php?product=133&sd=zbAG6pF0l@Sr5L
wLQL4)
92. http://www.domusweb.it/en/architecture/2016/10/26/the_theatre_of_the_usefull.html
93. http://www.domusweb.it/en/architecture/2016/10/26/the_theatre_of_the_usefull.html
94. http://www.domusweb.it/en/architecture/2016/10/26/the_theatre_of_the_usefull.html
95. http://www.domusweb.it/en/architecture/2016/10/26/the_theatre_of_the_usefull.html
96. <http://ruralstudioblogs.org/page/3>
97. <http://www.eamesoffice.com/the-work/charles-eames-design-process-diagram/>
98. [http://www.revistadiagonal.com/v2/articles/analisi-critica/icebergs-del-realismo-
invisible/](http://www.revistadiagonal.com/v2/articles/analisi-critica/icebergs-del-realismo-
invisible/)