

PRO JE

PROJETAR O TEMPO. TEMPORALIZAR O PROJETO

TAR O T

EMPO TÊM

POR

ALIZAR



O PROJ

PROJETAR O TEMPO. TEMPORALIZ

GERMANA KONRATH

ETO

O PROJETO

### CIP - Catalogação na Publicação

Konrath, Germana  
Projetar o tempo, temporalizar o projeto / Germana  
Konrath. -- 2023.  
391 f.  
Orientador: Paulo Edison Belo Reyes.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de  
Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Porto  
Alegre, BR-RS, 2023.

1. Projeto em urbanismo. 2. experiências estéticas  
e políticas. 3. tempo. 4. transformação. 5. cidade  
contemporânea. I. Edison Belo Reyes, Paulo, orient.  
II. Título.

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul**  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional

Germana Konrath

# **PROJETAR O TEMPO, TEMPORALIZAR O PROJETO**

Porto Alegre  
2023



GERMANA KONRATH

# **PROJETAR O TEMPO, TEMPORALIZAR O PROJETO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Planejamento Urbano e Regional.

Área de concentração:  
Planejamento Urbano e Regional e os Processos Sociais

Linha de pesquisa:  
Cidade, Cultura e Política

Orientador:  
Professor Dr. Paulo Edison Belo Reyes

Banca examinadora:  
Profa. Dra. Daniela Cidade  
Profa. Dra. Daniele Caron  
Prof. Dr. Nélio Conceição  
Profa. Dra. Rita Velloso

Porto Alegre  
2023



# A G R A D E C I M E N T O S

Ao Paulinho, que me ensina sempre e de novo o sentido alargado de orientação.

Ao grupo Poiese, onde encontro meus pares díspares e complementares.

À Daniela Cidade, à Daniele Caron, ao Nélío Conceição e à Rita Velloso, pelos diálogos generosos e por me fazerem acreditar e admirar.

À Capes e à UFRGS, pelas macroestruturas que suportam e incentivam essa pesquisa.

Aos amigos e à família, que garantem as microestruturas cotidianas que me envolvem.

À Lena, pela amizade que atravessa anos e oceanos.

À minha irmã Camila, com quem compartilho o que há de mais profundo.

À Lina mãe, à Lina filha, à Lina mãe do pai da mãe, pelas gerações de amor e de aprendizagem sobre autonomia e liberdade.

Ao Céu, por tudo, todos os dias e cada vez mais.

# R E S U M O

Na tese *Projetar o tempo, temporalizar o projeto*, trabalhamos a partir de experiências estéticas e políticas da contemporaneidade em que a variável tempo emerge enquanto agente de transformação. Sugerimos uma torção no pensamento projetual clássico e moderno, identificado por matrizes espaciais fixas que negam a alteridade e a natureza dissensual e cambiante dos processos sociais urbanos. Tal pensamento, aqui chamado de estático, demonstra sua inoperância ao reforçar modelos homogeneizantes e segregadores de produzir cidades, ao defender o zoneamento urbano, a padronização e a manutenção “harmoniosa” e estável de cada um em seu lugar, cada função em seu espaço e cada programa em sua forma (ideal e definitiva). Propomos uma exploração teórico-empírica, fundamentada na inversão da histórica tríade vitruviana *firmitas, utilitas e venustas*, que soa como índice desse *modus operandi* projetual. Nesse caminho, nos aproximamos de Gilles Deleuze, por suas contribuições acerca do conceito de tempo como diferença, de Jacques Rancière, por seu entendimento de política e nos debruçamos sobre experiências urbanas “marginais”, datadas de 1960 até hoje, destacadamente ações artísticas. Buscando operar pelo avesso dos princípios de solidez, funcionalidade e beleza, nos lançamos o desafio de pensar a cidade e seu projeto a partir do trinômio desestabilizar, desprogramar e deformar. Partimos de um pequeno giro semântico em que os substantivos vitruvianos são tensionados por verbos, fazendo do projeto um ato a interferir sobre o existente, de modo sempre contextualizado. Entendemos, ainda, que é preciso deslocar o pensamento projetual do apaziguado e inabalável verbo *ser* e habitar o inconsistente verbo *estar*. Sugerimos, por fim, que o próprio processo projetual seja repensado em seus tempos, propondo uma dilatação de suas durações para comportar vazios, impregnações e devires. A tese explora, assim, maneiras de projetar mais dinâmicas, inclusivas e porosas – condizentes com a natureza plural e conflitiva da sociedade que habita e conforma nossas cidades latino-americanas atuais, em sua constante transformação.

## PALAVRAS-CHAVE

Projeto em urbanismo; experiências estéticas e políticas; tempo; transformação; cidade contemporânea.

# A B S T R A C T

In the thesis *Designing Time, Temporizing Design*, we work based on aesthetic and political experiences of contemporaneity in which the variable of time emerges as an agent of transformation. We suggest a twist in classical and modern urban design thinking, identified by fixed spatial matrices that deny the otherness and the ever-changing, dissenting nature of urban social processes. Such thinking, referred to here as static, demonstrates its ineffectiveness by reinforcing homogenizing and segregating models of city production, advocating for urban zoning, standardization, and the “harmonious” and stable maintenance of each in its place, each function in its space, and each program in its (ideal and definitive) form. We propose a theoretical-empirical exploration grounded in the inversion of the historic Vitruvian triad of *firmitas*, *utilitas* and *venustas*, which serves as an index of this design *modus operandi*. Along this path, we draw closer to Gilles Deleuze for his contributions to the concept of time as difference and to Jacques Rancière for his understanding of politics and delve into “marginal” urban experiences dating from the 1960s to today, notably artistic actions. Seeking to operate in opposition to the principles of solidity, functionality, and beauty, we take on the challenge of rethinking the city and its design based on the trinomial destabilize, deprogram, and deform. We start from a slight semantic shift in which the Vitruvian nouns are stressed by verbs, turning urban design into an act that interferes with the existing, always in a contextualized manner. Furthermore, we suggest that the design process itself be reconsidered in terms of its timing, proposing an extension of its durations to accommodate voids, impregnations, and becomings. The thesis thus explores ways of urban designing that are more dynamic, inclusive, and porous - in line with the plural and conflicting nature of the society that inhabits and shapes our current Latin American cities, in their constant transformation.

## KEYWORDS

Urban design; aesthetic and political experiences; time; transformation; contemporary city.

# R E S U M E N

En la tesis *Diseñar el tiempo, temporalizar el diseño*, trabajamos a partir de experiencias estéticas y políticas contemporáneas en las que la variable del tiempo emerge como agente de transformación. Sugerimos una torsión en el pensamiento proyectual clásico y moderno, identificado por matrices espaciales fijas que niegan la alteridad y la naturaleza disensual y cambiante de los procesos sociales urbanos. Este pensamiento, aquí denominado estático, demuestra su ineficacia al reforzar modelos homogeneizadores y segregadores de producir ciudades, al defender la zonificación urbana, la estandarización y el mantenimiento “armónico” y estable de cada uno en su lugar, cada función en su espacio y cada programa en su forma (ideal y definitiva). Proponemos una exploración teórica-empírica basada en la inversión de la histórica tríada vitruviana *firmitas, utilitas y venustas*, que sirve como índice de este *modus operandi* proyectual. En este camino, nos acercamos a Gilles Deleuze por sus contribuciones al concepto de tiempo como diferencia, a Jacques Rancière por su comprensión de la política, y nos sumergimos en experiencias urbanas “marginales” desde la década de 1960 hasta hoy, particularmente acciones artísticas. Buscando operar en oposición a los principios de solidez, funcionalidad y belleza, asumimos el desafío de repensar la ciudad y su diseño basados en el trinomio desestabilizar, desprogramar y deformar. Partimos de un pequeño giro semántico en el que los sustantivos vitruvianos se tensionan con verbos, convirtiendo el diseño en un acto, a interferir sobre lo existente, siempre de manera contextualizada. Entendemos, además, la necesidad de desplazar el pensamiento proyectual del apacible e inquebrantable verbo *ser* y habitar en el inconstante verbo *estar*. Por último, sugerimos que el propio proceso de diseño sea reconsiderado en términos de su temporalidad, proponiendo una extensión de sus duraciones para dar cabida a vacíos, impregnaciones y devenires. La tesis explora, así, formas de diseñar más dinámicas, inclusivas y porosas, en consonancia con la naturaleza plural y conflictiva de la sociedad que habita y configura las actuales ciudades latinoamericanas en su constante transformación.

## **PALABRAS CLAVE:**

Diseño urbano; experiencias estéticas y políticas; tiempo; transformación; ciudad contemporánea.

# LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1** – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey, EUA, 1974. [Courtesy The Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner. © The Estate of Gordon Matta-Clark/Artist's Rights Society (ARS), New York.] Fonte: <https://placesjournal.org/article/unbuilding-gender/> ..... 24
- Fig. 2** – Coletivo *Park Fiction - Gezi Park Fiction St. Pauli*, Hamburgo, Alemanha. Projeto iniciado em 1994 e ainda atuante. Fonte: <http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/> .....25
- Fig. 3** – Héctor Zamora, *Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis*, Cidade do México, México, 2004. Foto: Fernando Medellin. Fonte: <https://lsd.com.mx/artwork/paracaidista-av-revolucion-1608-bis/> .....26
- Fig. 4** – Félix Gonzáles-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81074>.....68
- Fig. 5 e 6** – Lygia Clark, *livro-obra*, criação da década de 1960, edição de 1983. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/> .....80 e 81
- Fig. 7** – Lygia Clark, *Quebra da Moldura, Composição nº 4*, 1954. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/163/quebra-da-moldura>.....82
- Fig. 8** – Lygia Clark, *livro-obra*, criação na década de 1960 e edição em 1983. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/>.....83
- Fig. 9** – Lygia Clark, *Casulo número 1*, 1959. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/> ..... 84
- Fig. 10** – Lygia Clark, *Casulo número 2*, 1959. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/> ..... 84
- Fig. 11, 12 e 13** – Lygia Clark, *Articulado Duplo / Linear / Caranguejo / Duplo Bicho*, 1960. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/>..... 85
- Fig. 14** – Lygia Clark, artista em sua casa com um de seus *Bichos*, 1960. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/>.....86
- Fig. 15, 16, 17 e 18** – Lygia Clark, *Parafuso sem fim*, da série *Bichos*, 1960. Escultura sendo manipulada. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/>.....87
- Fig. 19, 20, 21, 22, 23 e 24** – Lygia Clark, *Bicho de bolso número 1*, da série *Bichos*, 1963. Escultura sendo manipulada. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/>.....88 e 89
- Fig. 25, 26 e 27** – Lygia Clark, *Monumento a todas as situações*, 1962. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/>..... 97
- Fig. 28 e 29** – Lygia Clark, *Construa você mesmo seu espaço para viver*, 1964. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/>.....98

- Fig. 30** – Lygia Clark, *Obra mole No 3 /Trepante*, 1964. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/>.....99
- Fig. 31** – Lygia Clark, *O antes é o depois*, 1963. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/>.....99
- Fig. 32** – Lygia Clark, *O dentro é o fora*, 1963. Escultura sendo manipuladas pela artista. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/>.....99
- Fig. 33, 34, 35 e 36** – Lygia Clark, *Caminhando*, 1964. Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/>.....100 e 101
- Fig. 37** – Lygia Clark, *Caminhando*. Artista recortando uma fita de Moebius em 1963. Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2392...>105
- Fig. 38** – Gordon Matta-Clark, nota, c. 1973-74. "Fazendo o corte correto em algum lugar entre os suportes e o colapso." (Tradução nossa). [Canadian Centre for Architecture, Gift of Estate of Gordon Matta-Clark © 2019 Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York].....111
- Fig. 39** – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey, EUA, 1974. [Courtesy The Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner. © The Estate of Gordon Matta-Clark/Artist's Rights Society (ARS), New York.]  
Fonte: <https://www.bmiaa.com/splitting-cutting-writing-drawing-eating-gordon-matta-clark-exhibition-at-culturgest-lisboa/>.....112
- Fig. 40** – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey, EUA, 1974. [Courtesy The Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner. © The Estate of Gordon Matta-Clark/Artist's Rights Society (ARS), New York.] ...113
- Fig. 41** – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey, EUA, 1974. Artista durante a ação. [Courtesy The Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner. © The Estate of Gordon Matta-Clark/Artist's Rights Society (ARS), New York.] .....113
- Fig. 42 e 43** – Gordon Matta-Clark, *Day's End*, Nova York, EUA, 1975. © The Estate of Gordon Matta-Clark/Artist's Rights Society (ARS), New York.....115
- Fig. 44 e 45** – Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, Paris, França, 1975. © The Estate of Gordon Matta-Clark/Artist's Rights Society (ARS), New York. Foto: Harry Gruyaert/Magnum Photos..... 116
- Fig. 46** – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey, EUA, 1974. [Courtesy The Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner. © The Estate of Gordon Matta-Clark/Artist's Rights Society (ARS), New York.]  
Fonte: <https://placesjournal.org/article/unbuilding-gender/>.....119
- Fig. 47** – Gordon Matta-Clark, *Circus or Caribbean Orange*, Chicago, EUA, 1978. Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43363>..... 122
- Fig. 48** – Gordon Matta-Clark, *Circus or Caribbean Orange*, Chicago, EUA, 1978. Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43363>..... 123

- Fig. 49** – Gordon Matta-Clark, cartão de notas, c. 1973-74. “A opressão das raças é ‘espacismo’”. (Tradução nossa). Fonte: <https://placesjournal.org/article/gordon-matta-clark-spacism/>. .....129
- Fig. 50 e 51** – Gordon Matta-Clark, *Reality Properties: Fake Estates*, Nova York, EUA, 1973. Fonte: <https://socks-studio.com/2014/10/22/gordon-matta-clarks-reality-properties-fake-estates-1973/>..... 131
- Fig. 52** – Foto de *Food*, com Matta-Clark, Caroline Goodden e Tina Girouard, Nova York, EUA, 1972. [Courtesy The Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner. © The Estate of Gordon Matta-Clark/Artist’s Rights Society (ARS), New York.]..... 132
- Fig. 53 e 54** – Stills do documentário *Food*, de Matta-Clark e artistas parceiros, 1973. © The Estate of Gordon Matta-Clark/Artist’s Rights Society (ARS), New York..... 136 e 137
- Fig. 55** – Balanço do restaurante *Food* ao fim do primeiro ano de funcionamento. Publicado originalmente na revista *Avalanche 4* em 1972. © The Estate of Gordon Matta-Clark/Artist’s Rights Society (ARS), New York.....138
- Fig. 56** – *Lygia Clark*, proposta de montagem para *construção do self* na 13ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil, 2022. Na foto, Germana Konrath manuseando alguns dos objetos. Fonte: acervo pessoal.....145
- Fig. 57** – Francis Alÿs, *Turista*, 1994. Documentação fotográfica de uma ação. Fonte: Ferguson; Fisher; Medina, 2007, p. 88..... 152
- Fig. 58** – Cartão postal do Zócalo (centro da Cidade do México). Fonte: Ferguson; Fisher; Medina, 2007, p. 15.....161
- Fig. 59** – Francis Alÿs em colaboração com Rafael Ortega, *Zócalo*, 1999. Série fotográfica. Fonte: Ferguson; Fisher; Medina, 2007, p. 100-101... ..163
- Fig. 60** – Zona portuária de St. Pauli, posteriormente transformada em parque, Hamburgo, Alemanha. Década de 1990. Tradução: “desenvolvimento de borda de porto fechado/trancado”. Fonte: <http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/>.....170
- Fig. 61 e 62** – *Action kit* do coletivo *Park Fiction* – Christoph demonstrando possíveis usos do material para nosso grupo, no antigo *Pudel Club*, Hamburgo, Alemanha, 2022. Fonte: acervo pessoal..... 171
- Fig. 63** – *Infountainment* (jogo/folder) do coletivo *Park Fiction*, produzido no final da década de 1990. Fonte: <http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/>.....172
- Fig. 64 e 65** – Processo projetual do coletivo *Park Fiction*. Fonte: <http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/>.....173 e 174
- Fig. 66 e 67** – *Park Fiction*, Hamburgo, Alemanha, 2015. Fonte: <http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/>..... 176

- Fig. 68, 69, 70, 71 e 72** – *Park Fiction, Gezi Park Fiction St. Pauli*, Hamburgo, Alemanha, diferentes ocupações no- tempo. Fonte: <http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/>.....178 e 179
- Fig. 73** – *Tempelhofer Feld*, Berlim, Alemanha, 2016. Foto: Robert Aehnelt. Fonte: <https://raquelrolnik.wordpress.com/2016/05/25/participacao-cidada-e-futuro-das-cidades/>.....185
- Fig. 74** – *Tempelhofer Feld*, Berlim, Alemanha. Fonte: [http://ttnotes.com/tempelhofer-park.html#gal\\_post\\_32597\\_tempelhofer-feld-berlin-2.jpg](http://ttnotes.com/tempelhofer-park.html#gal_post_32597_tempelhofer-feld-berlin-2.jpg).....187
- Fig. 75** – *Tempelhofer Feld*, Berlim, Alemanha. Fonte: <https://simplesmenteberlim.com/>.....188
- Fig. 76** – *Tempelhofer Feld*, Berlim, Alemanha. Fonte: <https://gruen-berlin.de/projekte/parks/tempelhofer-feld>.....189
- Fig. 77** – *Tempelhofer Feld*, Berlim, Alemanha. Mosaico do site. Fonte: <https://www.tempelhoferfeld.de/entdecken-erleben/projekte-buergerschaftlichen-engagements/> .....190
- Fig. 78, 79, 80 e 81** – *Tempelhofer Feld*. Mosaico com diferentes ocupações. Fonte: <https://gruen-berlin.de/projekte/parks/tempelhofer-feld> e <https://simplesmenteberlim.com/>.....192
- Fig. 82, 83, 84 e 85** – Projetos publicados originalmente na Folha de São Paulo para Parque Augusta. Na primeira imagem, simulação em 3D e croqui do escritório Kruchin arquitetura, contratado pelas empreitas; na segunda imagem, simulação realizada pela OPA, na última, projeto da Metro Arquitetos. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/991839/a-historia-do-parque-augusta-participacao-e-articulacao-cidada>.....195
- Fig. 86, 87, 88 e 89** – Projetos publicados originalmente na Folha de São Paulo para Parque Augusta: TCC da FAU-USP, Metro Arquitetos, projeto preliminar da prefeitura de São Paulo e projeto da OPA. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/991839/a-historia-do-parque-augusta-participacao-e-articulacao-cidada>.....199
- Fig. 90** – Parque Augusta, São Paulo, Brasil, 2021. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/991839/a-historia-do-parque-augusta-participacao-e-articulacao-cidada>.....202
- Fig. 91** – Parque Augusta, São Paulo, Brasil, 2021. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/991839/a-historia-do-parque-augusta-participacao-e-articulacao-cidada>.....203
- Fig. 92** – Projeto final de implantação do Parque Augusta. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/991839/a-historia-do-parque-augusta-participacao-e-articulacao-cidada>.....204
- Fig. 93** – Ernesto Oroza, *Modulor Moral*, Havana, Cuba, 2012. Fonte: <http://architectureofnecessity.com/wp-content/uploads/2012/06/ernesto-oroza-moral-modulor.jpg>.....206

- Fig. 94** – Ernesto Oroza, *Arquitectura de la necesidad*, Havana, Cuba, 2012. Fonte: <http://architectureofnecessity.com/wp-content/uploads/2012/08/ave51-marianao.jpg>.....209
- Fig. 95 e 96** – Ernesto Oroza, *Desobediência tecnológica*, Cuba, século XXI. Fonte: catálogo da exposição homônima, Recife, Brasil, 2015.....212
- Fig. 97 e 98** – Capa e página interna do livro *Con nuestros propios esfuerzos*, Editorial Verde Olivo, 1992.....214
- Fig. 99 e 100** – Ernesto Oroza, *Arquitectura de la necesidad*, Havana, Cuba, 2012. Fonte: catálogo da exposição *Desobediência tecnológica*, Recife, Brasil, 2015.....218
- Fig. 101** – Héctor Zamora, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, Cidade do México, México, 2004. Fonte: <https://artishockrevista.com/2017/12/11/hector-zamora-re-vuelta/>.....229
- Fig. 102, 103, 104 e 105** – Héctor Zamora, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, processo de projeto e de construção com participação do artista e de operários. Fonte: <https://lsd.com.mx/artwork/paracaidista-av-revolucion-1608-bis/>.....232
- Fig. 106, 107, 108 e 109** – Héctor Zamora, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, ocupação do artista e do público ao longo de três meses. Fonte: <https://lsd.com.mx/artwork/paracaidista-av-revolucion-1608-bis/>.....234
- Fig. 110** – Héctor Zamora, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, Cidade do México, México, 2004. Fonte: <https://lsd.com.mx/artwork/paracaidista-av-revolucion-1608-bis/> .....237
- Fig. 111, 112, 113 e 114** – Héctor Zamora, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, processo de construção. Fonte: <https://lsd.com.mx/artwork/paracaidista-av-revolucion-1608-bis/> .....238
- Fig. 115, 116, 117 e 118** – Héctor Zamora, *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)*, Medellín, Colômbia, 2007. Croqui do artista e fotos do processo construtivo na *Sala del Encuentro*. Fonte: <https://freight.cargo.site/>.....240
- Fig. 119** – Héctor Zamora, *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)*, Medellín, Colômbia, 2007. Fachada do bar com porta reaberta à praça. Fonte: <https://freight.cargo.site>.....242
- Fig. 120** – Héctor Zamora, *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)*, Medellín, Colômbia, 2007. Foto do interior do bar. Fonte: <https://lsd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/> .....245
- Fig. 121, 122 e 123** – Héctor Zamora, *Orden y Progreso*, Lima, Peru, 2012. Barco recém instalado (acima); deformação em processo (centro); o fim da ação com desmanche total (abaixo). Fonte: <http://www.lsd.com.mx>.....250

- Fig. 124** – Héctor Zamora, *Acima de tudo*, São Paulo, Brasil, 2018. Fonte: <https://lsd.com.mx/artwork/acima-de-tudo/>..... 251
- Fig. 125** – Héctor Zamora, *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)*, Medellín, Colômbia, 2007. Fonte: <https://lsd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/>..... 255
- Fig. 126** – Héctor Zamora, *Capa-canal*, Porto Alegre, Brasil, 2018. Performers em ação. Fonte: <https://lsd.com.mx/artwork/capa-canal/>..... 257
- Fig. 127** – Héctor Zamora, *Nas Coxas*, São Paulo, Brasil, 2018. Telhas resultantes da ação em Porto Alegre. Fonte: <https://lsd.com.mx/artwork/nas-coxas/>..... 258
- Fig. 128** – Héctor Zamora, *Capa-canal*, Porto Alegre, Brasil, 2018. Performers em ação. Fonte: <https://lsd.com.mx/artwork/capa-canal/>..... 260
- Fig. 129 e 130** – Mapa e implantação de Quinta Monroy, Iquique, Chile. Adaptação nossa. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-28605/quinta-monroy-elemental/>..... 264
- Fig. 131** – Elemental, *Quinta Monroy*, Iquique, Chile. Implantação. Fonte: <https://www.elementalchile.cl/en/>..... 264
- Fig. 132 e 133** – Elemental, *Quinta Monroy*, Iquique, Chile. Esquemas de implantação em projeto de 2003 e atualizado em 2017 (acima) fachadas, plantas e volumetria isométrica de um conjunto tipo (abaixo). Fonte: Carrasco; O'Brien, 2021. .... 266
- Fig. 134 e 135** – Elemental, *Quinta Monroy*, Iquique, Chile, fotos de 2004 e de 2015. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-28605/quinta-monroy-elemental/>..... 267
- Fig. 136** – Elemental, *Quinta Monroy*, Iquique, Chile, 2008. Fonte: <https://arquitecturaviva.com/works/viviendas-quinta-monroy-1>..... 268
- Fig. 137, 138 e 139** – Elemental, *Quinta Monroy*, Iquique, Chile, fotos de 2005 e de 2015 – áreas internas. Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-28605/quinta-monroy-elemental/>..... 269
- Fig. 140** – Diagrama do escritório Elemental aplicado em seus projetos incrementais. Fonte: <https://www.elementalchile.cl/en/> ..... 271
- Fig. 141** – Elemental, *Quinta Monroy*, Iquique, Chile, foto de 2017. Fonte: <https://arquitecturaviva.com/works/viviendas-quinta-monroy-1>..... 277
- Fig. 142, 143 e 144** – Elemental, *Viviendas Renca*, Santiago, Chile. Montagem com maquetes feitas pela comunidade e foto de fachadas construídas. Fonte: <https://arquitecturaviva.com/obras/viviendas-renca>..... 282
- Fig. 145 e 146** – Elemental, *Viviendas Renca*, Santiago, Chile. Fotos do interior e implantação. Fonte: <https://arquitecturaviva.com/obras/viviendas-renca>..... 283

<b>Fig. 147 e 148</b> – Elemental, <i>Monterrey</i> , México. Implantação em foto e em 3D. Fonte: <a href="https://www.archdaily.com.br/br/01-30335/elemental-monterrey-elemental">https://www.archdaily.com.br/br/01-30335/elemental-monterrey-elemental</a> .....	284
<b>Fig. 149</b> – Elemental, <i>Monterrey</i> , México, 2010. Fonte: <a href="https://www.archdaily.com.br/br/01-30335/elemental-monterrey-elemental">https://www.archdaily.com.br/br/01-30335/elemental-monterrey-elemental</a> .....	285
<b>Fig. 150</b> – Elemental, <i>Monterrey</i> , México, 2020. Fonte: <a href="https://www.archdaily.com.br/br/01-30335/elemental-monterrey-elemental">https://www.archdaily.com.br/br/01-30335/elemental-monterrey-elemental</a> .....	286
<b>Fig. 151 e 152</b> – Elemental, <i>Villa Verde</i> , Chile. Foto de fachadas com a construção apenas finalizada e após a ampliação parcial ano depois. Fonte: <a href="https://www.archilovers.com/projects/172956/villa-verde.html">https://www.archilovers.com/projects/172956/villa-verde.html</a> .....	288
<b>Fig. 153</b> – Elemental, <i>Lo Barnechea</i> , Chile, 2014. Fonte: <a href="https://arquitecturaviva.com/works/colonia-lo-barnechea-7">https://arquitecturaviva.com/works/colonia-lo-barnechea-7</a> .....	291
<b>Fig. 154</b> – Paulo Bruscky, <i>Máquina de filmar sonhos</i> , 1977. Anúncio nos classificados de jornal. Fonte: <a href="https://brainly.com.br/tarefa/56107956">https://brainly.com.br/tarefa/56107956</a> .....	298
<b>Fig. 155</b> – Página dupla do catálogo da 13ª Bienal do Mercosul dedicada à obra <i>This Element</i> , 2022. Fonte: <a href="https://www.bienalmercosul.art.br/publicacoes">https://www.bienalmercosul.art.br/publicacoes</a> .....	309
<b>Fig. 156</b> – Still de vídeo do encontro virtual com Tino Sehgal e primeiro ensaio com Iaci Lomonaco, 13ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil, 2022. Fonte: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=eV08foDLXsg">https://www.youtube.com/watch?v=eV08foDLXsg</a> .....	314
<b>Fig. 157</b> – <i>Quinta Monroy</i> , Iquique, Chile, 2020. Fonte: <a href="https://www.architectural-review.com/buildings/housing/revisit-quinta-monroy-by-elemental">https://www.architectural-review.com/buildings/housing/revisit-quinta-monroy-by-elemental</a> .....	324
<b>Fig. 158</b> – Gordon Matta-Clark, <i>Conical Intersect</i> , Paris, França, 1975. © The Estate of Gordon Matta-Clark/Artist's Rights Society (ARS), New York.....	329
<b>Fig. 159</b> – <i>Park Fiction</i> vindo a ser <i>Gezi Park Fiction St. Pauli</i> , Hamburgo, Alemanha, 2013. Fonte: <a href="http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/">http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/</a> .....	334
<b>Fig. 160</b> – Héctor Zamora, <i>Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)</i> , Medellín, Colômbia, 2007. Fonte: <a href="https://lsd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/">https://lsd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/</a> .....	336
<b>Fig. 161</b> – Processo projetual em oficina de desejos do coletivo <i>Park Fiction</i> . Fonte: <a href="http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/">http://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/</a> .....	351
<b>Fig. 162</b> – Lygia Clark, <i>Bichos e Casulos</i> , 1960. Fonte: <a href="https://portal.lygiaclark.org.br">https://portal.lygiaclark.org.br</a> .....	355



# S U M Á R I O

<b>REFERÊNCIAS AUTOBIOGRÁFICAS</b>	<b>20</b>
<b>INTRODUZIR</b>	<b>23</b>
<b>PROJETAR O TEMPO / PRÓLOGO</b>	<b>67</b>
<b>1. PROJETAR O TEMPO / DESESTABILIZAR</b>	<b>75</b>
1.1. LYGIA CLARK	80
1.2. GORDON MATTA-CLARK	111
<b>2. PROJETAR O TEMPO / DESPROGRAMAR</b>	<b>147</b>
2.1. FRANCIS ALÏS	151
2.2. PARK FICTION	169
2.3. TEMPELHOFFER FELD + PARQUE AUGUSTA	185
2.4. ERNESTO OROZA	205
<b>3. PROJETAR O TEMPO / DEFORMAR</b>	<b>225</b>
3.1. HÉCTOR ZAMORA	229
3.2. ELEMENTAL	260
<b>4. TEMPORALIZAR O PROJETO</b>	<b>295</b>
4.1. TINO SEHGAL	307
4.2. INTERDITAR, ESBURACAR, IMPREGNAR, VIR A SER OUTRO	320
<b>CONCLUIR</b>	<b>359</b>
<b>APÊNDICE   ESTADO DA ARTE</b>	<b>372</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>382</b>

# REFERÊNCIAS AUTOBIOGRÁFICAS<sup>1</sup>

Em março de 2018 ingressei no doutorado. Eu era uma. Em abril, engravidei. Dia 25 de dezembro de 2018 a Lina nasceu. Então eu era duas.

Na qualificação da tese, entre os muitos valiosos comentários e sugestões que recebi da banca, um me marcou especialmente. A professora Daniele Caron iniciou sua fala pontuando que eu era mãe e que ela não fazia essa referência à maternidade como possível alibi ou justificativa para uma pesquisa que estava aquém do esperado, tampouco como supervalorização de um trabalho que ia além da expectativa neste quadro. O comentário era no sentido de sublinhar que, na opinião dela, se o texto chegava neste nível de entrega e maturidade naquela fase, era justamente por eu ser mãe. Fiquei emocionada. Não tive, contudo, uma compreensão do significado disso naquele momento. Somente hoje, reescrevendo os títulos dos capítulos e organizando o sumário da tese, me vi rodeada das palavras: desestabilizar, desprogramar, deformar; interditar, esburacar, impregnar, vir a ser outro. Agora entendo melhor.

20

Em 2017, escrevi o projeto para a seleção de doutorado. No final do ano seguinte, Bolsonaro foi eleito presidente do país. O cenário político desastroso à nossa volta exigiu mais consciência e resistência. Atravessamos anos de Covid e, neste contexto, o grupo de pesquisa Poiese, do qual faço parte, se tornou um marco importante em minha trajetória, trazendo olhares aguçados e críticos com os quais passei a me relacionar regularmente, de forma afetuosa, quando tudo pedia por distanciamento. O coletivo e o individual, a própria noção de tempo relacionada à cidade, passaram por drásticas transformações no cruzamento dessas novas realidades que se impunham.

Ao longo desses anos, além de aluna e colega, me tornei professora. Não apenas uma referência para minha filha, mas para

---

<sup>1</sup> Escrevo essas referências autobiográficas iniciais como um possível contraponto às tradicionais referências bibliográficas que compõem ao final da tese.

jovens de uma geração da qual não faço parte. Atuei como curadora e coordenadora pedagógica de uma Bienal que teve que se reinventar após anos de pandemia e passei a responder a e por mais de cem estudantes estagiários. As temáticas, até então bastante teóricas acerca de pautas identitárias, muitas sob o guarda-chuva da decolonialidade, passaram a ser urgentemente práticas e cotidianas. Senti na pele a necessidade de rever valores e revisitar referências, entender meu contexto e minhas posições a partir desse lugar. Novos ciclos e transformações foram se cruzando, a exigir de mim respostas e posturas à altura dos questionamentos profundos que surgiam. Passei a compor situações desafiadoras de alto valor político e, portanto, estético, disparadas pela arte, por meio de projetos cada vez menos individuais. Já tinha me tornado duas. Cada vez mais, fui me tornando outra, fui me impregnando de outros.

Resgato aqui um parágrafo escrito ao final de minha dissertação:

Minha intenção para dar continuidade ao estudo iniciado é paradoxal, mas parte de uma intenção comum: ou me aprofundar em um mergulho vertical rumo à ficcionalização teórica e me embrenhar no conceito de tempo através das palavras, das histórias, dos livros, para entender como nós (arquitetos e urbanistas) podemos pensar em projetos a partir do tempo; ou me lançar em práticas vividas em primeira pessoa, movidas por impulsos utópicos, testando o tempo com meu corpo, nas rotinas urbanas, trabalhando a partir de experimentações focadas em ações práticas. Seja iniciando por um ou por outro caminho, sigo com a esperança de poder continuar pensando a partir desse espaço entre – ou ainda, nesse espaço comum, um e outro. Minha vontade é esta: que a teoria tome corpo e que a carne ganhe imaginação, que o tempo abra espaço e que o espaço ganhe duração.<sup>2</sup>

21

O caminho que se seguiu ao mestrado foi muito mais terreno e pedregoso do que supunha minha escrita poética e arejada de então. Da mesma forma, a primeira pessoa à qual me referi no texto deixou de ser singular e foi tomada pelo plural. Não mais eu, agora nós. Assim parece ser que ao falar de um tempo que é transformação, minha tese se tornou ela própria um tempo múltiplo, um tempo da diferença em minha vida. A tese já não era mais minha criatura. E esse, talvez, seja o grande ensinamento que acabei tendo que aplicar em mim mesma, antes de tentar defender para outrem. Durante a tese, a desestabili-

---

2 Konrath, 2017, p. 237.

zação, a desprogramação e a deformação (inclusive física e literal) fizeram de mim não apenas seu objeto, mas seu sujeito de estudo.

Como nos ensina Paulo Freire, *práxis* é ação e reflexão. Espero que essa pesquisa, feita mais de carne do que de ossos – tese de muitos presentes convulsionados –, seja um elogio à diferença e ao vir a ser com toda sua imprevisibilidade. Que esta tese esteja preche de vazios.

**IN**  
—

**TR**  
—

**ODU**  
—

**Z**  
—

**IR**



# I N T R O D U Z I R

## DESESTABILIZAR



24

Fig. 1 – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey, EUA, 1974.

“O princípio da solidez estará presente quando for feita a escavação dos fundamentos até o chão firme e se escolherem diligentemente e sem avareza as necessárias quantidades de materiais [...]”.

---

1 Vitruvius, 2007, p. 82.

## DESPROGRAMAЯ



25

Fig. 2 – Coletivo *Park Fiction* - *Gezi Park Fiction St. Pauli*, Hamburgo, Alemanha. Projeto iniciado em 1994 e ainda atuante.

"[...] O da funcionalidade, por sua vez, será conseguido se for bem realizada e sem qualquer impedimento a adequação do uso dos solos, assim como uma repartição apropriada e adaptada ao tipo de exposição solar de cada um dos gêneros [...]"<sup>2</sup>.

---

2 Vitruvius, 2007, p. 82.

## DEFORMAR



26

Fig. 3 – Héctor Zamora, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, Cidade do México, México, 2004.

“[...] Finalmente, o princípio da beleza atingir-se-á quando o aspecto da obra for agradável e elegante e as medidas das partes corresponderem a uma equilibrada lógica de comensurabilidade”<sup>3</sup>.

---

3 Vitruvius, 2007, p. 82.

Cortar ao meio uma casa condenada à demolição pelo governo em um bairro pobre norte-americano; implantar uma praça como plataforma de ações públicas em uma zona portuária da cidade que a prefeitura destinaria à iniciativa privada em Hamburgo; enxertar um grotesco puxadinho na fachada de um nobre museu na capital mexicana. Três experiências estéticas e políticas urbanas da contemporaneidade que impõem ao pensamento projetual e ao planejamento urbano uma perspectiva crítica frente ao fazer arquitetura e ao fazer cidade. Três produções sensíveis a desafiar a lógica de mercado e de seus próprios campos com expressões formais consideradas precárias e inacabadas.

A tese se desenvolve em torno de experiências estéticas como essas, que carregam em si uma ação política, onde uma matriz aberta e processual de projeto toma corpo atravessada por transformações materiais e imateriais. São experiências que fazem emergir um possível contraponto à clássica tríade vitruviana *firmitas, utilitas e venustas*.

*Firmitas* – é entendida neste estudo como solidez e estabilidade e vinculada, em grande medida, às ideias de fixidez, permanência e perpetuação como valores *per se*;

*Utilitas* – aqui é interpretada por seu viés de especialização e predefinição programáticas, geradoras de modelos historicamente monofuncionais, de expressões como “forma segue função<sup>4</sup>”, do zoneamento urbano típico do movimento moderno de arquitetura e urbanismo e da recorrente busca vocacional (de um *genius loci*<sup>5</sup>) no processo de projeto;

*Venustas* – na tese é associada ao pensamento que vincula projeto à obra autoral, finalizada e autônoma, cuja forma é tributária de parâmetros de beleza e harmonia estandardizados e pretensamente universais e imutáveis.

Buscando operar pelo avesso desses princípios de solidez, funcionalidade e beleza preconizados por Vitruvius<sup>6</sup>, sugerimos pensar a cidade por três

---

4 Célebre frase proferida pelo arquiteto norte-americano Louis Sullivan (no original “*form follows function*”), que influenciou fortemente a arquitetura moderna no início do século XX.

5 Neste caso, nos referimos ao uso mais atual do termo, apropriado pela arquitetura a partir da mitologia romana, que faz referência ao espírito do lugar: como se houvesse sempre uma única vocação de um lugar a ser descoberta e valorizada pelo arquiteto por meio do projeto.

6 Marcus Vitruvius Pollio (ou Vitruvius na sua versão portuguesa) foi um arquiteto e engenheiro

verbos: *desestabilizar*, *desprogramar* e *deformar*, fazendo do projeto uma ação. Ao incluir o radical de(s), nos posicionamos criticamente em relação ao que está posto, não como negação, mas afirmando sua existência e o desejo de sua subversão. Vale então situar em que contexto essa proposta investigativa se impõe e quais são seus antecedentes.

## ELABORAÇÃO DO PROBLEMA DE PESQUISA

A fundação das primeiras cidades gregas ocorre a partir da possibilidade de “domínio da natureza” pela humanidade e afirma a nova condição socioeconômica sedentária. Esse “domínio” implica a domesticação física do ambiente, a partir de intervenções no território, por meio de novas construções e tecnologias. É um movimento que vem acompanhado de uma ideologia, não menos relevante, de controlar a natureza também do ponto de vista filosófico e cultural. As comunidades passam a configurar seu *habitat* de maneira ordenada em oposição ao caos que o ambiente natural representa. Assim, desertos, florestas e oceanos se tornam o lugar do Outro, da diferença, do imponderável e do desconhecido, enquanto a *pólis* se consolida como o lugar do Mesmo, alicerçada em princípios como identidade fixa, certeza, segurança e poder centralizador<sup>7</sup>.

28

Identificamos a influência desse modo linear e ordenador de pensar a cidade na obra capital de Vitruvius, escrita há mais de dois mil anos. A obra constitui o único tratado europeu do período greco-romano que chegou aos nossos dias, apesar de perdas parciais. Esse texto basal serve de fonte de inspiração e aprendizado, principalmente a partir de sua retomada durante o Renascimento, destacadamente por Leon Battista Alberti e Andrea Palladio<sup>8</sup>. Em ambos existe um forte resgate da tríade vitruviana, mesmo que a partir de

---

romano que viveu, acredita-se, no século I a.C. Deixou como legado a sua obra em 10 volumes, a que deu o nome *De Architectura*. No primeiro volume do tratado, em seu 3o capítulo, Vitruvius estabelece os três princípios da arquitetura: solidez, utilidade e beleza, conforme tradução recente para o português, realizada diretamente do latim por M. Justino Maciel e empregada no livro *Vitruvius*, 2007, p. 82.

7 Schulz, 2019; Reyes, 2022.

8 Guardadas as devidas diferenças, é praticamente consenso que os dois grandes tratadistas de arquitetura do Renascimento mantiveram a matriz vitruviana como ponto de partida de suas obras: *De re aedificatoria* (de Alberti, escrito entre 1443 e 1452) e *I Quattro libri di Architettura* (de Palladio, publicada em Veneza, em 1570). Cf. Dziura, 2007, p. 19-35.

variantes, como o tripé conceitual *soliditá, utilitá* (ou *necessitá/comoditá*) e *voluptas* (ou *beleza/leggiadria*), defendido por Alberti em sua obra *De re aedificatoria*.

Em relação a essa herança clássica vale resgatar também a figura do Demiurgo. Ele seria o grande arquiteto, Deus artífice, que na filosofia platônica é responsável por organizar a matéria caótica<sup>9</sup> – modelar para ser mais exatos – à semelhança das formas transcendentais, eternas. O Demiurgo é, neste caso, um ser que está em nível superior ao humano, próximo ao divino. Ele simboliza o agente que projeta o cosmos, inspirado em modelos universais e perfeitos que ocupam o mundo das ideias, onde as identidades são estáveis.

A visão de princípio de mundo platônica, encarnada no Demiurgo, configura um *ethos* do arquiteto – visto como ser superior – e do processo de projeto calcado em modelos estáticos, que é potencializada no Renascimento. É em Florença, no berço do Renascimento italiano, que identificamos a separação do arquiteto enquanto autor do projeto daquele que o executa (mestre de obras). O entendimento de projeto como desenho (enriquecido pela possibilidade de representação matemática graças à invenção da perspectiva com um ponto de fuga), ajuda a criar instrumentos de distinção em um sistema que até então não conhecia essa hierarquia<sup>10</sup>. Brunelleschi<sup>11</sup> pode ser considerado como um divisor de águas neste sentido: o primeiro célebre arquiteto cuja função é projetar enquanto desenho e não enquanto artífice executor. Não por coincidência, uma aproximação da figura grega clássica do Demiurgo.

29

A ideia que vem a reboque dessa geratriz de pensamento implica um juízo moral, em que o projeto se torna um dispositivo universal de intervenção no mundo. Há sempre a finalidade de torná-lo o mais próximo possível de formas ideais, permanentes, que nunca aterrissam no mundo real sem serem corrompidas.

É possível apontar outros momentos em que os princípios vitruvianos e seus derivados se tornam, novamente, alicerces do pensamento projetual. Um deles é o movimento moderno de arquitetura e urbanismo, na primeira

---

9 Cf. aparece em *Timeu*. Ver Platão, 2010.

10 Cf. Benevolo, 1997.

11 Filippo Brunelleschi (1377-1446) nasceu e faleceu em Florença. Foi ourives e posteriormente escultor e arquiteto, sendo pioneiro neste campo no Renascimento. Tornou-se notório como arquiteto com a cúpula e finalização de Santa Maria del Fiore, uma das primeiras catedrais em estilo renascentista (Argan, 1999).

metade do século XX<sup>12</sup>. Apesar de sua origem ser localizável em um ambiente significativamente distante do nosso (em termos geográficos e históricos), reconhecemos seu legado ainda pulsante no meio acadêmico brasileiro<sup>13</sup>.

A investigação posta aqui pretende problematizar essa postura e visão arquetípica do projeto e do arquiteto. Nossa defesa é guiada pelo entendimento de que essa matriz clássica, espacial e estática de projetar, tendo sido potencializada no Renascimento, é atualizada por parte das vanguardas heroicas do século XX e acaba por se fazer dominante ou, no mínimo, preponderante, em nossa cultura de projeto nacional<sup>14</sup>. Tal herança contribui para um tipo de concepção de cidade que engloba maneiras de perceber, pensar, projetar e representar a urbe ainda hoje.

A visão de cidade idealizada, projetada a partir de abstrações, desloca a ênfase da realidade com suas múltiplas manifestações para abordá-la a partir de uma lente convergente e limitante, focada em aspectos espaciais geométricos, objetivos e estáticos do território. O tempo, enquanto variável de diferenciação, operador de mudanças e transformações em diferentes níveis (inclusive subjetivos), é extirpado do exercício projetual. Simultaneamente, a identificação do arquiteto como detentor de um saber único, inspirado por formas ideais, encerra o projeto de matriz estática. Essa atitude impede ou, pelo menos, inibe interações e contribuições de outros agentes no processo projetual<sup>15</sup>.

A partir de uma matriz projetual que tem por referência o arquiteto-demiurgo e o foco em uma linha evolutiva problema-solução, cria-se um

---

12 Cf. Choay, 2013.

13 Constatação que pode ser verificada pelo expressivo número de dissertações e teses voltadas ao legado modernista nas maiores escolas de pós-graduação nacionais no campo da arquitetura e do urbanismo, destacadamente em universidades públicas, bem como pelos temas descritos nas linhas de pesquisa mais recorrentes no quadro docente e discente dessas instituições. Cf. Consulta realizada junto às plataformas: <http://lattes.cnpq.br/> e <http://catalogodeteses.capes.gov.br/> em 10/07/2020.

14 Além de sua importância no meio acadêmico, conforme já mencionamos, bastaria lembrar que a capital do país é considerada patrimônio cultural da humanidade, pela UNESCO, por seu legado no contexto do movimento moderno de arquitetura e urbanismo. Podemos ainda citar, exemplarmente, um dos periódicos de maior renome e circulação no meio, cujo nome é justamente *Vitruvius*, como outro indicador da relevância desse legado.

15 Sergio Ferro foi um dos grandes críticos brasileiros acerca da estrutura fechada e hierarquizada do projeto, questionando sua alienação do canteiro de obras e dos saberes que ali deveriam conviver e dos quais o projeto deveria se nutrir. Sobre este tema Felipe Drago escreveu sua tese defendida no PROPUR, onde coloca Sergio Ferro para dialogar com teóricos como Deleuze e Guattari, buscando trazer contribuições para o projeto em nosso século. Ver Drago, 2020.

modo de pensar e de fazer cidade fechado e resolutivo. Tal modo refuta interferências externas, criando um sistema hierarquizado de saberes onde o saber-fazer, técnico, do arquiteto-demiurgo é aquele que tem mais valor, quando não o único a ser considerado. Na esteira ideológica que mescla o racionalismo moderno ao discurso da produtividade capitalista, o próprio processo de projeto deixa de ser imaginativo e especulativo, exploratório, para tornar-se o mais “eficiente” possível.

Trabalha-se a partir de um léxico bastante limitado e convergente, de maneira operacional e pragmática, buscando otimizar o tempo para que não haja pausa, não haja questionamentos nem intervenções. O projeto torna-se, ele mesmo, um produto, preferencialmente sem falhas nem buracos. Ele é entregue como obra autoral e terminada. Dali para frente os esforços se concentram, em geral, em sua execução, manutenção e preservação. Essa matriz de projeto é chamada, na tese, de estática. A nosso ver, o tripé vitruviano *firmitas, utilitas e venustas* pode ser interpretado como índice que remete a esse padrão projetual.

Em tradução recente, o trinômio vitruviano corresponderia à solidez, à funcionalidade e à beleza, mas podemos citar outras importantes características subjacentes, atreladas ao ideal grego de cidade, que é renovado pelo pensamento moderno e que serve a uma visão de mundo ainda dominante: clareza, legibilidade, ordem, estabilidade, controle, centralidade, hierarquia, equilíbrio e harmonia.

Tal filosofia é concretizada, por exemplo, por meio da geometria euclidiana e das proporções numéricas harmônicas (como a proporção áurea ou a simetria), impressas sobre o traçado urbano, seus edifícios e espaços abertos desde a Antiguidade Clássica. Ao definir, de antemão e sobre tábula rasa, diagramas geométricos de cidade (ortogonais, radiais ou a combinação de ambos), aplicáveis às mais diversas situações, a intenção é a de reforçar uma imagem de cidade, criar um protótipo, uma estética da ordem e da perfeição<sup>16</sup>. Desse modo, o desenho se torna reconhecível e a cidade se torna o espaço de fixação de identidades e da previsibilidade: uma abstração originada a partir de um modelo ideal desencarnado que não sofre as ações do tempo<sup>17</sup>.

---

16 Cf. Schulz, 2019.

17 Harvey, 2004.

Uma constatação, apontada por Michel de Certeau, pode ser ilustrativa desse percurso, mesmo que aplicada a outros objetos: os mapas. Certeau<sup>18</sup> nos chama a atenção para o fato de que a denominação de atlas atendia originalmente pelo nome de teatro<sup>19</sup>. Segundo o autor, somente após a intervenção da geometria (inicialmente euclidiana e posteriormente descritiva) é que o conjunto de mapas e a própria ideia de cartografia foram paulatinamente perdendo seu vínculo com as atuações. Os mapas deixaram de registrar a vida dinâmica que se projetava no território, abandonando seu status de teatro vivo para se tornarem uma representação fossilizante. Até a Alta Idade Média os mapas, com frequência, indicavam terras incógnitas – muitas vezes simbolizadas por monstros mitológicos e pela frase latina *hic sunt dracones*<sup>20</sup>. A partir da Modernidade o domínio do Outro, do desconhecido e da ação foram gradualmente sendo limados da cartografia.

Percebemos essa mudança nos mapas a partir de então, quando a variável espaço é cristalizada e desconsidera o tempo em seu viés ativo. A visão de mundo – e, particularmente, de cidade – como atlas e não mais como teatro é simbólica desse câmbio de intenções. O pensamento que rege essa maneira de entender o espaço ganha força a partir da perspectiva tecnocientífica, de saber geográfico legível e de planejamento urbano panóptico, que é confrontada por Certeau, já na segunda metade do século XX.

A crítica feita por Certeau se volta, em boa medida, à cultura de projeto tributária de um pensamento moderno de ordenamento de mundo, que ocorre de forma parcelar, disciplinar e supostamente neutra, também rejeitada pelo sociólogo francês Henri Lefebvre<sup>21</sup>. Lefebvre defende que o isolamento e a classificação do conhecimento em ciências parcelares não dão conta das necessidades da cidade e da vida urbana, cujos desdobramentos devem englobar possibilidades de encontros e de trocas não dirigidas pelo consumo, não arremetidas pelo valor de mercado, mas sim por seu conjunto mais

---

18 Certeau, 1994, p. 206.

19 O *Theatrum Orbis Terrarum* (Teatro do Globo Terrestre) é considerado, na cartografia, o primeiro atlas moderno. Foi editado originalmente em 1570, por Abraham Ortelius, na Antuérpia, e apresentava 70 mapas, além de referências bibliográficas.

20 A expressão latina pode ser traduzida literalmente como: aqui há dragões. A esse respeito, Renata Marquez comenta: “Os mapas tiveram estorvada a sua história de veículo de terras desconhecidas, por ocasião da difusão e popularização dos mapas utilitários, mapas de localização técnica baseada no acúmulo de dados e operações métricas. Mas aquela antiga história da cartografia que registrava sempre e também a porção de terra de domínio dos dragões – *hic sunt dracones* – pode ser retomada, atualizada e desdobrada a qualquer momento.” (Marquez, 2009, p. 78).

21 Lefebvre, 2008.

subjetivo. O autor acredita que o objeto da ciência chamada urbanismo, qual seja, a cidade, tampouco é um objeto determinado, estático. Ao contrário, envolve ao mesmo tempo o passado, o presente e o possível. O sociólogo declara que a cidade é um objeto virtual.

A tese segue na esteira dessa avaliação e percebe a necessidade de tensionar esse *modus operandi* moderno, que busca congelar o tempo e subtrair o sujeito da experiência a fim de torná-la passível de análise<sup>22</sup>. Quando excluímos da imagem da cidade e de seu território a possibilidade de representar as ações e o desconhecido que nela se projetam – o tempo, afinal –, acabamos por naturalizar a fixidez espacial. A urbe torna-se um objeto artificialmente homogêneo, estático e (pre)visível.

De modo análogo, quando projetamos a partir de modulares e da página em branco, à qual Le Corbusier<sup>23</sup> faz referência, ignoramos arbitrariamente as especificidades que tornam o mundo real. Mesmo que o pensamento modernista (aqui representado por Le Corbusier) venha na esteira da inovação tecnológica e da industrialização, o que ocorre, em linhas gerais, é o resgate de um idealismo filosófico clássico.

O projeto se mantém associado à lógica da generalização e da legibilidade total, desprezando tudo o que é ainda ignorado e misterioso, além das diferenças existentes entre as pessoas, as coisas, os lugares e suas relações. Seguimos, assim, regidos por uma matriz platônica de pensamento, fazendo desenhos a partir de padrões normativos “legitimados” e de proporções numéricas desencarnadas, cuja referência pode variar entre o homem vitruviano e o *modulor* corbusiano (ambos abalizados pelo arquétipo do homem europeu branco adulto)<sup>24</sup>.

É fácil entender como o exercício projetual se desenvolve, então, como dispositivo colonialista de legitimação do hegemônico, recorrendo a referências de sucesso que o amparam desde suas primeiras etapas (quadro de

---

22 Cf. Santos, 2004.

23 Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier, escreve a esse respeito em sua obra *Vers une architecture* (*Por uma arquitetura*, na tradução em português – edição de 1989), em que reúne as bases do movimento moderno de características funcionalistas.

24 Muitas críticas feitas a Le Corbusier levam em conta declarações e vínculos aparentemente fascistas do arquiteto, incluindo sua postura eugenista, elitista e xenófoba que, segundo tais autores, é evidente tanto em sua obra escrita quanto em suas produções urbanas segregadoras e excludentes. Neste sentido, ver tanto Jane Jacobs (2011), Simone Brott (2013) e Mark Antliff (2007).

referências e lançamento do partido, por exemplo). Nesse trajeto, relegamos à marginalidade, pejorativamente, a diferença e a alteridade, colocadas em um sistema hierarquizado onde o planejado e formal é superior ao informal e espontâneo e onde o saber acadêmico vale mais que o saber das práticas cotidianas<sup>25</sup>. O projeto (mesmo em urbanismo) nasce ancorado em desenhos e imagens importadas e exemplares que não mais são questionadas. Trata-se de um roteiro que tende à resolução “otimizada” de problemas, da forma mais rápida possível, onde projeto é lido como produto ou síntese<sup>26</sup>.

Partindo desse cenário bastante naturalizado em nosso campo, perpetuamos a ideia de fazer tal qual, seguindo exemplos de excelência externos. Constitui-se um *saber-fazer* que exclui da compreensão do território a sua dimensão política. Cabe aqui ressaltar que o projeto não é autônomo e sim um modo de operar em nosso campo, estando atrelado a uma determinada realidade, que não é neutra, menos ainda universal. Como pondera Reyes:

Apesar da relação de dependência entre matéria [matéria-cidade] e forma [forma-projeto], elas não apresentam a mesma natureza: a cidade é feita de desigualdades, contradições, disputas e dissensos e o projeto é uma representação que busca o consenso e a resolução, que na tentativa de apaziguar as diferenças, produz exclusões. O projeto, da maneira como foi até aqui descrito, como ordem policial, tendo como evidências dessa narrativa excludente alguns valores como *genius loci*, identidade, posição técnica, referências arquitetônicas e partido geral, formaliza a matéria-cidade produzindo uma identidade de um comum, que é um processo de não inclusão. Esse projeto exclui.<sup>27</sup>

Esse fenômeno excludente acompanha uma visão de mundo capitalista onde as diferenças são formalizadas na cidade em processos de espacialização. Mais especificamente, processos de segmentação, gentrificação e de inércia a inibir movimentos de ruptura e interpenetração, que impedem ou, no mínimo, dificultam intervenções nas estruturas estabelecidas na urbe. São operações da ordem policial, como postula Rancière<sup>28</sup>. Nesse curso empurramos, enquanto sociedade contemporânea, o diferente e as minorias para as bordas, em procedimentos de precarização e de isolamento que mascaram e invisibilizam os conflitos e os dissensos.

---

25 Certeau, 1994.

26 Reyes, 2015.

27 Reyes, 2022, p. 75.

28 Rancière, 2009.

Coadunamos com os mecanismos de periferização geográfica, expandindo a ocupação no território para os limites do urbano, mas não apenas: legitimamos socialmente essas práticas também no nível da subjetividade, do imaginário coletivo, das sensibilidades comuns<sup>29</sup>. Existe, nesse caso, uma falaciosa neutralidade técnica, ao esconder o viés político de conservar partes da população separadas da vida urbana, a partir de uma lógica de apartar para apaziguar e de dividir para dominar e enfraquecer<sup>30</sup>.

É uma equação que se dá em diversos níveis: enquanto a cosmogonia platônica pode ser interpretada como um referencial teórico e abstrato<sup>31</sup>, o trinômio de Vitruvius acaba por dar corpo a esse pensamento – mesmo que por meio de um texto bastante enigmático<sup>32</sup> escrito há mais de dois milênios atrás. Ele o instrumentaliza e o torna operacional – como um compêndio de instruções e valores a guiarem o processo projetual em arquitetura e urbanismo desde então. As ideias de solidez, funcionalidade e beleza vitruvianas estão intimamente relacionadas a uma tipologia de projeto baseada em modelos que se pretendem adequados, justos, ubíquos e perpétuos<sup>33</sup>.

Trata-se de uma maneira de projetar que traz consigo formas de perceber, interpretar e, inclusive, de imaginar a cidade. O resgate desse legado no Renascimento, sua revalorização no movimento moderno de arquitetura e urbanismo e sua perpetuação no sistema capitalista neoliberal em vigor seguem um padrão: um padrão de colonização de nosso imaginário latino-americano, em que todos nós, ao fim e ao cabo, somos uma grande periferia dentro do “sistema mundo europeu”<sup>34</sup>.

A fim de interromper esse ciclo, nos propomos abrir um leque de possibilidades no âmbito da estética e da política, que problematizem distintos aspectos dessa matriz espacial estática, centralizadora e hierárquica de projeto. Para tanto, interceptaremos as ideias de solidez com a de desestabilização, a de funcionalidade com a de desprogramação e a de beleza com a de deformação.

---

29 Rancière, 2009, 2010.

30 Freire, 2020; Rancière, 2009.

31 Schulz, 2019.

32 Cf. Solà-Morales, 2002 e Rúa, 1993.

33 Solà-Morales, 2002.

34 Quijano, 2014; Láo-Montes, 2018.

No contexto urbano contemporâneo dinâmico e heterogêneo em que vivemos, uma aproximação pautada pelas ideias de *desestabilizar* identidades e estruturas, *desprogramar* funções e *deformar* modelos e obras prontas é desejável e também necessária para gerar novas miradas e práticas, cuja raiz esteja vinculada à nossa cultura latino-americana. A interceptação serve ainda para afirmar uma filosofia da diferença – como defendida por Gilles Deleuze –, lastreada em pensamento não hierárquico, onde margem ou periferia não são uma imposição nem um marco colonizador de inferioridade. Neste sentido, defendemos a incorporação da variável tempo no processo projetual, partindo de uma conceituação de tempo como diferença e transformação.

Entendemos que, para além de tornar os processos de projeto participativos e colaborativos, precisamos pensar a partir de outras lógicas, racionalidades e sensibilidades e, finalmente, outros parâmetros de avaliação no campo. Propomos interromper formas de pensar a cidade e seu projeto que abafam o tempo em seu potencial inventivo, mutável e imprevisível, a partir de uma torção nos alicerces filosóficos clássicos que sustentam tais formas. Lançamos aqui a hipótese de que inverter os três princípios vitruvianos, operando pelo seu avesso, possa ser um caminho coerente com essa proposta e com as atuais dinâmicas urbanas na América Latina. Sugerimos, ainda, um pequeno giro semântico, em que os substantivos solidez, funcionalidade e beleza sejam tensionados por verbos – mais especificamente por três ações complementares: *desestabilizar*, *desprogramar* e *deformar*.

Os três verbos insurgem como possibilidade de interferir sobre o existente ativando o projeto pelo tempo. Assumir e trabalhar a partir das pré-existências seria uma primeira premissa para propor outras operações que não necessariamente a soma. A partir daí, cabe considerar o projeto enquanto processo, permeável e integrado, que se desdobra em distintas camadas e em dissonantes pontos de vista. Não mais seguindo modelos importados e prontos, menos ainda uma valorização da ideia de patrimônio e de museificação das cidades que em nada atende a convulsionada realidade latino-americana.

Nesse caminho não cabem programas rígidos, pré-estabelecidos e determinantes de formas finais a serem congeladas no tempo, seguidoras de cânones de beleza pretensamente ubíquos. Ao contrário, existe uma tentativa de operar a partir da diversidade de soluções e parâmetros, da heterogeneidade como valor e de variáveis complexas que exigem respostas não

excludentes, mas coexistentes, não binárias, mas dialógicas. Quando nos referimos a variáveis complexas nos aproximamos da defesa de Edgar Morin<sup>35</sup> em relação ao aprendizado a partir de um pensamento aberto, livre, integrado, em contraponto ao pensamento moderno típico da tecnociência que tende a ser linear, disciplinar, reducionista e simplificador<sup>36</sup>.

A **pergunta que nos guia** neste caminho é: que desconfortos e aberturas as experiências estéticas e políticas aqui estudadas podem provocar no pensamento projetual em urbanismo? A essa pergunta, seguem-se ainda outras, correlatas. Como podemos fazer um contraponto a matrizes estáticas de projeto, baseadas em dados espaciais geometrizar e fixos da cidade? Quais são os ideais implícitos nesse modo estático de projetar a urbe? Que reverberações podem surgir no processo projetual e em seus desdobramentos ao desestabilizarmos princípios canônicos devedores de um legado vitruviano? Como incluir outros agentes no pensar e no fazer cidade enquanto método? Que possibilidades se abrem ao inverter a tríade vitruviana a partir das ideias de desestabilizar, deformar e desprogramar? É possível projetar cidades tendo o tempo (enquanto diferença e transformação) como premissa e valor? Que vantagens e contribuições uma matriz temporal dinâmica e aberta pode proporcionar ao processo de projetar em urbanismo?

37

Visando responder, mesmo que provisoriamente e parcialmente a essas questões, lançamos **três premissas que ajudarão a compor nossa tese**. A primeira é a de que a tríade vitruviana bebe em fontes filosóficas platônicas e se renova a partir do Renascimento e do movimento moderno de arquitetura e urbanismo, onde o projeto é regido por uma matriz espacial estática. Essa renovação repercute largamente em nosso campo ainda hoje, particularmente no Brasil. A segunda premissa é de que tal matriz convém a uma ideologia colonializadora e capitalista, que acaba por reforçar um sistema hegemônico segregador e excludente de produzir cidades. Daí nasce a necessidade de interditar esse *modus operandi* projetual, fazendo emergir a última premissa. Trata-se da possibilidade de arejar e de provocar possíveis indagações às estabilidades no pensamento projetual em urbanismo a partir de experiências estéticas e políticas urbanas da contemporaneidade em que a variável tempo seja protagonista do projeto. A terceira premissa, portanto, é a de que tais experiências confiem certa materialidade e percurso metodológico ao legado

---

35 Morin, 2004.

36 Lefebvre, 2008.

teórico, ao cruzar filosofia e arte, permitindo que as ideias tomem corpo e que a “carne” ganhe imaginação.

Acreditamos que, ao operar a partir da empiria, podemos identificar e explorar diferentes maneiras de pensar e de fazer cidade que abrem novos horizontes projetuais em urbanismo. Partimos do pressuposto de que é necessário repensar o projeto enquanto instrumento necessariamente político de intervenção na cidade e que, por conseguinte, o processo projetual deve ser mais longo, poroso e inclusivo, vinculado de forma radical a uma matriz temporal dinâmica.

Esta tese se constrói em diálogo com produções teóricas recentes em nosso campo e nasce a partir de estudos mais amplos, integrando as investigações do Grupo de Pesquisa Poiese<sup>37</sup>, que tem por foco o pensamento projetual em interface com a filosofia e a arte, a partir de um viés político. Conforme Paulo Reyes, coordenador do grupo

O laboratório tem como interesse de pesquisa um olhar crítico sobre a produção do espaço em torno das cidades – e seus diferentes atravessamentos, consensos e contrassensos – em relação aos modos de fazer, modos de ser, e modos de dizer em urbanismo. Pensa-se o projeto urbano enquanto potência de algo vir a ser, no seu sentido poético.<sup>38</sup>

38

Uma discussão que parta do projeto enquanto foco, como aquela desenvolvida por Reyes, é ainda bastante excepcional, principalmente ao propor uma interface do campo da arquitetura e do urbanismo com o da filosofia. Os estudos encontrados ao fazermos um estado da arte demonstram importantes lacunas neste sentido, como explicitamos no apêndice desta tese. Carecem ainda investigações que cruzem um arcabouço filosófico mais contemporâneo (da década de 1980 para cá) às metodologias de projeto em urbanismo. Dentre as teses e dissertações do grupo Poiese, vale mencionar, por sua complementaridade à nossa, as de Felipe Drago, Raimundo Giorgi e Tiago Balem, também exploradas no apêndice.

---

37 Poiese (laboratório de política e estética urbanas) é um laboratório de ensino, pesquisa e extensão sediado na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, vinculado ao Programa de Pós Graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

38 Fonte: <https://www.ufrgs.br/poiese/>

O que difere nossa tese das demais inseridas no grupo Poiese é tanto uma preocupação central com a dimensão temporal no projeto em urbanismo, quanto um olhar voltado a experiências estéticas e políticas atuais que nos sirvam para pensar no exercício projetual. Propomos, assim, investigar tais experiências onde um pensamento nômade<sup>39</sup>, como defendido por Deleuze, seja aplicado – ou, como pretendemos analisar, aplicável – à concepção de cidade.

Verificamos, em um quadro mais abrangente dentro da produção acadêmica nacional<sup>40</sup>, que pesquisas próximas a que propomos são ainda pouco numerosas e bastante específicas, geralmente aplicadas a estudos de caso muito particulares. A proposta dessa tese torna-se relevante, por conseguinte, como possibilidade de certa abstração em relação a esses estudos de caso, visando extrair valores para o pensamento projetual que possam ser operados no campo do urbanismo, a partir de um cruzamento entre empiria artística e filosofia contemporâneas. Identificamos uma carência de investigações a esse respeito e que estudem a temporalidade do projeto, cujo caminho não seja um reflexo da visão moderna de tempo (linear, homogêneo, evolutivo).

Mapeamos uma profícua produção neste sentido dentro do campo das artes, onde a construção de outras temporalidades, múltiplas e heterogêneas, ganham relevo. São experiências estéticas e políticas que apontam para inversões de valores, como aqueles vitruvianos, e que se mostram não apenas possíveis como desejáveis, além de coerentes com o nosso tempo e com as linhas filosóficas aqui defendidas. A tese pretende criar um diálogo com essa produção sem limitar-se à sua apresentação ou análise individual. Antes de tudo, almejamos compreender seus processos de criação, de projeto e de transformação no tempo: seu devir.

Em vez de obra acabada, a ser congelada no decorrer dos dias e dos anos, por meio da pesquisa pretendemos debater projetos enquanto dispositivos iniciais, proposições a receber interferências contínuas e constantes,

---

39 “Para Deleuze, todo filósofo é um criador, mas ele distingue os filósofos nômades dos sedentários. O sedentário seria aquele que emprega o pensamento somente em prol da reconhecimento e, portanto, não pode ser criador de novos mundos ou possibilidades de existência (pensamento = representação). O nômade encara o pensamento como um modo de existência em si, como uma ‘máquina de guerra’. [...] Diríamos que o pensador sedentário está para a reconhecimento assim como o pensador nômade está para a diferença”. Schöpke, 2012, p. 137 e 172.

40 Sugerimos a leitura do apêndice para informações mais detalhadas acerca do estado da arte para a pesquisa.

adaptando-se e diferenciando-se de si mesmos pelo tempo. Esse processo, segundo nossa **tese**, pode ser disparado por práticas de desestabilização, desprogramação e deformação, atuando em diferentes frentes e momentos. Mais além, propomos que essas três operações, em sua contínua capacidade de abertura – enquanto possibilidades de projetar o tempo em urbanismo –, acarretem ainda em maneiras alternativas de temporalizar o projeto. A temporalização do projeto proposta se dá, em nossa percepção, a partir de ações como interditar, esburacar, impregnar e vir a ser outro: um processo regido pela valorização da diferença.

Inicialmente, a investigação se **justifica** pela necessidade premente de revisão e atualização de parâmetros projetuais históricos, tanto clássicos quanto modernos. Precisamos repensar cânones de ordem, controle, beleza e harmonia a fim de romper seu vínculo com ideais de perfeição, de eternidade e de imutabilidade que não dão conta do cenário urbano contemporâneo, particularmente na América Latina. Interessa entender como podemos nos contrapor à influência que o idealismo platônico (hoje a serviço de um discurso capitalista e colonial), segue exercendo no pensamento projetual hegemônico até a contemporaneidade<sup>41</sup> e como avançar de maneira propositiva rumo a novas possibilidades.

40

Aos princípios vitruvianos de *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, consagrados no processo de projeto, somam-se ainda outros, presentes em distintos campos da ciência conexos ao urbanismo<sup>42</sup>. Eles não serão todos aqui tratados diretamente, mas surgem como elementos configuradores de um tipo de pensamento projetual que a tese busca tensionar: 1. uma pretensa neutralidade dos agentes, sejam pesquisadores ou “operadores” (planejadores, construtores, arquitetos e urbanistas), subestimando ou camuflando o papel político que nos cabe no processo de projeto; 2. uma valorização nada inocente do modelo quantitativo-objetivo em detrimento de um qualitativo-subjetivo e de projetos “eficientes” voltados a um resultado-síntese evolutivo em vez de processo-

---

41 Cf. Schulz, 2019, p. 11-17.

42 Milton Santos (2004) denuncia a incompletude gerada pela revolução tecnocientífica que se seguiu às duas grandes guerras mundiais e que lançou as bases da geografia como a conhecemos hoje. A escolha do viés quantitativo universal projetado sobre o espaço em detrimento da multiplicidade de experiências locais com suas respectivas linguagens tornou a geografia operacional. Essa operação possibilitou a profusão de um modelo produtivo hegemônico, até hoje vigente, de cunho colonizador, emanado pelos centros de poder mundiais. “A serviço desse tipo de crescimento, a geografia tinha que se tornar quantitativa para poder ser utilitarista”. (Santos, 2004, p. 102). Pode-se dizer que o planejamento urbano seguiu a mesma linha.

-exploração<sup>43</sup>; 3. uma falsa premissa de que a experiência científica é exata e seus participantes sempre precisos, distanciados e homogêneos no tempo e no espaço<sup>44</sup> (quando não idênticos ou idealizados, como o homem vitruviano e o *modulor* corbusiano); 4. uma visão da linguagem técnica e matemática como desejável e adequada às mais diversas categorias de produção do conhecimento, reprimindo e desqualificando outros formatos e suas expressões. No caso dessa última, mesmo ao utilizar imagens e não números, o processo projetual se mantém atrelado a modelos de sucesso dentro do sistema neoliberal e, por conseguinte, o campo semântico das referências que se forma é o do consenso e da reconhecimento<sup>45</sup>.

A pesquisa toca em alguns dos aspectos elencados que merecem ser mencionados por seu estreito vínculo e suas implicações na concepção de cidade e seu projeto, mesmo que de modo tangencial. Quando nos referimos, especificamente, à valorização de princípios de perpetuação e solidez nos coadunamos com a opinião expressa pelo arquiteto catalão Ignasi de Solà-Morales<sup>46</sup>, que atenta para a centralidade concedida, na cultura de projeto arquitetônico e urbano ocidental, à *firmitas* vitruviana ou à *soliditas* de Alberti. Qualquer pensamento não fundamentado na noção de estabilidade e permanência foi relegado pejorativamente à marginalidade, segundo o autor<sup>47</sup>.

Esse modo de projetar é reforçado por uma visão tecnocientífica de mundo, que passa a ser criticada de forma crescente a partir da década de 1960. Hoje encontramos ampla discussão acerca do pensamento clássico e moderno e de suas cosmogonias – seja pela linha filosófica pós-estruturalista<sup>48</sup>, seja pelos pensadores da complexidade<sup>49</sup>, para citar apenas os mais

---

43 Reyes, 2022.

44 Cf. Renata Marquez (2009, p. 18) “[...] a ciência moderna persegue a neutralidade e a objetividade e portanto esforça-se em separar o investigador do mundo que investiga por meio de um “olhar desincorporado”, um olho de um corpo que utopicamente não faz parte do mundo, que se situa à distância, com o privilégio de ver uma suposta totalidade e de não se deixar distrair.”

45 Cf. Reyes, 2015.

46 Solà-Morales, 2002.

47 Solà-Morales, 2002, p. 125-126.

48 Na tese nos deteremos principalmente nas contribuições de Deleuze (em obras solo ou conjuntas com Guattari), mas é preciso destacar a importância de Michel Foucault e a influência do legado de Nietzsche que precederam Deleuze nessa linha.

49 Edgar Morin é considerado o precursor e fundador da *teoria da complexidade* e da *epistemologia da complexidade*, nos anos 1970, ao lado de Isabelle Stengers e Ilya Prigogine, que conta ainda com outros adeptos em diversas áreas do conhecimento como Anthony Wilden e Henri Atlan. Na tese fazemos referência às teorias de Morin, em particular.

relevantes para a tese. Nos alinhamos a essas vertentes e nos aproximamos de um entendimento de cidade como espaço-tempo de projeção das ações sociais, da heterogeneidade – não apenas como *mapa-atlas*, mas como *mapa-teatro*, como defendia Certeau, já em 1980.

A cidade vista como mapa-teatro é aqui amparada em complementaridade (e não oposição, que fique claro) à cidade como mapa-atlas, e inclui a variável tempo enquanto grandeza qualitativa, com seus movimentos de diferenciação inerentes. A investigação justifica-se, neste sentido, pela proposta de sistematizar conhecimentos teóricos e exemplos de projetos existentes em que preponderam diretrizes de mutação, adaptação, flexibilidade, inclusão, pluralidade e invenção: na tese identificados resumidamente pelos termos *desestabilização*, *desprogramação* e *deformação*.

Vale mencionar alguns pensadores consagrados no campo do urbanismo, como David Harvey e Françoise Choay, que também atentam para esses debates. Em seu livro *Espaços de Esperança*, Harvey<sup>50</sup> critica uma determinada linha de pensamento que exclui a potência do tempo de sua matriz projetual a qual o autor classifica como *utopias da forma espacial*. Segundo o geógrafo, a variável tempo como agente de mudança (característico dos processos sociais) inexistente em muitos projetos icônicos que dependem de sociedades altamente controladas para seu funcionamento. Como exemplo, o autor cita desde propostas não realizadas (Nova Atlântida, Cidade do Sol e Nova Harmonia) até os projetos construídos de Ebenezer Howard (Cidade-jardim do amanhã), de Le Corbusier (*Ville Radieuse*) e de Frank Lloyd Wright (*Broadacre City*). Percebemos que não apenas essa tipologia projetual (da forma espacial) esteve presente no surgimento do projeto arquitetônico como o conhecemos atualmente – durante o Renascimento –, como também teve vários de seus elementos fundantes resgatados pelo movimento moderno de arquitetura e urbanismo.

Françoise Choay defende, referindo-se à cultura de projeto em urbanismo característica dessas vanguardas do séc. XX, que “todos esses pensadores imaginam a cidade do futuro em termos de modelo. Em todos os casos, a cidade ao invés (Sic) de ser pensada como processo ou problema, é sempre colocada como uma coisa, um objeto reprodutível. É extraída da temporalidade concreta [...]”<sup>51</sup>.

---

50 Harvey, 2004.

51 Choay, 2013, p. 14.

É preciso, aqui, pontuar uma diferença: Choay não entra na discussão acerca da temporalidade do *ainda-não* projetual, no sentido de espera proposto por Reyes<sup>52</sup>. Seu exame se volta à carência de materialidade temporal nos projetos modernos pelo fato de sua formalização se dar de maneira abstrata e desencarnada, desconectada das dinâmicas sociais às quais deveria servir e das quais deveria se nutrir.

As denúncias de Choay e, principalmente de Harvey apontam a falta de espaço para o vir a ser nas ditas utopias da forma espacial. Elas se tornam um desenho vitrificado, um modelo não apenas de construção, mas um modo de vida a ser simplesmente executado e perpetuado pela sociedade a quem se aplicar. Nosso argumento em favor do tempo do *ainda-não* vai em caminho oposto, desejando incluir outras possibilidades e vozes no processo projetual, ao fazer tomar parte aqueles que estariam, em princípio, fora do projeto.

Harvey<sup>53</sup> postula ainda que o pouco que sabemos sobre a organização das cidades do novo milênio ainda é fruto de teorias convencionais, tecnicistas e burocráticas herdadas do século passado. As temporalidades características da cidade contemporânea e de seus ritmos, movimentos e diferenças não são alcançadas, infelizmente, pelo planejamento urbano nem pela prática projetual “tradicional”. Lefebvre sinaliza essas faltas graves ao longo de boa parte de sua extensa produção bibliográfica. A preocupação quanto à análise do tempo e do ritmo como elementos cruciais no cotidiano das cidades não é explorada no campo disciplinar do urbanismo e do planejamento, segundo o autor. O pensador então define uma nova linha de estudos em seus últimos ensaios: a *ritmanálise*<sup>54</sup>, como possível metodologia (como o próprio autor define). Em entrevista de 1972<sup>55</sup>, Lefebvre critica arquitetos e urbanistas por se ocuparem do *habitat* e não do habitar, com um olhar sempre voltado ao objeto e não à ação.

Não são significativos em quantidade nem em qualidade instrumentos de projeto, planejamento e regulamentação urbana (como planos diretores) para que a estrutura da cidade seja capaz de responder satisfatoriamente às

---

52 Reyes, 2022.

53 Harvey, 2014, p. 251.

54 O termo será explicitado no quadro teórico metodológico a seguir, tendo como base o livro de Henri Lefebvre *Elementos de Ritmanálise e outros ensaios sobre temporalidades*, de 2021.

55 *Urbanose 15* – Entretien avec Henri Lefebvre. Realização de Michel Régnier (1972), L'Office National du Film du Canada. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=z4klH4Hz3yg&t=620s>

dinâmicas urbanas, como já sublinhava Lefebvre. Ainda temos um pensamento de projeto focado na coisa e não na presença (para usar palavras suas<sup>56</sup>), calcado em aspectos identitários e espaciais rígidos que pouco ou nada se adaptam às distintas temporalidades cidadinas, cada vez mais abalizadas por movimentos de mudança e de mobilidade<sup>57</sup>.

Seguimos, em geral, com uma estruturação espacial urbana regida por um pensamento de posse e sedentário. Sofremos com uma postura frente ao projeto em urbanismo em que são previstas áreas residenciais, comerciais, de lazer, vias de conexão – cada qual ocupando seu lugar, sem sobreposições ou complementaridades relevantes pensadas no tempo. Por um lado, saturamos o sistema viário em horários de fluxo intenso e enchemos as praças e parques nos finais de semana, por outro, esvaziamos os centros urbanos em horários não comerciais e “abandonamos” casas litorâneas no final do verão – enquanto boa parte da população sofre com a falta de moradia. Isso para nos atermos apenas a exemplos de espaços que se tornam inchados ou subutilizados, sem esgotar o leque de opções e de cenários que poderiam ser abertos apenas a partir dos conceitos de desprogramar/reprogramar.

44

Em contrapartida, na tese exploramos possibilidades oriundas de uma postura vinculada à ideia de ocupação temporária, multifuncionalidade no espaço e no tempo, autonomia e emancipação dos agentes projeto, fluidez dos processos e das classificações identitárias e socioeconômicas. São valores que caracterizam a complexidade identificada na urbe latino-americana atual. Em uma sociedade refratária a princípios rígidos de controle, centralização de poder e binarismos, a complexidade constitui parte integrante das formações discursivas que, de acordo com Harvey<sup>58</sup>, propiciam que realidades radicalmente diferentes possam coexistir. Precisamos favorecer a coexistência das diferenças.

Quando um projeto é elaborado tendo como norte a desestabilização, as noções de firmeza, de solidez e de permanência podem ser minadas tanto em suas características físicas (enquanto estruturas construídas), quanto a partir de uma postura crítica em relação a seus pressupostos, à situação colocada (problema de projeto, por exemplo) e à sua pretensa estabilidade

---

56 Lefebvre, 2021.

57 Santos, 1999, p. 262.

58 Harvey, 2014.

consensual. Assim, também, quando um projeto tem como ênfase a desprogramação, essa ação pode abrir o chamado programa de necessidades ou especificação funcional de um determinado espaço para que ele passe a receber outras atividades ao longo do tempo, de forma sobreposta, sequencial, sazonal... Finalmente, ao propor a deformação fissuramos o projeto enquanto obra pronta, permitindo intervenções e incentivando a mutação plástica, enquanto matéria a ser modelada pelo uso e pelas vivências.

Optamos por ações como desestabilizar, desprogramar e deformar entendendo que esses termos estão impregnados de sentidos pejorativos e eles nos interessam justamente por isso. Defendemos a necessidade de compreensão política dessa postura, ao perceber que os consensos são apenas aparentes e geralmente induzidos, e que cada cultura, época, povo ou agente, tem distintas e variadas perspectivas acerca do que é e do que deve ser belo, útil, duradouro, melhor.

Sugerimos formular múltiplos possíveis, mesmo que alguns deles pareçam impossíveis à primeira vista. É como sugere Reinaldo Laddaga<sup>59</sup>, ao defender estéticas emergentes como caminhos que tornam o que era aparentemente impossível, em algo provável e, posteriormente, quiçá realizável. Nossa hipótese afirma a necessidade de incluir referências e métodos não pautados pela ideia de sucesso e de consenso. Trata-se de estimular que outras imagens e pensamentos de cidade possam irromper em meio a um sistema que tende à pasteurização e à captura sistemática daquilo que, inicialmente, parecia insubmisso e oposto ao próprio *status quo*. Para tanto, sugerimos um diálogo com a filosofia e com a arte, a partir de experiências que possam contaminar o exercício projetual em urbanismo, sua capacidade de imaginação e de fabulação, sobre o existente e sobre aquilo que está por vir.

Nosso **objetivo** é problematizar o projeto por meio de sua dimensão temporal, invertendo os valores da tríade vitruviana a fim de convocar novos caminhos projetuais para a cidade contemporânea, sobretudo latino-americana, a partir do mote da transformação. Buscamos lançar uma proposição teórica, atravessada pela empiria, que nos dê subsídios para pensar em princípios metodológicos que deem suporte ao pensamento de projeto em urbanismo valorizando a diferença e que tornem a cidade mais inclusiva, sem minar os dissensos.

---

59 Laddaga, 2012, p. 18.

Visamos, enquanto **objetivos específicos** desta tese: 1 - problematizar a tríade vitruviana e sua influência para o pensamento projetual em urbanismo até a atualidade fazendo um contraponto filosófico a partir de conceituações de tempo trazidas por Gilles Deleuze; 2 - explorar processos de projeto presentes em experiências estéticas e políticas da contemporaneidade que possam dialogar com esse legado teórico a partir do tripé conceitual *desestabilizar, desprogramar e deformar*; 3 - extrair possíveis valores e princípios metodológicos para o pensamento projetual em urbanismo, trazendo a variável tempo para o primeiro plano, a fim de tornar esse processo mais poroso, inclusivo e coerente com a complexidade que caracteriza nossas cidades latino-americanas.

## QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Para dar conta desses objetivos, a tese lança uma reflexão crítica, de práxis como a entendia Paulo Freire<sup>60</sup>, enquanto possível caminho projetual. Trata-se de uma reflexão a partir da ação, que mais do que esmiuçar planos diretores, diretrizes vigentes e instrumentos de regulação urbana, almeja dar conta de um plano de fundo filosófico – estético e político. Nessa perspectiva, o projeto também é lido como dispositivo de ação e reflexão em um movimento que se retroalimenta – não como produto ou síntese linear.

O primeiro movimento proposto, neste sentido, é a inversão da tríade vitruviana e a substituição de seus princípios enquanto substantivos estáticos por ações dinâmicas: *desestabilizar, desprogramar e deformar*. Na tese nos permitimos uma liberdade de aproximação dos três princípios vitruvianos para elucidar a potência de sua inversão – tanto metafórica quanto literal. Essa liberdade nos parece condizente com as linhas filosóficas que sustentam teoricamente esta tese e que se mostram ainda mais coerentes quando nos deparamos com um texto romano datado, acredita-se, do século I a.C., e que nos chega a partir de achados incompletos (sem as ilustrações originais), tendo sofrido diversas traduções, revisões e interpretações ao longo de sua história<sup>61</sup>.

---

60 Freire, 2020.

61 Cf. introdução feita por M. Justino Maciel (2007, p. 30-49) à versão portuguesa do *Tratado de arquitetura* vitruviano, editada pela Martins Fontes em 2007.

A visão acerca da própria aceção de conceito utilizada na tese é devedora do legado filosófico de Deleuze e Guattari, para quem os conceitos não são fixos, e sim atualizados<sup>62</sup>. O que definiria algo não seria sua essência, mas suas circunstâncias, seu percurso e seu contexto. Por esse motivo, em geral, os autores trabalham com blocos de conceitos, atuando de forma sempre contínua e não hierárquica ou progressiva. Na obra *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari afirmam que “os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em lugar de se seguir ou de se corresponder”<sup>63</sup>.

Seguindo nesse caminho, há que se pensar que os próprios conceitos estão sempre em processo, passando de um a outro estado. Assim, quando aqui indicamos os termos *desestabilizar*, *deformar* e *desprogramar*, existe uma compreensão de que essa é uma etapa ou perspectiva num movimento contínuo e fluido, que engloba reestabilizar, reformar e reprogramar. Sugerimos pensar pelo avesso, como outro ponto de vista de uma mesma situação colocada, como possibilidade coexistente, dialógica, menos visível e explorada em seus valores potenciais.

Elevar o clássico tripé vitruviano na menos um<sup>64</sup> é o primeiro passo, como um convite a um exercício onde o pensamento projetual coloca-se sempre em movimento. Trata-se de operar sobre o que existe e que seguirá existindo e, portanto, se modificando, em um processo de devir constante. Nesse sentido nos aproximamos metodologicamente daquilo que Deleuze<sup>65</sup> define como o próprio *pensamento*.

O pensamento, para o autor, nada tem de natural, e sim de ato violento e desestabilizador: uma agressão contra as forças da reconhecimento com a qual tende a ser confundido. Para Deleuze<sup>66</sup> o pensamento é entendido ainda como

---

62 Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (2010) enunciam que não devemos simplesmente acreditar em visões sedentárias, pois cada conceito tem um percurso, uma história apoiada em outras anteriores que deve ser sempre recontextualizada.

63 Deleuze; Guattari, 2010, p. 35.

64 O sentido de menos 1 para Deleuze e Parnet (1998), aliás, coaduna com nossa proposta, onde não há autores únicos do projeto enquanto sujeitos propriamente ditos, autônomos e individualmente responsáveis por ações e criações. Aos autores não interessa uma perspectiva autoral pois, ao contrário, as ações seriam sempre produzidas no agenciamento entre corpos, em uma interação cuja fonte será  $n-1$ , na qual “ $n$ ” é a soma dos agentes e “menos 1” corresponde à ausência do sujeito.

65 Deleuze, 2000.

66 Deleuze, 1989.

criação e não mais como vontade de verdade. Ou seja, nos interessa sair da perspectiva moderna de verdades únicas e narrativas monocentradas, escapar ao domínio do Mesmo e nos ejetar da inércia que nos faz confundir pensar com reconhecer, projetar com prescrever.

A tese se configura, por conseguinte, como uma provocação propositiva que sugere liberar o pensamento projetual de parâmetros e valores arraigados. A intenção é criar outras cidades, em imagem e em pensamento, como espaço do imponderável, do estranho, do outro, das trocas, infiltrações, interferências e choques: da política, enfim. Afinal, como pondera Deleuze, “Não é nos grandes bosques nem nas veredas que a filosofia se elabora, mas nas cidades e nas ruas, inclusive no que há de mais factício nelas”<sup>67</sup>.

A fim de dar conta dos objetivos propostos e tentar responder às questões levantadas pela pesquisa, nos deparamos com a necessidade de criar um “**método específico**”. Sinteticamente vale dizer que mobilizamos procedimentos de cunho teórico e qualitativo, com material oriundo de revisão bibliográfica, buscando nos aproximar e nos apropriar de conceitos-chave para a tese, que serão melhor explicitados a partir de sua aplicação direta na empiria.

48

A pesquisa toma corpo com as experiências estéticas e políticas (empíria) através de pesquisa documental e por aproximação direta (fonte primária). Entremamos esses fios teóricos e empíricos configurando uma trama. A cada novo conceito-chave ou experiência a emergir no estudo, uma revisão do estado da arte vai sendo elaborada<sup>68</sup>, cavando seu espaço na trama existente.

Após a constituição dessa trama primeira, entendemos que o próprio processo de estudo e de escrita é afetado pela ideia de tempo como transformação. Assim o tecido teórico-empírico inicialmente configurado vai sendo perfurado, a fim de se tornar mais permeável e receptivo às inserções que ocorrem ao longo da pesquisa. Essa dinâmica pode ser ilustrada pela ideia de expansão cutânea realizada em enxertos de pele<sup>69</sup>. A expansão cutânea

---

67 Deleuze, 2000, p. 271.

68 Cf. apêndice: Estado da arte.

69 Neste sentido, ver artigo publicado em: <http://www.actamedica.org.br/publico/noticia.php?codigo=61>. Imagem ilustrativa: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Enxerto\\_m%C3%A9dico#/media/Ficheiro:Skin\\_Grafting.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Enxerto_m%C3%A9dico#/media/Ficheiro:Skin_Grafting.jpg) <https://diegorovaris.com.br/procedimentos-reparadores/enxerto-de-pele/>

é realizada em cirurgias plásticas para que um pedaço de tecido epitelial retirado de uma parte do corpo se torne mais elástico e adaptável à sua aplicação em outra área que não a de sua origem, a partir de um procedimento de perfuração e posterior dilatação da pele.

De modo análogo, a tese deixa de obedecer a uma escrita linear e progressiva após a banca de qualificação e sua trama vai sendo esgarçada. Visto que argumentamos em favor de um processo projetual que não parta da folha em branco, também a tese passa a se organizar por pré-existências (teóricas e empíricas) que, a seguir, sofrem cortes e subtrações. Algumas são escavações necessárias para alinhamentos teóricos, atualização de conceitos ou pelo mergulho em novas experiências estéticas e políticas que lançam novas dúvidas. Outras são lacunas encontradas na estrutura originalmente conformada, faltas e carências que só podem ser percebidas quando essa trama inicial é expandida, entreaberta. Assim passamos a operar por uma trama textual o mais plástica possível, e a tese vem a ser, ela mesma, um tempo-tese.

Alguns trechos do tempo-tese parecem permanecer mais vazios, mantendo possibilidades em aberto, elásticos e ainda um pouco moles. Outros trechos estão visivelmente deslocados, assim autores e conceitos podem surgir prematuramente sem terem sido apresentados. Essa operação é transversal, não linear e não teleológica; ela segue uma percepção de tempo não cronológica, mas caleidoscópica, alinhada às ideias de Deleuze sobre tempo. Seu desenvolvimento não se dá por um fio condutor em um sentido único.

A trama perfurada pode ainda ser distorcida e ganhar mais relevo, em uma escrita talvez topológica. À estrutura inicial, a perfuração agrega tridimensionalidade, os buracos revelam que existe algo além e aquém, atrás e à frente do texto-superfície inicial. Tornam a trama penetrável, favorecem dobras e acomodações ao entorno, incentivam e facilitam inserções e ajustes. É a matéria (conteúdo) que dá forma ao texto e não o texto fechado que conforma e molda a matéria.

A tese, portanto, também vem a ser um constructo de aplicação de hipóteses e caminhos pensados para o projeto em urbanismo, pretendendo certa coerência, a partir de características metodológicas percebidas na empiria. As operações no texto e na pesquisa emergem como um reflexo daquelas

defendidas para o processo projetual. Assim, esse tempo-tese se constitui como uma metodologia própria, que pode contribuir ao campo, esperamos, enquanto processo de pensamento, como uma maneira mais arejada e dinâmica de organizar e expressar ideias.

Inspirados por uma visão não hierárquica e um tanto rizomática acerca de estruturas organizacionais, como sustentada por Deleuze e Guattari<sup>70</sup>, nosso tempo-tese cria um corpo sem bordas nem limites pré-determinados. O que ajuda essa trama a se conformar, mesmo que de modo provisório, são fios tecidos a partir de dois grandes agrupamentos, desdobrados na pesquisa por meio das ideias de 1 – *projetar o tempo* e 2 – *temporalizar o projeto*.

Na primeira, o tempo é trabalhado como conceito filosófico e como prática estética e política a ser explorada a partir da empiria. Na segunda, trata-se de temporalizar o projeto (tempo do projeto), onde a relevância é deslocada do fim para o meio, do produto ou resultado para o exercício e caminho. Aqui o tempo é analisado como elemento constituinte do próprio projeto enquanto atualização e presentificação daquilo que está por vir em nossas cidades.

50

Em termos de **recorte**, dentre as experiências estéticas e políticas, nos voltamos à produção urbana contemporânea – da década de 1960 até hoje –, com maior ênfase em projetos desenvolvidos no início do século XXI. São majoritariamente ações e intervenções artísticas, geralmente com características transdisciplinares, no entanto, cruzando arte, arquitetura e cidade. Dentro desse quadro, a ênfase se dá em práticas cujo mote esteja vinculado à temática do tempo entendido como agente de transformação e cuja manifestação sensível aconteça através do trinômio *desestabilizar, desprogramar e deformar*, nos três primeiros capítulos. Já no capítulo final, a empiria nos ajuda a construir um caminho projetual guiado pelas ações de *interditar, esburacar, impregnar e vir a ser outro*.

Quando indicamos que o recorte temporal se dá a partir da noção de contemporaneidade, nosso intuito não é tanto definir um marco histórico fixo, outrossim sublinhar algumas características comuns que acabam por configurar um conjunto de práticas, como veremos. Fazemos essa ressalva dada a nomenclatura amplamente aceita de arte contemporânea para nos

---

70 Deleuze; Guattari, 1997.

referirmos à produção poética que marca as décadas de 1960 em diante<sup>71</sup>. A ideia de contemporâneo é mantida na tese como uma indicação à época em que vivemos, ao aqui agora e à sua vinculação a um determinado modo de fazer e de entender arte vigente e pulsante. Nossa intenção não corresponde, portanto, à apologia de um programa de história da arte no sentido tradicional, com suas cronologias pré-determinadas que contrapõem arte moderna à arte pós-moderna ou à arte contemporânea, por exemplo.

A abordagem da tese incentiva uma compreensão ampliada de práticas artísticas, bem como uma amostragem de experiências variadas em termos de localização e linguagem. O que configura o recorte empírico são características inerentes às experiências em si, em diálogo com nosso problema de pesquisa – seu potencial de responder a questões urbanas urgentes, principalmente pensadas a partir da América Latina. As experiências não se restringem ao nosso continente, contudo os cenários onde se desdobram são necessariamente contextos de disputa política, em processos de territorialização-desterritorialização-reterritorialização<sup>72</sup>, como postulam Deleuze e Guattari, e que dialogam diretamente com nossa realidade. Mais além, vale reforçar que são experiências consideradas experimentais, periféricas, atuando nas bordas do planejamento urbano ou das práticas legitimadas em seus respectivos campos e territórios geográficos.

51

A empiria está organizada nos três primeiros capítulos a partir de uma estrutura de constelações. Nela encontramos coletivos, grupos e artistas que formam um certo “núcleo gravitacional”, com diferentes pesos, densidades e relevância para a pesquisa. A brasileira Lygia Clark e o estadunidense Gordon Matta-Clark são os dois artistas que comparecem no **primeiro capítulo** da tese, cuja ênfase se dá pelo ato de desestabilizar. A escolha por esses artistas, ambos atuantes na segunda metade do século XX, se dá pela polissemia e radicalidade de sua produção, que nos permite abordar a desestabilização sob perspectivas amplas e variadas.

Em seu viés mais objetivo, desestabilizar pode ser um convite a abalar estruturas físicas, construídas, como nos incitam os trabalhos da série que

---

71 Cf. Cauquelin, 2005; Archer, 2012.

72 O conceito de territorialização-desterritorialização-reterritorialização será trabalhado no prólogo teórico.

ficou conhecida como *building cuts*, de Gordon Matta-Clark<sup>73</sup>. Já sob um viés menos imediato e evidente, podemos citar a mesma série enquanto desestabilizadora de um *status quo*, agindo de forma incisiva sobre determinadas realidades. Os trabalhos do artista que compõem este primeiro capítulo articulam-se como intervenções críticas. Dirigem-se, em geral, à baixa qualidade na produção de espaços urbanos, às moradias pré-fabricadas encontradas nos subúrbios e aos movimentos autoproclamados de “renovação urbana”, atrelados à desocupação e à destruição de bairros inteiros nos Estados Unidos.

Lygia Clark, a seu turno, desestabiliza cânones artísticos a partir de obras em múltiplos suportes, sempre testando e derrubando limites (da pintura, da escultura e do próprio fazer artístico ao longo de sua trajetória). No caso da brasileira, a desestabilização é o disparador de experiências que não se esgotam no objeto e que passam, cada vez mais, a englobar o público como parte da criação artística. É justamente essa contribuição, no sentido de emancipar o espectador (para citar Rancière), que torna a artista uma referência fundamental para a tese.

52

Tanto Matta-Clark quanto Lygia Clark atuam com processos em que o tempo se dá pela diferença, onde a *firmitas* vitruviana é constantemente abalada. As experiências de ambos propõem transformações nas estruturas e situação em que se inserem, de modo contundente e com alto valor político e poético. Assim, em um mesmo projeto, a desestabilização pode provocar tanto fendas literais, em termos de construção e materialidade, quanto fissuras simbólicas, em operações econômicas e culturais vigentes nas comunidades em que ocorrem.

Já no **segundo capítulo** a desprogramação ganha proeminência. Apesar de serem constantes os processos de alteração de uso (função/programa) nos espaços construídos da cidade, principalmente naqueles privados, sua motivação e desencadeamento geralmente são regidos pelo mercado imobiliário e promovidos em processos hierarquizados *topdown*. As experiências a serem exploradas neste capítulo, ao contrário, têm um caráter necessariamente coletivo, inclusivo e aberto, em que os programas são desfeitos pelas vivências comuns, pelo cotidiano de quem ocupa determinados espaços e os modifica conforme suas necessidades e desejos.

---

73 Gordon Matta-Clark nasceu em Nova York, EUA, em 1943, filho dos pintores Anne Clark e Roberto Matta. Formou-se em arquitetura e morreu prematuramente, aos 35 anos, em 1978, também em Nova York.

A proposta de maior peso neste capítulo é desenvolvida pelo coletivo *Park Fiction*, que também responde (assim como várias ações de Matta-Clark) a um bairro degradado cujo destino previsto pelas políticas locais é ser “revitalizado” a partir de empreendimentos privados. Em diálogo com a iniciativa de *Park Fiction*, outras experiências a serem exploradas são o aeroporto de *Tempelhof*, em Berlim, desativado e convertido em parque urbano aberto ao público em 2010 e o recém inaugurado Parque Augusta, em São Paulo. Esses dois últimos tornam-se relevantes na pesquisa no sentido de sublinhar afinidades e divergências que contribuem para dar corpo e contorno à ideia de desprogramação que se pretende identificar e compreender.

Em contraponto à ideia de espaços mais “vazios”, como os parques mencionados, estudaremos também experiências em que a desprogramação se dá pelo avesso, pela saturação. Na coletânea de registros fotográficos organizada pelo designer cubano Ernesto Oroza, sob o título *Arquitectura de la necesidad*, o que ocorre é a superposição extrema de atividades em um mesmo espaço. Esse fenômeno acontece de maneira espontânea, informal, sendo produzido pela população como tática de sobrevivência em Cuba.

Nosso interesse nessas experiências (*Park Fiction*, *Tempelhofer Feld*, Parque Augusta e *Arquitectura de la necesidad*) se dá enquanto processos, formas de pensar, fazer e a dar a ver iniciativas que se contrapõem aos modelos tradicionais da arquitetura funcionalista, da ideia de que “forma segue função” e da própria noção vitruviana de *utilitas*. Em todos os projetos existem aspectos coletivos e políticos que são colocados em cena a partir de táticas de visibilidade e de sensibilização de seus agentes ou propositores. Em um primeiro nível, mais objetivo, se dá uma desprogramação funcional do ponto de vista do planejamento urbano e arquitetônico. Já em um segundo nível, toma corpo uma interposição aos programas políticos vigentes e às práticas (há tanto questionadas) de especulação imobiliária, setorização urbana e valorização fundiária, que se configuram a partir de um pensamento de posse e sedentário, como diria Deleuze.

No **terceiro capítulo**, de maneira muitas vezes articulada à desestabilização e à desprogramação, abordaremos experiências estéticas e políticas em que a ação de *deformar* emerge com maior relevo. São dinâmicas inventivas e mutantes ao lidar com estruturas consolidadas, tanto em fase de projeto quanto após sua construção. Aqui exploraremos a produção do artista me-

xicano Héctor Zamora, bem como o projeto de Quinta Monroy desenvolvido pelo grupo chileno de arquitetura Elemental, em que o princípio vitruviano de *venustas* será interceptado de distintas maneiras.

No caso de Zamora a deformação é promovida a partir de intervenções arquitetônicas operando sobre prédios existentes, por meio de ações que visam reconfigurar relações econômicas, sociais e culturais, de trabalho e de poder. Já em Quinta Monroy, projeto mais antigo do Elemental, a deformação é premissa projetual a guiar todo processo de construção tanto civil quanto cívica de uma dada comunidade periférica. Ambos nos apontam para intervenções construtivas em que a participação e a diferença se projetam no espaço, formando saliências construtivas em obras cujo aspecto seria considerado, tradicionalmente, inacabado, precário e até grotesco.

Este capítulo, portanto, explora modos de problematizar obras prontas e autorais ao deslocar premissas e valores do nosso campo disciplinar relacionados a aspectos formais. A reflexão que se constitui é dupla. Aponta tanto para uma esfera pragmática (vinculada a realidades socioeconômicas consideradas marginais que se espacializam na cidade), quanto para um campo teórico (ao escavar preceitos e ideais de fundo filosófico, como aqueles platônicos, sob os quais nosso pensamento e prática projetuais se assentam).

54

As experiências do primeiro bloco da tese, composto por três capítulos, respondem aos dois primeiros objetivos específicos da pesquisa. Articulam-se e têm em comum temas como a necessidade de tornar mais adequados a seus ocupantes os espaços habitáveis da cidade; a possibilidade de interferência nesse processo por meio de ações e reflexões críticas que envolvam seu meio e dispositivos de visibilidade para suas práticas e desdobramentos; bem como um viés temporal em que a duração das intervenções (informais, em sua maioria) importa menos do que os processos que elas desencadeiam.

A informalidade integra, aliás, as práticas e produções de sensibilidade presentes em todo tempo-tese, fazendo-se não apenas como resultado material, corporificado, mas sobretudo como processo de territorialização-desterritorialização-reterritorialização<sup>74</sup>. As experiências aqui estudadas nos apontam para formas de viver a cidade em tensão com aquelas legitimadas pelo campo disciplinar, como uma defesa à não periferização espacial e, mais

---

74 Deleuze; Guattari, 1997.

além, como um questionamento à adjetivação pejorativa com que o sistema e o próprio campo tratam essa produção de cidade, às margens do planejamento local. Essas experiências nos impõe a necessidade de questionar a periferização enquanto processo espacial estruturante, no sentido de afastamento geográfico intencional dos centros urbanos e fenômeno incontestavelmente segregador e excludente<sup>75</sup>.

Nessa lógica, os três verbos (desestabilizar, desprogramar, deformar) insurgem mais como forças de atração a gerar outras composições e configurações possíveis em seu entorno, do que como linhas divisórias rígidas. Ou seja, mesmo experiências agrupadas no primeiro capítulo, podem ser conectadas a operações de deformação ou de desprogramação e vice-versa, bem como de reprogramação. O critério de escolha das experiências foi a coerência, relevância e potencial para a invenção de novas narrativas e possibilidades projetuais em urbanismo, sempre a partir de matrizes temporais abertas e ativas.

Já no **quarto capítulo** a matriz temporal atravessa toda empiria, orientada pelas ações de interditar, esburacar, impregnar e vir a ser outro. Essas operações brotam como uma sugestão proposta pela pesquisa, ao entendermos possíveis momentos propícios à temporalização do projeto, em suas distintas durações. Este trecho responde ao último objetivo lançado pela investigação e se dedica, inicialmente, à aproximação da obra *This Element*, de Tino Sehgal.

Tino Sehgal é um artista inglês, de ascendência alemã e indiana, residente em Berlim, que foi convidado para integrar a 13ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, no ano de 2022. Sua participação se deu à distância, porém o artista foi representado por uma de suas assistentes de projeto: a brasileira Iaci Lomonaco, que veio de Berlim para residir em Porto Alegre ao longo de dois meses, durante os quais a obra foi ensaiada e apresentada ao público da Bienal. A escolha dessa obra para compor o último capítulo da tese se deu em função de uma imersão experiencial neste projeto, cujo processo apontou para questionamentos sobre formas, métodos e, principalmente, momentos no exercício projetual.

A partir dessa empiria, a abordagem se volta ao estudo de seus modos de participação, de seu desenvolvimento entre ideias e problemas iniciais até

---

75 Lefebvre, 2008.

sua repercussão atual. Queremos entender o quanto a duração do exercício projetual e o protagonismo do tempo como agente de transformação se fazem relevantes nessas dinâmicas. *This Element*, enquanto processo, cavou seu espaço na pesquisa, em diálogo direto com a ideia de temporalizar o projeto. Ali foi possível vivenciar um processo projetual pretensamente coletivo e colaborativo sendo implementado em uma comunidade formada pela equipe educativa da Bienal, a qual coordenei.

A partir da experiência direta com esta obra, ações como interditar e esburacar se impuseram na pesquisa, seguidas da proposta de impregnar(-se) e de vir a ser outro, como operações necessárias a um tipo de projeto que aqui defendemos. A escolha pela obra se deve à possibilidade de identificar, desde dentro dessa experiência, aqueles momentos em que, segundo nossa tese, deveria haver pausas e pontuações no processo projetual. Tais pontuações, acreditamos, tornariam realmente coletivo e emancipatório o projeto, ganhando qualidade estética e política a partir de uma ação artística, mas com potência para extrapolar seu campo e nos falar sobre projetos de cidade, inclusive.

56

Além da exploração intuitiva em primeira pessoa com a obra de Tino Sehgal, o último capítulo retoma extratos da empiria presentes no bloco anterior e, assim, alinhava a trama do tempo-tese costurando alguns conceitos que atravessam o texto. As experiências estéticas e políticas se fazem presentes, então, em toda trama da investigação, apresentando um caráter experimental e provocando mudanças em suas realidades próprias.

São experiências condizentes com a natureza complexa, heterogênea e conflitiva da sociedade, em sua constante transformação<sup>76</sup>, cuja seleção busca dar conta de situações igualmente complexas e distintas entre si, mirando casos particulares de interesse. Não há a pretensão de criar um grupo homogêneo nem universal, pelo contrário. Apesar de denominadores comuns, cada experiência teve suas diferenças características sempre sublinhadas, em uma compreensão de que são essas especificidades que as tornam reais e interessantes.

Trata-se de estéticas iminentes, como postula o antropólogo Néstor García Canclini, referindo-se a Deleuze. O autor argentino indica que a estética iminente se alinha à ideia de efêmero apenas na medida em que o efêmero é

---

76 Velloso in Jacques, 2018.

entendido como afirmação da vida, disposição ao que pode chegar, atenção, espera, para “estar à altura do que chega, [...] alguma coisa que se não pode captar, nem deixar fugir. Uma estética da iminência é um modo não patrimonialista de trabalhar com a sensibilidade”<sup>77</sup>. É esse o tipo de experiência que trazemos à tese, onde a relevância migra do produto final a ser eternizado para a valorização dos processos dinâmicos e participativos que engendram em sua duração.

Rancière argumenta que o interesse crítico de artistas responsáveis pela criação dessas experiências recai nas interações e desacordos sociais existentes, porém ainda não nomeados, não representados. Mora precisamente naquele ponto ou momento quando o artista parece intuir a possibilidade de uma interferência ou contaminação, por meio de uma ação que evidencia o dissenso presente, para que ele possa ser partilhado.

Nas palavras de Deleuze, essas experiências estéticas e políticas têm a potência de “suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzido”<sup>78</sup>. Esse conjunto de premissas compõem o primeiro grande recorte do objeto empírico. A partir dele, buscamos definir outras características em comum, guiados pelas ideias de desestabilização, desprogramação e deformação que correspondem à divisão dos três capítulos que compõem a primeira parte da tese: projetar o tempo. Seguimos, a seguir, com a ideia de temporalizar o projeto como mote a guiar a empiria selecionada, que é retomada no capítulo final.

Quanto ao **quadro teórico**, a fundamentação ocorre a partir das múltiplas acepções de tempo tratadas pelo filósofo francês Gilles Deleuze, atualizando pensadores que o precederam, principalmente Henri Bergson. Nessa linha, o tempo é visto como uma profusão de possibilidades que podem se desdobrar como metáforas ou desafios para a composição de distintos pensamentos sobre a cidade e seu projeto. Aqui se faz presente o contraponto entre a filosofia deleuzeana, nômade, baseada na ideia de *diferença*, daquela filosofia clássica platônica, ancorada na *identidade* e em modelos ideias fixos. Dentro desse quadro geral, vale elencar a abordagem metodológica dada a cada agrupamento estudado, com seus respectivos marcos teóricos.

---

77 Canclini, 2012, p. 245.

78 Deleuze, 2010, p. 222.

## **1 – *Projetar o tempo: uma abordagem estética-empírica***

Os três primeiros capítulos correspondem à exploração da empiria dividida em grupos conforme sua vinculação mais acentuada aos movimentos de *desestabilizar* (capítulo um), *desprogramar* (capítulo dois) e *deformar* (capítulo três). As experiências estéticas e políticas mapeadas são aqui atravessadas pelo conteúdo teórico, sobretudo composto por obras de Deleuze, em seus escritos solo ou em parceria com Félix Guattari.

Contamos também com contribuições do filósofo Peter Pál Pelbart, que traduziu algumas obras de Deleuze para o português e que dedicou sua tese<sup>79</sup> de doutorado ao estudo da noção de tempo deleuzeana. Trazemos ainda os aportes da dissertação e da tese<sup>80</sup> da filósofa Regina Schöpke, também voltadas à obra deleuzeana em suas noções de diferença e de tempo, respectivamente. Como leitura complementar destacam-se os dois livros<sup>81</sup> de Henri Bergson que serviram de base para o pensamento deleuzeano de tempo e algumas pontuações fundamentadas nos escritos de Lefebvre que aproximam a noção de tempo à de ritmo, aplicando esse conceito no contexto urbano.

58

## **2 – *Temporalizar o projeto: uma abordagem metodológica***

Esta parte do estudo responde por um questionamento sobre o tempo *do* e *no* projeto e corresponde ao terceiro e último objetivo específico. Ou seja, o projeto aqui é entendido como processo, onde se produz conhecimento metodológico enquanto duração. Projeto que se faz fazendo, no gerúndio, de modo continuado e regularmente reativado. Nossa visão contraria a lógica usual de projeto como linha progressiva e evolutiva: aqui o projeto é estudado não como produto, mas principalmente como exercício – projeto que não designa nem é feito pelo traço imposto *a priori*.

Por esse motivo, contaremos com o aporte teórico de Paulo Reyes, que discute o tema a partir da perspectiva de projeto, com ênfase em projeto urbano e cuja postura alinha-se às ideias defendidas nesta tese. A contribui-

---

79 Ver Pelbart, 2015.

80 Ver Schöpke, 2004 e 2009, (dissertação e tese, respectivamente).

81 Bergson, 2006 e Bergson, 2010.

ção de Reyes para a pesquisa se dá em múltiplos níveis, tempos e ocorre a partir de uma revisão bibliográfica exaustiva. Paulo Reyes é orientador desta tese, bem como da dissertação que a precedeu e ainda coordenador do grupo Poiese do qual faço parte – com ele compartilho a autoria de diversos artigos e do presente texto.

Reyes também opera conceitos de Deleuze e de Rancière, atualizando esse legado a partir de sua investigação e prática no campo do urbanismo e do planejamento urbano. Discute particularidades metodológicas do projeto, sendo essencial para compor nosso entendimento sobre a questão, conforme lemos na seguinte citação:

Não penso ser possível, nem é esse meu objetivo, construir uma teoria do projeto, mas somente deslocar certezas, produzir rasuras, abrir poros. Pensar o projeto de maneira experimental, ensaisticamente, arriscando mais e riscando menos [...] <sup>82</sup>

Enquanto Reyes comparece de modo mais contundente no último capítulo da tese, Deleuze é o autor que permeia toda investigação. É aquele de maior relevo para a pesquisa por suas formulações acerca de tempo, suas contribuições para a filosofia da diferença e suas implicações para o pensamento sobre a cidade. A obra deleuzeana mantém o conceito de tempo liberto, num caleidoscópio aberto, como processo em contínua revisão e atualização. Suas teorias nômades são coerentes (quando não indutoras) de nossa percepção sobre a necessidade de colocar os valores clássicos de estabilidade, funcionalidade e beleza em sua potência inversa.

Visto a profusão de autores e abordagens relativas ao conceito de tempo existentes na filosofia, cabe precisar que nos interessa vincular a grandeza física a uma dimensão qualitativa, intensiva, ocupada por acontecimentos heterogêneos. Esta visão difere daquela em que tempo e espaço se equivalem ou se tornam dependentes um do outro. O tempo aqui não é visto como medida padronizável, extensiva, cronológica somente. Tempo é lido como diferença e invenção, em que se operam possibilidades em aberto: o devir.

Nosso entendimento de devir, aliás, fundamenta-se nas palavras de Deleuze, para quem:

---

82 Reyes, 2022, p. 29.

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos.<sup>83</sup>

Interessa-nos, portanto, a possibilidade de leitura que Deleuze nos oferta em que estão implicadas múltiplas imagens de tempo, não indicando uma prevalência entre acepções. Como coloca Pelbart "o tempo se desprende das figuras excessivamente reconciliatórias que o subsumiam, esvaziando-se o suficiente para poder, por fim 'liberto', liberar múltiplas imagens de tempo e assim conquistar-se como variação"<sup>84</sup>. O caminho trilhado por Deleuze é interpretado e contextualizado pelos dois filósofos (Pelbart e Schöpke) que dedicaram suas teses ao tema no Brasil e, por esse motivo, também se tornam cruciais para o estudo.

60

Além deles, identificamos forte influência de pensamento deleuziano no autor Eduardo Viveiros de Castro, que mesmo não sendo explorado na tese de modo aprofundado, nos serve de inspiração ao tratar da ideia de devir como processo antropológico não evolutivo nem teleológico, a partir de sua pesquisa com povos originários da América Latina. Finalmente, entendendo a relevância da obra bergsoniana para Deleuze no endereçamento à questão do tempo, incluímos os dois livros em que Bergson se debruça sobre a ideia de *duração* e também de *intuição* na pesquisa.

As distintas acepções filosóficas estudadas a partir dessa bibliografia travam diálogo com o clássico tratado de Vitruvius, *De Architectura*, no que concerne à tríade *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, descrita no terceiro capítulo do primeiro volume da obra. A tese se desenvolve, inicialmente, a partir da análise crítica e do confronto de ideias entre teorias acerca do tempo cuja matriz encontra-se na obra deleuzeana, com a filosofia platônica baseada em modelos ideias e no tempo vinculado à ideia de eternidade e transcendência. Há, ainda nesse início da investigação, uma leitura e interpretação da herança clássica, platônica, sobre os três princípios da arquitetura defendidos por Vitruvius.

---

83 Deleuze; Parnet, 1998, p. 23.

84 Pelbart, 2015, p. 189.

A revisão bibliográfica, neste sentido, se volta à obra *De Architectura* traduzida diretamente do latim para o português. Nos valemos aqui, também, da tese de Sonia Hilf Schulz acerca da influência do pensamento platônico para a configuração das cidades no Ocidente desde a Antiguidade Clássica até o século XX. Além de Schulz, outros autores que ajudam a compor um panorama crítico a essa matriz espacial estática seguem comparecendo ao longo da pesquisa, destacadamente aqueles já mencionados na justificativa da pesquisa.

A partir dessa lógica favorável à complexidade e à não divisão parcelar do conhecimento que o estudo assume, selecionamos projetos que não se restringem a um campo disciplinar para compor o conjunto empírico. Fazemos coro à defesa de Rancière, Lefebvre e Morin quanto à necessidade de pensar os fenômenos a partir da integração de saberes e da dissolução de fronteiras disciplinares.

Em entrevista concedida ao curador Hans Ulrich Obrist, Rancière afirma: “não é uma questão de diálogo entre disciplinas diferentes, é uma questão de negar a separação de especialidades e tentar, sempre que possível, ver com os próprios olhos”<sup>85</sup>. Assim, mesmo que haja uma preponderância de práticas artísticas, legitimadas dentro de seu campo, o critério de escolha dos projetos independe de sua classificação enquanto arte, ação social, política, arquitetura ou urbanismo.

Os aportes empíricos também são estudados, portanto, a partir do legado teórico de Jacques Rancière. Rancière é um pensador contemporâneo francês cuja produção se mostra alinhada aos interesses desta tese, principalmente na vinculação defendida pelo autor entre estética e política, indicando que a estética seria a base da política. Conforme Rancière se trata de

formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.<sup>86</sup>

---

85 Rancière In: Obrist, 2011, p. 183.

86 Rancière, 2009, p. 17.

Ainda, segundo o autor, a estética permearia todo processo político e a arte seria o campo mais afeito a essa exploração dos possíveis, da apreensão ou expressão daquilo que até então é inominável para o inteligível e para o racional, sendo uma antecipadora do que pode vir a ser e daquilo que a sensibilidade já intui<sup>87</sup>.

Nesse caminho, nos aproximamos metodologicamente também daquilo que Bergson denominou – em contraponto à representação clássica – de intuição. Intuição seria uma espécie de “simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível”<sup>88</sup>. Trata-se de um caminho de apreensão que busca o absoluto daquilo que queremos compreender. É uma atitude que nos lança para o interior de algo, em um processo feito de dentro para fora. Essa perspectiva nos faz coincidir com o objeto de interesse e não nos colocar em relação a ele, de forma distanciada, como defendido pelo pensamento moderno tecnocientífico.

62 Visando manter coerência metodológica, portanto, nossa abordagem não se limita à revisão bibliográfica, mas promove uma apresentação o mais vivencial possível da empiria explorada. A seleção teve como segundo grande critério a não mediação ou afastamento das experiências em questão. Trouxemos ao estudo artistas e/ou experiências com os quais houve o estabelecimento de certo convívio, com experimentações em diferentes escalas e papéis. Além da vivência em primeira pessoa, buscamos nos aproximar dessas experiências a partir de fontes primárias, contando com registros (fotos, vídeos, textos, entrevistas) com os quais tivemos contato imediato, em sua maioria. Trata-se de uma tentativa de possibilitar um estudo não restrito, inicialmente, à análise racional: uma investida intuitiva, como defendia Bergson.

A pesquisa empírica tem por suporte diversos materiais e fontes: 1. visita a ateliês de artistas, exposições de arte, galerias, museus, intervenções urbanas e projetos aqui referidos; 2. desenvolvimento direto e produção executiva de trabalhos artísticos (visto minha atuação como curadora, museógrafa, coordenadora de produção, diretora e gestora de distintos projetos e instituições culturais em minha trajetória profissional); 3. consulta à documentação

---

87 Rancière, 2009.

88 Bergson, 2010, p. 183.

das experiências escolhidas por meio de fotos e vídeos, através de sites oficiais dos artistas, grupos e coletivos estudados, além de catálogos de exposições e de bienais; e 4. leitura comparativa e avaliação de textos escritos por críticos e demais profissionais relacionados às ações, projetos e intervenções escolhidas, destacadamente dos próprios autores/integrantes dos projetos.

A intenção é identificar tendências, preocupações e linguagens recorrentes, repetições e variações temáticas que tornam a abordagem consistente. Apesar do enfoque não ser numérico, a revisão de material abundante acerca de cada projeto e também do percurso de seus propositores, por meio das fontes indicadas, permite um adensamento na discussão proposta. Nosso intuito é garantir profundidade às questões lançadas por tais experiências enquanto expressões de possíveis pensamentos, linguagens e valores comuns dentro da produção de cada grupo, coletivo ou artista.

Assim, nos capítulos um, dois e três e quatro a aproximação (tanto direta quanto crítica e reflexiva) dessas experiências permite extrair valores, ferramentas, métodos e léxicos de cada linguagem que podem auxiliar no pensamento projetual em urbanismo com suas mídias específicas. Ou seja, a empiria no tempo-tese é atravessada pela reflexão teórica de modo que uma não é subordinada nem menor do que a outra. É a abordagem dessas experiências que produz pensamento filosófico e, portanto, não há separação nem segmentação da tese enquanto capítulos teóricos ou práticos/empíricos.

Quando nos propomos aprender com a empiria nossa intenção é, na medida do possível, nos jogarmos para dentro das experiências e não usar a técnica do “voo de pássaro” ainda tão empregada no campo da arquitetura e do urbanismo. Queremos fazer desse material realmente uma vivência a ser assimilada da maneira mais íntegra possível, buscando modos complementares (e não hierárquicos) de entendê-la, analisá-la, percebê-la e de absorvê-la, enfim.

As experiências se fazem presentes configurando toda trama textual da pesquisa. No capítulo *temporalizar o projeto*, a experiência retratada é, em grande medida, vivenciada em primeira pessoa (inicialmente do singular e posteriormente do plural). O processo participativo disparado pela obra artística *This Element*, a ser descrita no quarto capítulo da tese, foi realizado como uma de minhas atividades como curadora e coordenadora do projeto educativo da 13ª Bienal do Mercosul, em 2022. A intuição defendida por Bergson,

portanto, tornou-se um método de estudo ganhando ainda mais congruência e substância ao longo do tempo-tese.

Lefebvre é também um crítico ferrenho da análise racionalista enquanto método tecnocientífico moderno e, ao escrever sobre a possibilidade de aprofundar conhecimento a partir da *ritmanálise* o filósofo caracteriza a figura do ritmanalista. O autor sublinha traços fundamentais de pesquisa que convergem, a nosso ver, com aqueles desejados para o nosso estudo. Para ele o ritmanalista “deve chegar pela experiência ao concreto. [...] O gesto ritmanalítico transforma tudo em presença, inclusive o presente, captado e percebido como tal.”<sup>89</sup>

As semelhanças com nossa preocupação teórico-metodológica se adensam quando o autor segue indicando a relevância de operar por outro *modus operandi* que não o tradicional científico racionalista.

O ritmanalista terá alguns pontos comuns com o psicanalista, mas se diferencia dele; as diferenças vão mais longe que as analogias. Ele estará à escuta, mas não apenas de palavras ou de informações, de confissões e confidências de um parceiro, de um cliente. Escutará o mundo e, sobretudo, o que se chama desdenhosamente de barulhos, ditos como sem significação, e os rumores, plenos de significação - por fim, ele escutará os silêncios. [...] Ele escuta - e primeiro seu corpo; nele aprende os ritmos para, em seguida, apreciar os ritmos externos. Seu corpo lhe serve de metrônomo. [...] Para ele, nada de imóvel. Ele ouve o vento, a chuva, a tempestade; mas, se ele considera uma pedra, um muro, um tronco, compreende a lentidão desses, o movimento interminável. Este objeto não é inerte; o tempo não é reservado ao sujeito. Ele é lento somente com relação ao nosso tempo, ao nosso corpo, medida dos ritmos.<sup>90</sup>

64

Fazemos coro à apologia que Lefebvre faz e que encontra eco nos textos de Deleuze (retomando Bergson). Deleuze atualiza o conceito de intuição bergsoniano e, como ele, repudia a representação clássica que nos afasta do absoluto, do singular de uma coisa e nos endereça às analogias, ao campo das semelhanças e generalidades. Entendemos que nossa empiria não seja um objeto abstrato nem inanimado de estudo. São experiências vivas, com seus próprios ritmos ou durações. Estão mais próximas à ideia de sujeitos de estudo do que objetos de estudo. Afetam e são afetadas por nós no processo de conhecimento e percepção recíproca. São sujeitos de estudo e, portanto, sujeitos de ação.

---

89 Lefebvre, 2021, p. 76-78.

90 Lefebvre, 2021, p. 73-75.

A empiria é a promotora e agente da deformação, da desestabilização, da desprogramação enquanto ato. Posteriormente, no último capítulo, é também indutora de interceptação, esburacamento, impregnação e do vir a ser outro. Aproxima-se, como veremos, dos *bichos* de Lygia Clark que promovem uma afetação mútua. As observações teóricas de Bergson, Lefebvre e Deleuze, bem como a produção poética de Lygia Clark, condenam metodologias e entendimentos acerca da experiência científica (e artística) que afastam o analista do analisado. Esse afastamento situa ainda o analista enquanto sujeito e o analisado enquanto objeto – ambos pretensamente neutros e intactos após seu contato. Essa pesquisa vai no sentido contrário. Cabe esclarecer, ainda, que as experiências estéticas e políticas presentes na tese valem mais pelo seu conjunto de inquietações propositivas e de explorações práticas e reflexivas do que por serem consideradas como obras exemplares a serem repetidas, ou modelos a serem incorporados em um quadro de referências fixo.

O recorte empírico dá conta de um entendimento do projeto em urbanismo como agente de presentificação do que está em devir. Aqui não cabem prescrições fechadas, como vimos, mas tampouco adivinhações ou projeções em um amanhã ideal. Conforme já foi defendido na dissertação de mestrado<sup>91</sup>, há um entendimento sobre a necessidade de engajamento no presente, fugindo da ideia historicamente deturpada de utopia. As experiências que compõem a pesquisa são materializações utópicas no aqui e agora, forjadas na e com seu contexto direto.

São práticas alimentadas pela ficção, impulsionadas pelo desejo utópico, mas vivenciadas e transformadas em seus processos de implementação, no contato com o cotidiano urbano onde se desdobram e se conformam. A percepção que nos interessa não é a de um futuro almejado em um horizonte longínquo: estamos mais próximos das heterotopias de Foucault<sup>92</sup> do que das utopias da forma espacial denunciadas por Harvey.

A pesquisa pode ser lida, aliás, como um aceite ao convite lançado pelo geógrafo britânico ao final de seu livro *Espaços de esperança*<sup>93</sup>, quando nos desafia a imaginar *utopias espaço-temporais*. Harvey ressalta que ainda care-

---

91 Konrath, 2017.

92 Foucault, 2013.

93 *Edilia, or "make of it what you will"* (faça disso o que você quiser) é um anexo ao livro, uma ficção em que Harvey narra um sonho sobre um mundo no futuro de 2020. Por meio desse expediente literário, o autor constrói uma imagem de futuro possível.

ce mos de projetos cuja matriz seja formada tanto pelo pensamento espacial quanto temporal e destaca a importância do impulso utópico, principalmente em momentos de crise como o que vivemos – desde que seja um impulso capaz de nos orientar em contextos imediatos.

Entendemos a importância do diálogo com práticas artísticas enquanto formas de nos sensibilizar para questões que ainda não encontram sua imagem e seu nome no mundo. São experiências que oxigenam o pensamento projetual, mas mantêm seu vínculo com o aqui-agora das ações urbanas. Não à toa, no último capítulo, a experiência explorada em *This Element* acontece no tempo presente da tese.

No último trecho da tese buscamos compreender, então, como essas experiências podem contribuir para renovar ferramentas e metodologias projetuais que possam ser apropriados para o urbanismo. Para isso, enfatizamos o percurso e o contexto de cada experiência, desde sua invenção até seus desdobramentos no presente e, quando for o caso, sua “finalização”. O conjunto dessas abordagens teóricas e empíricas (estéticas e metodológicas) corresponde a um entrelaçamento filosofia-arte-ciência, em que os *perceptos* dos quais a arte se ocupa (aqui chamados de experiências estéticas e políticas) estão postos em relação aos *conceitos* filosóficos criando possíveis caminhos ou *funções* científicas<sup>94</sup>. Esperamos que o tempo-tese dê conta dessa trama sem tornar sua tessitura fechada a ponto de deixar de ser porosa e maleável, tampouco aberta demais a ponto de se dissolver sem se materializar. Esperamos.

---

94 Cf. Deleuze e Guattari (2010), a filosofia seria responsável por criar, inventar conceitos; a arte, sensações/perceptos; e a ciência, funções.

PRO JE  
TAR O T  
EMPO

PRÓ  
LOG

O



**PROJETAR            O            TEMPO            /**  
**P        R        Ó        L        O        G        O**



Fig. 4 – Félix Gonzáles-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991.

Dois relógios industrializados e comuns, aparentemente idênticos, ajustados para a exata mesma hora, colocados lado a lado em uma parede, com precisão milimétrica. Conforme o tempo passa, os ponteiros de um já não avançam mais, ou não avançam mais no mesmo ritmo do outro. A bateria de um não gasta do mesmo modo que a de outro. Algo acontece. O idêntico se diferencia. Não há iguais. São repetições a marcar a diferença, no tempo, pelo tempo. Pequenas assincronias e assimetrias, presentes dali para frente.

O artista cubano Félix Gonzáles-Torres criou esse trabalho, ao qual deu o nome de *Perfect Lovers* (Amantes perfeitos), em 1991, após descobrir que seu companheiro de vida estava com AIDS. A beleza desse gesto-ideia nos retira da literalidade dos fatos, da cronologia histórica da época em sua luta e seus movimentos sociais (destacadamente entre homossexuais) e nos conduz à poética das metáforas. Camadas se abrem.

Nesta tese, propomos uma aproximação desse trabalho de Gonzáles-Torres como um possível prólogo. A imagem-registro do trabalho não vem para ilustrar um conceito, mas para ajudar a construí-lo. Interessa aqui pensar, a partir desse trabalho artístico, o conceito de tempo como diferença. Neste caminho nos amparamos filosoficamente em Deleuze, resgatando Bergson e trazemos ao diálogo outros pensadores que sucederam Bergson, como Lefebvre.

"Primeiro, precisamos dizer o que o tempo não é. O tempo não é passado no passado, como algo que já foi; presente no presente, como algo passando o tempo todo; e futuro como algo que virá, chegará um dia. Tempo não é antes e depois!"<sup>1</sup>. Tempo é duração e a essa duração é singular, particular, contextualizada necessariamente e feita de encontros. Assim Bergson nos apresenta algumas premissas para sua construção de tempo como duração.

O físico quântico Carlo Rovelli, autor de *A ordem do tempo* dá ao sexto capítulo do seu livro o nome *O mundo é feito de eventos, não de coisas*<sup>2</sup>. Nesse e nos demais capítulos que o sucedem, o autor comenta a impossibilidade de se pensar o tempo como algo homogêneo ou único, visto que cada ser, cada elemento, tem seu próprio tempo, a depender de sua duração e circunstância.

Há, contudo, um aspecto do tempo que sobreviveu à desintegração sofrida com a física dos séculos XIX e XX. Despido dos adornos com os quais o encobria a teoria newtoniana, a que tanto estávamos acostumados, resplandece agora ainda mais claro: o mundo é mudança. Nenhuma das peças que o tempo perdeu (unicidade, direção, independência, presente, continuidade...) põe em xeque o fato de que o mundo é uma rede de *acontecimentos*. Uma coisa é o tempo com suas muitas determinações, outra é o simples fato de que as coisas não "são": elas acontecem.<sup>3</sup>

---

1 Bergson, 2010.

2 Rovelli, 2018, p. 79.

3 Rovelli, 2018, p. 79-80.

A física quântica contemporânea chega, por outros caminhos, a pressupostos muito próximos àqueles defendidos por Bergson e atualizados por Deleuze. Ambos filósofos franceses partem da premissa de que o tempo não é apenas uma medida quantitativa, uniforme, cronológica. Os autores avançam no sentido de entender que mesmo os acontecimentos, como seus agentes, também se transformam ao longo dos processos, em sua duração. É um devir permanente. Deleuze afirma que para Bergson “a duração é o que difere de si”<sup>4</sup>. O método bergsoniano da intuição, conforme Deleuze o entende, busca a aproximação dos problemas a partir da variável tempo. Mesmo que o espaço deva entrar na equação, digamos, é pelo tempo que entra a diferença.

A diferença só comparece pela duração, pelo tempo enquanto duração. Enquanto no espaço a diferença emerge apenas em termos de grau, no tempo a diferença comparece em termos de natureza, o que faz que uma coisa difira das demais, de todas as outras e inclusive de si mesma, em seu processo de devir. Deleuze aponta em Bergson um apuro em que a duração passa, cada vez mais, a tornar-se a “essência variável das coisas”<sup>5</sup>.

A partir de outro entendimento de tempo, vinculado à ideia de ritmo, Lefebvre aporta, porém, alguns pensamentos que nos ajudam a compor esse entendimento de tempo como diferença que aqui propomos. Lefebvre comenta:

70

Não existe ritmo sem repetição no tempo e no espaço, sem reprises, sem retornos [...] Que se trate do cotidiano, dos ritos, das cerimônias e das festas, das regras e das leis, há sempre algo de imprevisto, algo novo que se introduz no repetitivo: uma diferença. [...] A repetição absoluta é apenas uma ficção. [...] Não somente a repetição não exclui as diferenças, mas ela as engendra; ela as produz. [...] Esta produção do diferente pelo idêntico (repetido) não produziria até aqui uma insuficiência teórica? Ela não permite a seguinte fórmula (afirmação), de grande alcance: ‘As diferenças, induzidas ou produzidas pelas repetições, constituem a trama do tempo?’<sup>6</sup>

Quando comenta que não existe nada precisamente idêntico, que a repetição absoluta é uma ficção, Lefebvre argumenta que, mesmo na equação  $A = A$ , os dois *As* já se diferenciam, no mínimo, pela posição que ocupam, em que um antecede o outro. Como nos relógios do artista Félix González-Torres.

---

4 Deleuze, 1999, p. 103.

5 Pelbart, 2015, p. 37.

6 Lefebvre, 2021, p. 56-58.

É essa compreensão que a tese procura defender e estabelecer enquanto premissa: tudo se diferencia, isso é tempo e este é o tempo que queremos valorizar no pensamento projetual em urbanismo.

Por menor que seja a diferença interna entre as duas séries, entre as duas histórias, uma não reproduz a outra, uma não serve de modelo para a outra, mas semelhança e identidade são apenas efeitos do funcionamento desta diferença, a única originária no sistema. Portanto, é justo dizer que o sistema exclui a consignação de um originário e de um derivado, assim como de uma primeira e de uma segunda vez, porque a diferença é a única origem, fazendo com que coexista, independentemente de toda semelhança, o diferente que ela relaciona com o diferente. [...] A repetição nem é a permanência do Uno nem a semelhança do múltiplo. O sujeito do eterno retorno não é o mesmo, mas o diferente, nem é o semelhante, mas o dissimilar, nem é o Uno, mas o múltiplo, nem é a necessidade, mas o acaso. Ainda mais: a repetição no eterno retorno implica a destruição de todas as formas que impedem seu funcionamento, categorias da representação encarnadas no caráter prévio do Mesmo, do Uno, do Idêntico e do igual.<sup>7</sup>

A visão de tempo como *aquilo que difere de si* nos permite abrir uma gama de perspectivas filosóficas que recobrem o termo e que podem, assim, levar a distintas interpretações, representações, imagens e, conseqüentemente, possibilidades de projeto, ou *pensabilidades* como diria Jacques Rancière<sup>8</sup>. Neste sentido, é uma perspectiva dissensual, polissêmica, que desequilibra os princípios de identidade, vocação, determinismo e as narrativas únicas tão presentes no processo projetual ainda hoje. Na tese, nosso interesse recai sobre a ideia de diferença como elemento central, a comparecer a partir de uma perspectiva temporal de projeto, sempre atrelado à ideia de transformação, amparada nas linhas filosóficas apresentadas.

É uma postura porosa, que nos liberta para imaginar, fabular e ficcionar enquanto potências para o processo de projeto, desvinculando o pensamento projetual de parâmetros modelares e hegemônicos de sucesso, perfeição, previsibilidade, identidade, eficiência etc. Como pontua Deleuze, não se trata do Uno, mas do múltiplo, nem da necessidade, mas do acaso. Temos um afastamento do reforço do Mesmo e dos ideais platônicos, revisitados por Vitruvius e por autores e tratadistas do Renascimento, que foram resgatados no movimento Moderno de Arquitetura e Urbanismo e que ainda regem boa

---

7 Deleuze, 2018, p. 210-211.

8 Rancière, 2009.

parte de nosso imaginário e sistema de valores no campo. Vamos em direção à diferença, a partir de uma matriz temporal de projetar.

Para explorarmos conceitos tão abstratos como tempo e diferença, trazemos imagens que nos ajudam a tocar em certas questões e assim aproximar concepções filosóficas de fundo às nossas práticas de projeto (muitas vezes atreladas à possibilidade de desenho). Vale indicar, assim, que muitos dos conceitos de tempo trazem consigo a carga de uma imagem representativa, como a linha, a seta ou o círculo, criando campos semânticos embebidos de valores morais, mesmo que tácitos ou apenas latentes.

Se hoje estamos acostumados à associação da ideia de tempo com sua materialização visual em uma linha, por exemplo, há que se resgatar o surgimento dessa representação e, assim, entender que não se trata de um conceito inato ou neutro. Ao contrário, a proposta de linhas cronológicas foi uma inovação tipicamente moderna e corroborou para a naturalização de uma ideologia do tempo conectada à ideia de deslocamento, de andar sempre para frente, do passado em direção ao futuro, de progresso e evolução, muito calcadas no ideário positivista.

72

Segundo Daniel Rosenberg<sup>9</sup>, a proposta de um gráfico organizado a partir de linhas de tempo ganhou força somente no século XVIII, inicialmente com a criação do mapa cronológico de Barbeau-Dubourg's, em 1753 e, doze anos mais tarde, com a publicação de Joseph Priestley de sua *Chart of Biography*. Não foram necessariamente as primeiras manifestações de tempo expressas visualmente dessa forma, porém foram aquelas que ajudaram a inaugurar uma leitura inédita, tipicamente moderna.

Rosenberg<sup>10</sup> alerta para a reação da população frente àquela imagem, para a qual não estava preparada em fins do século XVIII. De tal modo que esses gráficos e linhas cronológicas vinham legendados com instruções sobre como ler as informações ali contidas. Se hoje estamos completamente naturalizados com esse recurso gráfico é porque, em algum momento, ele passou a ser adotado em larga escala. Ao fundir ambos (tempo e linha), o tempo passou a ser considerado como uma grandeza uniforme, homogênea, sequencial e, muitas vezes evolutiva. Temos apenas uma dimensão de tempo cronológico,

---

9 Rosenberg 2004, In: Groom, 2013, p. 60.

10 Rosenberg, 2004, In: Groom, 2013.

mensurável, quantitativo, em que tudo que acontece deve se referir a uma mesma natureza e padrão universal (a partir da ideia de intervalos regulares, como segundos, dias, anos...).

Quando representado como seta ou flecha, entendemos que o tempo é linear, unidirecional e que existe uma finalidade – um alvo para o qual apontar, associado facilmente a uma ideologia de progresso, desenvolvimentista. No caso do círculo, é o próprio Deleuze<sup>11</sup> quem chama a atenção para o fato do círculo, mais do que simbolizar um tempo cíclico, nos indicar um campo do Mesmo, onde o tempo é reconciliado consigo mesmo, monocentrado em torno do presente, com movimento regular e ordenado, numa figura limitada e totalizante.

Sublinhamos aqui o posicionamento crítico da pesquisa ao questionar essas representações atreladas às suas narrativas reconciliadoras e também à homogeneização e padronização das experiências, dos sujeitos, objetos e contextos característicos do método tecnocientífico tradicional e de suas respectivas iconografias. Às estruturas fixas de tempo, a tese contrapõe outras imagens, menos conhecidas e não naturalizadas, utilizando para isso o léxico artístico e as possibilidades devedoras de uma lógica às avessas, regida pelas ideias de *desestabilização*, *desprogramação* e *deformação*. Estamos mais próximos, conseqüentemente, da abertura de possibilidades fruto da ideia de tempo como diferença, com suas múltiplas imagens.

73

Segundo Peter Pal Pelbart, Deleuze foi capaz de manter viva uma profusão conceitual, confrontando seu rizoma temporal aos tradicionais desenhos de tempo (linha, flecha, círculo, espiral etc.). Pelbart refere-se à possibilidade de deformação do tempo que, segundo ele, estaria sugerida no conjunto da obra deleuzeana:

Operação perversa que consistiria em inflar a fim de implodir. Quiçá é nesse sentido que se possa ler a autonomia do tempo [em relação ao espaço], concomitante precisamente com seu esvaziamento: uma condição para que ele possa implodir nas relações de lentidão e de velocidade que o preenchiam, com suas anomalias e aberrações. Assim, dessa vez não caberia a ele ser envergado pelo movimento que ele mede ou contém, e sim afirmar essas velocidades e lentidões na sua heterogeneidade e variação infinita, sem “numerá-las”.<sup>12</sup>

---

11 Deleuze, 2000.

12 Pelbart, 2015, p. 184.

O tempo entendido como diferença, sob o viés da transformação como matriz para refletir sobre o projeto contemporâneo em urbanismo, terá por base essa variedade intrínseca e ontológica ao próprio conceito. É dela que parte a investigação proposta e é dela que se vale para questionar as possibilidades advindas da inversão da tríade vitruviana de estabilidade, funcionalidade e beleza. E, se o tema pode parecer inicialmente abstrato em demasia, vale a frase de Bergson “é para agir que pensamos”<sup>13</sup>.

---

13 Bergson, 2011, p. 27.

PRO

PROJETAR O TEMPO

JE

TAR O

T

EMPO

DESESTABILIZAR



DES

ESTABIL

IZAR



# 1. PROJETAR O TEMPO / DESESTABILIZAR

verbo<sup>1</sup>

1. transitivo direto e pronominal

fazer perder ou perder a estabilidade; comprometer a solidez, a firmeza, a segurança de (alguém, algo ou si mesmo); descontrolar(-se); desequilibrar.

2. transitivo direto

incapacitar o funcionamento de (administração, governo etc.); perturbar a ordem de; desassossegar; desarmonizar.

A definição do dicionário para *desestabilizar* serve aqui como contraponto ao princípio vitruviano de *firmitas*, presente na obra *De Architectura*. Em tradução recente ao português do tratado escrito por Vitruvius, realizada diretamente do latim por M. Justino Maciel, *firmitas* corresponderia à solidez: “O princípio da *solidez* estará presente quando for feita a escavação dos fundamentos até o chão firme e se escolherem diligentemente e sem avareza as necessárias quantidades de materiais [...]”<sup>2</sup>. Solidez, firmeza, estabilidade compõem na tese a partir de seu avesso: *desestabilizar*. Temos um verbo cujo significado, apontado em dicionários, pode tanto ser objetivo, relacionado às estruturas físicas, concretas, quanto metafórico, vinculado à noção de perturbação ou desequilíbrio da ordem e da harmonia subjetivas, imateriais. Este capítulo visa explorar ambas as possibilidades, bem como sua integração.

“Traduzir é trair<sup>3</sup>”, comenta Umberto Eco. Partimos, nesta tese, da tradução do conceito latino de *firmitas* presente no tratado vitruviano. É bastante paradoxal duvidar justamente do conceito de *firmitas*, ou de solidez, firmeza, estabilidade. É isso que propomos aqui, no entanto, iniciando pela imprecisão das traduções. Abrimos o conceito e suas versões para a dúvida, criamos uma

---

1 Fonte: Oxford languages online e Porto Editora – *desestabilizar* no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [online]. Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/desestabilizar>, Acesso em: 04 mar. 2023.

2 Vitruvius, 2007, p.82

3 Eco, 1994.

fenda em sua estrutura: conceito e tradução passam a ser instáveis e porosos. Emblematicamente começamos por *firmitas* e lançamos experiências estéticas e políticas regidas pela ideia de desestabilizar como um possível reverso deste princípio defendido por Vitruvius e por aqueles que o seguiram, como Leon Batista Alberti, a partir de tríades de valores arquitetônicos canônicos.

Cabe lembrar que a ideia de trabalhar pela inversão, pela menos 1, também nos remete à possibilidade de operar pela equação  $n-1$  proposta por Deleuze e Parnet, em que  $n$  é o conjunto, a coletividade, o agenciamento para usar palavras dos autores, e *menos 1* se refere à retirada da figura autoral do sujeito individual. Quando propomos a contraversão do tripé vitruviano, abraçamos em nosso movimento a ideia deleuziana de operar a partir de uma inversão no processo de criação, que tradicionalmente é protagonizado por um sujeito, um criador ou demiurgo, poderia se dizer. Assim como Deleuze e Parnet, nosso desejo é ressaltar a participação coletiva nos processos de criação dos quais nos aproximamos na tese, quitando ou relativizando a figura do gênio, criador solitário.

78

Partimos, em geral, de práticas artísticas neste e nos próximos capítulos; contudo, nossa proposta não é enaltecer artistas isolados nem creditar a autores e autoras individuais a produção que nos interessa. Pretendemos entender formas de pensamento e de expressão estética e política levadas a cabo por propositores e propositoras que agiram a partir de contextos participativos e colaborativos em cada experiência apresentada, por meio de agenciamentos coletivos.

Queremos apontar para os movimentos presentes nessas experiências singulares e, principalmente, para sua contribuição enquanto conjunto não coeso, não uniforme, menos ainda único. Ou seja, não estamos aqui propondo substituições, outrossim, torções e tensionamentos quanto à ideia de autoria. Vale dizer que não se sugere nesta tese substituir o busto de Vitruvius por o de nenhuma outra figura. Em vez disso, nos interessa pensar sobre o espaço que poderia se tornar vazio ao retirarmos o busto, para insistir na metáfora. Pensemos a partir do vazio. Demoremo-nos nisso, sem a pressa da troca, sem o objetivo de reocupar nem de estabelecer uma nova ordem, uma nova "harmonia". De novo, nos interessa o movimento provocador de desequilíbrios e suas possíveis consequências: suas contribuições para o pensamento projetual.

É neste sentido que trazemos ao primeiro plano deste capítulo Lygia Clark e Gordon Matta-Clark. São artistas cuja trajetória está carregada da ideia de  $n-1$ , em propostas altamente desestabilizadoras. Ambos trabalham a partir daquilo que o dicionário define como desestabilizar. Desestabilizar para nós é um bloco conceitual, que inclui em seu devir a própria noção de estabilizar-desestabilizar-reestabilizar.

Deleuze e Guattari aportam uma visão ampla relativa à própria noção de conceito, como já comentado. Para os autores de *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*, o conceito é necessariamente instável, não definitivo. Sendo assim, mesmo aquilo que é, a princípio, definido como tal, seria passível de mudança, exatamente pelas forças de agenciamentos contínuos que operam em nossos espaços-tempos. O que definiria algo não seria sua essência, mas suas circunstâncias. Por esse motivo, em geral, os autores trabalham com blocos de conceitos, atuando de forma sempre contínua, e não hierárquica ou progressiva.

Em *O que é a filosofia?*<sup>4</sup>, Deleuze e Guattari enunciam que não devemos simplesmente acreditar em visões sedentárias, pois cada conceito tem um percurso, uma história apoiada em outras anteriores que deve ser sempre recontextualizada. Cada conceito seria um ponto de condensação teórica, um centro de vibrações ao mesmo tempo dentro de si próprio e também em relação aos demais que o circundam. A ideia de agenciamento ou, mais precisamente, de agenciar, é muito cara a Deleuze e Guattari, que operam esse verbo para elucidar o que lhes interessa no mundo, e qual sua perspectiva de entendimento do próprio conhecimento, da epistemologia e da filosofia.

Em sua trajetória, tanto Lygia Clark quanto Gordon Matta-Clark fazem perder o equilíbrio, comprometem a solidez e a segurança, provocam descontrole e perturbam a ordem, gerando desassossegos. Ambos desestabilizam conceitos rígidos e trabalham por meio de agenciamentos coletivos; no caso da artista brasileira, contudo, esse gesto se torna ainda mais marcado e definidor de seu *modus operandi*. Clark torna esse pensamento filosófico um gesto poético-político; a começar pelo questionamento em relação à forma e às estruturas que definiam um quadro.

---

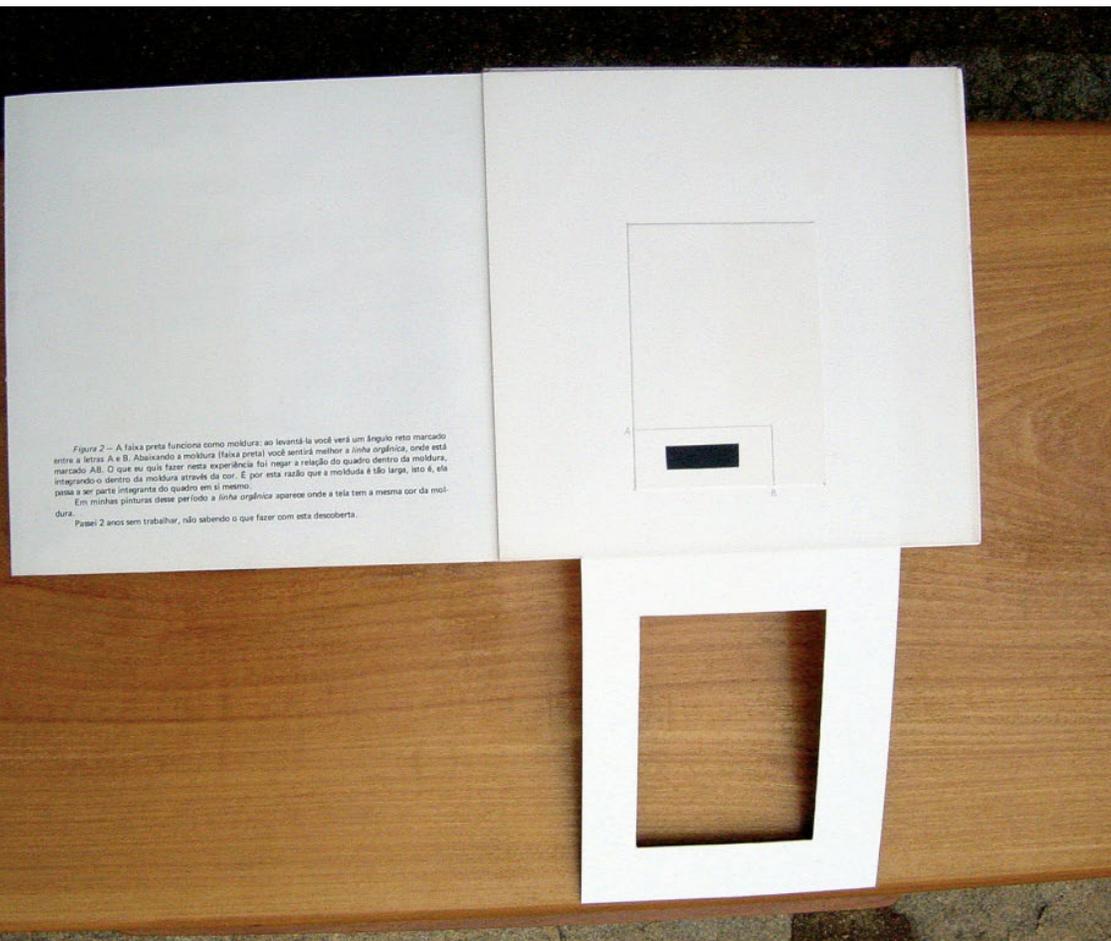
4 Deleuze; Guattari, 2010.

## 1.1 LYGIA CLARK

A artista brasileira, nascida em Belo Horizonte em 1920 e falecida no Rio de Janeiro em 1988, passa a duvidar da estabilidade de certos conceitos presentes no seu campo e brinca com elementos da História da Arte. Ela entende que uma forma só existe em relação a outras e ao espaço geral que ocupa, de modo não estático, não estável. Essa percepção vai ganhando potência, principalmente a partir do final da década de 1950, naquilo que se convencionou chamar de período neoconcreto da arte brasileira.

É nesta fase que Clark cria aquilo que denomina de linha orgânica: uma linha que aparece na sobreposição de dois materiais ou superfícies de mesma cor. Quando colocamos um quadrado branco de papel sobre uma folha branca de papel, por exemplo. Lygia explora esse encontro. Inicialmente brinca com sua descoberta integrando o que antes era moldura na composição de suas telas. Desse momento em diante, a poética da artista passa a ser cada vez mais dinâmica, mais solta, baseada em transformações e em novos devires de seus trabalhos, que passam a se diferenciar de si no tempo.

80



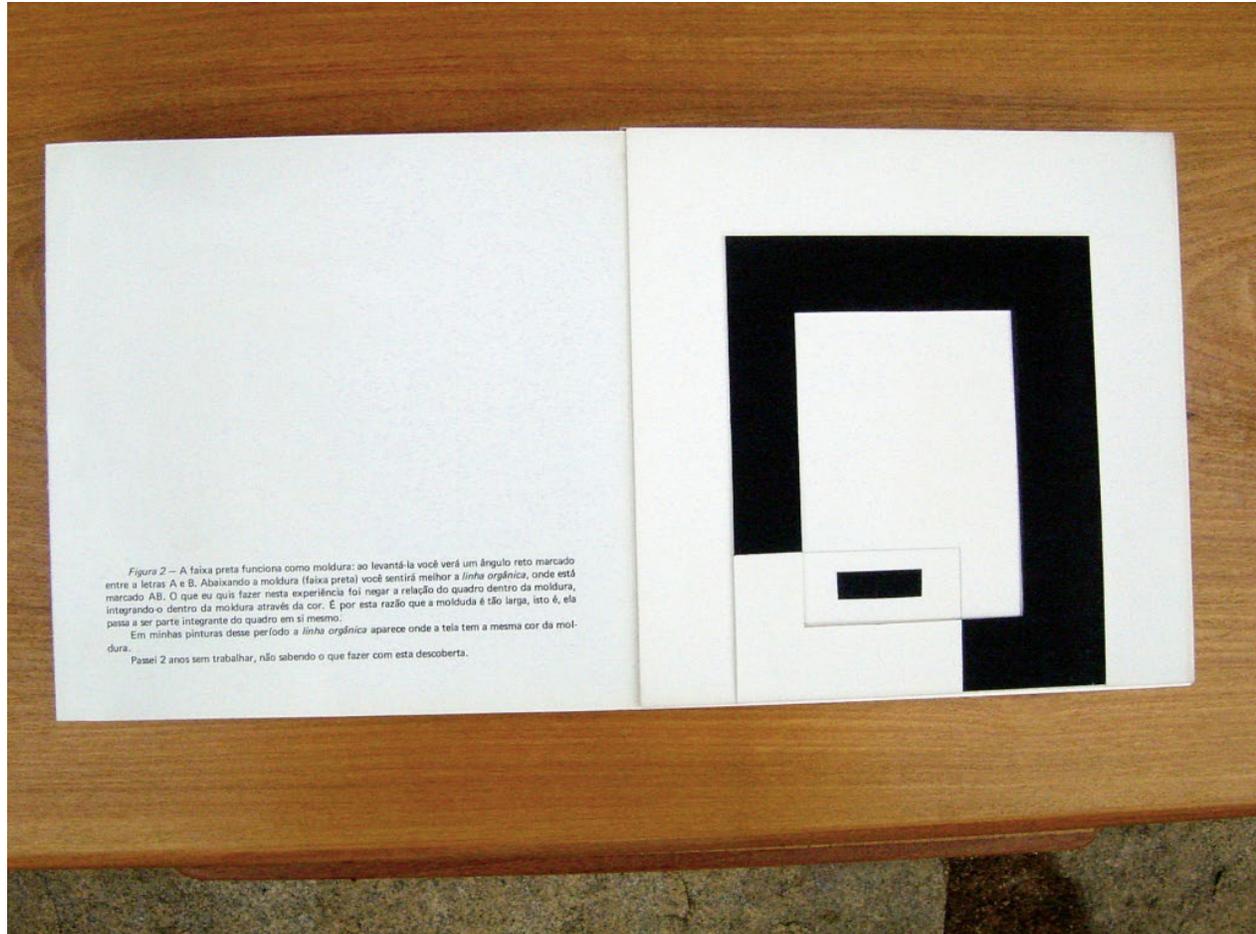


Fig. 5 e 6 – Lygia Clark, *livro-obra*, criação da década de 1960, edição de 1983. .

Transcrição do texto de Lygia Clark, presente em seu livro-obra:

Figura 2 - A faixa preta funciona como moldura: ao levantá-la você verá um ângulo reto marcado entre as letras A e B. Abaixando a moldura (faixa preta) você sentirá melhor a linha orgânica, onde está marcado AB. O que eu quis fazer nesta experiência foi negar a relação do quadro dentro da moldura, integrando-o dentro da moldura através da cor. É por esta razão que a moldura é tão larga, isto é, ela passa a ser parte integrante do quadro em si mesmo. Em minhas pinturas desse período, a linha orgânica aparece onde a tela tem a mesma cor da moldura. Passei 2 anos sem trabalhar, não sabendo o que fazer com essa descoberta.

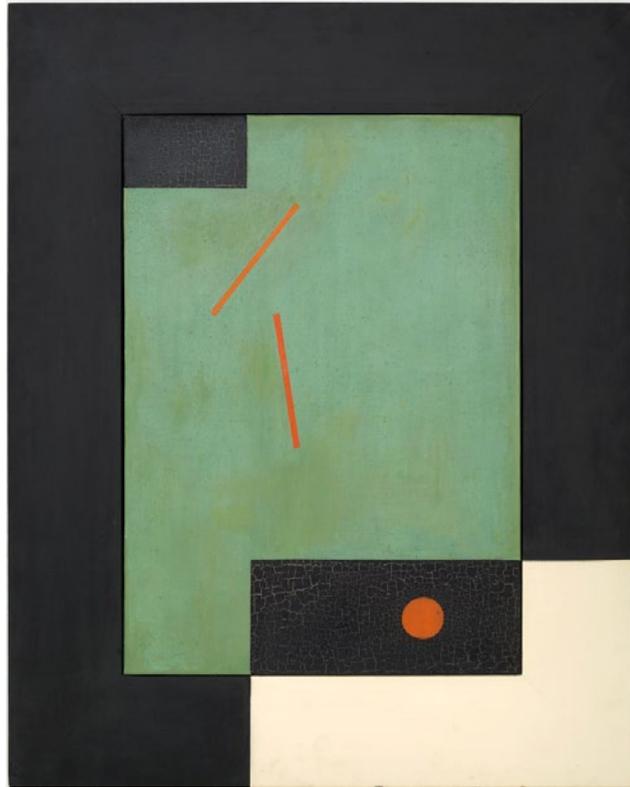


Fig. 7 – Lygia Clark, *Quebra da Moldura, Composição nº 4*, 1954.

A artista tem papel fundamental naquilo que seria o começo da chamada arte contemporânea<sup>5</sup> e na tese assume importância enquanto propostora de um tipo de arte que recebe, então, o nome inaugural de *participativa*. A partir de suas experimentações formais nos anos 50', Clark segue por um caminho cada vez mais provocativo, inquieto e dinâmico. Pode-se dizer que Clark tem uma pesquisa e uma produção substancialmente experimentais e essencialmente políticas desde então. Como um primeiro gesto, desestabiliza a ordem formal de suas produções, em um nível visual. A seguir, adensa sua pesquisa em camadas mais profundas. Após a descoberta da linha orgânica, Clark tem um tempo de gestação criativa, durante o qual não produz novos trabalhos. A seguir, porém, sua produção explode em novas possibilidades, iniciando pelos *Casulos* e seguindo com os *Bichos*.

Sua famosa série *Bichos*, iniciada ainda em 1959, contempla uma centena de esculturas em que ela explora novas maneiras de pensar a arte e o público. Os *Bichos* surgem como um possível desdobramento de trabalhos anteriores, onde já comparecem estudos a partir da possibilidade de quitar a estabilidade da superfície bidimensional que até então configurava o quadro. Lygia Clark rompe, desconstrói, desmembra a tela e a moldura e, ao fazer isso, passa a operar através do movimento, do jogo, transformando o bi em

---

5 Ver Archer, 2012 e Cauquelin, 2005, reunidos na dissertação de Konrath, 2017.

tridimensional. Não se trata porém, de uma adesão ao movimento de arte chamada cinética ou da *op art*<sup>6</sup>.

Clark opera a partir da espacialização e da desestabilização formal não apenas chamando atenção para o movimento realizado pelo espectador em relação à obra de arte. A artista chama aquele que antes era espectador para um papel ativo no processo. O recorte que damos em sua produção para fins desta pesquisa tem como foco principal esse momento em que o ato torna-se parte da obra e, mais do que isso, o gesto do outro, dos outros. É quando o público, antes passivo, passa a ser entendido como coautor: um processo iniciado em 1959 e que tomará rumos ainda mais radicais pelas décadas seguintes.

Ao falar dessa fase, o famoso crítico de arte brasileiro Ferreira Gullar escreve:

[...] placas que então compunham, justapostas, a superfície branca do quadro, começaram a se levantar, buscando a terceira dimensão. Era como se o deserto, fecundado, ganhasse vida, se abrisse em pétalas, lentamente. Ela [Lygia Clark] denominou esses novos quadros (seriam quadros?) de "casulos". E nesses casulos dormiam de fato as larvas dos futuros "bichos" que, no meu entender, marcam o ponto culminante de sua experiência estética e um dos momentos mais significativos da arte brasileira.<sup>7</sup>

83

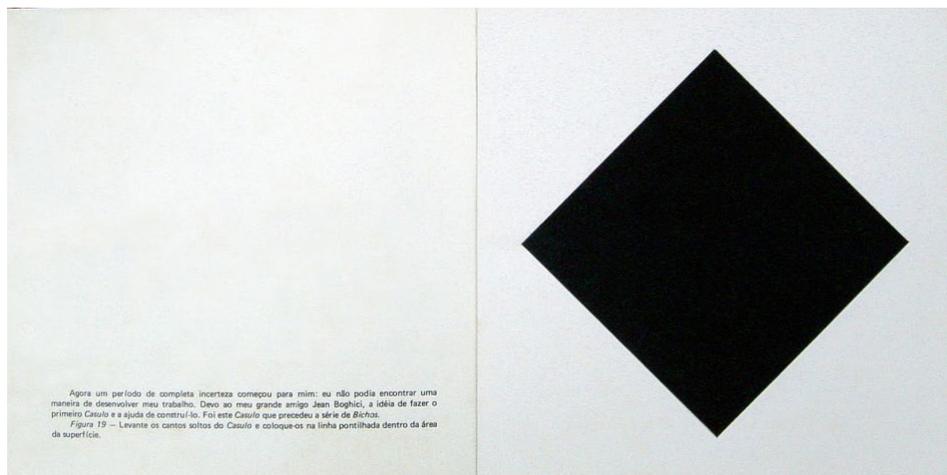


Fig. 8 – Lygia Clark, *livro-obra*, criação na década de 1960 e edição em 1983.

6 “A arte cinética desenvolveu-se de um interesse geral pelo construtivismo e de um interesse mais particular pelas primeiras peças cinéticas de Naum Gabo [...] Reunia um grupo de artistas culturalmente diverso, que produziram obras com partes que se moviam por meio de motores e outros recursos. [...] A arte deste tipo, mudando com o tempo, era vista como estreitamente ligada a outra variante que explorava o quanto a forma e a cor podiam ser usadas para criar ilusão de movimento. Ela foi apelidada de Op – de optical (ótica) – Art”. (Archer, 2012, p. 18-21).

7 Gullar, 1980, p. 45.

Transcrição do texto de Lygia Clark, presente em seu livro-obra:

Agora um período de completa incerteza começou para mim: eu não podia encontrar uma maneira de desenvolver meu trabalho. Devo ao meu grande amigo Jean Boghici, a ideia de fazer o primeiro Casulo e a ajuda de construí-lo. Foi este Casulo que precedeu a série de Bichos.

Figura 19 – Levante os cantos soltos do Casulo e coloque-os na linha pontilhada dentro da superfície.

84



Fig. 9 – Lygia Clark, *Casulo número 1*, 1959.



Fig. 10 – Lygia Clark, *Casulo número 2*, 1959.

O artista visual Nuno Ramos declarou em entrevista no ano de 2002, como um tributo à Lygia Clark, que esses trabalhos eram “abertos demais, instáveis demais, inquietos demais – tudo, depois deles, parece possível, e a energia dessa disponibilidade ainda ecoa em todos nós, artistas brasileiros contemporâneos.” A partir desses seres orgânicos e geométricos (*Casulos* e posteriormente os *Bichos*), a poética clarkiana vai se configurando cada vez menos representativa e mais performática. Delineia-se uma obra atuante em que o corpo a corpo entre agentes se torna o vetor da experiência estética.

Não é o olhar do espectador que é convocado, mas o corpo todo precisa se engajar e colocar-se em tensão com o organismo-obra, que deixa de ser apenas recurso metafórico para alçar o espaço real e permitir uma experiência multissensorial que recusa a dicotomia entre sujeito e objeto. Tudo passa a ser afetação e o que se instaura é uma experiência estética e política.

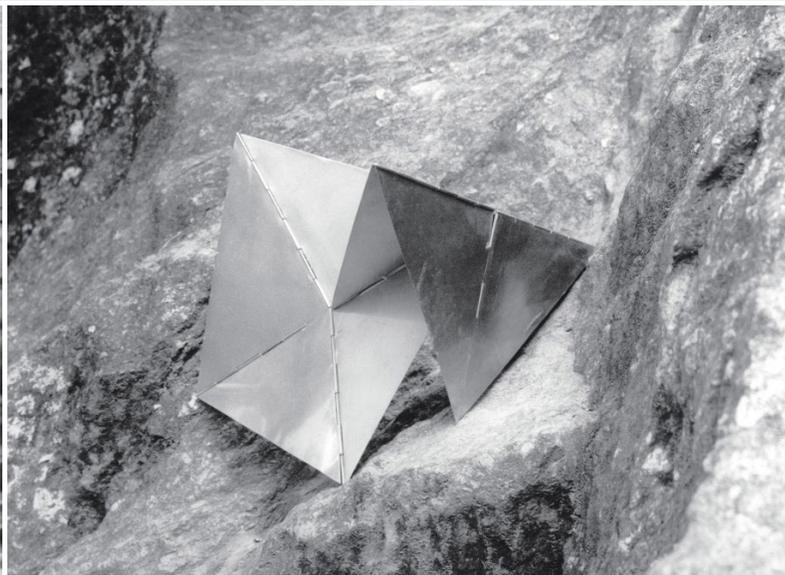
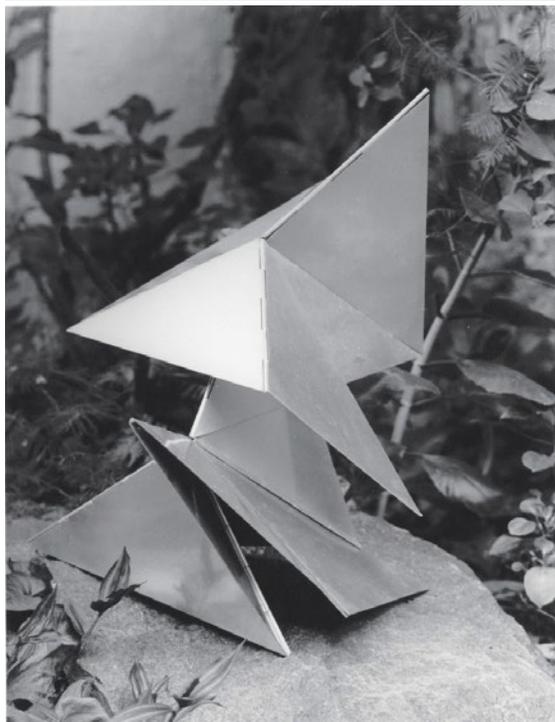


Fig. 11, 12 e 13 – Lygia Clark, *Articulado Duplo / Linear / Caranguejo / Duplo Bicho*, 1960.



Fig. 14 – Lygia Clark, artista em sua casa com um de seus *Bichos*, 1960.

Era um caranguejo, mas tomou vida e tornou-se outro bicho. Era serpente? Era um trepante? Era cada vez uma coisa. Antes era pintura, daí vieram bordas, as linhas orgânicas e casulos, depois escultura. Antes dela, aliás, era apenas escultura; porém Lygia Clark a tornou livre, implodiu seus limites, desestabilizou suas estruturas: não mais estática, não mais presa a uma forma dada nem a um volume definido, não mais submissa a um autor. Múltiplas possibilidades de ocupação do espaço e de articulação no tempo. Placas me-

táticas com formas geométricas simples conectadas a dobradiças – mais que móveis, moventes. A seguir, um gesto de dobra, materiais moles, seres que não conhecem dentro nem fora, que não se sustentam fixos sobre pedestais: coisas que se agarram, que trepam em outras estruturas, que as envolvem.

Uma obra que se faz no contato, não mais terminada pela artista, outrossim animada pelo toque do público, sem hierarquia nem distanciamento. Era o início da arte participativa, era 1959. Segundo a artista, tratava-se de “[...] um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o bicho não há passividade, nem sua, nem dele”<sup>8</sup>.



Fig. 15, 16, 17 e 18 – Lygia Clark, *Parafuso sem fim*, da série *Bichos*, 1960.

---

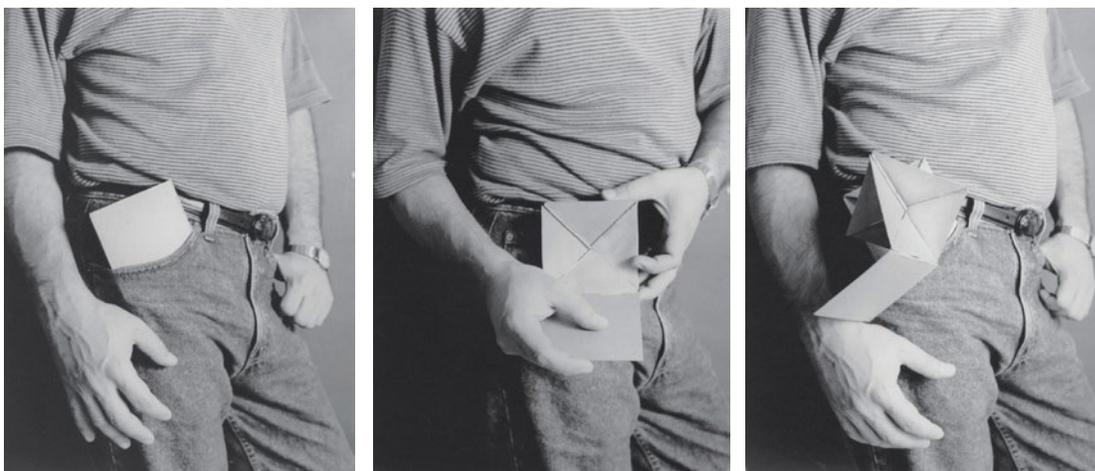
8 Clark, 1960, p. 2.

Retomemos o diálogo com Deleuze, Parnet e Guattari. Os autores negam a existência de sujeitos propriamente ditos, autônomos e individualmente responsáveis por ações e criações. Não lhes interessa uma perspectiva autoral pois, ao contrário, as ações seriam sempre produzidas no agenciamento entre corpos, em uma interação cuja fonte será  $n-1$ , na qual “n” é a soma dos agentes e “menos 1” corresponde à ausência do sujeito:

A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco não se referem a sujeitos como sujeitos de enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos. O nome próprio não designa um sujeito, mas alguma coisa que se passa ao menos entre dois termos que não são sujeitos, mas agentes, elementos. Os nomes próprios não são nomes de pessoa, mas de povos e de tribos, de faunas e de floras, de operações militares ou de tufões, de coletivos, de sociedades anônimas e de escritórios de produção. [...] O agenciamento é o cofuncionamento, é a “simpatia”, a simbiose.<sup>9</sup>

88

Os agenciamentos seriam ações operando constantemente entre agentes (e não sujeitos), a partir de trocas e transformações, de movimentos tanto físicos – em que o agenciamento se daria num nível entre corpos, uns operando sobre os outros – quanto conceituais, nos quais o agenciamento seria coletivo, de enunciação. É esse o movimento proposto por Lygia Clark. Como sugere Ferreira Gullar “O monte de metal é um monte de metal, mas ganhará forma [e vida] quando nós mexermos nele”<sup>10</sup>.



9 Deleuze; Parnet, 1998, p. 43.

10 Gullar, 1980, p. 51.



Fig. 19, 20, 21, 22, 23 e 24 – Lygia Clark, *Bicho de bolso número 1*, da série *Bichos*, 1963.

Deleuze e Guattari desenvolveram diversas aproximações da acepção de agenciamento, principalmente ao falarem de agenciamentos territoriais; novamente em dinâmicas de tensão, e não de conceitos fixos. Assim, declinam do uso da palavra território para falarem sempre de territorialização-desterritorialização-reterritorialização. Seriam três ações necessariamente engendradas, visto que, para a dupla, não há movimento de territorialização sem que, simultaneamente, haja uma desterritorialização daquele espaço-tempo antes ocupado e, também, uma reterritorialização do mesmo por outros agentes.

89

É um entendimento que nos parece fundamental e alinhado à noção de tempo como diferença no sentido de que a única possibilidade do tempo é a mudança, de que o tempo é o que difere de si, como dizia Bergson. Na experiência estética provocada pela série *Bichos*, ocorre um processo de desterritorialização-territorialização-reterritorialização de espaços políticos no campo da arte, no conceito de autoria, de participação e, mais do que isso, ocorre uma afirmação da diferença, que é produto de uma repetição que a cada vez produz novas diferenças.

É preciso que cada termo de uma série, sendo já diferença, seja colocado numa relação variável com outros termos e constitua, assim, outras séries desprovidas de centro e de convergência. É preciso afirmar a divergência e o descentramento na própria série. Cada coisa, cada ser deve ver sua própria identidade tragada pela diferença, cada qual sendo só uma diferença entre as diferenças. É preciso mostrar a diferença diferindo.<sup>11</sup>

11 Deleuze, 2018, p. 104.

Vale ainda ressaltar que, mesmo no caso de processos “revertidos”, de retornos, nunca voltamos ao mesmo, ao anterior. Nunca o território será o de antes nem nós seremos os mesmos. Assim, quando o público passa a fazer parte das experiências estéticas e políticas disparadas por Lygia Clark, já não há mais o distanciamento nem a diferenciação clara que antes havia. Já não podemos mais falar de obra-artista-público de forma dissociada. Relembrando as palavras de Clark, “Na relação que se estabelece entre você e o bicho não há passividade, nem sua, nem dele”<sup>12</sup>. Mais além, a artista afirma que após esse contato o bicho não será o mesmo, nem tampouco você. Cria-se um outro em devir a partir daquele agenciamento. Só há desestabilização e diferença. Não há um bicho inicial, ideal, modelo a ser seguido ou frustradamente imitado. Nos afastamos da filosofia platônica e dos valores calcados na Identidade, no Mesmo, do mundo ideal e passamos a operar pela diferença enquanto valor.

É fundamental pontuarmos essa questão enquanto uma possibilidade de pensamento e de modo de projetar (em urbanismo). O ponto de partida não deve ser, segundo nossa tese, nem a página em branco, nem uma forma ideal ou idealizada. Tampouco em um processo projetual devemos buscar a *vocação, a identidade, o programa e a forma* de um determinado lugar, edifício, enfim, trabalhando a partir de definições fixas e únicas. Acreditamos que o processo projetual deva trazer como premissa o entendimento de que, o tempo, sendo produto e produtor de diferença, deva ser incorporado no pensamento projetual. A diferença deve, a nosso ver, ser buscada e absorvida enquanto princípio.

Para não perdermos o entendimento sobre o conceito de agenciamento territorial, visto que buscamos dialogar com a cidade, vale dizer ainda que se trata de uma condensação, de um acúmulo de espaço-tempo, onde agentes se sucedem, onde o território deixa de ser coisa para se tornar ato. Segundo Deleuze e Guattari, essa territorialização se dá através de ritmos, de atos expressivos, que tornam o meio ou o ambiente em questão qualitativo, atribuindo-lhe novas características. Essas características, ritmos e expressões seriam como uma assinatura, as marcas territorializantes, como o canto dos pássaros, ou como o movimento dos bichos de Clark. Essa territorialização se dá tanto em um nível concreto, espacial, no jogo proposto pelas experiências estéticas clarkianas, quanto em um campo político e simbólico, em que o público passa a habitar e partilhar de outras relações. O público toma parte

---

12 Clark, 1960, p. 2.

na experiência estética e política, em um processo de desterritorialização-territorialização-reterritorialização no tempo.

A ação, portanto, se dá no tempo e no espaço, torna-se duração e ocupação. Cabe lembrar, porém, que essa assinatura territorializante não é individual. Como diriam os pensadores franceses, “o território seria o efeito da arte. Não no sentido que essas qualidades pertenceriam a um sujeito, mas no sentido que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz”<sup>13</sup>.

O que se passa a meu redor? Todo um grupo de homens vê claramente que a arte moderna não comunica e se torna cada vez mais um problema de uma elite. Então eles se voltam para a arte popular - esperando assim preencher o fosso que os separa da maioria. Consequência: eles rompem os laços que os ligavam ao desenvolvimento da arte universal e se rebaixam a uma expressão de caráter local. Vejo um outro grupo que sente lucidamente a grande crise da expressão moderna. Os que fazem parte disso procuram negar a arte - mas nada encontram para expressar essa negação além das obras de arte. Pertenço a um terceiro grupo, que tenta provocar a participação do público. Essa participação transforma totalmente o sentido da arte como o entendíamos até então. Isso porque: recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva; recusamos todo mito exterior ao homem; recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição; [...]. Propomos o tempo mesmo do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho ao seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive; recusamos toda transferência no objeto - mesmo no objeto que pretendesse apenas salientar o absurdo de toda expressão; recusamos o artista que pretenda transmitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador; recusamos a ideia freudiana do homem condicionado por seu passado inconsciente e enfatizamos a noção de Liberdade. Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática [...].<sup>14</sup>

A investigação iniciada no final dos anos 1950 pela artista se intensifica e se expande. Na década de 1960, Lygia Clark explora a desestabilização e a deformação tanto plásticas quanto políticas, por meio de práticas artísticas que avançam na direção da liberdade. Ela torna sua proposta pura abertura e descontrolo – principalmente quando pensamos no contexto de ditadura da época. A artista desprograma a hierarquia entre autor e espectador – eman-

---

13 Deleuze; Guattari, 2010, p. 123.

14 Clark, 1966, texto de seu livro-obra publicado em 1983.

cipa o espectador, se quisermos usar palavras de Rancière<sup>15</sup> – a quem retira de um estado de alienação.

É neste sentido que na tese adotamos a expressão experiência estética e política ao falarmos desse tipo de produção. O termo experiência estética comparece já em textos como de Ferreira Gullar ao comentar o trabalho da artista e a própria Lygia Clark se refere às suas propostas como experiências. Avançamos nesse caminho e alinhamos nosso entendimento àquele empregado por Rancière dessa terminologia, sempre vinculada a essa emancipação do espectador, a essa liberdade e autonomia.

Para Rancière, “a experiência estética implica o livre jogo da faculdade intelectual e da faculdade sensível. [...] Envolve os diversos modos de experimentar um mundo sensível, que já não está limitado ao necessário e ao útil, nem é estruturado pelas hierarquias do bom e do apazível” (2011, p. 6 - 9). Não se trata, portanto, de uma estética aristotélica: se Aristóteles separou a *poesis* da *práxis*, o criar do fazer, “Então, ele foi capaz de remover efetivamente a arte do domínio da ação e da ética”<sup>16</sup>. O estudo se vincula a outro tipo de compreensão acerca da estética, embebida na *práxis*. Uma estética que parte das experiências do cotidiano, se coloca através de ações compartilhadas do sensível, em nosso dia-a-dia, sempre como experiência estética e política.

92

É esse vínculo proclamado por Lygia Clark em seu texto que nos parece fundamental para o pensamento projetual em urbanismo, quando a artista declara: “Propomos o tempo mesmo do ato como campo de experiência. [...] Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática [...]”<sup>17</sup>. Ao falar em precário, a artista estabelece relação direta com o ato e a experiência, contra a cristalização estática e nos propõe romper com as separações e hierarquias vigentes à época em termos de campo artístico, mas também em termos de modo de ver e de se aproximar do mundo.

Lygia Clark critica tanto as grandes divisões disciplinares típicas do pensamento moderno quanto um sentido determinista dado à humanidade, que estaria moldada e condicionada por um passado inconsciente (pela teoria freudiana em seu entendimento). Fazendo um paralelo com o campo do

---

15 Rancière, 2010.

16 Gablik; Shusterman, 1997, p. 254. Tradução nossa.

17 Clark, 1965.

planejamento urbano, ou da arquitetura e do urbanismo, essa crítica poderia perfeitamente ser aplicada à noção de *genius loci*, como vocação ou espírito de um lugar, cujo futuro estaria sempre definido a priori e de modo definitivo, por um passado sobre o qual já não podemos mais agir. Clark refuta essa postura determinista e busca a libertação, a possibilidade do novo, da transformação. Cada *bicho* é não apenas diferente dos demais de sua série, mas cada nova interação produzirá diferença. A série acontece pelas repetições que provocam a diferença, isso se dá no tempo, em processos de transformação constantes, a partir de agenciamentos não hierárquicos.

Ao trazer para seu vocabulário tanto textual quanto artístico a ideia de precariedade e de participação direta, Lygia Clark nos lança, necessariamente, para um posicionamento que integra a noção de estética com aquela de política, como defende Rancière. Em *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*, os autores Lipovetski e Serroy<sup>18</sup> definem a estetização como uma embalagem que recobriria a realidade a fim de mascará-la. Rancière vai na direção oposta e afirma que a estética é base da política, não uma camada posterior ou superficial, um verniz “embelezador”, como defendem Lipovetsky e Serroy.

93

Nossa tese estabelece diálogo com Rancière, na contramão do discurso que desvincula a estética da política e da ética. O autor francês afirma que a estética não é a teoria da arte e sim um regime específico de identificação e pensamentos das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e os modos de reflexão de suas relações. Nesse sentido, experiências estéticas seriam provocadoras e indutoras de novas experiências de subjetividade política, retomando a fusão entre arte e vida proposta por Clark.

Rancière tem uma compreensão de “arte como testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo pensamento”<sup>19</sup> e afirma que o regime estético das artes é responsável por determinar possíveis – possíveis maneiras de fazer, modos de visibilidade e modos de pensabilidades – e seus modos de transformação. Essa ideia de transformação comparece em toda produção clarkiana que trazemos na tese para fins de exploração.

---

18 Lipovetsky, Serroy, 2015.

19 Rancière, 2009, p. 12.

A estética, sob esse prisma, permearia todo processo político e a arte seria o campo mais afeito à especulação dos possíveis, da apreensão ou expressão daquilo que até então é inominável para o inteligível e para o racional, sendo uma antecipadora do que pode vir a ser e daquilo que a sensibilidade já intui. Muito distante da ideia cristalizadora de projeto em que se parte da premissa de um *genius loci* a ser descoberto, onde o grande intuito é desvelar e valorizar uma vocação única de um dado lugar. Estamos aqui tratando do mundo das possibilidades, da invenção, da fabulação, que devem emergir no processo projetual.

Rancière argumenta ainda que “a experiência estética define um potencial de humanidade partilhada que permite o desenvolvimento e lança os fundamentos para uma forma de comunidade sensível que transcende a comunidade determinada pela lei e pelo poder estatal”<sup>20</sup>. Novamente o caráter político da experiência estética precisa ser destacado. Trata-se de uma experiência cotidiana, de uma determinada comunidade que se instaura, onde novas partilhas insurgem à revelia das normas e das definições legais. Para o autor

94

A partilha do sensível é [...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funde numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”.<sup>21</sup>

Ao incluir o público como coautor de sua produção, Clark propõe uma experiência estética e política onde passamos a tomar parte, compondo um comum. Quando Rancière questiona as grandes divisões disciplinares (assim como Lefebvre o fez, especialmente no campo do urbanismo), é justamente para garantir a liberdade, a participação, a emancipação. Ambos autores encaram como desastroso o não reconhecimento da ciência nesse sentido, ao buscar sempre enquadrar em seus padrões de racionalidade quaisquer manifestações para poder dissecá-las a partir de uma taxonomia do saber estática.

É essencial entendermos o quanto o regime estético das artes, ao possibilitar a criação de novas pensabilidades, está indo em direção ao re-

---

20 Rancière, 2009, p. 9.

21 Rancière, 2009, p. 15.

conhecimento do que já existe no mundo, não como pensamento, mas como experiência. E se a experiência é anterior ao pensamento, então a política, por conseguinte, também deverá ser baseada nessa experiência que, através da estética, lança formas de se expressar e de articular suas expressões no mundo. Rancière afirma, acerca das práticas estéticas, que se trata de um “sistema das formas que *a priori* determinam o que se vai experimentar”<sup>22</sup>.

Lygia Clark incita essa possibilidade criativa, esse devir liberto de amarras, de formas e esquemas mentais prontos, através de suas séries, iniciando pelos *Casulos* e seguindo pelos *Bichos*. A artista livra seu trabalho da posição de obra acabada e sugere a desestabilização e a “deformação”. Segundo Fabbrini

Lygia, evitando a ‘generalização vazia’ de formas abstratas reduzidas a ‘ornamento’, devolve à percepção sensível seu ‘interesse libidinal’. A estrutura dissipatória de suas superfícies flutuantes fundava “o espaço próprio do desejo”: o ‘espaço figural’. O abandono da ‘boa forma’ provocava um ‘acontecimento vertiginoso’, - o reencontro do ‘processo primário’, da ‘presença energética’ das pulsões, anteriores à revisão secundária e ordenadora das linguagens. A ‘desconstrução’ do discurso, ou da figura, das regras formais que definem um ‘sistema representativo’, devolve a cada corpo a ‘matriz de seus fantasmas’.<sup>23</sup>

95

Na verdade, o trabalho é fluido, não conhece forma final, então só há deformações. São todas formas possíveis visto que não há forma, molde nem modelo. Hoje, se exposta numa vitrine, num museu, a proposta subversiva-participativa é patrimonializada e fossilizada, perde sentido. O trabalho só se dá enquanto acontecimento: quando nosso corpo de carne encontra o corpo metálico do bicho e os dois se afetam. Então arte é ato e tempo é transformação. Retomando palavras da própria artista: “propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração”<sup>24</sup>.

Fazendo uma intersecção com o projeto em urbanismo, essa matriz processual e aberta nos diz exatamente da possibilidade do projeto não autônomo nem acabado em si mesmo. O que caracteriza a experiência estética e política disparada por Clark é um projeto que traz em si a transformação e a participação ativa. Não há uma forma inicial tampouco uma forma final, menos ainda uma forma ideal a ser atingida enquanto materialização da

---

22 Rancière, 2007, apud Canclini, 2012, p. 135.

23 Fabbrini, 1991, p. 70-71.

24 Clark, 1966.

obra, enquanto concretização física da matéria. De modo análogo, a autoria também está em aberto, em agenciamento coletivo, em processo de territorialização permanente, em espera e latência. As possibilidades não são infinitas em suas combinações se formos pensar em um conjunto, como uma análise combinatória de elementos (placas, dobradiças, posições), mas são infinitas em sua diferença, no tempo.

É este pensamento e essa atitude que nos interessa. Clark desestabiliza os limites entre o bi e o tridimensional, desequilibra suas esculturas, gera instabilidade no campo artístico onde se insere, desassossega relações hierárquicas de autoria. Não há fixidez nem estados pré-determinados. A artista critica os determinismos e a cristalização. E ao fazer a crítica, ao operar desmontando, a artista trabalha pela afirmação. O não aqui é pura afirmação, é ali onde a diferença é criada, onde o tempo é transformação e se manifesta em processo projetual e em materialização da experiência estética e política que se impõe no mundo. Algo novo se instaura, algo não previsível.

Pelos anos seguintes, Clark explora as múltiplas possibilidades de movimento, do tempo enquanto ato no presente, por meio de diferentes composições, elaborações técnicas e de materiais. Inicialmente o jogo fica claro e explícito e se aproxima ainda mais da arquitetura, em experiências como *Monumento a todas as situações*, de 1962 e *Construa você mesmo o seu espaço para viver*, de 1964, quando a artista se envolve com o um possível projeto de casa para si (uma espécie de casa de sítio nunca realizada). Nessa fase, pode-se dizer que a mesma matriz de pensamento projetual pela diferença a partir da série e da repetição dão origem a diversas propostas e novos “objetos disparadores” de experiências estéticas e políticas.



Fig. 25, 26 e 27 – Lygia Clark, *Monumento a todas as situações*, 1962.

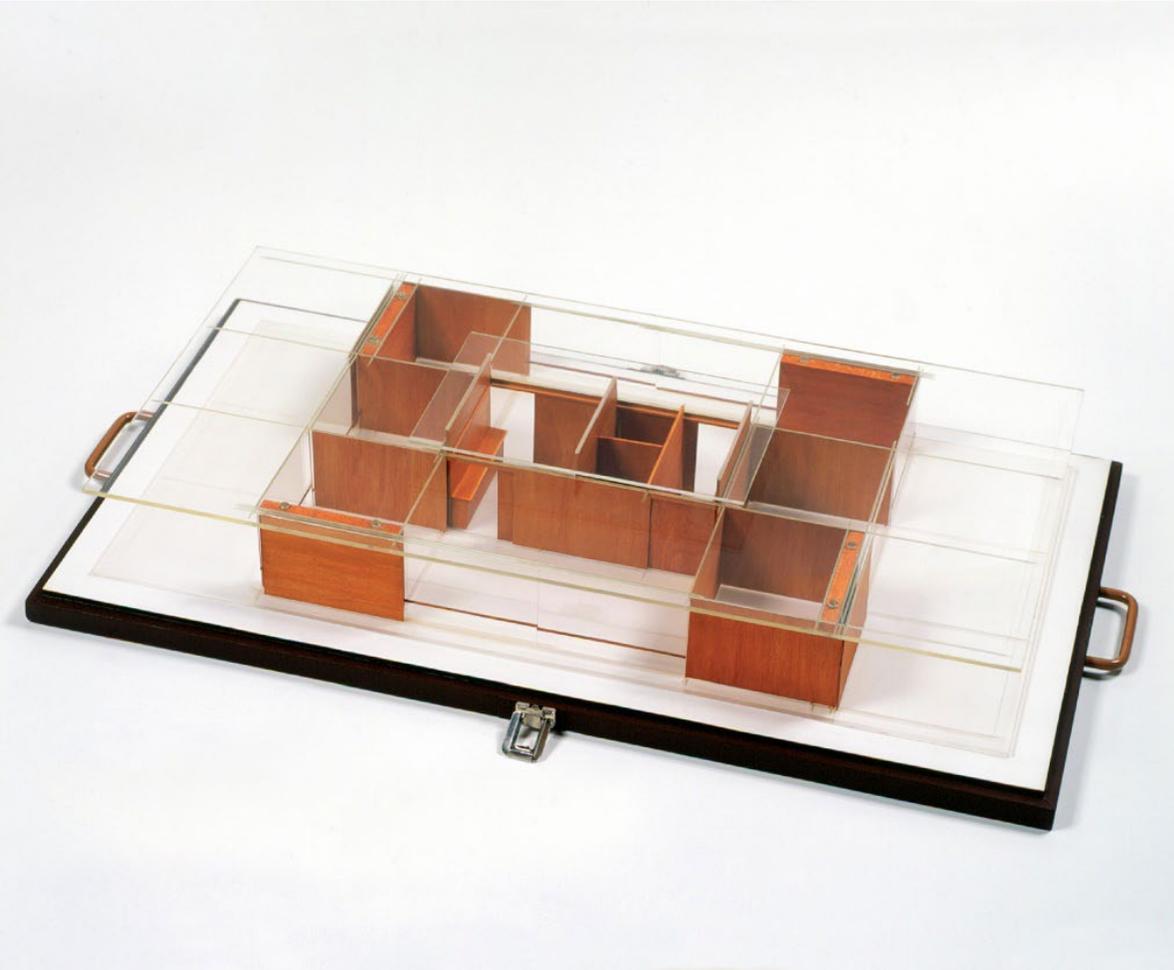
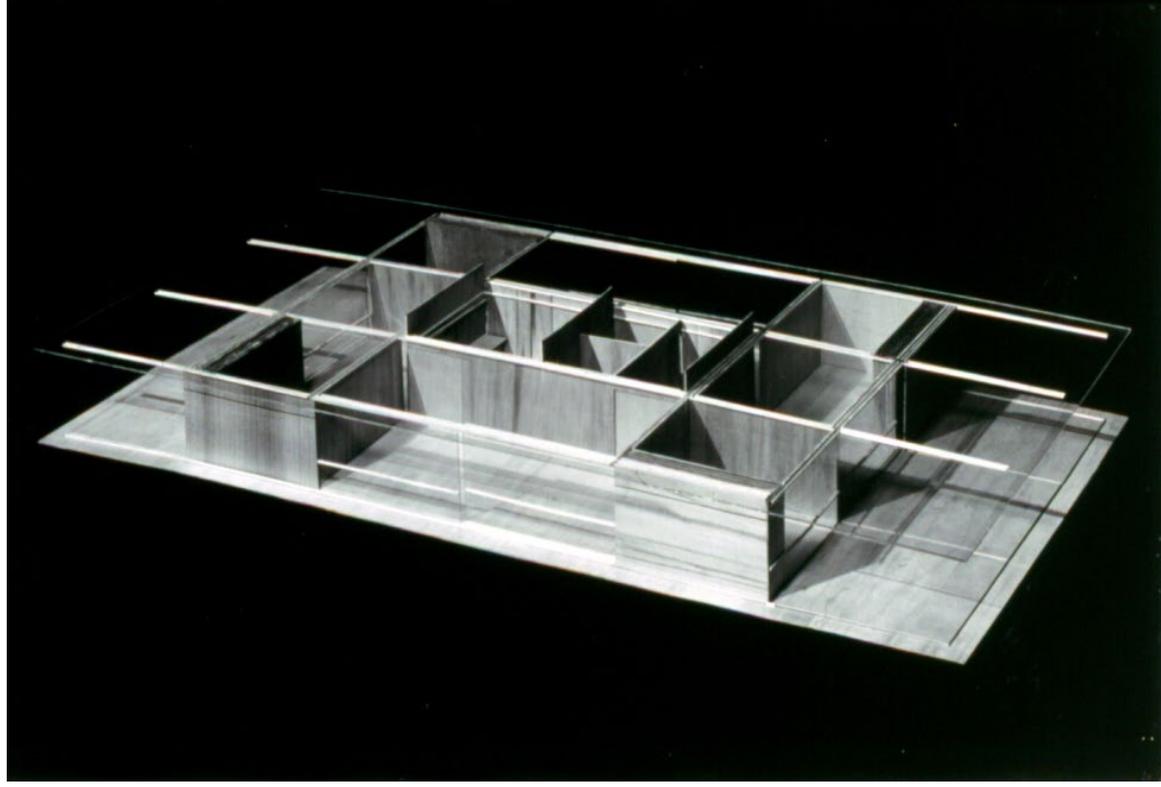


Fig. 28 e 29 – Lygia Clark, *Construa você mesmo seu espaço para viver*, 1964

Nos anos seguintes, as dobradiças dos *Bichos* dão então lugar à maleabilidade do metal menos espesso, mais flexível. As dobras surgem como torções mais orgânicas, aparece o uso da borracha mole, das estruturas chamadas pela artista de *Trepantes*, em 1963 e também *O antes é o depois*. Ainda em 1963, Lygia aprofunda e densifica sua pesquisa e sua prática em trabalhos como *O dentro é o fora*.



Fig. 30 – Lygia Clark, *Obra mole No 3 /Trepante*, 1964. Fig. 31 – Lygia Clark, *O antes é o depois*, 1963.

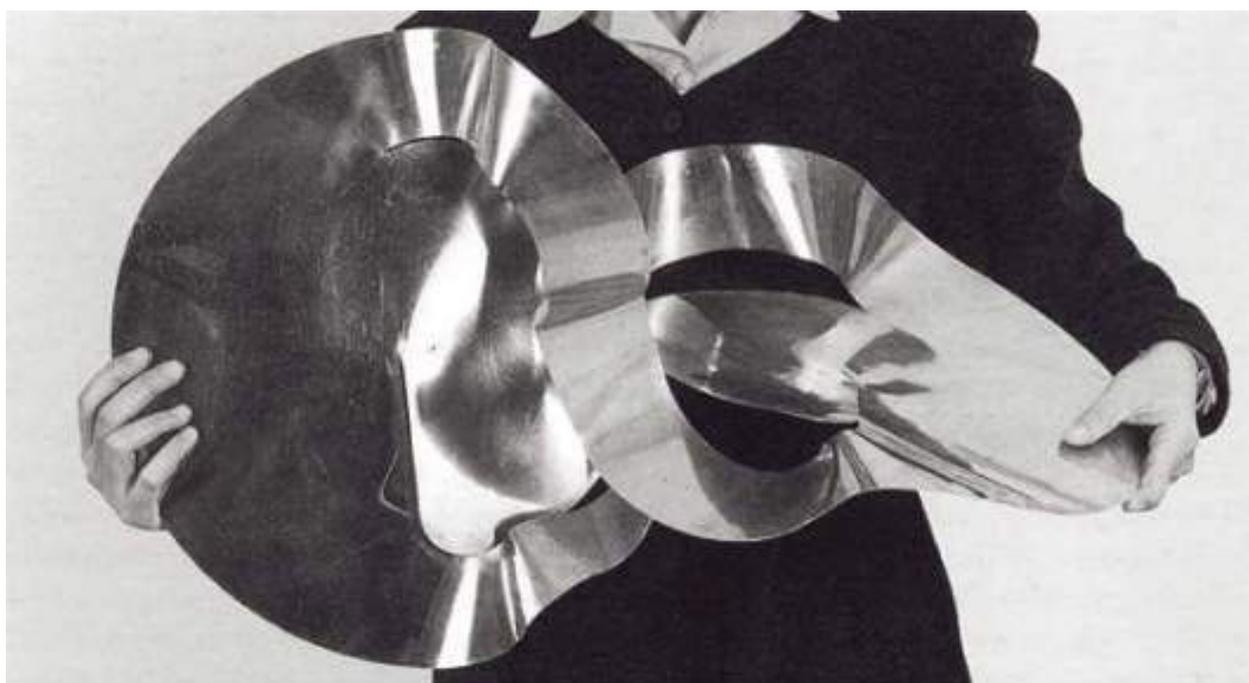


Fig. 32 – Lygia Clark, *O dentro é o fora*, 1963.

“O que me move na escultura *O dentro é o fora* é que ela transforma a percepção que eu tenho de mim mesma, do meu corpo. Ela me transforma e eu me torno sem forma, elástica...”<sup>25</sup>. Essa elasticidade potencial, essa ideia de uma forma não definida são forte inspiração para nossa tese. A começar pela série *Bichos*, a escultura vai perdendo rigidez – o movimento se instaura pelo uso de dobradiças, pelo emprego de materiais maleáveis passíveis de torção e, acima de tudo, pelo convite à interação do público. *O dentro é o fora* é considerado o último *Bicho* (ou criatura, outro nome dado pela artista a esses “seres”) e precede *Caminhando*, trabalho em que Lygia Clark explora a linha infinita, gerada a partir da fita de Moebius.

Em *Caminhando*, temos um novo elemento, fundamental em termos de proposta: não apenas o espectador será incitado a moldar um objeto e modificá-lo: agora não há mais espectador e sim coautor, posto que sem a participação do público não há obra. O papel é apenas um suporte possível, a obra é o ato. O público fará parte ativa do trabalho, será chamado a cortar a fita, infinitamente, como se estivesse percorrendo o papel, numa caminhada, uma linha ativada.

100



---

25 Lygia Clark em entrevista realizada na década de 1960 e transcrita para a exposição *The Abandonment of Art, 1948–1988* no MoMA, Nova York.



Fig. 33, 34, 35 e 36 – Lygia Clark, *Caminhando*, 1964.

'Caminhando' é o nome que dei à minha última proposição. A partir daí, atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O "Caminhando" tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. Faça você mesmo um "Caminhando" com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho. (Se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo). Cada "Caminhando" é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor. Inicialmente, o 'Caminhando' é apenas uma potencialidade. Você e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha. A relação dualista entre o homem e o "Bicho" que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Em sendo a obra o ato de fazer, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis. Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o 'Caminhando'. Nada existe antes e nada depois. Arte, Religião, Espaço-Tempo. Tenho refletido sobre o paralelo que existe entre a evolução religiosa e a artística. Desde a arte antiga até a atual, que solicita a participação do espectador, a distância psíquica entre o sujeito e o objeto não cessou de diminuir, ao ponto de se fundirem hoje um no outro. Assim o "Caminhando". A religião, por sua vez, conheceu uma mesma fusão progressiva. Passamos do Deus-Pai, todo-poderoso, ao Cristo, que tem já uma dimensão humana. O mesmo aconteceu na religião grega, em que o Olimpo se aproxima pouco a pouco do homem, até tomar a sua aparência física. Com Nietzsche, todas as projeções religiosas do homem para o exterior são rejeitadas, o sentimento religioso se introverte: o homem é divino. O mesmo ocorre na arte: a proposição, antes percebida pelo espectador como exterior a ele, encerrada em um objeto estranho, é agora vivida como parte dele mesmo, como fusão. Todo homem é criador. A arte não é uma mistificação burguesa. A maneira de comunicar a proposição é que mudou. Agora é você quem dá expressão ao meu pensamento, para daí tirar a experiência vital que desejar. Essa experiência se vive no instante. Tudo se passa como se hoje o homem pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade habitasse o ato da participação. Esse sentimento da totalidade apanhado no ato precisa ser recebido com muita alegria, para aprender a viver na base do precário. É preciso absorver esse sentido do precário para descobrir na imanência do ato o sentido da existência.<sup>26</sup>

Inspirada por pensadores como Friedrich Nietzsche e, provavelmente, por alguns "discípulos" mais contemporâneos do filósofo, Lygia Clark traz diversas reflexões que se desdobram em sua produção artística, intimamente

26 Clark, datilografias da década de 1960, publicadas em seu livro-obra, em 1983.

conectadas a conceitos de tempo, ato, duração e transformação. Essa aproximação interessa à nossa tese, na medida em que propomos modos de projetar o e com o tempo, valorizando a diferença e a transformação, como possível inversão e tensionamento de uma matriz espacial estática de projeto. Mais ainda, a artista articula acepções de tempo, duração e transformação com o conceito de imanência e do precário. Conecta, portanto, valores caros à tese e que comparecem em linhas filosóficas que nos convidam a novos horizontes projetuais.

Clark rompe o vínculo de obra de arte como obra divina, nega a noção de autoria individual, interdita uma visão de arte associada ao superior, transcendental. Saímos do mundo ideal platônico e aterrissamos no cotidiano. Abandonamos a hierarquização entre o saber superior, do mundo das ideias intangíveis e divinas, onde o fazer é da ordem do menor, desvalorizado, pejorativo. É fácil, porém não superficial, a compreensão desse gesto, dessa postura. Retomemos aqui um pouco da “história da arquitetura e do urbanismo” que recebemos tradicionalmente em nossas escolas de graduação no país. Seja em nosso ambiente de formação, seja em nossa vida profissional, sabemos da valorização do arquiteto como detentor de um saber em detrimento do mestre-de-obras conhecedor de um fazer. O distanciamento não é apenas filosófico e simbólico, ele impacta diretamente em nossas estruturas socioeconômicas.

103

É em todos esses níveis que o gesto desestabilizador de Lygia Clark opera. Aqui a ruptura com o transcendental nos conecta à vida cotidiana a partir de estruturas não hierarquizadas, mas rizomáticas, como propostas por Deleuze e Guattari<sup>27</sup>. E a valorização do precário é explicitada pela artista a fim de promover outra base de valores, outros parâmetros para nossa existência, não calcados na obra de arte como peça inacessível, reservada à elite econômica. Clark traz a borracha, o papel ordinário, como matéria prima para disparar experiências estéticas que estão na base do ordinário. Assemelhando-se a um exercício simples como em uma escola qualquer.

Valorizemos esse qualquer, essa escola, esse precário, esse cotidiano. É isso que nos diz a artista e, principalmente, é esse o conteúdo que percebemos na experiência estética política proposta em *Caminhando*. A relação com o outro, com os outros, com a diferença se estabelece de modo irrefreável e irretornável. Ali tudo é ato e todo ato é transformação. Neste sentido, acredita-

---

27 Deleuze, Guattari, 1997.

mos que a defesa bergsoniana de tempo como duração compareça no trabalho de Lygia Clark, que também estabelece diálogo com uma multiplicidade de concepções de tempo presente nos estudos deleuzianos<sup>28</sup>.

Os aportes de Deleuze, em obras individuais ou em conjunto com Guattari, nos possibilitam abordar brevemente visões de tempo que abarcam desde a divisão helenística entre *Cronos* (e *Khronos*), *Aion* e *Kairós*<sup>29</sup> até a ideia de tempo como diferença e invenção, do próprio Deleuze. As acepções do autor francês são, segundo Peter Pál Pelbart,

infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram abrange todas as possibilidades. Cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, ao invés de optar por uma e eliminar as outras, opta por todas – isto é, cria múltiplos futuros, diversos tempos que também proliferam e bifurcam, produzindo essa pululação de vidas disparatadas. [...] É preciso, dizia Deleuze, recusar a regra de Leibniz segundo a qual os mundos possíveis não podem ser trazidos à existência caso sejam impossíveis com aquele que Deus escolhe. Cabe afirmar os impossíveis num mesmo mundo estilhaçados.<sup>30</sup>

104

Caminhando nos parece ser uma expressão estética desse pensamento. Ali estão colocados futuros possíveis, que se proliferam e se bifurcam continuamente, onde a artista propõe multiplicidades de diferenças geradas a partir de agenciamentos. Ali os corpos de papel e de carne se afetam, se tornam outros devires que mudam a cada gesto e a cada opção, a cada reação. E o ato implica decisão e participação. A escolha é atribuída a outrem. Resgatando as palavras da artista: “Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência”. Essa tomada de decisão, além disso, vem impregnada de uma liberdade, de algo que se instaura e inaugura ali, naquele momento. Algo na ordem da imanência e não da transcendência, que fique claro. Assim como a linha filosófica defendida por Deleuze, atualizando e desdobrando pensamentos já elaborados por Nietzsche, como menciona a

---

28 É importante frisar que Clark e Deleuze são praticamente coetâneos (Clark nasceu em 1920 e faleceu em 1988; Deleuze nasceu em 1925 e faleceu em 1995) e que a artista viveu em Paris entre 1950 e 1952.

29 “Para os helênicos o tempo era um conceito distinto e o termo era passível de distintas traduções conforme seu sentido: *cronos* ou *krónos*, *aion* e *kairós* são pelo menos três diferentes interpretações daquilo que, para nossa língua, resume-se a *tempo*. A visão do tempo cronológico, linear e finito, ou cíclico e eterno, ou do momento oportuno e da fortuna (respectivamente *krónos*, *aion* e *kairós*) são concepções atualmente menos usuais, porém igualmente possíveis desta grandeza física da qual não temos, até hoje, uma definição precisa”. (Konrath, 2019, p. 7).

30 Pelbart, 2015, prólogo.

artista. O divino “desce para a realidade humana” e é no precário que o ato imanente dá sentido à existência.



Fig. 37 – Lygia Clark, *Caminhando*. Artista recortando uma fita de Moebius em 1963.

Deleuze indica: “o meu objetivo é chegar a uma concepção fabulosa do tempo”<sup>31</sup>. Na tese pretendemos destacar essa intenção e acreditamos que

---

31 Aula proferida em 14/03/1978, em Vincenne sobre a síntese e o tempo em Kant. Transcrição disponível em: <http://www.imagnet.fr/deleuze/>.

ela esteja, de certa forma, contida na própria ideia de tempo como diferença, carregando a potência da invenção cara à Deleuze e a esta pesquisa. Pode-se dizer que tal entendimento é devedor da leitura que Deleuze fez de Bergson, lançada aqui também em intersecção com as experiências estéticas e políticas propostas por Lygia Clark.

Henri Bergson<sup>32</sup> se contrapõe à visão científica sobre o tempo, especificamente àquela desenvolvida à época por Albert Einstein com sua *Teoria da Relatividade Geral e Restrita*, ao declarar que o tempo científico apresenta uma impessoalidade, uma neutralidade impossível de ser aplicada na realidade. Segundo o filósofo, a premissa científica estaria fundamentada na crença de que “todas as consciências humanas são da mesma natureza, percebem da mesma maneira, de certa forma andam no mesmo passo e vivem a mesma duração”<sup>33</sup>.

Se quisermos focar essa crítica no campo do planejamento urbano e da arquitetura e do urbanismo logo encontraremos uma aderência a esse pensamento na vanguarda moderna que, apesar de suas dissidências, defendia a perspectiva científica de abstração e homogeneização dos sujeitos, na esteira da normatização advinda da lógica industrial e de seus parâmetros universalizantes. Quando Le Corbusier<sup>34</sup> faz apologia à página em branco, não apenas pressupõe a abstração do lugar e de suas circunstâncias, como também sua concepção projetual é feita para um ser genérico, que se traduz em *modulores*. Ao contrário do que nos propõe Clark, ao partir da singularidade em suas experiências.

Bergson confrontou a base filosófica dessa visão tecnocientífica de mundo, ainda hoje bastante presente, em que o tempo é entendido unicamente como dimensão objetiva e absoluta (o tempo cronológico): para ele a chave de leitura do tempo baseia-se em experiências não consensuais, dessimétricas. Essas experiências são calcadas em nossa memória, que é responsável por criar as noções de passado, presente e futuro; por identificar, dentro da fluidez contínua do escoamento temporal, a distinção entre o agora, o antes e o depois.

---

32 Bergson, 2006.

33 Bergson, 2006, p. 54.

34 Le Corbusier, 1989.

É fundamental para Bergson entender o tempo como um fluxo ininterrupto de uma contínua variação. A passagem do tempo, mesmo que nela possamos perceber e identificar distintos momentos graças à faculdade da memória, é um fluxo único, indivisível, como a fita de Moebius que Clark propõe utilizar em *Caminhando*. Essa indivisibilidade deve-se ao fato de que estamos permanentemente mudando, nos transformando, alternando a natureza de nossos estados. Essa “transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração”<sup>35</sup>.

O tempo visto como duração é um tempo qualitativo, feito de infinitos estados transitórios que mudam de um instante a outro e, portanto, o tempo – ao contrário do espaço – não pode ser medido, isolado, somado nem dividido. Cada instante é único e cada novo instante será sempre diferente do anterior, incomparável com aquele que o precedeu ou que o sucederá. Para o filósofo “se um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir [...] A verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança”<sup>36</sup>. Não à toa, Clark nomeia seu trabalho a partir de um verbo no gerúndio. *Caminhando* é mudança permanente.

Interessa para a tese essa ideia bergsoniana de tempo como duração, como uma “sucessão de mudanças qualitativas, que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem nenhuma tendência a se exteriorizarem umas com relação às outras, sem nenhum parentesco com o número”. Este ponto é fundamental: a heterogeneidade, a ausência de formas prontas e a ideia de tempo como diferença. É a partir dessa concepção que Deleuze desenvolve boa parte de seus estudos já na segunda metade do século XX. E nos parece haver um diálogo profícuo entre esses pensamentos e as experiências estéticas e políticas que Clark propõe, de forma radical, a partir de 1959. A artista escreve:

Sempre que inicio uma nova fase de meu trabalho, sinto todos os sintomas da gravidez. E logo que a gestação começa, sofro verdadeiras perturbações físicas como a vertigem, por exemplo, até o momento em que consigo afirmar meu novo espaço-tempo no mundo. Isso acontece na medida em que chego ao ponto de identificar, reconhecer essa nova expressão de minha obra em meu dia-a-dia. O ‘Caminhando’, por exemplo, só passou a ter sentido para mim quando, atravessando o campo de trem, senti cada fragmento da paisagem como uma totalidade no tempo, uma totalidade sendo, se fazendo

---

35 Bergson, 2006, p. 51.

36 Bergson, 2011, p. 2.

sob meus olhos, na imanência do momento. Era o momento a coisa decisiva. Outra vez, contemplando a fumaça do meu cigarro, senti como se o próprio tempo fizesse incessantemente seu próprio caminho, se aniquilando e se refazendo em um ritmo contínuo... Já experimentei isso no amor, nos meus gestos. E cada vez que a expressão 'caminhando' surge na conversa, nasce em mim um verdadeiro espaço e me integro no mundo. Sinto-me salva. Penso também que minhas tentativas arquitetônicas, nascidas ao mesmo tempo que o 'Caminhando', queriam ser uma ligação com o mundo coletivo. Tratava-se de criar um espaço-tempo novo, concreto - não apenas para mim, mas também para os outros. Fazendo essas arquiteturas, senti um grande cansaço, como se tivesse trabalhado toda uma vida. Um cansaço provocado pela absorção de uma nova experiência. Dai, algumas vezes, essa nostalgia de ser uma pedra úmida, um ser-pedra, à sombra de uma árvore, à margem do tempo.<sup>37</sup>

108 O percurso poético que Lygia Clark perfaz nos anos seguintes inclui a instalação/exposição *A casa é o corpo: labirinto*, realizado em 1968 em que convida o público a passar pelas experiências de *penetração, ovulação, germinação e expulsão* (que são, inclusive, subtítulo do trabalho). Esses atos de criação, essa fabulação de outros espaços-tempos possíveis, de novos devires são o mote das experiências estéticas e políticas que a artista lança ao mundo. Não há tempo cronológico abstrato e desencarnado na trajetória clarkiana. A artista desacredita da neutralidade científica de um tempo homogêneo e único, bem como lida com um vocabulário completamente embebido na criação, na germinação, na pululação de mundos possíveis, de tempos em gestação, completamente plurais e calcados na diferença.

Clark interrompe processos mecânicos e distanciados de produzir arte e, mais do que isso, de produzir pensamento. Esse é, a nosso ver, o grande salto ou a grande fissura gerada pela artista: suas propostas desequilibram estruturas anteriores em muitas camadas, sendo a mais profunda, talvez, a desestabilização do próprio pensamento artístico, de sua relação entre pensar-fazer-apresentar-fruir.

Alguns anos mais tarde, aparecem os *objetos relacionais*, quando ela já não se considera mais autora de uma obra de arte e sim propositora de experiências, indutoras e canalizadoras de percepções. Mesmo que na tese não estejamos interessados em estabelecer marcos históricos, definindo "pioneirismos" dentre as experiências estéticas e políticas estudadas, é incontornável creditar à Lygia Clark esse movimento fundamental de desmistificar a arte e seu(sua) autor(a).

---

37 Clark, datilografias da década de 1960, publicadas em seu livro-obra, em 1983.

A artista abre um novo universo de possibilidades ao desestabilizar, em termos concretos e físicos, a pintura e a escultura e, em termos simbólicos, a própria noção de arte e de autoria. Vale frisar o contexto em que sua prática se insere, em um Brasil convulsionado, marcado pelo início da ditadura. Seria negligente não apontar tal gesto e suas circunstâncias, quando grande parte dos projetos que aqui nos interessam podem ser identificados por essa característica comum: a participação, a emancipação do espectador, por assim dizer, e suas repercussões estéticas e políticas, destacadamente como formas de criar fissuras no estado das coisas. Não à toa, contemporaneamente a ideia de *arte relacional*<sup>38</sup> e mesmo de *estética da emergência*<sup>39</sup>, guardadas as devidas diferenças<sup>40</sup>, compartilham de algumas das premissas presentes na produção embrionária de Lygia Clark. Um dos principais aspectos seria o fato de partirem da ideia de projeto colaborativo, realizado a partir de relações não hierárquicas entre agentes.

A atitude de Lygia Clark é considerada tão radical a ponto de a artista declarar, já na década de 1980, que seu trabalho tornou-se definitivamente alheio à arte, tendo se aproximado da psicanálise. A partir de seus objetos relacionais e do método que desenvolve nessa linha, chamado de *construção do self*, Clark passa a operar com objetos que cria para interação com pessoas em processos de autoconhecimento e de cuidado de si, envolvendo dinâmicas altamente sensoriais.

Tive vivências em primeira pessoa com esse processo, com os objetos relacionais criados pela artista, com seus textos em diários a partir das consultas e pacientes de Clark à época. Trabalhei de perto com sua mais fiel e reconhecida pupila, Gina Ferreira, seguidora do método de *construção do self* desenvolvido por Clark, além de ter estabelecido contato com sua neta, Ale Clark, como parte do projeto desenvolvido ao longo da 13ª Bienal do Mercosul. Essa fase da artista, no entanto, não acrescenta novos aportes para fins dessa pesquisa, visto que os elementos que nos interessa explorar já estavam presentes nas fases e experiências anteriores já comentadas.

---

38 Ver Borriaud, 2009.

39 Ver Laddaga, 2012.

40 Laddaga define como *estética da emergência* uma produção específica, datada da década de 1990 em diante, que envolve “projetos que supunham a mobilização de estratégias complexas”. (2012, p. 10). O autor segue com sua definição, apontando características que diferenciariam um tipo particular de projetos que Laddaga estuda e apresenta em seu livro. Cf. Laddaga, 2012.

Há que se sublinhar, porém, essa questão de separação entre arte e não arte que Clark se impõe ao final de sua vida e de sua produção. Percebendo estar trabalhando cada vez mais no limiar de seu campo, sempre expandindo limites e rompendo estabilidades da produção artística de sua época, Clark acaba por não se reconhecer mais totalmente como parte e, ao longo daqueles anos, opera de modo dual. Por vezes se coloca como artista, por vezes como terapeuta, por vezes como ambos ou até como nenhum dos dois. Essa atitude marginal, trabalhando nas bordas e inventando novos horizontes de atuação, é característica chave para nosso estudo, que defende esse tensionamento de identidades e conceitos fixos.

Aqui vale resgatar as palavras de Rancière quando insiste na não separação disciplinar e nos pede para vermos com nossos próprios olhos. Quando fala do conceito de modernidade, por exemplo, Rancière assevera se tratar de uma noção errônea que busca apreender e cristalizar as formas de ruptura, descontextualizá-las e torná-las autônomas, passíveis de isolamento (encapsulá-las). Esse processo serviria para assentá-las em um discurso linear, evolutivo<sup>41</sup>, reiterado por uma história da arte de matriz moderna e estadunidense. O autor opõe-se a essa postura e defende que “a temporalidade própria do regime estético das artes é a de uma copresença de temporalidades heterogêneas”<sup>42</sup>.

Quer se trate do passado do trabalho ou do presente da arte: quebrar as grandes divisões: ciência e ideologia, alta cultura e cultura popular, representação e o irrepresentável, o moderno e o pós-moderno, etc., para contrastar a chamada necessidade histórica com uma topografia da configuração das possibilidades, uma percepção das múltiplas alterações e deslocamentos que constituem a subjetividade e a invenção artística. Eu reexaminei as linhas divisórias entre o moderno e o pós-moderno, demonstrando, por exemplo, que a “pintura abstrata” não foi inventada como uma manifestação da autonomia da arte, mas no contexto de uma maneira de pensar a arte como um fabricante de formas de vida [...]. No entanto, o que mais me interessa do que a política ou a arte é a forma como os limites que definem certas práticas como artísticas ou políticas são desenhados e redesenhados. Isso liberta a criatividade artística e política do jugo dos grandes esquemas históricos que anunciam as grandes revoluções vindouras ou que lamentam as grandes revoluções passadas apenas para impor suas prescrições e suas declarações de impotência sobre o presente.<sup>43</sup>

---

41 No sentido dado por Hegel na filosofia.

42 Rancière, 2005, p. 37.

43 Rancière, 2007 In: Noble, 2009, p. 93 (tradução nossa).

Lygia Clark não se restringe às fronteiras que configuravam a arte e suas linguagens à época. Ao contrário, sua preocupação era justamente a de não se ater às classificações estáticas e poder operar da maneira mais libertadora e potente possível para que sua produção estivesse totalmente conectada com o presente, com as circunstâncias sociais, políticas e culturais onde se inscrevia. A artista se dispôs a trocar de identidade (ao se declarar não artista, por exemplo), para que suas experimentações pudessem alcançar patamares ainda mais efetivos em processos de autonomia e de emancipação das pessoas. Esse processo culminou, talvez, com os objetos relacionais e a posterior *construção do self*, perturbando a ordem à sua volta.

## 1.2 GORDON MATTA-CLARK

Assim como Lygia Clark, outro artista cuja produção é de difícil classificação e apreensão e cujo trabalho tensiona limites do campo da arte é Gordon Matta-Clark. Em dupla com a brasileira, ainda entre os focos gravitacionais do primeiro capítulo, Matta-Clark também tem uma trajetória marcada pela ideia de desestabilizar. O artista estadunidense nasce em 1943 em Nova York e falece na mesma cidade em 1978, sendo figura central na cena artística da década de 1970, com uma produção que desequilibra estruturas físicas e sociais vigentes.

111

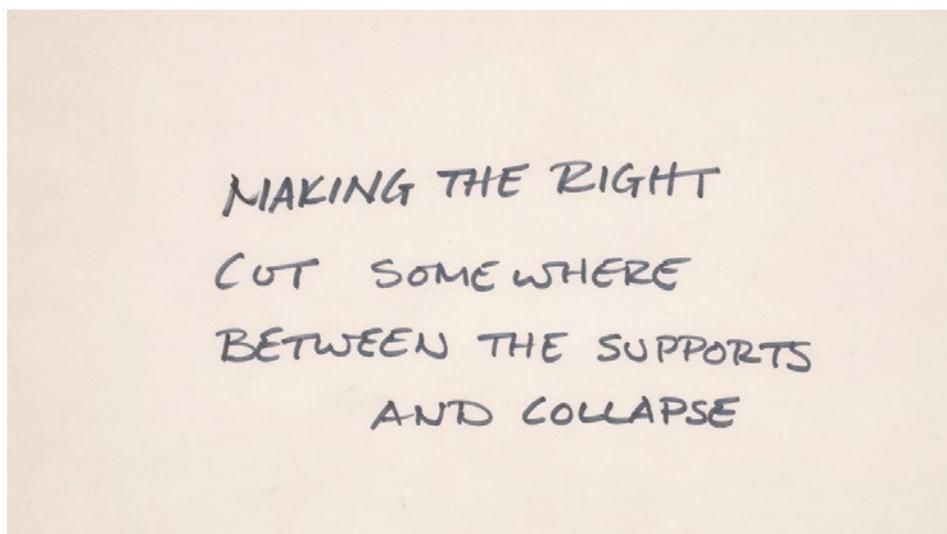


Fig. 38 – Gordon Matta-Clark, nota, c. 1973-74. "Fazendo o corte correto em algum lugar entre os suportes e o colapso". (Tradução nossa).

Matta-Clark é um artista radical e pioneiro, com uma abordagem essencialmente política ao envolver comunidades consideradas periféricas, suburbanas, por meio das experiências estéticas e políticas que promove ao longo de sua breve, porém intensa trajetória. Com formação em arquitetura e tendo integrado um grupo experimental que se identificava pela ideia de não-arquitetura, Matta-Clark examina criticamente e gera fissuras nas estruturas do ambiente construído e de tudo aquilo que elas simbolizam ou concretizam. Com uma ampla variedade de mídias, incluindo ações coletivas, performances e intervenções arquitetônicas em grande escala (em que corta, com ferramentas manuais, edifícios destinados à demolição), seu trabalho transcende os gêneros do campo artístico de sua geração.

A abordagem de Matta-Clark se organiza, na tese, a partir de diversos de seus trabalhos, incluindo a série que mais tarde ficou conhecida como *Building cuts*. Trata-se de um conjunto de sete intervenções arquitetônicas em distintos contextos urbanos: em Gênova, Itália (*A W-Hole House*, 1973); no distrito de Englewood, New Jersey (*Splitting*, 1974); nas Cataratas do Niágara, Nova York (*Bingo*, 1974); nas margens poluídas do Rio Hudson no Pier 52, Nova York (*Day's End*, 1975); na cidade de Antuérpia (*Office Baroque*, 1977); em centros culturais em rápida expansão, como o *Plateau Beaubourg* em Paris (*Conical Intersect*, 1975) e ao longo da *Magnificent Mile* de Chicago (*Circus or Caribbean Orange*, 1978).

112

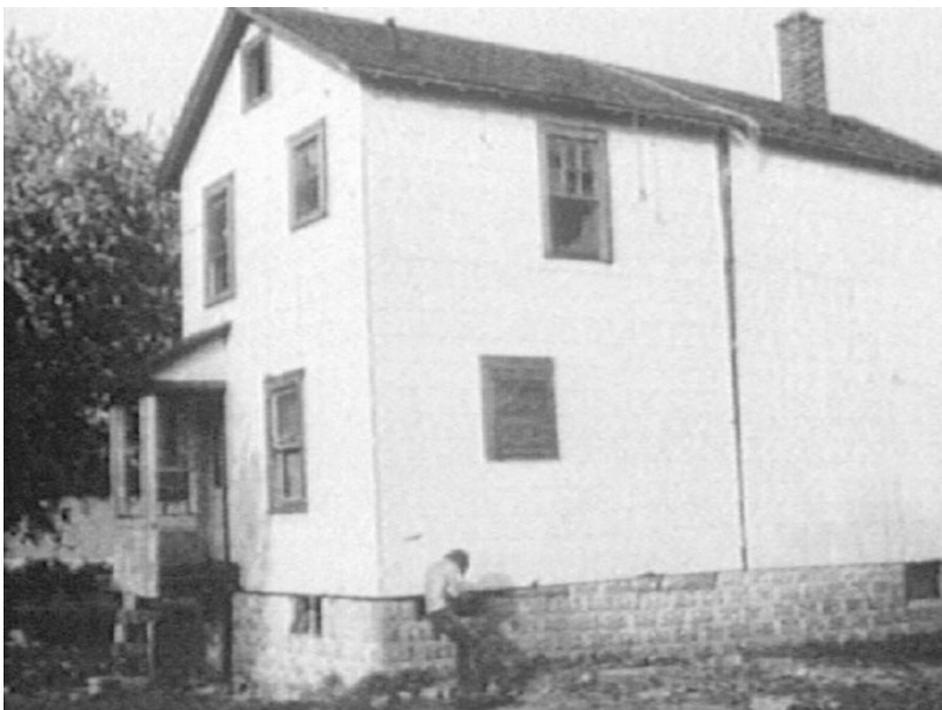


Fig. 39 – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey, EUA, 1974.

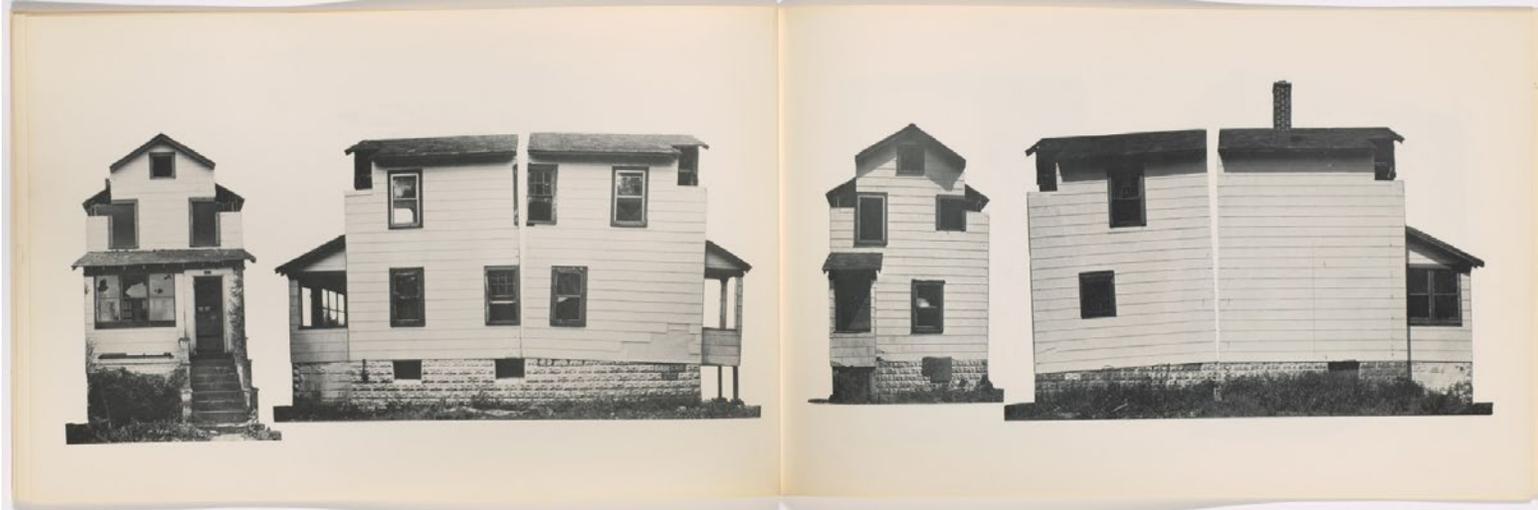


Fig. 40 – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey, EUA, 1974.



Fig. 41 – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey, EUA, 1974. Artista durante a ação.

Em *Splitting* (1974), como o nome sugere, Matta-Clark não desconstrói ou demole uma casa, ele a divide ao meio e abre, a desestabiliza e deforma. A casa em questão, como a maioria daquelas em seu entorno em Englewood, Nova Jersey, estava programada para a demolição, com inquilinos despejados – representava o fracasso de um sonho econômico pós-guerra de bem

estar social norte-americano. Era um testemunho do declínio dos subúrbios de enclaves utópicos de cidade-jardim (distorcidos em sua implementação), na esteira das utopias espaciais criticadas por Harvey.

Matta-Clark extrai uma fatia do centro da casa já esvaziada e contrabalança a estrutura em sua fundação, removendo os quatro cantos das beiradas, como observamos por meio do vídeo realizado pelo artista então. O gesto é metódico e calculado: a casa precisa sobreviver à incisão. A secção, assim, dá conta de uma escavação arqueológica e pretende expor as falhas (do sistema, pode-se dizer), ao manter a casa partida ao meio.

Ao operar o corte, Matta-Clark viola um princípio fundamental da habitação em si – ou seja, que o abrigo ergue limites entre o interno e o externo e mantém o Outro, o perigo, o estranho fora de suas barreiras. Segundo o pesquisador e crítico de arte Alliez “Essa demonstração de força, cujo resultado permaneceu incerto até o último momento, dissociou a caixa arquitetônica de si mesma – sinônimo de uma dissociação total, desorientadora e desfuncionalizada do espaço”<sup>44</sup>. Em seu texto, o autor segue indicando que o movimento final do artista, ao partir a casa em determinado ângulo “usou a estrutura estática da própria casa para arrancá-la da inércia gravitacional que garantia seu assento firme e, em seguida, mantê-la em um estado de tensão que se espalhou por todo o interior, afetando e perturbando a própria possibilidade de habitá-la”.<sup>45</sup>

Vale dizer: Matta-Clark opera exatamente no limite entre o colapso e a permanência. A desestabilização não leva à demolição: ela tensiona as forças atuantes, a casa extrapola seus limites iniciais, rompe com as forças estáticas que a mantinham em determinada forma, contida em seu volume e definida em seu programa (de residência popular unifamiliar). O artista chama a seção de “abismo”. A divisão retira o edifício da gramática que antes ocupava, enquanto linguagem arquitetônica e urbana. É uma ruptura nas bases da ideia de moradia, unidade primordial e símbolo da vida nuclear, familiar, segura, que configura uma cidade e, em maior escala, uma nação. A fratura operada é, portanto, sobretudo política.

---

44 Alliez, 2016.

45 Alliez, 2016, p. 324



Fig. 42 e 43 – Gordon Matta-Clark, *Day's End*, Nova York, EUA, 1975.



Fig. 44 e 45 – Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, Paris, França, 1975.

O mesmo impulso move Matta-Clark nos trabalhos seguintes da série *Building cuts*, em que expõe as entranhas polêmicas da expansão urbana, dos movimentos chamados de “renovação”, em cidades como Nova York, Paris e Chicago. Cada caso tem suas peculiaridades, mas o mote é comum. Em *Day's end* (1975), Matta-Clark secciona clandestinamente uma antiga fábrica abandonada em Nova York, seguindo na mesma linha de *Splitting*. Na França, a convite da 9ª Bienal de Paris, a experiência estética e política *Conical Intersect* (1975) coincide com um avassalador processo de intervenções urbanas, incluindo aberturas de vias, novos empreendimentos habitacionais e comerciais e a proclamada “revitalização” do centro histórico. Ali, Matta-Clark faz um corte em cone, criando vazios em paredes paralelas de dois prédios desocupados, ambos do século XVII, ao lado do local onde a estrutura industrial e reluzente do futuro Centro Cultural Pompidou se erguia.

Matta-Clark declara, acerca desses dois edifícios medievais condenados: “Este casal idoso era literalmente o último de um vasto bairro de edifícios destruídos para ‘melhorar’ a área de Les Halles-Plateau Beaubourg”. O bairro de Les Halles, que correspondia a um tradicional mercado desde a Idade Média, se tornou o centro comercial da capital francesa no início do século XIX e sua destruição foi controversa em diversas esferas políticas. Matta-Clark faz sua crítica a partir de uma subtração simbólica, cuja forma em cone funciona como uma espécie de lente mirando de cima do novo Beaubourg (futuro) através dos edifícios abandonados e seccionados (passado) que se abrem para o cotidiano citadino da rua em frente (presente).

As mudanças inerentes aos processos sociais urbanos não são o motivo de ataque de Matta-Clark. Não é uma atitude patrimonialista a que se manifesta, como um tributo à manutenção de bairros ou prédios históricos. O questionamento que o artista manifesta nas experiências propostas se volta à narrativa capitalista de revitalização e renovação urbanas, sempre deixando um rastro consumista, de apropriação, uso e descarte atrás de si. O foco não é a preservação dos edifícios em si, mas a naturalização de uma propaganda política e de um discurso técnico e acadêmico que legitimam processos de periferação e de precarização da população, sempre sob a égide do desenvolvimento.

Matta-Clark opera sob diversos tempos para negar o determinismo de um futuro que nos é imposto enquanto comunidade à mercê dos interesses

econômicos dominantes. É como comenta a filósofa portuguesa Maria Filomena Molder no prefácio do livro *Projeto não projeto: quando a política rasga a técnica*, de Reyes:

[...] na expectativa de acrescentar um imprevisível “não”, abrir uma interrupção, efetuar um desvio, introduzindo um pequeno vazio no cheio naturalizado, no contínuo das construções planejadas e controladas pelos projetos, filhos da técnica que põem entre parênteses a sua serventia para o capital, no urbanismo programado pelas forças políticas e financeiras em jogo: a revitalização é um dos passes de mágica desta santa aliança, a cuja desmontagem se aplica Paulo Reyes.<sup>46</sup>

Ocorre, por meio das experiências propostas por Matta-Clark, uma desestabilização no sentido dado pelo dicionário de incapacitar o funcionamento de (administração, governo etc.); perturbar a ordem de. Somos estruturas fragilizadas pela ação do artista tanto enquanto sistema vigente, como enquanto sociedade. E, para além disso, somos fragilizados em uma escala individual. Também em nós algo singular e pessoal se opera, uma experiência estética-política se impõe e perdemos a solidez.

118

O trabalho conhece múltiplas temporalidades: refere-se ao passado, enquanto memória ainda presente e pulsante nessas casas condenadas, edifícios e fábricas abandonadas e de seus contextos urbanos imediatos; diz respeito ao futuro do pretérito do planejamento urbano sempre comprometido com um progresso que nunca chega; nos fala sobre a impossibilidade de se pensar no futuro enquanto projeto socioeconômico dessas periferias, mas, sobretudo, diz do tempo como acontecimento. O tempo de fusão entre todos eles, da intervenção dramática no agora que abre outros portais de tempo e torna poroso e múltiplo o que antes parecia, de alguma maneira, fadado ao passado.

Temos este agora que irrompe nas estruturas que Matta-Clark desconstrói enquanto ruína potencial e este hoje que logo não será mais, quando tais construções deixarão de existir, conforme previsto pelo poder público local. A marca que Matta-Clark insere nessas arquiteturas é como um duplo sinal do fim que se aproxima e parece dizer: “também essas devem ser abolidas”. Simultaneamente, há uma interdição dessa promessa de futuro, que nos é impingida como a única ou a melhor, como proferida na célebre frase

---

46 Molder In Reyes, 2022, p. 17-18.

da Margareth Thatcher quando sentencia “*There is no alternative*”<sup>47</sup>, referindo-se ao sistema econômico neoliberal que então se fortalecia mundialmente.

A fratura do espaço edificado é também uma fratura a marcar outros tempos que se inauguram ali, a partir daquele gesto. Outros tempos se apresentam e se tornam possíveis a partir daquele acontecimento. Nos questionamos: por que tanto esforço, físico e mental, em criar obturações precisas e trabalhar de forma tão intensa, sabendo que logo essas edificações serão implodidas, que deixarão de existir por completo? Por que tirar essas estruturas de sua passividade com tanta energia?



Fig. 46 – Gordon Matta-Clark, *Splitting*, New Jersey, EUA, 1974.

---

<sup>47</sup> “*There is no alternative*” foi um slogan político usado pela primeira-ministra britânica Margaret Thatcher, ao afirmar que não havia alternativa (ou nenhuma alternativa melhor) para o progresso da sociedade para além da abertura de mercados e do capitalismo globalizado.

As construções que Matta-Clark desestabiliza e decompõe fazem parte de movimentos chamados de “renovação urbana”, alvo da especulação imobiliária e de dinâmicas de valorização fundiária. Movimentos que acarretam, em geral, mudanças radicais como a destruição de bairros inteiros – caso de distintos distritos nova iorquinos como Brooklyn e Queens onde as obras urbanas de Robert Moses<sup>48</sup> se impunham, na esteira do pensamento desenvolvimentista e destacadamente rodoviarista. Matta-Clark evidencia, a partir de suas ações, acompanhadas de registros (em vídeo, filme e fotografia), operações igualmente agressivas, violentas e ao mesmo tempo, extremamente simbólicas e poéticas, em diálogo com a brutalidade das situações urbanas em que atua.

Vale lembrar que os Estados Unidos passavam por uma significativa recessão econômica desencadeada pela Crise do Petróleo de 1973, além de forte abalo na confiança política desde o fim da Guerra do Vietnã e do episódio de Watergate, todos acentuados pela massiva onda contracultural que caracterizou o fim da década de 1960 no mundo todo e, particularmente nos EUA, com a insurgência de variados movimentos de direitos civis. É neste cenário que Matta-Clark faz sua graduação em arquitetura e, logo a seguir, cria suas experiências estéticas e políticas e é, principalmente, por meio de suas declarações em entrevistas e em suas anotações (muitas vezes telegráficas), que entendemos o quanto o ambiente urbano em crise, principalmente em Nova York, influenciam sua produção.

O abalo social, econômico e político, é acompanhado ainda por uma percepção crítica de Matta-Clark em relação à sua formação<sup>49</sup> e à produção da arquitetura e do urbanismo à época. Segundo o artista, “a autêntica natureza de meu trabalho com edifícios está em desacordo com a atitude funcionalista, na medida em que esta responsabilidade profissional tem se omitido a questionar ou reexaminar a qualidade de vida que se oferece”<sup>50</sup>. A preocupação de ordem social fica ainda mais evidente nas palavras do artista

---

48 A esse respeito, ver Berman, 2007.

49 Matta-Clark forma-se arquiteto na Cornell University em 1968 (à época parcialmente liderada por Colin Rowe, um teórico proeminente do modernismo). Nunca atuou como arquiteto convencional, outrossim deu início à sua trajetória a partir da criação do coletivo chamado “Anarchitecture”.

50 Matta-Clark, 2006.

Ao desfazer (desconstruir ou decompor) uma edificação, há vários aspectos das condições sociais contra as quais minha gestualidade se sobrepõe... criar uma nova situação sobre outra previamente condicionada não apenas pela sua necessidade física (abrigo) mas pela indústria que produz caixas urbanas e suburbanas como contexto de passividade e alienação do consumidor – uma audiência virtualmente cativa.<sup>51</sup>

A crítica presente nos movimentos como Maio de 1968, o clamor pelo direito à cidade (legado de Lefebvre), as ideias situacionistas, os ensinamentos sobre pedagogia da autonomia de Paulo Freire, os textos de Jane Jacobs... estão circulando pelo mundo neste momento e se fazem presentes na produção do artista. Em um bilhete, Matta Clark escreve “não o trabalho, o trabalhador”<sup>52</sup>; demonstra, assim, a pluralidade de camadas e possíveis aproximações de seu percurso.

A preocupação em captar sua produção por meio de vídeos e filmes – e não apenas de fotografias ou registros textuais – está diretamente relacionada a esse fato: Matta-Clark entende que seu trabalho não assume um único ponto de vista nem pode ser capturado por uma mirada específica, determinada, tampouco por uma linguagem estática. Existe uma resistência à simplificação, ao reducionismo de sua poética, que não aceita rótulos. Matta-Clark desestabiliza fundações, quita a firmeza de paredes e vigas, corta pisos, secciona janelas, quebra vidros. Tudo isso acompanhado de um pensamento potente sobre as possibilidades de transformação que opera, não apenas enquanto gestos de desestabilização ou de deformação, de criação de fissuras e infiltrações, mas a partir de um entendimento que ele revela, de se sentir como um alquimista<sup>53</sup>, alguém que transmuta a matéria.

Existe uma compreensão de que suas experiências estéticas e políticas podem agir no tempo, não a partir de um pensamento tradicional no campo da arquitetura e do urbanismo enquanto perpetuação, mas pelo tempo do acontecimento, do efêmero e da transformação, no sentido dado por Deleuze. As intervenções realizadas por Matta-Clark, destacadamente na série *Building cuts*, deixaram de existir num curto período enquanto materialidade: às vezes alguns dias e, no máximo, poucos anos. Suas ações desdobram-se desde

---

51 Matta-Clark, 2006.

52 Cf. *card notes* de Matta-Clark disponibilizados pelo acervo do artista em: No original o texto é “not the work, the worker”.

53 Matta-Clark, 2006.

então como legado não patrimonializável. Por mais que os registros de suas ações sigam circulando, valorizados no mercado de arte, essa não era sua preocupação nem dizem do trabalho em sua potência, enquanto experiências estéticas e políticas que transbordam e vão além de seus registros e durações visualmente e mesmo racionalmente perceptíveis.

Matta-Clark usa motosserras para gerar seções extremamente bem calibradas, revelando a estrutura interna de arquiteturas geralmente já condenadas à demolição por agentes públicos. A ação é tão intensa quanto o resultado. Os cortes e rupturas são duais: parecem gerar abismos que nos atraem para dentro, para seus centros, como buracos negros e, simultaneamente, infiltram luz e ar, abrindo espaço para o sol, o vento e a chuva que passam agora pelas frestas e buracos. Experiências vertiginosas. Perdemos o chão, inclusive de maneira literal. Torna-se impossível o afastamento. A aproximação mediada pela perspectiva e pelos tradicionais dispositivos da arquitetura (desenhos de plantas, cortes, fachadas) não dão conta da experiência, que requer envolvimento dinâmico e nos abala. Estamos operando no nível do sensível em todas suas ramificações.

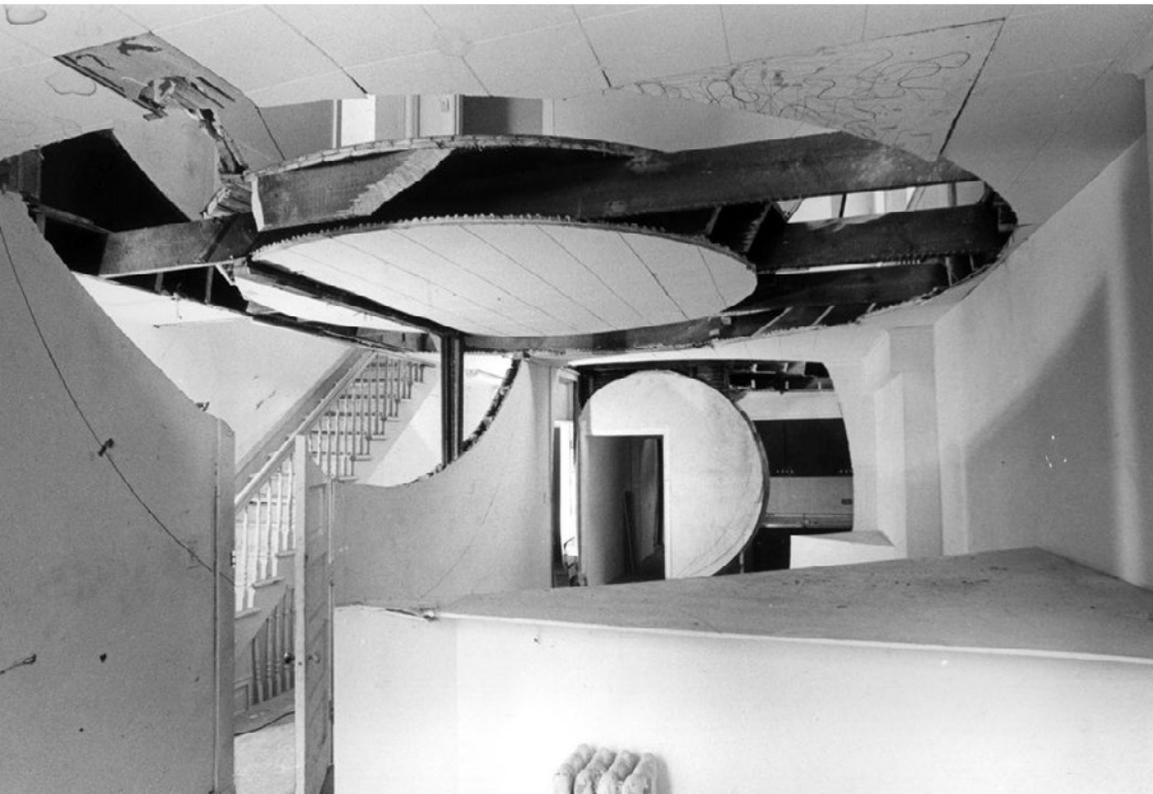


Fig. 47 – Gordon Matta-Clark, *Circus or Caribbean Orange*, Chicago, EUA, 1978.



Fig. 48 – Gordon Matta-Clark, *Circus or Caribbean Orange*, Chicago, EUA, 1978.

Ocorre uma inversão do princípio vitruviano de *firmitas*, entendido como firmeza, estabilidade, rigidez e permanência. Segundo a curadora e crítica de arte Lola Hinojosa,

123

O interesse do artista por esses subúrbios residia nas possibilidades oferecidas por suas áreas degradadas - embora não tão arruinadas a ponto de seu projeto ser soterrado pela desolação circundante - de trabalhar com o objetivo de transformá-las. A escolha dos edifícios também foi pautada pela busca de expressões do cotidiano, em oposição à arrogância inerente ao caráter monumental da arquitetura oficial. Edifícios que o artista chamou de *non.u.mental*. Matta-Clark entendeu a arquitetura como um reflexo das estruturas sociais dominantes e, portanto, um terreno ideal para a ação. [...] Matta-Clark projetou suas obras para serem experimentadas, para serem contempladas de dentro; assim, entendeu que o filme seria a forma mais interessante de visualizar seus recortes arquitetônicos, linguagem que lhe permitiu captar o espaço em toda a sua complexidade.<sup>54</sup>

O diálogo com Lygia Clark se estabelece aqui também sob a perspectiva de trabalhar com o precário para dar sentido à existência, contra toda cristalização e fixidez e contra todo elitismo tanto acadêmico quanto da arquitetura oficial e do meio cultural que os circundavam. Ambos artistas buscam o novo

---

54 Trecho do texto escrito pela curadora e crítica de arte Lola Hinojosa, disponível no site do Museu Reina Sofia: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/splitting> (tradução nossa). Acesso em: 28 out. 2020.

no seio do cotidiano, do não monumental. Talvez possamos mesmo dizer que é uma busca do transcendental na imanência, seguindo uma linha filosófica defendida por Deleuze, que rompe com a tradição clássica de hierarquização entre ideia e sua manifestação, vinculando as ideias ao mundo divino, da transcendência e rebaixando o mundo carnal, terreno a um nível inferior e imperfeito. Tanto Lygia Clark quanto Matta-Clark buscam inverter essa lógica tão arraigada no pensamento e na cultura ocidentais até a atualidade. Ambos partem da não monumentalidade, do não distanciamento; trazem a arte para o nível da imanência e da imersão na vida, em sua capacidade de transformação.

Ocorre na trajetória de ambos artistas uma aproximação direta de corpos, onde o agenciamento faz emergir algo inédito, algo antes imponderável. A poética de Matta-Clark nos transporta para o mundo da ficção, do imaginário, implodindo esquemas mentais e imagens pré-concebidas de projeto e estruturas, nos remetendo às arquiteturas literárias de Italo Calvino em *Cidades invisíveis*<sup>55</sup>. Tudo isso no aqui agora de um presente, pura imanência. É fundamental entender, portanto, que o mundo terreno não é menos permeado por ideais nem fabulações, ao contrário, é dele que se nutrem as invenções e nele que o novo, o diferente emerge e se manifesta em variações contínuas. Temos, nas experiências estéticas e políticas de Matta-Clark, um presente que logo deixará de existir enquanto representação material. Tudo será desfeito, quicá transmutado, oxalá transmutado, aliás.

Aquelas casas padronizadas, feitas como se numa esteira industrial, para massas de pessoas abstratas, genéricas, eram subprodutos de um tipo de urbanização e de um sistema socioeconômico todavia vigentes, que resultam em segregação espacial e simbólica de grande parte da população. A precarização da vida e do habitar correspondem às “caixas de morar” às quais Matta-Clark se refere. É contra esse traço de massificação grotesca e de inferioridade imposta que o artista se manifesta. E quando interrompe esse modelo, quando gera fissuras no padrão, é como se Matta-Clark permitisse um respiro àqueles edifícios e àquela situação, abrisse possibilidades outras naquilo que, aparentemente, só tinha um destino.

Não é assim que desejamos viver, em casas pré-fabricadas, sem imaginação, em modelos standardizados de cidade que nos expulsam e ignoram:

---

55 Calvino, 1990.

causa e consequência de um sistema capitalista exploratório que se impunha e já mostrava seus ciclos de crise e decadência. A produção poética do artista se instaura nesse cenário de desolamento socioeconômico de distritos tornados cada vez mais pobres, de expansão irrestrita da malha rodoviária, das políticas de alienação social através da cultura do consumo e da especulação imobiliária. É aí que seu trabalho ganha força e que sua ação é lida como uma experiência estética e política.

Em uma linha desviante em relação ao movimento chamado de *Land Art*<sup>56</sup>, emergente à época, Matta-Clark tem a cidade e as comunidades urbanas como epicentro de sua produção. Há uma compreensão de que a urbe é o *topus* político por excelência, e é ali onde o artista opera, a partir do dissenso. É nesse ponto que a produção da Matta-Clark se torna relevante para nossa pesquisa.

As experiências promovidas pelo artista trazem o político como cerne e têm o dissenso como base comum. Vale lembrar que *político* tem como raiz etimológica *pólis*. E quando na tese nos referimos ao político, coadunamos nossa opinião com a de Rancière, que se refere ao político no sentido de “tratar de princípios da lei, do poder e da comunidade e não da cozinha governamental”<sup>57</sup>. Ou seja, não se trata de um entendimento de política partidária, mas de toda gama de partilha de poder e de seus modos de expressão.

Segundo Rancière, a política designaria uma atividade, enquanto o político teria como objeto “a instância da vida comum”<sup>58</sup>. Assim como Lygia Clark, Gordon Matta-Clark intervém nas instâncias da vida cidadina, evidenciando o dissenso. Rancière argumenta sobre a existência de duas chaves de entendimento político: a primeira como uma construção pelo acordo e a

---

56 “A *Land Art* corresponde à prática de artistas que, nas décadas de 1960 e 1970, no contexto do debate da arte no campo expandido proposto por Rosalind Krauss, experimentam novos espaços físicos nas artes plásticas incluindo aqueles isolados e distantes do circuito urbano dos museus e das galerias. Nos anos de 1960, havia entre os artistas dos Estados Unidos uma atmosfera de crítica ao mercado, às instituições e aos espaços convencionais de exposição, principalmente os museus e os seus patrocinadores, alguns deles conectados ao financiamento da Guerra do Vietnã. O tema do espaço e do tempo já vinha sendo discutido pelos artistas da instalação, da performance e dos happenings, mas com a *Land Art* começa uma reflexão que aproxima de maneira mais radical a arte e as questões territoriais da geografia.” (Marquez, 2009, p. 27). A principal diferença entre *Land Art* e as experiências de Matta-Clark neste contexto, se deve ao fato da *Land Art* estar necessariamente atrelada ao isolamento geográfico, à paisagem não urbana. Segundo o artista Walter De Maria, um dos principais nomes do movimento, “O isolamento é a essência da *Land Art*.” Cf. Archer, 2012, p. 99.

57 Rancière, 1998 apud Lagnado, 2006, p. 54

58 Rancière, 1998 apud Lagnado, 2006, p. 55.

segunda como um desenvolvimento fundamentado em dissensos. O filósofo coloca em xeque a noção de política como consenso e de que partimos todos de uma sensibilidade comum. O comum é, portanto, uma construção, algo que se instaura, não um dado fixo, imóvel.

Apoiando-se em Rancière, o autor argentino Néstor García Canclini declara que “a estética e a política articulam-se ao dar visibilidade ao escondido, reconfigurando a divisão do sensível e tornando o dissenso evidente”<sup>59</sup>. Rancière abre a discussão sobre dissenso, indicando que não se trata apenas da falta de objetivos ou de afinidades compartilhados, mas sim de um passo anterior, em que os próprios dados da situação, os sujeitos envolvidos, o pertencimento, o que é sensível a uma situação, afinal, é passível de desacordo. Não há, portanto, pressupostos estáveis dos quais partir. Invertemos o pensamento para pensar a partir da diferença e do dissenso como regra.

A visão da arte como “evidenciadora de dissensos” está alinhada também com a posição do autor italiano Massimo Cacciari em seu livro *A Cidade*. Cacciari<sup>60</sup> faz uma apologia às idiossincrasias urbanas e indica que a busca pelo apaziguamento, pela harmonia e pela eliminação delas é “má utopia”, para usar palavras suas. Na opinião de Cacciari é preciso, ao contrário, dar forma e vazão aos conflitos, ao dissenso, poderíamos dizer, pois é dele que a cidade é feita. Mais do que um aspecto moral, o dissenso é uma consequência natural do convívio em sociedade e deve ser visto como um indicador de diversidade, posto que há pessoas, coisas e situações coexistindo no espaço urbano, marcados pela diferença.

Os princípios clássicos de ordem, renovados por algumas utopias modernas (como as utopias da ordem espacial), não só não são possíveis como não são desejáveis. O sonho norte-americano de um subúrbio bucólico, atualizado contemporaneamente pelas promessas onipresentes de uma vida harmoniosa e tranquila em um condomínio fechado, em um bairro privativo, feito por iguais, é altamente danoso para o pensamento e para a nossa capacidade de imaginar cidades. Dessa falácia resulta uma cidade cada vez mais conflituosa em suas entranhas e cada vez mais falsa em suas separações, jogando o “problema socioeconômico” que parcelas indesejadas da população representam para longe dos olhos. É uma postura perigosamente naturali-

---

59 Canclini, 2012, p. 136.

60 Cacciari, 2010.

zada e presente em nossa sociedade, haja vista a crise política que o Brasil atravessa nos últimos anos, caracterizada pela polarização.

Ao cunhar o termo “partilha do sensível”, Rancière segue nessa linha e nos coloca frente à seguinte questão: o que é comum e o que é partilhado, no sentido de pertencimento e de exclusão das experiências estéticas de uma comunidade? A discussão proposta pelo autor dialoga diretamente com as experiências lançadas por Matta-Clark, que atua dando expressão estética à exclusão socioeconômica, traduzida espacialmente na cidade. Esse diálogo é profícuo ao pensarmos justamente em contribuições para o pensamento projetual enquanto dispositivo de ação política, de possibilidade de interferência e transformação no mundo e, mais especificamente, na cidade, movidos por valores outros em que a diferença seja integrada e valorizada, como parte do processo, em vez de ser abafada ou minada, condenada ao despejo.

Talvez por esse motivo faça mais sentido falarmos na tese sempre em projeto em urbanismo e não apenas em projeto, pois, mais do que uma questão de escala, estamos tratando de projetos que envolvem comunidades, não apenas proprietários enquanto indivíduos isolados, com edifícios particulares. Não que não haja complexidade e posicionamento político neste tipo de projeto, mas nosso olhar aqui se volta àquilo que necessariamente envolve múltiplos agentes e perspectivas, um tipo de projeto que pressupõe pluralidade e desencadeamentos temporais imprevisíveis. As experiências abordadas, portanto, vão nesse sentido, são urbanas e são necessariamente políticas.

Para Rancière, “A política é primeiramente o conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e da qualidade daqueles que estão ali presentes. [...] A política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação”<sup>61</sup>. O autor segue:

Espetacular ou não, a atividade política é sempre um modo de manifestação que desfaz as partilhas do sensível da ordem policial ao atualizar uma pressuposição que lhe é heterogênea por princípio, a de uma parte dos sem-parte que manifesta ela mesma, em última instância, a pura contingência da ordem, a igualdade de qualquer ser falante com outro ser falante qualquer. Existe política quando existe um lugar de formas para o encontro entre dois processos heterogêneos. O primeiro é o processo policial. O segundo é o processo de igualdade. [...] A polícia é, na sua essência, a lei, geralmente implícita,

---

61 Rancière, 2018, p. 40-49.

que define a parte ou a ausência das “partes”. [...] A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa.<sup>62</sup>

Ao operar sobre edificações condenadas à demolição pelo órgãos oficiais, Matta-Clark rompe com a ordem policial, de manutenção do *status quo*, do incentivo ao sistema de segregação espacial onde nomeamos com signos de inferioridade o outro, como marginal, periférico, suburbano, precário, sempre de forma pejorativa. O corte realizado pelo artista não é o dano<sup>63</sup>, portanto, mas é através dele que o dano se evidencia. Quer dizer, Matta-Clark chama atenção para a partilha policial onde aquela população é reiteradamente negada e mantida sem parte no discurso. Casas são demolidas, um bairro deixa de existir, a comunidade é como se não existisse e não tivesse voz. A ordem policial (como a entende Rancière) vaticina que tal população não têm o direito de estar ali, que ali eles não têm vez.

Quando Matta-Clark corta e serra, seu gesto pede por igualdade, exige a participação e infiltra novas vozes no discurso, rompendo com a ordem policial até então estabelecida. Rancière nos indica que seu interesse em objetos artísticos está justamente na capacidade desses objetos gerarem zonas nebulosas, interferindo diretamente na maneira como pensamos e vivenciamos situações ordinárias, invertendo as organizações existentes e alterando aquilo que se experimenta. Algo novo insurge a partir daí, um novo espaço acontece. O espaço é performado, se molda enquanto é trabalhado pelo artista. Uma diferença se produz e a matéria se transforma. Já não é mais uma casa. O tempo deixa de ser conjugado no passado e no futuro, ele se bifurca e passa a ser também invenção no presente, invenção política.

“A obra de Matta-Clark é uma política das coisas se aproximando de sua exaustão social e do potencial de sua recuperação”<sup>64</sup>, observa a historiadora de arte Pamela Lee. “É uma política do objeto de arte em relação à propriedade; do ‘direito à cidade’ alienado pelo capital e pelo Estado, da recu-

---

62 Rancière, 2018, p. 43-44.

63 “O dano é simplesmente o modo de subjetivação no qual a verificação da igualdade assume figura política. A política existe em razão de um único universal, a igualdade, a qual assume a figura específica do dano. O dano institui um universal singular, um universal polêmico, entrelaçando a apresentação da igualdade, enquanto parte dos sem-parte, ao conflito das “partes” sociais.” (Rancière, 2018, p. 53).

64 Lee, 2001.

peração de espaços perdidos; de comunidades reimaginadas na esteira de sua desapareição; uma política de lixo e coisas jogadas fora<sup>65</sup>. Cortes, mutilações e fraturas impingidos por Matta-Clark são como um ataque frontal à arquitetura oficial norte-americana: símbolo do *status quo* capitalista. As experiências estéticas e políticas aqui abordadas inauguram novas formas de dizer, de dar a ver. Elas criam, além disso, contornos que permitem aumentar a área de contato e nos aproximar de situações de inclusão ou exclusão muitas vezes invisíveis, porém presentes, em nosso cotidiano – aquilo que Matta-Clark parece sintetizar quando cria o neologismo *spacism* com o qual designa a segregação social e racial tão evidente no espaço urbano onde interfere.

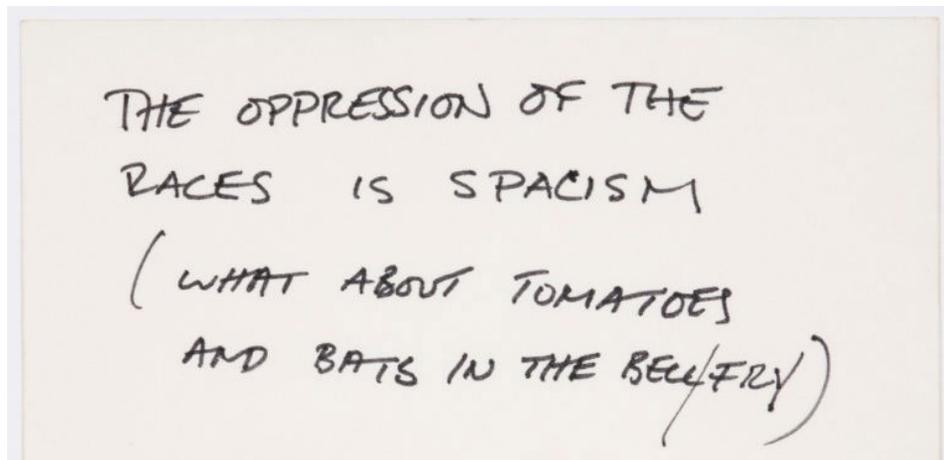


Fig. 49 – Gordon Matta-Clark, cartão de notas, c. 1973-74. "A opressão das raças é 'espacismo'". (Tradução nossa).

Escolhi, em vez de me isolar da condição social, trabalhar diretamente com condições sociais, seja por intermédio de implicações físicas, como em grande parte de minhas construções, seja através de uma participação mais direta da comunidade, que é como quero ver minha obra desenvolver-se no futuro. Contextos diferentes é a minha principal preocupação – e minha maior separação da *earth art* [ou *land art*]. Na verdade, é a atenção ao específico, às áreas ocupadas da comunidade [...]. Como artista, durante anos me esforcei para direcionar minhas ações para uma ideia de bem-estar social. Devido à situação política americana, tenho sido obrigado a elaborar esses conceitos por conta própria. Desenvolvi minha forma de trabalhar após concluir meus estudos em arquitetura, ciente de que um verdadeiro espírito de mudança não poderia ser alcançado a pedido de uma economia privada. Assim, durante cinco anos, trabalhei da melhor maneira possível para produzir pequenas rupturas nas condições repressivas do espaço geradas pelo sistema. Apesar de não trabalhar mais como arquiteto, continuo focando minha atenção

---

65 Lee, 2001.

em edifícios, pois eles representam tanto uma evolução cultural em miniatura quanto um modelo de estruturas sociais predominantes. Consequentemente, o que faço com os edifícios é o que alguns fazem com a linguagem e outros com grupos de pessoas: ou seja, organizo-os para explicar e defender a necessidade de mudança. No entanto, ao contrário de outros artistas, sinto a necessidade de me envolver diretamente em um contexto fisicamente, politicamente e socialmente estruturado, em suma, de deixar o estúdio e sair para as ruas.<sup>66</sup>

Essa mesma postura crítica que almeja mudanças profundas nas estruturas e modelos socioespaciais vigentes, identificada em *Building cuts*, está presente em *Fake Estates*. Nessa última série, Matta-Clark atua quase como um legista e compra 15 lotes de terra em Manhattan por preços entre 25 e 75 dólares, cujo denominador comum é o fato de se configurarem como sobras urbanas. São terrenos “inúteis”, mortos, quando vistos pela lógica capitalista, cujas medidas são mínimas ou o acesso é truncado/ impossibilitado por sua posição na quadra. Matta-Clark registra esse procedimento de maneira documental. Segue, assim, sua condenação aos aspectos alegadamente funcionais da cidade e do planejamento urbano, bem como à (des)valorização fundiária. Somada a essa postura contrária ao modo de produzir cidade, o artista endereça ainda provocações<sup>67</sup> à produção arquitetônica que servia e compactuava com os interesses dos grandes proprietários de terras nova-iorquinos à época e que, pretensamente, se posicionava de maneira crítica.

130

Na tese nos detemos, porém, em projetos do artista que se vinculam com maior veemência ao mote da desestabilização, às possibilidades de transformação no tempo e de participação ativa em certas comunidades. Os esforços de Matta-Clark como promotor de experiências estéticas e políticas inéditas o levaram, inclusive, a ser reivindicado por artistas e teóricos como um precursor de táticas participatórias que, nas últimas décadas, foram classificadas como arte pública, estética relacional e/ou prática social, onde o público se torna coprodutor artístico. Sabemos, no entanto, que esse mérito precisa ser, no mínimo, compartilhado por tantos outros artistas, como a própria Lygia Clark, cuja produção neste sentido teve início ainda em 1959. Essa discussão é muito relevante quando pensamos em uma tradição colonialista que tende a atribuir aos centros de poder as invenções e o protagonismo histórico. Não é esse o foco da pesquisa, no entanto deixamos aqui essa ressalva registrada.

---

66 Matta-Clark, entrevista publicada em Reiss, 1999, p. 116. Tradução nossa.

67 É o caso do trabalho “clandestino” *Window Blow-Out*, de 1976, que foi prontamente rechaçado pelos organizadores do evento para o qual Matta-Clark tinha sido convidado – arquitetos e acadêmicos do campo.

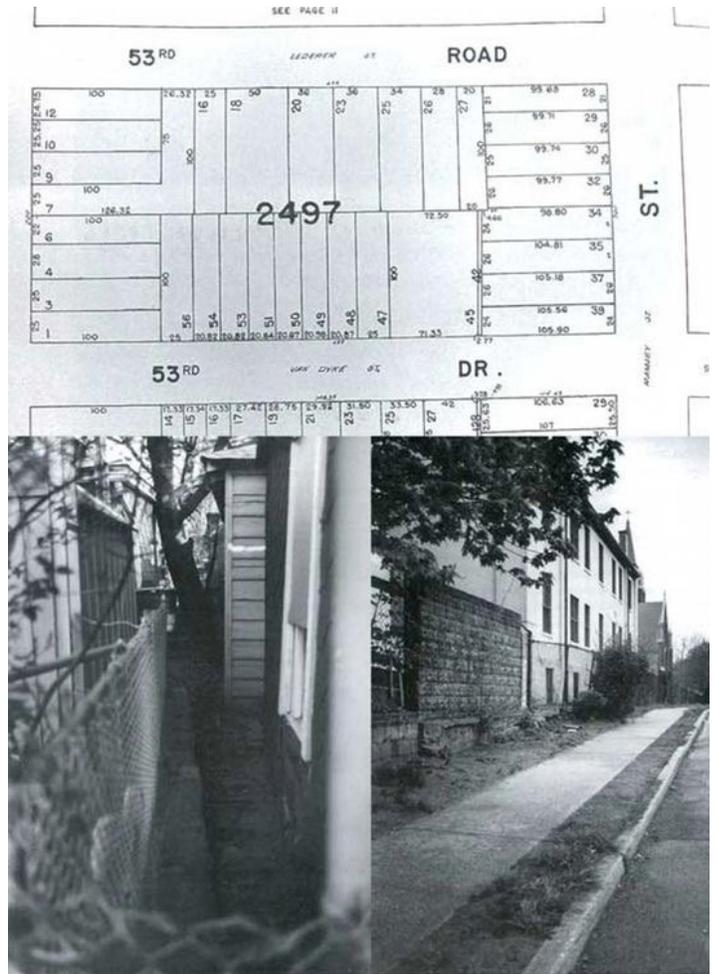
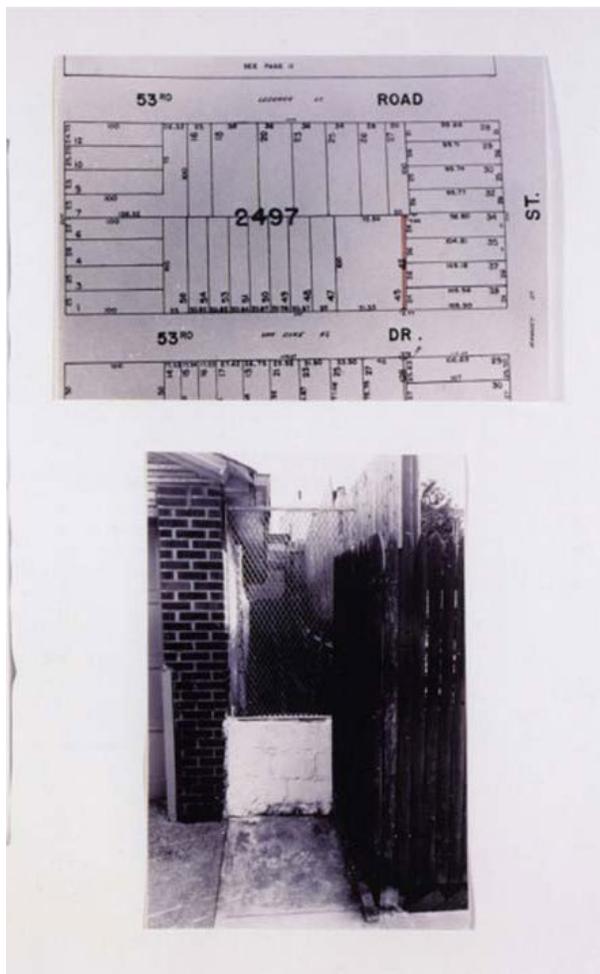


Fig. 50 e 51 – Gordon Matta-Clark, *Reality Properties: Fake Estates*, Nova York, EUA, 1973.

Mesmo não sendo o pioneiro, Matta-Clark desenvolve diversas experiências envolvendo o público de forma mais direta em um período onde essa não era uma prática comum no campo artístico. Podemos citar projetos coletivos como *Graffiti Truck*, de 1973, *Food*, inaugurado em 1971, a proposta *Arc de Triomphe for Workers*, de 1975 e desdobramentos lançados pelo artista enquanto “projetos mentais”, abortados devido ao câncer de pâncreas e consequente falecimento prematuro de Matta-Clark. Todos têm um caráter essencialmente experimental, estético e político.



Fig. 52 – Foto de *Food*, com Matta-Clark, Caroline Goodden e Tina Girouard, Nova York, EUA, 1972.

*Food* foi uma espécie de restaurante coletivo, fundado em 1971 por Matta-Clark, pela dançarina Caroline Goodden e pela artista Tina Girouard no bairro do SoHo, em Nova York. O SoHo era então considerado um deserto econômico e cultural: um antigo bairro industrial decadente com diversos prédios abandonados ou subutilizados. Foi ali que o trio de artistas arrendou o

falido restaurante *Comidas Criollas*, para o transformar em *Food*. Tina Girouard explicita os objetivos do grupo à época:

Nós espalhamos dinheiro para todo o mundo da arte. Trabalhei no *Food* de dois dias e meio a três dias por semana. Cada pessoa se tornava gerente por um dia da semana. [...] O espaço foi projetado para que o público - os clientes - pudesse assistir tudo. *Food* tornou-se o veículo para as pessoas serem introduzidas ao mundo da arte.<sup>68</sup>

O local chegou a oferecer cem refeições diárias um ano após sua abertura, com comida de qualidade a baixo custo em uma zona urbana carente desse tipo de serviço. Mais do que um restaurante, *Food* se tornou um centro de difusão e financiamento de arte contemporânea independente (fora do circuito comercial), onde artistas colaboravam cozinhando e produzindo poeticamente e os lucros eram distribuídos proporcionalmente. Passou a ser ainda ponto de encontro e sociabilização entre artistas e comunidade local, sendo referência da contracultura nova-iorquina. Nas mesas do *Food* foi gestado o icônico *Anarchitecture Group*<sup>69</sup>, do qual Matta-Clark e Goodden eram integrantes.

O nome anti ou não arquitetura do grupo (que correspondia também ao radical *an* de anarquista) nos fala do uso do espaço como elemento conceitual, não apenas geométrico, mas semiótico e vai além de uma concepção arquitetônica: trata de espaço social, do corpo social. A ideia do grupo, tendo Matta-Clark como um de seus membros, era trabalhar a partir da não monumentalidade, de uma arquitetura não hegemônica. Novamente, a operação se dá pela inversão, pela menos um.

Pensamos a cidade e seu projeto pela subtração. A negação que gera afirmação, como nos fala Deleuze recapitulando Nietzsche. An-arquitetura a promover arquiteturas outras, inesperadas. A negação como postura afirmativa, como no personagem literário fictício *Bartleby, o escrivão*, do autor Herman Melville, ao declarar sua célebre frase: "*I would prefer no to*<sup>70</sup>". Trata-se de, ao

---

68 Texto retirado da p. 51 do catálogo da exposição *FOOD*, realizada pela galeria White Columns, em Nova York, de outubro de 1999 a fevereiro de 2000. Tradução nossa.

69 O *Anarchitecture Group* foi um coletivo que incluiu, além de Matta-Clark, artistas como Laurie Anderson, Tina Girouard, Carol Goodden, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry e Richard Nonas. As práticas do grupo visavam evidenciar a cumplicidade entre a arquitetura e os modos de produção capitalista dominantes.

70 Frase original em inglês proferida pelo personagem *Bartleby* ao longo do livro de Herman Melville, traduzida para o português como "preferiria não" (Melville, 2005).

mesmo tempo, negar e afirmar, resistir às classificações dadas, permanecer em suspensão. Matta-Clark e seu grupo preferem não: não fazer arquitetura nos moldes dominantes, não somar novas edificações na cidade, não construir, afinal. Isso não os impede de criar; ao contrário, esse é o primeiro passo para uma nova criação, porém sobre bases outras.

Existe um intersecção aqui com a ideia de não-projeto trabalhada pelo grupo de pesquisa Poiese, do qual faço parte e da defesa proposta por Paulo Reyes<sup>71</sup> quando argumenta em favor da necessidade de produção de desvios, de vazios e da diferença no processo projetual em urbanismo. Reyes pondera que é preciso “pensar o projeto não por aquilo que se apresenta como referência ou como espetacular, como ser, mas como não-ser, ou seja, pensá-lo por aquilo que se exclui”<sup>72</sup>.

Trata-se de uma reflexão crítica a questionar uma fundamentação consolidada no campo, baseada no eixo ciência-técnica-progresso que alimenta nossas disciplinas e um saber-fazer resolutivo, pretensamente neutro e universal. Saber-fazer que encerra o projeto, que coíbe participações externas em seus processos decisórios, bem como em sua materialização e devir cidade. Nossa intenção é fazer um contraponto a dinâmicas excludentes de produzir cidade.

Ao apostar na ideia de um pensar-fazer, como advogamos no grupo Poiese, estamos lidando com outras contribuições não legitimadas no campo. É o caso, por exemplo, de vozes oriundas do canteiro de obras, como debate Felipe Drago em sua tese ao trabalhar a partir da ideia de projeto aberto, atualizando pensadores como Sergio Ferro; ou daqueles que participam de práticas urbanas insurgentes e que utilizam o espaço urbano para produzir narrativas contra hegemônicas, como discute Tiago Balem<sup>73</sup>.

O mote comum a essas pesquisas, incluindo a nossa, encontra eco na produção de Matta-Clark enquanto não-arquitetura ao pensar pela negação como conceito operativo inicial. A negação que possibilita a torção e o espaçamento<sup>74</sup>, necessários para que algo novo se produza, não a partir de práticas

---

71 Reyes, 2022.

72 Reyes, 2022, p. 29.

73 Balem, 2021.

74 Cf. nomeia Reyes, 2022.

consolidadas e premissas estabilizadas, menos ainda pelo espetacular e pelo monumental aplaudidos pela mídia, pelo mercado e pelo sistema capitalista neoliberal. A produção do novo a que nos referimos se dá pela possibilidade de infiltrar dúvidas e vazios no processo, abrindo espaço para o pensamento enquanto primeiro gesto e impregnando o processo de forma porosa, pela política como instância da vida urbana comum.

Este é o momento em que outras vozes podem se infiltrar, tornar-se parte, como nos fala Rancière. É pela negação do não mais questionado que identificamos possíveis entradas para a diferença. É como comenta a filósofa portuguesa Maria Filomena Molder no prefácio do livro *Projeto não projeto: quando a política rasga a técnica*, de Reyes:

[...] na expectativa de acrescentar um imprevisível “não”, abrir uma interrupção, efetuar um desvio, introduzindo um pequeno vazio no cheio naturalizado, no contínuo das construções planejadas e controladas pelos projetos, filhos da técnica que põem entre parênteses a sua serventia para o capital, no urbanismo programado pelas forças políticas e financeiras em jogo: a revitalização é um dos passes de mágica desta santa aliança, a cuja desmontagem se aplica Paulo Reyes.<sup>75</sup>

135

Identificamos a mesma operação crítica nas experiências propostas por Matta-Clark, tanto em projetos solo como nos grupos de que participa. A ideia de não arquitetura comparece, também aqui, como processo que se dá enquanto agenciamento coletivo (n menos 1) que ocorre pelo avesso, pela ideia de retirar em vez de acrescentar. Menos um vai também nessa direção: a atuação acontece a partir de espaços vazios, buracos, lotes impossíveis, fendas criadas no sistema e prédios subutilizados como aquele do *Food*, na contramão de processos de revitalização empreendidos pelo capital.

Temos uma reivindicação por outro modo de pensar e produzir cidade, pela inversão do tripé vitruviano: temos aqui o tripé sugerido pela tese de desestabilizar, desprogramar, e deformar o existente, o consensuado. Deflagrar o dissenso, evidenciar o conflito, expor as ruínas para daí sim, deixar o novo emergir, brotar pela *práxis*, por meio de ações coletivas e singulares, contextualizadas. São processos em fluxo, desestabilizar para então estabilizar e reestabilizar e assim por diante, em um devir outro.

---

75 Molder In: Reyes, 2022, p. 17-18.

*Food* foi uma experiência pioneira a preceder a série *Building cuts*: uma espécie de teatro-restaurante, onde os três artistas adaptaram a estrutura existente às necessidades de um lugar para experimentação artística. Funcionava como uma cooperativa de artistas em que cada dia uma pessoa diferente cozinhava. A comida e, mais além, o ato de ingerir (como no movimento antropofágico), aliás, têm esse elemento de incorporação e metabolização potentes e a cozinha carrega a simbologia de espaço de reunião e de troca, de alimentar corpo e a alma e de ser um lugar alquímico.

Novamente, enquanto projeto, o gesto se dá pela transformação da matéria e não pela adição. É uma importante mudança de postura, particularmente radical quando colocada em perspectiva histórica, dentro do cenário desenvolvimentista e de sociedade de consumo vigentes no período em Nova York. E ainda atual, quando pensamos na crítica recente feita por Koolhaas mencionada na introdução da tese (que chama a atenção para o fato de estarmos, em nosso campo, muito limitados à ideia de adição, de construção sempre pela soma de algo novo no mundo).





Fig. 53 e 54 – Stills do documentário *Food*, de Matta-Clark e artistas parceiros, 1973.

*Food* durou poucos anos enquanto restaurante, mas foi um dos disparadores de mudanças urbanas operadas a partir de situações dissensuais do SoHo, distrito marcado pela diferença e pelo estigma do descaso. Segundo Les Levine (1985), a psicologia por trás de trabalhos de Matta-Clark como esses está no gesto de adotar o abandonado, cuidar daquilo que foi rejeitado. Matta-Clark e outros artistas passaram, então, a transformar edifícios e lotes, e por fim um bairro inteiro, tornando antigas fábricas em ateliês, galerias e casas. Ali a experiência estética e política promovida coletivamente, com participação de Matta-Clark, rompeu a ordem policial. *Food* se tornou um espaço ativado, performativo, poderíamos dizer – um centro de agenciamentos coletivos, um espaço comum embrionário.

# FOOD'S FAMILY FISCAL FACTS

Investment	\$63,000.00	4%	tons various flours for bread	41,272	customers
Gross Sales	104,120.72	16,000	oranges squeezed	1,083	glasses broken
Total Income	167,120.72	379	lbs rabbits stewed	47	dogs asked to leave
		1,690	lbs celery chopped	153	chairs broken
		3,050	lbs carrots juiced	15	bottles of champagne disappeared
		1,914	lbs butter	3	unfulfilled promises by good friends
Salaries	37,700.29	108	lbs tongue	1	closing order from health department
Food	37,007.10	37	bunches dill	113	roaches left lying in the back room
Paper Goods	1,647.65	2,300	tortillas pressed	0	internal fights
Rent	6,000.00	4,081	lbs chickens succumbed	3%	lbs keys lost
Telephone	207.70	708	lbs fish fucked	1	truck ruined
Con Edison	1,222.45	1,554	lettuce heads	2	rebellions:
Office Stuff	514.50	15,660	potential chickens cracked		The Dishwasher Rebellion of Feb. '72
Insurances	1,167.00	435	gallons Tilly's organic apple juice		The Radio Rebellion of May '72
Licenses	125.00	17,760	yards spaghetti steamed	5	floods by Marco
Repairs	1,010.24	2	acres of mushrooms	31	tons of garbage trucked to Gansevoort Pier
Legal	1,397.00	5,890	onions peeled	243	cubic yds garbage removed by Pasquale Bros.
Laundry	732.25	220	bunches parsley sprinkled delicately	7	made up Social Security numbers
Waste	396.50	17	lbs sassafra, root-powder-leaf, gumboed	3	citations granted by City
Advertizing	1,321.64	16	oz wasabi powder exploded	1,175	notices taped to windows
Dues & Subscriptions	00.00	1,879	lbs pork stuffed	84%	workers are artists
Trucking	350.37	1,480	lbs lamb led astray	3,913	shirts, aprons & towels dirtied
Miscellaneous	501.27	4,529	lbs beef bullied	1	box toothpicks used
Book-keeping	2,975.00	26	lbs poppy seeds	3	items salvaged from restaurant
Payroll Taxes	3,050.28	5	cubic feet bay leaves	?	brandied people as opposed to pears
Other Taxes	276.80	43	lbs seaweed	174	days Glaza tied up in front
Sales Taxes	7,288.45	2	jars peanut butter	9	people growled at by him
Bank Charges	89.08	29	boxes brown buckwheat groats	99	workers
Consultant Fees	100.00	1,111	lbs duck baked	99	cut fingers
Rubber Checks	196.16	1	cubic foot sage	7	butterflies used to mend cuts
Construction & Destruction	28,696.77	100	lbs sunflower seeds	213	people needed to get it together
Kitchen Equipment & Supplies	33,147.28	442	lbs bell peppers		keep it together
Total Expenditure	167,120.72	5,568	loaves of bread baked	3,082	free dinners given

138

Carol Goodden Tina Girouard Gordon Matta Suzanne Harris Rachel Lew Robert Prado Richard Peck Ann Marshall Douglas Penick Benton Quinn Leilani Schuman Kathe Mahon David Wood Billy Omabehgo Susan Oberhalzer Andrew Bregman Phillip Brenan Richard Taddei Ed Leffingwell Penny Cobbs Ed Harris Barbara Wennersten Mary Overlie John Kalesh Nancy Friedrich Walter Vatter John Parnham Pat Parsons Chuck Phillips Phil Swanson Lew Skinner Maggie Favale Jeff Bingham Mirni Schmidt Rick Wroth Mary Kaye Cheny Lorri Perrone Larry Brighton Carmen Cadorette Jim Cadorette Celia Deardon Kitty Duane Karen Eagan Jeannette Penoyer Chappy Judy Dorav Paul Richter Joan Richter Mr. Peanuts Rusty Gilder Cindy Hoyt Debi Kops Abigail Levy Cas Milt Arthur Murphy Carla Nordstrom Joe Turner Barbara Lloyd Cynthia Hedstrom Michael Goldberg Hisachika Porky Loyal Stimpson Lulu Dover Thom Cathcart Leonardo Negron Lee Brewer Glenda Hydler Dong Mike Kern Michael Koortbojian Susan Endsley Lorelie Brown Karen Balsley Marion Lyjon Phil Swanson Epp Kotkas Mark Knight Kit Parsons Penelope Jeffrey Lew Deborah Hay David Bradshaw Phil Glass Chris McNeur Randal Arabie Keith Sonnier Brad Davis Jed Bark Jo Ann Glass Bill Solomon Wm Sarbello Sylvestre 5 man team de Lorenzo Charles Simmonds Manfred Hecht Rufus Fred Brandes Winston Reolf John Hall Jim Weatherford Arthniel Jim Lewis Dickie Landry Fred Prastine John Gibson Genny' Kapuler Marco Ron Rosezi Helen Conrads Robin Stouber Robert Altman Ray Perrone Carol Zussman Sarah Dane Jay Roseman Brendan Jack Colombo Kate Redicker Melinda Gurevitz Jay Lefke Ruth Brewer Ruth Ackerman Selma Jackie Newlove Raymond Reid Chris Leon Tu Peter Hawkins Peter Barton Bob Rauschenberg

Fig. 55 – Balanço do restaurante *Food* ao fim do primeiro ano de funcionamento, 1972.

Lefebvre nos fala da apropriação como algo a ser produzido por corpos e sujeitos como forma de revolução, desalienação, libertação. Nesta tese, o pensamento vai no sentido de garantir mais etapas e mais porosidade em cada fase do pensamento e do processo projetual, ampliando possibilidades de atuação, de apropriação, de transformação e de desalienação, como aquelas disparadas por Lygia Clark e Gordon Matta-Clark a partir do denominador comum da desestabilização. Atualizando o pensamento de Lefebvre e trazendo contribuições de filósofos e artistas contemporâneos ao panorama, buscamos na tese uma coerência na diversidade. Exploramos experiências estéticas e políticas desenvolvidas por agentes, de forma colaborativa e crítica,

como modo de expressar novas possibilidades de partilha e de instauração do comum.

Pensar pela inversão das políticas de expansão urbana, rodoviaristas, de processos de gentrificação promovidas pelo mercado e operacionalizadas em colaboração com o Estado é um dos focos de Matta-Clark. Assim como Lygia Clark, o artista opera por ações desestabilizadoras, mas também de desprogramação e de deformação. Ambos nos permitem inverter estratégias e narrativas dominantes. São provocações que nos incitam à participação, nos tornam parte e voz no processo e os tornam políticos. Rompem com a lógica policial e produzem uma nova comunhão, uma nova partilha, incentivando à emancipação de quem entra em contato com essas experiências.

Talvez o momento em que essa intenção fique mais perceptível na trajetória de Matta-Clark seja a partir de sua viagem à Itália. Em uma carta, ele escreve:

Agora, o que eu quero fazer aqui é me juntar ao esforço do grupo e alcançar uma expressão artística que represente um gesto simbólico de autodeterminação, como uma bandeira ou um cartaz que represente nossas intenções. O que eu proponho é transformar uma dessas construções industriais de forma libertária. Alterar uma estrutura que ainda existe como uma lembrança ruim até que seja transformada em algo que dê lugar à esperança e fantasia. [...] Uma das maiores influências para mim em termos de novas atitudes foi uma recente experiência em Milão. Ao procurar uma fábrica para "cortar", encontrei um complexo fabril abandonado há muito tempo que estava sendo ocupado com exuberância por um grande grupo de jovens comunistas radicais. Eles vinham mantendo uma seção da fábrica por mais de um mês. Seu programa era resistir à intervenção de desenvolvedores imobiliários "laissez-faire" que exploravam a propriedade. Sua proposta era que a área fosse usada para um centro de serviços comunitários muito necessário. Minha exposição a esse confronto foi meu primeiro despertar para fazer meu trabalho, não em isolamento artístico, mas por meio de uma troca ativa com a preocupação das pessoas por seu próprio bairro. [...] Meu objetivo é estender a experiência de Milão para os Estados Unidos, especialmente para áreas negligenciadas de Nova York, como o Sul do Bronx, onde a cidade está apenas esperando que as condições sociais e físicas se deteriorarem a ponto de que o bairro possa se transformar integralmente em um parque industrial, que é o que eles realmente desejam. Um projeto específico poderia ser trabalhar com um grupo juvenil existente do bairro e envolvê-los na conversão dos prédios abandonados, tão abundantes, em um espaço social. Dessa forma, os jovens poderiam obter informações práticas sobre como os prédios são feitos e, mais essencialmente, alguma experiência em primeira mão como um aspecto da possibilidade muito real de transformar seu espaço. Assim, eu poderia adaptar meu trabalho para um nível além da situação. Não me preocuparia mais apenas com o tratamento pessoal ou metafórico do local, mas finalmente seria responsivo à vontade expressa de seus ocupantes.<sup>76</sup>

---

76 Matta-Clark, 1975.

Tornar um espaço construído mais adaptável e responsivo a seus ocupantes, pensar a partir dessa possibilidade de transformação para um espaço social, comum, como ponto de partida, é o desafio que Matta-Clark se coloca. Houve uma materialização dessas intenções declaradas pelo artista à época – mesmo que de modo parcial. Foram dois projetos socialmente integrativos, incluindo um centro de arte não realizado no South Bronx e um Centro de Recursos e Programa Ambiental para Jovens em Loisaída, pelo qual Matta-Clark recebeu uma bolsa de estudos do Guggenheim em 1977.

O objetivo era formar participantes para se tornarem profissionais empregáveis, enfatizando o desejo do artista de transformar a área por meio de seus próprios esforços positivos, seguindo uma filosofia muito alinhada à pedagogia da autonomia defendida por Paulo Freire no Brasil no mesmo período. Infelizmente, Matta-Clark só foi capaz de ajudá-los a iniciar a construção desse local em um lote vazio, antes de sua morte prematura em 1978. Mesmo sem ter concluído os projetos, a potência de seu trabalho, tanto mental quanto físico, pode-se dizer, é fundamental para pensarmos distintos aspectos de uma matriz projetual aberta, colaborativa, calcada na transformação e na diferença.

140

Ao falar sobre seu trabalho, Matta-Clark amplia a noção de espaço enquanto meio geográfico, dado e estático, para abranger aquilo que Milton Santos descreve como espaço híbrido. Espaço híbrido corresponde ao enredamento dos sistemas de objetos e dos sistemas de ações, incorpora à experiência fenomenológica do lugar (físico) outros estratos de significação. Para fins de projeto em urbanismo, é essencial pensarmos em espaço a partir dessa leitura, que incorpora o tempo como transformação em sua matriz. Não se trata mais de um terreno físico formal, estanque e delimitado a partir do qual projetistas devem criar suas obras.

Estamos lidando com espaços que acolhem a dinâmica dos processos socioeconômicos e culturais, o agenciamento e a territorialização, afinal. A atuação no espaço deve contemplar as questões que definem o caráter mesmo do público e da criação do comum – a possibilidade de partilhas que se conformam no convívio coletivo, nas trocas espontâneas, no imaginário e no conhecimento compartilhados. *Food* é um exemplo disso. Segundo a autora Renata Marquez, referindo-se a Matta-Clark “O seu trabalho configura formas – ainda que temporárias – de uso da cidade que sugerem e fomentam a qualidade poética, o devir público e a vida comunitária”<sup>77</sup>.

---

77 Marquez, 2009, p. 33.

Ao lermos os textos e notas de Lygia Clark e de Matta-Clark nos deparamos com uma série de questionamentos e mesmo de pausas, hiatos, ressalvas que ambos se colocam. Lygia Clark indica que passou dois anos sem saber o que fazer após a sua descoberta da linha orgânica. Esse tempo, esse espaço para o vazio e para o não saber, ou para o não saber ainda, é fundamental para o processo projetual. Matta-Clark opera criando vazios, fissuras, para que algo se infiltre. Algo que não sabe-se o quê. Mas que permite que o diferente entre em contato e que algo novo aconteça.

A dupla de artistas desestabiliza as estruturas dadas, desequilibra ecossistemas nocivos e desiguais de sociedade e perturba sua espacialização tanto na cidade quanto na “pirâmide” política e econômica. São porém processos demorados, titubeantes e esburacados, movidos por intenções que desconhecem resultados prévios e que, sobretudo, não se pretendem finais nem fechadas. É também aqui que essas experiências estéticas e políticas exploradas apresentam grande potencial de contribuição e aportam possibilidades de reflexão para nosso modo de pensar e de projetar cidades. Assim como Rancière, Bergson defende uma visão a respeito da incapacidade da ciência em abarcar o que, para ambos, é fundamental em nosso entendimento de mundo e sobre a própria epistemologia: o não saber, que Bergson aproxima do seu conceito de intuição.

141

Trazemos essa reflexão a fim de pontuar o quanto trabalhos que fogem às mídias até então reconhecidas por seus campos podem inaugurar formas de ver, de perceber e de pensar inéditas, que escapam às análises científicas parcelares. Esse nos parece ser o caso tanto da produção poética de Lygia Clark, principalmente em seus últimos anos de vida (com os objetos relacionais e sua aproximação com a psicanálise), quanto na ampliação do conceito de performance empreendida por Matta-Clark e suas companheiras de projeto em *Food* e nos trabalhos participativos posteriores.

Para Rancière esses projetos se inserem no regime estético das artes, ao possibilitar a criação de novas pensabilidades, indo em direção ao reconhecimento do que já existe no mundo não como pensamento, mas como experiência. É neste sentido que na tese insistimos no nome de experiências estéticas e políticas em vez de utilizarmos termos quiçá mais definidos e estáveis, como projetos artísticos. E se a experiência é anterior ao pensamento, então a política também deverá ser baseada nessa experiência que, por meio

da estética, lança formas de se expressar e de articular suas expressões no mundo. Essa subjetivação é o que faz da política algo estético, dado que a política não está, necessariamente, reduzida ao que é intelectual ou sensível, muitas vezes sequer pode ser percebida em termos daquilo que é audível ou visível. A política se instaura enquanto experiência estética para além dessas categorias e limites.

Simultaneamente, cabe dizer que essa aproximação às experiências estéticas e políticas ocorre enquanto reflexão que não se abstém de um olhar crítico. Ou seja, não estamos lidando com o campo das artes de forma romântica nem idealizada, como se tais experiências ficassem à parte do sistema. Poderíamos fazer uma leitura de ações como *Food* atribuindo à experiência do restaurante coletivo um papel de disparador de processos de gentrificação em si, no SoHo; ou mencionar que tanto a produção de Lygia Clark quanto de Matta-Clark é altamente valorizada em termos financeiros no mercado da arte há décadas.

Como diria Rancière, arte também é mercado, sem mais delongas ou desvios. No caso de Lygia Clark e Gordon Matta-Clark vale dizer que o contexto e o mercado da arte então não tinham a força e, principalmente, a rapidez que hoje identificamos, em seus mecanismos de absorção e cooptação. Mais do que isso, contudo, cabe explicitar que não se trata de interromper por aqui a questão, visto que a importância, a nosso ver, recai em entender os processos, as motivações e contribuições que cada proposta teve tanto no curto quanto no longo prazo.

Interessa pensar contemporaneamente em onde aplicar esses recursos do mercado, em como criar outros espaços e sistemas de troca que não sejam balizados pela monetarização e valorização mercantil pura e simples. Concordamos com Rancière<sup>78</sup> quando postula que o que importa nessas experiências estéticas e políticas é a esperança de emancipação e a possibilidade de exploração de espaços de jogo nos quais surjam formas e relações inesperadas.

Enquanto contribuição para novas pensabilidades e suas formas de expressão para o projeto em urbanismo, essas experiências são altamente relevantes e seguem como inspiração e potência. Caso as táticas artísticas

---

78 Rancière, 2007 In: Noble, 2009, p. 95.

de ocupação de prédios subutilizados para uso comum e compartilhado ou mesmo a intervenção em prédios condenados como lugar de manifestação artística e protesto social fossem aplicadas em larga escala, certamente a cidade seria um lugar melhor para se viver. Caso o campo da arte fosse composto por formas de pensamento e participação libertários e emancipatórios como os incentivados por Lygia Clark, nosso entendimento político sobre o simbólico, sobre o estético e seu potencial certamente teriam um ganho tremendo.

A arte tem essa capacidade de encarnar um papel ambíguo, de ser tanto uma prática concreta, operando sobre o lugar real, quanto ser um dispositivo de pensamento e de ação simbólica. E não é por sua valorização financeira no mercado da arte que ela deve ser avaliada aqui, menos ainda descartada enquanto potência. É por esse duplo caráter de desestabilização, e também de desprogramação e deformação que essas experiências estéticas e políticas aportam tanto ao processo projetual.

Lidamos com táticas de desalienação a partir de aberturas à diferença e da operação por vazios, que permitem esgarçar e espaçar o projeto, escapando à linha de montagem imposta pelo pensamento hegemônico. Negamos a operação por padrões, pela otimização, pela eficiência, calcadas em modelos de aplicação massiva e reivindicamos uma afirmação de seu oposto como alternativa, como tensionamento necessário. Ao esburacar uma matriz espacial estática de projeto, nossa intenção é aumentar as áreas de contato com práticas cotidianas colaborativas, diversas, para que o novo possa emergir no tempo, a partir de uma miríade de possibilidades não convergentes, mas diversas e diferentes.

Finalmente, não é uma coincidência trazermos para esse capítulo dois artistas cuja produção é tão fortemente vinculada a seu contexto histórico, socioeconômico e cultural. Tampouco é desprezível o fato de ambos lidarem com materialidades muito concretas e, simultaneamente, altamente simbólicas. Tanto Lygia Clark quanto Matta-Clark partem de experiências no espaço, trabalham com a tridimensionalidade, em uma escala que vai da escultura ao bairro, passando por edificações. Ambos entendem a importância de se colocarem nessa situação, como agentes afetados, como corpos presentes. Não é a única maneira de se fazer parte da experiência, mas certamente, é uma importante maneira possível, algo que os aproxima da ideia de operar pela intuição sugerida por Bergson.

Na verdade, pode-se dizer que o subjetivismo estético é o outro lado do objetivismo científico. E se você quiser ir mais fundo, você pode ver tanto a arte como a ciência como emergências da lógica geral da modernidade, que está preocupada com a liberação do sujeito do vínculo opressivo da tradição e da limitação agreste da natureza. A estética romântica é baseada em um isolamento social, uma disfunção no mundo funcional, uma "satisfação desinteressada" e uma "finalidade sem fim" que conduz à experiência do sublime; a ciência moderna persegue a neutralidade e a objetividade e portanto esforça-se em separar o investigador do mundo que investiga por meio de um "olhar desincorporado", um olho de um corpo que utopicamente não faz parte do mundo, que se situa à distância, com o privilégio de ver uma suposta totalidade e de não se deixar distrair.<sup>79</sup>

144 A produção artística que interessa a esta pesquisa é o inverso, não se trata de um afastamento do cotidiano, de uma busca pelo sublime nem pela transcendência. Menos ainda por esse olhar pretensamente neutro ou distanciado da ciência moderna tradicional que tanto comparece no campo do planejamento urbano ou da arquitetura e do urbanismo como em expressões como "voo do pássaro". Seguimos, assim como Lygia Clark e Matta-Clark, cada vez mais implicados e inseridos naquilo que estudamos e produzimos. Nossa aproximação se pretende o mais direta e menos mediada possível, focada, além disso, em processos de presença no mundo, a partir de perspectivas reais, produzidas por a e a partir de agentes envolvidos em seus processos no tempo e no espaço. É na dimensão da imanência e do cotidiano que estão as experiências estéticas e políticas com as quais dialogamos.

É fundamental compreender, ainda, que tampouco nos voltamos a modos de representação de ideias através da arte, de forma instrumental. Não queremos uma expressividade de apoio, nem uma manifestação literal já traduzida para o campo do planejamento urbano ou da arquitetura e do urbanismo. Caminhamos em direção completamente distinta, trazendo experiências estéticas do campo da arte e afins a partir de uma compreensão de arte como veículo epistemológico, parceiro de outros saberes na formação de um conhecimento urbano. A arte inscreve na cultura modos de perceber o mundo e de expressá-lo, criando narrativas e possibilidades que operam na infinita tarefa de indagação, tradução e imaginação da cidade e de seu projeto. Abrimos o processo projetual em urbanismo para o contato e a afetação que ocorre por meio dessas experiências estéticas e políticas em outros campos, como aquele da arte, onde novas partilhas do sensível insurgem.

---

79 Gablik; Shusterman, 1997, p. 253 In: Marquez, 2009, p. 18.

As experiências aqui exploradas vão no sentido de infiltração de táticas que subvertem a lógica do sistema hegemônico, aqui chamada também de lógica policial. Assim como a estratégia e o capital seguem cooptando e fagocitando tudo que lhes é oposto, subversivo, insurgente, nossa proposta seria interditar esses movimentos naturalizados de segregação urbana, social e simbólica. Cortar, dobrar, esburacar: fazer perder o equilíbrio, quitar a estabilidade e a naturalização de processos autoritários. Emancipar, incitar à autonomia do público, da população, colocados então na posição de coautores. Assim como Lygia Clark e Gordon Matta-Clark em suas proposições, desejamos abrir espaço, gerar suspensões, tornar mais porosos os processos e projetos para então permitir a entrada de outros: outros quaisquer e, a partir daí, dar tempo à transformação ou dar transformação ao tempo. Pensar e imaginar pela diferença, ser outro, tornar-se outros.



145

Fig. 56 – Lygia Clark, proposta de montagem para construção do self, na 13ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil, 2022. Germana Konrath manuseando alguns dos objetos.



PRO

PROJETAR O TEMPO

JE

TAR O T

T

EMPO

DESPROGRAMAR

DE

SPRO

GRAM

AR



## 2. PROJETAR O TEMPO / DESPROGRAMAR

verbo<sup>1</sup>

1. *transitivo direto*

desmarcar (o que estava programado ou planejado).

2. *transitivo direto e pronominal*

anular a programação de; cancelar, desfazer ou invalidar o conjunto de instruções fornecidas a determinada máquina ou aparelho para executar automaticamente certa tarefa.

148

Em arquitetura e urbanismo *programa* corresponde, primeiramente, à função que determinado espaço construído cumpre ou deve cumprir (este último no caso de estarmos em fase de projeto). Programa está relacionado, nesta tese, ao conceito latino *utilitas* empregado na tríade vitruviana, quando o autor escreve “O [princípio] da funcionalidade, por sua vez, será conseguido se for bem realizada e sem qualquer impedimento a adequação do uso dos solos, assim como uma repartição apropriada e adaptada ao tipo de exposição solar de cada um dos gêneros [...]”<sup>2</sup>. O termo *utilitas*, em suas traduções ao português do tratado *De Architectura*, se encontra atrelado à ideia de função, tendo sido interpretado como “funcionalidade, utilidade, uso, proveito e vantagem”<sup>3</sup>.

Programa também é utilizado, em nosso campo disciplinar, como abreviação de *programa de necessidades*. Trata-se, grosso modo, de um documento que registra todas as atividades e os ambientes que uma edificação, por exemplo, deve abrigar, com suas respectivas metragens e características fundamentais. O programa de um determinado espaço construído é uma das

---

1 Oxford in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/desprogramar> [consultado em 23-04-2023]. <https://www.meudicionario.org/desprogramar>

2 Vitruvius, 2007, p. 82.

3 Vitruvius, 2007, p.81. Ainda, segundo Françoise Choay, a tríade *necessitas, commoditas e voluptas*, estabelecida por Leon Battista Alberti, desenvolve e contempla na totalidade os conceitos lançados por Vitruvius de *firmitas, utilitas* e *venustas*, sendo ambos autores referência basal ainda hoje em nosso campo.

premissas de projeto, em geral. Antes mesmo de iniciarmos a criar imagens e possíveis narrativas mentais, na fase inicial daquilo que chamamos lançamento de partido, o programa já se faz presente. É dali que partimos, em muitos casos, a ponto da famosa frase do arquiteto Louis Sullivan “forma segue função” ressoar, ainda hoje, como um mantra no campo da arquitetura e do urbanismo, destacadamente de viés modernista.

Adequar-se formalmente a um programa dado de antemão, muitas vezes único (mono funcional) é um dos pilares daquilo que aqui chamamos de matriz estática de projeto e que na tese procuramos problematizar. É nosso interesse pensar modos de projetar e de pensar cidade suspendendo por um momento a ideia de programa, principalmente a ideia de um programa dado por especialistas com seu saber-fazer, a partir de um “diagnóstico” realizado sobre um certo território. O programa cuja lógica pretendemos tensionar é fechado, como uma bula de instruções a serem seguidas e materializadas pelo desenho e, futuramente, pela construção na cidade.

Este capítulo é dedicado a questionar o programa em diversas etapas, portanto: enquanto construção de narrativa que associa funcionalidade à identidade e à forma (como no caso do *genius loci* e como nas frases “forma segue função” e “forma e função são uma<sup>4</sup>”); enquanto processo de zoneamento urbano a partir da especialização programática, gerando segregação geográfica na cidade (zonas residenciais, zonas comerciais, vias para automóveis e assim por diante); e, finalmente, enquanto instrumento pretensamente neutro e técnico a esconder a dimensão política por trás das determinações funcionais de um espaço no processo projetual.

No caso deste último vale lembrar que o significado de programa, como definido no dicionário, também pode ser associado justamente a programa político. Então, quando aqui propomos desprogramar, nos referimos a um movimento amplo, em que revisitamos as premissas e as bases postas para dar início ao processo projetual, revendo sua fundamentação filosófica, a partir de um viés estético e político.

É curioso pensar, neste sentido, que identificamos um certo espaço construído por sua função na cidade, de maneira bastante estável, como se

---

4 Atualização e radicalização da frase anterior de Sullivan, desta vez proferida por Frank Lloyd Wright, em 1939, cf. *An Organic Architecture*. No original em inglês “*form and function are one*”.

fosse equivalente a uma correspondência fixa. De modo análogo ao que fazemos quando nos apresentamos dizendo: sou arquiteta, sou professora, somos estudantes. Fica estabelecido, assim, um pareamento entre quem eu sou e o que eu faço, no sentido de qual função eu exerço no sistema socioeconômico onde me insiro.

Essa função é, na grande maioria das vezes, dada pela ideia de trabalho ou profissão. O mesmo se dá em termos de projeto em arquitetura e urbanismo. Fazemos referência a um dado lugar atribuindo-lhe, de modo muitas vezes indelével, uma identidade atrelada a um programa: é uma casa, é uma praça, é um centro comercial, é uma rua, é uma escada. Note-se ainda que dizemos *é* e não *está*. Não fazemos referência ao estado provisório de *estar*, mas sim ao estado permanente de *ser*.

Pensamos, nos expressamos e projetamos, por conseguinte, tendo por base o *ser* e não o *estar*, reforçando uma leitura identitária fixa, dada para todo sempre. Advogamos nesta tese pelo inverso, propondo modos de pensar e de projetar vinculados ao movimento, aos fluxos, ao *estar* como estado de devir no tempo: devir constante. *Estar* como possibilidade e virtualidade que se desdobra e se diferencia em sua duração, pela passagem dos eventos, tanto em escala individual quanto social.

Quando optamos pela ideia de *estar* nos vinculamos à transformação ou, no mínimo, à abertura que tal gesto simboliza. Posso ter estado arquiteta no passado, estar pesquisadora no presente, vir a estar artista no futuro; me identificar como mulher aqui e como homem alhures. Enquanto elemento urbano, posso estar campo de futebol agora e estar gramado para piqueniques amanhã. Uma via pode estar rua de pedestres hoje e ter estado via de automóveis em outro momento...

Quando nos alinhamos a pensadores como Viveiros de Castro e Deleuze, coadunamos com essa visão e, ao buscar trazê-la para o universo de projeto em urbanismo, nos comprometemos com um pensamento do tempo como diferença. Adaptamos e atualizamos assim alguns conceitos filosóficos ao recontextualizá-los e reprogramá-los a partir de uma perspectiva nossa, no processo projetual em urbanismo. Sobre essa questão, a filósofa brasileira Regina Schöpke pontua, ao analisar os textos deleuzianos:

Em Deleuze, a univocidade não significa que só há um único e mesmo ser para todas as coisas. Ao contrário, os seres são múltiplos e diferentes, 'sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e divergentes'. Univocidade, em Deleuze, significa que todos os seres se dizem de uma mesma maneira e num único sentido. Uma só 'voz' para todos os seres – afirma Deleuze. E uma só voz que diz *não* à identidade enquanto afirma a diferença e o devir. Ora, é o próprio Deleuze quem define o ser unívoco como sendo 'ao mesmo tempo, distribuição nômade e anarquia coroada'. Em suma, o mais importante da univocidade não é que o ser se diga num único sentido, mas que ele 'se diga num único sentido de todas as suas diferenças individuantes ou modalidades intrínsecas'. Em outras palavras, o ser 'se diz da própria diferença'. Ao contrário do que pensa Platão, não há mundo inteligível e mundo sensível; este é o único mundo que existe e aqui as identidades e semelhanças são apenas simulações no 'jogo' mais profundo da diferença. *Ser unívoco* significa aqui multiplicidade e diferença e não identidade plena. Este é um mundo de simulacros e a relação essencial é entre o 'diferente' e o 'diferente' e não entre um modelo e as suas cópias, entre um idêntico e um semelhante [...].<sup>5</sup>

Avançando por esse avesso, negamos uma relação de equivalência entre programa e identidade, ambos colocados como dados permanentes ou perenes. Neste capítulo nos aproximaremos de experiências estéticas e políticas pautadas pela ideia de desprogramar, bem como pelo movimento contínuo de reprogramar. Um caminho que não se dá, porém, pela simples troca de função ou do conjunto de atividades de um determinado espaço urbano como uma contingência. Nosso olhar se volta a um processo de suspensão de programas estáticos, gerando novas identidades e funcionalidades em um devir constante, pautado pela ideia de *estar*, enquanto ação dinâmica e transitória. Interessa-nos pensar em transformações tanto inerentes e atávicas aos agentes envolvidos (enquanto processos ditos naturais, inatos ou involuntários), como também em processos que aconteçam de forma intencional, deliberada, protagonizados por agentes em torno de novas partilhas e de novos comuns por vir.

151

## 2.1. FRANCIS ALÿS

As duas primeiras experiências a serem exploradas neste capítulo aportam uma reflexão acerca desse casamento identidade-função e são pro-

---

5 Schöpke, 2012, p. 153.

postas pelo artista belga, naturalizado mexicano, Francis Alÿs<sup>6</sup>. É um diálogo direto que Alÿs lança, de forma irônica e crítica, com a prática normatizada em nossa linguagem, conjugada ao sistema capitalista ao qual estamos submetidos, em que forjamos personalidades idealmente estáveis em torno da utilidade que temos no quadro socioeconômico, tanto como indivíduos como enquanto espaços urbanos. Ambas experiências ocorrem na Praça da Constituição, na Cidade do México. A primeira data de 1994 e chama-se *Turista*, a segunda toma emprestado o apelido da própria praça, conhecida popularmente como Zócalo e data de 1999.



Fig. 57 – Francis Alÿs, *Turista*, 1994. Documentação fotográfica de uma ação.

6 A exploração dessas experiências retoma, em grande medida, minha pesquisa de dissertação. Neste sentido, ver Konrath, 2017 e também o artigo *Um artista em praça pública* (Konrath; Reyes, 2018).

Em mais um desses dias chamados úteis em que todos são impelidos às suas agendas atribuladas, trabalhadores informais enfileiram-se em seus devidos lugares ao longo do gradil em frente à Catedral Metropolitana, no centro da Cidade do México. Cada um porta uma identificação: encanador, gesseiro, pintor, marceneiro, hidráulico, eletricitista... No meio dessa linha de profissionais, instala-se um *gringo*, alto, de óculos de sol, destoando do entorno. Escora-se nas grades, abrindo espaço entre os demais, com uma placa indicativa à sua frente na qual se lê: turista.

Ao longo daquele dia, Francis Alÿs se posiciona, oferecendo seus serviços a céu aberto na maior e mais importante praça da capital mexicana. Entre pedreiros e profissionais afins, que se identificam com placas diminutas e domésticas como se portassem crachás, e em meio às hordas de turistas cumprindo seu roteiro padrão, o artista joga com seu *status* de estrangeiro. Sublinha as diferenças presentes na situação que são, para ele, parte de uma vivência pessoal, iniciada por sua mudança de *habitat* e de ocupação (antes belga e arquiteto, agora mexicano e artista), mas também parte de um processo coletivo e cotidiano de identificação na urbe.

México D.F. é uma cidade que te obriga constantemente a responder à sua realidade, [...] a te reposicionar frente a essa entidade urbana desmesurada. Toda essa gente que não deixa de se reinventar: gente que um dia sente a necessidade de construir uma personalidade, uma identidade para afirmar seu sítio neste caos urbano.<sup>7</sup>

153

O artista discorre, assim, sobre processos marcados pela ideia de diferenciar-se no tempo, transformar-se, a partir da possibilidade de novas partilhas que se dão em agenciamentos e processos de territorialização na capital mexicana, onde escolheu viver. É como se ele colocasse uma peça de xadrez num jogo de damas ou vice-versa. Por um lado, o local é diariamente tomado por turistas de diversas partes do mundo, que ali fazem suas peregrinações previsíveis; de outro, ocupando porém os mesmos espaços públicos, trabalhadores locais posicionam-se como em uma vitrine em que produtos ou manequins foram substituídos por pessoas reais. Ali cada consumidor pode escolher se leva um carpinteiro, um pintor ou um eletricitista. Mas, naquele dia, os papéis ficam confusos. Há uma peça que não faz parte do jogo e que expõe os dissensos presentes, gerando um novo comum a partir de uma desprogramação posta no espaço.

---

7 Alÿs, 2006, p. 121.

A experiência estética e política proposta por Alÿs anula tanto o planejamento oficial – que torna aquela praça um espaço “revitalizado”, de consumo, embalado para turistas –, quanto o acordo tácito à margem do sistema, já que interfere nas táticas cotidianas, nas identidades assumidas e nas partilhas possíveis entre ambos públicos: turistas estrangeiros e trabalhadores locais informais. A ação nos remete à pergunta: para que serve um lugar turístico? E um turista? Passamos a questionar, ainda, os conceitos de função, ocupação e programa, bem como o uso do tempo e do espaço público na cidade. Rancière escreve que “o choque dos heterogêneos pretende aguçar ao mesmo tempo nossa percepção do jogo dos signos, nossa consciência da fragilidade dos procedimentos de leitura dos mesmos signos e o prazer que experimentamos ao jogar com o indeterminado”<sup>8</sup>.

A desprogramação operada por Alÿs é dupla também ao atingir tanto as identidades atribuídas às pessoas quanto aos lugares, ambas partindo da ideia de programa ou *utilitas* no sistema hegemônico. Acerca dessa leitura, cabem as palavras de Deleuze e Guattari, para quem “o trabalho efetua uma operação generalizada de estriagem do espaço-tempo, uma sujeição da ação livre, uma anulação dos espaços lisos”<sup>9</sup>. Os autores franceses procuram caracterizar aquilo que entendem pelas noções de liso e de estriado sem circunscrever tais acepções em limites prévios ou significados e exemplos estanques.

No contrafluxo do discurso e das organizações estruturadas *a priori*, chamadas estriadas, haveria a possibilidade de seu alisamento, através de operações que escapam ao controle e às regras estabelecidas: liso e estriado só existem um em função do outro. A contagem ocupa o espaço-tempo *estriado*, enquanto o espaço-tempo *liso* é ocupado sem contar. Ou seja, o espaço-tempo liso não é métrico, nem dimensional: ele é direcional, ocupado por vetores, ao passo que o espaço-tempo estriado pode ser medido, fracionado.

Assim, o mar, um espaço a princípio liso, foi estriado pelo ser humano ao ser dividido com medidas astronômicas, meridianos, latitudes, longitudes e pontos de referência. Simultaneamente, uma deriva náutica poderia alisar esse espaço novamente, segundo a defesa dos pensadores franceses. O que há por trás desses conceitos é a não oposição fixa, a não dicotomia

8 Rancière, 2005, p. 47.

9 Deleuze; Guattari, 1997, v. 5, p. 200.

entre essas ações, e sim sua dinâmica de tensionamentos constantes. Novamente, estamos operando a partir da ideia de *estar* e não de *ser*. Podemos citar a cultura sedentária, o Estado, ou mesmo a gramática como elementos a princípio estriados; enquanto o nomadismo, os movimentos espontâneos, o uso da linguagem apropriada, poderiam ser identificados com o alisamento.

Porém, o alisamento e o estriamento são forças agindo em cada relação tecida, em cada agenciamento, e mesmo o espaço mais estriado, como a cidade contemporânea, excreta espaços lisos continuamente, como áreas que fogem à sua dinâmica e ordenação, inclusive como resultado de seus processos e excessos, produzindo sobras indesejáveis como resultado do sistema capitalista de consumo. Segundo os filósofos, “o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido, num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso”<sup>10</sup>.

Francis Alÿs alisa, com seu movimento, parâmetros de funcionalidade e mesmo de eficiência, ao jogar com a desprogramação de sua identidade e de sua utilidade naquela situação em que se insere. Como escrevem Deleuze e Guattari: “talvez seja preciso dizer que todo progresso se faz por e no espaço estriado, mas é no espaço liso que se produz todo devir”<sup>11</sup>. Interessa aqui o uso desses conceitos especialmente no que tange o modelo físico-científico, transformado em modelo socioeconômico de trabalho, vinculado à *utilitas* vitruviana e ao programa de necessidades que se coloca como premissa em nosso campo disciplinar.

Segundo Deleuze e Guattari<sup>12</sup>, a passagem da ideia de trabalho do físico-científico para o socioeconômico se deu no século XIX, a partir da necessidade de o Estado estabelecer uma medida, uma moeda mecânica, transformada em financeira, relacionada ao esforço ou força física despendida pela sociedade nas atividades diárias que sustentavam a economia. Era necessário criar uma matriz abstrata que permitisse atribuir valor ao esforço e desempenho de cada sujeito em suas rotinas, desenvolvidas da forma mais uniforme e homogênea possível.

---

10 Deleuze; Guattari, 1997, v. 5, p. 180.

11 Deleuze; Guattari, 1997, v. 5, p. 195.

12 Deleuze; Guattari, 1997.

Nesse ponto, os filósofos refletem sobre como o modelo-trabalho estriou o tempo livre das sociedades em industrialização, implementando regras e medidas para estruturar ações que eram lisas até então. Ao se deixar ficar sem objetivo no espaço público, Alÿs chama a atenção para o estriamento do tempo livre, hoje já absorvido pelas estruturas de lazer e estratégias de entretenimento que não permitem a existência de espaços não preenchidos em nossas vidas. Cada hora de nosso dia e cada metro de nossa cidade precisam se enquadrar a alguma função e, assim, serem passíveis de precificação, tendo o trabalho como referência, mesmo que pelo avesso (espaços-tempos de ócio, como as férias e as cidades ditas turísticas).

Como dissertam os autores, “impor o modelo-trabalho a toda atividade, traduzir todo ato em trabalho possível ou virtual, disciplinar a ação livre, ou então (o que dá no mesmo) rejeitá-la como ‘lazer’”<sup>13</sup>. Par a par com a estriagem de nosso tempo, aprendemos em nossas escolas de arquitetura e urbanismo a dotar cada espaço urbano de uma determinada função, necessariamente útil em nossa cidade. Preferencialmente, além disso, devemos projetar espaços com formas que estejam direta e permanentemente vinculadas àquele programa, dentro de uma ideia de legibilidade urbana e de correspondência permanente.

156

Alÿs faz o inverso: carrega consigo símbolos ambíguos e códigos talvez esquizofrênicos. Contamina o meio com a crise identitária que caracteriza sua situação na metrópole mexicana naquele momento. O artista afirma que, ao se colocar na catedral naquele março de 1994, estava ao mesmo tempo denunciando e testando seu próprio *status* de estrangeiro. Ao utilizar a gramática local das placas que indicam habilidades em serviços domésticos para os transeuntes, o artista cria o que Rancière (2009) considera ser o dissenso. Segundo Rancière, trata-se de uma desconexão que a arte tem a capacidade de provocar entre os fins sociais para os quais os objetos haviam sido inicialmente destinados e o sentido artístico novo que lhes é atribuído. Aqui chamamos essa ação de *desprogramar*.

Enquanto experiência estética e política, *Turista* expõe um problema relacionado a uma matriz espacial estática de projeto em urbanismo, qual seja: a ideia de partirmos de um território ao qual atribuímos uma identidade, muitas vezes única e pretensamente perene, a partir de uma noção forjada

---

13 Deleuze; Guattari, 1997, v. 5, p. 200.

no *ser* (e não no *estar*). No padrão normatizado e predominante de projeto, os espaços construídos ainda são, em grande medida, preparados para receber as mesmas funções ao longo de toda sua existência, estabilizados nas mesmas formas consideradas definitivas por seus autores/projetistas. Em termos concretos, podemos citar situações ordinárias que ajudam a compreender alguns possíveis desdobramentos desse pensamento e que justificam de maneira mais pragmática, talvez, as questões trazidas por esta tese.

São raros os casos de estratégias de ocupação de edifícios públicos e privados que se complementem ao longo do tempo – por meio de diferentes usos ao longo do dia, da semana ou do ano. Assim como é escassa uma tipologia projetual que incentive, ou pelo menos que facilite a seus ocupantes a adaptação – formal e funcional – das construções que habitam. Vemos, especialmente nos últimos anos, muitas atividades que deixam de fazer sentido na urbe, com seu conseqüente fechamento, cuja forma estava programada para receber aquela função determinada e que se tornam “elefantes brancos” a partir de sua desocupação imprevista, como agências bancárias e prédios corporativos. Fomos forçados, durante a pandemia de Covid 19, de maneira ainda mais radical, a rever o uso do espaço construído. Esse aprendizado, contudo, ocorre aos solavancos e ainda carece de sistematização no campo disciplinar, como já nos apontava Paola Berenstein Jacques<sup>14</sup>.

157

Segundo Rem Koolhaas, a arquitetura enquanto profissão foi tradicionalmente associada à operação de adição – vinculada à construção no mundo –, mas seria necessário revermos esse posicionamento e incluímos em nosso leque de atuação a possibilidade de não fazer nada ou de abrir espaço para que outros tomem a frente. O arquiteto indica, ainda, a urgência de revisão desse parâmetro construtivo fechado e pondera: “Há alguns anos percebi que a profissão era como se lobotomizada – estava presa a se conceber apenas em termos de adicionar coisas e não em termos de tirar ou apagar coisas. A mesma inteligência para adicionar também deve lidar com seus detritos”<sup>15</sup>.

Tais sugestões, apesar da influência mundial do arquiteto, ainda soam excepcionais enquanto práticas de projeto. Já abordamos essa questão, parcialmente, ao tratar das experiências estéticas e políticas de Matta-Clark, enquanto ideia de não arquitetura e de não projeto, ou de operar pelo vazio,

---

14 Jacques in Reyes, 2015.

15 Koolhaas, 1996.

pela subtração, pela interrupção e pelo corte. A partir da ideia de desprogramar, essa perspectiva ganha novas entradas. As palavras de Koolhaas ecoam também em aspectos ecológicos, atrelados à monofuncionalidade e à prática projetual que incentiva a construção do novo em detrimento da adaptação ou da subtração do existente.

A preocupação ambiental é defendida por Ermínia Maricato<sup>16</sup> como centro nevrálgico a pautar o planejamento urbano do século XXI. Maricato alerta para o movimento contínuo de empurrar a população para as bordas e para as áreas de preservação, principalmente em países do dito Sul global, criando novos loteamentos cada vez mais distantes. Em *moto contínuo*, passamos a construir mais estradas, asfaltar mais, produzir mais automóveis, poluir mais, em suma, sempre movidos pela adição no mundo. É preciso frear o capitalismo de consumo. É preciso pensar em alternativas a partir da possibilidade de transformação dos recursos que já existem, que estão à disposição e que devem fazer parte de nosso vocabulário não apenas relacionado a bens de consumo, mas enquanto planejamento e pensamento projetual em urbanismo.

158

Resumidamente, Maricato parece reforçar uma ideia de não construir, pelo menos não do zero. A temática ecológica é indissociável da questão socioeconômica, ambas propositalmente negligenciadas no planejamento urbano oficial, como nos explica Raquel Rolnik. Rolnik<sup>17</sup> enfatiza que a falta de plano é o plano. A proclamada carência de planejamento nas áreas informais é resultado de uma política hegemônica onde a intenção (implícita, por certo) é justamente excluir essas parcelas da população do plano diretor, das leis e assim por diante<sup>18</sup>. A cidade que separa, que divide para organizar e manter a “ordem e a harmonia” é a cidade da partilha policial conforme entende Rancière<sup>19</sup>, é a cidade da propriedade privada, individualizante, onde mesmo o público é apenas uma esfera distinta do privado, com a diferença de ser propriedade do Estado.

Esta cidade classifica e aparta, padroniza e hierarquiza com bases capitalistas neoliberais e produz continuamente, dentro de uma lógica de descarté e de obsolescência programada, inclusive do espaço urbano. Em última

---

16 Maricato, 2000.

17 Rolnik, 2019.

18 Rolnik, 2019.

19 Rancière, 2010.

instância, essa cidade cria periferias, afasta a participação dos “desiguais”, o encontro entre diferentes: ela rechaça o dissenso a partir de um falso equilíbrio. Não é efeito indesejado, mas é intenção planejada. Raquel Rolnik insiste que o subúrbio, a favela, não são produtos da falta de planejamento urbano nas cidades latino-americanas, outrossim o resultado direto e inegável desse planejamento, deste tipo de planejamento que aqui buscamos questionar.

Algumas das experiências deste capítulo, pautado pela ação de desprogramar, conformam esse contexto, mesmo que tangencialmente em um primeiro olhar. São experiências estéticas e políticas desenvolvidas em situações periféricas ou marginais, mesmo quando ocorrem em países localizados no chamado mundo desenvolvido, como na Alemanha. A maioria das experiências aqui exploradas, no entanto, tem como território a América Latina, onde a ideia de desprogramar se torna mais urgente e relevante. Isso ocorre dada a velocidade de nossos processos de urbanização e expansão urbana no território, atrelada à escassez de recursos e a um tipo de planejamento extremamente desigual e duro, em descompasso com as necessidades dinâmicas de nossa sociedade latino-americana.

Como agravante desse *modus operandi*, seguimos adicionando coisas no mundo, criando novos produtos em arquitetura e urbanismo e pouco valor damos à transformação e adaptação do existente, pelo menos enquanto metodologia projetual e valor em nossa formação. Temos como fundo comum, cabe explicitar, um sistema homogeneizante e universalizante de produzir cidades a partir de modos de subjetivação capitalísticos e consumistas, para usar palavras de Suely Rolnik<sup>20</sup>, que na tese são confrontados pelas produções sensíveis disparadas nas experiências estéticas e políticas. É nesse cenário, carente de políticas inclusivas e de ferramentas projetuais adequadas à desprogramação e à reprogramação dos espaços construídos, que experiências como a de Francis Alÿs redobram sua relevância.

Francis Alÿs, em *Turista*, evidencia o dissenso e traz à tona processos de transformação e de produção da diferença no tempo, tanto do ponto de vista pessoal e individual, como do ponto de vista social e urbano. O artista levanta dúvidas sobre a identidade de cada elemento de seu contexto, inclusive sua própria, bem como debate a noção de função e de utilidade (ou de programa) do espaço que ocupa (físico e simbólico), na capital mexicana. Ao levantar tais

---

20 Rolnik, 2018.

questões, interrompe rituais diários previstos e previsíveis, provoca um corte na naturalização de tais rituais. Sua ação fura a segregação até ali imposta, que aparta turistas internacionais de trabalhadores mexicanos e que desloca essa mesma população local para as periferias, por meio de discursos como da revitalização e da requalificação dos centros históricos.

A interrupção abre uma fenda na situação colocada e permite que novas identidades insurjam, se configurem, reorganizem determinada cena, em um agenciamento coletivo e político. Não mais arquiteto, não mais belga, Alÿs está em processo de devir artista e devir mexicano. No meio do caminho, se questiona sobre esse diferenciar-se de si mesmo e, ao fazê-lo, desestabiliza as identificações de seu entorno. De modo ainda mais vinculado às identidades atribuídas aos espaços urbanos, em 1999 o artista realiza uma série de registros fotográficos à qual dá o nome *Zócalo*.

O termo espanhol *zócalo* tem distintas traduções e usos possíveis<sup>21</sup>: alicerce, base, rodapé, fundamento, *slot* para conexões de informática, ranhura, friso, suporte, estação base, plataforma submarina ou geológica. *Zócalo* corresponde, ainda, ao apelido dado pela população à principal praça da Cidade do México, oficialmente conhecida como Praça da Constituição. Não se sabe a quais sentidos Alÿs fez alusão ao chamar assim seu projeto, mas é justamente essa multiplicidade em aberto que nos diz muito sobre essa série e sobre a produção artística de Alÿs, como um todo.

Constituído de uma série de fotos colocadas lado a lado em ordem cronológica, a experiência registra diferentes formações lineares coletivas, realizadas pela população, ao longo de quase doze horas consecutivas, em torno do mastro da bandeira nacional, no centro da praça *el Zócalo*. As fotos nos trazem um diário em imagens da capital mexicana, configurado a partir de uma espécie de relógio solar orgânico. Ao procurarem um abrigo do sol, habitantes da cidade se posicionam à sombra do pavilhão nacional, formando dezenas de novos desenhos, acompanhando os movimentos astronômicos. Linhas sucessivas a criar uma geometria viva, em uma coreografia quase ritualística, em que o coletivo toma corpo sem maestro nem guia. É uma ocupação em que o tempo molda o espaço em um vazio urbano que se ocupa a cada vez, em constante processo de territorialização-desterritorialização-reterritorialização.

---

21 Disponível em: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Z%C3%B3calo>>. Acesso em 8 de junho de 2023.



Fig. 58 – Cartão postal do Zócalo (centro da Cidade do México).

A experiência interessa à tese em vários sentidos. É preciso, porém, resgatar um pouco da história desse local que dá nome à série de Francis Alÿs. A praça conhecida pelos mexicanos como *el Zócalo* é símbolo do espaço público e cívico da nação por excelência. O território onde se localiza a praça, segundo pesquisas históricas<sup>22</sup>, corresponde ao lago mítico da fundação da Tríplice Aliança do Império Asteca. O local abrigava o centro político e religioso de México-Tenochtitlan, sua capital. Ali *astecas e mexicas* construíram o Templo Mayor e o Palácio do imperador Motecuhzoma Xocoyotzin, após terem subjugado outros povos locais entre os séculos XIII e XVI. A praça seria, assim, centro da cidade-símbolo do Império Asteca, fundada em 1325 e que chegou a abrigar aproximadamente 300 mil habitantes em 1519, quando os primeiros europeus vieram.

161

Segundo relatos desse período, os espanhóis teriam ficado maravilhados com sua beleza e organização, o que não impediu que o espanhol Hernán Cortez a destruísse em 1521, apoiado por povos anteriormente derrotados pelos astecas. Daquele ano em diante, a cidade foi reconstruída, utilizando as bases e estruturas astecas e mexicas remanescentes. No local onde antes havia o templo do deus sol e da guerra foi erguida a Catedral do México; já o palácio de Montezuma II se tornou o Palácio do Virrey Hernán Cortez e

---

22 Cf. Santos, 2002.

atualmente abriga o Palácio Nacional. Materializava-se, assim, a violenta imposição europeia sobre esse não menos violento Império Asteca. O processo de territorialização-desterritorialização-reterritorialização não se encerra aí, contudo.

O local foi centro de decisões políticas e religiosas, tanto durante o período colonial quanto após a independência mexicana, em 1821. Naquele ano a praça recebeu seu nome atual: Praça da Constituição e seguiu sendo palco de sucessivas instalações e remoções. Ali, por mais de cinco séculos, se construíram monumentos, jardins, circos, mercados, quiosques, coretos... sempre demolidos ou retirados após um breve período<sup>23</sup>. O nome popular *el Zócalo*, remonta, inclusive, a uma construção ali iniciada em 1843 e nunca finalizada.

Naquele ano se ergueu no centro da praça uma sólida base que receberia um monumento que, porém, nunca chegou. Por anos a fio, permaneceu no local a solitária plataforma, em espanhol também conhecida pela expressão *zócalo*. Desde então a praça, que já teve tantos nomes quanto reinados, recebeu essa alcunha de seu povo. Não apenas o nome, mas a configuração de grande esplanada, como um vazio urbano, prevaleceu. Há mais de 70 anos a praça abriga somente um grande mastro com a bandeira nacional, tendo se tornado um *zócalo* físico, uma materialização concreta de sua definição semântica: base, fundamento, alicerce, plataforma, *slot* de conexões, abrigando as mais variadas agendas e atividades, tanto formais quanto informais.

Alÿs, em *Zócalo*, apenas sublinha essa condição da praça em sua constante desprogramação. A experiência estética e política não é sequer proposta pelo artista. Cabe a Alÿs apontar para ela por meio de seu registro fotográfico e, assim, sem acrescentar nada de novo no mundo, nos fazer entender a importância do “vazio”, do espaçamento, do tempo a ocupar o espaço, afinal. É uma notação muito potente, que joga luz sobre o vazio, no sentido de valorizar sua ocupação enquanto dinâmica orgânica, enquanto agenciamento coletivo e movimento político e estético vivos, organizados de forma não hierárquica nem teleológica. O próprio movimento de ocupação ao mesmo tempo circular e linear, previsível porém sempre novo, nos incita a diferentes formas de pensar e imaginar o tempo.

---

23 Cf. Laurentiis, 2014.



Fig. 59 – Francis Alÿs em colaboração com Rafael Ortega, *Zócalo*, Cidade do México, México, 1999. Série fotográfica.

O relógio solar humano e urbano se faz presente na série de fotos de Alÿs e dialoga diretamente com a obra de Félix Gonzáles-Torres dos dois relógios quase simétricos, quase sincrônicos, em *Perfect Lovers*, sob a perspectiva do tempo como diferença. E se aqui colocamos o conceito de diferença sempre em relação a, buscando operar por diálogos entre experiências, é por entendermos que não existe representação da *diferença pura*. Assim como não há representação única possível a dar conta do conceito de tempo como o entendemos na tese. No caso de *Perfect Lovers*, bem como na experiência estética e política registrada em *Zócalo*, a diferença comparece, justamente, por uma relação estabelecida pela repetição. Ao interpretar e estudar a diferença em Deleuze, a filósofa brasileira Regina Schöpke disserta:

A convergência das séries se define como um *continuum* de singularidades e seria preciso que as séries se repetissem sempre da mesma maneira para fazer retornar o mesmo mundo e os mesmos indivíduos. Porém, pertence ao campo das singularidades um “princípio móvel imanente de autounificação por *distribuição nômade...*”, o que impede a existência não só do idêntico em si, mas da repetição de um “mesmo”. O único “mesmo” do eterno retorno é a sua própria repetição. E esse “mesmo” só retorna para trazer o diferente. [...] Aliás, a *diferença pura* não pode ser representada exatamente por esta razão: não se pode representar o díspar. Somente os corpos, somente aquilo que pode ser apreendido por nossa sensibilidade pode ser objeto de uma representação. A diferença é a própria forma como o ser se expressa. Daí por que ela é objeto apenas do pensamento. É por uma espécie de intuição que o pensamento pode, enfim, dar conta da diferença. A razão, como vimos, nada pode fazer além de colocá-la sob o jugo da identidade e da semelhança – tamanha a sua dificuldade para compreender aquilo que é, em si mesmo, único e insubstituível.<sup>24</sup>

As formas de aproximação da ideia de tempo entendido como diferença ganham, na tese, distintas representações, justamente por uma compreensão nossa, alinhada à filosofia deleuziana, que não opera por conceitos estáticos, chamados de sedentários pelo autor, mas sim por um pensamento nômade, que se desloca e se transforma. Neste sentido, apesar de uma aparente literalidade ao trazermos duas experiências onde a analogia com o relógio pode parecer óbvia, as explorações têm uma multiplicidade de entradas possíveis.

No caso dos registros de Alÿs, nos interessa investigar especialmente o modo como o tempo molda e se projeta no espaço, transformando-o. Algo que fala profundamente com nossa pesquisa, ao pensarmos em como projetar o tempo e como temporalizar o projeto. Quando o vazio da praça se impõe e a

24 Schöpke, 2012, p. 159 e 178.

população toma conta do espaço em suas coreografias urbanas diárias, outras funções e programas se tornam possíveis. Abre-se espaço para a imaginação e para a atuação, algo novo ganha terreno para emergir, de forma tática e espontânea, a diferença comparece como um modo de expressão do ser.

Existe, para seguir com conceitos deleuzeanos, um alisamento do espaço que, ao longo de cinco séculos, recebeu inúmeras tentativas de estriamento a partir de investidas construtivas, do planejamento e do poder político a impor suas estruturas à praça. Nenhuma delas, porém, persistiu e o espaço, enquanto plataforma de ações imprevistas e coletivas, se manteve. A repetição diária operada pela população produz, a cada dia, o retorno da diferença.

Alÿs nos ajuda, assim, a compreender e criar algum contorno para o movimento de desprogramar proposto pela tese, a partir de duas situações que insurgem no espaço público de uma grande praça, que é, talvez, um dos principais ícones da desprogramação aqui proposta. São experiências estéticas e políticas atuando em níveis bastante simbólicos e dialogando com alguns conceitos filosóficos caros à nossa pesquisa. Em vez de buscar prever de antemão e de forma arbitrária e hierárquica um determinado programa para aquele espaço, a partir de um saber-fazer especialista, abre-se espaço para o não-fazer ou, indo mais aquém e além, para o não-saber. Ou, pelo menos, para o não saber ainda. Reyes, ao comentar sobre o projeto em urbanismo, escreve:

Estamos aqui, então, entre a existência ou não do projeto - projeto como um "ser" e projeto como um "não-ser". Como "ser" [...] posiciona o projeto no saber-fazer. O "não-ser" [...] localiza no pensar-fazer. Localizar o projeto pelo seu saber-fazer é estudar os procedimentos e metodologias que sustentam um saber técnico. Saber esse que permite que o projeto saia da sua fase de esboço para a de sua realização como obra construída. O saber-fazer é a base da formação profissional. Ou seja, é aquilo que permitirá ao arquiteto se constituir como profissional da arquitetura e urbanismo para atender de maneira eficiente às demandas sociais e do mercado imobiliário. O saber-fazer é da ordem instrumental. O pensar-fazer, ao contrário, suspende essa dimensão resolutiva e põe o foco na crítica aos procedimentos, pensando o projeto para além da sua realidade técnica e instrumental, instalando uma dimensão política. Nesse sentido, seria uma espécie de filosofia da arquitetura e urbanismo mais do que a instrumentalização de formação profissional. É óbvio que as duas abordagens não se excluem. Pelo contrário, elas se sustentam. No entanto, é possível focar e mergulhar mais em uma delas. Esta é a minha intenção: suspender ou retirar de cena um certo valor resolutivo que o ensino de projeto em arquitetura e urbanismo tem e avançar com uma crítica a um tipo de pensamento de projeto, principalmente em urbanismo. [...] Deslocar o projeto de uma perspectiva "realizável", que surge na técnica, para uma crítica política naquilo que nele aparece como "possível"<sup>25</sup>.

---

25 Reyes, 2022, p. 26-27.

Outros possíveis usos da praça só se realizam pela suspensão do projeto pronto, do saber-fazer da técnica. Livre de funções estáticas e de equipamentos que cumpram com um programa de necessidades “diagnosticado e resolvido” pelos especialistas, a Praça da Constituição se torna *el Zócalo*: palco de ações urbanas, território de projeção dos movimentos sociais e culturais da cidade. Não *atlas*, mas *teatro*, para retomar palavras de Certeau. O desconhecido e o outro compõem e o território é disputado por diferentes movimentos coletivos, marcados pelo dissenso, como evidenciado na experiência *Turista*.

Sob uma perspectiva mais “pragmática”, este capítulo se aproxima de outras experiências, buscando entender a desprogramação como possível caminho projetual tanto a partir da ideia de “vazios” urbanos, como em praças, como, pelo avesso, a partir de situações urbanas densamente construídas. Nosso intuito é refletir acerca da noção de programa considerando a carência de projetos e de metodologias projetuais em urbanismo na América Latina balizados por uma ideia de sobreposição ou de flexibilidade de uso dos espaços. É raro termos projetos onde a função de um determinado edifício mude ao longo do tempo de forma sistemática, ou que seja passível de adaptação por seus habitantes.

166

No caso de espaços abertos, a capacidade de adaptação programática é mais comum e, pelo menos nesse sentido, existem iniciativas de conformação projetual e construtiva às demandas urbanas sazonais – como a promoção de feiras periódicas em praças e ruas, ou o fechamento de vias para automóveis, priorizando o trânsito pedestre e cicloviário durante os finais de semana. Essas são, contudo, experiências pontuais, mínimas e tangenciais no quadro de políticas públicas e mesmo em ambientes de formação do nosso campo. A tendência ainda corrente é a de incentivar a adição, a construção, o projeto “novo” e autoral em detrimento da possível subtração, deformação ou desprogramação do existente. O discurso é o do consumo, de avançar sobre territórios, de conquistar e dominar (a natureza, o território, o outro).

O filósofo italiano Massimo Cacciari nos brinda com análises muito pertinentes acerca dessa problemática em seu livro *A cidade*. Cacciari parte das diferenças entre a formação da *pólis* grega e da *urbis* romana e sua vinculação ao que chama de pós-metrópole (contemporânea) para também lançar sua crítica:

[...] políticos e arquitetos deveriam tentar ultrapassar a mono funcionalidade, pensar em edifícios realmente polivalentes. Mas, ao invés, ainda existe o hospital, a escola, a universidade, o museu, o teatro, a câmara municipal: continua-se a projetar e a intervir – tanto arquitetonicamente quanto política e urbanisticamente – por compartimentos estanques, criando corpos rígidos. Já só o fato de dizer que o edifício deve ser multifuncional, que deve servir para diferentes usos, que deve ser usado por pessoas e funções diversificadas (jovens, velhos, quem tem determinado ofício, quem tem outro), deveria tornar esse lugar mais coerente com a forma de vida atual.<sup>26</sup>

Não haveria, nesse processo projetual, a busca por *uma* vocação do lugar, por *um genius loci*, por *uma* identidade. Ao contrário, o exercício projetual tomaria como premissa a pluralidade de opções, buscaria integrar variados pontos de vista e agentes para criar possibilidades de projeto que fossem, inclusive, antagônicas, dialógicas. Além disso, ao sugerir desprogramar, neste capítulo, estamos também imaginando a possibilidade de romper com aquilo que, no caso de máquinas, computadores e derivados é chamado de programa automático, *default*. Essa atitude pode ser tanto literal como metafórica e provocar questionamento quanto a tudo aquilo que nos é apresentado enquanto programa (político, técnico, tecnológico) de forma pronta, pré-setada, estabelecida e padronizada.

167

Finalmente, quando unimos a possibilidade da desestabilização ou da deformação à da desprogramação, está implicada a pré-existência de algo e a sua disponibilidade para a mudança. Fica, desse modo, inferida a licença a outrem para que interfira no projeto, tanto enquanto processo como enquanto “resultado/ produto”. Essa participação ativa pode ser incitada a fim de gerar adaptações e dinâmizações naquilo que está em jogo (seja uma diretriz, um prédio, uma área urbana ou um determinado estados das coisas). A partir das experiências estéticas e políticas exploradas, desejamos encontrar ferramentas e caminhos que apontem para um necessário equilíbrio entre processo em aberto e a possibilidade de sua materialização. Ou seja, almejamos usar a empiria como fonte para trazer possíveis ferramentas projetuais que ajudem a concretizar o processo projetual em suas diferentes fases, sem fechá-lo, contudo.

A tese pressupõe que o processo de diferenciação, de devir no tempo, pode ocorrer no exercício projetual sem que haja um atrelamento à ideia de evolução e de progresso, como máximas a serem perseguidas em um cami-

---

26 Cacciari, 2010, p. 65.

nho rumo a um amanhã ideal. Nosso tempo não é carregado de moral nem de finalidade. Não é o tempo da pretensa transcendência e sim o tempo da invenção, por meio de uma ficcionalização inicial, de múltiplos possíveis – melhores ou piores, é uma questão de perspectiva e, portanto, deve fazer parte do próprio processo de projeto e não ser um valor dado de antemão. Importa, todavia, criar parâmetros e metodologias que sirvam para balizar cada projeto em seu contexto, criando espaço para o possível, como já nos indicava Reyes, seguindo conceitos de Rancière.

Há que se estabelecer pontos de cruzamento entre o *ainda-não* e o *eis-então* do projeto, como bem pontua Reyes<sup>27</sup>. Sugerimos, na esteira de pensadores como Rancière, Deleuze e Guattari, que esse seja um movimento dinâmico, em que *ainda-não* não é uma fase anterior e menor e *eis-então* é o ápice de um processo a ser considerado concluído. São dinâmicas não hierárquicas que precisam ter seu peso reconhecido e seu tempo garantido no processo projetual. Assim como a *práxis* freiriana, que engloba ação e reflexão em movimentos que se retroalimentam.

168

Além das experiências estéticas e políticas apresentadas ou provocadas por Francis Alÿs, neste capítulo exploraremos outras desenvolvidas por grupos articulados em torno de causas comuns, sem distinção disciplinar, cuja intersecção seja a possibilidade de desprogramação de atividades previstas numa determinada situação urbana, novamente sem a pretensão de chegarem a um projeto pronto ou programa ideal. A proposta de maior peso é desenvolvida pelo coletivo *Park Fiction*, que também responde (assim como várias ações de Matta-Clark) a um bairro degradado cujo destino previsto pelas políticas locais é ser “revitalizado” a partir de empreendimentos privados. Dialogando com a iniciativa de *Park Fiction*, outra experiência a ser explorada será o aeroporto de *Tempelhof*, em Berlim, desativado e transformado em parque urbano aberto ao público em 2010.

Em complemento à ideia de desprogramação que acarreta em espaços urbanos mais “vazios”, como as praças e o parque mencionados, estudaremos outras situações em que a desprogramação se dá pelo avesso, pela saturação, pode-se dizer. Neste sentido nos aprofundaremos nas séries registradas pelo designer e pesquisador cubano Ernesto Oroza sob o título *Arquitectura de la necesidad*. Ali percebemos uma superposição extrema de atividades em um

---

27 Reyes, 2022.

mesmo espaço: um fenômeno que acontece de maneira espontânea, informal, sendo produzido pela população urbana como tática de sobrevivência em Cuba, já há algumas décadas.

## 2.2. PARK FICTION

A experiência estética e política de *Park Fiction* se dá em um bairro “da luz vermelha”, chamado St. Pauli, na cidade de Hamburgo, Alemanha. Trata-se de uma zona portuária densamente povoada por uma população de baixa renda, famosa pela abundância de casas de prostituição e cabarés, destoando do restante da cidade, conhecida por ser uma das mais ricas do país. Em 1987, acompanhando as tendências hegemônicas mundiais guiadas pelo avanço do neoliberalismo, a prefeitura municipal decide derrubar algumas casas de uma das ruas do bairro (a *Hafenstrasse*, ou rua do porto na tradução ao português) a fim de disponibilizar o terreno para a iniciativa privada. Acontece que a comunidade local se organiza, criando uma cooperativa, que realiza uma série de protestos com desdobramentos complexos e acaba por lograr a permanência das casas, bem como a manutenção ativa da rede de vizinhos envolvidos no processo.

169

Anos mais tarde, em 1993, a administração municipal novamente projeta ações de “reabilitação” urbana para o local, desta vez voltando seu foco para a única área aberta do bairro, a partir da qual ainda era possível ver a paisagem do porto e da baía do rio Elba. Estava prevista a demolição de edifícios, dentre eles um que sediava a boemia local: o *Pudel Club*. Desta vez, além dos moradores da *Hafenstrasse*, outros agentes se integraram a um coletivo, a fim de reivindicar não apenas a manutenção do espaço aberto, mas a construção de uma praça pública no local. O coletivo formado incluía artistas e ativistas, representantes da igreja e da escola adjacentes, frequentadores do *Pudel Club*, moradores e comerciantes locais. O forte caráter agremiador desse processo pode ser, inclusive, lido como uma herança das cooperativas de trabalhadores portuários, muito atuantes na cidade – que corresponde ao segundo maior porto europeu – e que habitavam os arredores da área de intervenção prevista.

## Geschlossene Hafenrandbebauung:



Outro dado relevante neste contexto é que boa parte dos envolvidos compunha a parcela de imigrantes de Hamburgo, equivalente a 30% da população (principalmente turcos). A iniciativa chama a atenção de artistas moradores do bairro, como Christoph Schäfer e Cathy Skene que, influenciados por ações como as de Matta-Clark e Dan Graham<sup>28</sup>, decidem tomar parte no projeto e levá-lo a um nível de experimentação política não usual. É proposto um nome a esse coletivo, que coincide com o nome de uma *rave* tradicional na cidade à época: *Park Fiction*. Todo processo gira em torno de uma ficção inicial, em que o grupo inventa um parque onde tomarão corpo seus desejos e necessidades relacionados ao espaço urbano. O coletivo se organiza, assim, a partir de distintos dispositivos e formas de atuação, uma das quais recebe o nome de *produção coletiva de desejos*.

---

28 Artista contemporâneo reconhecido internacionalmente por sua atuação em espaços públicos urbanos na década de 1970 e que foi professor de Christoph Schaefer.



Fig. 61 e 62– Action kit do coletivo *Park Fiction* – Christoph demonstrando possíveis usos do material para nosso grupo, no antigo *Pudel Club*, Hamburgo, Alemanha, 2022.

Aqui percebemos a influência do legado de Deleuze e Guattari (declarada em conversa com Christoph Schäfer e Cathy Skene, inclusive), em sua defesa à produção de desejos como forma de afirmação criadora, geradora de vida – e não como o desejo visto sob a ótica da psicanálise lacaniana, como negativo, carência a ser suprida. Para a dupla de filósofos franceses, o desejo emancipado é afirmativo, produtor<sup>29</sup>. E esse parece ser o caminho tomado pelo coletivo *Park Fiction*, ao propor uma oficina de produção coletiva de desejos a fim de incitar novos pensamentos, dando corpo e imagem às suas reivindicações, projetadas sobre o espaço urbano em questão.

Neste processo, são envolvidos públicos plurais e não há distinção entre crianças, idosos, profissionais da área de planejamento, leigos, turcos, alemães, artistas, padres ou prostitutas. Todos são convidados à troca e estimulados à participação por meio de dispositivos alternativos e lúdicos,

29 Deleuze; Guattari, 1997.

chamados pelo grupo de *Action kit* (kit de ação) e de *infotainment* (informação + entretenimento). O *Action kit* inclui peças de modelagem, maquetes em diferentes escalas, jogos e uma máquina fotográfica tipo polaroid para registrar todas propostas que surgirem ao longo de seu uso. É ativado durante oficinas, exibição de filmes, palestras e conversas a fim de compartilhar ideias que possam nutrir uma certa sensibilidade e possibilidade de ação.

Em vez de distribuir protestos ou panfletos informativos, por exemplo, o grupo inventa um *folder* em formato de jogo, em que cada cidadão pode escolher diferentes formas de atuação no processo estético e político em andamento. Como diria Rancière, numa partilha temos simultaneamente “a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões”<sup>30</sup>. São criados questionários e uma linha telefônica com secretária eletrônica para registrar sugestões que venham a surgir. Esses processos iniciam em 1995 e, após uma década de atividade, finalmente a praça é parcialmente construída em 2005, seguindo os desenhos e desejos produzidos pelo coletivo, obviamente adaptados às possibilidades de realização apresentadas pelo poder local.

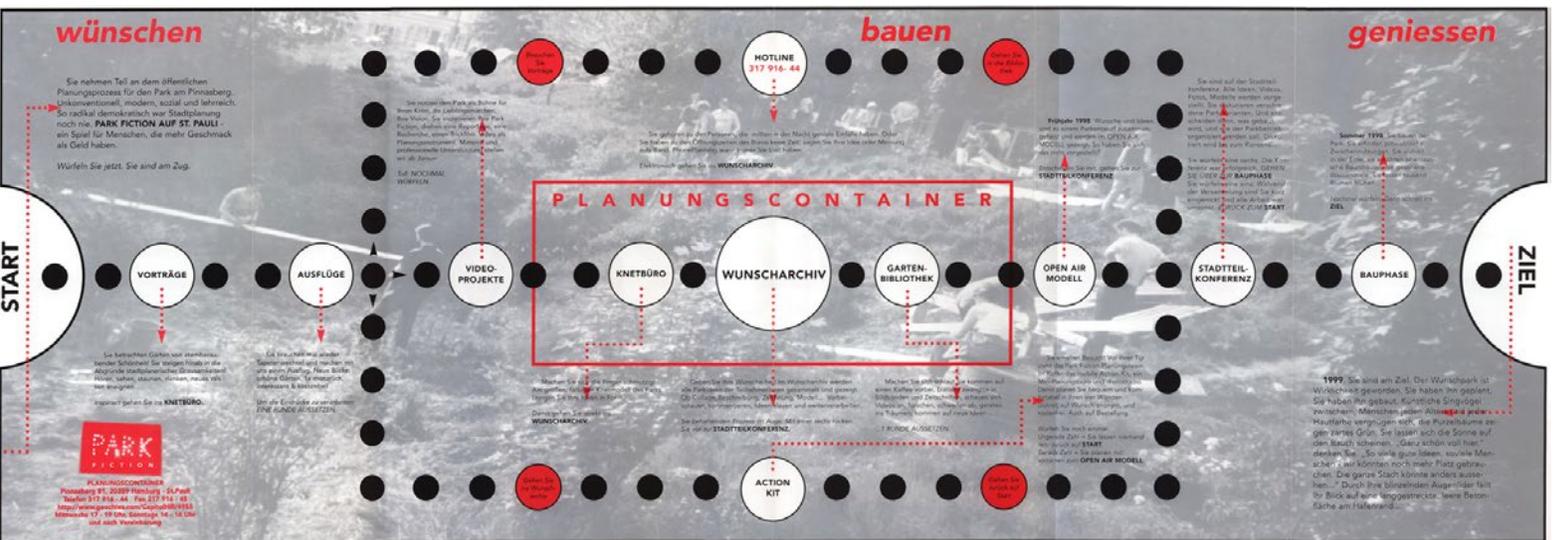


Fig. 63 – *Infotainment* (jogo/folder) do coletivo *Park Fiction*, produzido no final da década de 1990.

Desde então, *Park Fiction* ocupa-se não apenas da manutenção ativa do parque, a partir de uma intensa programação, como também busca manter viva uma rede de apoio e colaboração a fim de ampliar conhecimentos

30 Rancière, 2009, p. 7.

e ferramentas voltados ao *direito à cidade*<sup>31</sup> e à possibilidade de finalização da praça com sua ampliação, tanto física quanto simbólica. Um gesto, neste sentido, foi a troca do nome *Park Fiction* para *Gezi Park St. Pauli*, em 2013, num ato de solidariedade às lutas que tomaram conta da praça Gezi, em Istambul, na Turquia.

O que nos interessa especialmente em *Park Fiction* é seu potencial inventivo. Não apenas seu nome é contaminado pela ideia de ficção, como a fabulação se faz presente ao longo de todo processo. Aqui a ficcionalidade é, como afirma Rancière, “a potência de significação inerente às coisas mudas e à potencialização dos discursos e dos níveis de significação”<sup>32</sup>. O autor escreve que o conceito de vanguarda artística só faz sentido quando temos a “invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir [...] em que a arte seja um elemento de transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade”<sup>33</sup>.



31 Expressão cunhada originalmente por Henri Lefebvre em seu livro homônimo e utilizada pelo coletivo *Park Fiction* em seus materiais oficiais, como o site do projeto: <https://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/>. Segundo Lefebvre “O direito à cidade manifesta-se como uma forma superior de direitos: o direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra - a atividade participante - e o direito à apropriação - muito diferente do direito à propriedade - estão implicados no direito à cidade” (Lefebvre, 2008, p. 134).

32 Rancière, 2009, p. 55.

33 Rancière, 2009, p. 43 e p. 67.



Fig. 64 e 65 – Processo projetual do coletivo *Park Fiction*.

174

Não à toa o vocabulário lúdico e a participação do público infanto-juvenil têm tamanha relevância no projeto. Enquanto processo guiado pela ideia de desprogramar, nada mais natural do que sua associação à capacidade infantil de mutação de espaços, brinquedos, jogos e regras. Se Rancière defende que o real precisa ser ficcionado para ser pensado<sup>34</sup>, Foucault recorre ao imaginário infantil para falar de suas heterotopias e da necessidade humana de criação de espaços outros que não aqueles oferecidos pela sociedade normatizada. Quando crianças, projetamos todo tipo de possibilidade sobre a cama dos pais, que vira abrigo, barco, floresta ou castelo em um movimento dinâmico que não conhece as regras e os limites impostos pelas estruturas da sociedade burocratizada.

Faz parte da criação de um universo inventivo, sensível e potencialmente criador, o recurso da ficção, mesmo que ela inicialmente venha encarnada em utopias ou heterotopias – o importante é que esse recurso nos auxilie na conformação de novos mundos por vir. Foucault indica que “em geral, a

---

34 Rancière, 2009, p. 58.

heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis<sup>35</sup>. A diferença principal em relação ao conceito de heterotopia de Foucault e o de desprogramação que aqui propomos é a ênfase em sobreposições que, por mais que soem improváveis, permitam e estimulem a coexistência, sem que haja nelas as características de controle ou de desvio detectadas pelo filósofo<sup>36</sup>.

A desprogramação seria o primeiro passo crítico a fim de questionar um determinado plano, função, atividade ou diretriz: um programa afinal. Como já dissemos, cabe duvidar daquilo que nos é apresentado como dado consensual e estável. No caso de *Park Fiction*, esse início se deu ao confrontar a ideia pasteurizada de “revitalização”, que acabaria por impor segregação espacial, gentrificação urbana e a implementação de novos projetos mono funcionais de edifícios dentro de uma lógica de mercado, com desenhos assinados por escritórios de arquitetura e sem a participação da sociedade civil em processos decisórios.

A comunidade desmontou esse discurso, desestabilizou suas premissas e, em paralelo, construiu sua própria versão do que considerava uma ação desejável de reabilitação e renovação, sem apelar para as referências usuais nesse tipo de operação urbana. A comunidade divergia não apenas das premissas, como dos métodos, agentes envolvidos e também dos resultados propostos pelo poder público local.

Assim, o coletivo cria uma série de materiais e formas de dizer, de dar a ver, de pensar e de fazer cidade, a seu modo – de maneira inventiva e fabulosa –, inicialmente criando uma ficção com vida paralela àquela do planejamento urbano oficial. Essa versão ficcional, virtual, passou por diversos processos a fim de ganhar substância, características específicas, configurar redes de afetos e formas, até finalmente encontrar sua atualização e ser construída. Ao longo do processo a posição de receptores ou de público afetado pelas decisões

---

35 Foucault, 2013, p. 24.

36 Segundo Foucault, “as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante.” (2013, p. 26). O autor entende que haja duas vertentes principais de heterotopias: as de crise biológica (nas sociedades antigas) para adolescentes em puberdade; mulheres em período menstrual ou em trabalho de parto; casais em núpcias... e as heterotopias de desvio comportamental (na sociedade contemporânea) como prisões e hospícios.

governamentais é desprogramada, posto que a comunidade passa a assumir um papel principal no projeto como um todo, de maneira colaborativa, em uma nova partilha, estética e política. Segundo Rancière

Através dela [da lógica política], aqueles que estavam condenados a uma existência obscura e condicionada pela necessidade tornam-se visíveis enquanto seres falantes e pensantes; e aquilo que até então era entendido como mero ruído dessa existência obscura torna-se audível enquanto discurso.<sup>37</sup>

176

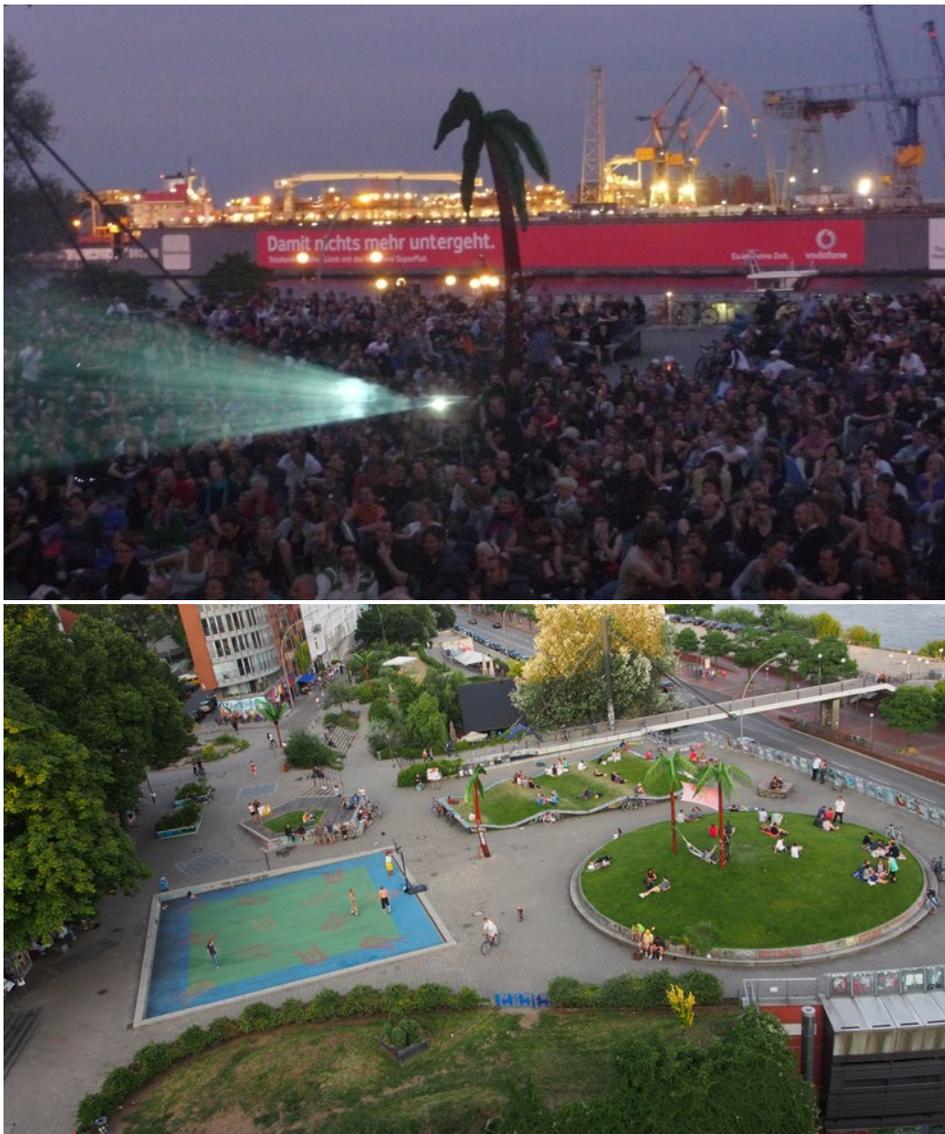


Fig. 66 e 67 – *Park Fiction*, Hamburgo, Alemanha, 2015.

37 Rancière, 2011, p. 8.

No processo de construção coletiva estabelecido em *Park Fiction*, que segue ativo ainda hoje, encontramos exemplos daquilo que o autor francês denomina de subjetivação. Para Rancière subjetivação é “a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência”<sup>38</sup>. Não há romantismos nessa caminhada. Em conversa com os dois artistas e ativistas que, de certa forma, lançaram as bases e que continuam respondendo pelo coletivo (Christoph Schäfer e Cathy Skene), ficam evidentes os muitos revezes ao longo de todo projeto e vida de *Park Fiction*. Até hoje a praça é território de disputa entre a polícia de Hamburgo, a associação de bairro, os imigrantes e os *dealers* locais, a iniciativa privada que tomou conta das adjacências com empreendimentos vinculados ao turismo e ao lazer, a prefeitura e os moradores.

Existe um permanente movimento de territorialização-desterritorialização-reterritorialização, movido pelas transformações urbanas, pelas forças e agenciamentos atuantes naquele local e pelas mudanças políticas ao longo das últimas décadas. A existência da praça é, talvez, um dos primeiros e últimos pontos de resistência de uma comunidade que foi sendo expulsa da região e que luta por espaço nessa partilha. Segue pressionando por fazer parte e ter voz no discurso, sem se deixar simplesmente cooptar. Enquanto estive em visita ao local, inclusive, presenciei momentos de confronto entre a polícia local e vendedores imigrantes da região na praça. O dano estava posto, para recuperar outro termo cunhado por Rancière, dentro dessa compreensão que opõem a lógica policial daquela política. Nas palavras do autor

177

O dano é simplesmente o modo de subjetivação no qual a verificação da igualdade assume figura política. A política existe em razão de um único universal, a igualdade, a qual assume a figura específica do dano. O dano institui um universal singular, um universal polêmico, entrelaçando a apresentação da igualdade, enquanto parte dos sem-parte, ao conflito das “partes” sociais.<sup>39</sup>

Nessa partilha acontece a desprogramação funcional de um espaço para onde estava prevista a construção de edifícios privados, de uso residencial e comercial, e que passa a funcionar como praça pública. Uma nova

---

38 Rancière, 2018, p. 49.

39 Rancière, 2018, p. 53.

camada de desprogramação ocorre ainda em relação ao projeto, que assume um desenho propositalmente desprezioso em termos de formas arquitetônicas. Nada de monumentos, paisagismos sofisticados ou objetos de design reconhecidos. O protagonismo é entregue à comunidade com seus desejos e necessidades e que, justamente por sua pluralidade, opta por espaços híbridos, com estruturas mínimas que se transformam no decorrer das horas, dos dias e das estações.

Essa polivalência espacial permite, assim, distintos usos ao longo do tempo (dia/noite, semana/final de semana, inverno/verão): piscina, parque infantil, espaço de projeções ao ar livre, plataforma para feiras, shows, exposições artísticas e palestras, rинque de patinação e skate, local de reuniões comunitárias e manifestações políticas, dentre outros. A defesa de Koolhaas em relação a um pensamento projetual pautado pela subtração e pela transformação comparecem aqui. A adição e a construção cedem lugar à transformação e à adaptação do existente, que é formado por estruturas ínfimas e polivalentes. Do ponto de vista ecológico, um ecossistema se cria possibilitando múltiplas configurações, e o espaço responde pelo mínimo necessário para seus muitos usos, permitindo ampliações e desprogramações também de seus arredores. O pátio da igreja, as ruas adjacentes, os parques do entorno, o clube noturno: tudo passa a compor um cenário mutante, ativado e reformulado a cada novo desejo ou uso emergente.

178



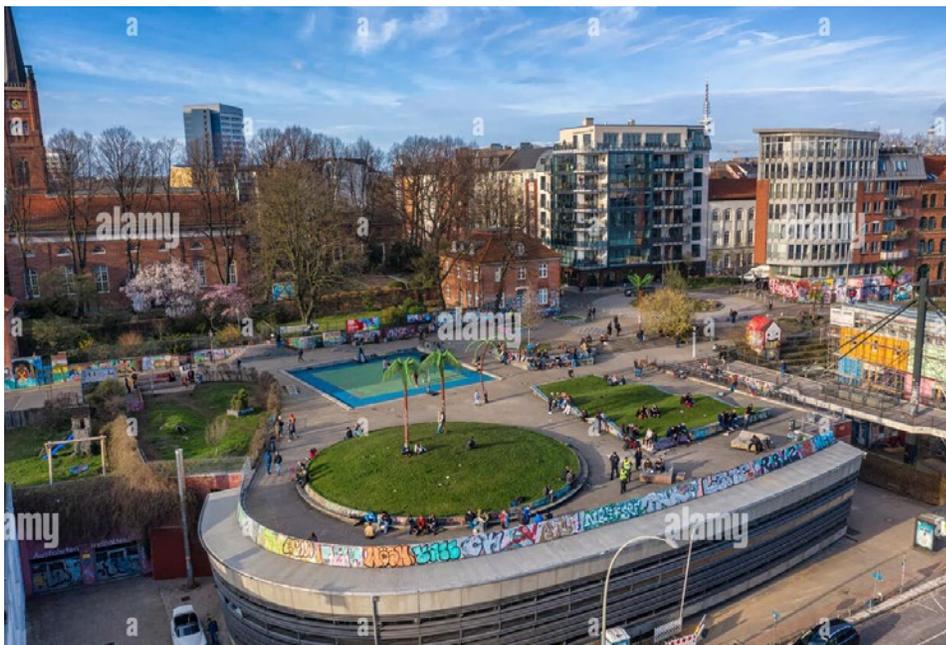


Fig. 68, 69, 70, 71 e 72 – Park Fiction, Gezi Park Fiction St. Pauli, Hamburgo, Alemanha, diferentes ocupações no tempo.

Apesar de haver atualmente outros projetos aparentemente similares a este espalhados pelo mundo, o nível de comprometimento e de invenção de *Park Fiction*, à época e ainda agora, nos sugere um interesse particular. A experiência envolve uma forte tendência afirmativa de desejos, de participação política e de desenvolvimento de práticas estéticas e políticas em um conjunto profícuo e complexo, cujos desdobramentos e contaminações seguem vivos.

Cabe ressaltar o empenho do coletivo em relação ao direito à cidade e sua inserção em um bairro que permanece conhecido por sua zona de metrô, muito ativa ainda hoje, apesar de um verniz turístico internacional crescente. Ou seja, o coletivo seguiu plural e heterogêneo em sua formação. E a partir dessa polifonia, coloca em pauta, muitas vezes por meio de ações na própria praça, temas como gentrificação e valorização fundiária a fim de não sucumbir à especulação imobiliária e de manter sua visibilidade política enquanto cidadãos “indesejados” da cidade: imigrantes, operários do porto, prostitutas, boêmios, “gente da noite”.

O arquiteto e professor grego Stavros Stavrides nos fala sobre a criação de espaços comuns (tema de seu mais recente livro). Para ele, espaços comuns não são nem privados, nem públicos, mas comuns: não são equivalentes a espaços comunitários como uma escola ou associação de bairro. São espaços que podem incluir elementos privados, podem se apropriar de locais públicos (do Estado) e podem partir de comunidades, porém são distintos de todos anteriores, na medida em que são espaços em ação constante, onde não há estabilidade nem situações fixas, não há propriedade privada nem pública e não há uma comunidade fechada que demanda por programas e formas estanques.

Mais do que espaços liminares ou intermediários, espaços comuns estão em estágio de contínuo tornar-se, em permanente configurar-se e reconfigurar-se. São, assim, performados por quem os ocupa. Eles não preexistem, tampouco seus ocupantes existem em papéis definidos e dados de antemão. Trata-se de um acontecimento, de um colocar-se em movimento, onde as identidades e atividades de cada agente passam a ser negociadas e adaptadas em um contexto específico, singular. E é neste processo que se criam e se mantêm os espaços comuns e a comunhão dos espaços. E é este processo, onde a transformação é a única constante, que indica a relevância de *Park Fiction* para a tese, enquanto um possível espaço comum, de desprogramação e de desestabilização.

Stavrídes defende, alinhado a Rancièrè, que o comum é uma construção perpétua, posto que a comunidade não é uma organização ou instituição estática. Ela se dá como acontecimento que faz, desfaz e refaz vínculos entre pessoas (como na descrição de Bergson sobre a duração, onde a única constante é a própria mudança). A partilha do comum, neste caso, é um processo político, uma busca por vínculos igualitários entre pessoas. E assim deve ser, para os autores.

Quando do contrário, os processos se engessam, as identidades deixam de ser questionadas, deixam de ser intercambiáveis ou passíveis de invenção e de transformação, o que ocorre é uma tendência à concentração de poder e à hierarquização que, no caso das cidades, se formaliza na espacialização segmentadora a que estamos habituados na urbe latino-americana. Gera-se, então, uma partilha que exclui, que aparta e afasta – uma partilha policial, como postula Rancièrè<sup>40</sup> – baseada em classificações que se inventam, se estabelecem, se instauram e acabam por se naturalizar na história.

Rancièrè diferencia os dois tipos de partilha (política e policial) e traz exemplos daquilo que considera elucidar tais processos na história, a partir de Platão e de Aristóteles. Segundo Rancièrè<sup>41</sup>, Platão defendia que os artesãos não podiam participar da vida comum, ou seja, da política, porque sua dedicação deveria se voltar integralmente ao trabalho, não lhes restando tempo para qualquer outra atividade. Para Aristóteles, em paralelo, todo animal falante seria político, mas tal visão não incluía escravos, pois eles não dominavam a linguagem, por mais que pudessem falar. No caso deste último, entendemos a proximidade entre o pensamento de Aristóteles e a xenofobia tão presente na Alemanha ainda em nossos dias, que neste projeto se expressa especialmente pela presença turca.

A manutenção “harmoniosa” de cada classe em seu lugar e de cada um em seu papel seria o que Rancièrè chama de partilha policial do sensível: uma noção forjada na ideia de inferioridade dos trabalhadores que deveriam ser mantidos em suas ocupações, espaços e tempos condizentes com suas “capacidades de sentir, de dizer e de fazer que convém a essas atividades”<sup>42</sup>. Ou seja, o que ocorre em ambos os casos é uma partilha policial, onde o co-

---

40 Rancièrè, 2009.

41 Rancièrè, 2009.

42 Rancièrè, 2010, p. 64.

mum e a igualdade não se verificam, não se estabelecem. Onde as diferenças entre as pessoas são postas como uma taxonomia fixa a justificar hierarquias econômicas e sociais, e a manter, portanto, sistemas de segregação.

Conjuntos de crenças como os defendidos por Platão e Aristóteles à sua época estão na base da nossa cultura ocidental capitalista e excludente, sendo renovados em cada período e lugar a partir de distintas estratégias. É como afirma Grada Kilomba: “Eu não sou discriminada porque eu sou diferente, eu me torno diferente através da discriminação”<sup>43</sup>. Paradigmas como este, derivados de processos colonizatórios imperam em nossas cidades, impregnada de valores importados de progresso, civilização e desenvolvimento, só para citar os mais evidentes.

Quando lidamos com planejamento urbano a partir de posturas e visões chamadas decoloniais, salta aos olhos a necessidade de repensar toda e cada premissa que nos é ensinada desde crianças e reforçada em nossa formação como arquitetos e urbanistas, para que possamos cessar esse moto-contínuo da cadeia da desigualdade capitalista e neoliberal em que estamos imersos e que reproduzimos em nossos projetos urbanos. Rever algumas bases filosóficas e epistemológicas ou, no mínimo, fundamentos históricos em que alicerçamos nossa graduação, se torna urgente.

Assim como nos mostram as experiências estéticas e políticas de Francis Alÿs e de *Park Fiction*, não podemos ser reduzidos a um punhado de identidades fixas, a denominadores e a padrões definidos *a priori*: não apenas porque todos somos pessoas diferentes, não apenas porque nossas visões de mundo divergem, nem sequer porque são outros mundos postos em confronto, mas porque nós mesmos mudamos. Nos tornamos outros, ocupamos diferentes papéis a partir de diferentes cenários, criando outras partilhas possíveis, que não devem ser hierarquizadas nem congeladas no tempo. E isso deve ser compreendido e valorizado no processo projetual, como um ato de desprogramação necessário e desejável.

Não é fácil nem simples, mas uma aproximação do modo de viver de algumas nações indígenas, como aquelas comentadas por Viveiros de Castro, pode abrir nosso pensamento para outros modos de vida que já têm a transformação como base comum. O antropólogo brasileiro escreve:

---

43 Kilomba, 2016.

Se pegarmos a mitologia popular darwinista de que os humanos foram animais, a animalidade é o fundo comum que nos liga ao resto dos animais. O que os índios afirmam é exatamente o oposto. O fundo comum do ser é a humanidade. A regra é a humanidade e não a animalidade. Por isso, os animais é que foram humanos. Eles continuam sendo humanos, mas agora têm uma roupa animal por cima, exatamente como nós temos uma roupa humana por cima. A humanidade do animal está sempre ali, a três centímetros de profundidade, por isso é preciso muito cuidado quando você trata com um animal, quando você mata um animal, quando você come um animal, porque você não sabe o que você está comendo. Ou melhor, você sabe. Você desconfia que saiba que aquilo não é um animal. Aquilo é uma pessoa. [...] Para nós: como eu consigo constituir uma sociedade se eu tenho dificuldade até para reconhecer que o outro é gente? Como consigo fazer um mundo social se não consigo provar que meu vizinho é um ser humano como eu? Tenho que inferir que ele é um ser humano como eu. O problema indígena é cortar. Tudo está conectado. Para nós, ao contrário, está tudo separado, tudo é dado como separado e o problema é fazer a sociedade, a comunicação, a conexão, o contato. No mundo indígena, se é ao contrário, a Antropologia tem que ser ao contrário. Então fica a questão: e aí? Como é que nos temos com isso? Porque uma coisa é certa: os índios são exatamente como nós. Isto é, não podiam ser mais diferentes”.<sup>44</sup>

Um pensamento de conexão e de intercambialidade entre seres abre perspectivas completamente diferentes daquelas que trazemos de nossas escolas. Parece impensável conceber uma urbe setorizada, como tantas das cidades modernas idealizadas no início do século XX, partindo do princípio indígena de comunhão entre seres, de eterno movimento de vir a ser (pedra, onça, gente, planta). A cidade que separa, que divide para organizar e manter a “ordem e a harmonia” é a cidade da partilha policial, é a cidade da propriedade privada, onde mesmo o público é apenas uma esfera distinta do privado, com a distinção de ser propriedade do Estado.

Rancière explicita a importância de experiências estéticas e políticas como as apresentadas até aqui, escrevendo que a política está presente em todos os nossos atos, seja por inclusão ou exclusão. Para o autor, as artes podem reconfigurar a distribuição geral de atividades através de suas próprias maneiras de fazer e de participar nas experiências sensíveis. As ações de Francis Alÿs, bem como do coletivo *Park Fiction*, são experiências estéticas e políticas tanto ao desacomodar os envolvidos em suas ações, como ao provocar uma redistribuição das maneiras de fazer alheias. No caso de *Park Fiction*, prostitutas, padres, *dealers*, crianças, boêmios, moradores, comerciantes: todos passam a ter voz no processo de projeto que toma forma em uma praça pública, mas que não para nesse ponto.

---

44 Viveiros de Castro, 2010.

Defendemos, em consonância com Stavrides e com Rancière, um processo de partilha em que as identidades e papéis de agentes políticos são desestabilizados, sacudidos, e se dão por transformações ao longo dos processos em que tomam parte. São processos políticos na medida em que estão em permanente tensionamento, em que agentes que antes não tomavam parte, que eram considerados não legítimos em uma comunidade, passam a fazer parte dela ou a denunciar sua exclusão a ponto de serem ouvidos, evidenciando o dano. Deixam de ser apenas ruído de fundo e passam a ter voz. São esses processos de tornar-se parte, de configuração de espaços comuns que parecem inverter lógicas e paradigmas tão presentes ainda em nossas escolas de Arquitetura e Urbanismo nacionais.

Quando aqui discutimos a matriz vitruviana de projeto, temos em mente a filosofia clássica que a alimenta, baseada em pensamentos como os de Platão e de Aristóteles que se refletem na cidade contemporânea, na distribuição espacial da população e de suas atividades. Se reservamos a determinadas parcelas dos cidadãos espaços considerados periféricos, estamos criando bordas espaciais e distanciamentos dos centros de poder, tanto de maneira geográfica quanto simbólica.

184

Esse jogo de exclusão da coisa urbana pode se dar no tempo ou no espaço. Ele impossibilita a presença de alguns por estarem alhures – nos subúrbios, fora dos centros de decisão – ou por não disporem do tempo necessário porque suas atividades profissionais assim os obrigam (como alegado por Platão e, de certa forma, ironizado por Alÿs em *Turista*). Ou ainda, por não disporem das ferramentas e habilidades requeridas para sua legitimação política (como defendido por Aristóteles e por aqueles que excluem os estrangeiros a quem a língua – ou a língua culta – seria o primeiro entrave à participação real). Seja por uma ou outra razão, a população “indesejada” se vê distanciada da vida pública, não sendo a ela permitida a vivência em dadas experiências estéticas. Rancière indica que é nesse nível da vida comum das pessoas, do recorte sensível do comum, que a questão estética e política se impõe. É nesse contexto que propomos uma aproximação de experiências estéticas como Park Fiction.

## 2.3. TEMPELHOFFER FELD + PARQUE AUGUSTA

Na tese, *Park Fiction* dialoga ainda com outras iniciativas comunitárias da contemporaneidade: uma brasileira, na capital paulista e outra também alemã, realizada porém em Berlim, chamada *Tempelhofer Feld* (campo de *Tempelhof*). Assim como em *Park Fiction*, *Tempelhofer Feld* é o resultado mais visível de uma série de movimentos coletivos interligados, a fim de desprogramar uma área urbana e de torná-la um espaço comum. Localizado em um zona da cidade inicialmente periférica que, contudo, foi se tornando central com a expansão urbana no território, o antigo aeroporto internacional *Tempelhof* passou a ser um problema urbano. Ao longo dos anos 1990 e 2000 houve uma intensificação de pedidos de desativação do aeroporto por parte dos moradores da vizinhança, devido a seu crescente tráfego aéreo e à consequente poluição sonora. Após duas décadas de manifestações comunitárias, a prefeitura de Berlim cessa as atividades no local em 2008.

Sem que houvesse muitas intervenções arquitetônicas e tornando o antigo terminal com seus hangares uma área para abrigo de refugiados, em 2010 o aeroporto se torna um parque público. A população imediatamente toma o local, cuja área corresponde a 380 hectares (duas vezes maior que o parque paulistano do Ibirapuera). Faz dele plataforma para as mais diversas atividades: hortas coletivas; áreas de jardinagem e de observação de pássaros e da fauna local; espaço para cursos e exposições artísticas ao ar livre; palco de festivais e shows de música, teatro e dança; área para prática de esportes coletivos; pista de skate, ciclismo, patinação, kite e corrida; gramado para piqueniques, brincadeiras com crianças e churrasco; base de aeroplanos, pipas, drones, paraquedistas e assim por diante.

185



Fig. 73 – *Tempelhofer Feld*, Berlim, Alemanha, 2016.

Sendo um dos maiores parques urbanos de que se tem registro<sup>45</sup>, há lugar suficiente para que todas essas atividades possam ocorrer de forma quase simultânea, distribuídas no espaço. Nem assim, porém, o parque assume uma planta programática fixa. Ou seja, as antigas pistas destinadas aos aviões seguem sendo simplesmente pistas abertas, sem delimitação entre áreas para ciclismo, corrida, cart, kite ou patinação. Nem o extenso campo gramado é loteado a partir de seus usos determinados. Ora recebe lonas de circo, ora palcos efêmeros para festivais, ora churrasqueiras domésticas são montadas pela comunidade... Existem sim, alguns pontos estabilizados, como das hortas e viveiros, ou de áreas para tendas comerciais como um *biergarten* (“jardim cervejeiro”), muito tradicional na cultura alemã. São, porém, exceções no parque, cuja configuração segue livre e em constante mutação a partir dos usos provisórios que a população lhe atribui.

A ideia remete a um dos contos de Calvino em *Cidades Invisíveis*, quando o autor escreve:

A cidade de Sofrônia é composta de duas meias cidades. Na primeira, encontra-se a grande montanha-russa de ladeiras vertiginosas, O carrossel de raios formados por correntes, a roda-gigante com cabinas giratórias, o globo da morte com motociclistas de cabeça para baixo, a cúpula do circo com os trapézios amarrados no meio. A segunda meia cidade é de pedra e mármore e cimento, com o banco, as fábricas, os palácios, o matadouro, a escola e todo o resto. Uma das meias cidades é fixa, a outra é provisória e, quando termina a sua temporada, é desparafusada, desmontada e levada embora, transferida para os terrenos baldios de outra meia cidade. Assim, todos os anos chega o dia em que os pedreiros destacam os frontões de mármore, desmoronam os muros de pedra, os pilares de cimento, desmontam o ministério, o monumento, as docas, a refinaria de petróleo, o hospital, carregam os guinchos para seguir de praça em praça o itinerário de todos os anos. Permanece a meia Sofrônia dos tiros-ao-alvo e dos carrosséis, com o grito suspenso do trenzinho da montanha-russa de ponta-cabeça, e começa-se a contar quantos meses, quantos dias se deverão esperar até que a caravana retorne e a vida inteira recomece.<sup>46</sup>

*Tempelhofer Feld*, assim como o nome indica, é um *campo* onde a regra é o lúdico, o inesperado, a apropriação<sup>47</sup>, a festa. Não houve construção de

45 Cf. <https://www.thf-berlin.de/standort/tempelhofer-feld>. Acesso em: 18 jan. 2023.

46 Calvino, 1990. p. 61.

47 Termo utilizado por Lefebvre em diversas de suas obras e vinculada diretamente a ideia de *direito à cidade*, cunhada pelo sociólogo em sua obra homônima. Para o autor (2008) “apropriação é o ato de apropriar-se, tomar algo para si, apossar-se”. Lefebvre faz uso dessa expressão para

novas estruturas nesse processo: apenas alguns elementos arquitetônicos mínimos foram adicionados como complemento aos edifícios remanescentes do antigo aeroporto. Nesses espaços o que ocorre é um movimento de desprogramação-programação-reprogramação constante.

Se formos resgatar a semântica da palavra *Tempelhof* em sua tradução ao português, precisaremos nos voltar a uma história que remonta há mais de 700 anos. *Tempel* tem a mesma origem etimológica de templo, fazendo referência a um lugar de culto religioso, enquanto *hof* pode ter diferentes significados, dependendo do contexto. Pode corresponder a “pátio” ou “pavilhão”, referindo-se a uma área aberta dentro de um edifício ou a um espaço cercado, como também pode significar “corte” ou “palácio”, referindo-se a uma residência real ou aristocrática. Finalmente, *hof* pode ser utilizado como sufixo em nomes de lugares. O nome *Tempelhof* nos remete à época em que aquele território era ocupado por cavaleiros templários, sendo um lugar sagrado<sup>48</sup>.



Fig. 74 – Tempelhofer Feld, Berlim, Alemanha.

---

indicar que a apropriação de um espaço é um ato de política, visto que encaminha para um transformação social, na medida que reinstala um valor de uso em contraponto ao valor de troca. Para ele, apropriar-se não é ter a propriedade, mas fazer dela sua obra, modelá-la com selo próprio.

48 Cf. <https://gruen-berlin.de/projekte/parks/tempelhofer-feld>

Já na história recente, o aeroporto ali construído tem um importante significado: entre 1948 e 1949, quando os soviéticos bloquearam o acesso terrestre à Berlim ocidental, foi neste aeroporto (situado no setor americano) que pousaram a maior parte dos aviões com mantimentos trazidos para a cidade, então isolada. O local já abrigou uma prisão da Gestapo em 1933 e corresponde ao único campo de concentração oficial em solo berlinense entre 1934 e 1936. Ali, em 1933, aliás, ocorreu uma das maiores manifestações de massa nazistas. Durante a Segunda Guerra Mundial, a produção de armamentos foi realizada nos corredores do aeroporto, que concentrava ainda um grande campo de trabalhos forçados. Hoje, dez painéis informativos no campo de *Tempelhof* relembram sua história durante esse período.

Talvez, à semelhança da praça conhecida como *Zócalo*, no México, a carga histórica de violências e dominações sucessivas que se deram sobre aquele território acabe por torná-lo uma espécie de vazio material e imaterial. Como se uma força impedisse novas construções ordinárias que mascarassem ou pretendessem tornar o lugar uma praça comum ou um parque qualquer. De certa forma, ambos (*Zócalo* e *Tempelhofer Feld*) acabam por repelir a imposição de funções fixas e de projetos arquitetônicos únicos.

188



Fig. 75 – *Tempelhofer Feld*, Berlim, Alemanha.

Esse dado simbólico comparece no processo histórico recente. Entre 2011 e 2014, em resposta às insistentes investidas de incorporadores imobiliários e políticos locais, a comunidade cria uma organização chamada *Tempelhofer Feld* a fim de defender o parque como área comum e logra convocar um inédito referendo. Entre 2013 e 2014, 64,5% da população berlinense opta por manter a área 100% pública, sem novas intervenções ou construções.



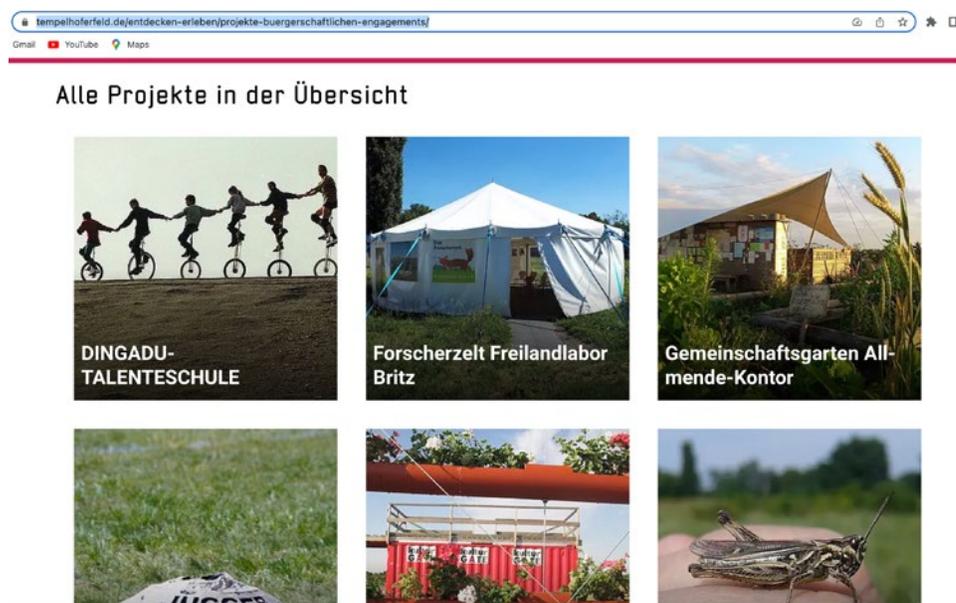
Fig. 76 – Tempelhofer Feld, Berlim, Alemanha.

A comunidade esfacela, assim, os planos de promotores privados cujo projeto previa a ocupação de 25% do lote por empreendimentos diversos. Como contrapartida, os investidores se comprometiam a construir uma biblioteca pública e moradias para população de baixa renda. Ocorre que as promessas soam duvidosas para o coletivo que se forma e que alerta sobre os riscos deste gesto de cessão (mesmo que parcial) da área à iniciativa privada. Encaram que aquele seria, no mínimo, um precedente perigoso.

Após a vitória inesperada no referendo, políticos e investidores retiram seus projetos de pauta e, desse modo, tanto o terreno quanto seus edifícios originais são mantidos integralmente com usos de interesse público. Ao final do processo (e até hoje), o parque de 380 hectares segue como um grande ícone democrático de partilha urbana, onde há espaço para todo tipo de uso sem a necessidade de formas idealizadas nem projetos arquitetônicos “espetaculares” como atrativos.

Assim como em *Park Fiction*, a sociedade civil local se organiza para tomar conta do local e para mantê-lo público e ativo, a partir de reivindi-

cações variadas, díspares e, contudo, coexistentes. Anualmente a entidade comunitária chamada *Tempelhofer Feld* lança uma provocação à população: uma chamada pública de projetos, ideias e sugestões para usos do campo em diversas plataformas, especialmente em seu site<sup>49</sup>. A última chamada aberta data de maio de 2023 e integra um amplo processo participativo junto à população, com possível realização ao longo dos meses subsequentes. Ali cabem todos tipos de propostas, das mais singelas e ordinárias às mais inusuais e a viabilização dos projetos depende de votação da comunidade: uma iniciativa que guarda semelhanças com processos como de um orçamento participativo.



190

Fig. 77 – *Tempelhofer Feld*, Berlim, Alemanha.

Andar de bicicleta pelas pistas de decolagem deste que já foi um dos grandes aeroportos da Europa é suficiente para entender o quanto a área faz sentido como um elogio à desprogramação e à participação coletiva. A existência de um grande “vazio” urbano central é imediatamente entendida como plataforma de ativação cívica e, simultaneamente, lúdica, pela população. A aparente falta de interesse arquitetônico ou a ausência de um desenho geométrico harmônico parece convidar a comunidade à interferência. Todos se

49 <https://www.tempelhoferfeld.de/entdecken-erleben/projekte-buergerschaftlichen-engagements/>

sentem à vontade para intervir em um espaço onde não há uma hierarquia formal imposta, nem a necessidade de uma reverência à monumentalidade arquitetônica ou a limites pré-estabelecidos.

Assim como defendido por Matta-Clark e seu grupo *Anarchitecture*, no início da década de 1970, o que ocorre é uma *não* arquitetura no sentido da arquitetura tradicional, formalista e autoral em voga à época – porém ainda hoje pulsante, sob uma nova roupagem. A ideia de não-monumentalidade comparece aqui de modo marcante e remete à frase escrita por Matta-Clark em uma de suas anotações, quando declara: “A anarquitectura busca resolver problema nenhum, ocupa-se em alegrar por uma celebração engajada e bem-intencionada, as condições que melhor descrevem e localizam um lugar”<sup>50</sup>.

Projetos e edificações espetaculares hoje compõem o imaginário de referências no campo disciplinar e integram parte do roteiro turístico internacional, como o Guggenheim de Bilbao, áreas urbanas inteiras em Dubai e, para não ir tão longe, novos projetos incentivados pela Prefeitura para ocupação da orla, junto ao Guaíba, em Porto Alegre, no Brasil. *Tempelhofer Feld* é o avesso desse tipo de projeto e mesmo a escala desmesurada, que poderia soar como entrave ou assustar pela dimensão do terreno, parece um convite à fabulação de seus ocupantes.

191

Na cidade de São Paulo, outra iniciativa de parque público construído a partir de reivindicações da população local pode parecer, em uma primeira aproximação, similar ou análoga a *Park Fiction* ou a *Telpelhofer Feld*: o Parque Augusta. Trata-se de um parque urbano construído há muito pouco tempo, inaugurado em novembro de 2021, em área de mais de 24 mil metros quadrados na capital paulista. A luta por um espaço público naquele território, no centro da cidade (bairro da Consolação), data de mais de 40 anos de história, com participação direta da comunidade<sup>51</sup>.

Desde a década de 1970, moradores do entorno já se apropriavam da área como espaço de passeio e contemplação, tirando proveito do bosque existente (uma espécie de jardim com mais de 900 árvores plantadas, em sua

---

50 Matta-Clark, bloco de notas, 1973.

51 Destacam-se, nesse processo quatro grupos que atuam para efetivação do Parque: Sociedade dos Amigos, Moradores Comércio e Serviços de Cerqueira César (SAMORCC), Associação de Bairro criada em 2007, Aliados do Parque Augusta (SOS Parque Augusta), Parque Augusta Sem Prédios e Organismo Parque Augusta (OPA).



Fig. 78, 79, 80 e 81– Tempelhofer Feld. Mosaico com diferentes ocupações.

maioria, por freiras do tradicional colégio particular feminino Des Oiseaux, situado no terreno<sup>52</sup>). O colégio, construído entre 1908 e 1917 ocupava também o antigo palacete Uchoa, uma chácara tradicional unifamiliar, datada de 1902. Funcionaram no local outras duas instituições de ensino: a Escola Santa Mônica para meninos e meninas pobres, construída por volta de 1910, e o Instituto Superior de Filosofia, Ciências e Letras Sedes Sapientiae, construído em 1941 e incorporado cinco anos depois à Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo.

O Colégio Des Oiseaux funcionou até 1967, e tanto seus edifícios quanto o próprio palacete Uchoa foram demolidos ao longo da década de 1960<sup>53</sup>, restando no terreno apenas algumas construções pontuais e elementos arquitetônicos avulsos. Em 1971 o terreno é desmembrado em lotes e parte dele dá origem ao atual Parque Augusta. O local passa a abrigar um estacionamento a céu aberto e, entre 1985 e 1987, ali é promovido o Projeto SP: uma lona de circo com shows de música em que se apresentaram diversos nomes da cena rock nacional. Em 1989 a área é declarada patrimônio ambiental por um decreto estadual, considerando as espécies vegetais que formavam o bosque.

O pleito para a criação de um parque público no local remonta a essa época, apesar dos terrenos serem privados. Em paralelo, vários acordos entre construtoras e incorporadoras são iniciados, para a instalação de hotéis, hipermercados e torres residenciais e comerciais no local – todos sem sucesso. Frente à ameaça de perda do espaço, os moradores da região se organizam em defesa da consolidação do parque<sup>54</sup>. Assim, em 2002 a implantação do Parque Augusta é prevista no Plano Diretor Estratégico do Município. Dois anos depois, o Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo decide pelo tombamento dos exemplares arbóreos presentes no bosque, além das construções da Casa das Araras e do Portal da Rua Caio Prado (remanescentes arquitetônicos do início do século XX).

193

---

52 Antes de uma análise mais detalhada das espécies vegetais, realizada durante o projeto, acreditava-se que o bosque era composto de resquícios de mata atlântica nativa e, por esse motivo, logrou-se sua classificação como ZEPAM (Rolnik, 2019).

53 Cf. Seo; Souza; Peretto, 2019.

54 Sobre o processo de criação do Parque Augusta há diversos artigos publicados nos últimos anos, valendo destacar: OPA, 2014, Rossi, 2015, Marino, 2018 e Marino; Guerra, 2021, além de textos de Rolnik, 2015 e 2019.

O terreno é vendido para novas incorporadoras (Cyrela e Stein) e a intenção de construção de duas torres é retomada, sendo uma comercial, outra residencial, ambas com 40 andares previstos. Renovam-se protestos da comunidade, especialmente articulada em 2013 em torno das jornadas de Junho<sup>55</sup>. A mobilização em torno do parque passa a atrair mais ativistas e a pressionar o poder público. O movimento a favor da implementação do parque passa a contar com ações constantes da população dentro e fora do terreno, a partir de táticas na esteira dos movimentos de ocupação mundiais (promoção de eventos artísticos e cívicos, acampamentos, atividades culturais e afins). Em dezembro daquele mesmo ano, logra-se a aprovação do projeto de lei que assegura a implementação do parque<sup>56</sup>, assinada pelo então prefeito Fernando Haddad.

Imediatamente após a lei ser promulgada na Prefeitura, as incorporadoras sobem um muro na rua Caio Prado, impedindo a entrada de pessoas no local (pela primeira vez em quase 40 anos). A ação dura de dezembro de 2013 até abril de 2015 e gera ainda mais manifestações da comunidade e das entidades articuladas. Após longo período de litígios, com confrontos entre ocupantes/manifestantes, incorporadoras, prefeitura e polícia, o Ministério Público classifica o cercamento com tapumes como ilegal. Mesmo assim, o que se verifica é um esvaziamento da disputa no espaço urbano e um deslocamento para a arena judicial. Não mais ativistas jovens e manifestações artísticas, mas grupos de advogados e técnicos a dominar o discursos e as ferramentas<sup>57</sup>.

Como um desdobramento desse processo polissêmico que deixa de tomar o terreno, se discute o que seria o tão desejado Parque Augusta a partir de uma iniciativa da Folha de São Paulo, que convida escritórios de arquitetura, a associação *Viva o centro – São Paulo* e grupos ativistas envolvidos na luta pelo parque, a elaborar projetos de ocupação e publicá-los no jornal. Talvez esse momento seja emblemático e nos dê pistas de como um processo, até então de disputa política e de partilha dissensual, acabam por ser, de certa forma, reduzidos a projetos de arquitetura e urbanismo resolutivos, adequados a uma linguagem de imprensa.

---

55 Neste sentido, ver tese de Balem, 2021.

56 Hori, 2018.

57 Cf. Marino; Guerra, 2021.

A iniciativa até poderia ser positiva, se considerarmos que levava a público a discussão e apresentava diferentes possibilidades projetuais, jogando luz sobre o processo a partir de um reivindicado apoio da mídia. Mas a forma e o ritmo do processo ali colocado em marcha soam apressados e tendenciosos. Ao interceder por meio de um agente externo (a Folha de São Paulo), surge uma demanda pela inserção de escritórios de arquitetura em um momento em que as narrativas e enunciados estavam recém sendo configurados. Há que se pensar que esse modelo de apresentar imagens prontas à sociedade pela mídia tradicional não pode ser encarado com ingenuidade. No mínimo, ele encerra o processo projetual e busca uma síntese prematura, pulando possíveis etapas, precipitando eventos. É o contrário de nossa defesa em direção ao espaçamento do processo projetual e sua temporalização lenta.

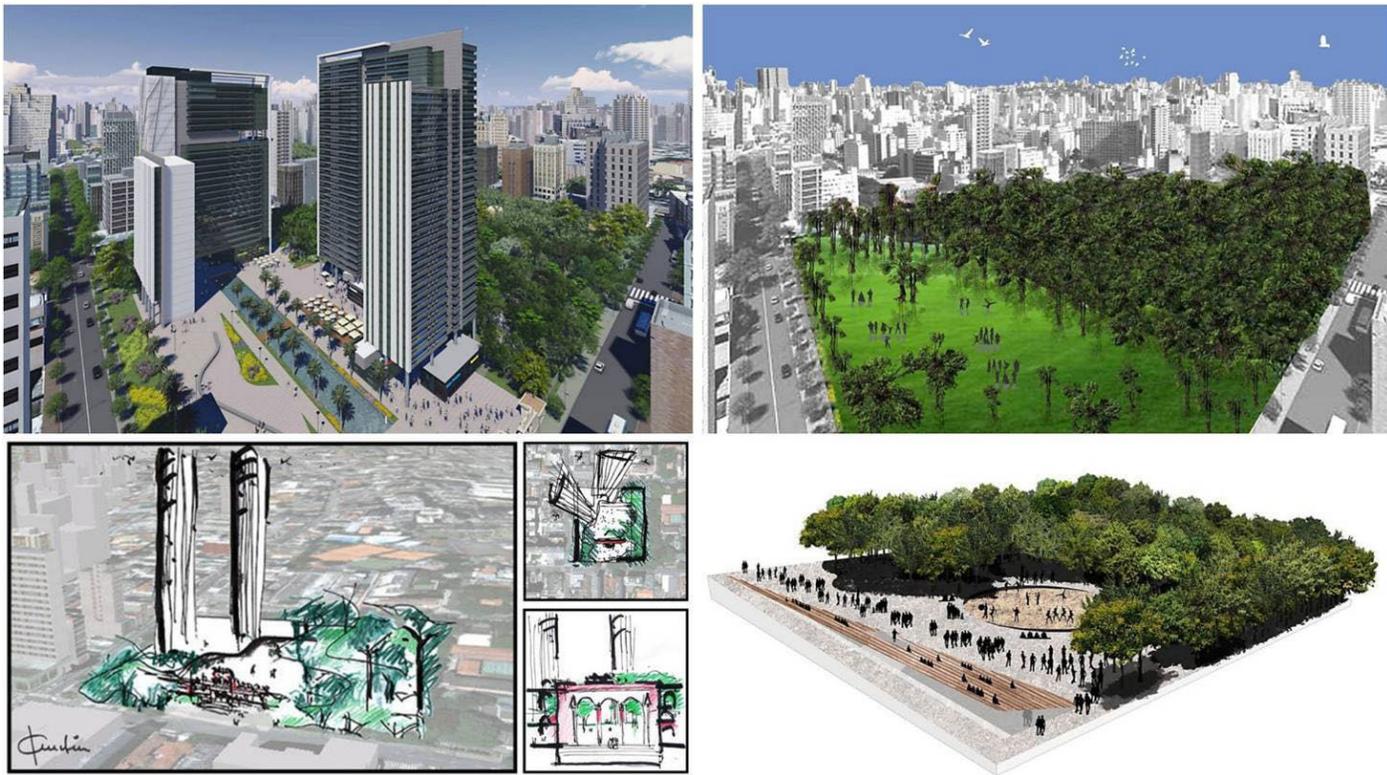


Fig. 82, 83, 84 e 85 – Projetos publicados originalmente na Folha de São Paulo para Parque Augusta. Na primeira imagem, simulação em 3D e croqui do escritório Kruchin arquitetura, contratado pelas empreitais; na segunda imagem, simulação realizada pela OPA; na última, projeto da Metro Arquitetos.

A nosso ver, houve um direcionamento de forças e de atenção, digamos, e uma tradução rápida de um processo que até então se dava em outras plataformas e linguagens, para que ele passasse a ser uma discussão cada vez

mais codificada, através de mídias específicas e com nível técnico requerido para a participação. Mesmo havendo uma proposta desenvolvida por ativistas e pela comunidade, todas logo passaram a ser projetos, entraram para o domínio dos especialistas. O que não cabia no desenho arquitetônico e urbano, deixou de fazer parte e de contar – tornou-se ruído ininteligível, para usar termos de Rancière. Além disso, escritórios de arquitetura passaram a ser os porta-vozes e falar pelas comunidades e grupos representados: um filtro significativo no percurso.

A situação é conduzida para um *eis-então* do projeto, para o caminho resolutivo do qual nos fala Reyes. Existe um encaminhamento para o saber-fazer, em que prematuramente um processo político de disputa e de construção de narrativas se reduz a alguns desenhos arquitetônicos fechados. Vale lembrar o quanto esse tipo de processo é criticado por alguns autores caros a essa pesquisa, como Rancière e Paulo Freire, que advogam sempre a favor da autonomia e da emancipação dos agentes. Freire nos fala de um tipo de processo de participação e de aprendizado, a *pedagogia da autonomia*, como o sociólogo denomina, em que fica clara a necessidade de sairmos de um discurso onde opressores devem conduzir e libertar os oprimidos. Freire defende a necessidade de operarmos por processos de auto libertação, protagonizados por aqueles que chama de oprimidos.

196

Em seu livro homônimo, Freire afirma que “a pedagogia dominante é a pedagogia das classes dominantes”<sup>58</sup>. Ele parte do pressuposto de que impera, em nossa sociedade latino-americana, sobretudo brasileira, uma pedagogia a serviço dos opressores, da classe dominante, da elite econômica que subjuga e que mantém o *status quo* a fim de sustentar suas relações e benefícios de classe dominante. O sociólogo declara que “ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: os homens se libertam em comunhão”<sup>59</sup>. Da mesma forma, indica que ninguém educa ninguém, que só nos educamos entre nós, em processos que precisam ser liderados pelos marginalizados, pelos oprimidos.

Freire, apesar de sua filiação marxista, faz atualizações e críticas a um pensamento de outorga de poder e de conhecimento, ilustrado no livro pela relação que estabelece com Lukács

---

58 Freire, 2020, prefácio.

59 Freire, 2020, p. 71.

Para nós, contudo, a questão não está propriamente em explicar às massas, mas em dialogar com elas sobre a sua ação. De qualquer forma, o dever que Lukács reconhece ao partido revolucionário de 'explicar às massas a sua ação' coincide com a exigência que fazemos da inserção crítica das massas na sua realidade através da práxis, pelo fato de nenhuma realidade se transformar a si mesma.<sup>60</sup>

No caso da iniciativa da Folha de São Paulo sobre o Parque Augusta, o que ocorre é, de novo, uma fórmula em que especialistas se colocam no lugar de detentores do conhecimento, que devem "explicar às massas" o caminho a seguir. Freire chama esse tipo de educação de bancária: uma educação estática, fixa, alheia à experiência existencial dos educandos. Nela "o 'saber' é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber"<sup>61</sup>. Aqui comparecem vocábulos altamente tendenciosos e dissimulados, como a ideia de outorgar a alguém um direito, ou de empoderar uma determinada comunidade, ou ainda de legitimar determinada ação promovida por certos grupos marginalizados.

Há que se atentar para esse tipo de visão, que dá sempre a entender um nível de hierarquia (propositalmente tácito e disfarçado) em que um certo grupo é refém de outro. Este outro, considerado inferior pela classe dominante, só pode ser legitimado em sua partilha a partir da licença alheia. A educação bancária recebe um verniz pretensiosamente altruísta quando, no fundo, o que faz é manter sob seu poder um sistema policial em que os dominadores seguem indicando quem pode e quem não pode fazer parte. Quando a imprensa oficial, representada pela Folha de São Paulo, toma à frente do debate, passa a dizer quem pode ser visto (publicado) e quem não será incluído, assim como dita a linguagem adequada àquela partilha sensível, vinculando a participação a um necessário domínio da técnica de projeto.

Felipe Drago discute esse tipo de relação, muito presente em arquitetura e urbanismo a partir das vinculações entre trabalhadores envolvidos no projeto, especialmente do ponto de vista de quem atua no canteiro de obras. Também utilizando alguns conceitos de Deleuze e Guattari para formular sua tese, Drago questiona a hierarquização dos saberes e a codificação pelo desenho no projeto e sugere operar por meio de

---

60 Freire, 2020, p. 55.

61 Freire, 2020, p. 81.

[...] linhas flexíveis contra o que é a regra rígida, abrir os tempos-espacos do afeto (forças de afetar e ser afetado) a fim de desenhar outros diagramas. A partir desses mapas dinâmicos, sempre locais e situacionais, pode-se escavar a relação de comando e exploração e colocar aí coisas que são experimentações e repetições diferenciadas do trabalho. Uma des-organização inicial teria efeitos de transformação de vários dos modos de prever pelo desenho separado, visando a uma re-organização no âmbito do projeto aberto. [...] O principal, então, é achar o ponto no qual se possa verificar a igualdade para além das segmentaridades: não importa quem é arquiteto, mestre ou pedreiro, o que importa é o que se pode criar no seu encontro por meio de um projeto aberto.<sup>62</sup>

A proposta de Drago aproxima-se tanto da defesa do *espectador emancipado* e do *mestre ignorante*<sup>63</sup> de Rancière, quanto das propostas de Freire<sup>64</sup>, que refuta a “educação bancária” e a “absolutização da ignorância”, como instrumentos de reificação e de desumanização das camadas oprimidas/marginalizadas pelo sistema. No caso de Drago, os diagramas propostos em um projeto aberto vêm no sentido de não pré-desenhar um projeto tradicional, mas de possibilitar a aproximação de outras narrativas a serem inseridas no discurso, na partilha do sensível. São elementos potencializadores, catalisadores de participação, dispositivos de apoio para novas configurações estéticas e políticas.

198

Não mais um projeto autoral, fechado e determinado sob o domínio da técnica, mas elementos dinâmicos e porosos que promovam formas outras de dar a ver e de dar a dizer. Defendemos, assim como Drago e Reyes, pensar em modos de aplicar ideias de Deleuze, Guattari, Rancière e Freire, de maneira vinculada ao processo projetual em urbanismo, utilizando, para isso, outras ferramentas, instrumentos e dispositivos que permitam estabelecer diálogos não hierarquizados nem viciados em nosso campo. Estamos mais próximos ao *infotainment* e ao *action kit* inventados e disponibilizados à população pelo coletivo *Park Fiction*, do que à publicação prematura de projetos encomendados a escritórios de arquitetura promovida pela Folha de São Paulo.

---

62 Drago, 2020, p. 16 e p. 189.

63 Ambos nomes de livros escritos por Rancière, o primeiro de 2010 e o segundo de 2013 (nas suas edições em português).

64 Freire, 2021.

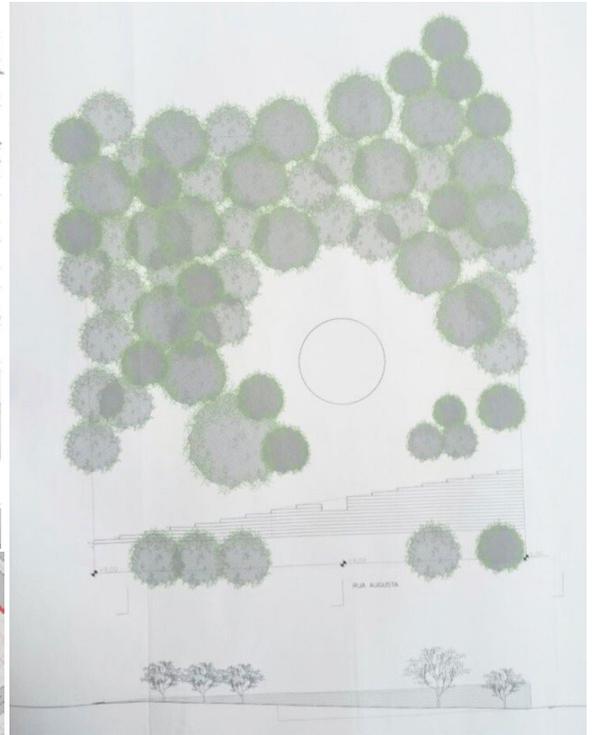


Fig. 86, 87, 88 e 89 – Projetos publicados originalmente na Folha de São Paulo para Parque Augusta: TCC da FAU-USP; Metro Arquitetos; projeto preliminar da prefeitura de São Paulo e projeto da OPA.

Cabe sublinhar que o potencial aberto, lúdico e ficcional de tais dispositivos em nada compromete seu vínculo com a realidade circundante. Trata-se, ao contrário, de um passo anterior e necessário que situa os agentes em uma dada realidade, específica e singular, a fim de promover no processo projetual um espaçamento, como diria Reyes. Estamos, assim, alinhados à *práxis* defendida por Freire, que defende que a reflexão, se realmente reflexão,

conduz necessariamente à prática, “a não ser assim, a ação é puro ativismo, ação pela ação, sem reflexão crítica”. O autor segue indicando que ação e reflexão devem ser uma unidade (a *práxis*), que não pode ser dicotomizada. Freire pontua:

Nem objetivismo, nem subjetivismo ou psicologismo, mas subjetividade e objetividade em permanente dialeticidade. [...] A práxis é reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo. Sem ela, é impossível a superação da contradição opressor-oprimidos. [...] Neste sentido, em si mesma, esta realidade é funcionalmente domesticadora. Libertar-se de sua força exige, indiscutivelmente, a emersão dela, a volta sobre ela. Por isto é que, só através da práxis autêntica, que não sendo ‘blabláblá’, nem ativismo, mas ação e reflexão, é possível fazê-lo. [...] A pedagogia do oprimido, como pedagogia humanista e libertadora, terá dois momentos distintos. O primeiro, em que os oprimidos vão desvelando o mundo da opressão e vão comprometendo-se na práxis, com a sua transformação; o segundo, em que, transformada a realidade opressora, esta pedagogia deixa de ser do oprimido e passa a ser a pedagogia dos homens em processo de permanente libertação.<sup>65</sup>

200

Em diálogo com Freire, Rancière advoga acerca da igualdade radical (humanista e libertadora, se formos pensar em termos freirianos). Segundo o autor francês<sup>66</sup>, a desigualdade só existe enquanto produto de uma sociedade estratificada, a partir de divisões por todo e qualquer tipo de classificação hierárquica e hierarquizante. Quando segregamos a sociedade por gênero, etnia, faixa etária, classe econômica etc., automaticamente atribuímos também valores diferentes a determinados grupos.

A divisão não ocorre como um processo natural, como gostariam de nos fazer acreditar, em geral, as políticas dominantes. A divisão é uma criação dentro de nosso sistema-mundo e, a partir dela, são atribuídos diferentes valores e posições na partilha do sensível. Retomando as palavras de Grada Kilomba: “Eu não sou discriminada porque eu sou diferente, eu me torno diferente através da discriminação”<sup>67</sup>. Assim apartamos crianças de idosos, homens de mulheres, brancos de negros, “aqueles que sabem daqueles que não sabem”, “aqueles que trabalham daqueles que pensam”.

Quando avançamos no processo de definição e de implementação do Parque Augusta, alguns desses elementos de segmentação ficam mais

---

65 Freire, 2020, p. 50-57.

66 Rancière 2009, 2010 e 2013.

67 Kilomba, 2016.

mascarados, outros talvez mais evidentes. E o recurso do projeto, arquitetônico, com imagens vendáveis, prontas, bonitas, desvirtua a discussão incipiente, aborta questionamentos e dúvidas ainda em aberto. Traz para o nível resolutivo do projeto técnico pensamentos que ainda não conhecem forma ou que não cabem naquela linguagem. Como diz Freire, é imprescindível manter o questionamento constante, criar conteúdos programáticos críticos: “temas geradores próprios de cada comunidade, com a comunidade, a partir de situações-limite que permitam processos de tomada de consciência e de transposição/ transcendência, a fim de poder vislumbrar o ‘inédito viável’”<sup>68</sup>. É preciso, ainda, segundo o sociólogo, “Devolver os temas como perguntas e não como dissertação”<sup>69</sup>.

Retomando o percurso histórico do Parque Augusta, vale dizer que, a partir da publicação em 2014 de distintos projetos na imprensa, ainda se passaram cinco anos até a Prefeitura de São Paulo, sob orientação e supervisão do Ministério Público, fazer um acordo com as empresas privadas (incorporadoras Setin e Cyrela) que detinham a propriedade do terreno. O acordo, realizado em abril de 2019, utiliza o instrumento de Transferência do Direito de Construir para a desapropriação da área, conforme possibilidade prevista no Plano Diretor Estratégico e o terreno, então, passa a ser de propriedade pública em troca de potencial construtivo em outras áreas da cidade outorgado para as incorporadoras.

201

Em termos de desenho, é elaborado um projeto síntese, pela própria Prefeitura, tendo traços comuns com alguns dos projetos veiculados na Folha de São Paulo, como base a ser considerada para a futura construção. E cabe às duas incorporadoras o financiamento e a escolha final do projeto urbanístico para o terreno. É definido assim, o escritório Kruchin Arquitetura, que tem à frente o arquiteto e urbanista Samuel Kruchin, para o projeto final. O escritório havia publicado, na Folha, uma proposta de praça que mantinha as três torres no local e já tinha vínculos anteriores com essas incorporadoras. Fica evidente, então, um caminho extremamente viciado, em que as cartas já parecem estar dadas e marcadas em um jogo perverso, de falsa discussão. É claro que existem escolhas e que a participação da comunidade é incorporada, mas em níveis mais superficiais e limitados do que o desejável.

---

68 Freire, 2020, p. 130.

69 Freire, 2020, p. 142

Visto o acordo estabelecido entre as partes, o projeto de Samuel Kruchin é adaptado e leva em consideração a síntese feita pela Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente da Prefeitura da Cidade de São Paulo (SMVA), em um parceria público-privada (PPP) que resulta na inauguração do Parque Augusta em novembro de 2021. Parte da contrapartida prevista na ocasião (que obrigava as duas incorporadoras a realizarem outras obras de interesse público nas adjacências) ainda não foi executada, contudo, nem tem data definida para finalização, segundo a própria Prefeitura. Além disso, a PPP está longe de ser o instrumento de participação e gestão compartilhada, horizontal, reivindicado pelos grupos de ativistas e associações envolvidos no processo<sup>70</sup>.



Fig. 90 – Parque Augusta, São Paulo, Brasil, 2021.

---

70 Cf. Rolnik, 2018.



Fig. 91 – Parque Augusta, São Paulo, Brasil, 2021.

Segundo o arquiteto e urbanista Augusto Anea<sup>71</sup>, um dos ativistas do movimento

Em tempo de privatizações e submissão do destino da cidade apenas à lógica da rentabilidade dos investidores, a conquista do Parque Augusta afirma-se como um símbolo de mobilização popular em prol do espaço público urbano, da afirmação do direito à cidade e a um meio ambiente equilibrado para a população. Alimenta também as lutas de outros movimentos existentes hoje na cidade que vão na mesma direção.<sup>72</sup>

203

É inegável o ganho urbanístico e da comunidade ao lograr a implementação do parque naquela área central.

Apesar do aparente sucesso da iniciativa, há diversas questões neste projeto e neste processo que o distanciam daquilo que buscamos explorar na tese. O *modus operandi*, em que parcerias público-privadas acabam por seguir concentrando a discussão, a forma e os meios de implementação de projetos na cidade não são menores no processo.

---

71 Augusto Anea é formado pela FAUUSP em 2008 e desde 2014 é ativista e estrategista no Movimento Parque Augusta e da Rede Novos Parques.

72 Fonte: [https://raquelrolnik.wordpress.com/2018/08/10/sao-paulo-ganha-o-parque-augusta-finalmente-e-a-luta-continua/?utm\\_medium=website&utm\\_source=archdaily.com.br](https://raquelrolnik.wordpress.com/2018/08/10/sao-paulo-ganha-o-parque-augusta-finalmente-e-a-luta-continua/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br)



Fig. 92 – Projeto final de implantação do Parque Augusta.

Finalmente, para a tese, uma exploração mais detida no projeto revela um tipo de ocupação espacial pensada a partir da especialização programática. Encontramos no parque áreas verdes livres, como grandes gramados, porém, simultaneamente, temos um cachorródromo devidamente equipado e cercado; um playground com brinquedos infantis normatizados e também delimitado; pista para caminhada; área de esportes para terceira idade com seus aparelhos previsíveis; redário; área para prática de *slackline* e assim por diante. Apesar de muitos avanços e méritos, a desestabilização, a desprogramação e a deformação não podem ser consideradas como moles do projeto.

A decisão em manter o Parque Augusta na tese vem no sentido de sublinhar as sutilezas presentes dentre aquelas experiências que aqui consideramos estéticas e políticas, com alto valor de aprendizado e inspiração para a pesquisa, daquelas que podem parecer análogas, mas que não o são, pelo menos enquanto desdobramentos e materializações. Nossa intenção é, assim, apontar para elementos e caminhos que dialoguem com possíveis matrizes abertas e dinâmicas de projetar em urbanismo, operando pela valorização da diferença através de processos de transformação no tempo, não segmentarizados.

Nesta busca, o último conjunto de experiências estéticas e políticas que exploraremos a partir da perspectiva da desprogramação é organizado pelo pesquisador e designer cubano Ernesto Oroza. São registros de situações realizadas em seu país natal, onde desprogramar se torna uma ação cotidiana, que resulta em superposições radicais no espaço. Oroza fotografa, analisa e cria grupos de experiências em que a desprogramação não ocorre pelo vazio, em espaços públicos e como plataformas extensivas como na empiria já explorada. Ali o que acontece é a sobreposição funcional, a saturação e o adensamento, para a invenção de novas possibilidades funcionais em constante mudança. Tanto por um viés quanto por outro, trata-se de uma inversão da noção de *utilitas* vitruviana.

## 2.4. ERNESTO OROZA

Oroza consolida, em seu site<sup>73</sup> e em distintos de seus projetos, um amálgama de situações ordinárias e informais, cada vez mais frequentes em Havana e em outras cidades cubanas onde a frase “forma segue função” é interceptada pelo axioma “forma segue necessidade” segundo o designer. Nos registros de Oroza percebemos a versatilidade e a pluralidade de usos justapostos no espaço e mutáveis no tempo que ocorrem de maneira espontânea, à revelia de qualquer planejamento urbano, diretriz ou projeto arquitetônico<sup>74</sup>.

Havana passa por um processo de superaproveitamento fundiário desde a queda do muro de Berlim e o fim dos subsídios recebidos por Cuba pela antiga União Soviética, no início dos anos 1990. Faz parte da cultura cubana, principalmente desde então, como tática de sobrevivência, a otimização dos espaços construídos e a sobreposição de atividades em um mesmo ambiente, gerando um tipo específico de desprogramação-programação-reprogramação funcional. Na capital do país, a população chega a 2,4 milhões<sup>75</sup> e segue crescendo em ritmo acelerado há mais de três décadas. O perímetro urbano e os índices construtivos de novas casas, no entanto, permanecem praticamente

---

73 <https://www.ernestooroza.com/>

74 Parte desse texto que discorre sobre Ernesto Oroza, foi publicada também sob forma de artigo. Ver: Konrath; Reyes, 2022.

75 Há dados de 2017 que somam 2,13 milhões e fontes indicando 2,4 milhões atualmente.

inalterados. A “solução” do paradoxo encontra-se, em geral, dentro dos imóveis: onde antes morava uma família, agora moram três, quatro; onde havia um jardim, agora há também uma oficina; onde situava-se uma praça, há hortas e quintais, extensões domésticas e assim por diante.



Fig. 93 – Ernesto Oroza, *Modulo Moral*, Havana, Cuba, 2012.

A densificação é uma resposta urgente a um problema que persiste e acaba por criar um novo padrão urbano, totalmente heterogêneo em suas formas e soluções, programas e estruturas. Trata-se de um contra tratado de Vitruvius, de certa maneira. Ernesto Oroza (2006) indica que em Cuba o padrão é o “modulo moral”. Ele entende que

O teorema arquitetônico: casa mais matéria-prima converteu a família numa célula produtiva no centro de um processo contínuo de transformação da cidade que tem sua origem no próprio lar. As intervenções têm estendido consideravelmente a superfície habitável

de Havana e isso ocorre sem um significativo transbordamento do perímetro urbano, de forma que se pode dizer que a cidade *crece para dentro*. [...] Chamo de “casa potencial” um estado latente de consciência. Quando a urgência persiste, a casa potencial surge como uma maneira permanente de se ver o mundo, como uma perspectiva radical e pragmática: *tudo será casa*. A casa potencial sobrevive no contínuo de pequenos esforços construtivos que, ao longo da vida, engendram relações entre as necessidades e as acumulações, de materiais, tecnologias e ideias. [...] Havana se regenera a cada dia num processo que responde a gestos pessoais cotidianos múltiplos e abarca a cidade toda. A soma dos esforços das famílias para melhorar suas condições de vida a partir de seus próprios recursos constitui uma forma especial de reurbanização e adaptação da cidade às cambiantes necessidades e possibilidades econômicas de seus moradores. [...] O urbanismo aqui é uma tarefa doméstica da família, como lavar a roupa ou procriar, e a cidade se produz de acordo com os ritmos biológicos e econômicos do lar. O resultado é uma cidade construída sobre as múltiplas – ainda que individuais – interpretações que os habitantes fazem de sua realidade e, posteriormente, pelo conjunto das ações cotidianas. [...] Se nesta arquitetura a casa é um diagrama da história e da vida presente familiar, a cidade emerge, conseqüentemente, como tradução do acontecimento coletivo da sociedade, fato que rechaça o papel figurativo e alienado da arquitetura profissional. No lugar dessa arquitetura, predominam práticas descentralizadas, desobedientes e pragmáticas.<sup>76</sup>

A partir desse tipo de definição e observação crítica, Oroza faz registros fotográficos, montagens e coleções que poderiam facilmente dialogar com as cidades invisíveis ficcionais de Italo Calvino (1990) por meio da ideia de uma cidade que “*crece pra dentro*”. Ele propõe novos termos e situações, como *o modulator moral*, *a casa potencial*, além daquele que dá nome ao projeto e ao seu livro de 2006, *Arquitetura da necessidade*. O trabalho do designer inclui a investigação e compilação dos tipos construtivos que a população inventa, numa espécie de taxonomia ativa e reflexiva, em que explora novas possibilidades de linguagens e mídias reais que se contrapõem à arquitetura e ao planejamento urbano clássico e moderno ao qual Oroza faz frente.

Vale lembrar que a influência do movimento moderno de arquitetura e urbanismo é flagrante em Cuba, especialmente em Havana, a partir de alguns exemplares icônicos construídos na primeira metade do século XX. Arquitetos de renome internacional como Walter Gropius, Irving Feldman, Richard Neutra e mesmo Oscar Niemeyer deixaram sua marca na história da cidade, onde a influência de Le Corbusier pode ser notada em bairros como *El Vedado* e no *Malecón*. Havia um “boom” de construções que rivalizavam à época com o que se construía em Las Vegas, nos Estados Unidos.

---

76 Oroza, 2011, p.17-18.

A comparação vem pelo fato de Cuba ter se tornado um destino turístico atrelado à ideia de casinos, jogos, prostituição, música e vida noturna, visto a influência da máfia ítalo-americana na ilha, durante o governo de Fulgêncio Batista, desde a década de 1930 até o final dos anos 1950, quando irrompe a Revolução<sup>77</sup>. A ilha era marcada por uma desigualdade brutal, de extrema segregação socioeconômica, étnica e espacial, no momento em que o movimento revolucionário de 1958, liderado por Fidel Castro e Che Guevara, tomou o país. Desde então, Cuba é marcada por um novo sistema político e econômico, tendo se tornado socialista após a aliança com a antiga União Soviética, como reação aos bloqueios, boicotes comerciais e tentativas de derrubada do governo de Fidel pelos Estados Unidos<sup>78</sup>.

O país busca resistir ao embargo imposto pelos norte-americanos e seus aliados em diferentes períodos e intensidades, sendo até hoje açoitado pela escassez de recursos e de insumos. Simultaneamente, Cuba segue sendo referência mundial por sua resistência frente ao capitalismo de consumo hegemônico. Não se trata de uma narrativa simples e não é possível ser maniqueísta ao nos aproximarmos desse percurso. O que interessa à tese, porém, são alguns modos de pensar e de fazer que insurgem a partir desse cenário de conflitos em que outros paradigmas se configuram à revelia do sistema global dominante.

Oroza, por exemplo, descreve o fenômeno da autoconstrução e da abolição de cartilhas projetuais, de parâmetros internacionais de design e de ícones arquitetônicos e urbanísticos na paisagem cubana como uma maneira radical e pragmática de ver o mundo. Não se trata de uma opção: aqui as experiências estéticas são políticas e intimamente ligadas à carestia de recursos financeiros; porém seus desdobramentos vão para além de uma possível capacidade de mitigar dificuldades, a nosso ver.

O gesto da população pode ser interpretado como um desdobramento atual da revolução cubana e da rechaça à cultura colonialista imposta à Cuba por muitos anos, sobretudo pelos Estados Unidos. Mesmo com novos ciclos históricos, é inegável essa relação paradoxal que se estabelece em ambientes ditos precários ou periféricos, ao criarem suas próprias regras, quando a necessidade é um fator imperativo que, porém, é gerador de outras riquezas e níveis de invenção dantes impensáveis.

---

77 Cf. Gott, 2004.

78 Ver Muñiz, 2015.



Fig. 94 – Ernesto Oroza, *Arquitectura de la necesidad*, Havana, Cuba, 2012.

Oroza compila essa produção coletiva e praticamente anônima e cria um conceito a partir dela: a desobediência tecnológica. Segundo o designer “A desobediência tecnológica pertence à cultura de toda a América Latina. [...] São práticas sociais contemporâneas vinculadas à desigualdade”<sup>79</sup>. Migrando de uma escala urbana ao nível de objetos domésticos, o mesmo mote de desprogramação é encontrado como denominador comum tanto no design, como na arquitetura e no pensamento sobre cidade. No caso dos objetos, a população cubana era abastecida apenas por produção própria e pelos envios da antiga União Soviética, devido ao bloqueio comercial que a ilha sofre desde os anos 1960. Com o fim da União Soviética e da aliança comercial, Cuba entra no que o governo de Fidel nomeia como *período especial em tempos de paz*.

79 Oroza, declaração textual em seu site: <https://www.ernestooroza.com>.

Durante esse período, cubanos acabam por possuir materiais, máquinas e utensílios comuns a todos, extremamente limitados em sua variedade. Na ilha, nas décadas finais do século XX, há praticamente um tipo de geladeira (Minsk), dois tipos de TV (Caribe e Krim), um único ventilador (Orbita), duas gerações de apenas uma máquina de lavar (Aurika) e sete tipos de embalagens, que sustentavam o intercâmbio econômico com a Europa comunista<sup>80</sup>.

Convivendo com os mesmos objetos, a população encontra caminhos para reinventá-los, mesclando peças de produtos distintos, como ao adaptar o motor de uma lavadora a uma bicicleta para transformá-la numa moto. Reparo, reconstrução ou invenção podiam ser partilhados por todos já que tinham acesso aos mesmos equipamentos, das mesmas e parcas marcas. Oroza destaca esse fato e declara “nos 90 todos usavam os mesmos objetos, das casas mais burguesas às pequenas casas”<sup>81</sup>.

O pesquisador e designer cubano aprofunda essa relação entre necessidade e capacidade inventiva, citando o poeta espanhol Luis Góngora<sup>82</sup> que questiona a tradução da frase latina *necessitatis caret lege*, versada para o espanhol como *la necesidad tiene cara de hereje* (a necessidade tem cara de herege), mas que deveria ser interpretada como “a necessidade carece de lei”, segundo ele. Para Oroza, é importante rever o estigma negativo que nossa cultura ocidental e capitalista atribui à necessidade, associando-a à fraqueza e à debilidade. Para o designer “entender que você precisa de algo pode ser um momento de liberdade, no sentido trazido por Espinosa”<sup>83</sup>. Vale lembrar que Deleuze e Guattari, que dialogam diretamente com Espinosa em muitos de seus textos, também ressaltam o poder libertador e afirmativo do desejo, visto não como carência a ser suprida, de forma pejorativa.

Associar necessidade à liberdade e fugir de uma normatividade que impõe um sentido negativo ao imprevisto, à gambiarra, à autoconstrução, ao puxadinho: esses são pontos em comum entre e a investigação ativa desenvolvida por Oroza e a nossa. É fundamental percebermos essas experiências

---

80 Fonte: <https://www.ernestooroza.com>.

81 Citação extraída de conversação transcrita com Ernesto Oroza, em artigo de Lopes; Pinheiro, 2020, disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/ernesto-oroza>.

82 Luis de Góngora y Lopes (1561-1627) foi um religioso, poeta e dramaturgo castelhano, expoente da literatura barroca do chamado Siglo de Oro.

83 Oroza, 2006, em seu site: <https://www.ernestooroza.com/architecture-of-necessity-moral-modulor-19972012>.

por seu valor estético e político para além de padrões naturalizados, sem romantizações no entanto. Oroza cunha um termo relativo a esse potencial identificado no *modus operandi* cubano e também latino-americano, marcado por práticas como essas. O designer acredita na ideia de *salto imaginativo* e descreve:

'Salto imaginativo' tem a ver com uma conversa mais ampla com a cultura industrial. Uma crítica ao novo, ao perfeito, ligado a ideias do design relacionados à escola de Ulm, na Alemanha, dirigida por Max Bill, acerca do paradigma de máxima beleza e objeto perfeito. Nesses saltos, não se trata apenas de criar algo novo: é algo que traz consigo alguma relação nova. Novas relações sociais emergem quando Che Guevara convoca: *trabajador, construye tu propia maquinaria*<sup>84</sup>. Esses objetos, que primeiramente eu chamava de 'objetos discretos', 'objetos sensíveis', têm a potencialidade de mudar a forma de consumir, e não só a cultura material. Essas modificações, ao borrarem esses padrões, são também um feito político, um salto de funcionalidade.

Prefiro pensar que em uma forma há muitas outras possibilidades de relação inclusive – para os designers, mas não apenas para estes –, e que das aberturas para modificações há um convite ao outro. Claro que essas possibilidades de reuso e reparação sempre existiram. Mas nesse período [especial] ocorre uma intensificação, inclusive do compartilhamento desses saberes acerca dos objetos técnicos. Os objetos que quebravam eram abertos para serem reparados, e com isso sistemas fechados tornam-se abertos, sistemas que poderiam parecer impenetráveis. Assim, os objetos começaram a ser desmontados, reparados, e, em um momento posterior, reinventados nas casas. Esse conhecimento foi sendo compartilhado entre as pessoas, práticas que vão contra a lógica consumista do capitalismo. Eu me inspiro em Augusto Boal, que dizia que todo mundo pode fazer teatro, inclusive os atores, para pensar que todo mundo pode fazer projeto, inclusive os *designers*.<sup>85</sup>

211

Aqui nos aproximamos, novamente, da ideia de projeto aberto defendida por nosso grupo de pesquisa Poiese, especialmente por Felipe Drago, ao tratar das relações hierárquicas tradicionais em torno do projeto e de sua construção em arquitetura e urbanismo. São situações de compartilhamento e de projeto aberto que nascem por meio de iniciativas de não especialistas. De novo, são partilhas do comum que insurgem em cenários de esgotamento (de sistemas, de recursos etc.) e que exigem ficcionar novas formas por vir, a partir de saltos imaginativos, nas palavras de Oroza, ou talvez do inédito viável, em termos freirianos.

---

84 Trabalhador: construa sua própria maquinaria – tradução nossa.

85 Oroza, 2006, em seu site: <https://www.ernestooroza.com/architecture-of-necessity-moral-modulor-19972012/>. Tradução nossa.

Como argumenta Tiago Balem em sua tese, ao defender o que o autor chama de práticas urbanas insurgentes, em que opera-se pela apropriação de espaços urbanos, tornados comuns à revelia do sistema dominante, destacadamente um sistema capitalista de consumo. “Essas práticas podem ser lidas como reações antagônicas ao Estado, uma acusação de negligência da máquina pública em atender demandas da sociedade, o que levaria, assim, cidadãos a fazerem o trabalho com suas próprias mãos”<sup>86</sup>. Oroza entende o potencial de uma postura contrária à cultura capitalista hegemônica e explora os ecos de uma situação que conjuga um cenário de extrema necessidade a um chamado oficial (de Che Guevara e do Governo cubano à época), ao incitar à população a protagonizar suas criações (com suas próprias mãos).



Fig. 95 e 96 – Ernesto Oroza, *Desobediência tecnológica*, Cuba, século XXI.

---

86 Balem, 2021, resumo.

Existe, assim, uma subversão de uma ordem normatizada na cultura ocidental, que fetichiza o objeto, enaltece projetos fechados e autorais, valoriza marcas e padrões internacionalmente reconhecidos e ubíquos. No caso das experiências estéticas e políticas que aqui exploramos, se dá o inverso. Os projetos estão em constante mutação, recebendo intervenções as mais diversas. São processos porosos ao outro, como sinaliza Oroza. Claramente existe uma conexão entre precariedade e urgência nesse tipo de processo, presente em toda América Latina. Porém, como vimos, tal tipo de contexto também pode ser libertador ao romper com o status quo, ao desestabilizar estruturas dadas, ao desprogramar funções, objetos, espaços e deformar obras consideradas acabadas e perfeitas.

Ainda segundo Oroza, ao cunhar o termo Arquitetura da Necessidade, o pensamento vai tanto no sentido de afirmar a necessidade como um fator condicionante da arquitetura – como um termo descritivo e austero em seu valor retórico –, quanto sublinha uma função metafórica. Essa segunda, a metafórica, enuncia uma arquitetura que é seu próprio diagrama, em que uma estrutura relaciona um modelo físico ao indivíduo e às suas necessidades com os materiais, tecnologias, limites e possibilidades legais e econômicas. Qual arquitetura melhor revela a necessidade? Existiria uma arquitetura da necessidade, em si? Oroza pondera

213

Associei essas construções vernaculares às formações naturais conhecidas como estalactites e estalagmites, onde a forma é resultado do movimento fluido dos materiais atraídos pela força da gravidade. Nessa arquitetura, o movimento irreprimível dos materiais também forma uma trama de linhas e vazios, uma sobreposição de camadas e estruturas, que, assim como nos processos naturais de sedimentação, se apoiam umas sobre as outras. Esse movimento fluido responde a uma força tão poderosa e inevitável quanto a gravidade: a força da Necessidade.<sup>87</sup>

O *modulor moral* proposto por Oroza, ao contrário do modulor corbuseano, é um uma ferramenta de medição e, ao mesmo tempo, uma unidade humana, que personifica assim o nosso potencial de compreender a urgência e de inscrevê-la no espaço. Segundo Oroza, “ele acrescenta, às dimensões estabelecidas pelo ser humano, a dimensão moral que a necessidade recupera”<sup>88</sup>. O trabalho de inventividade que começou nas fábricas, como política de Estado

---

87 Oroza, 2012 em seu site: <https://www.ernestooroza.com/architecture-of-necessity-moral-modulor-19972012/>. Tradução nossa.

88 Oroza, em seu site, tradução nossa.

após a Revolução Cubana, foi absorvido na vida cotidiana das pessoas como tática de sobrevivência e acabou recebendo uma nova camada de legitimação. Esse novo ciclo se dá por causa do *período especial* e surge como forma oficial de incorporar soluções próprias, muitas vezes domésticas, ao cardápio de práticas de subsistência. Esse giro, em que o Governo passa a reconhecer oficialmente tais soluções, fica evidente pela elaboração e disseminação de dois livros (ou cartilhas), organizados e distribuídos pelo Governo de Fidel Castro: *Con nuestros propios esfuerzos* e *Libro de la familia* <sup>89</sup>.

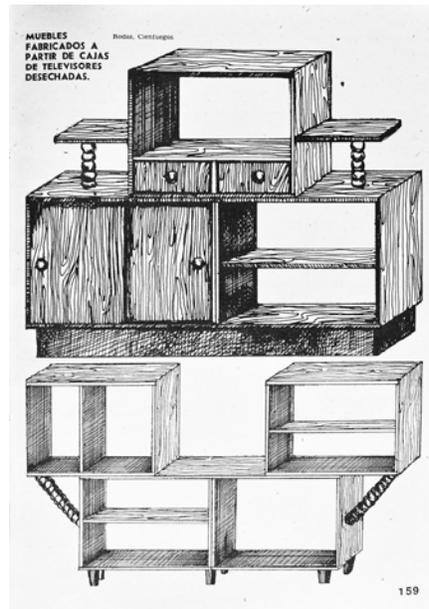
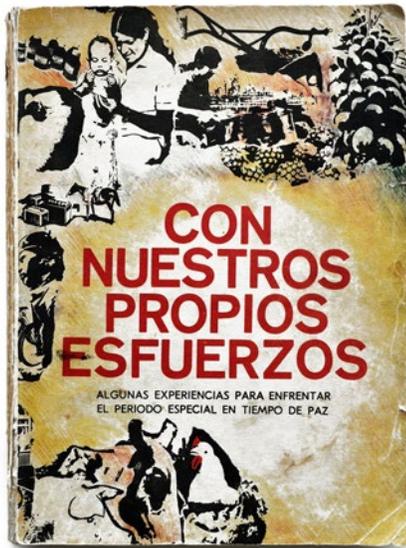


Fig. 97 e 98 – Capa e página interna do livro *Con nuestros propios esfuerzos*, Editorial Verde Olivo, 1992.

O primeiro livro, de 1992, é uma compilação organizada pelo Exército cubano, que não resulta de trabalhos científicos, mas que se apoia em práticas já difundidas entre a comunidade e enviadas pelas prefeituras e municípios do país. Editado às pressas, visava justamente ampliar a circulação de tais práticas, como paliativos para estender a vida útil dos bens de consumo e a produção nacional. O segundo, *Libro de la familia*, surge como uma reação da

<sup>89</sup> *Con nuestros propios esfuerzos* é uma compilação de invenções cubanas em resposta à crise após a dissolução da URSS. O livro é dividido em vários capítulos, com quase 300 páginas e reúne mais de mil experiências que foram aplicadas na agricultura, criação de animais, serviços à população, setor energético, habitação, materiais de construção, artesanato e brinquedos, educação, cultura, esporte e defesa militar. Já o *Libro de la familia*, foi uma nova edição, feita a partir da coleta de experiências enviadas espontaneamente por pessoas físicas (e não apenas municípios, como na primeira edição).

população, que espontaneamente envia ao Governo suas sugestões para complementar o primeiro livro. Assim, o Governo compila, sistematiza e divulga as soluções desenvolvidas tanto através de um chamado às prefeituras, no primeiro caso, quanto recebidas em cartas de todos os cantos e lares de Cuba, no segundo – em publicações distribuídas gratuitamente.

Para Oroza<sup>90</sup>, o hábito estimulado pelo Governo de abrir, consertar, canibalizar e misturar objetos, com o tempo, levou o cubano a uma mudança de paradigma na relação com estes objetos, com a desconstrução da percepção dos produtos industriais como unidades “fechadas” e a transcendência dos usos concebidos por seus fabricantes. A essa postura Oroza dá o nome de desobediência tecnológica, proclamando que se trata de “um desrespeito crescente pela identidade do produto, bem como pela verdade e pela autoridade que essa identidade impõe. De tanto abri-los, repará-los, fragmentá-los e usá-los à sua conveniência, terminaram desfazendo-se dos signos que tornam os objetos ocidentais uma unidade fechada”.

Ainda segundo Oroza, esse gesto acaba por se estender às casas e à cidade, visto que a urgência proporciona ao indivíduo um alibi fundamental. Neste sentido, todo impulso fisiológico, nascimento ou morte, provocarão o surgimento de novas construções. Paredes, escadas, pilares, janelas, sistemas hidráulicos e elétricos que praticamente brotam em cada casa como uma reação natural: forma segue necessidade. A diferença é sublinhada em relação ao urbanismo oficial, em que o poder é quem imagina, desenha e transforma as cidades; enquanto no modo explorado por Oroza são os habitantes, como unidades familiares ou indivíduos, que imaginam, projetam e transformam a cidade. O ritmo é aquele biológico e econômico do lar e não aquele dos escritórios profissionais.

215

Como consequência, temos

uma cidade rizomática, construída de acordo com as múltiplas interpretações que os habitantes da cidade fazem de suas realidades vividas e, posteriormente, das acumulações dessas respostas cotidianas. Se nesta arquitetura a casa produz um diagrama da história e das circunstâncias atuais da família, a cidade traduz o movimento coletivo de uma sociedade em uma linguagem de estruturas. [...] Uma consciência dupla de que você precisa de água hoje e de que precisará pelo resto de sua vida determina duas soluções com caracteres temporais diferentes: a primeira imediata, talvez provisória;

---

90 Oroza, 2015, online: <https://www.ernestooroza.com/>.

a segunda progressiva, provavelmente permanente. As duas linhas de pensamento, imediato/provisório e progressivo/permanente, se misturam, deixando para trás sistemas elétricos, de água e gás paralelos; instalações acabadas e inacabadas, visíveis e invisíveis, legais e ilegais, baratas e caras. Os habitantes da cidade transformam suas casas em um meio sistemático de expressão e sobrevivência. O pragmatismo, a sagacidade para evitar a pobreza e a habilidade legal com a qual lidam com espaços e materiais transformam cada lar em um manifesto: uma Declaração de Necessidade.<sup>91</sup>

O tempo comparece como diferença novamente. Oroza frisa o termo ritmo, o que nos leva a dialogar também com Henri Lefebvre, quando o autor desenvolve textos acerca do ritmo e daquilo que denomina ritmanálise. Segundo Lefebvre “O ritmo comporta um tempo diferenciado, uma duração qualificada. Assim como repetições, rupturas e retomadas no tempo”<sup>92</sup>. Lefebvre defende que o ritmo seria uma conjugação de elementos quantitativos, como medida cronológica e regrada, a elementos qualitativos vinculados ao tempo vivido, do corpo, do carnal. O primeiro seria mecânico, o segundo orgânico; um contínuo o outro descontínuo, mas ambos em conjugação e em relação constante<sup>93</sup>.

216

O autor segue definindo o ritmo como elemento essencial para a exploração da vida urbana, do cotidiano que o interessa, pensando no tempo social, como produto social, que se fragmenta entre valor de uso e valor de troca, ou tempo vendido (trabalho) e tempo vivido<sup>94</sup>. E aqui Lefebvre aponta o mesmo tipo de reflexão trazida por Deleuze e Guattari quando falam sobre o estriamento do tempo livre pela ideia de trabalho. A conversa com Deleuze, aliás, fica mais evidente quando Lefebvre explicita a relação que ele propõe entre ritmo e repetição. Segundo ele

A repetição absoluta é apenas uma ficção, no pensamento lógico e matemático, sob a figura da identidade; “A=A” (o sinal se lê “idêntico” e não “igual”). Serve de partida ao pensamento lógico, com correções imediatas. O segundo “A” difere do primeiro pelo fato de ele ser o segundo. [...] Não somente a repetição não exclui as diferenças, mas ela as engendra; ela as produz. Encontra cedo ou tarde o evento, que vem ou, melhor dizendo, advém em relação à sequência ou série produzida repetitivamente. Dito de outra forma: a diferença. [...] Um problema absoluto: O que pode a filosofia? Revelar uma situação? Apreciar o risco? Designar uma orientação? Indo longe na hipótese,

---

91 Oroza, 2006. Fonte: <http://architectureofnecessity.com/architecture-of-necessity-by-ernesto-oroza/>

92 Lefebvre, 2021, p. 161.

93 Lefebvre, 2021, p. 59-61.

94 Lefebvre, 2021, p. 156.

o ritmo (ligado por uma parte a categorias lógicas e cálculos matemáticos e a outra a um corpo visceral e vital) conteria segredos e a resposta às estranhas questões.<sup>95</sup>

Se Lefebvre traça uma relação entre repetição e diferença quando propõe uma análise ritmanalítica do cotidiano urbano, Deleuze dedica grande parte de sua pesquisa filosófica a esses pensamentos. A nosso ver, o entendimento de tempo como diferença, sempre criadora, como invenção, é o que faz o tema ser ainda mais potente em termos de pensamento e processo projetual em urbanismo. Deleuze adensa a defesa da diferença como uma filosofia própria, não baseada na identidade. É disso que trata a tese, ao colocar a possibilidade de um projeto que tenha como valor a diferença que se engendra no tempo, pela produção do sempre novo, sempre outro. É por isso que defendemos aqui, ainda, avançar no sentido de reconhecer o *estar* (enquanto estado provisório) e não apenas o *ser*, como identidade, fixa e permanente, a guiar o processo projetual.

As experiências estéticas e políticas encontradas em Cuba dão conta de marcar essas transformações, essas diferenças, desmistificando e fagocitando projetos e produtos, arquiteturas e programas. Uma escada pode valer por sua função provisória. Uma escada pode se configurar como uma pilha de tijolos, como muros desconstruídos, montes de objetos, até fileiras de livros sobrepostos. Escultura. As casas transformadas de Havana insurgem como resultado visível da capacidade de negociar, enfrentar ou simplesmente esquivar-se dos limites legais, físicos, econômicos e culturais, anunciando e possibilitando formas outras, em processos de desterritorialização-territorialização-reterritorialização sempre renovados.

Aquele edifício pode, afinal, estar uma casa agora à noite, mas estar uma oficina amanhã pela manhã. De maneira ainda mais usual e recorrente ou mesmo reversível, um objeto pode ter estado tabuleiro antes e estar assento de cadeira agora. A aura do produto é violada e tudo pode ser ressignificado a partir daí, quando as estruturas passam a ser vistas como plataformas abertas, suporte e recurso em potencial.

Rancière<sup>96</sup> inclui esse tipo de experiência estética e política em um regime de arte que o autor define como uma união simultânea de um modo

---

95 Lefebvre, 2021, p. 56-58 e p. 66.

96 Rancière, 2009.

de percepção, um modo de visibilidade e uma ideia. Na tese buscamos identificar o que, no conjunto das experiências até aqui elencadas, pode ecoar e fazer vibrar de outro modo o solo urbano, como ideia, modo de percepção e forma de ação. A exploração proposta é realizada, em grande medida, a partir de experiências estéticas e políticas emergentes, que inventam mecanismos e dispositivos a fim de articular processos de transformação do *status quo* de determinadas situações, negando modelos ideais e padronizações.

Essas reações surgem como formas de tensionar ou interceptar o estado das coisas, a inércia e os modelos fixos. É um modo de (des)formalizar a matéria como algo idealizado. Oroza reconhece nas diferenças e restrições possíveis alternativas formais, um contraponto aos tradicionais processos de periferação espacial. Especialmente no caso do adensamento das construções, a centralidade geográfica da população é mantida, utilizando, porém, materiais e soluções construtivas considerados periféricos, informais e precários pelo planejamento formal. Nos edifícios retratados por Oroza, a forma não preexiste, ela resulta das experiências do viver. Ela não é, desde antes e para sempre, ela *está* agora e poderá deixar de estar em breve.

218



Fig. 99 e 100 – Ernesto Oroza, *Arquitectura de la necesidad*, Havana, Cuba, 2012.

Seja na prática artística de Francis Alÿs, nas compilações organizadas por Oroza ou ainda nas experiências urbanas de parques e praças como em *Park Fiction* e *Tempelhofer Feld*, a desestabilização, a desprogramação e a deformação se confundem e se complementam. São atos concretos disparados a partir de necessidades imperativas (socioeconômicas, políticas, estéticas), objetivas e subjetivas. Precisamos, neste caso, abandonar nossos parâmetros de projeto, de planejamento e, principalmente, de avaliação e validação acerca da produção urbana.

Neste sentido da desprogramação, Deleuze e Guattari fazem uma apologia à ideia de *corpo sem órgãos* cunhada pelo poeta e escritor francês Antonin Artaud, quando escreve, em 1947:

*Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força,  
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.  
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,  
então o terão libertado dos seus automatismos  
e devolvido sua verdadeira liberdade.*

219

Em vez de lamentar a falta de formalidade, podemos encarar a possibilidade de identificar novos usos, programas, formas e permanências em cada situação, algo potencial, na esteira do devir e do ainda não. Sair dos esquemas automáticos e “pré-setados” por *default*. Tornar o espaço uma plataforma aberta para intervenções e atualizações participativas e colaborativas ao longo do tempo, pelo tempo, é este o interesse que nos faz sair da zona de conforto do projeto e do planejamento em arquitetura e urbanismo para rumar em direção ao desconhecido, aquilo que está em latência, que pode emergir e se insurgir à revelia do sistema e dos padrões normativos. Um corpo sem órgãos.

Tal caminho nos leva, por exemplo, a pensar em como seria projetar uma cidade em que aquelas construções que tivessem atividade apenas durante o horário comercial pudessem ser convertidas em moradias durante o período “ocioso”. Não mais um caminho de expansão territorial, de periferação espacial, outrossim de “revezamento programático-cronológico”. Bancos, cartórios, repartições públicas, lojas e estacionamentos diurnos: todos seriam potencialmente transformados em seu uso fora dos “dias úteis”. Poderiam ser

residências à noite e nos finais de semana, por exemplo ou espaços de lazer e ócio. Algo próximo ao que acontece hoje em projetos como do Minhocão, em São Paulo, e em diversas ruas e avenidas, que se tornam parques lineares a ocupar vias e viadutos em horários alternativos ao tráfego de automóveis.

Pode soar novamente como um conto de Calvino, mas se parece com dinâmicas já existentes na América Latina (como da “cama quente”) que, no entanto, não são absorvidas pelo sistema legitimado de planejamento e projeto urbanos. É como se operássemos pela dimensão temporal e não apenas espacial, transformando o “caráter” do lugar continuamente. Neste caso, a forma não pré-define a matéria, é a matéria que (des)formaliza a intenção ideal. A matéria pode exceder a forma e o resultado material será, portanto, não contenção da matéria, mas sua expressão, mesmo que provisória. A forma, neste caso, é um diagrama de forças atuantes, em tensão dinâmica, não um desenho técnico acabado.

Vale entender que a transformação dinâmica que aqui defendemos é em sentido amplo. Desprogramar, como nos provoca Alÿs em *Turista*, refere-se não apenas a mudanças constantes no espaço que ocupamos, mas também em relação a quem somos e a quem nos tornamos ao longo do tempo. Vale pensar em como podemos aprofundar essa questão quando entendemos a transformação como um valor, atuando pela diferença no sentido proposto por Deleuze, ou no ritmo ao qual Lefebvre faz referência. Ao partir do pressuposto de que o tempo é mudança contínua e nós também, nos desapegamos de identidades fixas e valores considerados perenes, de referências modelares e nos abrimos para o desconhecido. Saímos da ideia de civilização grega marcada pela identificação, pelo Mesmo e entendemos que a chave de leitura se dá pelo Outro.

O tempo passa a ser entendido como necessariamente heterogêneo, pois num processo de tornar-se sempre outro cabe ser e vir a ser qualquer outro, um outro ou outra qualquer, afinal. Abole-se de partida a ideia de padronização e mesmo de evolução ou de hierarquia, pois o tempo é a variável da mudança constante, sem pretensão teleológica, de finalidade ou evolutiva. Tornar-se outro aqui é parte de todo processo – e este outro não é meta, exemplo ou modelo a ser seguido, nem tampouco a ser superado. Tornar-se outro é circunstancial e, simultaneamente, intrínseco à nossa natureza, segundo a perspectiva que aqui advogamos. Assim como as casas retratadas por Oroza, tomamos uma forma provisória, sempre em diálogos com forças atuantes, em

agenciamentos constantes e processos de territorialização que se repetem e, assim, criam diferença, no tempo.

Esse processo, em termos de projeto de cidade, muda nosso ponto de partida. Coloca a questão de pensar e de imaginar a cidade em outros termos, tensionando e revisando a tríade vitruviana, mas não apenas. Os princípios basais de Vitruvius são uma porta de entrada, digamos, para repensarmos o que eles representam hoje em nossas escolas e metodologias projetuais, em nossa cultura de projeto tanto dentro do campo disciplinar quanto fora dele.

Ao fazer uma apologia ao que chamam de corpo sem órgãos, Deleuze e Guattari trabalham a partir da ideia de diagramas não estratificados, de não segmentarização nem hierarquização. Trata-se de um movimento em diversos níveis e direções, em que a desprogramação se dá em esfera individual, quando assumimos a transformação e a possibilidade de mudarmos nossas identidades ao longo do tempo, sendo cada vez diferentes de nós mesmos; mas também em nível coletivo, enquanto agentes que partilham de novas relações que se criam e se reconfiguram sendo performados a cada situação que se impõe.

221

O programado, o inexorável da vida é contrário ao devir (criador), de modo que, visto através dele, tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro. Nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de cada instância, incluindo-se aí a identidade pessoal.<sup>97</sup>

A partir de experiências estéticas que operam pela desprogramação, novas produções de espaços comuns se tornam possíveis, em pensamento e em ação, pela *práxis*. A transformação não se dá, porém, apenas como um valor por si só: ela nos interessa enquanto processo político, de igualdade.

[...] atitudes evolutivas, auto-organização, assunção de responsabilidades. E isso tanto ao nível mais imediato da vida cotidiana quanto a um nível social mais amplo, relativo à inserção cultural, profissional, étnica, etc. O que importa aqui é poder trabalhar programas de vida em função de personalidades complexas e expostas a remanejamentos por vezes perigosos. É como se para cada pessoa que chega fosse preciso 'reescrever', refundar as bordas [...].<sup>98</sup>

---

97 Deleuze; Guattari, 1996, p. 67.

98 Guattari; Rolnik, 1996, p. 255.

Felipe Drago, ao explorar esse tema, escreve

o principal, então, é achar o ponto no qual se possa verificar a igualdade para além das segmentaridades: não importa quem é arquiteto, mestre ou pedreiro, o que importa é o que se pode criar no seu encontro por meio de um projeto aberto. O objetivo maior do trabalho, nesses termos, seria criar meios de confirmar a igualdade pela produção do comum e pela produção de uma política prefigurativa de criação do trabalhador coletivo. Esse trabalhar “juntos” não chegará a formar um ‘nós’, mas aproximará os envolvidos em um ponto a partir do qual se estilhaçam as segmentaridades [...]<sup>99</sup>

Na mesma linha, Reyes defende um saber-fazer outro, processual, confrontando estruturas hierárquicas constituídas na história e presentes no processo projetual, que mantém matrizes segmentadoras. O primeiro passo seria desnaturalizar esse processo para poder instalar outras práticas no pensamento e no projeto de cidade, de forma não estanque. Para Reyes, seria necessário então trabalhar a partir de dispositivos, diagramas e afins que não mais “pré-desenham um projeto, mas funcionam como elementos de inteligência que estão à disposição de qualquer um como mola geradora de arranjos cooperativos e colaborativos”<sup>100</sup>.

222

Quando práticas de igualdade são colocadas, desnaturalizamos estruturas de segregação de modo radical e entendemos a artificialidade desses processos. É como pondera Freire quando disserta:

Na verdade, porém, os chamados marginalizados, que são os oprimidos, jamais estiveram fora de. Sempre estiveram dentro de. Dentro da estrutura que os transforma em ‘seres para outro’. Sua solução, pois, não está em “integrar-se”, em ‘incorporar-se’ a esta estrutura que os oprime, mas em transformá-la para que possam fazer-se ‘seres para si’.<sup>101</sup>

Freire dialoga diretamente com a defesa de Raquel Rolnik ao indicar que a falta de planejamento é o próprio planejamento. Fazer parecer de fora, marginal, é intencional e artificioso, é um modo de excluir, propositalmente, enquanto sistema. Ou seja, o vocabulário da inclusão é bastante paradoxal, porque leva a crer que havia antes uma exclusão natural que precisa ser superada por aqueles que estão dentro, ao outorgar uma licença aos de fora para entrar e fazer parte.

---

99 Drago, 2020, p. 189.

100 Reyes, 2022, p. 160.

101 Freire, 2020, p. 84-85.

Na defesa de Freire, compartilhada por Deleuze, Guattari e Rancière e que advogamos em nosso grupo de pesquisa, o processo é distinto. O que ocorre é a verificação, a legitimação da igualdade pelo entendimento de que todos fazem parte desde sempre, mas a partir de uma estrutura que busca a exclusão. De um sistema que visa a segregação e a sedimentação, por meio de um pensamento sedentário, através de uma partilha policial do sensível. A política, ao contrário, se dá justamente quando aqueles que estavam artificialmente de fora, sem voz nem parte no processo, se fazem ouvir e pertencer, pela instauração do dano, por um momento de partilha que engendra movimentos inéditos e que evidencia o dissenso entre diferentes.

Diferentes, mas sempre parte, de um sistema segregador e opressor, para usar palavras de Freire. De um sistema policial, para seguir com Rancière. Não é apenas uma questão de incluir, portanto, nem de empoderar para que outros, antes oprimidos e marginalizados, venham para dentro, para o centro. É um passo muito mais significativo, a nosso ver: o sistema em si, a estrutura, precisa ser denunciada e transformada, a partir da noção de igualdade, de autonomia, pela valorização da diferença. É necessário, assim, desprogramar segmentaridades e segregações desde a raiz.



PRO

PROJETAR O TEMPO

JE

TAR O

T

EMPO

DEFORMAR

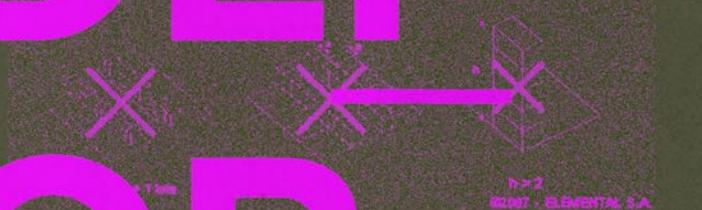


DEF



02.007 - ELEMENTAL S.A.

OR



h=2  
02.007 - ELEMENTAL S.A.

MA

R

### 3. PROJETAR O TEMPO / D E F O R M A R

*verbo*<sup>1</sup>

*1. transitivo direto e pronominal*

mudar ou desfazer-se a forma ou o aspecto original de; modificar(-se); descaracterizar(-se), desfigurar(-se).

*2. transitivo direto - figurado*

mudar para pior; corromper; deturpar; adulterar.

226

A palavra *deformar* remete à *forma*. Após o novo acordo ortográfico da língua portuguesa, *forma* (com *ó* aberto) e *forma* (com *ô* fechado) passaram a ter a mesma grafia, apesar das fonéticas seguirem distintas. Pensar que a *forma* de algo (com *ó* aberto) é equivalente à *forma* de algo (com *ô* fechado) é instigante para nossa pesquisa, ao problematizar o vínculo entre modelo fechado, que contém uma ação, à ideia de uma figura ou contorno resultante dessa ação. Enquanto *forma* (com *ó* aberto) pode ser sinônimo de *formato*, *configuração*, *modo*, *tipo*, *maneira*, *condição* (*forma física*, *geométrica*), *forma* (com *ô* fechado) seria correspondente a *padrão*, *molde*, *modelo*, *protótipo*. Temos, então, um *molde prévio*, com seu *desenho acabado e limitado*, ao qual a *matéria* deve se adequar ou, para seguir com o termo em seus diversos usos: *se conformar*.

Em contraponto a um processo de *conformação* a algo externo, como uma *forma* (com *ô* fechado) a conter um bolo que cresce, sugerimos aqui a ação de *deformar*. Em vez de pensarmos em um *desenho* a conter a *matéria*, que deve estar condicionada a limites precisos, nos interessa explorar a possibilidade de a *matéria* ir se configurando a partir de movimentos inesperados. A *matéria* se torna *desenho* e *contorno* de si mesma, através de ações dinâmicas que não a contém de antemão e que, ao contrário, permitem e facilitam sua *transformação*, quiçá seu *transbordamento*.

---

<sup>1</sup> Oxford in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/desprogramar> [consultado em 23-04-2023]. <https://www.meudicionario.org/desprogramar>

A proposta vem também no sentido de questionar ideais de beleza modelares, padrões estéticos pretensamente ubíquos e universais, cânones de composição consagrados. Quando Vitruvius, em seu tratado latino, disserta acerca do termo *venustas*, o autor romano escreve: “[...] Finalmente, o princípio da beleza atingir-se-á quando o aspecto da obra for agradável e elegante e as medidas das partes corresponderem a uma equilibrada lógica de comensurabilidade”<sup>2</sup>. *Venustas* pode ser interpretado, em português, como: “perfeição da beleza (particularmente feminina), não só na regularidade ideal das formas e traços, mas também na graça, elegância, formosura; sinônimo de bela, esbelta, airosa, garbosa, jeitosa”<sup>3</sup>. Trata-se de um conjunto de acepções que comparecem em bloco e remetem à origem do termo em sua etimologia ligada à Vênus: nos endereçando sempre ao divino, ideal, perfeito, não corrompido, como a deusa da mitologia greco-romana.

Enquanto princípio basal a guiar a prática de arquitetura e urbanismo, como preconizava Vitruvius, *venustas* se torna um índice dessa busca pela transcendência que gera estratificações e hierarquizações no pensamento e na prática projetual ainda hoje. Operamos a partir de uma ideologia platônica, de beleza e de harmonia a serem eternamente perseguidas. Essa busca é reafirmada por Leon Battista Alberti ao atualizar a tríade vitruviana e substituir alguns de seus termos. Alberti assume de Vitruvius as três categorias finalísticas da arquitetura: *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, nomeando-as de *soliditá*, *utilitá* (ou *comoditá*), e *voluptas* (ou *beleza/leggiadria*)<sup>4</sup>.

227

Segundo Alberti, “a essência da arquitetura está em dar forma à matéria, através do traçado ou ‘lineamenta’, que consiste em ajustar linhas e ângulos de modo a obter-se uma determinada forma”<sup>5</sup>. Temos uma visão de arquitetura como obra-prima, muito próxima à ideia de escultura pronta, em que a forma é dada por um especialista, *a priori*, sendo resultado de seu trabalho individual e autoral. Alberti, seguindo o caminho traçado por Vitruvius, indica que os elementos construtivos que configuram uma edificação devem ser “bem definidos (*fnitio*), ordenados (*numero*) e distribuídos (*collocatio*); e tudo isto tendo em vista a obtenção, ou melhor, a adequação ao princípio da *concinnitas*, que é, seguramente, o conceito chave da estética arquitetônica, segundo Alberti”<sup>6</sup>.

---

2 Vitruvius, 2007, p. 82.

3 Cf. <https://www.dicio.com.br/venusta/>

4 Cf. Ferreira, 2006.

5 Alberti, 1942.

6 Ferreira, 2006.

*Concinnitas* tem por tradução habitual harmonia, correspondendo a um acordo entre as partes e o todo em um dado conjunto, bem como das partes entre si, de tal maneira que se perceba tal conjunto como “completo e acabado em definitivo: de um modo que não seja possível acrescentar-lhe nada, subtrair-lhe coisa alguma sem pôr em causa o equilíbrio do conjunto”<sup>7</sup>. E se esses preceitos clássicos e renascentistas podem soar distantes, seu legado reverbera em nossos dias e está impregnado em nosso imaginário. Valores atrelados à beleza e à harmonia definidas e definitivas compõem de modo altamente tendencioso, vinculados a padrões eurocêtricos. São cânones atualizados no campo disciplinar por meio do quadro de referências, muitas vezes composto de exemplos internacionalmente reconhecidos, oriundos de países chamados desenvolvidos.

228

Neste capítulo, promovemos uma aproximação de experiências estéticas e políticas que tomam o caminho inverso. Lado a lado com essas experiências, defendemos problematizar tais preceitos. Entendemos que a forma deve ser um estado provisório da matéria, o mais adequado possível em uma determinada situação e circunstância, dentre tantos outros possíveis – como parte de um processo constante de *devenir*, em que distintos agentes tomam parte. Estamos no campo dos agenciamentos, necessariamente coletivos, portanto, e desejavelmente abertos e porosos. Novamente, estamos partindo de uma ideia de projeto calcada no verbo *estar*, em vez de balizada pelo *ser*.

O desejo e a necessidade de transformação (talvez inseparáveis) são o fio condutor deste capítulo que explora, a partir da empiria, ações que têm a deformação como denominador comum. Mergulharemos em experiências estéticas e políticas onde o princípio vitruviano de *venustas* será interceptado por diversos de seus aspectos “originais”: por seu viés autoral, individualizante, onde a figura do arquiteto/projetista se equipara a do demiurgo, artífice semideus que molda a matéria seguindo padrões ideais; pela compreensão de beleza e de harmonia enquanto parâmetros estandardizados, homogêneos e imutáveis e, finalmente, pelo vínculo entre forma final e molde pré-determinado, definitivo e cerrado.

A fim de entender maneiras de operar pela deformação que possam nos servir como inspiração, ampliando o horizonte projetual em arquitetura e urbanismo, este capítulo terá como núcleo gravitacional a produção artística

---

7 Alberti (1443-52), p. 382-88, In: Ferreira, 2006.

de Héctor Zamora e projetos do escritório Elemental, destacadamente Quinta Monroy. Ambos operam a possibilidade de deformação no tempo, a partir da absorção da diferença, do Outro, no processo de vir a ser, de deixar a matéria tornar-se forma e, novamente, transformar-se.

### 3.1. HÉCTOR ZAMORA

Héctor Zamora é mexicano, nasceu em 1974, formou-se em design gráfico, tornou-se artista, morou em São Paulo entre 2007 e 2016, posteriormente em Lisboa e atualmente está de volta à Cidade do México. Esteve algumas vezes em Porto Alegre para montar trabalhos seus em distintas edições da Bienal do Mercosul, quando o conheci pessoalmente. Sua trajetória artística tem início concomitantemente à sua atuação, entre 2001 e 2005, como diretor de um estúdio dedicado ao desenvolvimento de estruturas leves para projetos de arquitetura. Sua experiência profissional e formação acadêmica marcam, em maior ou menor grau, suas práticas até hoje, seja pela manipulação geométrica, pela complexidade estrutural ou pelo uso de materiais empregados na construção civil.

229



Fig. 101 – Héctor Zamora, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, Cidade do México, México, 2004.

Dentre sua produção nos aproximaremos de diversas experiências cujo eixo temático gira em torno da deformação do espaço construído e da reconfiguração de relações sociais, econômicas e culturais, principalmente daquelas tecidas entre o público e o privado, entre o formal e o informal e entre o central e o periférico. A partir desse primeiro recorte, nossa ênfase se coloca particularmente em dois trabalhos: *Paracaidista, Av. Revolución 1608 Bis* e *Las Divas (Sustracción/ Adición)*, em que a deformação ocorre em escala urbana. Iniciemos, então, pela experiência de *Paracaidista, Av. Revolución 1608 Bis*, datada de 2004, que foi um marco na trajetória de Zamora, quando o artista passou a trabalhar com intervenções de grande porte, a partir de estruturas arquitetônicas.

Lá estava aquela enorme estrutura disforme, pendurada na fachada do museu, parasitando o espaço público, atrapalhando o tráfego de pedestres e poluindo a paisagem do nobre bairro de San Ángel. Uma geringonça que parecia brotar do edifício, construída com restos e sobras urbanas, como um barraco desses que há nas favelas e subúrbios, com materiais desconstruídos (tapumes, telhas, papelão), numa junção caótica de coisas fora de escala. A escada era uma ameaça à estabilidade e sua instalação naquele local uma afronta aos cidadãos de bem da vizinhança. A morada informal usava de “gatos” para sugar luz e água do museu e fazia da calçada seu jardim. Por que foi criada? Quem poderia viver nessas condições? Que tipo de intervenção é esta e quem deixou que permanecesse ali?

Esse tipo de perguntas e de reação é frequente em relação às experiências estéticas e políticas como as que adotamos nesta tese. A interferência projetada, construída e habitada por Zamora por um breve período é uma anotação que remete tanto à desestabilização quanto à desprogramação e à deformação, em um suporte híbrido entre arte e aquilo que os arquitetos rechaçam enquanto arquitetura. A linguagem da autoconstrução, encontrada em abundância nas periferias mexicanas (bem como na maioria das capitais latino-americanas) é reforçada pelo título do trabalho, que alude à situação daquele que ocupa um terreno de forma irregular. *Paracaidista*, como a tradução indica, corresponde a paraquedista: alguém que se instala em uma situação que lhe é alheia. No linguajar popular mexicano, *paracaidista* tornou-se sinônimo de favelado<sup>8</sup>.

Zamora constrói uma estrutura efêmera que toma conta das fachadas cegas do *Museo Carillo Gil*, na cidade do México, partindo da noção de relação

---

8 Zamora, 2015.

simbiótica e parasitária. O “barraco suspenso” torna-se moradia temporária de Zamora.

*Paracaidista* tinha essa funcionalidade. Eu morava nela por três meses. Podia tomar banho lá, por exemplo. No início, eu estava muito preocupado com essa situação de “não, é que isso tem que funcionar dessa forma, tem que ser assim”. Mas aos poucos percebi que até eu mesmo tinha que ser flexível no que pode acontecer... trata-se de transformar o espaço, torná-lo flexível, de modo que possa acabar sendo algo totalmente diferente do que eu pensava. [...] A experiência em *Paracaidista*, no final também teve um interesse muito importante em atuar diretamente com os trabalhadores. Muitas das soluções que você vê nas casas, por mais difíceis que tenham sido porque aqui há uma estrutura de poder bem definida - onde o engenheiro ou arquiteto está no topo e daí se forma uma pirâmide - permitiu ir até o pedreiro e dizer: “olha, eu estou interessado em ouvir sua opinião sobre essa parte e a partir daí resolvermos juntos um problema”... eu acredito muito na sabedoria de alguém que faz esse trabalho há muito tempo, eles sabem o que funciona bem e o que não funciona bem, e foi isso que fiz em *Paraquedista*. No final, foi uma pesquisa sobre sistemas de autoconstrução.<sup>9</sup>

Durante esse ciclo de projeto e também ao longo da construção, o artista negocia com a cidade, com a instituição cultural e com seu público visitante, por meio de ações imprevistas num processo bastante dissensual que se projeta sobre o espaço público. O crítico de arte e curador Cuauhtémoc Medina, em seu texto *Exterior interiorizado*, postula que Zamora “coloniza a fachada do museu, edificando sobre a estrutura cultural moderno-burguesa uma habitação temporária feita de materiais usuais da autoconstrução das invasões proletárias dos favelados”<sup>10</sup>. O processo, clandestino, inclui o embargo da obra pela prefeitura (visto que foi construído de maneira irregular em termos de legislação municipal) e o fechamento do museu por um dia, atendendo a reivindicações dos moradores do bairro chique de San Ángel, onde se instala.

A construção, no entanto, é retomada após cinco meses de embargo. Acaba por se materializar a partir de pequenas modificações resultantes desse processo aberto e se converte em morada passageira de Zamora. Desde sua concepção até sua desmontagem, o “puxadinho” é palco de reações divergentes da população, da instituição cultural que o abriga, do poder público que o confronta e de críticos e interessados em arte que parabenizam o artista pela iniciativa.

---

9 Zamora, 2008, em entrevista transcrita disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/008/Zamora.htm>. Tradução nossa.

10 Medina, 2014, p. 4. Tradução nossa.

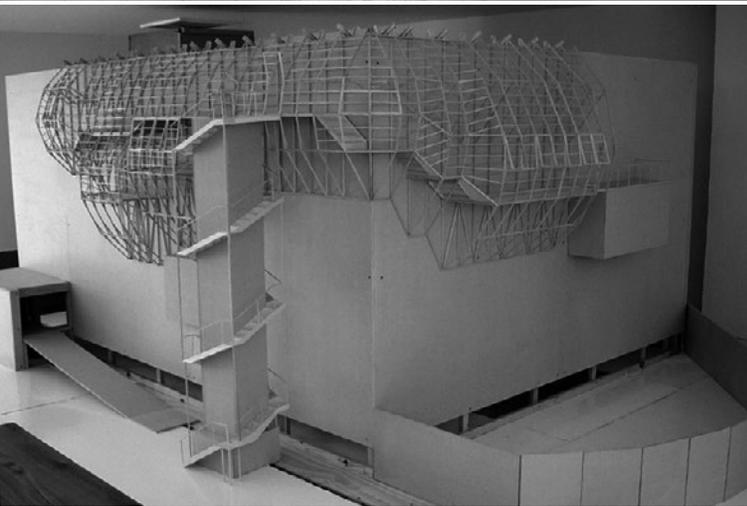
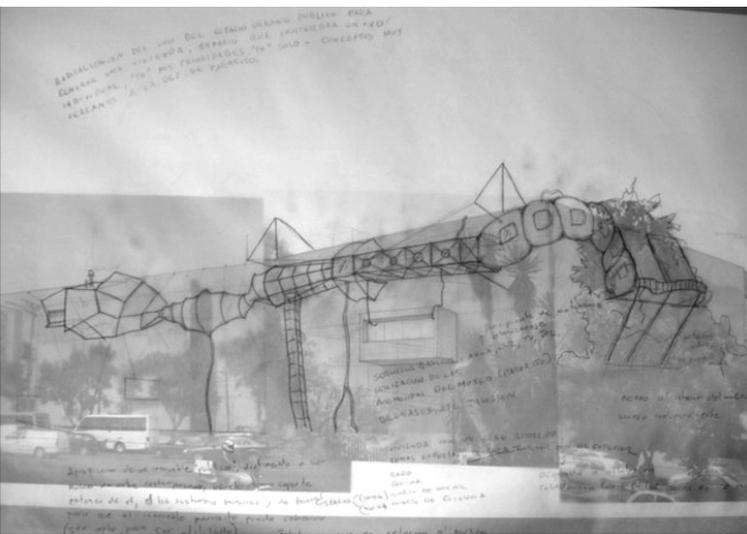


Fig. 102, 103, 104 e 105 – Héctor Zamora, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, processo de projeto e de construção com participação do artista e de operários.

Havia um determinado contexto de subutilização e de precarização das estruturas culturais mexicanas à época, principalmente aquelas públicas, incluindo o *Museo Carillo Gil* em questão. Nesse cenário, segundo a perspectiva de Zamora, a intervenção pode ser considerada uma relação simbiótica, parasitária e/ou epífita. O artista usa ainda outros vocabulários biológicos para

indicar que o museu estava, à época, com seu “sistema imunológico baixo”<sup>11</sup>, permitindo que entes externos o invadissem, tomando conta e parasitando seu corpo. Assim, o barraco improvisado se beneficia das estruturas físicas do museu, tanto do ponto de vista de sua engenharia e construção – suspensa pela cobertura e apoiada nas empenas da instituição –, quanto do sistema de abastecimento de água, esgoto e energia, que são parcialmente desviados para alimentar a casa provisória de Zamora.

O próprio título da obra (*Paracaidista, Av. Revolución 1608 bis*) remete a esse pequeno desvio que, em espanhol é sinalizado pela palavra *bis*: corresponde a uma espécie de bifurcação em um mesmo endereço, neste caso, o do museu. Segundo o artista “Meus projetos tratam de construir utopias, não de convertê-las ou contestá-las, trata-se de materializá-las”<sup>12</sup>. A nosso ver, mais do que uma possível utopia, a experiência proposta por Zamora aproxima-se de uma heterotopia como aquelas descritas por Foucault<sup>13</sup>.

Há que se pontuar também que o *Museo Carillo Gil* encontrava-se em franco processo de decadência enquanto equipamento cultural, com baixa frequência e pouca atividade, entre outros aspectos problemáticos que naqueles anos assolavam a produção artística no México e os investimentos públicos na cultura. Com a interferência de Zamora, o museu acaba por receber um incremento considerável de visitas, de interessados, de programas e de visibilidade. O barraco, além de ser ocupado pelo artista, foi aberto à visitação pública e converteu-se em sede de atividades comunitárias, como refeições coletivas. Relação simbiótica parasitária, epífita, de mutualismo ou de comensalismo – torna-se uma questão de ponto de vista.

Nas palavras de Rancière, “o sem-teto abandona sua identidade consensual de excluído para se transformar na encarnação da contradição do espaço público: aquele que vive materialmente na rua e que, por esta mesma razão, está excluído do comum e da participação nas decisões sobre os assuntos comuns”<sup>14</sup>. Zamora se coloca na situação de morador clandestino, habitando o espaço público e tirando proveito material e simbólico do museu instituído como um *paracaidista*. Encarna, assim, a contradição à qual Rancière

---

11 Zamora, 2012.

12 Zamora, 2008, em entrevista transcrita disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/008/Zamora.htm>. Tradução nossa.

13 Foucault, 2013.

14 Rancière, 2005, p. 63.

faz referência. Ainda, nos remete à ideia de retirar a mirada das certezas e da boa arquitetura e posicioná-la a contrapelo, como dizia Walter Benjamin<sup>15</sup>. É olhar a produção do espaço a partir das margens. Como pondera Reyes:

Se o Habitar Maior é tudo aquilo que está em conformidade com a lei e com seus pressupostos jurídicos e fundamentalmente econômicos, um habitar menor é tudo aquilo que vaza e escapa a esses processos de jurisdição. O Habitar Menor não está por fora de um Habitar Maior. Pelo contrário, demonstra por dentro de um Habitar Maior quando e como está sempre excluído, e desde sempre, incluído como o excluído. Ou seja, habita sempre por dentro de maneira incluída com sua marca de exclusão.<sup>16</sup>



Fig. 106, 107, 108 e 109 – Héctor Zamora, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, ocupação do artista e do público ao longo de três meses.

15 Parte desse texto foi publicada sob a forma de artigo na revista Píxo. Ver: Reyes; Konrath, 2022.

16 Reyes, 2019, p. 7.

A experiência proposta por Zamora infiltra inquietações e estranhamentos em uma dada realidade, de modo dissensual. O barraco, propositalmente esdrúxulo em seu aspecto visual, é um desafio a nossos parâmetros de avaliação e validação em termos de arquitetura. É considerado feio, desajeitado, desarmônico, incompleto, rude, desproporcional e assim por diante. Ao contrário da prescrição de Alberti, que visa à *concinnitas*, aqui todo e parte parecem estar em desacordo, sendo possível acrescentar ou retirar trechos e elementos, sem prejuízo. Na verdade, a estrutura parece, inclusive, estar em pleno curso de montagem ou de desmontagem, evocando a uma ação no tempo gerúndio, que não se estabiliza nem se fixa. Para Zamora

É como uma série de reflexões, como entrar e sair, entrar e sair, e de repente estar mais próximo da arquitetura, de repente saltar para a arquitetura, gerar tensão... quando fiz *Paracaidista*, o grupo que se sentiu mais ofendido com a obra não foi a instituição pública nem os artistas, foram os arquitetos. Os arquitetos ficaram muito, muito tensos. [...] Há muito tempo a arquitetura e a arte estão em conflito, e essa linha que as divide é tão tênue que está sempre em disputa. Acredito que este projeto fica nessa linha, essa é uma das coisas mais interessantes que ele propõe. Que não toma partido por um lado ou pelo outro, mas se coloca no meio, para acentuar essa discussão.<sup>17</sup>

É um processo de apropriação, se quisermos usar termos lefebvrianos, ou de territorialização-desterritorialização-reterritorialização para seguirmos com Deleuze e Guattari. O ambiente controlado e asséptico do museu, em sua forma modernista, é interceptado por um organismo invasor, que o obriga a abrir-se e coexistir com o Outro, com o diferente. Para Lefebvre

235

“A solução não pode ser encontrada no espaço em si – como uma coisa ou um conjunto de coisas – como fatos ou sequência de fatos, ou como *medium* ou *environment*”, mas numa atividade no espaço, que compreende a experiência de uma “revolução sem nome, como tudo aquilo que pertence à experiência vivida. Ela prepara, na clandestinidade cotidiana dos gestos e dos sonhos a sua coerência explosiva.” [...] “Na cidade, o tempo é que domina o lugar.”<sup>18</sup>

Cabe ainda lembrar a crítica que Lefebvre faz ao ensino e à prática da arquitetura e do urbanismo, à época (1972), quando indica que deveríamos nos ocupar do habitar e não do habitat.

---

17 Zamora, 2008, em entrevista transcrita disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/008/Zamora.htm>. Tradução nossa.

18 Velloso, 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5949>. Acesso em: 2 jul. 2021.

Encontramos eco desse pensamento tanto na experiência estética e política que Zamora propõe, do mesmo modo como nas situações cotidianas registradas por Ernesto Oroza em Cuba. Nos dois casos, é a ação de habitar que dá forma ao habitat, não o inverso. A dimensão temporal comparece afirmando a transitoriedade, reivindicando a diferença, com forte lastro crítico da ordem social; assim como nas intervenções levadas a cabo por Matta-Clark. Seja operando por adição ou subtração, é a prática vivida que borra os contornos da forma arquitetônica pré-estabelecida, de modo afirmativo, deixando sua marca no espaço antes consolidado e fechado em si mesmo.

Aqui vale explicitar uma questão presente em toda tese: quando sugerimos atuar pelo avesso, pela inversão, entendemos essa postura como afirmativa – como produção criativa da diferença. Ou seja, coadunamos com Deleuze quando o autor escreve

A negação é a diferença, mas a diferença vista do menor lado, vista de baixo. Ao contrário, endireitada, vista de cima para baixo, a diferença é a afirmação. Mas esta proposição tem muitos sentidos; que a diferença é objeto de afirmação; que a afirmação mesma é múltipla; que ela é criação, mas também que deve ser criada, afirmando a diferença, sendo diferença em si mesma. Não é o negativo que é o motor. Mais ainda, há elementos diferenciais positivos que determinam, ao mesmo tempo, a gênese da afirmação e da diferença afirmada. Que haja uma gênese da afirmação como tal é o que nos escapa toda vez que deixamos a afirmação no indeterminado ou toda vez que colocamos a determinação no negativo. A negação resulta da afirmação: isto quer dizer que a negação surge em consequência da afirmação ou ao lado dela, mas somente como a sombra do elemento genético mais profundo desta potência ou desta “vontade” que engendra a afirmação e a diferença na afirmação.<sup>19</sup>

Ao fazermos uma apologia da não arquitetura ou do não projeto, essa negação é produtiva. Ela provoca uma necessária interdição em modos pré-estabelecidos de projetar. Ela impõe questionamentos e sua potência então volta-se à possibilidade de fazer de outra maneira, de outra forma, de *deformar*.

Zamora declara, em entrevista, que sua produção tem sempre essa matriz temporal que se consolida espacialmente, a partir de experiências muitas vezes efêmeras, mas sempre afirmativas em seu modo de configurar algo no mundo, insurgir-se e materializar-se.

---

19 Deleuze, 2018, p. 103.



Fig. 110 – Héctor Zamora, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, Cidade do México, México, 2004.

Vejo cada uma das peças como exercícios ou experimentos, todos sempre relacionados ao espaço. Meu trabalho é com o espaço, essa coisa que está aqui entre você e eu, e nós mesmos somos espaço. Essa coisa que está aqui e que pode modificar, influenciar tudo o que está acontecendo ao nosso redor. Agora, olhando para a minha história, acredito que no início eu trabalhava muito em experimentos formais, modificando o espaço, buscando uma série de reações talvez mais por meio de uma percepção física. Transformações ou modificações espaciais [...] peças que vêm diretamente de uma reflexão formal, uma situação física matemática. Coisas assim, que ao serem transformadas, por outro sólido, modificam o espaço que você conhece, transformam totalmente a sua vida. [...] processo humano, manual, transformando a matéria, este é meu interesse.<sup>20</sup>

O processo artístico de Zamora tem por base um agenciamento coletivo, tanto em seu processo de construção em que os operários são agentes de decisão, como em relação ao público, que entra em contato com suas intervenções e passa a ser incorporado enquanto parte da experiência, que se transforma a partir dessas afetações. Mesmo que o nome de Zamora apareça como autor de uma obra de arte, esse fato revela mais sobre nossos padrões normatizados que insistem em criar rótulos e classificações do que sobre o

---

20 Zamora, 2008, em entrevista transcrita disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/008/Zamora.htm>. Tradução nossa.

fazer de Zamora. Para o artista, interessa permanecer nesse espaço entre arquitetura e arte, entre o formal e o informal, entre o público e o privado e entre projeto concebido e a deformação não programada. É um processo não fixo, portanto, que se desloca conforme o momento e ponto de vista, sendo provocador e produto de transformações no tempo.

238



Fig. 111, 112, 113 e 114 – Héctor Zamora, *Paracaidista*, Av. Revolución 1608 bis, processo de construção.

Assim como em *Paracaidista*, o trabalho intitulado *Bar las Divas (Subtracción/ Adición)* envolve muitos agentes e conflitos trazidos à tona a partir da intervenção do artista, por meio de uma matriz de inclusão e de tensão entre centro-periferia, de forma ainda mais participativa e errática em seu decurso. A experiência é a resposta que Zamora dá ao convite feito pela curadoria do MDE07 - *Encuentro Nacional Medellín 2007/ Prácticas Artísticas Contemporáneas*, evento promovido pelo Museo de Antioquia em Medellín, Colômbia, cujo tema era Hostilidade/Hospitalidade<sup>21</sup>.

A sede do evento era novamente um museu, desta vez situado no centro histórico da cidade, em uma praça ocupada intensamente por usuários de drogas e prostitutas. No edifício havia um espaço chamado *Casa del Encuentro*, local de trabalho da curadoria e da produção da mostra. É nessa sala que Zamora propõe intervir, a partir da subtração de boa parte de sua área, a ser destinada a um bar com acesso público virado para a praça. A sala, onde trabalhava uma equipe de aproximadamente vinte pessoas, originalmente contava com uma grande porta em sua fachada, voltada para a rua. A porta havia sido fechada devido não só a mudanças nas dinâmicas de uso da instituição, mas também à condição considerada perigosa do espaço público para onde se abria.

239

O artista projeta e constrói uma parede cega de tijolos rústicos, em formato de meia lua, na *Sala del Encuentro*, que fica reduzida à metade de seu tamanho. Na parte interna do semicírculo, organiza-se o boteco, tirando partido da porta em questão, que é reaberta, conectando o novo estabelecimento à praça. A decoração do bar (a ser inaugurado na abertura do evento), assim como sua gestão, são delegados a uma equipe de profissionais do sexo atuantes na região e coordenada por Dona Marina, na época vigilante do edifício, diretora da ONG *Corporación Rescatando Valores* e ex-prostituta.

Ao falar sobre esse tipo de trabalho em sua trajetória artística, Zamora indica:

Cada projeto se adequa a uma situação específica, você tem que trabalhar com as variáveis que estão ao seu alcance, mas obviamente há um aprendizado contínuo. [...] Sempre estive muito interessado em que meus trabalhos tenham uma pluralidade, que cada projeto possa falar em diferentes níveis. Acredito muito nessa situação, porque não são projetos elaborados apenas para um grupo específico,

---

21 Parte desse texto foi publicada em forma de artigo na Revista Urbe. Ver Konrath; Reyes, 2022.

mas qualquer pessoa pode entrar neles. Isso de não estar apenas focado em um tipo de espectador, mas sim na possibilidade que se abre quando as coisas acontecem na rua. Na verdade, cada espaço determina o projeto. [...] Eu perco o controle. Todos os meus projetos geram sua própria vida. Eu sou apenas o catalisador.<sup>22</sup>

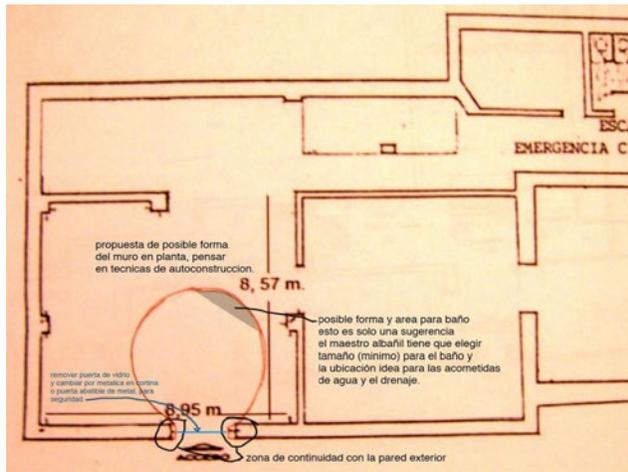


Fig. 115, 116, 117 e 118 – Héctor Zamora, *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)*, Medellín, Colômbia, 2007. Croqui do artista e fotos do processo construtivo na *Sala del Encuentro*.

Contrariamente à ideia de projetar cidades para modulares, não se trata aqui de negar as diferenças, de usar eufemismos ou disfarces para encobrir o que destoa. Interessa pensar uma cidade de espaços dinâmicos que permitam às pessoas mudarem, se transformarem, ocuparem mais de um papel, mais de uma posição social, sair de uma classe. Uma possível heterotopia

<sup>22</sup> Zamora, 2008, em entrevista transcrita disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/008/Zamora.html>. Tradução nossa.

surgida a partir da situação configurada pelo evento artístico, reivindicada pelo artista. Encontramos na experiência proposta por Zamora caminhos para a materialização de uma *pólis* heterogênea que integra os desvios, as minorias e as delinquências, sem relegá-los pejorativamente às margens, periferias ou prisões, sem fechar as portas.

Segundo Rancière,

Espetacular ou não, a atividade política é sempre um modo de manifestação que desfaz as partilhas do sensível da ordem policial ao atualizar uma pressuposição que lhe é heterogênea por princípio, a de uma parte dos sem-parte que manifesta ela mesma, em última instância, a pura contingência da ordem, a igualdade de qualquer ser falante com outro ser falante qualquer. Existe política quando existe um lugar de formas para o encontro entre dois processos heterogêneos. O primeiro é o processo policial [...]. O segundo é o processo de igualdade”.<sup>23</sup>

A heterogeneidade e a inclusão da periferia no centro são as pedras de toque dessa experiência, enquanto processos que se desdobram no tempo – tempo como diferença. Zamora não sugere que haja uma mudança nas “identidades” que entram em confronto com sua operação de subtração e adição (como indica o título do trabalho). Porém sua ação cria possibilidades políticas, de partilha do sensível, a partir de uma interferência que desestabiliza estruturas postas, deforma um edifício, desprograma atividades e usos (por parte da equipe do evento e da população das adjacências).

241

É como coloca Stavrides<sup>24</sup> ao falar de processos de criação de um comum defendidos também por Rancière: havia ali papéis que estavam sendo inventados naquele momento, especialistas que deixavam de sê-lo para tornarem-se agentes da comunidade e não técnicos donos de um saber-fazer a ser difundido e seguido. As identidades anteriores foram abandonadas e novas formas de socialização foram geradas, de modo a garantir que havia sempre alguém de fora entrando, uma nova acomodação de vocações sendo posta e refeita. “Não pertenciam a um mundo comum pré-existente. Foi através de sua participação em uma iniciativa definida coletivamente que emergiram como sujeitos de ação”<sup>25</sup>. Trata-se de uma situação criada, performada a partir de uma experiência estética em que se dá uma configuração do comum, uma partilha do sensível política e urbana.

---

23 Rancière, 2018, p. 44.

24 Stavrides, 2010.

25 Stavrides, 2010.



Fig. 119 – Héctor Zamora, *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)*, Medellín, Colômbia, 2007. Fachada do bar com porta reaberta à praça.

242

A deformação proposta em *Las Divas* não ocorre sobre um edifício considerado um monumento moderno e patrimônio arquitetônico da cidade como o *Museo Carrillo Gil*, contudo é igualmente potente ao expor o avesso, “a entrada de serviço” da arte, por assim dizer. Enquanto o bar pode ser considerado um sucesso e Dona Marina orgulha-se do empreendimento, fazendo planos para sua abertura em nova sede após o encerramento da mostra, a equipe de curadores e produtores tem reações díspares<sup>26</sup>, disputa espaço e reage de maneira menos receptiva à intervenção. A tensão entre hostilidade e hospitalidade deixa de ser um mote externo, como um *slogan* a ser aplicado a outrem e passa a regular as relações internas do evento e de seus organizadores, que se vêm incluídos em dinâmicas inesperadas.

“Para alguns foi muito difícil, uma vez que estão acostumados a montagens de trabalho que ocorram no espaço expositivo, não dentro da sua própria sala de trabalho”<sup>27</sup>, comenta o artista fazendo referência ao processo construtivo. Importante dizer que toda construção foi executada em horário comercial, pareando operários e mestres de obra à equipe de produção e curadoria da

26 Cf. registros e depoimentos disponíveis em: <https://mde.org.co/mde07/nodo/memorias-del-mde07/artistas/hector-zamora/obra-en-el-encuentro-de-hector-zamora/proyecto-bar-las-divas-sustraccion-adicion-2007-2/> e <https://www.youtube.com/watch?v=IM6ge-FGyEQ>.

27 Zamora, 2015.

mostra artística. A simultaneidade dessas dinâmicas é intencional, assim como a brutalidade dos materiais rústicos (tijolos à vista) com encanamentos deixados à mostra, que dialogam com a filigrana das intersecções sociais e políticas a que todos são submetidos pela intervenção de Zamora.

Não há maniqueísmos na ação, no sentido de ser interpretada unilateralmente como poderia parecer num primeiro olhar. Ou seja, Zamora não opera como um “Robin Hood” que tira da elite artística um quinhão (subtraído do edifício museal) para cedê-lo à classe pobre da vizinhança. Os públicos são colocados em coexistência, novas relações se produzem do encontro improvável e não é possível antever o desenrolar de suas repercussões. Noite e dia aparecem como diferentes tempos e diferentes durações nos dois lados da obra. A boemia local e a comunidade artística, estrangeira, passam a coabitar o espaço, atraídas ambas pelo evento. Talvez Zamora pudesse pegar de empréstimo de Lygia Clark outro nome para seu trabalho: aqui também *O dentro é o fora*. Nas palavras da curadoria do evento:

O bar é atendido por mulheres da região, prostitutas em geral, que não apenas deixaram sua “marca” na decoração, mas também foram agentes fundamentais na concepção do local, contribuindo desde o nome (*Las Divas*) até o desenho e operação; passando pela gestão e obtenção do mobiliário. Essa apropriação é um elemento essencial para o funcionamento e ativação do trabalho artístico. Em vez de uma oposição dialética entre espaços, comunidades e funções, Zamora está propondo a coexistência de valores que, como consequência de uma tradição dualista de origem judeu-cristã, foram considerados como opostos e mutuamente excludentes. Esse recurso esteve presente em trabalhos anteriores [de Zamora], mas também é uma reflexão lúcida das particularidades de um setor urbano como o em que nos encontramos. Com essa obra, o artista propõe a geração de um dispositivo limítrofe entre a rua e a instituição. As tensões geradas no encontro já foram instauradas. As dinâmicas que possibilita para o exterior devem continuar sendo observadas.<sup>28</sup>

243

Para dar conta de seu trabalho enquanto registro e documentação, Zamora escolheu uma narrativa textual, escrita pelo poeta colombiano Carlos Sánchez Ocampo, que frequentou o bar-obra em questão. Dada a riqueza desse texto original, deixamos aqui sua transcrição, praticamente na íntegra:

Você sabe que não se pode explicar um bar. Esta é a história de uma obra de arte que ao mesmo tempo era um “bolicho”. O nome *Las Divas*, com suas raízes autênticas de boteco, era um apelido, pois como obra

---

28 Texto curatorial sobre *Las Divas*, disponível no site do evento: <https://mde.org.co/mde07/nodo/memorias-del-mde07/artistas/hector-zamora/>. Tradução nossa.

de arte era chamado de *Subtração-adição*. Mais do que um nome, era um conceito quase repelente e muito original para um lugar onde bebidas alcoólicas seriam vendidas. O bar era um dos três capítulos de *Subtração-adição*. Quando dona Marina, a personagem principal da obra-bar, propôs *Las Divas*, tirado de sua antiga ideia de abrir um salão de beleza administrado por prostitutas, Héctor Zamora, o artista mexicano, esqueceu do que havia planejado: “O Barril” – pois imaginou um bar redondo – e cedeu sua originalidade para a precisão, dir-se-ia natural, de dona Marina.

Quando visitei esse bar, eu já sabia que era uma obra apresentada no encontro de artistas MDE07. Quando eu quis escrever sobre ela, pensei que fosse apenas escrever sobre um bar. [...] mas com a primeira pergunta que fiz, soube que não era possível falar apenas de um bar, pois a obra, que segundo seu autor não tinha frente nem verso, tinha, no entanto, ou propunha, três faces distintas. Não havia verso artístico, então, mas havia um “atrás” e é aí que veremos essas faces, cada uma delas, em si mesma, uma obra de arte.

Na noite de quarta-feira, 13 de junho, eu não sabia de nada disso, apenas que aquilo era e não era um bar, algo capaz de embriagar por si só. Um realismo real em que, ao entrar, sentar e pedir uma cerveja, podia-se sentir um personagem da obra, um conteúdo semântico. [...] Atravessei a Praça das Esculturas diagonalmente em direção à igreja de La Veracruz. Apesar do frio e da noite chuvosa, havia muita gente e atividade. A praça de La Veracruz é um turbilhão urbano carregado de prostituição, garotos de rua, ladrões, bêbados, pessoas que circulam entre o Museu e a igreja, como se tivessem um permissão especial. [...] Passei em frente a eles, dobrei a esquina onde se apoiavam e vi ao fundo, acerca de trinta metros, a luz sedutora de *Las Divas*. Era um bar que crescia na entrada do antigo Museu de Antioquia, adicionado ao prédio como um órgão interno esquecido pelo construtor. A poucos metros dali, a casa paroquial, sempre fechada, e a estátua excessivamente dolorida de um prócer que, segundo um antigo cronista, teve mais sucesso na batalha em que perdeu a vida.

Em teoria, *Las Divas* deveria servir para tudo o que um bar serve: confundir amigavelmente o tempo, fornecer a quantidade diária de soluções, esperanças e problemas. Eu não fui lá para provar nada disso, fui para ver uma obra de arte. Seis frequentadores ocupavam três das quatro mesas. Um casal que “curtia um tempo”. Dois homens que empurravam a conversa, “enfeitada” pelo álcool, e mais dois, tipo universitários, que ouviam dona Marina enquanto ela contava a história do bar com mais fascínio do que eles. Era um lugar estreito e acolhedor, como uma venda de cidade pequena. Luzes de cem watts explodiam sobre a sala vermelha. Nada escondido ou crepuscular como gostam ou convém às prostitutas e artistas que eram os clientes esperados. Elas, porque conquistaram esse território em seu exílio urbano quando foram expulsas de Guayaquil; eles, naturalmente próximos ao Museu e ao MDE07.

Inicialmente, o artista só queria irromper em um prédio institucional. “Subtrair” um espaço e “adicioná-lo ao espaço público externo”. No entanto, ele não sabia onde, como nem o que fazer lá. Mas oito dias depois de chegar a Medellín, convidado pelo MDE07 para estudar sua proposta, ele soube o que queria: inserir um bar no Museu. Um bar era exato porque é nos bares onde as pessoas do setor mais demoram e convivem mais. Depois de cumprir os trâmites que lhe permitiriam intervir de forma tão drástica no venerável edifício, ele precisava resolver outro problema: quem se encarregaria do bar? Não era pouca

a responsabilidade e ele não podia assumi-la. Neste ponto, a artista lhe apareceu. Era uma senhora morena, corpulenta da cintura para baixo, que antes defendeu com seu corpo a vida de seus filhos e a sua própria, nesta mesma área de La Veracruz, mas que agora faz parte da equipe de vigilância do Museu de Antioquia e dirige a corporação *Rescatando Valores*, que trabalha com prostitutas e pessoas de rua.

Dona Marina aceitou o desafio e o enfrentou de tal forma que, depois de falar com ela, ao artista restou apenas traçar a parede que seria o bar. O resto, tudo o que o visitante via ali, devia-se a ela. O capital inicial, a paisagem marinha rosa e ocre das paredes, o balcão, a geladeira com tampa de vidro, as mesas, as luzes intrusas, a música do Charrito Negro e de Darío Gómez capazes de dirigir as vozes no bar. Ela mandou desenhar na parede do banheiro uma loira de minissaia, olhando fixamente para a boca do vaso e chamou-a de *La Mirona*. Essa mirada oblíqua, fixa e calculada teve tanto sucesso que ela já começou a registrar os direitos autorais. Dona Marina, com seu conhecimento comum e selvagem, amadureceu para esta obra, como uma curadora impecável, todo o caráter relacional e de hospitalidade que são os eixos do MDEO7. Todo esse ambiente de bar que luta intensamente para se constituir como um bar em tão pouco tempo, e com tantos conceitos em mente, foi amadurecido por ela.



Fig. 120 – Héctor Zamora, *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)*, Medellín, Colômbia, 2007. Foto do interior do bar.

Naquela quarta-feira, enquanto sua filha Yamile atendia no balcão, ela falava sobre o projeto com tanto entusiasmo que era difícil acreditar que ela não fosse a artista. Também era difícil acreditar que *Las Divas* fosse uma obra de arte sendo tão claramente um bar. No entanto, uma vez dentro e mesmo sem renunciar às dúvidas, nós,

os visitantes, éramos a narrativa da obra, personagens reais. Alguns ignoravam a origem e as derivações do bar. Quando não o virem ali, pensarão em um bar que “não vingou”. Era difícil reconhecer a dupla realidade servida com cerveja ou aguardente do local, e não se tratava de álcool ou embriaguez, mas sim da troca e acumulação de sinais que ocorria entre o botequim com seu fundo de museu e a zona de “tolerância” ao redor. O exterior do museu naturalizava a presença do bar e o bar, ao mesmo tempo, e ainda que temporariamente, redefinia o museu, incluindo seu beco e sua prosápia.

Quando saí dali, não podia saber se o barzinho saía do Museu ou entrava pela rua. *Las Divas* terminava ali mesmo naquela parede redonda que não escondia nada, no discurso de dona Marina, na intenção da *Mirona*, nas garrafas de aguardente, nas cadeiras e mesas vermelhas, mas a obra continuava por trás, ou seja, dentro do Museu, e continuava em pelo menos duas formas diferentes. Como uma invasão no escritório coordenador do Encontro e como uma instalação na sala adjacente. Ambas, de acordo com o cânone da arte contemporânea: obras de arte.

A irrupção no escritório era a “pior” parte da obra, uma parede de tijolos sem reboco, disciplinados pelo cimento e sem nenhum charme a não ser aquele que cada um quisesse atribuir. Ver como eles eram colocados um após o outro poderia ser mais angustiante do que ver o muro já terminado. Ela irrompeu no escritório, que já estava sobrecarregado e caótico devido à turbulência causada por 20.000 assuntos resolvidos no mesmo momento e lugar. Nas juntas dos tijolos, as bordas da argamassa pareciam viscosidades sólidas. Os vinte entusiastas que coordenavam o Encontro, suportaram a parede que os apertava em suas mesas e danificava computadores e pulmões com a poeira dos materiais. Para alguns, era um desconforto amistoso, mas outros não o queriam, pois, “por mais que fosse uma obra”, e mesmo que estivesse ali como prova de hospitalidade, era como se tudo o que vagueia diariamente em frente ao Museu e à igreja tivesse aparecido nos escritórios brancos mostrando suas cicatrizes e todas as suas imperfeições. Um mundo de “vidas baratas” que, do outro lado, recebia a parte “melhor”, o rosto instigante e expansivo da obra: o bar.

Na sala adjacente, exibia-se a terceira face, forma ou obra desta obra: o organismo interior de *Las Divas*, as tubulações à vista da pia e do vaso sanitário onde a *Mirona* se entretinha. A água transportada pelos tubos, na sala propositalmente escurecida, produzia um som que poderia ser chamado de biológico e que era a presença e estilo do autor. Na mesma sala, vários vídeos repetiam continuamente o processo de construção da parede, seu passado, que se tornava outro organismo interno. Essa face continha os dados artísticos da obra, uma obra da arte contemporânea que o artista chamou de intervenção e os curadores e assistentes chamaram de arte relacional, zona de ativação, escultura, instalação e até mesmo obra de teatro e *reality*.

Sua realidade era tão intensa que mesmo efêmera e estreita não deixou de ter histórias nascidas da bebida anedótica ou de sua realidade ambígua. Em 18 de junho, um homem chegou às 13 horas com um amigo, convidou prostitutas da região zombeteira, pagou contas alheias, pediu comida quando teve fome, “tudo sem desrespeitar ninguém”, e saiu às onze da noite, depois de pagar 300 mil pesos e mais bêbado do que Noé. Outro dia, o ex-presidente Gaviria esteve lá, precedido por guarda-costas, tudo pareceu muito interessante para ele, então ele disse a dona Marina: “Conte comigo”. A direto-

ria de um banco “muito importante” bisbilhotou por lá, a mulher mais elegante do grupo perguntou a dona Marina: “O que é preciso fazer para se envolver com o seu projeto?”. Em 12 de junho, houve um banquete de frutas para crianças de rua e prostitutas. No dia 24, não foi vendida bebida alcoólica para um par de mulheres “que provavelmente deveriam estar cuidando de seus bebês”, e tudo isso aconteceu claramente ali no barzinho acolhedor, amigável e cheio de luz, onde tudo começava e terminava.

Quando dona Marina intuiu que o bar poderia continuar existindo após cumprir seu efêmero destino de obra de arte, ela começou a lançar ideias aqui e ali, estimulando o ânimo dos mandatários invisíveis que ela via no ar e com quem falava na minha presença, convencendo-os a estender a vida de *Las Divas*. Quando chegou 27 de junho, ela já sabia que ficaria aberto por mais uma semana, mas finalmente teria que fechar em 9 de julho. E assim foi. Naquela noite, dona Marina comprou um bolo de 15.000 pesos e destinou o restante de aguardente, cerveja, rum, refrigerantes e cigarros para presentear. Primeiro chegaram os organizadores do MDE07 e depois uma multidão de prostitutas e pessoas noturnas da área. Todos beberam, fumaram ou comeram algo daqueles restos de bar. Os últimos, felizes na juventude embriagada, dançaram o reggaeton mais lascivo. Levantavam os braços e os enroscavam nas serpentinas que pendiam na porta. Uma garota selvagem e bonita, cheirando a perfume promocional, com 16 anos em despedida, os olhos fixos, o olhar desviado, dizia à “dona” de *Las Divas*: “Má... Má... no se vaya”.

Dona Marina estava feliz, sua verdadeira intenção não terminava ali, pois ela pretende que *Las Divas* abra em outro lugar e nunca mais feche, tornando-se um bar que sempre levará consigo sua origem e pedigree provenientes do encontro entre arte e prostituição. Seria uma compensação, pois pela quantidade de arte que saiu dos bares, é justo que um pouco de arte se junte para tentar criar um bar.

247

Nesses dias de julho, dona Marina está imersa no fervor de seu sonho e quando alguém lhe pergunta quais ideias ela tem para esse bar, ela começa a mencionar artistas “de renome, uff...” que já lhe prometeram uma obra, uma que possa se tornar rentável. “Com isso ela começou”, dizia, mordendo a língua em um gesto satisfeito. Ela já sabe como investirá os lucros em um lar temporário para prostitutas doentes, já sabe onde as luzes estarão, que cores a parede terá, como agradecerá aos artistas doadores, quantas garotas trabalharão lá, mas ainda não sabe se será realidade.<sup>29</sup>

O texto poético de Ocampo nos dá a dimensão vivencial da experiência estética e política disparada por Zamora. Note-se que o artista pouco é mencionado no texto, cujo protagonismo migra facilmente para dona Marina. A narrativa, bem como *Las Divas* em si, é um manifesto à grande parte dos conceitos filosóficos que a tese engendra. Noções de autonomia ou eman-

---

29 Carlos Sánchez Ocampo, 2007. Texto retirado do site de Zamora, disponível em: <https://lsd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/>.

cipação do espectador, partilha política, igualdade e dano comparecem de modo evidente. Todo processo se dá em torno de agenciamentos e modos de territorializar-desterritorializar-reterritorializar.

Nada é estático, tudo se move o tempo todo e borra limites existentes. Nada é, tudo *está* ou se torna com o passar do tempo. A diferença é o que garante vida à experiência. Se a duração do bar e do evento são curtas e sua materialidade efêmera, não importa. Esse não é um valor a ser considerado, posto que as transformações acarretadas pela proposição de Zamora não podem ser medidas, pausadas, contabilizadas. O tempo é outro, é duração, é transformação.

Seja em *Paracaidista*, em *Las Divas* ou em outras ações de Zamora, a deformação arquitetônica vem acompanhada dessas camadas adicionais de reflexão e de crítica. O artista explora aspectos da construção informal e da autoconstrução (suas técnicas e materiais) também como metáfora das relações socioeconômicas de poder, hierarquia e exploração, tantas vezes naturalizadas em nossa sociedade. São aspectos estéticos presentes em toda sua trajetória, fazendo declarada referência às periferias, que ele insiste em trazer para o centro de sua produção.

248

E Zamora não o faz apenas como provocação, no sentido de expor uma suposta feiura dos materiais e modos de construção considerados pobres e marginais. Ao contrário, o artista indica que tais materiais e soluções o interessam por sua beleza e estética particulares, pela engenhosidade e criatividade presentes, por exemplo, no uso do tijolo à vista<sup>30</sup>, comum em toda construção civil ordinária, vernacular e, tantas vezes periférica, na América Latina. Não se trata de um elogio ao brutalismo, à verdade material: o interesse recai nas íntimas relações tecidas entre tais materiais, os trabalhadores e seus modos de construir formas de vida que escapam ao planejamento local e à lógica hegemônica. Neste sentido, vale retomar as palavras do artista quando, ao falar de *Paracaidista*, advoga a favor de um troca de saberes com os operários da construção civil, de modo muito próximo àquele sugerido por Felipe Drago em sua tese<sup>31</sup>. Ou quando delega a dona Marina a gestão do bar *Las Divas*.

---

30 Zamora, 2012.

31 Drago, 2020.

Mais além, Zamora questiona noções prontas e importadas de progresso e desenvolvimento do ponto de vista das cidades latino-americanas, de maneira mais sutil em trabalhos como *Paracaidista* e *Las Divas* e de forma mais explícita em outros projetos como *Orden y progreso* com suas posteriores versões e em *Acima de tudo*. Em todos esses, o trabalhador braçal está presente na experiência estética de maneira literal, enquanto agente de uma performance – se quisermos resgatar um termo artístico que também é empregado por Stavrides, ao falar dos espaços comuns que são performados.

Em *Orden y progreso* (2012) e suas versões *Ordre et Progrès* (2016) e *Ordem e Progreso* (2017), sempre aludindo à filosofia positivista de maneira mordaz, trabalhadores da construção civil são contratados pelo artista para desmontar manualmente grandes naus e navios pesqueiros instalados em locais de exibição, geralmente em centros urbanos. *Orden y Progreso* foi realizada em Lima, Peru, como parte do *Centro Abierto 2012* – projeto de intervenção em espaços públicos promovido pelo Museo de Arte de Lima. A experiência tinha como palco um importante espaço cívico do Peru, no centro histórico de sua capital. Mais precisamente, tomava corpo (ou deixava de tomar corpo), no *Paseo de los Heroes Navales*: uma esplanada cercada de instituições governamentais, território de constantes manifestações populares e área de intenso fluxo, similar à Praça da Constituição (Zócalo), recorrente na trajetória artística de Francis Alÿs, no México.

249

A experiência *Orden y Progreso* se dava pela instalação e posterior deformação total, até completo desmanche, de um barco pesqueiro. O processo durou dez dias e é uma clara alegoria à história colonial da América, com seus mitos de descobrimento e aventuras náuticas, seguidos de exploração dos povos originários e extração de riquezas. Tatiana Cuevas, curadora do evento, sugere que a experiência tinha ainda outra camada de significação, pois

fazia alusão direta ao papel fundamental que a pesca teve para o desenvolvimento do litoral peruano ao longo de mais de 5 mil anos, e ao enfrentamento econômico e cultural da pesca artesanal frente à indústria [...] e ao culto ao progresso, ciência e técnica como únicas vias para o crescimento e desenvolvimento humano.<sup>32</sup>

---

32 Cuevas, 2012. Texto da curadora retirado do site do artista. Tradução nossa. Disponível em: <https://lsd.com.mx/artwork/orden-y-progreso/>. Acesso em 18 abr. 2022.

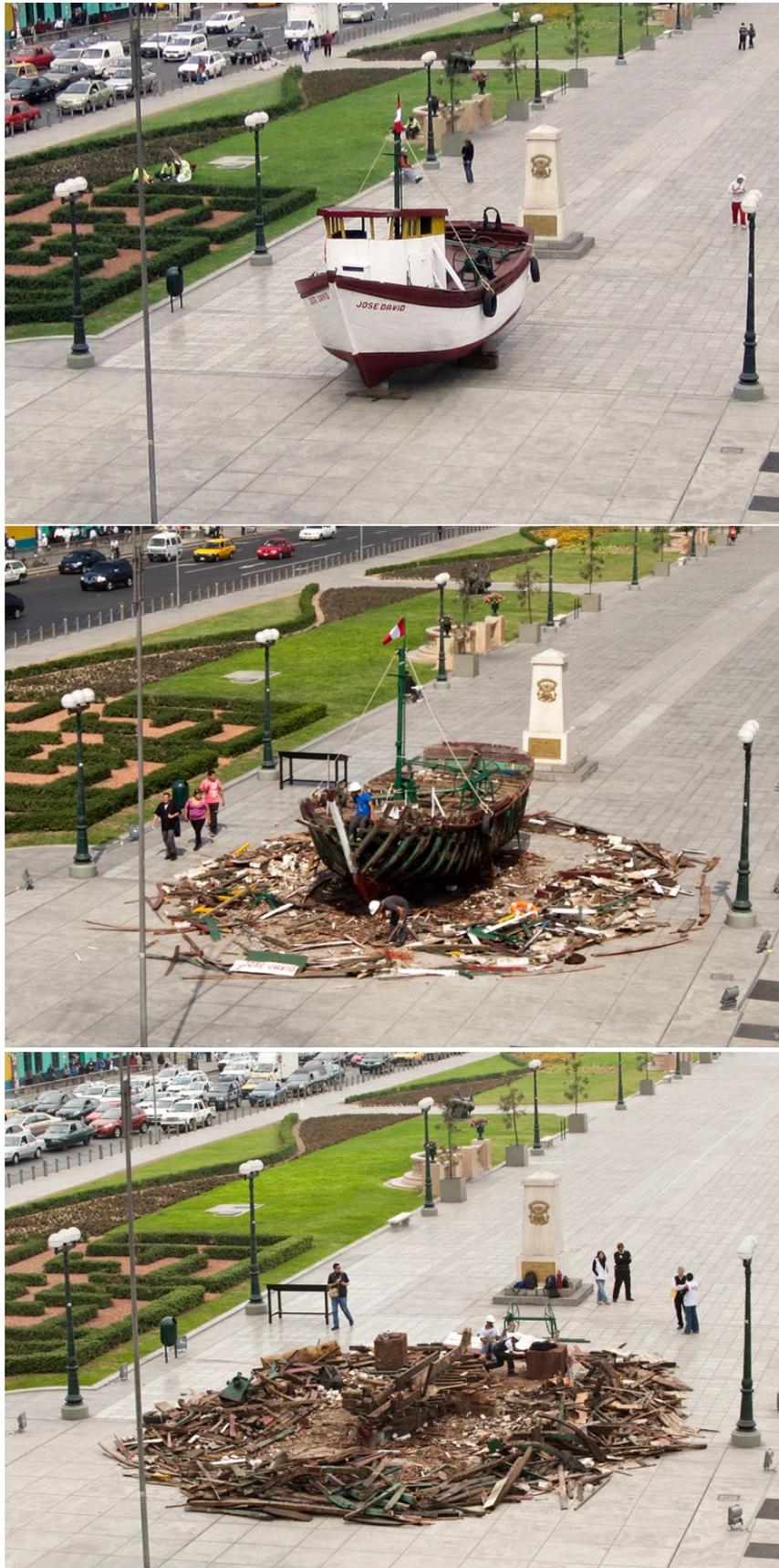


Fig. 121, 122 e 123 – Héctor Zamora, *Orden y Progreso*, Lima, Peru, 2012. Barco recém instalado (acima); deformação em processo (centro); o fim da ação com desmanche total (abaixo).

Já em *Acima de tudo*, operários e serventes são pagos pelo artista para ocupar livremente, durante um dia, a cobertura em laje da galeria Luciana Brito – sediada em uma casa modernista projetada pelo reconhecido arquiteto brasileiro Rino Levi na capital paulista, na década de 1950.



Fig. 124 – Héctor Zamora, *Acima de tudo*, São Paulo, Brasil, 2018.

Por um lado a ação, ocorrida na fachada voltada para rua, promoveu uma integração temporária com a cidade que inexiste na arquitetura original da casa. Totalmente aberta em seu interior, muito pouco ou quase nada dialoga com o espaço urbano do entorno, o que nos faz pensar em como nos relacionamos com a esfera pública do nosso país. Além disso, aquele volume cego e segregado foi originalmente projetado para acomodar os dormitórios dos empregados da casa, numa configuração espacial sintomática das relações entre classes no Brasil. Sentados na platibanda sobre pedaços de papelão, ao longo do dia os dez operários puderam ser avistados conversando e relaxando como quem estivesse em seu horário de almoço. Tal naturalidade, no entanto, contrasta com a nossa realidade social. Com suas peles escuras e suas roupas de trabalho, aqueles homens representaram o que a pureza do volume branco um dia ocultou. Ao trazer à vista aqueles cujos antepassados possivelmente ajudaram, com seus próprios corpos, a edificar e conservar o patrimônio moderno brasileiro, *Acima de tudo* joga luz sobre as profundas raízes de uma herança escravocrata que o discurso progressista do nosso modernismo tropical não conseguiu dissolver.<sup>33</sup>

33 Cavalheiro, 2018. Texto crítico retirado do site do artista. Disponível em: <https://lsd.com.mx/artwork/acima-de-tudo/>. Acesso em 18 abr. 2022.

Percebemos que a deformação conhece distintas formas de se manifestar na prática artística de Zamora. Em *Paracaidista* e *Las Divas*, ocorre em um nível visual, mais evidente, propondo intervenções arquitetônicas que contrastam com a pureza formal e simbólica dos espaços onde interferem. Em *Ordem e Progresso* e suas variantes, acontece pelo gesto de desmantelamento de formas e estruturas históricas (navios) que remetem à nossa colonização bem como à eterna promessa de progresso que nunca é alcançada nos países ditos de “terceiro mundo” ou “subdesenvolvidos”. Em *Acima de tudo*, as condições tectônicas e sociológicas são reveladas em seus contextos, expondo novamente o reverso do mundo da arte, mesmo que a partir de uma deformação efêmera, configurada pela presença humana deslocada em uma arquitetura que “não lhe cabe”.

252

Assim como em diversas experiências já exploradas na tese, aquelas propostas por Zamora também desprogramam e desestabilizam estruturas, revelando e minando segmentarizações e separações criadas a partir de organizações altamente hierarquizadas e desiguais. *Acima de tudo* é uma elegia à desprogramação, um alisamento do tempo cronológico ditado pelo trabalho que estria nossos cotidianos. Assim como Francis Alÿs em *Turista*, o dissenso pela inclusão dos sem-parte em determinado espaço-tempo se instaura e clama por reconfigurações. As cartas se embaralham de outra forma, não há mais um contorno definido. Mesmo que se trate de uma intervenção na arquitetura a partir da presença humana, altamente transitória, ela representa uma deformação das linhas projetadas: algo escapa à *venustas* do prédio modernista. Um ruído é produzido pela experiência do artista e precisa ser incorporado, destoando da *concinnitas* arquitetônica inicial, fechada em si mesma.

Cabe, aqui, aliás, pensar em uma questão muito comum em projetos de arquitetura, como também em materiais gráficos do mundo da arte, destacadamente em revistas e livros especializados: a não presença humana. Não é menor essa verificação, muito marcada ao longo do século XX, em que os registros de determinados espaços e obras de arquitetura e do campo artístico são cristalizados e divulgados a partir de uma não ação humana, por meio de sua subtração. Lefebvre já comentava sobre a tendência de arquitetos e urbanistas em focar no habitat, no objeto, no projeto e na coisa pronta, em detrimento do habitar, do viver nas cidades.

Entendemos que essas questões estão intimamente conectadas a uma filosofia platônica, onde o mundo das ideias é superior ao mundo real, em

que a ação humana é vista como prejudicial e maculadora. Torna-se urgente problematizar essa base teórica que constitui nosso imaginário enquanto cultura ocidental, tão presente em nosso campo disciplinar. Nesta tese, as experiências abordadas se movem na direção contrária. A ação humana não é vista como corrupção a ser evitada, outrossim enquanto gesto a ser absorvido e valorizado na construção de cidade, tanto enquanto pensamento e projeto, como enquanto processo e materialização.

Finalmente, a reflexão crítica de Zamora gera inquietações e questionamentos dirigidos especificamente ao campo da arquitetura e ao mundo da arte onde circula, com suas idiossincrasias e sua auto percepção de grupo seletivo, que se identifica enquanto comunidade instruída e apta a usufruir de determinadas experiências estéticas. O artista indica que sua provocação ocorre também nesse âmbito, ao colocar trabalhadores braçais, informais, clandestinos, em situação de protagonismo em seus projetos.

Rancièr alerta para o perigoso conceito de minoridade atrelado à falta de capacidade para usufruir de experiências sensíveis, como prescreveram a seu tempo Platão e Aristóteles e como seguiram fazendo, segundo o autor, as classes dominantes dos dois últimos séculos, a partir de uma partilha policial do sensível em que cada grupo se mantém no espaço que lhe “cabe” dentro de um sistema estratificado. De acordo com Rancièr, a postura das classes dominantes, inclusive de intelectuais, desde a metade do século XIX, foi a de evitar a ruptura desse elo criado entre ocupação e capacidade. Para isso, intensificou-se a ideia de que os “pobres trabalhadores despreparados” não poderiam ser expostos às experiências estéticas que ali se inauguravam:

Havia demasiados estímulos desencadeados de todos os lados, [...] demasiadas imagens de prazeres possíveis postas em frente dos olhos dos pobres das grandes cidades, demasiados conhecimentos novos vertidos para dentro das frágeis cabeças dos filhos do povo. Essa excitação da energia nervosa dos destinatários era um sério perigo. O que daí resultava era um desencadeamento de apetites desconhecidos que, a curto prazo, produziam novos ataques contra a ordem social, e que, a longo prazo, conduziam ao esgotamento da raça trabalhadora e da sua solidez. [...] Era esta de fato a grande angústia das elites do século XIX: a angústia perante a circulação dessas formas inéditas de experiência vivida, capazes de dar a qualquer indivíduo que passa na rua, a qualquer visitante ou qualquer leitor os materiais suscetíveis de contribuir para a reconfiguração do seu mundo vivido. Esta multiplicação de encontros inéditos representava também o despertar de capacidades inéditas nos corpos populares. A emancipação, ou seja, o desmantelamento da velha partilha do visível, do pensável e do fazível, alimentou-se dessa multiplicação.<sup>34</sup>

---

34 Rancièr, 2010, p. 69-70.

Zamora demonstra seu alinhamento à defesa de Rancière, à deformação e ao desmantelamento dessas estruturas ao comentar:

Veja, normalmente nos projetos de arte comissionados, o artista vai, monta sua coisa e esquece as pessoas. A mim, ao contrário, interessa que sejam as pessoas a fazerem as coisas, e é delas. Se um dia quiserem limpar, desmontar, acabou. É uma situação muito mais social, muito mais conectada. Acho muito inconsciente chegar e colocar uma escultura em uma rotatória no meio de sei lá onde e ninguém me conhecer. Em alguns anos, ninguém saberá por que essa coisa está lá ou quem a fez. Tem muito mais valor quando você consegue interagir com as pessoas, embaralhar os papéis.<sup>35</sup>

Se Zamora já sustentava a necessária dúvida, a manutenção de uma linha tênue e movediça a suspender segmentações fixas entre arte e arquitetura, aqui defendemos veementemente essa indefinição, esse deslocar-se nômade que afeta tanto a empiria quanto a teoria de nossa pesquisa. Neste caminho, valem as palavras da filósofa Regina Schöpke, quando disserta:

Segundo Deleuze, escrever é sempre um ato inacabado, algo em vias de se fazer, um *processo*, um *puro devir*. Isso vale, sobretudo, para a literatura, onde o escritor metamorfoseia-se de muitas maneiras, num constante e imperceptível movimento de alma. Mas vale também, num outro sentido, para a filosofia. Afinal, quem escreve termina por gerar um fluxo que não se completa naquele que lê, mas, ao contrário disso, está sempre à espera de uma nova conexão, de um novo olhar que lhe permita continuar em movimento. É assim que um escrito, seja ele de ficção ou de filosofia, é algo que não se fecha em si mesmo, mas precisa sempre de uma força externa para manter-se "vivo".<sup>36</sup>

254

Nossa intenção na tese é manter viva e aberta a dúvida, seja pela destabilização de identidades e certezas, pela desprogramação de funções ou pela deformação de cânones estéticos. Assim, a ideia de arte que exploramos aqui não se refere aos meios de representação que poderiam, de maneira instrumental, ilustrar conceitos teóricos: não se trata de uma expressividade de apoio nem subordinada. Optando pelo curso inverso, compreendemos a arte como veículo epistemológico, par a par com outros saberes na formação de um conhecimento urbano. As experiências estéticas e políticas de Zamora, bem como aquelas já abordadas em capítulos anteriores, inscrevem na cultura modos de olhar, modos de dizer, modos de fazer, modos de pensar, como diria Rancière. São narrativas que criam novos enunciados e que operam na infinita tarefa de reflexão, indagação e imaginação da cidade e de seu projeto.

---

35 Zamora, 2021.

36 Schöpke, 2012, p. 21.

Se resgatamos aqui a tríade vitruviana e suas atualizações (no Renascimento, por exemplo), há que se dizer que essa herança é apenas código e brecha para lidar com premissas naturalizadas e normatizações de nosso campo disciplinar, que seguem reverberando até nossos dias. Segundo o arquiteto e urbanista italiano Bernardo Secchi, em *Primeira Lição de Urbanismo*, nós, urbanistas, devemos buscar o consenso entre a multiplicidade de sujeitos individuais e coletivos componentes da formação urbana<sup>37</sup>. Tensionando essa postura, na tese nos alinhamos à ideia de dissenso como base, como possibilidade de verificação da igualdade enquanto valor a partir da diferença e de sua assunção.



Fig. 125 – Héctor Zamora, *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)*, Medellín, Colômbia, 2007.

Como pontua Paola Berenstein Jaques em *Notas sobre espaço público e imagens da cidade*, a arte pode ser vista como “fonte explicitadora, mantenedora ou até mesmo criadora de tensões no espaço público”<sup>38</sup>. Enquanto isso, Vera Pallamin em *Arte Urbana: São Paulo – Região Central (1945-1998)* a vê como

37 Secchi, 2006.

38 Jacques, 2009.

“ramo da produção da cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações sociais”<sup>39</sup>. Este é o sentido que seguimos nesta tese, sempre orientada pela diferença e pelo dissenso. Buscamos então aproximar ou, ainda melhor, simplesmente suspender (mesmo que provisoriamente) divisões entre arte, arquitetura e urbanismo. Como defendia Rancière<sup>40</sup>, trata-se de tentar ver com os próprios olhos, para além das divisões tradicionais ou das ciências parcelares – para usar termos lefebvrianos.

Finalmente, quando entramos no mundo das experiências estéticas e políticas e deixamos de falar apenas em produções artísticas também nos afastamos, deliberadamente, do mundo das representações. Para Deleuze, por exemplo, a representação tem como correspondente a reconhecimento, inimiga do pensamento, já que impede o pensamento da diferença. Segundo Schöpke, para Deleuze:

[...] o pensamento é apenas “re-conhecimento” quando está submetido e regulado pelos princípios da representação. Sua atividade mais fecunda está paralisada, sua natureza está reprimida: o seu poder de criar, de pensar e de produzir sua própria diferença.<sup>41</sup>

256

Uma última experiência proposta por Zamora serve aqui para conectar todas essas questões, a nosso ver, a partir da ideia de deformar. Intitulado *Nas coxas*, trata-se de um desdobramento da ação *Capa-Canal*, realizada na 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre, no ano de 2018. A ação, sediada no Memorial do Rio Grande do Sul, envolvia treze *performers* escolhidos por Zamora, entre homens e mulheres, negros, brancos, indígenas, baixos, altos, magros e gordos. Ao longo de duas horas todos modelaram telhas de barro em suas pernas. O disparador da ação, segundo Zamora, era a expressão corriqueira “nas coxas” que usamos no Brasil fazendo referência a algo elaborado de forma descuidada, de modo pejorativo. Quando dizemos que foi “feito nas coxas”, denotamos falta de precisão e de acabamento, portanto.

A raiz da expressão “nas coxas” é duvidosa e imprecisa, bem como seu significado original. A hipótese mais aceita corresponde à confecção de telhas do tipo capa-e-canal tendo as próprias coxas como moldes. Amplamente empregadas nas construções brasileiras coloniais, essas telhas de

---

39 Pallamin, 2000, p.19.

40 Rancière, 2010.

41 Schöpke, 2012, p. 24.

barro eram produzidas por pessoas escravizadas<sup>42</sup>. Usar o corpo como ferramenta de trabalho (para dizer o mínimo) não é novidade dentro do sistema escravocrata, porém fazer a própria perna de modelo para itens construtivos, aparentemente, foi algo que acabou por cunhar uma expressão especialmente negativa em termos de resultado, visto sua forma considerada imperfeita e incerta.



Fig. 126 – Héctor Zamora, *Capa-canal*, Porto Alegre, Brasil, 2018. Performers em ação.

Na experiência promovida durante a Bienal do Mercosul, ocorreu a produção manual de mais de 500 telhas de barro, tendo como molde as coxas dos *performers* contratados que, sentados, trabalharam a massa de argila conformando-a a seu corpo. Zamora questiona, a partir dessa experiência, o que seria considerado modelo e perfeição, ao selecionar treze pessoas com-

---

42 Cavallheiro, 2018. Texto crítico retirado do site do artista. Disponível em: <https://lsd.com.mx/artwork/nas-coxas/>. Acesso em 17 abr. 2021.

pletamente diferentes entre si, com variações fenotípicas muito aparentes. A escolha remete também, em sentido mais profundo, justamente à miscigenação e à profusão de diferentes biotipos no Brasil, onde a mistura racial é a regra. Se a diferença é a regra, quem pode ser modelo?

Se só há formas diferentes, o que pode ser considerado forma ideal? Neste caso, forma (com ô fechado) e forma (com ó aberto) são ambas idênticas? Retomando um pouco a questão, interessa salientar aqui que ao optar pela deformação vamos em uma terceira via. Nem forma (com ó aberto), pensada a partir de uma configuração dada que encaminha para um sistema de controle a informar a matéria, nem forma (com ô fechado) que estabelece um limite prévio e preciso ao qual a matéria deve se adaptar. Ao operar pela deformação, rompemos com a forma (de ó aberto) e com a forma (de ô fechado) e trabalhamos pela transformação.



Fig. 127 – Héctor Zamora, *Nas Coxas*, São Paulo, Brasil, 2018. Telhas resultantes da ação em Porto Alegre.

No caso das experiências *Capa e canal* e *Nas coxas*, a transformação se dá pela repetição que produz e sublinha a diferença. A diferença fica então explícita e gera como produto um dos componentes mais tradicionais da arquitetura vernacular: as nossas telhas de barro. Elemento construtivo singelo, comum, assim como o tijolo, a telha é marcada pela presença do trabalho manual de operários e signo popular da construção civil nacional. *Nas coxas* tece assim comentários: se a casa é feita a partir do meu corpo como modelo, então o meu viver é que lhe deve servir de parâmetro. Meu corpo, específico, particular e que se transforma no tempo, é a base para projetar o habitat, que se adapta ao habitar – e não o inverso.

Finalmente, a discussão disparada por Zamora, pode aludir ao mito da criação nas religiões cristãs, em que o Deus criador modela o primeiro homem do pó da terra, feito de barro, à sua própria imagem e semelhança<sup>43</sup>. Neste caso, ao explorar diferentes corpos ali presentes, destacados pelo enquadramento do vídeo que registra a performance com lentes que se voltam às coxas díspares e às nossas naturais variações morfológicas, entendemos que não há semelhança. As telhas produzidas, também expostas como parte do trabalho, somam um conjunto de diferenças, são a materialização da heterogeneidade. Nem imagem ideal platônica a operar pela ideia de semelhança, nem modelo divino e inatingível das religiões cristãs.

259

Uma metáfora possível para *Nas coxas* seria a junção de todas as telhas, modeladas a partir de diferentes formas, em um telhado único: impossível! Haveria mais frestas do que vedações, posto que a cada pessoa ali correspondia um “padrão”, ainda assim provisório e impreciso. Buscar unir todas essas telhas é como, de certa forma, operar pela igualdade a partir da noção de identidade e semelhança, forçando consensos e apaziguamentos artificiais. Na produção artística de Zamora identificamos o dissenso atuando em diferentes escalas e contextos. Seja em *Paracaidista*, *Las Divas*, *Nas coxas* ou *Acima de tudo*, o artista vai na direção oposta: a política se coloca por novas partilhas do sensível necessariamente partindo do heterogêneo, conflitivo, desajustado, daquilo que destoa e que rompe com formas estabilizadas ou, se quisermos seguir com Rancière, interrompe a partilha policial.

---

43 Cf. Gênesis 1:26-28, disponível em: [https://www.bibliaon.com/versiculo/genesis\\_1\\_26-28/](https://www.bibliaon.com/versiculo/genesis_1_26-28/).



Fig. 128 – Héctor Zamora, *Capa-canal*, Porto Alegre, Brasil, 2018. Performers em ação.

### 3.2. ELEMENTAL

Enquanto as experiências propostas por Zamora, Matta-Clark ou aquelas registradas por Oroza giram, em sua maioria, em torno de intervenções a deformar o existente, o escritório chileno de arquitetos Elemental atua na fase anterior, enquanto projeto. Aqui, a diferença aparece na matriz projetual, a partir de propostas que já nascem com possibilidades variadas de mutação ao longo do tempo, a serem implementadas nos espaços urbanos onde se inserem. Algo próximo à produção de Lygia Clark a partir de sua série *Bichos*. Há um engajamento à participação coletiva de modo dinâmico, incorporando a deformação enquanto ideia, desenho, projeto executivo, construção material e sobrevivência ao longo dos anos, neste caso, em escala urbana.

O escritório Elemental, que tem Alejandro Aravena como um de seus fundadores, é referência dentro de uma linha que ficou internacionalmente conhecida como arquitetura incremental e começou a ganhar maior relevância nas últimas duas décadas, apesar de sua raiz remontar à década de 1950<sup>44</sup>. Elemental aparece como escritório propositor de inúmeros projetos

---

44 Cf. Carrasco; O'Brien, 2021.

residenciais coletivos e expansíveis – de habitação de interesse social, poderia se dizer. Grande parte deles segue o princípio do crescimento e do transbordamento da forma inicial de suas construções, inseridos em situações urbanas periféricas, junto a comunidades de baixa renda, na América Latina. Podemos destacar, nesta linha: Quinta Monroy, Viviendas Renca; Monterrey, Villa Verde e a Colonia Lo Barnechea.

Na tese nos voltaremos especialmente ao conjunto de habitações de interesse social de Quinta Monroy, em Iquique, no deserto chileno de Tarapacá, por ser o primeiro dessa série com condições e princípios similares, sempre incrementais em sua origem. Quinta Monroy se tornou um exemplar bastante comum, no sentido de servir como referência em toda América Latina<sup>45</sup>. É também aquele projeto onde foi possível perceber e registrar os desdobramentos em um período mais abrangente, cabendo análises balizadas pelo tempo de uso e pelas experiências vivenciais ao longo de duas décadas desde sua concepção.

O processo teve início ainda no final da década de 1990 e sua entrega como projeto executivo foi feita em 2003. Já a construção das casas foi finalizada em 2005. Além desse fator, vinculado à longevidade, em Quinta Monroy a possibilidade de deformação pelos usuários comparece de modo mais marcante e, cabe dizer, mais radical. Talvez por ter sido o pioneiro e, possivelmente, o mais experimental, neste projeto o traço autoral dos arquitetos não é tão perceptível nem definidor de contornos como naqueles que o seguiram. Em Quinta Monroy a participação da comunidade em todas as fases do processo e sua presença enquanto agentes de decisão, desenho, construção e transbordamento da forma inicial são protagonistas.

O trabalho de elaboração coletiva inclui a análise inicial do contexto socioeconômico, estrutural e urbano realizado junto às famílias. Essa característica, de grande relevância para a tese, já não é verificável na mesma intensidade nos projetos em Viviendas Renca, em Monterrey, na Villa Verde nem na Colonia Lo Barnechea. Antes, porém, de traçar comparativos, vale explorarmos o caso específico de Quinta Monroy, em maior profundidade, e os demais projetos de modo complementar, a seguir.

---

45 A abordagem de “meia-casa pronta” do Elemental foi aplicada pela primeira vez em Quinta Monroy, tornando este projeto um dos mais icônicos na história chilena de habitação incremental. Nos anos seguintes, os projetos de habitação e assentamento do escritório Elemental foram adaptados para pelo menos doze projetos habitacionais, incluindo 2.045 casas, no Chile e no México. A abordagem do Elemental influenciou a discussão sobre habitação social e participativa no Chile e na América Latina (Negro, 2016; Vergara-Perucich & Boano, 2016).

Originalmente uma quinta, com mais de 0,5 hectares, o local onde a proposta toma corpo era de propriedade de uma família abastada que, desde 1973, passa a ser ocupado por moradias irregulares em um assentamento informal, contabilizando 50 famílias à época<sup>46</sup>. O terreno passa, desde a década de 1990, a compor o setor central da cidade de Iquique com o crescimento urbano em direção a áreas dantes agrícolas. Mesmo com a urbanização do entorno, a área em questão não estava consolidada em termos de infraestrutura urbana e a informalidade se estendia a todo assentamento.

No final da década de 1990, havia quase cem famílias morando no local, vivendo à margem da regulamentação urbana, sem serviços básicos de luz, água e esgoto. Não contavam com padrões mínimos de habitabilidade e sua situação era precária também em termos legais, já que os proprietários originais da terra requeriam sua posse, em um ambiente social conflituoso<sup>47</sup>. Esse grupo de famílias se organiza em um comitê, chamado *Nueva Esperanza*, e busca consolidar seu reconhecimento como proprietários legítimos do terreno nesse período.

262

Como resultado de uma série de ações, o comitê logra participar do programa *Chile Bairro*, do Ministério da Habitação. Nesse cenário, o programa governamental chamado *Vivienda Social Dinamica sin Deuda* (habitação social dinâmica sem dívidas – em tradução nossa) entra em cena. A agência estatal *Chile Barrio*, responsável pelo realojamento de famílias, dá início a um processo de negociação em 1995, comprando o terreno. Neste momento Alejandro Aravena decide coordenar o financiamento, concepção e execução do projeto com seu grupo de arquitetos, motivado por sua convicção de que o programa *Chile Barrio*, atuante há mais de trinta anos, não conseguia dar conta do problema habitacional da cidade. Ainda segundo ele “Pedimos para trabalhar lá, já que, com as opções existentes no mercado, acreditávamos não ter nada a perder”<sup>48</sup>. Cria-se um momento oportuno, já que o programa também passava por reformulações.

A proposta governamental original previa erradicar as 93 famílias, posto que o terreno da quinta, inicialmente afastado, acabou por ser “fagocitado”, sendo alvo de interesse imobiliário – fato corriqueiro nos processos

---

46 Canotilho, 2008; Carrasco; O'Brien, 2021.

47 Canotilho, 2008.

48 Citação atribuída a Aravena.

de urbanização latino-americanos. Seu custo era então três vezes maior do que a habitação social normalmente podia pagar pelo solo<sup>49</sup>. A solução mais óbvia e recorrente seria realocar as famílias em zonas periféricas e construir casas de baixo padrão para atender à demanda governamental. Já havia, inclusive, uma previsão de deslocar as famílias para a região periférica da Alto Hospício – sendo esse um dos motivos para a organização da comunidade *Nueva Esperanza*.

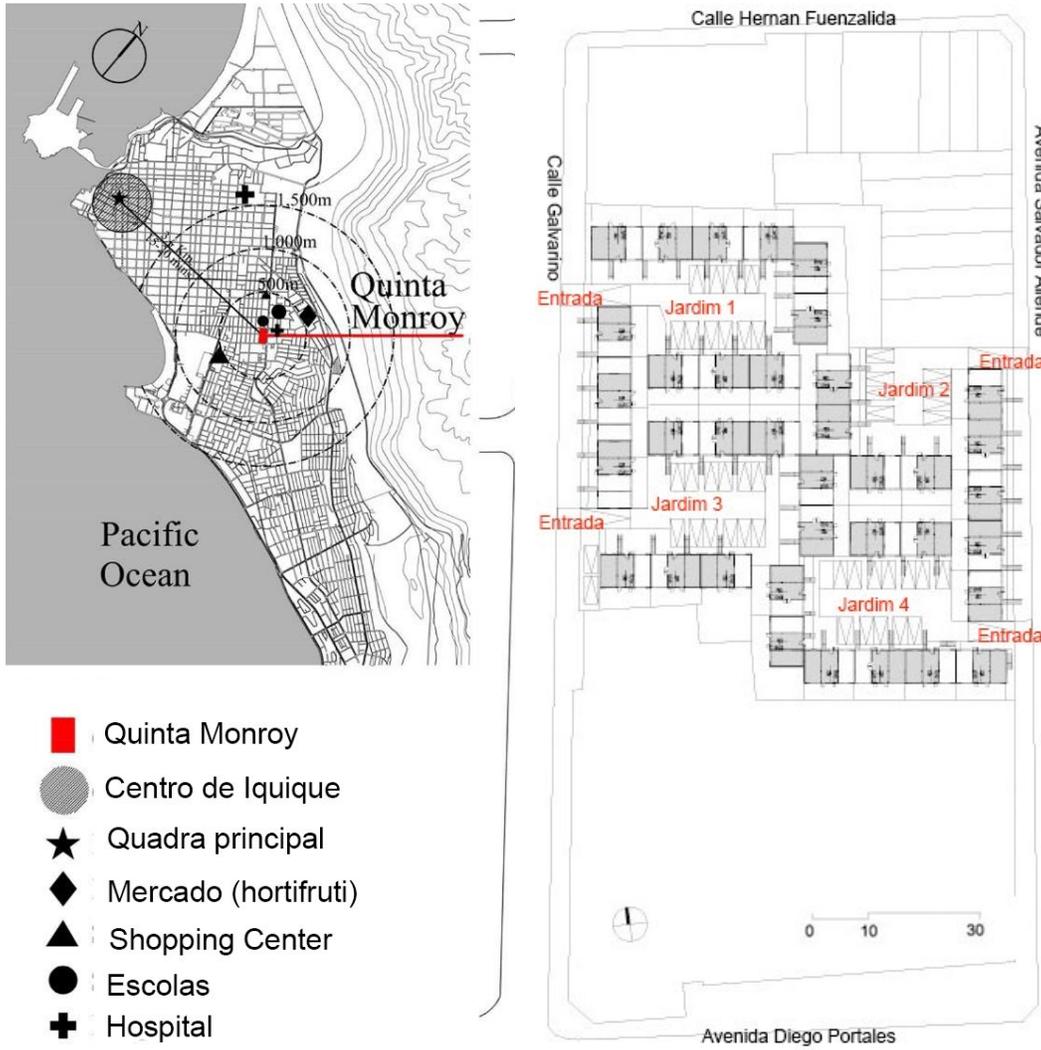
Em vez disso, o grupo Elemental decide reinterpretar a questão colocada. Junto à comunidade, propõe a permanência das famílias naquele local por meio de outras soluções, mantendo, contudo, o mesmo montante de verba a ser investido pelo poder público. Segundo o grupo:

Devíamos trabalhar dentro do quadro de um programa específico do Ministério de Habitação que visa a classe mais pobre da população, aqueles sem capacidade de endividamento, e que consiste em um subsídio de USD 7.500 por família, com o qual se deve financiar a compra do terreno, os trabalhos de infraestrutura e o de arquitetura. Se para resolver a equação pensássemos em uma casa por lote, ainda que utilizássemos os pequenos lotes do padrão da habitação social, conseguiríamos alocar somente 30 famílias no terreno. Isto porque com a tipologia de casas separadas, o uso do solo é extremamente ineficiente; a tendência, portanto, é buscar terrenos que custem pouco. Estes terrenos estão, normalmente, nas periferias, marginalizados e distantes das redes de oportunidades que uma cidade oferece. Se para fazermos um uso mais eficiente do solo, reduz-se o tamanho do lote até igualá-lo com a área da casa, o que obtemos, mais que eficiência, é amontoamento. Se para obtermos densidade, verticalizamos, os edifícios resultantes não permitem que as habitações possam crescer. E neste caso, necessitamos que cada moradia amplie-se ao menos o dobro de sua área original. Em primeiro lugar, desenvolvemos uma tipologia que nos permitiu alcançar uma densidade suficientemente alta, para ser possível pagar pelo terreno que estava muito bem localizado na cidade, imerso na rede de oportunidades oferecida (trabalho, saúde, educação, transporte). A boa localização é a chave para que a economia de cada família conserve-se e para a valorização da propriedade. Em segundo lugar, decidimos introduzir entre o espaço público (as ruas e calçadas) e o privado (de cada moradia) o espaço coletivo: uma propriedade comum, mas de acesso restrito, que dá lugar à sociabilização, atividade chave para o êxito de entornos frágeis. Ao reagrupar as quase 100 famílias em quatro grupos menores, de 20-25 famílias cada um, conseguimos uma escala urbana suficientemente pequena para permitir aos vizinhos colocarem-se de acordo, porém, não tão pequena que eliminasse as redes sociais existentes. Em terceiro lugar, dado que 50% da metragem dos conjuntos serão autoconstruídos, este edifício devia ser permeável o suficiente para que os crescimentos acontecessem dentro de sua estrutura. Por um lado, queríamos emoldurar (mais do que controlar) a construção espontânea, a fim de evitar a deterioração do entorno urbano com o tempo, e por outro, buscávamos fazer o processo de ampliação o mais fácil possível.<sup>50</sup>

---

49 Aravena; Iacobelli, 2016; Arriagada et al., 2004.

50 Aravena, 2015.



264

Fig. 129 e 130 – Mapa e implantação de *Quinta Monroy*, Iquique, Chile. Adaptação nossa.

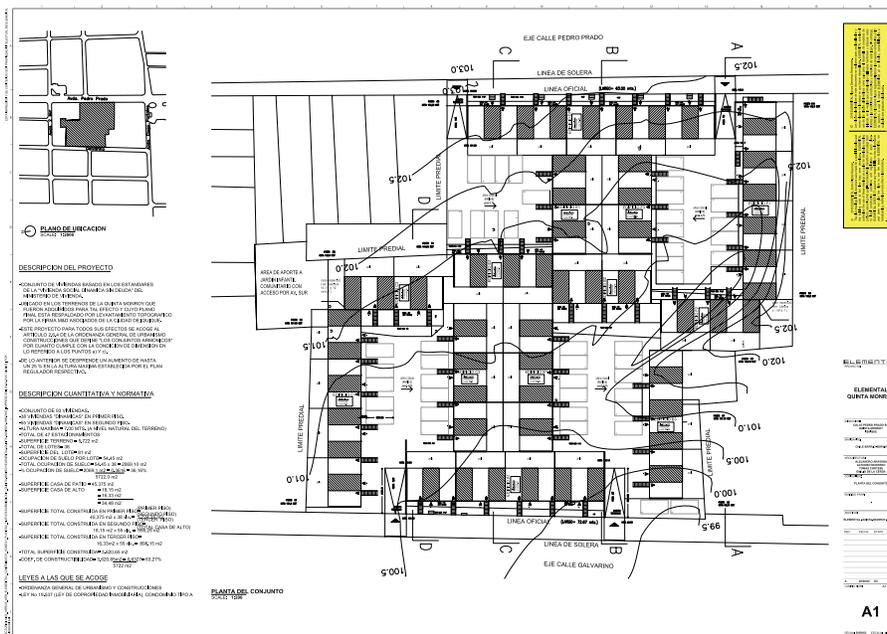


Fig. 131 – Elemental, *Quinta Monroy*, Iquique, Chile. Implantação.

Um dos grandes diferenciais dessa experiência é, portanto, desestabilizar o problema posto – a demanda por um projeto de cem casas unifamiliares em lotes individuais em uma área urbana cujo valor monetário equivalesse a 7.500 dólares (entre lote, infraestrutura, projeto e construção). O grupo inverte essa equação e passa a pensar de modo coletivo, mudando a lógica da operação. Não partem da escala individual a ser multiplicada cem vezes, outrossim da ideia de uma edificação de 750.000,00 dólares no total, que pudesse ser compartilhada por cem famílias e ainda absorver as ampliações desejadas. Mais do que prever, a intenção era estimular a transformação promovida por seus habitantes ao longo do tempo. Ainda assim, Elemental se preocupava em manter relações entre parte e todo, ressalva que cabe sublinhar. Como diz Aravena, a ideia era garantir uma moldura arquitetônica ao conjunto.

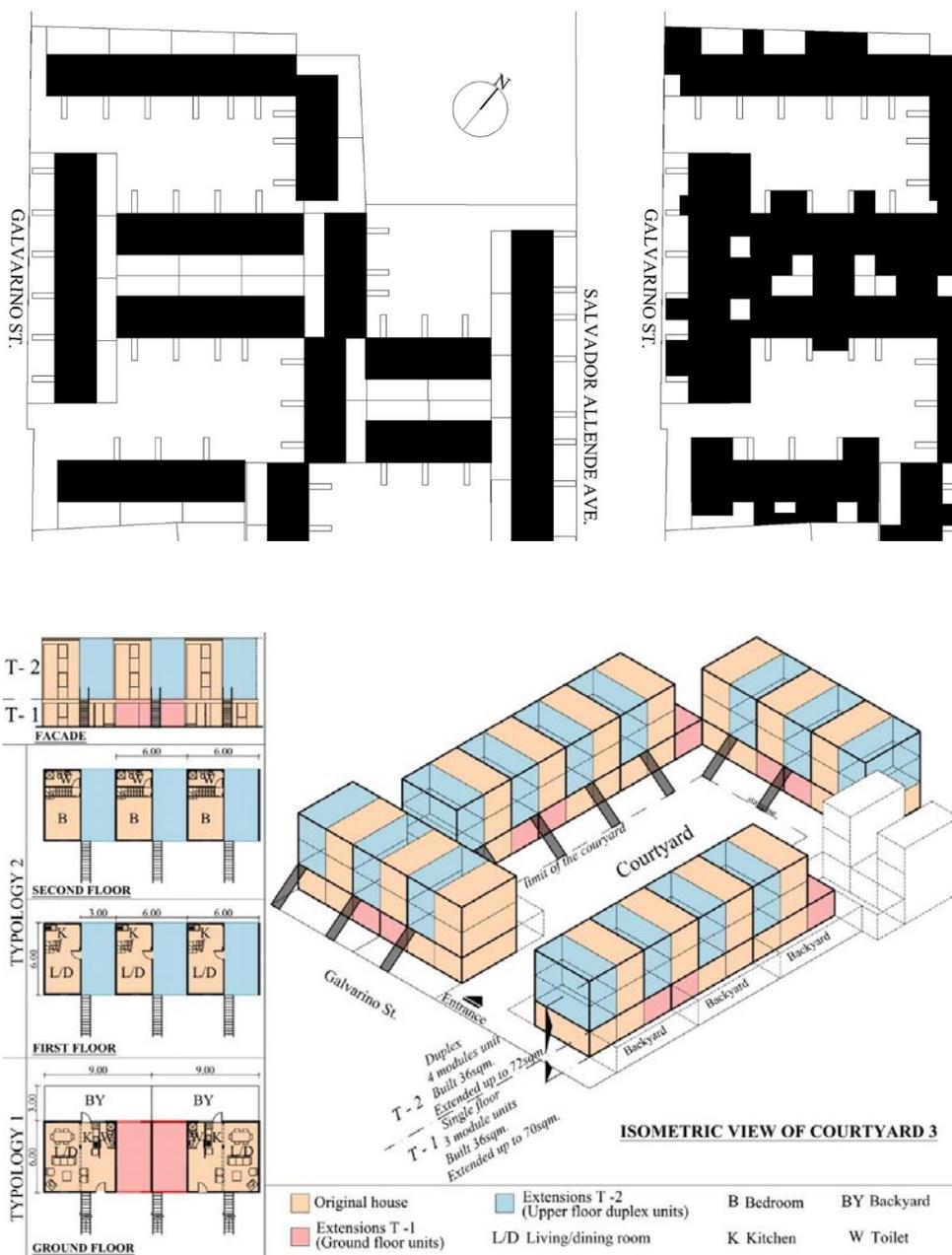
A proposta teve como base um levantamento socioeconômico da população de Quinta Monroy elaborado pelo grupo Elemental em colaboração com a comunidade, abrangendo composição e rendimento econômico das famílias, avaliação espacial e estrutural das casas existentes, entre outros<sup>51</sup>. A partir dessa análise, os arquitetos entenderam que a separação em lotes individuais não comportaria as cem famílias no terreno e que o valor do projeto individualmente resultava em casas de, no máximo, 30m<sup>2</sup> – completamente inadequadas para uma habitação desejável. O cerne da questão estava em promover uma certa alavancagem na qualidade de vida das famílias, entendendo a habitação como o grande investimento que a comunidade receberia do Governo. Nas palavras de Aravena:

Vimos que um edifício bloquearia o crescimento das habitações. Isto é certo, exceto no térreo e no último andar; o térreo poderá sempre crescer horizontalmente sobre o terreno que tem ao seu redor e o último pavimento sempre poderá crescer verticalmente até o céu. O que fizemos então foi projetar um edifício que tivesse somente o térreo e o último andar. Propusemos deixar de pensar o problema da habitação como um gasto e começar a vê-lo como investimento social. Trata-se de garantir que a habitação subsidiada, que recebem as famílias, valorize-se a cada dia que passa. Todos nós quando compramos uma residência esperamos que esta valorize-se com o tempo; sendo os bens imobiliários quase que sinônimo de uma investimento seguro. No entanto, neste momento, a habitação social, em uma porcentagem inaceitavelmente alta, é mais equivalente a comprar um carro do que uma casa; cada dia que passa, as moradias valem menos. [...] Mas, quanto a uma família pobre, é chave entender que a habitação subsidiada será, de longe, a ajuda mais importante que receberão, uma única vez na vida, por parte do Estado; e é justamente esse subsídio o qual deveria transformar-se em capital, e a habitação, em um meio que permita às famílias superar a pobreza

---

51 Canotilho, 2008.

e não somente proteger-se das intempéries. Este projeto conseguiu identificar um conjunto de diferentes desenhos arquitetônicos que permitem esperar que a habitação valorize-se com o tempo.<sup>52</sup>



266

Fig. 132 e 133 – Elemental, Quinta Monroy, Iquique, Chile. Esquemas de implantação em projeto de 2003 e atualizado em 2017 (acima) fachadas, plantas e volumetria isométrica de um conjunto tipo (abaixo).

52 Aravena em entrevista concedida para <https://www.archdaily.com.br/br/01-28605/quinta-monroy-elemental/>. Consulta realizada em 15/10/2020.



Fig. 134 e 135 – Elemental, *Quinta Monroy*, Iquique, Chile, fotos de 2004 e de 2015.

Ao pensar na expansão da unidade habitacional através da autoconstrução se concebeu uma tipologia que combinava, simultaneamente, acréscimos verticais e horizontais, configurando um volume com duas casas por lote, sendo uma habitação unifamiliar no térreo sobreposta por outra habitação unifamiliar com dois andares tipo duplex<sup>53</sup>. A configuração espacial, as possibilidades de ampliação, os desenhos técnicos com plantas, cortes, fachadas, detalhes construtivos, bem como esquemas de implantação no lote estão fartamente registradas no site do grupo, em pesquisas acadêmicas e artigos de revistas de nosso campo disciplinar. Mais do que detalhar aqui a proposta em termos de projeto arquitetônico, nosso interesse se volta ao pensamento projetual desenvolvido pelo grupo Elemental, bem como sua coerência, desdobramentos e possíveis atualizações.



Fig. 136 – Elemental, *Quinta Monroy*, Iquique, Chile, 2008.

---

53 Canotilho, 2008.



Fig. 137, 138 e 139 – Elemental, *Quinta Monroy*, Iquique, Chile, fotos de 2005 e de 2015 – áreas internas.

A experiência inclui soluções que permitem a ampliação e um tipo de projeto permeável tanto enquanto exercício – ao incluir a comunidade como agente no processo de desenho e de tomada de decisão, de partilha do lote, de configuração dos espaços coletivos (jardins internos) –, quanto em relação à sua construção e materialidade. Paredes provisórias foram deixadas e a casca dura do projeto foi executada, incluindo lajes e cobertura parciais, circulação

vertical, banheiros e cozinhas. Em vez de imaginar e projetar casas mínimas, compatíveis com o recurso disponível (de 30m<sup>2</sup>, neste caso), o grupo decide pensar em habitações de classe média (de 70m<sup>2</sup>) “entregues pela metade”, mas justamente a metade mais difícil de construir, pode-se dizer.

Em resumo, quando se tem fundos para fazer somente metade do projeto, qual se faz? Optamos por fazer aquela metade que uma família, individualmente, nunca poderá alcançar, por mais tempo, esforço e dinheiro que se invista. E é dessa forma que procuramos responder com ferramentas próprias da arquitetura a uma pergunta não-arquitetônica: como superar a pobreza?<sup>54</sup>

Segundo os arquitetos “A formulação da pergunta correta era a chave, de maneira a não perder tempo ao resolver bem o problema errado”<sup>55</sup>. Aqui vale uma aproximação ao pensamento de Bergson, quando o pensador indica que o primeiro passo metodológico rumo ao processo de intuição é fazer as perguntas certas, ou seja, legítimas, em um dado contexto. Paulo Freire diria ainda que é necessário devolver os problemas como perguntas e não como dissertação. Esse nos parece ter sido o maior acerto dessa experiência desencadeada pelo escritório Elemental.

270

A partir de uma desestabilização do enunciado inicial, o grupo cria outros mecanismos de colaboração e de desenho no campo disciplinar. A ideia de código aberto insurge na raiz deste projeto, elaborado com a população que habitaria o conjunto residencial em questão. Os arquitetos buscaram atualizar ensinamentos anteriores acerca do exercício projetual e de sua execução em cenários de escassez de recursos no país. Levaram como um fato decisivo a capacidade e o saber-fazer dos habitantes, com técnicas de autoconstrução já comumente empregadas entre aquela comunidade. Ou seja, algo próximo à linha defendida por nosso grupo de pesquisa, Poiese, especialmente amparados na filosofia da emancipação e da autonomia legadas por Rancière e Freire, respectivamente.

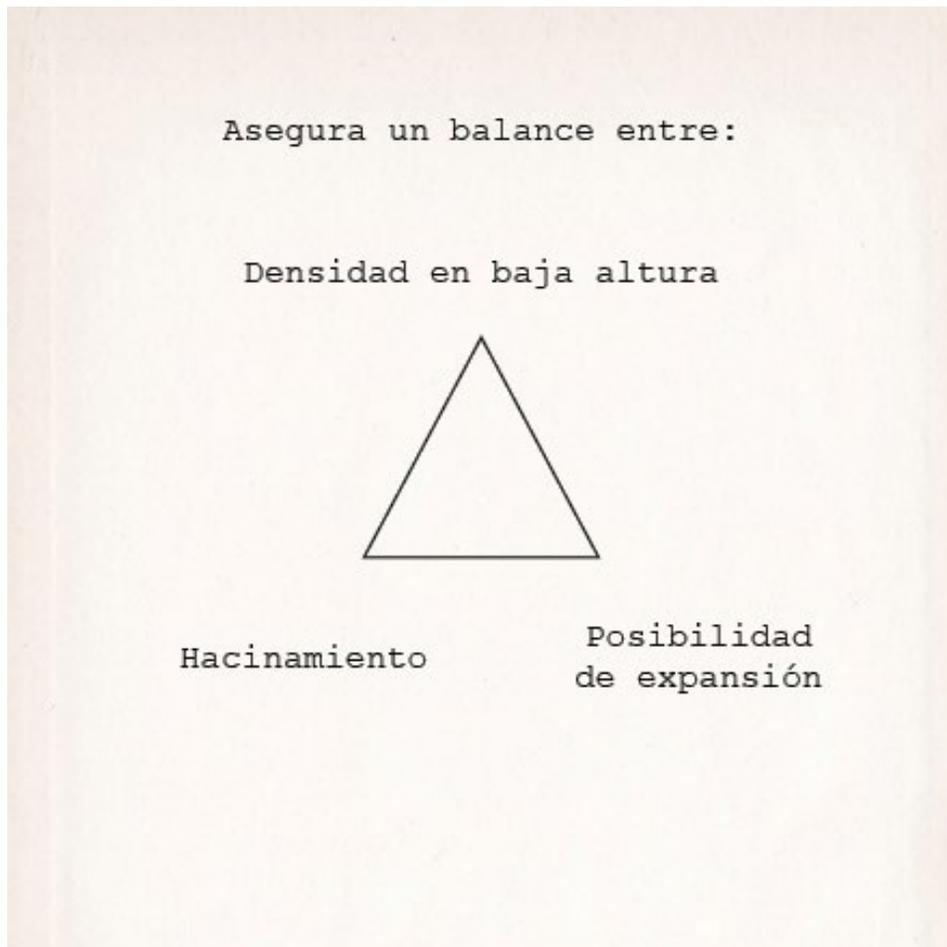
O escritório buscou ainda referências em casos de autoconstrução chilenas, de parcerias entre Estado e comunidades, de projetos colaborativos entre arquitetos e público bem como desenhos arquitetônicos profícuos em

---

54 Aravena em entrevista concedida para <https://www.archdaily.com.br/br/01-28605/quinta-monroy-elemental/>. Consulta realizada em 15/10/2020.

55 Cf. <https://arquitechne.com/quinta-monroy-12-anos-depois-uma-analise-da-habitacao-social-de-alejandro-aravena/>

relação à possibilidade de mutação (ampliação, especificamente) no tempo. Finalizada essa etapa, discutiu esses materiais com os habitantes locais. Mais do que lançar soluções modelares fixas, o grupo organizou, então, uma possível matriz criativa: elaborou diagramas e textos, além de desenhos técnicos e registros do projeto e de sua execução, disponibilizados por meio de seu site, de forma gratuita e aberta, na esteira de um pensamento internacionalmente conhecido como “open source architecture”<sup>56</sup>.



271

Fig. 140 – Diagrama do escritório Elemental aplicado em seus projetos incrementais.

O escritório então se afasta de um comportamento autoral tão recorrente em nosso meio, principalmente à época (início dos anos 2000). Não estamos lidando com a figura do Demiurgo, semideus criador e inspirado por modelos ideais, mas sim com distintos agentes integrados. Para Aravena,

---

56 Neste sentido ver: Domus 948, junho 2011: Open Source Architecture – Editorial.

deve-se evitar a “arquitetura do espetáculo e a vaidade dos chamados *starchitects* e encarar os diversos problemas das cidades com um olhar holístico”<sup>57</sup>. Assim colocam-se em primeiro plano aqueles que habitarão os espaços projetados e que nele farão suas interferências ao longo do tempo.

Tais interferências não ocorrem, portanto, como sinal pejorativo, de descontrole e insuficiência a macular o desenho e a forma do edifício. O que se dá é uma deformação afirmativa, reação positiva e intencional, como desejo realizado de participação ativa, de construção e adequação a uma pluralidade de vidas e de modos de morar, numa partilha política do sensível. O que está em jogo é a valorização da experiência vivida manifesta nas diversas expressões arquitetônicas em contraponto a um modelo que pudesse ser imposto pelos arquitetos.

Segundo os pesquisadores Sandra Carrasco e David O’Brien que se debruçaram longamente sobre o projeto de Quinta Monroy e sua vida pós ocupação “A estratégia para promover expansões dirigidas por residentes foi bem-sucedida considerando-se que 92 de 93 famílias expandiram suas casas”<sup>58</sup>. Mais de uma década após sua inauguração (em 2005), quase a totalidade das famílias originais da comunidade seguem habitando a Quinta Monroy, adicionando e subtraindo partes. A deformação, neste caso, acontece dentro de um espectro de possibilidades advindas de uma metodologia de projeto inclusiva, porosa e flexível, onde o tempo é o ponto de partida.

Esse tempo não é deslocado da realidade, não se vincula à eternidade do mundo das ideias, tampouco é visto como linha homogênea e progressiva, em que Quinta Monroy atinja um ponto pré-determinado, evolutivo, num futuro dado a partir do qual a experiência deve ser cristalizada. A mutação é geratriz projetual e a inclusão é a matriz processual, pode-se dizer. Curiosamente, quanto mais o conjunto edificado se afasta do seu projeto original, mais crescem os questionamentos em nosso campo acerca do sucesso da proposta.

Sabemos que há, neste sentido, um conjunto de críticas consistentes, conforme apontam Carrasco e O’Brien em artigo escrito a esse respeito:

---

57 Cf. Aravena, 2015.

58 Carrasco; O’Brien, 2021.

Críticos do movimento de autoajuda questionam a capacidade das pessoas de melhorar seus ambientes de vida. Davis (2006) se refere às “ilusões de autoajuda”, enquanto Seabrook (1996) ressalta a transição inviável de programas apoiados pelo governo para programas totalmente baseados na autoajuda. Da mesma forma, as autoridades frequentemente expressam suas preocupações em permitir adaptações ou transformações de autoajuda nas moradias construídas pelo governo. Os funcionários frequentemente observam que a flexibilidade em relação à construção de autoajuda permitiria que as pessoas construíssem favelas (Tipple & Ameen, 1999), legitimassem a existência de ocupações e bairros degradados em áreas urbanas (Porio et al., 2004) ou recriassem as condições de ocupação irregular em que costumavam viver (Carrasco et al., 2016). Por outro lado, abordagens participativas para a melhoria de favelas valorizam a contribuição dos moradores nos projetos e seu envolvimento ativo. Ao mesmo tempo, esses projetos são entendidos como assistidos, com apoio permanente de uma agência externa, seja do governo ou de organizações não governamentais. Ao contrário disso, os princípios incrementais no projeto das casas incompletas requerem que os moradores construam a parte que falta das casas por conta própria. Portanto os limites entre a conclusão e a distorção da ideia inicial podem não estar claramente estabelecidos, uma vez que os moradores simplesmente exercem a “liberdade de construir” dada a eles. Na contramão desse pensamento, a afirmação de Aravena de que “com o projeto adequado, favelas e cortiços podem não ser o problema, mas realmente uma solução possível” (Aravena, 2014) também pode encorajar o desenvolvimento sustentável e progressivo em projetos como Quinta Monroy.<sup>59</sup>

É justamente esse pensamento colocado por Aravena que estabelece conexão com nossa pesquisa. Parece-nos que, além de fazer coro com as qualidades que deste projeto podemos extrair e o que o próprio artigo de Carrasco e O’Brien mencionam, as críticas que se colocam ao projeto ainda são feitas, em grande medida, atreladas a valores externos à comunidade em questão: valores e diretrizes da academia, do saber legitimado da expertise técnica, considerados centrais e, conseqüentemente, legítimos. Muitas das investigações ainda se voltam à *venustas* (vitruviana) e à *concinnitas* (albertiana), como verificamos pelo texto de Francis Ching, que escreve: “A repetição das partes construídas atribui ritmo ao conjunto. Mesmo após o preenchimento dos vazios ainda é notado o ritmo devido à percepção do que é preexistente e do que foi feito posteriormente. O padrão rítmico da composição proporciona continuidade e ordem”<sup>60</sup>. Nesse tipo de comentário, a discussão está centrada nas diferentes maneiras de jogar com as formas (com ó aberto e com ó fechado).

---

59 Carrasco e O’Brien, 2021. Tradução nossa.

60 Ching, 2008, p. 363.

Ou seja, a base ainda é, muitas vezes, aquela normatizada pelo campo disciplinar com seus valores e modos de controle. Não considera, por conseguinte, a opinião dos moradores da quinta como principal fonte de avaliação do projeto, de seu processo, implementação e desdobramentos atuais. É perceptível esse traço quando lemos, de forma explícita ou nas entrelinhas dos textos, também frases como aquela acima citada “Portanto os limites entre a conclusão e a distorção da ideia inicial podem não estar claramente estabelecidos, uma vez que os moradores simplesmente exercem a ‘liberdade de construir’ dada a eles”<sup>61</sup>.

O comentário nos remete à reação tensa e adversa que grupos de arquitetos tiveram em relação à experiência estética e política *Paracadista*, segundo o artista Héctor Zamora. Identificamos extrema dificuldade em nosso campo quando optamos por não ser resolutivos de imediato: quando preferimos permanecer em suspensão, transitar entre limites não claros e habitar as margens de forma imprecisa. Quando optamos por nos demorar no *ainda não*<sup>62</sup> do projeto, afinal.

274

Não há romantismo em nossa defesa, nem naquela proposta por Aravena quando diz que talvez o modo de viver e de construir das favelas e periferias não seja o problema, mas a solução. Não estamos apontando para uma fórmula extraída das periferias como solução; estamos, ao contrário, questionando as soluções geralmente aplicadas e aceitas em nosso campo a partir de outras perspectivas. Ou seja, se realmente pretendemos lidar com processos colaborativos, nosso ponto de vista deve tomar o outro como referência, principalmente quando este outro está dentro, imerso em uma situação que nos é alheia. Não se trata de paternalismo nem de benevolência, trata-se de acreditar na emancipação e na igualdade como preceitos fundamentais.

Precisamos, portanto, desestabilizar nossas certezas, tensionar o que consideramos ser melhor para outrem, interromper os fluxos previsíveis dentro de nossa cultura ocidental hegemônica e sair do campo do saber-fazer legitimado. De novo, nos alinhamos à ideia de uma pedagogia da autonomia, de uma educação que não seja bancária, como já alertava Paulo Freire<sup>63</sup>. Quer dizer, não se trata de dar a liberdade para que o outro construa, dentro de nos-

---

61 Carrasco; O'Brien, 2021. Tradução nossa.

62 Reyes, 2022.

63 Freire, 2020.

sos parâmetros (como menciona a frase de Carrasco e O'Brien que indicam uma liberdade de construir "dada" a alguém). A liberdade e a igualdade devem ser verificadas como processos desde dentro, não dadas nem outorgadas. Justamente porque, no caso de uma outorga, ela poderia ser retirada.

Nada mais fácil do que chegarmos à conclusão, enquanto especialistas, de que o processo participativo de Quinta Monroy não deu certo, já que após duas décadas, a configuração espacial saiu do controle, aproximando-se aos ambientes construídos periféricos que caracterizam essas comunidades. Ao mantermos nossas balizas de avaliação nos permitimos, afinal, manter toda estrutura que sustenta essa hierarquização naturalizada de saberes entre centro e periferia.

Ao seguir nessa linha, reproduzimos uma ideia também de evolução cujo ápice é ditado sempre pelos dominantes, nunca pelos oprimidos, para usar palavras freirianas. Garantimos o *status quo* e a possibilidade de conceder liberdades parciais ao outro, desde que se mantenha dentro dos limites que lhe foram atribuídos (por nós). No caso de Quinta Monroy, a comunidade excede os limites. Não se trata aqui de defender a proposta de Aravena e de seu escritório, de modo autoral, como desenho bem sucedido. Ao contrário, nos interessa sublinhar o quanto, nesse processo, existe um aprendizado e uma caminhada rumo à deformação que ocorre como instância estética e política. O dano é instaurado quando a população passa a ditar as próprias regras.

275

É claro que, ao perder o domínio, novas problemáticas comparecem, principalmente vinculadas à questão da habitabilidade, em relação à utilização das casas ampliadas como forma de renda extra, quando moradores estendem os limites máximos originalmente previstos e passam a alugar/sublocar partes das residências e assim por diante. As análises mais voltadas ao desenvolvimento do projeto do ponto de vista de habitabilidade revelam uma visão pejorativa em relação à descaracterização e à perda de controle no projeto. É o caso dos autores Carrasco e O'Brien quando dissertam:

As preocupações mais significativas se concentraram na deterioração dos padrões de vida devido a extensões progressivas e incontroláveis que podem ter impactos significativos no desenvolvimento do assentamento. As conclusões deste artigo concentram-se nas negociações dos vizinhos sobre extensões habitacionais e no risco de recriação de ambientes precários, evidenciando limitações para esquemas incrementais não assistidos ou espontâneos de desenvolvimento habitacional.<sup>64</sup>

---

64 Carrasco; O'Brien, 2021. Tradução nossa.

É um tema extremamente complexo e espinhoso, porque é neste momento quando nos damos conta de nossa bagagem burguesa, de classe dominante, de especialistas, que rapidamente podem identificar uma não melhoria, uma não evolução e assim invalidar uma experiência considerada periférica. É fácil recairmos nas insígnias do saber-fazer, identificando problemas técnicos a serem sanados e que repudiam o desvio, dizendo: “nós lhes demos uma chance, mas veja, de novo esses bárbaros estão corrompendo tudo, voltaram à situação precária e primitiva que tinham antes. Um horror! Temos que reassumir o comando”.

Colocamos essa frase hipotética como caricatura, talvez. Contudo sabemos que ela é bastante próxima à nossa realidade já identificada e criticada pelos teóricos que nos são caros. Não à toa, o texto pode se assemelhar ao trecho de Rancière<sup>65</sup> quando diz que a burguesia não queria colocar na cabeça dos filhos do povo novas imagens e estímulos que poderiam desestabilizar o *status quo*. De modo muito similar ainda ao que Paulo Freire já comentava nos anos 1960 sobre os homens se libertarem a si mesmos, sublinhando que ninguém liberta ninguém. Trazendo essas linhas teóricas para o diálogo com o projeto em urbanismo, adotamos uma postura (mais) declaradamente política, como nos incita Reyes.

276

Ao assumir nosso papel político também devemos, segundo nossa tese, rever nossos parâmetros do campo disciplinar e, assim, sair do caminho resolutivo do *eis então* para demorarmos-nos mais no *ainda não*. Pode ser que as favelas não sejam o problema, afinal. Pode ser que elas sejam, quem sabe, parte da solução... Não sabemos ainda. Ocupemo-nos, portanto, desse não saber, privilegiando um *pensar-fazer* antes de partirmos necessária e imediatamente para um *saber-fazer*<sup>66</sup>.

Em nossa pesquisa o interesse é guiado por essas possibilidades em aberto: pensar a lógica de uma arquitetura e de um urbanismo que se transformam conforme necessidades, permitindo ver o projeto como algo sempre deformando e não só formando. Algo em estado de estar e não de ser. Algo que se molda à matéria e não que é conformado por ela *a priori* e definitivamente. Estamos mais conexos ao modulator moral na alcunha empregada por Ernesto Oroza do que ao modulator corbuseano. Estamos mais próximos a uma busca

---

65 Rancière, 2010, p. 69-70.

66 Reyes, 2022.

de soluções inventivas a partir e desde dentro de cada experiência, do que de uma procura externa aplicada a partir de um olhar pretensamente neutro e distante, consagrado pela ciência tradicional.



Fig. 141 – Elemental, *Quinta Monroy*, Iquique, Chile, foto de 2017.

No caso de Quinta Monroy, uma estética antes considerada periférica emerge em espaço central da cidade e passa a compor não apenas a paisagem urbana, mas surge como referência no campo. Vale lembrar que Aravena, integrante do escritório, é arquiteto premiado com o Pritzker e que, dentre as obras destacadas de sua produção, encontra-se o projeto urbano de Quinta Monroy. Assim como ocorre com as experiências promovidas por Hector Zamora ao incluir a estética da autoconstrução das periferias, com sua estética e tectônica, em bairros nobres e instituições culturais de elite. Novos vocabulários e linguagens antes marginais passam a compor outros imaginários possíveis.

Cabe, ainda, destacar que a quase totalidade das famílias originais de Quinta Monroy seguem residindo no local, mesmo após a valorização fundiária de todo entorno e do próprio projeto, premiado internacionalmente. O próprio Aravena indica que as habitações, quinze anos após sua construção, tiveram um incremento financeiro enorme, chegando a quase dez vezes o valor inicial<sup>67</sup>. A ideia de garantir uma melhora de vida real para os habitan-

---

67 Aravena, 2019. Entrevista transcrita e disponível em: <https://www.archdaily.com.br/>

tes se materializa em diferentes dimensões. O esperado afastamento dessa população de baixa renda (composta inicialmente por camponeses que trabalhavam na quinta), empurrada pelas dinâmicas de gentrificação e de urbanização de áreas dantes rurais é interrompido. E neste sentido, trazemos Lefebvre ao diálogo.

Em sua icônica obra *Direito à Cidade*, publicada originalmente em francês em 1968, o autor ressalta que a nova classe dominante do século XIX, a burguesia “progressista”, foi responsável por impedir o nascimento da democracia urbana, que se vislumbrava pela transformação ou simples “evolução” da democracia de origem camponesa naquele período. Ao sentir-se ameaçada em seus privilégios, a burguesia tratava de afastar o proletariado de origem rural que chegava às cidades de seus núcleos de reunião, de poder, de encontros: os espaços públicos e os centros urbanos.

A burguesia criava assim, segundo o autor, uma estratégia de pulverização, desurbanizando a cidade, ao construir subúrbios destinados ao proletariado – destituído de seu direito à cidade, fadado ao distanciamento e ao não pertencimento à vida social e, portanto, à política da cidade. Em vez de participar, o proletariado deveria se contentar em habitar seus núcleos residenciais, deslocando-se de casa para o trabalho e vice-versa, mantendo-se às voltas com funções pragmáticas, desprovidas de sentido político e simbólico. Como no comentário que Rancière<sup>68</sup> faz acerca da visão platônica e daquela aristotélica quando excluem os escravos ou os trabalhadores braçais dos centros de decisão, a seu tempo e a seu modo.

Para Lefebvre, a cidade nunca se recuperou desse golpe, e os urbanistas e demais profissionais ligados a esse campo do conhecimento não conseguiram integrar os cidadãos e garantir o direito à cidade a seus habitantes, promovendo esquemas sociais estratificados especializados na urbe por segmentações territoriais. O autor, sinaliza, porém, a esperança de um movimento inverso por meio da arte ou da possibilidade, como ele comenta, de colecionar experiências e tirar lições dos fracassos, abrindo caminho para o novo – algo à altura do universo. Segundo Lefebvre<sup>69</sup>, a arte poderia se ocupar

---

br/924455/alejandro-aravena-a-necessidade-mais-basica-e-urgente-e-como-um-template-que-elimina-o-irrelevante.

68 Rancière, 2009.

69 Lefebvre, 2008.

justamente desse porvir, em criações não apenas artísticas, mas urbanas, em escala social, transformando práticas diárias em formas de viver a cidade como obra de arte: pertencimento à coisa urbana. Futuramente o sociólogo dará ainda outros passos em direção àquilo que chamou de apropriação, como vimos.

No caso das experiências aqui exploradas, essa apropriação se dá como um processo permanente de disputa, de territorialização-desterritorialização-reterritorialização. A apropriação não é dada como um fato, como uma superação em uma linha evolutiva, mas como um movimento contínuo de partilha, que se expressa no nível sensível e que se manifesta esteticamente, tomando lugar político. Em Quinta Monroy essa apropriação urbana materializa-se pela deformação do conjunto de moradias. Em outras experiências estéticas e políticas já exploradas, ela ocorre por operações também de desestabilização e de desprogramação, incluindo seus movimentos de reestabilização e de reprogramação, sempre transitórios, em fluxo.

Na tese, o projeto do Elemental, em Quinta Monroy, tem essa distinção de alto valor urbano: a população de baixa renda se integra ao processo e, conseqüentemente, à cidade como um todo. Essa participação é tanto simbólica quanto geográfica, estética e, portanto, política. Não apenas a comunidade se mantém em área central, mas seus códigos, cultura, manifestações sociais tomam corpo e forma nas arquiteturas e estruturas criadas a partir de suas vivências cotidianas. O propósito de adaptação, crescimento e transformação do espaço por seus próprios habitantes é exitoso, já que nenhuma das casas se assemelha a seu projeto inicial, mais de quinze anos após suas ocupações. A diferença se corporifica na arquitetura.

Cada família tornou e segue tornando o ambiente mais pessoal e diverso. A malha inicial proposta e construída segue permitindo que mudanças nas composições familiares (inclusive o aumento de membros), sejam absorvidas com o tempo, evitando a necessidade de mudança para outros bairros. A quinta se mantém ativa e habitada: as moradias cultivam sua dinamicidade, sem abrir mão da resistência às intempéries e sem perder sua característica de espaço multifuncional, que continua sendo adaptado, se conformando aos distintos usos que surgem ao longo do tempo.

A mesma potência em termos de deformar não se verifica, entretanto, nos projetos posteriores do grupo. O traço de moldura inicialmente apon-

tado pelo escritório em Quinta Monroy como uma necessidade de cuidado para que não houvesse uma desvalorização do espaço construído, acaba se tornando, nos projetos posteriores, uma grade estática. As intervenções, por conseguinte, ficam cada vez mais limitadas e a fórmula da habitação dinâmica com possibilidade de crescimento no térreo e no último andar vão se tornando uma espécie de carimbo do Elemental. Mesmo que o escritório faça diversas ressalvas, indicando a necessária compatibilização dos desenhos existentes a cada caso particular – e mesmo que sua disponibilização na internet seja um sinal de processo aberto<sup>70</sup>, é perceptível um engessamento da matriz projetual.

É possível identificar nesses projetos posteriores um padrão modelar que se aplica, com variações é claro, mas que acaba por cristalizar e embotar a diferença. O discurso fica mais complexo e a defesa da proposta pode seguir dois caminhos paralelos. Por um lado, Elemental se especializa em uma tipologia de projeto e de construção dinâmica, incremental, que é “aprimorada” desde Quinta Monroy. Nesta linha, entendemos que há uma busca pelo aperfeiçoamento no sentido de permitir construções cada vez mais fáceis de reproduzir para que seja possível seu barateamento e aplicação em situações de extrema necessidade e pobreza. Simultaneamente, porém, nos aproximamos da tradicional ideia de padronização industrial, com seu discurso de massificar para viabilizar acesso econômico. Uma narrativa que pode ser legítima em muitos casos, mas onde acabamos nos vendo às voltas, novamente, com um pensamento por bloco, universalizante e homogeneizante.

A fim de evidenciar as nuances que distinguem, a nosso ver, os projetos posteriores daquele de Quinta Monroy, trazemos algumas imagens e breve descritivo de cada uma das propostas elaboradas pelo escritório Elemental. São elas: Viviendas Renca, em Santiago, capital chilena (2006-2008); Monterrey, na cidade homônima, no México (2008-2010); Villa Verde, em Contituición, Chile (2009-2013); e a Colonia Lo Barnechea, também em Santiago, Chile (2008-2014).

O desenvolvimento da proposta de habitação coletiva em Renca – uma comunidade a noroeste de Santiago –, foi iniciado após a organização das famílias de vários acampamentos informais da área. A reivindicação era por moradias dignas sem que houvesse realocação para a periferia. A proposta

---

70 Cf. Editorial da revista Domus 948, junho 2011: Open Source Architecture.

governamental então ofereceu à comunidade um terreno vizinho ao original, porém com a ressalva de que o solo em questão apresentava aproximadamente três metros de materiais de aterro. A necessária remoção desse material implicava em um alto custo na operação, que precisava ser contabilizado. O projeto deveria, portanto, dar conta dessa equação, priorizando a otimização dos recursos disponíveis e visando à permanência das famílias no terreno contíguo ao que ocupavam.

A proposta do grupo Elemental previu a maximização construtiva, trabalhando com edificações em pequena altura para que houvesse uma maior concentração e densidade a fim de liberar um terço do terreno, onde foi concentrado o material de aterro existente. Os entulhos parcialmente removidos foram utilizados para a criação de um parque que protegia o conjunto habitacional da autoestrada com a qual fazia divisa. Assim houve economia significativa já que eliminou-se a necessidade da remoção e do deslocamento do material de aterro para áreas distantes.

O esquema incremental desenvolvido para Quinta Monroy foi adaptado, com moradias modulares conectadas por um elemento construtivo medianeiro de três alturas. Esse elemento servia tanto para fins estruturais do conjunto quando como corta-fogo e era da onde partiam também todas as instalações principais (hidráulicas e elétricas) e a circulação vertical interna. A possibilidade de ampliação da área habitável através de autoconstrução por seus moradores, porém, foi reduzida à área interna das construções. Todo o exterior das casas foi executado dentro do projeto, e entregue às famílias já consolidado em termos de fachadas, incluindo a cobertura. Neste caso, portanto, não há uma deformação proposta como parte da lógica incremental. A participação da comunidade em questão ficou reduzida a oficinas iniciais, ocupando-se mais de aspectos de revestimento e acabamento nas fachadas e interiores do que relacionadas à possibilidade de transformações das unidades habitacionais.

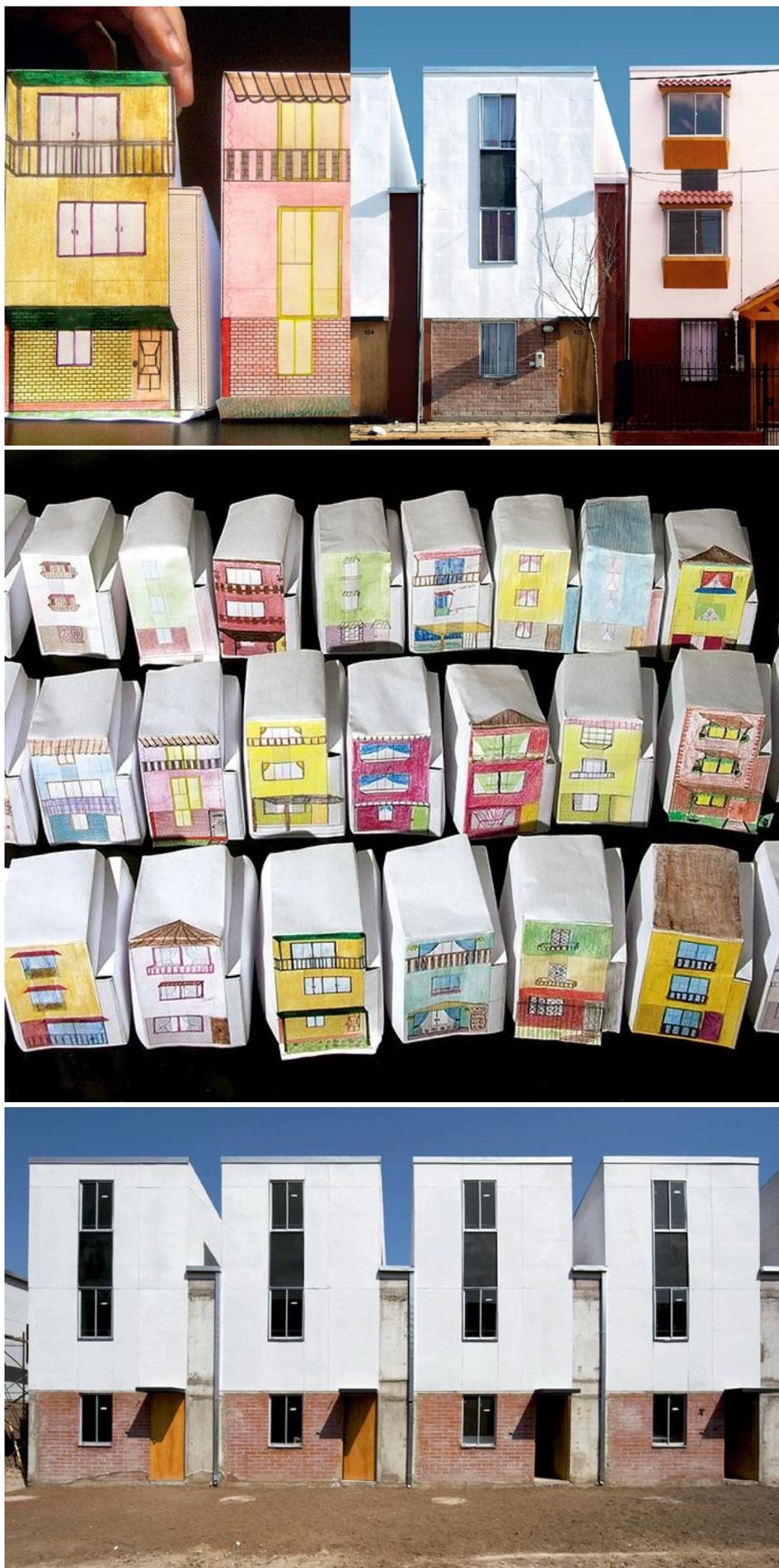


Fig. 142, 143 e 144 – Elemental, *Viviendas Renca*, Santiago, Chile. Montagem com maquetes feitas pela comunidade e foto de fachadas construídas.

Em Monterrey, no México, o processo tem início com o convite que o Elemental recebeu da prefeitura da cidade (a terceira mais populosa do país, incluindo aí sua área metropolitana). Havia então uma dificuldade local em encontrar soluções para habitações de interesse social, dado o alto valor pago pelos terrenos e construções na região. Atraído pelas experiências anteriores no Chile, o Instituto de Habitação do estado mexicano de Nuevo León, junto à Axis Construcciones, encomenda ao escritório um projeto visando à construção de setenta residências em um conjunto único, em um terreno de mais de 5000m<sup>2</sup>.



283

Fig. 145 e 146 – Elemental, *Viviendas Renca*, Santiago, Chile. Fotos do interior e implantação.

O conjunto proposto ocupa um quarteirão retangular, com fileiras de casas fazendo face às avenidas circundantes. O desenho configura um pátio central único, coletivo, porém privativo para a comunidade, rodeado pelas habitações cujas fachadas principais dialogam com o entorno urbano, de caráter mais público.

Assim como em Quinta Monroy, a maior parte do orçamento é destinada à compra de um terreno considerado central, elemento chave para o êxito da proposta de não periferização da comunidade. Em Monterrey, 20% do valor total é destinado à construção das moradias, enquanto 80% é utilizado para aquisição do terreno. Com esse investimento, o que se projeta é uma versão “atualizada” de Quinta Monroy, onde as edificações novamente buscam um equilíbrio entre possibilidade de crescimento vertical e horizontal, conjugando duas moradias (uma no térreo e outra nos dois andares superiores, como duplex). A ideia de ampliação se mantém, para que cada habitante pudesse, a partir da autoconstrução, chegar a uma casa de metragem equivalente ou até levemente superior aos padrões de classe média.



Fig. 147 e 148 – Elemental, Monterrey, México. Implantação em foto e em 3D.

À diferença de Iquique, porém, neste projeto a cobertura prevista e construída é contínua, dando uma unidade e acabamento geral ao conjunto, cujo limite então passa a ser mais claro. A possibilidade de deformar se torna mais restrita. O argumento do escritório é viabilizar a construção de uma laje de concreto com padrões construtivos mais estáveis e duradouros, de melhor qualidade, evitando que cada família tenha que se responsabilizar por este elemento (bastante oneroso), quando realizar suas ampliações.

A maior diferença, entretanto, nos parece ser o processo e os tempos projetuais em questão. É preciso considerar que Elemental é um escritório chileno e, enquanto Quinta Monroy tinha uma situação bastante conhecida pelo grupo ao longo de vários anos por meio de estudos junto à comunidade, de modo próximo, no México, o projeto se dá à distância e em ritmo bem mais

acelerado. Os desenhos, portanto, se tornam quase uma fórmula: um molde aplicado a uma população desconhecida em um contexto urbano praticamente ignorado. As dinâmicas sociais não eram traduzíveis nem visíveis em análises numéricas, pelos gráficos fornecidos desde o outro hemisfério.



Fig. 149 – Elemental, Monterrey, México, 2010.

Elemental, a nosso ver, concentrou sua atenção sobre o resultado, sobre o produto e não sobre o processo, neste caso. Afastou-se de uma metodologia como aquela defendida por Bergson ao falar da intuição e replicou modos de saber-fazer alienados do caso particular para onde foram chamados a atuar. Dez anos após sua ocupação, em Monterrey a comunidade não se sentiu contemplada no processo e esse traço é perceptível nos registros e imagens do conjunto, onde os moradores parecem não ter se apropriado do projeto. A esse respeito a pesquisadora e crítica de arquitetura Fernanda Escárcega avalia:

O que deu errado? Qualquer resposta possível é apenas uma aproximação; no entanto, retomar a ideia inicial pode esclarecer pontos importantes a respeito: onde começa a periferia? Mesmo sendo uma área predominantemente industrial, a colônia Las Anacuas, área metropolitana, foi considerada durante o projeto como uma zona de classe média. Ela está localizada a 9km de Monterrey, especificamente do lado de San Pedro Garza García, uma das áreas mais caras

do país. A concentração de riqueza em San Pedro inevitavelmente faz com que seus arredores se tornem periféricos. Assim, embora as estatísticas sugiram o contrário, os territórios estabelecem uma relação polarizada, na qual, de um lado, há a demanda por serviços, concentração de riqueza e oportunidades, e, por outro, as margens que buscam esses serviços, oportunidades e geralmente são negligenciadas social e economicamente. Uma casa acompanha o desenvolvimento das pessoas que a habitam. Embora o espaço doméstico seja fundamental no cotidiano, por si só ele não cria melhores condições de trabalho, educação ou econômicas. Para que uma habitação de interesse social se transforme em uma habitação de classe média, seus habitantes teriam que se tornar de classe média, e isso depende de fatores impossíveis de serem reduzidos a fórmulas bem-sucedidas.<sup>71</sup>

A crítica feita pela autora não condiz integralmente com as questões propostas pela tese. Ao mesmo tempo, há indícios importantes em seu comentário, com os quais nos alinhamos, no sentido de entender que o processo projetual que defendemos aqui, com matrizes dinâmicas e abertas que valorizam a diferença, não pode ser reduzido a uma tipologia de desenho, de projeto ou de qualquer outra solução “pronta” e externa à situação. O mérito que identificamos na deformação ocorrida em Quinta Monroy não se deve, acreditamos, ao desenho em si. Não reside no projeto arquitetônico isolado com uma fórmula bastante otimizada de uso do recurso, com tipologias expansíveis combinando unidades habitacionais térreas e um duplex em 3 pavimentos, incrementais.

286



Fig. 150 – Elemental, Monterrey, México, 2020.

---

71 Fernanda Escárcega para <https://www.archdaily.cl/cl/935997/puede-la-arquitectura-mejorar-las-condiciones-economicas-a-diez-anos-de-alejandro-aravena-en-mexico>. Tradução nossa.

O valor que apontamos em Quinta Monroy está justamente no fato da população local ser, desde o início, parte do processo. A apropriação do projeto se deu mais fortemente quando os vínculos foram estabelecidos entre a proposta e seus habitantes em diálogo contínuo. Se enalteçemos a deformação como ideia a guiar um possível pensamento projetual em urbanismo é fundamental frisar que a deformação deve comparecer enquanto operação não individual, isolada, desprovida de sentido. Trata-se de uma partilha do comum que precisa ser estética e política para garantir sua sobrevivência e validade enquanto agente de transformação.

A deformação precisa, afinal, ser marca territorializante de quem se identifica e vive determinado espaço construído. Cada agente do processo, sendo agente de um coletivo n-1, precisa se sentir imbuído de desejo, de vontade e se sentir parte ou, no mínimo, querer se tornar como parte. Sentir-se no direito para reivindicar sua parte no processo de partilha urbana. Por isso, de novo, não cabe uma outorga feita *a priori* ou *a posteriori*, como um selo indicando “você agora não é mais periferia”. Esse gesto seria duplamente equivocado: primeiro por reforçar uma educação bancária; segundo por estratificar as relações centro-periferia de modo hierárquico onde centro é evoluído e, por conseguinte, melhor, e periferia é necessariamente primitivo e, portanto, pior.

287

Os exemplos de Villa Verde e a *Colonia Lo Barnechea*, ambos projetos do Elemental, apenas intensificam nossa percepção. Em Villa Verde, a empresa florestal Arauco decide promover o acesso à moradia “definitiva” a seus trabalhadores, no âmbito da política habitacional do Chile. Neste caso havia mais recursos e o padrão da construção e suas ambições já partem de outro patamar, mais conexos àqueles de classe média. De novo, a construção é entregue de modo parcial, cabendo a cada família suas posteriores ampliações. São mais de 450 moradias encomendadas ao escritório pela empresa.

A proposta prevê a implantação de casas unifamiliares em fila, com dois andares cada, onde metade do volume é entregue pronta. A estrutura construída gera molduras fixas e dadas para o estado final, deixando para os moradores somente a realização de uma laje e duas paredes verticais externas em sua possibilidade de expansão controlada. Ao contar com mais investimentos, a fórmula da meia casa fica ainda mais restrita em termos de desenho, possibilidades de transformação, de acabamentos e mesmo de configuração enquanto conjunto. Ou seja, a impressão que se tem é que o traço autoral do escritório foi ficando cada vez mais presente e determinante, além de limitado.



Fig. 151 e 152 – Elemental, Villa Verde, Chile. Foto de fachadas com a construção apenas finalizada e após a ampliação parcial ano depois.

O que identificamos como um valor no projeto de Quinta Monroy já não aparece mais em mesma intensidade nos projetos seguintes, pelo menos não enquanto potencial inventivo e de transformação, a ser realizado por meio da autoconstrução dos agentes e de sua intervenção e participação direta. Permanecem alguns princípios muito importantes, vinculados à ideia de não periferização geográfica, de não gentrificação e, mesmo dentro de uma moldura estática, a possibilidade de expansão e de autoconstrução seguem na matriz projetual. Lamentamos, porém, que o desenho tenha se padronizado e se aproximado tanto de um processo industrial de fabricação, genérico.

É difícil acreditar que uma mesma tipologia arquitetônica possa atender desejos e necessidades de tantas comunidades diferentes entre si, localizadas em situações urbanas também distintas. Parece, assim, que o processo que em Quinta Monroy teve início junto à comunidade, nos demais casos tenha ocorrido de modo inverso. O escritório já chegava com um projeto pronto e apenas o compartilhava com a comunidade no sentido de dar-lhe orientações para as futuras ampliações. Trata-se de um caminho projetual completamente diferente, a intensificar nosso estranhamento quando vemos um mesmo produto arquitetônico sendo aplicado de modo tão indistinto.

289

Finalmente, no caso do projeto para a comunidade de Lo Barnechea, localizada a nordeste de Santiago, um grande conjunto é projetado para acomodar 363 casas que ocupavam dois assentamentos informais, em uma zona caracterizada por muitos contrastes. Havia tanto áreas de alto luxo como zonas hiperdensas, com construções irregulares do ponto de vista legal. Assim como nos projetos já explorados, a prioridade é a manutenção geográfica das famílias, inseridas em área urbana estruturada, central, próxima às redes de transporte, trabalho, infraestrutura e equipamentos. Também a preservação das redes sociais já consolidadas entre vizinhos, escolas e afins é um dos objetivos da proposta.

Mais uma vez, as construções se organizam em torno de pátios coletivos que buscam atender a uma escala de socialização entre vizinhos, além de pequenos jardins individuais que criam diálogo com as avenidas e entorno urbano consolidado. Também nesse projeto, a solução arquitetônica busca um equilíbrio entre densidade e ocupação territorial, gerando um gabarito de construções de três pavimentos. A diferença é que nesse último projeto incremental da série elaborada pelo Elemental, toda estrutura externa das construções é entregue finalizada, como uma forma (com o fechado) pronta.

As possibilidades de expansão e diferenciação entre as unidades ficam restritas a incrementos na parte interna de cada unidade. O invólucro, então, é projetado de modo único, estândar e sem previsão de modificações no tempo, pelo menos não enquanto projeto.

Não podemos ser românticos, tampouco maniqueístas ao nos aproximarmos dessa produção do escritório Elemental. Há sim, elementos de grande relevância e valor para a tese, como vimos. A expectativa de haver uma amostragem diversa em suas propostas, contudo íntegras e coerentes que mantivessem uma mesma ética de processo projetual é frustrada pela sequência de propostas que acabam por revelar mais a semelhança do que a diferença. É uma situação dúbia: por uma lado, podemos argumentar em favor da repetição criadora da diferença, por outro, essa diferença parece ser cada vez mais expulsa do projeto enquanto desenho e proposta.



Fig. 153 – Elemental, *Lo Barnechea*, Chile, 2014.

A participação no processo projetual soa cada vez mais tangencial e coadjuvante, como um dado menor na matriz de pensamento urbano do Elemental. A arguição de Alejandro Aravena, defendendo os princípios colaborativos que marcaram Quinta Monroy, se atenua e se dilui nos projetos seguintes. Não é fácil, afinal, abandonar, mesmo que parcial e temporariamente, nossa bagagem cultural e nossa formação enquanto arquitetos e urbanistas. Ou seja, ficamos o tempo todo buscando novos vocabulários, questionando se afinal conseguimos desnaturalizar valores importados de ordem, clareza, progresso... Permanecemos em um campo de disputa, inclusive enquanto agentes nesses processos, cuja atuação não fica definida.

Aravena sentenciou em uma de suas recentes entrevistas, quando esteve em visita a Florianópolis, em 2019<sup>72</sup>: “Não somos consultores, somos autores: precisamos assumir o risco de nossas decisões”. A frase remete a um dos desafios desta tese, que tensiona os princípios clássicos da arquitetura vitruviana de estabilidade, funcionalidade e beleza propondo sua inversão, sem, no entanto, pretender substituí-los. Da mesma maneira que questiona o nosso papel como especialistas, buscando referências teóricas alinhadas à ideia de agência coletiva, de  $n - 1$ , em que a ideia de autoria é anulada. Visamos não a substituição de valores, portanto, mas uma maior permanência nas zonas de desconforto, nas margens e indefinições. Assim como é possível antever pelo título do último livro de Paulo Reyes: projeto [não] projeto.

291

Não se trata, afinal, de negar o projeto, como bem comenta Reyes em sua pesquisa, mas de abrir espaço para a dúvida, para o não resolutivo, para o não sintético tão característico do projeto arquitetônico. E neste sentido, de novo Aravena nos conduz a uma aderência parcial. Cabe aqui reproduzir um trecho da entrevista concedida pelo arquiteto ao site ArchDaily Brasil quando de sua vinda a Florianópolis.

Archidaily: Você acredita que a arquitetura, por si só, pode ser um instrumento de mudança e de acesso à cidade, ou ela sempre necessita de outras áreas para atingir isso?

Aravena: Um pouco do que conversávamos até agora... A resposta é sim e não. Não porque não é que uma pessoa acorda um dia e decide construir um edifício; precisa haver a necessidade. O ponto de partida está fora de nós mesmos, e este fora não é só como origem do projeto, mas também nos tipos do conhecimento, da maneira

---

72 Aravena, 2019. Entrevista disponível em: <https://revistaarea.com.br/alejandra-aravena-fala-sobre-habitacao-social-em-florianopolis/>.

a verificar se está fazendo melhor ou pior que todos aqueles que estão fora; não só de nós mesmos, mas também da própria arquitetura. Está em outros campos, onde qualquer pessoa tem algo a dizer, não tem que ser *expert* para poder opinar. Ao mesmo tempo, poucas profissões têm no seu núcleo a ferramenta que foram treinados os arquitetos, que é o projeto. Portanto acredito que seria muito ruim se nós tirássemos da sociedade esta ferramenta valiosa de síntese que é o projeto, sobretudo dada a complexidade das perguntas que a sociedade está tendo que enfrentar no entorno construído. porque não é qualquer coisa, estamos falando de que, no fim, temos que viver em um lugar e que neste lugar, alguém tem que dar a forma. Eventualmente os projetos podem informar as políticas públicas, não é só que alguém cria uma regra e depois nós da arquitetura traduzimos. Os projetos podem ser iluminadores para corrigir essas regras do jogo ao passo que estão produzindo maus resultados. Mas creio que nossa obrigação é não nos ausentarmos das discussões que estão fora de nosso âmbito e entrar nessas discussões inespecíficas com o conhecimento específico do arquiteto que é traduzir aquilo que influencia na forma.<sup>73</sup>

292

Os autores Sandra Carrasco e David O'Brien trazem a essa discussão acerca dos limites de transformação de um projeto arquitetônico como o de Quinta Monroy ainda outro elemento, extremamente relevante para nossa tese ao pensar sobre caminhos projetuais e em como temporalizar o projeto. Os pesquisadores, ao escreverem a respeito da proposta incremental para habitação de interesse social em Iquique, concluem: "Certamente, um 'bom projeto de habitação' pode não ser suficiente para evitar a eventual degradação das condições de vida de seus moradores e de sua comunidade"<sup>74</sup>. Carrasco e O'Brien argumentam sobre a necessidade de um processo mais assistido em todas suas etapas. Indicam que a falta de acompanhamento dos desdobramentos e desenvolvimentos de um projeto incremental como aquele, dadas suas circunstâncias, acabam por invalidar ou, no mínimo, relativizar as pretensões de melhoria socioeconômica da comunidade em questão.

Nossa compreensão na tese pretende explorar justamente essa convicção de que não se trata apenas de balizar um projeto enquanto desenho técnico e construção civil. Estamos operando no sentido de construções cívicas, mais do que civis. Precisamos encarar o papel político do projeto, destacadamente do projeto em urbanismo, e entender a necessidade de amadurecer suas etapas de modo colaborativo e demorado, buscando evidenciar os dissensos e dar corpo às suas manifestações. Em todas suas etapas, não apenas em sua concepção ou materialização, mas em sua transformação no

---

73 Aravena, 2019. Entrevista transcrita e disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/924455/alejandro-aravena-a-necessidade-mais-basica-e-urgente-e-como-um-template-que-elimina-o-irrelevante>.

74 Carrasco; O'Brien, 2021.

tempo. É preciso abarcar a diferença em suas expressões estéticas em toda sua duração, sem ter como objetivo o apaziguamento e a anulação do que destoa, como uma evolução ou ideal. É preciso incluir a diferença na matriz. E é preciso, antes de tudo, habitar a dúvida.



T EM

TEMPORALIZAR O PROJETO

POR

TEMPORALIZAR O PROJETO

ALIZAR

EMPILHADA YALE  
2.500 -- Telefone: .....  
262.8511.

MAQUINA Sorveteria So-  
ciedade com 4 metros e um Bal-  
cão Frigorífico. Vendo ou  
troco. Av. José Rufino,  
1623 -- Areias, pela ma-  
nhã.

Dactilografia -- Vende Má-  
quina Automática -- Pa-  
ra tratar Fone: 2220574.

VENDE-SE -- O Projeto  
de uma máquina de filmar  
sonhos com filmes (preto e  
branco ou colorido) sono-  
rizada, marca Bruscky. As-  
sista seus sonhos tomando  
o café da manhã. Inventor  
Paulo Bruscky CP-850 --  
Recife-PE.

VENDO -- Compressor de  
refrigeração -- 1200 pis-  
tões -- Crs 800,00 -- Fone --  
2246283 a tarde.

MOTOR MERCURY 50  
HP -- Vendê-se estado de  
novo. -- Tratar fo-  
nes 22455 (segunda-feira) --  
úteis.

única no local Rua do Li-  
ma, 68 Sr. Falcão.

VENDE-SE uma BANCA  
DE REVISTA p/Crs .....  
4.000,00 a Tr. c/Xavier a  
R. Gaspar Pérez, 877 --  
Iputinga, no horário das  
18 as 22 hs, nos dias úteis,  
motivo doença.

VENDE-SE -- Bar e Lan-  
che ótimo movimento  
Preço de ocasião. Rua 21  
de Abril, 1289 -- Afogados.

VENDO -- LOTERIA ES-  
PORTIVA a ser reloca-  
da Av. Gal. San Mar-  
tin, 1970.

VENDE-SE -- Por moti-  
vo de Viagem, todo E-  
quipamento de Serraria  
-- Máquinas Semi-novas.  
Tratar Local, Rua 21 de  
Abril, 2966 C/Ronaldo. --  
San Martin.

VENDE-SE -- Lanchonete  
equipada ótimo ponto mo-  
tivo viagem Av. Santos  
Dumont n. 100A. Olinda  
Vendouro.

VENDE-SE -- Uma loja  
de peças de automóveis

P

O

PR

OJ

TEMPORALIZAR O PROJETO

ETO

## 4. TEMPORALIZAR O PROJETO

Projeto | *substantivo masculino*<sup>1</sup>

1. desejo, intenção de fazer ou realizar (algo) no futuro; plano, esboço, esquema, noção inicial;
2. descrição escrita e detalhada de um empreendimento a ser realizado; planejamento;
3. delineamento, desígnio, desenho.

Projeto é uma palavra oriunda do termo latino *projectum*, derivada da união do radical *pro* (à frente) mais o verbo *jacere* (lançar, atirar), equivalendo assim a “algo lançado à frente”. Enquanto verbo, projetar é sinônimo de arremessar(-se), atirar(-se), lançar(-se); mas também de estender(-se) para fora, formar saliência e, finalmente, pode corresponder a intentar, planejar, programar ou ainda delinear, desenhar.

296

Exploramos, nos três capítulos iniciais da tese, experiências pautadas pelo tempo como diferença a transformar o existente, o construído e o próprio *status quo* de determinadas situações e espaços urbanos. Uma relação estabelecida no tempo, através de algumas ações disparadoras: desestabilizar, desprogramar e deformar. Neste último trecho da pesquisa endereçamos a questão do tempo de maneira mais específica enquanto agente de transformação presente no *projeto* enquanto processo e caminho, evidenciando a polissemia do termo e possíveis implicações dessa polissemia para a tese.

Aqui pretendemos identificar, entre as experiências estéticas e políticas abordadas, maneiras de tornar o exercício projetual mais permeável e demorado. Demorado no sentido de demorar-se nas coisas até ser impregnado por elas, senti-las, confundir-se com elas. Acreditamos, como uma das hipóteses desta pesquisa, que os esforços para criar vazios e esgarçamentos

---

1 Oxford in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.

no projeto podem conduzir a desdobramentos mais diversos e qualificados. Tais desdobramentos nos encaminhariam a processos mais próximos à intuição descrita por Bergson, que sugere mergulhar naquilo que buscamos entender. Nesse mergulho, nosso objetivo é tornar o projeto mais inclusivo e igualitário, aumentando as zonas de contato e de impregnação entre os diferentes, permitindo a criação de mais arestas e de mais possibilidades – e não de menos –, como seria o percurso esperado em um processo resolutivo de projeto “tradicional”.

A fim de testar essa hipótese, a abordagem neste capítulo recupera extratos da empiria já apresentados para estudar seus modos de participação e o desenvolvimento entre ideias e problemas iniciais até sua repercussão atual – seus movimentos no tempo, seu devir. As experiências elencadas nos capítulos anteriores já são escolhidas nesta tese a partir da prerrogativa de, aparentemente, darem conta de dinâmicas mais participativas, de projetos que envolvam diferentes esferas de atuação e com caráter eminentemente estético e político. Assim, nosso interesse é entender o quanto a duração do exercício projetual e o protagonismo do tempo enquanto agente de transformação se fazem relevantes nessas dinâmicas e o que podemos daí apreender para o projeto em urbanismo.

297

A essa aproximação metodológica anterior, acrescentamos ainda uma última e recente experiência estética e política em que meu envolvimento foi mais direto. A obra *This element*, proposta pelo renomado artista Tino Sehgal para ser realizada na 13ª Bienal do Mercosul em 2022, passou a integrar a empiria da tese. Esse processo cavou seu espaço na pesquisa que, como mencionamos na introdução, teve sua estrutura inicial esburacada e alargada, como um processo de expansão cutânea, visando ampliar a porosidade de sua malha e, conseqüentemente, a capacidade de absorção de “enxertos”, por assim dizer. Quando a estrutura da tese já parecia estar conformada, essa experiência insurgiu e se infiltrou no tempo-tese, em diálogo direto com a ideia de temporalizar o projeto.

Neste último capítulo buscamos compreender como essa empiria pode contribuir para renovar ferramentas e metodologias projetuais. Visamos explorar aqui a criação de pressupostos e ações que garantam certa abertura e dinamismo ao projeto, que possam ser apropriados para o urbanismo. Para isso, enfatizamos o percurso e o contexto de cada experiência, desde sua

invenção até seus desdobramentos no presente e, quando for o caso, sua “finalização”. Lançamos a obra *This Element* para então traçar uma costura entre essa experiência e a empiria presente nos primeiros capítulos. Essa trama é permeada pelas ações propostas de *interditar*, *esburacar*, *impregnar(-se)* e *vir a ser outro* que pontuam todo este trecho final da tese, sempre em diálogo com o exercício projetual. Iniciemos, pois, resgatando os muitos sentidos de projeto.

Projeto, conforme nos indica o dicionário, pode significar delineamento, desígnio, desenho. Torna-se, assim, evidente o vínculo entre projetar e imaginar, posto que desenhar e delinear pressupõem criar imagens. Não à toa, chamamos de projetor o equipamento que lança luz sobre imagens permitindo sua ampliação e visualização em anteparos variados, como na tela de cinema.

298

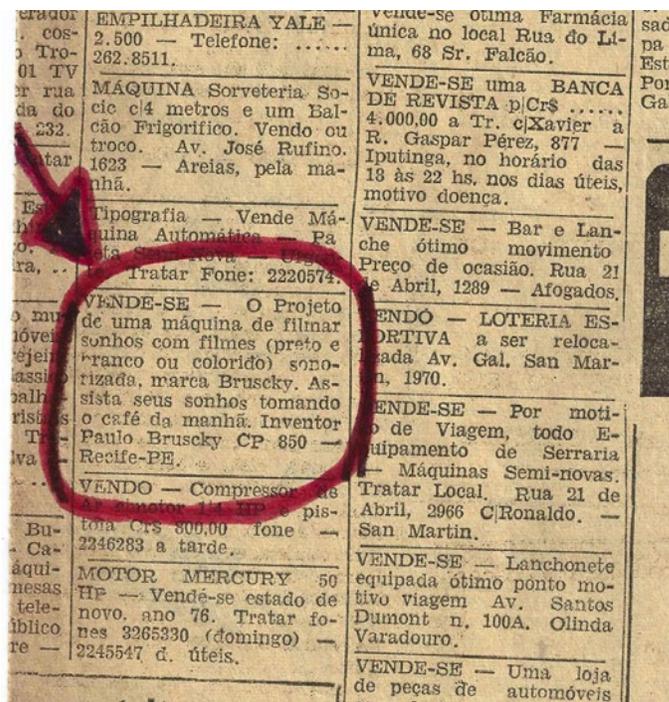


Fig. 154 – Paulo Bruscky, *Máquina de filmar sonhos*, 1977. Anúncio nos classificados de jornal.

A partir da provocação jocosa do artista brasileiro Paulo Bruscky, quando sugere o projeto de uma máquina de filmar sonhos, podemos entender a potência tanto da ideia de projeto quanto do verbo projetar, pelo viés da imagem e da imaginação.

Projeto reúne tanto a potência de criar algo, de dar possibilidade de existência a algo, como o desafio de tornar comunicável (em termos sensíveis ou inteligíveis) uma ideia ou imagem que existe na cabeça – como em sonho. É fundamental não perdermos, portanto, essa capacidade de imaginar e de projetar vinculada à noção de sonho e daquilo que é da ordem do até então impossível ou, no mínimo, improvável. O projeto de uma máquina de filmar sonhos, como proposto pelo artista pernambucano Bruscky contém, assim, pelo menos duas camadas de desejo que seguem essa linha, nos remetendo ao mundo de imagens que não conseguimos aterrissar nem concretizar. Não ainda. E é este *não ainda*, que vem no sentido da espera e da esperança, ou da utopia da qual nos fala Ernst Bloch<sup>2</sup> que, a nosso ver, não deve nem pode ser apartado da acepção de projeto.

Projeto não deve tratar apenas do provável, daquilo que estatisticamente tem mais chances de ocorrer no futuro. Não nos deixemos acanhar pelo mundo dos algoritmos e do design estratégico que, muitas vezes, limitam o possível ao provável em termos de projeto ou, ainda antes e de modo mais grave, reduzem o imaginável ao possível em termos estéticos. O anúncio de classificados publicado em um jornal qualquer, por Bruscky, nos catapulta da realidade comezinha, dos dias úteis, de leitura das notícias urgentes e das manchetes do que já sucedeu e nos lança (como sinônimo do termo projetar) àquilo que está no mundo das ideias, dos sonhos, da imaginação e, quiçá, do futuro. Importante observar que Bruscky não oferece vender a máquina de filmar sonhos, mas sim seu projeto. O que se estabelece no pequeno anúncio é a venda de uma promessa.

É dessa promessa que esta tese busca falar. A promessa implica, no mínimo, dois agentes. Um a prometer e outro a receber a promessa. Projeto, a nosso entender, deve sempre seguir essa linha, ao tratar daquilo que é relação, compartilhamento de uma promessa. Projeto, sobretudo em urbanismo, não pode ser individual, menos ainda individualista ou individualizante. Projeto de cidade só funciona enquanto instrumento coletivo, enquanto partilha do comum e afetação, implicação.

Trata-se, além disso, de uma promessa de algo que se lança enquanto futuro, mas que se dá no presente, já que estabelece, a partir do aqui agora, uma possibilidade que surge e que passa, então, a ser imaginada. O projeto res-

---

2 Bloch, 2005.

ponde, assim, a uma intenção iniciada no momento atual que se estende em direção ao que está por vir. Ou seja, ao estender-se, ao criar saliência – como sugerem os sinônimos do dicionário para projetar –, um agente toma corpo e se alarga, se dilata rumo ao futuro, a partir de sua realidade contemporânea.

O projeto cresce. Ele não é algo no futuro, isolado: ele é o próprio caminho. E mesmo que possa soar, inicialmente, como utopia ou miragem – caso de uma máquina de filmar sonhos – é neste caminhar que o projeto vai ganhando força. Vale resgatar, neste viés, as palavras de outro artista, já citado na tese e tema de minha dissertação de mestrado: Francis Alÿs. Ao comentar sobre a utopia e a miragem Alÿs indica o que há de potente em ambas. Seu foco se volta para a busca infinita por miragens que estão ali, paradas na linha do horizonte, ao alcance de nossa visão, mas que, quando perseguidas, afastam-se continuamente, nos levando sempre para mais além.

Alÿs esclarece o quanto sua percepção recai justamente no que pode haver de provocador nessas situações. A redenção se dá nesse progresso não linear, não contaminado pela ideologia tecnocrata e positivista ocidental, não avalizado pelo tempo acelerado dos processos maquímicos das tecnologias do novo milênio. Dentro de um processo de aparente ilusão (ou utopia) que um projeto inicialmente inalcançável pode suscitar, existiria aquilo que nos incitaria a ultrapassar o que está posto. Alÿs comenta:

Se você olha para a tradição cinematográfica ou literária, as miragens sempre foram convocadas para apresentar cenas de *aparição* [...]. Mas eu tendo a ver o mecanismo da miragem exatamente como o oposto. Enquanto se aproxima, a miragem escapa eternamente pela linha do horizonte, sempre enganando ou eludindo nosso progresso, inevitavelmente precedendo nossos passos. É um fenômeno de constante *desaparecimento*, uma contínua experiência de evasão. Sem o movimento do observador, a miragem não seria mais do que uma mancha inerte, uma vibração ótica na paisagem. É o nosso avanço que o desperta, a nossa progressão em direção a isso que desencadeia a sua vida. É na obstinação da nossa intenção de que a miragem venha à vida, e esse é o espaço que me interessa. Se há desilusão, é porque queremos pegá-la, tocá-la. Quando me refiro, por meio da metáfora da miragem, à modernidade que sempre parece estar ao nosso alcance, mas nos escapa, não quero dizer que a modernidade é o objetivo ou o que o devemos perseguir. O que me interessa é a intenção, o movimento para a miragem. Para mim, a ênfase está no ato de prosseguir, nessa fuga para frente. Vejo a tentativa como o verdadeiro espaço de produção, como o campo de operações de um desenvolvimento real ou realista.<sup>3</sup>

---

3 Alÿs In: Ferguson, 2007, p. 52 (tradução nossa).

Projeto como caminho, percurso a ser recorrido, projeto como aquilo que nos provoca a ir além. Projeto ainda como aquilo que se lança no futuro, como uma imagem mental, mas que deve dar conta de se traduzir ou se transformar em linguagem comunicável (seja ela qual for). Ao buscar fazê-lo, o projeto dá início a um processo, no tempo. Para se tornar linguagem compartilhada, usamos diversas mídias e suportes, procurando sempre lançar luz sobre algo que nasce como desejo, intuito e vai ganhando contorno e densidade, detalhamento e precisão em seu desenvolvimento. Projeto é processo, mesmo enquanto concepção, visto que pode significar tanto um esboço mental preliminar e incipiente quanto denominar um conjunto de documentações claras, definidas e pormenorizadas.

Na tese, buscamos entender que ambas interpretações devem estar unidas pela ideia de processo, de tempo. Ou seja, não são concepções separadas e excludentes nem dicotômicas, são dois momentos de um mesmo elemento: o projeto. Defendemos, portanto, o reconhecimento desse tempo que é inerente à acepção de projeto e a valorização desse tempo a partir de sua dilatação. Se projetar-se também significa formar saliência, estender-se para frente, então advogamos a favor desse alargamento, dessa extensão, de forma atenta e cuidadosa, não resumida nem simplificada.

301

Projeto deve ser elástico e poroso. Resgatando a ideia de crescimento como massa de pão – já mencionada no conceito de deformação do terceiro capítulo –, podemos pensar a metáfora do pão para o projeto como aquele crescimento lento, que requer determinado tempo e temperatura para justamente permitir a entrada do ar, a expansão de bolhas internas que o fazem crescer por buracos. Antes uma massa sólida, contínua e densa, o pão ganha forma, tamanho, contorno, elasticidade, consistência (e sabor!) ao se encher de vazios, em um processo temporal longo.

O projeto que defendemos aqui vai no mesmo sentido, ele precisa ser trabalhado desde o princípio, enquanto “massa”, para incluir desde sua matriz a possibilidade de arejamento, de abertura, para que esse ar, esses vazios possam tomar corpo e integrar o projeto. Não há como esse processo ser rápido sem prejudicar suas características principais. Projeto como o entendemos é desde a massa, com seus ingredientes, como também o pão pronto e, principalmente, toda ação no tempo que ocorre entre um e outro. É claro que existem termos específicos em nosso campo para designar as diferentes fases

de projeto. Todas, porém, são chamadas de projeto (lançamento de projeto, projeto inicial, projeto executivo, detalhamento de projeto e assim por diante).

Quando falamos em projeto no campo da arquitetura e do urbanismo, aliás, temos como descrição de dicionários comuns da língua portuguesa algumas variações, que giram em torno da seguinte expressão: “projeto pode ser um plano geral de uma determinada obra e é constituído por um conjunto de documentos que contêm as instruções e determinações necessárias para definir a construção de um edifício ou espaço”. Ou ainda “Um projeto consta de peças desenhadas, memória descritiva, medições e orçamento e [...] deve conter todos os documentos técnicos necessários para a construção de um edifício ou a execução de uma obra”<sup>4</sup>. Logo percebemos que as definições mais genéricas do dicionário estão atreladas ao viés documental e discricional do projeto, em detrimento de sua potência criativa enquanto possível correspondência entre projetar e imaginar.

Essa ambiguidade, contudo, é resgatada por pesquisadores do campo da arquitetura e do urbanismo e se revela em diferentes passagens. Segundo o arquiteto e professor francês Antoine Picon, em seu texto *Para uma genealogia do status do projeto*:

Não existe nada mais contraditório do que a noção de projeto em arquitetura. Nela, todas as ambiguidades se encontram. O termo projeto designa ao mesmo tempo uma tentativa e o produto de um trabalho de concepção. Ele se situa num cruzamento de inúmeras tentações. Alguns buscam nele os fundamentos imutáveis da disciplina arquitetônica, algo como uma economia secreta da concepção. Outros insistem, ao contrário, no jorro criativo, que excede sempre a sedimentação dos modelos e influências.<sup>5</sup>

Entendemos, segunda nossa hipótese, que não se trata de ambiguidades, outrossim de distintas fases ou momentos de projeto que precisam ser abarcadas no processo e que são igualmente necessárias. E se defendemos com mais ênfase, nesta tese, “o jorro criativo que excede a sedimentação dos modelos” é porque percebemos um desequilíbrio dessas forças, em que o projeto técnico, modelar, resolutivo do *eis-então* parece sempre sair vitorioso e ter maior relevância do que aquele do *ainda-não*, como postula Reyes.

---

4 Disponível em : <https://www.significados.com.br/projeto/>. Acesso em: 08 jul. 2022.

5 Picon, 1987, p. 1.

Ampliando um pouco a discussão sobre projeto e suas possíveis dualidades no campo, especialmente quando falamos em urbanismo, projeto passa a ter interpretações muito diversas a depender da época e do local, além da linha de pensamento a que se afilia. Segundo Patrizia Ingallina “a multiplicidade de significados que a noção de projeto urbano comporta revela certa incapacidade em se restituir seu escopo, mas também demonstra o seu caráter global”<sup>6</sup>. Quando escreve, ainda, que projeto urbano é uma “expressão-ônibus”, a autora faz referência a um momento em que a junção desses conceitos ainda era incipiente, mesmo na Europa e nos Estados Unidos, onde passa a ser adotada com mais frequência a partir do novo milênio. Nos anos 2000, portanto, projeto urbano ainda era um conceito em construção, inserido em um debate sobre a transição do planejamento urbano burocrático-tecnocrático para formas mais flexíveis e holísticas, que tomavam diferentes ênfases e nuances a depender da realidade à qual se reportava<sup>7</sup>.

Novamente, valem as palavras de Deleuze e Guattari quando defendem que cada conceito é um centro de vibrações que precisa ser atualizado conforme seu contexto, sendo necessariamente circunstancial. Não é nosso objetivo aqui buscar as melhores definições de projeto, seja enquanto vocábulo comum ou enquanto termo dentro do campo da arquitetura e do urbanismo. Nossa atenção na tese se volta ao projeto a partir de um pensamento da arte.

Nosso interesse recai justamente em sublinhar a polissemia semântica de projeto e, particularmente, explorar o fato de que projeto pode ser entendido como a formulação de distintos momentos de uma ideia. Diz respeito tanto ao pensamento ou imagem inicial que ainda não encontra representação no mundo inteligível, racional e que equivale, assim, à noção de desejo, intuito (o *ainda-não*); como pode nos falar daquela fase em que uma ideia encontra-se pretensamente definida em todos seus aspectos, expressa através das linguagens mais adequadas à sua compreensão, desenvolvimento e execução (o *eis-então*<sup>8</sup>). Projeto contém, assim, um tempo próprio. Em sua raiz etimológica, projeto associa ainda o aqui agora, dos planos que brotam em pensamento, com aquilo que está à frente, que comumente associamos ao futuro, ao porvir. Entre um e outro existe uma duração, um espaço entre tempos, exige-se tempo. E para todo esse tempo, o nome é o mesmo: projeto.

---

6 Ingallina, 2001, p. 3.

7 Oliveira; Rovati, 2016.

8 A relação entre o *ainda-não* e *eis-então* do projeto é explorada por Reyes, 2022.

No livro *Projeto [não] projeto [quando a política rasga a técnica]*, Reyes instala a dúvida e a crítica em relação a um projeto (urbano) compreendido como síntese resolutive, consensual e realizável: o projeto caracterizado pelo *eis-então*. Reyes resgata o sentido do *ainda-não* do projeto, que habita o mundo das possibilidades, a partir de uma dimensão política e, conseqüentemente, dissensual. Essa proposta coloca na mesa não apenas dois possíveis momentos do projeto, mas expõe a necessidade de desestabilizarmos um discurso apologético à técnica e que traz consigo certas ideologias de progresso na esteira de uma perspectiva capitalista.

Para Nélio Conceição, que apresenta o livro de Reyes:

Podemos ter perdido o caráter ingênuo da concepção de progresso herdada dos primórdios da época moderna e consolidada no século XIX, mas não perdemos o eixo ciência-técnica-progresso que alimenta tantas disciplinas e tantos saber-fazer. Lançando-se no futuro e apoiando-se num ato resolutive suportado pela técnica, a ideia tradicional de projeto urbano traz também as reminiscências desse eixo e dos seus ideais.<sup>9</sup>

304

Nesta tese, seguimos a crítica proposta por Reyes e comentada por Conceição. Sugerimos outros tempos e durações necessários no projeto, que precisa ser colocado em suspensão (enquanto afirmação da técnica resolutive e dada por definidora e definitiva) antes de seguir para um futuro convergente, “afunilante”. Lançamos o desafio de pensar o projeto por sua inversão, de certo modo, ao propor ações às avessas como desestabilizar, desprogramar e deformar a fim de romper com a lógica do projeto que encaminha necessariamente a um futuro já previsto e previsível, sem demoras e sem pausas, de modo acelerado e supostamente otimizado.

De modo análogo à sugestão de Reyes quando dá título à sua obra como *Projeto [não] Projeto* propomos uma inversão, uma elevação na menos um (- 1), pela potência do reverso. O não, em ambos os casos, opera como interdição ao naturalizado e consensuado em nosso campo e em nossa cultura de projeto em urbanismo. Assim, quando pensamos em projeto e em não-projeto, simultaneamente, acrescentamos-lhe a possibilidade de sua não efetivação.

Abrimos espaço para o incerto. Quitamos a sequência programada entre projeto como previsão e prescrição que, inclusive, previne mudanças

---

9 Conceição in Reyes, 2022, p. 13.

e busca evitar desvios. Tensionamos esse caminho que conduz à realização precisa e exata, de um projeto visto como bula, e propomos não a substituição de um projeto pelo outro, outrossim a suspensão provocada pelo não. Nas palavras de Raimundo Giorgi

Assim lendo, o “projeto-não”, não é a negação do projeto, mas sua instalação em posição afirmativa de negação. Poesia: projetar, não o caminho, mas a pedra no meio do caminho. Como diz o italiano Argan em seu livro *Projeto e destino*: “projetar é sempre contra algo”. Eis o começo. Como talvez dissesse o brasileiro Leminski: todo tropeço é um salto.<sup>10</sup>

Se não temos estabilidade, se não temos programa, se não temos forma, da onde podemos partir? De que projeto estamos falando? Oferecemos, como primeiro gesto, um tropeço, um salto e, na sequência, um certo vazio. Oferecemos um vazio como uma duração necessária a colocar em suspensão determinados conceitos e protocolos. Retiramos o projeto da esteira industrial da materialização otimizada e abrimos espaço para que outros tempos e outras partes se imponham no processo, talvez como pedras no caminho. Pedras não apenas como obstáculos mas, como talvez sugerisse Leminski: pedras que impulsionam saltos. Saltos imaginativos, provocados pela necessidade, como defende o cubano Ernesto Oroza.

305

Pedras no caminho a gerar saltos ou bolhas de ar a insuflar a massa projetual: abrem-se outros espaços para que seja possível pensar. Pensar em outros possíveis. Abre-se espaço para outras realidades ainda não realizadas. Realidades ficcionais, a serem imaginadas e que podem insurgir em um processo de projeto poroso. Abrimos espaços no tempo, por (des)caminhos projetuais.

Em percurso análogo ao de nossa defesa, Reyes sugere pensar o projeto a partir da negativa, da torção e do espaçamento<sup>11</sup>, a fim de interromper processos excludentes de produzir cidades. Nesta tese, sugerimos desestabilizar, desprogramar e deformar como ações complementares e muitas vezes simultâneas, com o mesmo propósito. E neste capítulo, particularmente, incitamos as ações de *interditar*, *esburacar*, *impregnar* e *vir a ser outro*.

---

10 Giorgi, 2023, p. 10.

11 Reyes, 2022, p. 35.

Propusemos uma divisão na tese, iniciando pela ideia de projetar o tempo, seguida por este capítulo em que propomos temporalizar o projeto. Nosso foco, nos três primeiros capítulos, buscava aproximações com experiências estéticas e políticas em que a diferença e a transformação caracterizavam o transcorrer do tempo em cada projeto. Ou seja, nos dedicamos a projetos em que o tempo não era aquele do imutável nem do eterno, menos ainda aquele da progressão evolutiva rumo a uma meta pré-estabelecida (a um projeto enquanto obra definida e definitiva, do *eis-então* característico do eixo ciência-técnica-progresso, como comenta Conceição).

Sugerimos sair de um tempo do *ser* e nos deslocarmos para um tempo do *estar*. Identificamos a necessidade de mudar nossa base filosófica ao pensar sobre a cidade e seu projeto a partir da compreensão de que tempo é mudança, de que no tempo nada *é*, tudo *acontece*, como diria Rovelli<sup>12</sup>. Se projeto já *é*, por si só, uma expressão-ônibus e seu significado pressupõe diferentes tempos, exploremos, pois, esse tempo ao longo da tese, a fim de entender como a diferença pode se infiltrar a partir daí.

306

Projeto como termo amplo e aberto, em que os diferentes presentes se colocam e em que os presentes se diferenciam. Ou seja, projeto marcado pela diferença e pelo circunstancial e transitório *estar* e não pelo estável e apaziguado *ser*. Mais ainda, projeto em que futuro não é algo dado e previsível, mas uma possível junção desses muitos presentes mantida enquanto operação constante, não como resultado de equação. Projeto, nesta tese, não trata de maneiras sintéticas, resolutivas e harmônicas, outrossim de modos rizomáticos e dissensuais de operar no espaço, pelo tempo.

A fim de explicitar a ideia de diferença e seu vínculo com a noção de tempo do *estar* que aqui propomos, valem algumas palavras de Regina Schöpke, que ao analisar a produção deleuziana sobre tempo e diferença propõe uma analogia com a ideia da *doença*. A doença é um acontecimento, ela não existe em si (ainda que possamos dizer que existem os vírus, as bactérias). Ela é pura relação com o corpo doente que, esse sim, difere tanto de si mesmo quanto dos corpos não-doentes. “É assim que a diferença sempre emerge quando um acontecimento se faz presente em nosso corpo. É assim que ela não é o próprio acontecimento, ainda que não possa ser separada

---

12 Rovelli, 2018, p. 79.

dele"<sup>13</sup>. A doença acontece, acomete um corpo, que então se diferencia de si. O corpo está doente, ele não é doente. A diferença não é o corpo, não é a doença, mas a relação.

Essa arguição nos faz novamente lembrar da frase de Grada Kilomba quando diz que ela não é discriminada por ser diferente, ela se torna diferente pela discriminação. Ou seja, não existe diferença em si, existem processos de diferenciação. E se Kilomba usa a expressão para falar de discriminação é porque, em geral, a diferença é vista como pejorativa, como aquilo que foge da norma e do normal, de modo depreciativo. Ao longo de todo tempo-tese procuramos operar na contramão desse pensamento e entender a diferença como afirmativa, necessária e bem-vinda. Tempo como diferença a comparecer em todas as fases do projeto que devem, por essa razão, se tornar ainda mais numerosas e demoradas, mais espessas e prolongadas, em nossa perspectiva.

Lançamos então algumas questões no intuito de pautar este último capítulo. A partir da compreensão de tempo como diferença, como é possível pensarmos em algo que lança à frente a diferença? Quer dizer, se projetar pode significar lançar à frente e se aqui entendemos tempo como diferença e transformação, então como podemos incluir a diferença como premissa projetual e garantir sua existência nos diferentes tempos do processo projetual? Como assegurar a inclusão da diferença em um processo de construção, enquanto pensamento e imagem de algo que, espera-se, um dia tomará corpo na cidade? E como viabilizar sua constante presença no futuro, enquanto desdobramentos que seguem pautados pela diferença como valor de projeto na cidade?

307

## 4.1. TINO SEHGAL

Uma possível resposta às questões colocadas surgiu a partir de meu envolvimento como curadora e coordenadora do projeto educativo da 13ª Bienal do Mercosul, em 2022. Dentre as diversas produções artísticas propostas pela curadoria, havia uma obra cuja base estava estreitamente ligada à minha equipe educativa: *This Element*. O nome da obra (*Este elemento*), tão pouco revelador, era mais uma das provocações do artista contemporâneo Tino

---

13 Schöpke, 2012, p. 148.

Sehgal. A não revelação e a não documentação de suas obras (ou situações construídas), fazem parte das práticas de Tino Sehgal. O artista, de ascendência alemã e indiana, nascido em 1976 em Londres, não permite registros oficiais como fotos ou vídeos, nem publicizações de sua produção. Assim, na página onde haveria uma imagem, no catálogo<sup>14</sup> da Bienal em questão, há um fundo preto somente.

Sobre esse tema a pesquisadora e historiadora de arte britânica Claire Bishop escreve:

Para esse fim ele [Tino Sehgal] obsessivamente constrói um sistema fechado, polido e inexpugnável – protegido por curadores, galeristas, e assessores de imprensa – no qual o trabalho escapa à documentação em todos os estágios. Nenhuma fotografia das peças pode ser tirada ou reproduzida; catálogos ou comunicados não podem ser impressos; e nenhum documento pode acompanhar a venda ou compra de uma peça (que deve ser feita através de contrato oral na presença de um tabelião e, muitas vezes, do próprio artista).<sup>15</sup>

308

Existe uma preocupação de Tino Sehgal em não gerar mais consumo e, conseqüentemente, desperdício no mundo – de não produzir mais, mesmo que de modo virtual, já que mesmo para memórias digitais são necessárias sempre tecnologias, equipamentos, sistemas, espaços de armazenagem e assim por diante. Sehgal exige que toda obra seja somente comentada de forma oral, a partir de reuniões presenciais ou online, sem registros em foto ou vídeo e, preferencialmente, sem documentação em texto (seja por arquivos digitais ou analógicos). Sua obra não deve sequer contar com legendas que procurem comentar o trabalho.

O artista e sua equipe entabulam um discurso de sustentabilidade, frisando a ideia de reduzir a emissão de carbono (Tino Sehgal não viaja de avião, por exemplo e mesmo sua equipe é instruída a optar sempre por viagens de navio, quando possível). Tampouco se hospeda em hotéis. Toda narrativa de sua obra é impregnada por esses princípios, segundo Sehgal, de outros modos de vida não baseados na cultura ocidental capitalista.

---

14 Catálogo da 13ª Bienal do Mercosul, 2022, p. 85.

15 Bishop, 2005, tradução nossa.

## TINO SEHGAL

LONDRES, INGLATERRA, 1976. VIVE E TRABALHA EM BERLIM, ALEMANHA.

LONDON, ENGLAND, 1976. LIVES AND WORKS IN BERLIN, GERMANY.  
LONDRES, INGLATERRA, 1976. VIVE Y TRABAJA EN BERLÍN, ALEMANIA.

Em *This Element*, Tino Sehgal utiliza samples de música pop e tons vibracionais que se relacionam com as frequências dos chacras. Entre os trechos escolhidos, há fragmentos de músicas da banda alemã Kraftwerk e da rapper estadunidense Missy Elliott. Esses elementos ajudam a passar de uma frequência para outra, alinhando os chacras e criando um estado meditativo para quem canta e é afetado pelas ondas sonoras. Para o artista, o ato de cantar não apenas conecta corpo, mente e alma, como também permite mostrar conexões mais profundas com nós mesmos e com o que nos cerca. Em tempos de individualismo, *This Element* reúne um grupo de pessoas, que inclui monitores e seguranças dos espaços expositivos, a cada duas horas para fazer algo de forma coletiva, lembrando-nos que fazemos parte de algo muito maior do que a nossa própria existência.

In *This Element*, Tino Sehgal uses pop music samples and tone vibrations related to chakra frequencies. Among the selected excerpts are fragments of music from the German band Kraftwerk and the U.S. rapper Missy Elliott. These elements help to pass from one frequency to another, aligning the chakras and creating a meditative state for those who sing and are affected by sound waves. For the artist, the act of singing not only connects body, mind and soul, but also allows us to show deeper connections with ourselves and our surroundings. In these times of individualism, *This Element* gathers a group of people, which includes monitors and security guards from the exhibition spaces, every two hours to do something collectively, reminding us that we are part of something much larger than our own existence.

En *This Element*, Tino Sehgal utiliza samples de música pop y tonos vibracionales que se relacionan con las frecuencias de los chacras. Entre los trechos elegidos, hay fragmentos de canciones de la banda alemana Kraftwerk y de la rapera estadounidense Missy Elliott. Estos elementos ayudan a pasar de una frecuencia a otra, alineando los chacras y creando un estado meditativo para quienes cantan y son afectados por las ondas sonoras. Para el artista, el acto de cantar no solo conecta cuerpo, mente y alma, sino que también permite mostrar conexiones más profundas con nosotros mismos y con lo que nos rodea. En tiempos de individualismo, *This Element* reúne a un grupo de personas cada dos horas para hacer algo de forma colectiva, recordándonos que formamos parte de algo mucho mayor que nuestra propia existencia.

Obra apresentada no Cais, no Memorial do Rio Grande do Sul e no MARCO.  
The work was presented at Cais, Memorial do Rio Grande do Sul and MARCO.  
Obra fue presentada en el Cais, en el Memorial do Rio Grande do Sul y en MARCO.

Fig. 155 – Página dupla do catálogo da 13ª Bienal do Mercosul dedicada à obra *This Element*, 2022.

309

Para além da prédica ecológica, Sehgal sustenta uma valorização do processual em detrimento do produto; das narrativas orais em vez das escritas; em favor das experiências pessoais e coletivas e não das relações de consumo objetuais, reificadoras e individualizantes promovidas pelo sistema neoliberal. Suas obras são situações criadas a partir de atuações humanas em ambientes institucionais de arte, preferencialmente canônicos, como museus e afins. Cada vez mais, em sua produção recente, Sehgal propõe a participação de pessoas de fora do sistema da arte, contando assim com intérpretes (como o artista define) leigos, não profissionais, em contraste com as instituições tradicionais onde sua obra se insere.

Na biografia enviada pela equipe do artista à Bienal, podemos ler

Reconhecido como um dos artistas mais importantes de sua geração, a aclamação da crítica de Tino Sehgal deriva de sua prática artística radical que assume a forma de 'situações construídas': encontros ao vivo entre visitantes e aqueles que encenam a obra. Sua beleza efêmera repousa na especificidade fugaz do encontro, onde os jogadores

muitas vezes envolvem os visitantes com sua participação ativa na construção da peça. O abandono de Sehgal da produção material em favor da experiência vivida é, no entanto, alcançado com uma sensibilidade às considerações clássicas de forma, composição e espaço, fundamentadas não apenas na história da dança, mas também nas tradições ocidentais de escultura e pintura.<sup>16</sup>

Tino Sehgal é artista com reconhecimento internacional, ganhador do leão de ouro na Bienal de Artes de Veneza de 2013 e eleito melhor artista na Documenta de Kassel de 2012<sup>17</sup>. Sua obra é vendida a altos valores no mercado. Sehgal entende que sua produção deva ser chamada pelo clássico nome de obra de arte e a frase final do texto presente no catálogo da Bienal sublinha essa questão, ao apontar a importância dada por ele aos princípios formais da obra.

Até este ponto, a produção do artista me parecia extremamente interessante e complexa, a ponto de sua coerência ou seu “ethos” não ser de fácil leitura. As tensões e possíveis paradoxos entre discurso e prática na trajetória de Tino Sehgal começaram a ganhar contorno conforme fui me aproximando do trabalho que ele havia selecionado junto ao curador-geral, Marcello Dantas, para a Bienal do Mercosul. A obra, *This Element*, era a mesma já realizada em Arles, na França, na Fundação Luma, alguns anos antes. O trabalho não era inédito nem tinha sido adaptado para a Bienal ou para nossa realidade. Como não havia documentação oficial da obra, não existiam maneiras de me aproximar do trabalho por pesquisa prévia.

As primeiras informações sobre a obra chegaram a mim em maio de 2022. Havia então apenas uma sinalização extremamente breve do que seria *This Element* descrita a partir da visão do curador geral da Bienal, Marcello Dantas: tratava-se de um projeto do artista Tino Sehgal que, assim com outros anteriores de sua trajetória, previa a participação voluntária de mediadores e, se possível, de seguranças dos espaços expositivos para cantarem em situações que envolveriam o público. O canto deveria ocorrer de forma regular ao longo de toda Bienal. Minha atuação como curadora e coordenadora da equipe educativa era fundamental, portanto e por essa razão fui chamada a

---

16 Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/post/arte-como-pr%C3%A1tica-de-conex%C3%A3o-na-obra-de-tino-sehgal-%C3%A9-o-tema-do-zonas-de-contato-de-setembro>. Acesso em 4 mai. 2023.

17 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/bienal-de-veneza-anuncia-ganhadores-do-leao-de-ouro-8564573> e <https://periodicos.uff.br/gambiarra/article/view/31339/18428>. Acesso em: 10 mar 2023.

participar das tratativas iniciais da obra, que à época ainda soava como um projeto. Até ali, a narrativa dava a entender que se tratava de um processo a ser construído em conjunto, de modo colaborativo.

Uma das colaboradoras de projetos internacionais de Tino Sehgal, Iaci Lomonaco, que havia participado da obra em Arles, é brasileira, de São Paulo, e foi designada por ele para responder por *This Element* na 13ª Bienal. Na primeira conversa comigo, Iaci Lomonaco sublinhou os conceitos chave de não materialidade, de trabalhar com pessoas, de sustentabilidade, de entendimento de outro tipo de processo artístico não canônico nem atrelado a valores capitalistas presentes na produção de Sehgal. Acreditei no discurso e fiquei emocionada ao pensar em como seria bonito fazer parte daquilo como um processo de formação e afetação entre equipes e público.

Até então, a ideia que tinha sido transmitida a mim se referia a uma participação voluntária, a um engajamento por adesão e interesse, que faria um sentido de comunidade entre os participantes. Pouco material havia sobre o trabalho para ser visto ou pesquisado, já que isso fugia às regras criadas pelo próprio artista. Então a narrativa oral de Iaci era minha fonte de consulta.

311

A fim de tornar esse processo realmente voluntário e aberto, houve um encontro virtual em que Iaci nos contou (a mim e à minha equipe educativa) sobre a obra e fez algumas demonstrações entoando parte dos cantos previstos. A seguir, por sugestão minha, fizemos uma votação, entre toda equipe de mediação, visando identificar quem gostaria de participar do projeto, agora que já conhecíamos um pouco mais sobre sua dinâmica. Eu desejava entender quem se sentia à vontade e com vontade de participar e a votação pareceu o recurso mais adequado pra isso.

Agora que conheciam algumas premissas como a necessidade de adesão ao longo de todo tempo da exposição, a disponibilidade em cantar todos os dias etc. e sabiam o tipo de cânticos a serem entoados, era hora da equipe de mediação se manifestar. Praticamente metade da equipe indicou, em votação individual fechada (porém não anônima, visto que precisávamos identificar as pessoas), seu desejo de participar da obra, em julho de 2022. Essa decisão foi comunicada então à Iaci (que repassou a informação ao artista) e também foi compartilhada com o curador geral e com a equipe de produção.

Aqueles mediadores que tinham interesse em participar foram preferencialmente alocados nas equipes dos espaços expositivos do cais do porto, Casa de Cultura Mario Quintana, MARGS e Memorial do Rio Grande do Sul<sup>18</sup>, onde a obra deveria ser realizada. Os demais mediadores foram distribuídos entre os outros quatro espaços expositivos. Apesar da distribuição da equipe educativa atender também a outros critérios prioritários, esses já haviam sido considerados previamente. Em princípio, então, tínhamos chegado a um bom acordo em que somente quem quisesse, já ciente do compromisso assumido, seguiria participando da obra. Como Iaci morava em Berlim, todo processo seguiu sendo conduzido por mim, com minha equipe, orientada por ela à distância, até sua chegada em Porto Alegre.

Iaci permaneceu em Porto Alegre ao longo de um mês antes da abertura da Bienal para ensaiar e formar um quarteto de líderes que seriam responsáveis por garantir a execução da obra em seu roteiro, seguindo a sequência de cantos, mantendo a potência das vozes necessária, suprimindo possíveis carências de determinados timbres (sopranos ou tenores, por exemplo). Com o passar do tempo, o que inicialmente parecia uma proposta participativa e colaborativa se mostrava cada vez mais um processo de mera execução da ideia alheia. Naquele momento a participação voluntária de seguranças e vigilantes dos espaços expositivos já havia sido descartada por mim, já que o processo exigia um tipo de comprometimento e de disponibilidade que não era compatível com as funções desempenhadas por essa equipe.

Além da formação e dos ensaios com os quatro líderes contratados (jovens profissionais da área de música e de artes cênicas), a grande empreitada de Iaci era ensaiar com aqueles que tornariam a obra realidade: os mediadores da Bienal. A equipe de mediação, cabe mencionar, é formada a cada Bienal por estudantes, em sua maioria, oriundos de diversos cursos de graduação, sem a prerrogativa de serem da área de artes ou de ciências humanas. São estagiários, jovens, cujo contrato tem duração de três meses, aproximadamente, visto que seu vínculo inicia formalmente algumas semanas antes da abertura do evento e encerra imediatamente após o término da Bienal.

---

18 Ao contrário da Bienal de São Paulo e de Veneza, por exemplo, a Bienal de Artes Visuais do Mercosul não tem sede própria e, a cada edição, ocupa diferentes locais da cidade de Porto Alegre, incluindo museus e instituições culturais, públicas, em sua maioria, mas não apenas. Na 13a Bienal a Bienal foi sediada na Fundação Iberê Camargo, no armazém A6 do cais do porto, no MARGS, no Memorial do RS, na Casa de Cultura Mario Quintana, no Instituto Caldeira, no Farol Santander e no Instituto Ling.

Essa equipe, contratada para trabalhar seis horas por dia, cinco dias por semana, ao longo da Bienal, seria chamada a participar da obra de maneira voluntária. Não havia remuneração extra prevista para tanto. Simultaneamente, a narrativa se construía de forma instigante: em vez de falarem a respeito de uma obra, como é o comum nesse tipo de trabalho, os mediadores *seriam* a obra. A proposta não oferecia retorno financeiro, mas tinha, afinal, um apelo simbólico: muitos mediadores se sentiam entusiasmados em fazer parte ou, melhor ainda, de ser uma obra do aclamado artista Tino Sehgal.

Iaci Lomonaco frisou, em mais de um encontro preparatório e em diversas reuniões de trabalho que tive com ela, a necessária compreensão do trabalho do artista como uma obra, por parte de toda equipe (líderes e mediadores). Assim Sehgal distancia sua produção da ideia de performance, pois a entende não como algo efêmero e pontual. Trata-se de uma ocupação reiterada e constante nas instituições onde se instala: como um quadro ou uma escultura que, contudo, se fazem presentes com certa frequência, ao longo de todo período da exposição, em intervalos regulares e previamente estabelecidos.

Tino Sehgal tinha para esse trabalho a ser instalado na Bienal uma composição de trechos musicais, a serem entoados, extremamente fechada e precisa, relacionada a determinados chacras do corpo. Havia uma inspiração declaradamente budista no projeto que vinha, porém, acompanhado de referências a trechos de música pop como da rapper norte-americana Missy Elliott e de música eletrônica, do grupo alemão Kraftwerk, por exemplo. É possível conferir aquele que foi nosso primeiro ensaio com Iaci Lomonaco e parte do grupo de mediadores, realizado de forma aberta ao público em geral, no Instituto Ling, em agosto de 2022, pelo youtube da Bienal<sup>19</sup>. Aquele foi o dia seguinte à chegada de Iaci a Porto Alegre e a única vez em que Tino Sehgal participou de algum encontro conosco – virtualmente, já que o artista seguiu em Berlim, onde mora.

---

19 A composição da obra pode ser conferida a partir de 1h29min do vídeo registro disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eV08foDlXsg>. Acesso em: 5 mai. 2023.



Fig. 156 – Still de vídeo do encontro virtual com Tino Sehgal e primeiro ensaio com Iaci Lomonaco, 13ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil, 2022.

314

No vídeo que registra o encontro conseguimos acompanhar parte da dinâmica que se daria ao longo das próximas semanas, no desenvolver do projeto para a Bienal. A frequência da obra, seus intervalos e sequências, seus desdobramentos, sua coreografia: aquilo que inicialmente parecia ser aberto, flexível e adaptável e que comparecia dessa forma no discurso, já estava, no entanto, bastante definido e, como viemos a saber mais tarde, definitivo na prática. Talvez seja a isso que o texto biográfico de Sehgal se referia ao mencionar que o artista mantém cuidados extremamente precisos de suas obras “alcançados com uma sensibilidade às considerações clássicas de forma, composição e espaço, fundamentadas não apenas na história da dança, mas também nas tradições ocidentais de escultura e pintura”<sup>20</sup>.

*This Element* foi pensada para estar em diversos espaços expositivos da Bienal a cada duas horas (no máximo), de forma intercalada (iniciando pelo armazém A6 do cais do porto, seguida pela Casa de Cultura Mario Quintana, MARGS e finalizando no Memorial do Rio Grande do Sul). A obra constava de atos de cinco minutos, aproximadamente, em que intérpretes (nossa equipe de mediadores e os quatro líderes) entoariam essa sequência de “cantos” no

20 Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/post/arte-como-pr%C3%A1tica-de-conex%C3%A3o-na-obra-de-tino-sehgal-%C3%A9-o-tema-do-zonas-de-contato-de-setembro>. Acesso em: 5 mai. 2023.

espaço e foi prevista para durar toda a Bienal. Ou seja, *This Element* deveria ser executada desde a abertura em 15 de setembro até o encerramento em 20 de novembro de 2022, de terça a domingo, das 9h às 19h, em intervalos de duas horas, no máximo.

Iaci foi contratada para permanecer em Porto Alegre não apenas durante o mês preparatório de agosto, anterior à abertura da Bienal, mas ao longo do primeiro mês do evento (setembro). O objetivo era acompanhar a execução da obra, fazer ajustes, refinar coreografias e cantos e propor estratégias de motivação para que as equipes envolvidas seguissem com o mesmo “padrão de entrega” do início ao fim. Iaci, reiteradas vezes, comentou comigo e com as equipes que, apesar da distância física, Tino Sehgal era uma pessoa extremamente presente, vigilante e exigente em relação às suas obras, acompanhando via relatos orais de Iaci e via postagens espontâneas do público nas redes e afins, diariamente, a execução das situações que criava. Ou seja, Iaci mantinha uma preocupação constante e deveria estar sempre alerta e atenta para que a obra se mantivesse com um determinado nível de apresentação acordado, estipulado pelo artista previamente. Mesmo sem contar com registros oficiais para tanto.

315

Os cantos entoados precisavam ser ensaiados e seguidos com rigor. Ao contrário do que outros trabalhos do artista dão a entender, neste não havia espaço para improvisos, manifestações espontâneas que desviassem dos cantos pré-determinados ou outras intervenções imprevistas. Claro que havia um certo nível de espontaneidade, visto não se tratar de uma orquestra profissional nem de uma reprodução mecânica, mas essa possibilidade estava bastante restrita a espaços já delimitados e que não alteravam a obra de maneira significativa. A moldura do improviso enquadrava apenas a interação com o público e tinha limites deliberadamente reduzidos.

Como bem nos recordava Iaci, trata-se de um trabalho de arte como uma escultura ou pintura, elaborado por Tino Sehgal, seu autor. Não era esperado da equipe de mediadores/intérpretes uma coautoria. Simultaneamente, havia um sentido de trabalho coletivo e uma força naquele cantar em grupo que se davam no ato do cantar, algo potente e que não podia ser desprezado, bem como o convincente discurso de Iaci e de Tino Sehgal sobre a importância do trabalho humano, experiencial etc. As dualidades integravam, assim, o dia-a-dia daquele processo polêmico.

Antes da Bienal abrir, naquele que deveria ser o último ensaio de *This Element* (na véspera da abertura para imprensa), havia um desconforto com todo esse processo na equipe educativa que atingia limites do insuportável. Minhas idas e vindas tentando criar condições de possibilidade para o projeto chegavam ao quase esgotamento. Alguns da equipe, eu incluída, ainda tentavam flexibilizar pontos do projeto a fim de torná-lo permeável às interferências e afetações da equipe educativa, pensando em sua viabilidade e compatibilidade com as demais demandas e necessidades dessa mesma equipe. Havia, entretanto, um entendimento por parte do artista e do curador-geral de que a obra não poderia sofrer mais mudanças ou adaptações.

Não era possível, por exemplo, diminuir a quantidade de vezes que a obra iria ocorrer por dia: os intervalos deveriam ser de, no máximo, duas horas entre execuções. O pedido de redução foi reiterado pela equipe de mediadores, preocupada em não inviabilizar seu trabalho de mediação com grupos – majoritariamente escolares –, em que a voz é o principal ativo para conduzir a experiência de visita à exposição. Tampouco era possível improvisar novos arranjos ou cânticos, incluir diferentes trechos ou subtrair partes.

316

Os mediadores voluntários deveriam assim, se sentir parte, “ser a obra” segundo Iaci. Porém a partilha se estabelecia como policial e não política, na perspectiva da equipe educativa. Aos mediadores caberia a execução de *This Element*: sua participação deveria se limitar a entoar os cânticos previstos. Não como músicos de alta performance, afinal isso destoaria do discurso praticado pelo artista, de colaboração, de não profissionais etc., mas como pessoas quaisquer. Pessoas quaisquer que não receberiam salário específico para tal e que, simultaneamente, tampouco teriam o ganho simbólico, estético e político, se quisermos ser mais precisos, de contribuir com a obra a partir de suas próprias maneiras de experienciá-la no cotidiano.

Na véspera da abertura, em vez de realizarmos um último ensaio junto com Iaci e os quatro líderes contratados para serem os “pontos focais” da obra, pedi a eles que nos aguardassem do lado de fora do prédio onde estávamos reunidos. Nossa equipe educativa precisava conversar internamente, como grupo. Entendi que não cabia mais a mim, como porta-voz ou “diplomata” fazer a intermediação e a negociação entre as partes. Naquela tarde, enquanto Iaci esperava do lado de fora com os quatro jovens líderes, propus uma espécie de assembleia para debatermos nossa participação, de modo coletivo. Foi uma

decisão arriscada e o tom da conversa foi tenso e denso, extremamente profundo, político e pertinente. Muitas questões foram levantadas pela equipe, que estava com a palavra.

Entendi que eram eles, enquanto conjunto, que deveriam indicar sua vontade de seguir participando do projeto. E a decisão que ali fosse tomada também deveria, agora, ser uma decisão de conjunto. Um conjunto feito por muitos diferentes, em que a ideia era justamente buscar preservar a possibilidade dessas diferenças. Mas que, enquanto equipe, precisávamos nos entender de modo coletivo. Após diversas manifestações, individuais e também em pequenos grupos – em que muitas foram as perspectivas explicitadas –, e depois de termos aberto a palavra para todos presentes, chegamos a uma decisão. Iríamos realizar nova votação para indicar nosso desejo de continuar participando da obra, mas dessa vez a votação seria feita a partir de grupos menores e não de modo individual.

A equipe educativa presente era integrada por aqueles mediadores que inicialmente haviam manifestado interesse em participar do projeto, sendo composta pelos grupos do cais do porto, da Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), do MARGS e do Memorial. Cada grupo correspondia a um espaço expositivo onde trabalharia, sendo formado por 14 a 16 mediadores e dois supervisores cada. Importante dizer que esses mesmos grupos representavam a organização em unidades que seriam mantidas até o fim do evento. Para aquele dia, por conseguinte, decidimos que a votação deveria respeitar essa organização. Cada grupo se reuniu e fez suas considerações de modo específico, particular. Houve uma votação interna por grupo, mas essa votação, depois, foi levada como coletivo para a equipe como um todo.

Cada grupo indicou se gostaria ou não de participar da obra em seu respectivo espaço e, em alguns casos, fez ainda mais comentários, apontou exceções dentro da equipe e assim seguimos até o fim da votação. Houve grupos em que a decisão foi apertada, outros foram unânimes. Ao final, porém, todos optaram pela não participação na obra. Ao passo que a decisão foi pela não participação em *This Element*, o que se deu foi um momento extremamente afirmativo. As falas foram emocionadas e houve um sentimento coletivo criado naquela situação, política, que se instaurou.

De alguma forma, por um caminho não previsto, houve sim, uma participação coletiva, colaborativa, estética e política criada a partir de *This Element*, que rompeu com a ordem policial. Instaurou-se uma partilha política do sensível, vinda, contudo, de um revés da proposta. Interrompemos os efeitos da dominação que separavam nossa comunidade em duas: a de uma equipe educativa, formada majoritariamente por estagiários, cuja emissão sonora era percebida como ruído e outra, do artista internacional renomado e do curador geral de sucesso, cuja palavra era inteligível, integrando o discurso. Essas duas parcelas estavam organizadas pela ordem policial que estruturava a própria instituição de arte. Instituição, essa, responsável pelo evento e por garantir as condições que mantinham uma parcela daquela comunidade ocupando lugares e funções subordinadas e periféricas em relação à outra.

A separação em duas parcelas não é casual nem neutra, visto que busca apartar para apaziguar, como já mencionamos, visando abafar litígios e dissensos a partir de uma lógica policial. A política se instaurou naquele momento quando uma parcela dos “sem-parcela” se posicionou, escapando aos limites e às formas gregárias de organização. Ao fazê-lo, os sem-parcela denunciaram simultaneamente tanto a dominação quanto a própria divisão. Ao vislumbrar a incoerência do processo, que se dizia colaborativo e coletivo, nosso grupo dos sem-parcela se impôs por meio de uma negativa, causando uma desestabilização na ordem policial. Rancière provavelmente chamaria de dano<sup>21</sup> a esse momento.

318

Realizamos uma interdição no roteiro previsto e forçamos uma pausa onde tudo clamava por rapidez e finalização. Uma negativa foi imposta em uma narrativa que parecia conduzir a um único final possível. Ao operar assim, criamos um vazio. Novas condições de possibilidade precisavam ser imaginadas e instauradas, já que não faríamos parte de *This Element*. Comuniquei a decisão coletiva à Iaci e aos líderes que, apesar de um pouco surpresos, foram extremamente receptivos e, ao que nos pareceu, tiveram um grau importante de compreensão e de solidariedade com nossa equipe e com a escolha realizada. Sobretudo os quatro jovens líderes.

---

21 “O dano é simplesmente o modo de subjetivação no qual a verificação da igualdade assume figura política. A política existe em razão de um único universal, a igualdade, a qual assume a figura específica do dano. O dano institui um universal singular, um universal polêmico, entrelaçando a apresentação da igualdade, enquanto parte dos sem-parce, ao conflito das ‘partes’ sociais.” (Rancière, 2018, p. 53).

Convidei todos a conversarem conosco para juntos pensarmos uma sequência possível ao projeto, unindo todos os grupos. O momento foi extremamente significativo para toda a equipe. Houve, à revelia da proposta inicial, um momento político, de partilha do comum, criado pela equipe educativa, incluindo, de modo menos direto, os quatro líderes ali presentes, que foram afetados por aquela decisão de modo mais implicado.

A obra, porém, era de Tino Sehgal e o convite vinha do curador geral Marcello Dantas. Tudo precisava, por fim, ser validado com ambos para seguir fazendo parte da estrutura Bienal. Cabia então comunicar a decisão a Sehgal e Dantas. As reações foram díspares: Tino Sehgal comentou com Iaci que era um aprendizado; Iaci observou que precisavam rever questões do processo, como o trabalho voluntário. Sehgal confessou que deveriam sentir até certo alívio, pois se o mesmo fato ocorresse nos Estados Unidos, naquele momento o processo poderia ter se tornado jurídico (visto o desconforto dos mediadores em realizar de modo voluntário um trabalho não previsto em seu escopo de contrato). Dantas não compreendeu a questão, não se resignou com a decisão, foi refratário aos argumentos e manteve uma impressão muito pessoal, isolada e cristalizada de todo processo, apesar (ou justamente) por ter participado tão pouco dele. O curador geral não conseguiu se colocar no lugar dos outros. Não sei se sequer tentou.

Após tratativas internas entre o artista, Iaci e os quatro líderes, a opção tomada por Sehgal e corroborada por Dantas foi seguir com o mesmo trabalho *This Element*, porém sendo executado apenas por Iaci e os líderes, sem a colaboração dos mediadores. E assim se deu ao longo da Bienal, desde a abertura até seu encerramento. Poderia descrever com mais detalhes o desenrolar da obra ao longo daqueles dois meses subsequentes, porém, para fins desta tese, nos interessa sublinhar o momento do dano configurado naquele não-ensaio da véspera da abertura. Para mim ficou evidente que era ali que se dava a possibilidade de algo coletivo ser construído e integrado à obra. Era aquele o ponto temporal em que todos envolvidos chegavam a uma possibilidade real de participação, de maturidade e de criação em um processo projetual de emancipação.

## 4.2. INTERDITAR, ESBURACAR, IMPREGNAR, VIR A SER OUTRO

Interditar, esburacar. A sequência dos fatos havia sido interrompida, a proposta havia sido interdita. A lógica policial, do comando que vem de cima, do curador estrela e do artista de renome internacional que inventam as regras e impõe modos de fazer, de pensar e de dizer havia sido anulada, coletivamente. A equipe educativa havia, ao modo de *Bartleby, o escrivão*, proclamado “preferiria não”. Preferiria não me sujeitar a um projeto imposto, a uma obra artificialmente coletiva, falsamente colaborativa. Aconteceu então, algo distinto. A não adesão, a não sequência de fatos abriu espaço, cavou um vazio. Houve um esburacamento da estrutura. A matriz foi perfurada e havia ali possibilidade de insuflar outras realidades, outros desdobramentos: diferenças se manifestavam.

320

Entendemos que, assim como proposto enquanto metodologia da própria tese, a possibilidade de esburacar o existente, o que está posto, ao modo de Matta-Clark, seja um passo essencial no caminho projetual que se pretende mais equânime como o que sugerimos aqui. Se Tino Sehgal, por exemplo, quisesse realmente levar a cabo a participação de pessoas comuns, não profissionais, no seu trabalho, de forma voluntária e, simultaneamente, comprometida, seria necessário prever muitos pontos de contato ao longo do projeto. Seria necessário abandonar seu *saber-fazer* e explorar o universo do *pensar-fazer*, como nos sugere Reyes. Justamente aquilo que aconteceu, que se deu no tempo, quando interdítamos a obra: aquele era o momento de um acontecimento diferente, de uma transformação necessária.

O momento oportuno, o *kairós*, se quisermos retomar um vocábulo grego de tempo. Ali – em vez de dar as costas aos mediadores e se fechar em uma unidade mínima de pessoas contratadas com um domínio técnico considerado superior, a fim de não mudar sua obra – ali havia uma incrível oportunidade de aprendizado e de um novo devir. A transformação ocorreu, é verdade, mas enquanto processo interno e parcial, já que foi sentida e compartilhada pela equipe educativa, sem chegar a um transbordamento para o projeto enquanto obra artística legitimada institucionalmente.

Percebemos que aquele seria o momento para alcançar um nível mais profundo e amplo de transformação, em um processo emancipatório, de au-

tonomia e libertação. Freire nomeava ainda processos como esse de revolucionários e advogava que:

Por tudo isto é que defendemos o processo revolucionário como ação cultural dialógica que se prolongue em 'revolução cultural' com a chegada ao poder. E, em ambas, o esforço sério e profundo da conscientização, com que os homens, através de uma práxis verdadeira, superam o estado de objetos, como dominados, e assumem o de sujeito da História. [...] Em todo o corpo deste capítulo se encontra firmado, ora implícita, ora explicitamente, que toda ação cultural é sempre uma forma sistematizada e deliberada de ação que incide sobre a estrutura social, ora no sentido de mantê-la como está, ou mais ou menos como está, ora no de transformá-la. [...] A ação cultural, ou está a serviço da dominação – consciente ou inconscientemente por parte de seus agentes – ou está a serviço da libertação dos homens. Ambas, dialeticamente antagônicas, se processam, como afirmamos, na e sobre a estrutura social, que se constitui na dialeticidade permanência-mudança. Isto é o que explica que a estrutura social, para ser, tenha de estar sendo ou, em outras palavras: estar sendo é o modo que tem a estrutura social de 'durar', na acepção bergsoniana do termo.<sup>22</sup>

Não sabemos o que poderia advir de uma abertura naquela ocasião provocada pela equipe educativa na obra de Tino Sehgal, mas era possível intuir ou antever um processo libertador e de transformação de estruturas sociais, como sugere Freire. Caso Sehgal tivesse reconhecido: “bem, chegamos a um ponto, coletivamente. Precisamos pensar em como seguir, também coletivamente, a partir daqui”. Então algo novo poderia insurgir, em um processo pedagógico, de aprendizado coletivo. Não uma repetição reduzida de *This Element* executada em Porto Alegre, Brasil em vez de Arles, na França: aquela era a oportunidade para *Another Element* vir à tona, com o perdão do trocadilho. Não que fosse necessária a outorga de Tino Sehgal para que o processo tivesse continuidade, mas certamente era necessária sua participação, bem como do curador-geral ou da instituição, para que o processo tomasse proporções emancipatórias, de esburacamento da barreira policial, ganhando outras esferas, estéticas e políticas.

Era o momento da diferença se infiltrar e tomar parte, deixar de ser ruído e passar a compor a narrativa, ser incluída na partilha e no discurso. Não apenas vozes diferentes, de mediadores naquele caso, mas da própria obra se tornar diferente, ser diferente de si mesma, transformar-se no tempo, *vir a ser outra*. Como defende Freire, apoiado em Bergson, esse processo só é duradouro na medida própria de sua ação: só é enquanto está sendo. E

---

22 Freire, 2020, p. 216 e 245.

ali estavam todos os elementos para que aqueles que antes eram excluídos passassem a protagonizar uma ação, no gerúndio. O processo de fato ocorreu, sua duração, porém, foi encurtada, visto que sua movimentação foi freada pela estrutura institucional da Bienal logo a seguir.

Não se trata aqui de buscar “uma lição de moral”, fazendo uma crítica ao trabalho de Tino Sehgal enquanto obra de arte ou do curador da Bienal enquanto agente institucional mantenedor da ordem dada. Nossa intenção é explorar essa empiria para pensar em projetos dentro do nosso campo. Esta tese propõe pensar a cidade e seu projeto a partir de experiências estéticas e políticas como inspiração para projetar o tempo. No caso de *This Element*, especialmente, a experiência nos ajuda, ainda, a pensar em como temporalizar o projeto.

Sugerimos os verbos desestabilizar, desprogramar e deformar como operações para projetar o tempo. Neste capítulo sugerimos *interditar*, *esburacar*, *impregnar* e *vir a ser outro* como ações a nos guiarem na temporalização do projeto. Em *This element* o não-ensaio representou uma interdição, seguida por um esburacamento da estrutura proposta enquanto obra, que passou a ser questionada em diversos de seus aspectos estéticos e políticos por aqueles que foram chamados à sua interpretação, conforme sugeria a nomeação dada pelo artista a tais envolvidos: intérpretes. Eis que, na interpretação da equipe educativa, a obra precisava ser afetada e reagir a esses questionamentos que se colocavam: precisava haver impregnação.

Havia então a possibilidade de expandir a estrutura inicial, aproveitar seu esburacamento para ampliar e tornar mais flexível e permeável a trama, passível de novas inclusões e enxertos, digamos, ou mesmo de simplesmente plasmar deixando vazios em suspensão, como potências para algo, como o *ainda-não* do processo projetual. O que ocorreu, no caso da resposta oficial do artista e do curador-geral, foi o contrário. O esburacamento gerou uma angústia: havia uma urgência resolutiva que repelia qualquer vazio, qualquer zona vaga, não formada nem informada.

A decisão de Sehgal acompanhou a lógica que sua obra já impunha desde o início, apesar de pregar o contrário: vamos seguir o protocolo criado pelo artista, vamos nos manter no terreno do saber-fazer. A obra foi encarada como fragilizada. Já que não haveria mediadores cantando, a solução foi

ampliar o contrato dos quatro líderes para que houvesse vozes suficientes entoando os chacras previstos. Em vez de simplesmente guiar os mediadores, os líderes agora deveriam interpretar a obra, sempre em conjunto, para que houvesse pelo menos quatro vozes presentes em cada “situação construída”.

A nosso ver, em um processo projetual que se pretende colaborativo, que possa se adaptar às mudanças, é necessário criar as condições e, mais precisamente, os tempos que permitem as ações de *interditar*, *esburacar*, *impregnar* e *vir a ser outro*. No caso de *This Element*, o processo projetual foi interrompido no momento do esburacamento e retrocedeu em seu nível de participação e abertura. Os buracos que insurgiam foram vistos como debilidades a serem supridas imediatamente, como poros a serem fechados para não permitir a entrada de corpos estranhos. Ao se encerrar em si mesma, a obra perdeu um contato potencialmente transformador com o diferente.

*This Element* seguiu o modelo comentado no início da tese, na introdução, quando falamos da tradição grega que, na implementação das primeiras cidades, deslocava para fora de seus centros o estranho, o desconhecido, o Outro que a natureza agreste e descontrolada representava. Aparentemente, em *This Element* também houve uma repulsa ao estranho e ao imprevisível. A obra foi murada, deixando de fora a diferença e o vazio provocado pelo recente choque entre os heterogêneos, onde novas possibilidades se instauravam, mas ainda não podiam ser nomeadas.

A decisão faz recordar ainda o comentário de Rem Koolhaas (RK) que, falando sobre a reconstrução de Berlim pós queda do muro, reflete que a capital alemã perdeu a grande chance de se pensar a partir dos vazios. No livro de entrevistas do curador Hans Ulrich Obrist (HUO) se estabelece o seguinte diálogo:

HUO: Era bonito aterrissar em Berlim, com todas aquelas lacunas e buracos no tecido urbano.

RK: Não era apenas bonito, havia também uma possibilidade programática, e a possibilidade de habitar uma cidade de maneira diferente representava um poder raro e único. A ironia, é claro, não é somente que se esteja construindo uma arquitetura que não é a correta, mas o próprio fato de que se esteja construindo. Berlim poderia ter vivido com o seu vazio e ter sido a primeira cidade europeia a cultivar o vazio de forma sistemática. [...] Para Libeskind, o vazio é uma perda que pode ser preenchida ou substituída pela arquitetura. Para mim, o mais importante é não substituí-lo, mas cultivá-lo. Esse é um tipo

de cidade pós-arquitetônica que agora está se tornando arquitetônica. Vejo isso como uma tragédia, não como uma espécie de erro estilístico. [...]

HUO: O que aconteceu em Berlim é que o planejamento da cidade se deu sem qualquer envolvimento por parte das diferentes comunidades. Recentemente discuti sobre esse assunto com Itsuko Hasegawa, em Tóquio, e ela é da opinião que se deve avançar na cidade de maneira participatória, de modo que os usuários dos prédios possam quase dizer: "isso foi ideia minha". Muitos artistas contemporâneos trabalham com essa questão [...].<sup>23</sup>

Hans Ulrich Obrist e Rem Koolhaas concordam sobre a relevância profunda de se operar por vazios, sobre a necessidade de cultivá-los. O curador segue, inclusive, indicando seu interesse por aqueles processos artísticos onde esses vazios também se relacionam à possibilidade de participação direta e colaborativa em processos de transformação.

Quando o escritório Elemental desenha Quinta Monroy, no Chile, adiciona vazios (controlados) desde a matriz inicial do projeto, buscando conciliar a necessária possibilidade de ampliação das habitações com uma moldura estrutural que pudesse abrigar tais incrementos. Parece-nos que, em termos de desenho, a estratégia foi muito bem sucedida. Os moradores puderam ali dizer, de forma autêntica, que as construções, ao longo do tempo transcorrido, correspondiam às suas ideias, desejos e necessidades.

324



Fig. 157 – Quinta Monroy, Iquique, Chile, 2020.

23 Obrist, 2011, p. 70-71.

Lembrando ainda da observação importante que, no contexto cubano, Ernesto Oroza faz em relação à visão sobre a necessidade. Segundo o pesquisador e designer, nossa sociedade ocidental e capitalista desenvolveu uma ideia errônea de necessidade, encarando-a como fragilidade enquanto, para ele, necessidade deveria ser algo afirmativo, de desejo e de potência criativa. Mais próxima à ideia de uma pedra no caminho ser vista como possibilidade de tropeço rumo a um salto e não como estorvo, como já escrevemos anteriormente.

Em Quinta Monroy a sugestão de trabalhar com vazios de modo afirmativo foi levada a cabo e os moradores tiveram espaço para abrigar o diferente, para se diferenciarem entre si e de si mesmos no tempo enquanto moradas com as quais se identificavam. A referência poderia ser transposta, porém, para o próprio processo projetual. Assim, como item construtivo e formal, o vazio comparece previsto desde o início naquele projeto, enquanto elemento espacial, comportando mudanças que se dão ao longo de mais de uma década.

O mesmo tipo de lógica espacial, entretanto, não se deu enquanto fases de projeto, como pensamento temporal. Ou seja, o vazio criado no espaço, ainda que emoldurado dentro de uma estrutura dada, foi construído e funcionou. Mas não houve, por parte do escritório e dos demais envolvidos, a elaboração de um calendário com determinados vazios previstos para serem preenchidos no decorrer dos anos. Quer dizer, o processo de projeto foi dado por encerrado pelo Elemental quando a construção do conjunto habitacional em Quinta Monroy foi finalizada.

Como parte de nossa tese, entendemos que deveria haver outros tempos previstos para além da entrega das obras construídas, enquanto momentos de participação de arquitetos e urbanistas, no processo projetual. Temporalizar o projeto significaria, portanto, uma certa calendarização do processo projetual a fim de integrar fases mais diversas e espaçadas como parte desse caminho. E uma dessas fases, a nosso ver, seria após a entrega de um determinado espaço construído.

Trata-se de uma fase não apenas de avaliação e de registro, para fins de relatório ou revisão de projetos vindouros. Outrossim um momento estendido e generoso de criação coletiva, de colaboração integrada entre projetistas e ocupantes daquele espaço e daquela situação específica. É nossa tese que o

processo projetual também precisa integrar vazios, não apenas no espaço, mas no tempo, que contemplem acompanhar as transformações que cada etapa de vida das situações que construímos apresentam. Seria um momento propício à impregnação que aqui sublinhamos.

Se entendemos que as construções não devem ser estáticas, que o processo projetual deve, cada vez mais, se pautar pela transitoriedade do verbo *estar* em contraponto à estabilidade do verbo *ser*, então precisamos, também, que o projeto seja atravessado por outras temporalidades, por suas durações. O processo projetual deve pressupor diferentes momentos de contato e de invenção, de abertura, permitindo e, mais do que isso, favorecendo mudanças. O primeiro momento seria aquele de questionar o problema dado, como ocorreu, inclusive, em Quinta Monroy, quando os arquitetos do Elemental decidiram reelaborar a questão até então colocada como um problema matemático individual – que pensava as casas a partir de um somatório de unidades iguais. O grupo inverteu a lógica proposta e encarou o projeto como um conjunto coletivo de habitações composto por unidades potencialmente diferentes entre si.

326

Interditar apresenta-se como ação primeira neste processo projetual que apontamos. Interditar não corresponde necessariamente a mudar, negar ou transformar o pressuposto ou o problema colocado, mas garante uma necessária pausa para sua avaliação e validação, de modo crítico e, conforme defendemos, coletivo. Interditar serve como etapa de bloqueio e refreamento de um processo que tende ao moto contínuo da resolução e finalização sem pausas. Nossa hipótese alinha-se ao método intuitivo pregado por Bergson que postula, como seu primeiro ato sugerido, justamente o confronto com a pergunta que nos norteia: uma interdição que se coloca junto ou logo após determinado enunciado.

No caso de Quinta Monroy, a interdição permitiu abordar o problema da habitação social por outro ângulo, o que conduziu a metodologias e soluções muito diferentes. Pensar de maneira coletiva, como o avesso do modo individualista com que o Governo Chileno (e a maioria dos programas de Governo) colocam a situação da habitação social. É esse tipo de operação que aqui propomos, alinhados à apologia de Freire ao pedir que o problema, em um processo de libertação e de autonomia, seja devolvido como pergunta e não como dissertação. Seguimos também, neste caminho, atualizando a defesa da intuição bergsoniana como método projetual.

Precisamos lembrar que a intuição, para Bergson, é um método bastante refinado e elaborado, e o autor busca desmistificá-lo explicitando os três atos que o constituiriam. Em *O bergsonismo*, Deleuze chega mesmo a afirmar que “a intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos métodos mais elaborados da filosofia”<sup>24</sup>. O primeiro ato corresponde ao escrutínio do problema em si: um olhar sincero, verdadeiro, para entender se o problema é legítimo em vez de partir diretamente para sua resolução. A esse respeito, Deleuze comenta:

[...] sabemos muito bem que é raro encontrar erros ou alguma coisa de falso nos “deveres” (salvo nos exercícios em que é preciso traduzir proposição por proposição ou então produzir um resultado fixo). O que mais se encontra são não-sensos, observações sem interesse e sem importância, banalidades tomadas como dizeres relevantes, confusão de “pontos” ordinários com pontos singulares, problemas mal formulados ou desviados de seu sentido: é este o pior e o mais frequente, todavia cheio de ameaças, destino de todos nós.<sup>25</sup>

Esse primeiro ato visa justamente interromper um enunciado já formulado, lançado como problema a ser resolvido. Interditar remete-nos, ainda, tanto à tese quanto a seu tema, como uma possível contribuição metodológica no processo de projeto. Vai no sentido de não antecipar etapas, não simplesmente aceitar e metabolizar um problema/ estrutura/ programa ou forma dada antes de questionar seus fundamentos, motivações e contextos. Por isso surge a proposta de interditar como um ato necessário e mesmo inicial no processo de projeto. Não à toa, nos três primeiros capítulos, exploramos diferentes modos de questionamento e interdição crítica de estruturas, programas e formas sugerindo desestabilizar, desprogramar e deformar.

Tal como Bergson, também advogamos que um problema mal colocado nos encaminha ao erro e, por mais óbvio que isso possa soar quando escrito dessa forma, vale mencionar que em nossas escolas de graduação raramente os problemas são colocados com alguma abertura à sua crítica ou reformulação. Essa ressalva é essencial em um ambiente em que se espera que o problema enunciado, tradicionalmente formatado de antemão (em um sistema hierarquizado *topdown*), seja tomado como verdadeiro e encaminhe à solução projetual. Como parte de um processo de autonomização é necessário que os agentes envolvidos possam se colocar enquanto examinadores críticos, refletindo sobre os enunciados já postos.

---

24 Deleuze, 2012, p. 67.

25 Deleuze, 2018, p. 254.

Já o segundo ato metodológico da intuição bergsoniana “consiste em lutar contra a ilusão que nos impede de reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza e as profundas articulações do real; o terceiro, por fim, consiste em colocar os problemas e resolvê-los em função do tempo e não do espaço”<sup>26</sup>. Esses atos falam diretamente ao desejo de temporalizar o projeto, de entendê-lo como exercício exploratório e não apenas resolutivo; de valorizar a porosidade e a transformação – e não o determinismo e a fixidez que muitas vezes os dados geométricos vinculados ao espaço mascaram.

É uma postura que coaduna com nossa percepção e com a defesa de Reyes quando fala do projeto que é feito de dentro, que se abre, que arrisca mais e risca menos – em vez de projeto-obra visto como desenho concluído a ser executado e mantido engessado. Por esse motivo, buscamos neste último capítulo entender como o próprio projeto é objeto da pesquisa. Tentamos nos confundir, coincidir com ele, na melhor das hipóteses. E assim sugerimos atualizar o pensamento de Bergson e, de certo modo, trazê-lo para nosso campo e para nossa época, a partir dessa dimensão temporal que garante, a nosso ver, a necessária possibilidade de inclusão da diferença, pelo tempo, como elemento projetual. Porque o tempo existe como grandeza a marcar a diferença.

328

Esburacar, então, se coloca como um segundo momento do projeto a criar espaço para a dúvida, para cultivar o vazio, para imaginar outros possíveis que não aqueles ditados por uma realidade vista com lentes científicas, tradicionalmente convergentes e marcada por lógicas capitalistas. Não se trata de uma postura utópica no sentido pejorativo do termo, muitas vezes acusado de alienação. Ao contrário, esburacar, como aqui propomos, é um ato preciso e deliberado, não aleatório nem fortuito. Esburacar para nós é um gesto como aquele performado por Matta-Clark, cuja atuação é cirúrgica e calculada, na medida de operar por cortes e cisões que permitem lançar luz e ar onde havia estruturas de sufocamento e clausura pretensamente bem resolvidas.

Seguindo no paralelo com os *Building cuts* de Matta-Clark, é essencial recordar que as estruturas são esburacadas de tal maneira que se possa operar nelas sem aboli-las ou destruí-las por completo. O esburacamento que sugerimos deve ser lido como ação reveladora de camadas, não apenas como oportunidade para novas inserções ou para arejamentos, mas também

---

26 Bergson, 2006, p. 92.

enquanto cortes que possibilitam outras perspectivas para uma determinada situação construída. Não corresponde, portanto, a um movimento às cegas, “metralhando” estruturas de modo impensado, intempestivo, caótico.

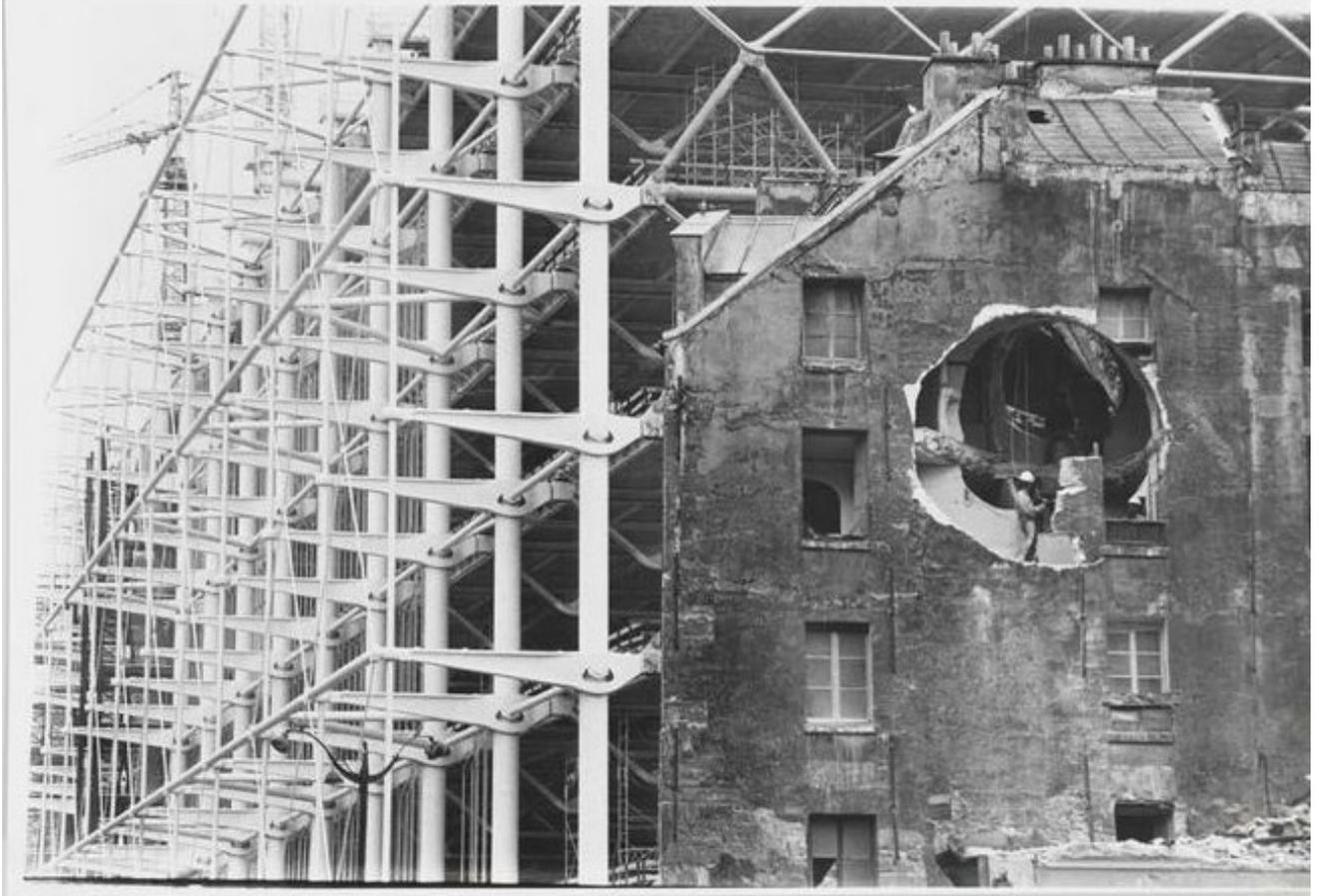


Fig. 158 – Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, Paris, França, 1975. .

Ainda nesta linha, é preciso dizer que Bergson foi atacado em seu método intuitivo e que, anos mais tarde, Deleuze<sup>27</sup> viria a defendê-lo, argumentando que antes de ser um método “irracionalista”, a intuição deve ser considerada como “neorracionalista”. O que ela propõe, para Deleuze, é um novo funcionamento da razão, uma nova maneira de aplicá-la ao conhecimento do mundo e das coisas em particular, menos parcial, reificada e simplista. Na ciência tradicional o objeto é considerado paralisado no tempo e descontextualizado no espaço. Bergson sugere que a intuição filosófica seja um caminho alternativo, de apreensão imediata e direta do objeto, sem mediação, onde a análise vem *a posteriori*.

---

27 Deleuze, 2012.

A intuição, neste caso, é encarada como uma segunda potência, um “outro” da própria razão. Para Bergson<sup>28</sup>, é a intuição que permite que a razão possa dar conta de um real que é, verdadeiramente, uma “pura zona de indeterminação”. Dito de outro modo: a razão clássica, atualizada pelo pensamento moderno, opera por pontos fixos e conceitos impermeáveis. Ela define limites que recortam o real e lhe atribuem um começo e um fim arbitrários e, assim, deixam escapar a própria essência do objeto: seu processo em fluxo constante, seu devir. Lefebvre também sugeria a figura do ritmanalista justamente para propor outras abordagens fundamentadas no tempo, no ritmo, como contraponto a essa tradição positivista da ciência. Nesta tese indicamos operar pelo “outro” da própria razão, pelo seu avesso e potência na menos um, tornando permeável, fluido e mutante aquilo que antes era fechado, sólido e estável. Esburacar vai nesse sentido.

Esburacar como método projetual diz respeito tanto à possibilidade de gerar e cultivar vazios no espaço quanto no tempo, e nesta tese comparece na medida em que propomos vazios que desestabilizam as estruturas; vazios no programa que permitem uma não-predeterminação funcional; vazios de bolhas que emergem a deformar edificações e corromper sua ordem harmônica e sua pretensa beleza. Vazios que garantem, afinal, plasticidade e porosidade como operações construtivas, de desenho, mas principalmente, como modos de pensar a cidade. É necessário que haja vazios em pensamento, é necessário que haja esburacamento nas certezas, que haja espaço para o desconhecido e para a perspectiva alheia em nossas bases filosóficas, a fim de dar sentido às nossas ações e vice-versa.

Como terceiro momento projetual, propomos então, impregnar(-se). Essa impregnação se deu enquanto método de aproximação da empiria em toda tese, de modo ainda mais evidente, nos parece, neste último capítulo. Assim, as experiências estéticas e políticas com as quais dialogamos foram todas vivenciadas, em maior ou menor grau, de modo direto, em primeira pessoa. Segui, inicialmente, a premissa metodológica da intuição bergsoniana. Posteriormente, busquei metabolizá-la a partir de meu percurso próprio, ao longo do tempo-tese. E foi assim que a obra *This Element* se infiltrou na pesquisa e reforçou a ideia de impregnação. Lembrando ainda que impregnar tem, etimologicamente falando, parentesco direto com estar prenhe<sup>29</sup>. Em outros idiomas, como no inglês, se diz *pregnant* para indicar alguém grávida.

---

28 Bergson, 2006.

29 Cf. <https://origemdapalavra.com.br/palavras/impregnar/>

Em relação direta com dados autobiográficos já revelados no início desta tese, fui impregnada durante a pesquisa, me tornando mãe. Vim a ser outra e passei, nesse processo, a ser habitada por outra. Só posso me aproximar dessa experiência por métodos que falam a partir da subjetivação, da intuição, do sensível e, simultaneamente, do corpo implicado na pesquisa. Não há maneira possível, muito menos desejável, de me afastar dessa empiria ao tradicional modo objetivo, racionalista e “neutro” da ciência moderna. Mesclando, pois, experiências estéticas e políticas que marcaram meu percurso acadêmico, profissional e pessoal, entendo que algumas ações puderam ser identificadas como caminhos projetuais.

Partindo dessa compreensão – que se configura desde contingências reais e particulares vinculadas às minhas experiências, sendo necessariamente relacionais e partilhadas –, entendemos também que a urbe está em constante devir e diferenciar-se. Bem como aqueles que a habitam. Neste caso, é preciso problematizar matrizes estáticas de projetar e de planejar baseadas em padrões hegemônicos, abstratos e universalizantes. A ideia de tempo como transformação traz consigo uma postura política: trata-se de questionar uma filosofia platônica, ainda hoje presente em nossa formação, calcada na ideia de identidades fixas e da valorização de um mundo ideal e distante, eterno.

331

Quando sugerimos impregnar(-se) nos guiamos pelo inverso: advogamos a aproximação e a especificidade do outro, que só pode ser conhecido de perto, quando implicado. Sugerimos a não alienação, outrossim a afetação direta. É preciso que o projeto tenha tempo para a experimentação e não apenas para a abstração. E neste caminho é necessário nos descentrarmos, sairmos dos modelos importados que nada dizem de nossa realidade e que tão pouco parecem acolher a invenção característica de nossa realidade como “sul global”.

É preciso, ainda, reconhecer valor e inspiração em nossos territórios e contextos imediatos. A empiria da tese se voltou, em grande medida, a experiências consideradas periféricas, destacadamente latino-americanas, encontrando ali conformações preñhes de transformação. Trata-se justamente de espaços da contingência, extremamente férteis em termos de práticas e construções mutantes, polivalentes, cambiáveis. Podem e devem, assim, nos indicar maneiras de revisar e de atualizar processos de projeto e de planejamento urbano a partir de suas produções estéticas e políticas singulares.

Esses processos, contudo, não devem ser romantizados no sentido alienado de exaltar a precarização como se fosse bem-vinda e salutar.

Essas experiências nos propõem outros modos sensíveis de pensar, expressar e projetar cidades. Exploram, afinal, práxis alternativas em sua potência metodológica e nos abrem possibilidades projetuais e de planejamento que escapam à própria ideia de afastamento e segregação espacial, por exemplo. Em maior ou menor grau, o recurso da ficcionalização ou da invenção é o ponto de partida dessas práticas. Ficção não é produzir não realidades, pelo contrário, é uma maneira de impor à realidade dura possibilidades outras. É posicionar em um caminho temporal a desestabilização, a desprogramação e a deformação presentes no dia-a-dia. É assumir as imperfeições da realidade cotidiana em contraponto a um ideal inatingível e estrangeiro que nos chega como valor a ser aceito e metabolizado sem questionamentos. É, ainda antes disso, entender que a própria ideia vigente de progresso tampouco deve ser naturalizada como única possível.

332

Em vez de manutenção e preservação, simplesmente, incitamos ao pensamento da transformação como parte fundamental no projeto, desde sua raiz. Em termos de formação, isso significaria, segundo nossa hipótese, que as disciplinas de projeto (tanto em arquitetura quanto, principalmente, em urbanismo) não encerrariam com a entrega de um projeto executivo detalhado como resultado final e ápice. Esperar-se-ia que, além de uma série de desenhos pensados para a construção civil enquanto materialização espacial, houvesse também uma espécie de calendário de vida dos projetos.

É uma sugestão, apenas, para ilustrar possíveis maneiras de incluir um pensamento de projeto mais temporal também enquanto caminho e formação em nosso campo. Constatamos, ao longo da pesquisa, que as experiências estéticas e políticas de maior interesse tiveram, como parte essencial de sua configuração, processos demorados e sempre renovados de trabalho, de projeto. Assim identificamos na trajetória de Lygia Clark, por exemplo, uma pesquisa que passou, gradualmente, a incluir o público em sua genealogia enquanto obra, representando cada vez mais uma experiência coletiva e colaborativa, extremamente potente em termos de mutação ao longo do tempo.

A pesquisa da artista vai ganhando densidade e maturidade e o contato direto com o público torna-se definidor de toda uma nova maneira de

pensar a arte àquela época, fazendo de Lygia uma pioneira em vários sentidos. Mais do que isso, fazendo da sua produção artística um marco na arte contemporânea internacional e, simultaneamente, uma referência radical no cenário brasileiro em contexto político de extrema censura (durante décadas de ditadura militar). Entendemos que esse alcance, essa potência de partilha do sensível, ao explorar outros níveis estéticos e políticos, só é possível dado o longo período de gestação e de maturação dos projetos, colocados sempre em afetação com o público e, daí, repensados.

Lygia Clark não entregava simplesmente suas obras para o público e afastava-se delas, sem interesse pelo seu porvir. O processo se dava a partir de um necessário cuidado e tensão entre autonomia dos agentes – sejam eles obras ou público, como os *Bichos*, por exemplo – e sua autoria na criação de projeto. Assim, um trepante ganha vida própria, ativada pelo público, mas também é acompanhado pela artista em seu desenvolvimento, desdobramentos e mutações. Tal desenvolvimento faz parte do projeto. Como se nossos projetos fossem como filhos, que devem se transformar no tempo, plenos em sua autonomia, mas que, para isso, demandam diferentes fases de presença de quem os “gerou”. Então o projeto também precisaria, segundo nossa tese, ser acompanhado em suas fases de desenvolvimento, com distintas intensidades e propósitos conforme o grau de autonomia e transformação que cada momento representa.

333

A analogia com seres vivos pode ser explorada em larga escala nesta tese e talvez Lygia Clark seja aquela artista, dentro da empiria selecionada, que melhor apresenta esse diálogo. Assim como nas referências autobiográficas que precedem a tese, na produção de Lygia Clark a ideia de germinação, ovulação, gestação são constantes, principalmente nessa fase de sua trajetória<sup>30</sup>. Quando sugerimos, finalmente, vir a ser outro como operação para temporalizar o projeto nossa compreensão se aproxima dessa analogia. É necessário confundir-se com o outro, ser impregnado pelo diferente para que um projeto seja, de fato, inclusivo e, quiçá então, torne-se outro. Como propunha Bergson ao falar da intuição como método. Quando pretendemos estudar algo, precisamos mergulhar neste algo ou deixar que esse algo se infiltre em nós, da maneira mais direta e profunda possível.

---

30 Vide obras e exposições como *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão*, 1968.

Acreditamos nessa premissa de Bergson e, trazendo a diferença deleuziana para a conversa, entendemos que a intuição é um caminho para um contato, o menos mediado possível, do diferente. E que essa relação ocorre no tempo, a partir de momentos, de durações específicas e particulares. O projeto, neste caso, deve oferecer múltiplas entradas e pontos de contato, a fim de ampliar a afetação entre os agentes, visando permitir a necessária porosidade que torna o projeto inclusivo.

E seguindo pela filosofia deleuziana, entendemos que nesse processo se dá um vir a ser outro que não é ápice, nem meta ou ponto final. É um ciclo marcado pela diferença, que sempre volta, porém sempre volta diferente. Por isso nossa tese não se compromete com nenhum modelo ou fórmula, ela intui aproximações e caminhos, que, no entanto, serão sempre rizomáticos e insuspeitos, já que compartilhados e sempre diferentes.

Se quisermos identificar contribuições mais precisas nesta linha, podemos nos voltar à empiria. No caso de *Park Fiction*, na Alemanha, ficou bastante evidente que a efervescência daquele projeto se deve, justamente, a essa permanente troca entre agentes, onde os momentos de revisão e de novas criações estão previstos como ferramenta de ativação do espaço no tempo. Um exemplo claro foi o momento, em junho de 2013, quando *Park Fiction* veio a ser *Gezi Park Fiction St. Pauli*. Após a desocupação do Gezi, a comunidade local de St. Pauli renomeou o parque em Hamburgo como um gesto de solidariedade com a luta em Istambul e na Turquia.

334



Fig. 159 – *Park Fiction* vindo a ser *Gezi Park Fiction St. Pauli*, Hamburgo, Alemanha, 2013.

Existe uma estrutura que ao invés de enrijecer, garante flexibilidade ao conjunto, cujo nome pode mudar, como ocorreu, denotando essa disponibilidade à transformação. Acreditamos que essa capacidade se deve ao fato da matriz de projeto se basear no tempo, entendido como diferença. Assim, são previstas reuniões periódicas, debates regulares, mas a regularidade desses debates é justamente para certificar que o projeto não se cristalice. Que sua atualização esteja integrada na sua gênese, que faça parte de seu cotidiano, que será sempre diferente em suas repetições.

Não se trata, portanto, de pensar em grandes ciclos, como a revisão de um plano diretor, por exemplo – apenas na macro escala. É preciso pensar em ciclos de atualização para todos os tipos e tamanhos de projeto, destacadamente aqueles urbanos, que são sempre coletivos. Quer dizer, é preciso incluir essa ideia na matriz de pensamento sobre a cidade e seu projeto. Nossa tese, portanto, passa por esse entendimento, de que o projeto precisa prever diferentes momentos de “entrega”, afetação e atualização, a fim de diferenciar-se de si mesmo e de poder seguir respirando. Nomeamos esses momentos de afetação mútua pelas ações de impregnar e, em seguida, vir a ser outro.

É preciso dar condições de vida e de autonomia ao projeto para que ele possa se transformar e absorver suas novas necessidades e desejos, representando e acompanhando aqueles que o habitam a cada nova fase. É preciso impregnar-se nessa afetação, colocar-se em mais contato com o diferente. E é preciso, portanto, criar as condições para que isso ocorra como parte do processo projetual, instaurando tais fases na geratriz projetual. Sinteticamente pode-se dizer que é necessário mais tempo, mais tempos, no projetar.

Verificamos um processo similar no caso do bar/obra *Las Divas (Sustracción/ Adición)* de Héctor Zamora, em Medellín, quando, durante uma residência na cidade, o artista entendeu que a gestão de seu projeto deveria ficar a cargo de Dona Marina. Ali o projeto ganhou vida própria e condições de autonomia e todos envolvidos foram transformados, positivamente, no processo. Não em um ato do já batido discurso de que a “arte transforma”. Não é a arte que transforma, são os agentes, as relações que, muitas vezes, são provocadas por dispositivos e ações artísticas, como a de Zamora.

Tampouco a ação artística correspondeu a um ato pretensamente altruísta em relação à “pobre dona Marina” ou à “requalificação da região

degradada” do entorno do museu. Todo o contrário, deu-se uma simbiose em que a impregnação foi estabelecida por duas vias. Tanto o bar beneficiou-se do museu quanto o contrário, pode-se dizer. De modo similar ao ocorrido com o trabalho anterior do artista, em *Paracaidista*. A impregnação entre os diferentes que só é possível graças ao tempo que Héctor Zamora toma e exige para pensar e experienciar o contexto local, sendo ele mesmo um habitante das experiências que propõe. Este é o tipo de processo que nos interessa para estabelecer diálogo com o projeto em urbanismo.



Fig. 160 – Héctor Zamora, *Bar Las Divas (Sustracción/ Adición)*, Medellín, Colômbia, 2007.

Não há uma fórmula matemática, justamente porque defendemos trabalhar de modo circunstancial e particular em vez de operar por modelos, assim como a empiria que exploramos neste tempo-tese. Contudo, é fundamental demorar-se mais no projeto e, para isso, é preciso estabelecer algumas balizas. Sugerimos aqui que uma dessas premissas ou balizas seja encarar o processo projetual de modo a torná-lo mais demorado, mais repleto de momentos de contato, principalmente visando aproximações periódicas entre

agentes afetados no projeto, entre projetistas e ocupantes/habitantes. Sugere-mos habitar nossos projetos em sua duração.

Pode soar utópico, talvez, já que lidamos em um contexto de pressão de mercado, de pretensa otimização e eficiência dos processos. Mas é justamente aqui que reside uma importante perspectiva que a tese defende: é muito mais “eficiente e otimizado” em termos de energia e matéria (ou recursos, se formos usar o jargão capitalista), operarmos pela contínua transformação do existente do que seguirmos pautando a nossa formação e nossa atuação profissional pela ideia de construir algo sempre novo ou investir recursos infindáveis na simples preservação do existente de modo a cristalizar nossas edificações.

A ideia de não construir como premissa de projeto não é necessariamente inédita nem é inaugural nesta tese, mas é uma possível contribuição dentro de uma perspectiva crítica que busca pensar a cidade e seu projeto na contemporaneidade, principalmente a partir da América Latina. Não reconhecemos valor em um tipo de ineditismo que simplesmente valoriza o novo pelo novo. O que estamos apresentando nesta tese que nos parece relevante é discutir o peso que colocamos, enquanto campo disciplinar e contexto cultural, na ideia de construir algo novo (a partir de dados espaciais fixos, estáticos), de modo autoral, geralmente individual e idealmente perene, em vez de valorizarmos a proposta de não construir e sim de transformar o existente por meio de ações coletivas e dinâmicas. Projetos na n-1, como diria Deleuze.

337

De modo análogo, enquanto tese, nossa proposta dialoga com vários autores e conceitos existentes; pretende, contudo, acrescentar-lhe algumas camadas e desdobramentos a mais, transformar e atualizar algumas de suas contribuições, permitindo novos respiros e horizontes. Possibilitando, afinal, que tenham vidas pulsantes em suas durações, nesse processo de diferenciação que defendemos. Não construir seria, seguindo nesta linha, um primeiro passo para interditar a lógica capitalista de consumo que toma conta de nossas cidades e de nossa cultura sempre favorável ao novo. E aqui voltamos nossa argumentação em defesa de demorar mais nos processos projetuais, justamente em favor de uma maturação, no avesso da ideia de projetos rápidos, que se tornam obsoletos e que precisam imediatamente ser substituídos. Fugimos do discurso neoliberal da morte e da revitalização urbanas<sup>31</sup>.

---

31 Sobre este tema, outro colega do grupo Poiese se debruçou com mais afinco. Neste sentido, ver o projeto de pesquisa de Rodrigo Ferreira, de 2020.

É preciso interditar a narrativa da substituição constante dos produtos (nesse caso, dos espaços construídos) que seguem os princípios da obsolescência programada. É preciso refletir sobre a valorização de dois extremos em nossa cultura ocidental, tanto dentro quanto fora do campo disciplinar: o elogio ao novo e a apologia ao eterno. Apesar de aparentemente excludentes, ambos são construções inatingíveis que pautam, no entanto, uma filosofia perversa, absorvida pelo sistema hegemônico capitalista. Há uma busca pelo sempre inédito, fresco, não corrompido (virgem, impoluto, zero, recém lançado e assim por diante) e, por outro lado, o louvor ao perpétuo, duradouro, perene...

Soam como uma bifurcação da filosofia platônica que valoriza o mundo das ideias, transcendental e superior em detrimento do mundo carnal, imanente, onde nos encontramos enquanto sociedade. Em ambos se impõem, ainda que de modo tácito e subjetivo, uma valorização do inatingível, já que o novo, ao ser implementado, deixa imediatamente de sê-lo, e já que o permanente tampouco existe, sendo igualmente apenas uma construção mental, do mundo das ideias que não sofrem as ações do tempo. Tanto em um como em outro, está manifesta uma apologia ao ideal platônico, que enaltece o transcendental em detrimento do imanente. Não é menor o efeito dessa visão de mundo hierarquizada que contamina nossa cultura e, por conseguinte, nosso modo de imaginar e de fazer cidade.

338

Neste sentido, a tese busca questionar tais preceitos filosóficos e propõe refletir acerca de suas consequências, sugerindo outros valores não calcados na estabilidade transcendental do *ser* enquanto ideia que reforça *uma* identidade. Defendemos a diferença presente e implicada no *estar*. O *estar* é da ordem do tempo das coisas terrenas que vivem e se colocam em contato com, se contaminam e se afetam, transformando-se nessas relações cotidianas. O *estar* é da ordem dos ritmos, do habitar, onde cada agente tem diferentes durações. Como já indicava Bergson ao sugerir que não existe esse tempo homogêneo e único que a ciência do início do século XX propunha (e que segue vigente).

Cada elemento ou agente percebe o tempo conforme seus ritmos e durações específicos e particulares. E isso não vale apenas para sublinhar as diferenças entre agentes, mas também para refletir acerca das diferenças entre um mesmo agente ao longo de sua vida, já que ora está doente, ora saudável, ora criança, ora adulto, ora pode se identificar como mulher, ora como homem e assim por diante. O tempo não será, por conseguinte, o mesmo em

cada um desses estados pelos quais passamos. Por que, então, o que construímos na cidade deveria ser? E por que, insistimos, o projeto deveria supor permanências e não transições e transformações?

Em vez de ser, estar; em vez de tempo como grandeza homogênea, abstrata e linear, tempo como transformação, heterogeneidade, multiplicidade. Deslocar o valor da identidade e posicioná-lo na diferença. A diferença como transformação: transformação do existente na urbe, segundo o que aqui propomos, enquanto tese. Sendo assim, a tese sugere trabalhar a partir daquilo que já está posto, mas que precisa ser atualizado constantemente a fim de incluir a diferença desde a matriz projetual onde o tempo deve comparecer como protagonista.

Par a par com a sugestão de Koolhaas, quando indica que arquitetos e urbanistas precisam pensar também em termos de subtração, não apenas de soma no mundo, lançamos a provocação de não construir. De partir de outra lógica de projeto, não baseada na ideia de construir algo novo nem de simplesmente patrimonializar o existente de modo fossilizante. Semeamos a possibilidade de transformar o existente pela inclusão da diferença, em processos baseados no tempo. Sugerimos, nesta linha, desestabilizar, desprogramar e deformar, como um índice de operações que podem funcionar de maneira complementar. Para além, visando trazer essa compreensão para dentro do projeto em urbanismo, insinuamos interditar, esburacar, impregnar(-se) e vir a ser outro. Seriam ações no tempo de projeto – a ser encarado como não evolutivo, portanto, outrossim processual e mutante.

Retomando a indicação de temporalizar o projeto, para voltarmos também a possíveis caminhos projetuais, nossa proposta seria a de criar novas fases que extrapolassem o antes e o depois do projeto tradicional, que normalmente finda com a entrega do projeto executivo. Fases mais longas, que exigissem contato inclusive após a construção civil em um determinado espaço, incentivando um momento de impregnação marcado pelas experiências *in loco*. Dilatar a duração do projeto para que ele seja impregnado pelas vivências dos habitantes ou agentes envolvidos em sua elaboração. Pode soar tacanho, limitado, já que tal postura implicaria presença e proximidade entre projetistas e o contexto para o qual estão projetando. Mas é justamente essa proximidade que nos parece imprescindível para que tenhamos projetos de cidades adequadas a si mesmas.

Antes de voltar aos exemplos já apresentados na tese, faço um pequeno desvio, a partir de minha trajetória profissional ao longo de sete edições da Bienal de Artes Visuais do Mercosul. O que pude presenciar de mais potente, transformador e que tenha deixado legado mais relevante ao longo dessas diversas edições e anos em que trabalhei na mostra internacional, foram aquelas ações que criaram espaços e tempos de trocas prolongadas e contextualizadas. Os projetos mais bem sucedidos, se quisermos usar esse vocabulário, foram realizados com envolvimento das comunidades onde se inseriam, em processos mais demorados de pesquisa e de execução e aqueles onde a afetação se deu de maneira mais marcada.

Gostaria de frisar que tais projetos, em geral, não eram os mais custosos em termos financeiros, tampouco os mais difíceis de realizar em termos de produção executiva. Certamente eram aqueles que mobilizavam, contudo, um maior número de etapas imprevistas no projeto e, em geral, de agentes. Assim como o *Bar Las Divas*, de Héctor Zamora não deve ter sido o mais estrelar dos projetos presentes em Medellín naquela edição do encontro, nem tampouco ter sido o mais oneroso. Porém foi aquele que melhor soube traduzir o tema do evento: hostilidade/hospitalidade.

340

E não se trata aqui de negar influências e bem-vindas contribuições externas, artistas e arquitetos internacionais, pelo contrário. Defendemos, contudo, como essencial, criar as condições de contato para que o encontro aconteça e que tenha sua duração cultivada. Advogamos em favor de uma afetação mútua que só é possível quando há tempo para transformações entre os agentes implicados: sejam eles locais ou estrangeiros. O importante é que haja tempo para as necessárias partilhas.

Em diversas experiências estéticas e políticas das quais nos aproximamos ao longo da tese fica evidente essa necessidade. O caso de Quinta Monroy é estudado por Carrasco e O'Brien<sup>32</sup>, como vimos, que concluem em seu artigo mais recente que a participação constante dos projetistas do escritório Elemental em processos colaborativos com os habitantes da Quinta foi muito proveitoso, mas que essa mesma interação foi interrompida logo após a construção das moradias. Segundo os autores, essa falta de intercâmbio que sucedeu à construção é prejudicial ao projeto e seu desenvolvimento no tempo, pois ocorre de modo prematuro. Ou seja, não basta projetar vazios espa-

---

32 Carrasco; O'Brien, 2021.

ciais e garantir locais para exercer a autonomia, é preciso garantir processos emancipatórios, se quisermos trazer palavras de Rancière, ou de pedagogia da autonomia para citar Paulo Freire.

Tais processos não se limitam a um contato após entrega da obra, mas devem ser iniciados muito antes. Para seguir com o mesmo escritório, Elemental, é evidente, em nossa perspectiva, que Quinta Monroy foi o projeto mais exitoso de uma mesma linha de arquiteturas incrementais ali inauguradas – e não à toa. Foi aquele onde e quando os arquitetos se detiveram mais demoradamente e em maior grau de mergulho e afetação com a comunidade. Nos projetos seguintes, tanto no Chile quanto no México, o distanciamento dos contextos em questão produziu conjuntos de habitações padronizadas e que acabaram por não necessariamente serem apropriadas pelos seus moradores. Os índices de permanência nas novas casas não é o mesmo de quase 100% no caso de Quinta Monroy, nem as moradas foram transformadas por seus habitantes na mesma intensidade ou quantidade. Esses dados corroboram com nossa tese, que sugere ainda que tais processos projetuais tenham um fator emancipatório.

Acrescentaríamos, em nossa pesquisa, que esses processos emancipatórios devem ser levados em conjunto por arquitetos/urbanistas lado a lado com as comunidades com as quais estão trabalhando. Tais processos precisam estar previstos como parte de nosso trabalho, tanto quanto apresentar detalhamentos executivos. Temporalizar o projeto vai nessa direção.

341

Quando indicamos as ações de impregnar(-se) e de vir a ser outro, não estamos falando em termos de pessoas, de indivíduos. Não é uma sugestão para que nós, arquitetos e urbanistas nos tornemos outros (ainda que possamos), mas sim que os agentes envolvidos, o projeto em si, seja impregnado, se torne outro, venha a ser outro, marcado pela diferença. Nosso papel seria, então, auxiliar a criar condições de possibilidade para isso. Projetar, enquanto imagem, permitindo abrir espaço, estendendo a superfície de contato para que essa afetação ocorra, em processos emancipatórios.

Acerca desses vazios dos quais falamos e também da ideia do não-projeto, vale trazer, novamente, uma questão filosófica, dessa vez discutida por Regina Shöpke em seu livro *Matéria em movimento*, conforme segue:

Aliás, o atomismo também defende incondicionalmente o movimento do mundo (como provam os sentidos) e, como que contrariando Parmênides, afirma que não apenas o ser, mas igualmente o não-ser existe (e é corpóreo). Surge então a noção de “vazio”, onde as partículas indivisíveis dos átomos movem-se incessantemente, sendo que do encontro casual delas nascem todas as coisas. A ideia do vazio é mais uma daquelas que ninguém consegue definir muito bem (ou mesmo provar a existência), mas nesse momento representou um diferencial na compreensão da gênese das coisas. Que a própria matéria, numa perspectiva mais profunda, seja composta de vazio é hoje tema de especulação.<sup>33</sup>

Interessa-nos pensar o não-projeto também por esse viés, de criação afirmativa, a partir do vazio. Esse vazio pode se fazer presente em termos arquitetônicos de modo literal, como nas fissuras e cortes operados por Matta-Clark. Também pelas molduras a limitar um espaço de ar, apenas, como uma promessa de futuro, nas construções incrementais propostas pelo escritório Elemental. Ou ainda na figura de plataforma urbana adaptável composta por grandes gramados ou superfícies lisas e livres, como em *Park Fiction* e no *Tempelhofer Feld*, ambos na Alemanha e na praça *el Zócalo*, na capital mexicana.

342

Prever vazios no tempo, porém, soa como uma operação mais complexa e distante. Principalmente no campo da arquitetura, do urbanismo e do planejamento urbano, que em geral se ocupam de materialidades concretas, que tomam corpo no espaço e que lidam com o tempo a partir, em geral, de predições futuras. Pensar em como projetar vazios no tempo, parece-nos tão necessário quanto desafiador. Nossa sugestão se vale, assim, da empiria, para propor não vazios totalmente abstratos, fortuitos ou ilimitados. A fim de possibilitar aproximações como ferramentas de projeto para a cidade, as experiências estéticas e políticas exploradas nos indicam ser possível e desejável criar estruturas base, como molduras ou plataformas, que permitam o afloramento de diferentes situações de contato, a partir de vazios deliberadamente inseridos no projeto.

Como transpor, então, essa ideia para o processo projetual? Nossa intuição (bergsoniana) vai no sentido de propor certos momentos no tempo, nomeando diferentes fases no projeto e atribuindo-lhes certas orientações. Ao lançar os verbos *interditar*, *esburacar*, *impregnar(-se)*, *vir a ser outro* estamos sugerindo, também, que o projeto deva ser composto por algumas durações<sup>34</sup>.

---

33 Schöpke, 2009, p. 60.

34 Poderíamos chamar a essas durações de ciclos, desde que nosso entendimento de ciclo

Pressupomos assim, integrar tanto as fases de desenvolvimento (com respectivos desenhos e documentações técnicas, apresentando distintos níveis de detalhamento e precisão), mas além disso, prever pausas programadas para a absorção do que ainda não podemos prever. Essa absorção, segundo nossa empiria sugere, deve incluir o diferente, em processos emancipatórios.

Ou seja, em termos pragmáticos ou metodológicos poderia se dizer que ainda não sabemos o que vai acontecer com determinado projeto, mas indicamos aqui a necessidade de estabelecermos um quando, ou melhor, alguns “quando”. De modo análogo ao desenvolvido pelo escritório Elemental que, ao desconhecer o que seria construído em Quinta Monroy, estabelece um *onde* e, em alguns casos, um *como*. Quer dizer, o escritório desenha molduras e limites no espaço para indicar um *onde* e, além disso, estabelece algumas premissas técnicas e projeta elementos construtivos de conexão e suporte, com determinadas materialidades e características, para o que pode vir a ser edificado e complementado ali, apontando um *como*.

É possível, é claro, termos uma equação onde só há incógnitas: onde, como, quando; x, y, z. Mas se não tivermos nenhum dado inicial, nunca chegaremos a uma solução, mesmo que provisória. Vale dizer que nossa tese vai no sentido de sim, haver momentos de aterrizagem, de implementação do e no projeto. Aceitamos o desafio de David Harvey e buscamos nos aproximar de utopias espaço-temporais, não apenas daquelas processuais que nunca ganham materialidade. Contudo, à diferença de utopias chamadas de espaciais pelo autor, nossa aposta vai no sentido de pensar espaços de transformação. Ou seja, pretende-se construir algo no espaço, mas algo que esteja, desde sua matriz, pensado para estar mudando no tempo. Retomando uma frase anterior da tese: a mutação pode ser geratriz projetual e a inclusão, a matriz processual.

343

Da mesma maneira, sugerimos inserir algumas incógnitas nas tradicionais equações do nosso campo. Diríamos que incluímos o tempo (entendido como diferença) em uma equação muitas vezes dominada pelo espaço. A interdição e o esburacamento podem ser lidos como passos primeiros. Acreditamos, contudo, que haja possibilidades de desdobramentos ainda mais desejáveis para a construção de cidades mais justas e inclusivas, se esse esburacamento conduzir ou auxiliar na impregnação da diferença.

---

esteja alinhado a uma ideia não circular, como algo que se repete toda vez, mas que parte da premissa filosófica do eterno retorno (baseada em Nietzsche e atualizada por Deleuze), em que cada ciclo na verdade traz de volta a diferença e, portanto, nunca nada se repete como o mesmo, apenas como diferença.

Prever momentos no tempo de projeto, como parte de sua matriz, mesmo sem saber seu conteúdo (por isso chamados aqui de vazios) implica admitir a necessidade de lidar com o desconhecido em algum momento, no devir. Implica, ainda, um compromisso com esse desconhecido, no sentido de reconhecer sua presença, mesmo que ainda não saibamos seu nome. É como reinserir a antiga frase em latim, presente em mapas antes da cartografia moderna se tornar dominante: *hic sunt dracones* (aqui há dragões). Não sabemos que criaturas e desdobramentos poderão se insurgir no processo projetual, mas partimos da premissa de que elas virão e de que seu acontecimento implicará reações por parte do projeto que precisam ser previstas desde agora.

Segundo Deleuze, “o próprio do novo, isto é, a diferença, é provocar no pensamento forças que não são as da reconhecimento, nem hoje, nem amanhã, potências de um modelo totalmente distinto, numa terra incógnita nunca reconhecida, nem reconhecível”<sup>35</sup>. Assim como as terras incógnitas dos antigos mapas que precederam a era da ciência panóptica e onisciente, o pensamento sobre cidade e seu projeto só existe quando admitimos, com otimismo e, simultaneamente, humildade, o que não conhecemos. E aqui, de novo, o não é afirmativo. Não conhecemos *ainda* e isso nos move.

344

Como na miragem de que nos fala Alÿs: não se trata da aparição, da meta, mas do que essa visão (ou incógnita) mobiliza em nós. Trata-se do percurso. Neste caso, trata-se do projeto como percurso. Lancemos então, algo à frente, como sugere o termo projeto, mas não para corrermos rapidamente rumo a um alvo já conhecido em um caminho percorrido previamente. Lancemos algo à frente para encontrar, no caminho, a diferença: a pedra, o tropeço, o salto imaginativo.

Deleuze reflete ainda, no prólogo da mesma obra:

Como escrever senão sobre aquilo que não se sabe ou se sabe mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos no limite de nosso saber, na extremidade que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é deixar a escrita para depois, ou melhor, torná-la impossível. Talvez tenhamos aí, entre a escrita e a ignorância, uma relação ainda mais ameaçadora do que a relação geralmente apontada entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio. Falamos de ciência de uma maneira que, infelizmente, sentimos não ser científica.<sup>36</sup>

---

35 Deleuze, 2018, p. 226.

36 Deleuze, 2018, p. 15.

Em nosso tempo-tese buscamos, pois, entender que margem (preferimos margem a limite) é essa em que é possível operar entre o projeto e o não-projeto, entre o previsível e o imprevisto. Reyes sugere “pensar o projeto não por aquilo que se apresenta como referência ou como espetacular, como ser, mas como não-ser, ou seja, pensá-lo por aquilo que se exclui”<sup>37</sup>. O autor complementa ainda, em outro trecho, que pensar o projeto pelo ser seria posicioná-lo junto ao saber-fazer, enquanto pensar pelo não-ser seria aproximá-lo do pensar-fazer<sup>38</sup>.

Nossa hipótese recai na possibilidade de inserir outras incógnitas, temporais, na equação de um projeto em urbanismo, como vazios, para que seja possível absorver aquilo que, via de regra, se exclui. Se exclui por ser de outra classe econômica, outra cor, outra etnia, por ser outro, afinal. Ou ainda, se exclui e se rechaça para alhures, nas bordas e margens, por desconhecer, por temer aquilo que não dominamos (e essa ideia de domínio cumpre aqui muitas acepções). Como verificamos em Berlim, ao rechaçar seus vazios ou em Tino Sehgal, ao evitar deixar sua obra em aberto para interferências externas.

Simultaneamente, sugerimos criar alguns dados base dos quais possamos partir, para não nos afundarmos na massa indistinta onde todas as possibilidades estão em aberto, onde tudo é processo e potência, como critica Harvey<sup>39</sup> ao falar das utopias de processo, por exemplo. Indicamos operar por aproximações em que as incógnitas possam, elas mesmas, nos fornecer pistas, a partir de seus próprios contextos. Essa aproximação implica impregnação, afetação mútua e direta e só se dá no tempo.

Ela não é linear, entretanto. Assim como este quarto capítulo parece-nos não ser um desdobramento contínuo e sequencial dos três anteriores. Neste capítulo, acreditamos, existe um salto imaginativo, um tropeço que nos lança a algumas conclusões e possibilidades que não necessariamente podem ser traçadas em um fio contínuo no tempo-tese. Também na pesquisa algo se opera por saltos, quando o percurso oferece pedras e buracos.

Para sair um pouco das metáforas e falar em termos mais práticos, entendemos que só faz sentido propor processos projetuais em que haja espaço

---

37 Reyes, 2022, p. 29.

38 Reyes, 2022, p. 26.

39 Harvey, 2004.

para o não conhecido que nos mobiliza, em direção ao diferente, àquilo que ainda não foi pensado ou imaginado e que não faz parte (ainda). Resgatando a conexão entre projeto e imagem é fundamental compreendermos que essas fases que propomos para o projeto envolvem também questões de imaginação em termos de linguagem, de modos de apresentação e de representação das mesmas. Modos de pensar, de dizer e de dar a ver, como disserta Rancière.

Neste sentido, seria contraditório sugerir apenas novas fases de projeto sem mencionar a necessidade dessas fases explorarem modos de comunicar ideias que irão surgir ao longo do processo. Pois, se as entregas já estiverem postas e determinadas de antemão, haverá uma limitação sufocante e castradora em relação ao que seria possível pensar em termos de conteúdo. Os modos de apresentar ou de representar uma ideia não são menores nem subordinados a ela – eles se confundem. A linguagem também cria terreno de possibilidade para comunicar algo que ainda não existe em nosso léxico.

É comum, ao iniciar um semestre letivo na graduação em Arquitetura e Urbanismo, por exemplo, discentes receberem instruções sobre qual projeto deve ser pensado e quais são os resultados esperados em termos de entrega: tantas pranchas A1, contendo partido geral, escala 1:200, plantas baixas, cortes e fachadas, escala 1:100 e assim por diante. Nossa defesa não é abandonar os desenhos técnicos e nem relativizar todas as entregas e seus formatos, mas incentivar que haja uma interrupção também nesse processo naturalizado em nossa formação, onde novamente não há espaço para a dúvida ou para a invenção.

Se, ao longo da tese, dialogamos intensamente com produções artísticas é porque percebemos a importância de uma partilha do sensível que passa por um compartilhamento de modos estéticos e, por conseguinte, políticos, de expressar ideias, através de meios e suportes os mais variados e adequados a determinados conteúdos. Não se trata apenas de recordar a célebre frase de Marshall McLuhan quando dizia que “o meio é a mensagem”<sup>40</sup>. Trata-se de admitir a relevância dos modos de colocar ideias no mundo pelo viés desse campo de possibilidades que podem ser restritas a determinadas documentações e formatos previamente conhecidos e fixados, ou que podem, em vez

---

40 Expressão proferida pelo filósofo canadense Marshall McLuhan, em seu livro *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*. Tal expressão surgiu a partir do momento em que McLuhan se propôs a analisar e explicar os fenômenos dos meios de comunicação e sua relação com a sociedade.

disso, insurgir e nascer junto ao projeto. Neste último caso, sua expressão pode sugerir, necessitar ou desejar outros modos de ser compartilhada.

Sobre essa questão, Reyes discorre, em seu livro, travando diálogo com Ricouer. Para o autor:

As coisas futuras se enunciam a nós como um por vir, mas já existem em um sentido de espera. Assim, não se apresentam como fenômeno perceptível, mas já é possível enunciá-las como esse por vir, nos diz Ricouer. E é justamente nessa presença de um por vir que o projeto se constitui como narrativa discursiva. Portanto, o projeto pode ser essa espera. "A espera é assim, análoga à memória. Consiste numa imagem que já existe no sentido de que precede o evento que ainda não é (*nondum*), mas essa imagem não é uma impressão deixada pelas coisas passadas, mas um 'sinal' e uma 'causa' das coisas futuras que assim são antecipadas, pré-percebidas, anunciadas, preditas, proclamadas antecipadamente (nota-se a riqueza do vocabulário comum da espera)".<sup>41</sup>

Há duas reflexões postas que nos interessam aqui: a primeira diz respeito ao fato de que o projeto também é linguagem, posto que precisa ser compartilhado, a partir de uma manifestação estética, enquanto enunciado. A segunda indica, de maneira mais precisa, que existe nesse processo uma espera que atua sendo sinal e, mais do que isso, também causa daquilo que será lançado no futuro: o projeto.

347

O projeto, enquanto enunciado, tomará forma por meio de uma determinada linguagem e, nesse percurso, já coloca uma antecipação do futuro, desde o presente. Como indicamos anteriormente, o projeto não é resultado isolado num amanhã desconexo, mas é ação no tempo que desloca-se e estende-se a partir do aqui agora. O projeto carrega passado e, simultaneamente, anuncia o futuro. Admitindo, pois, a potência dessa questão, é essencial pensarmos que o projeto, sendo processo e caminho, também engloba e implica descobertas de linguagens para se tornar enunciado compartilhado, partilha do sensível.

É preciso, portanto, considerarmos também essa camada quando falamos em *interditar*, *esburacar*, *impregnar(-se)* e *vir a ser outro*, enquanto projeto. Se recebemos uma lista de elementos de entrega, como uma prescrição de modos de apresentar o projeto, *a priori*, embotamos a experiência do projetar a um punhado de soluções possíveis que se baseiam apenas no passado e

---

41 Reyes, 2022, p. 48, com citação de Ricouer, 1994, p. 27.

que, ao fazê-lo, condicionam o projeto a desdobramentos já conhecidos e previsíveis. Nossa preocupação não é abstrata, vinculada a uma capacidade imaginativa pura. Ela também diz respeito às consequências políticas, extremamente concretas, desse tipo de condução de projeto.

Se não há estímulo à invenção e à ficcionalização ao projetarmos a cidade, meu campo de atuação se reduz às realidades existentes. Nesse caso, sabemos que nossas realidades já vêm determinadas por uma cultura ocidental, colonialista, marcada pelo capitalismo, sendo devedora de uma lógica de mercado. Essa cultura inibe a diferença e rechaça os vazios, o espaço do outro e do desconhecido. Se queremos projetar cidades mais igualitárias e, ao mesmo tempo, plurais, não podemos usar o mesmo vocabulário empregado pela técnica burocrata, excludente, presente em nossos sistemas altamente hierarquizados de formação e de atuação profissional.

Interditar as entregas previstas, esburacar as metas pré-estabelecidas por outrem a fim de dar espaço à aproximação direta, não mediada, de uma determinada situação. Dar lugar à suspensão das certezas, desestabilizar as estruturas existentes. A partir daí, criar condições de diálogo e de afetação entre os agentes do projeto, entre habitat e habitantes, pela ação, pelo habitar. Inicialmente, habitar a dúvida, depois, em conjunto, habitar coletivamente o projeto, para quiçá, no futuro, habitar um espaço construído de modo colaborativo, aberto e poroso. Animar o processo. Quitar a reificação do substantivo habitat e implicar a vida presente na ação do habitar também como modo de expressão.

Se Lefebvre já escrevia sobre esse tema de modo crítico nas décadas de 1960 e 70, o etnólogo contemporâneo Eduardo Viveiros de Castro, proclama que na lógica científica positivista ainda vigente, quanto mais se desanima o mundo, mais se conhece. O autor postula que

Conhecer é desanimizar, retirar subjetividade do mundo, e idealmente até de si mesmo. [...] Esta é a ideologia corrente, que está na universidade, que está no CNPQ, que está na velha distinção entre ciências humanas e ciências naturais, que está na distribuição diferencial de verbas e de prestígio.<sup>42</sup>

---

42 Depoimento de Eduardo Viveiros de Castro a Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stelio Marras, em 1999 (Sztutman, 2008, p. 41).

Voltando à questão da linguagem, do projeto que enuncia algo, e acrescentando agora essa reflexão sobre a não abstração científica: o que queremos dizer é que é necessário que a linguagem seja afetada pelo projeto enquanto processo. Ela não deve ser pré-estabelecida pela norma, em um tipo de educação bancária que desconsidera a participação coletiva e as características do que está sendo projetado. Tampouco pode ser um elemento fixo, de matriz estática, anulando a vida do projeto, seu devir no tempo. A linguagem, os modos de dizer, de pensar, de dar a ver, devem impregnar e ser impregnados pelas circunstâncias e agentes do projeto.

Lançamos aqui a necessidade de uma exploração mais dedicada à cultura de projeto em urbanismo do ponto de vista de seus campos semânticos, maneiras de representar e de apresentar o pensamento projetual. Afinal, se pensamos em inverter valores clássicos e trabalhar pelo avesso, precisamos atentar para os modos de tornar perceptível e inteligível nossa produção de conhecimento por meio de mídias específicas. E se entendemos que o tempo não é cristalizável, então cabe indagar que formas e linguagens poderiam melhor responder à transformação inerente a todo processo projetual. Para Bergson:

349

Substituímos a multiplicidade colorida do mundo por conceitos fixos e gerais e, posteriormente, chegamos a confundir a linguagem com a coisa, de tal modo que chegamos a ver mais realidade nos esquemas artificiais criados pela razão do que no próprio mundo.<sup>43</sup>

Segundo Bergson, representamos o que está fora de nós através de conceitos fixos que chegam ao ponto de substituir o próprio mundo, nos afastando daquilo que desejamos conhecer. Só o conhecimento intuitivo, para o autor, é capaz de estabelecer uma necessária simbiose onde sujeito e objeto se misturam, se afetam. Aquilo que Bergson chamava de conhecimento de dentro e que na tese atualizamos através da ideia de impregnação. Enquanto a razão clássica defendia que era possível reconstituir um objeto pela soma de suas partes, Bergson argumentava o contrário. Alinhada à teoria bergsoniana, que é renovada por Deleuze, Regina Schöpke disserta:

Na realidade, os conceitos e toda a gama de símbolos que utilizamos na representação não podem dar conta do sentido mais interno, do que há de mais singular e que não pode ser expresso pela linguagem. Será preciso inventar novos conceitos para fazer passar o que há de

---

43 Bergson, 2006, p. 88.

fluido e cambiante nos seres. Ultrapassar o conhecimento representativo significa, em última instância, inventar uma nova linguagem para dar conta da intuição – que, por sua vez, apreende o objeto no que ele tem de único e insubstituível. Afinal, a razão, em seu funcionamento clássico, produz recortes, paradas e congelamentos em um real que é puro fluxo, pura indeterminação. Ela tenta exprimir por símbolos estáticos aquilo que não pode ser fixado sem perder, com isso, a sua própria natureza. [...] Ao contrário da razão representativa ou clássica, que recorta o real e congela o objeto num ponto qualquer de sua trajetória, a intuição pretende apreendê-lo em seu próprio movimento, coincidindo com ele em sua própria duração.<sup>44</sup>

No segundo capítulo da pesquisa há dois casos bastante elucidativos acerca dessa problemática: *Park Fiction* e Parque Augusta. No primeiro houve a criação de oficinas de desejos, a elaboração de muitos momentos coletivos de consulta, de proposição, de pesquisa de referências, um calendário de atividades comunitárias com diferentes agentes e esferas públicas e privadas envolvendo os habitantes do bairro de St. Pauli, em Hamburgo. Como parte desse processo, foram imaginadas algumas ferramentas de comunicação e de aprendizado para possibilitar o diálogo entre os envolvidos: um material lúdico chamado *infotainment* que mesclava dados reais com instruções sobre processos participatórios em um jogo de fácil leitura e apelo; uma secretária eletrônica para registrar ideias fora de hora; um kit de ação que envolvia elementos de maquetes e modelagem manual, além de pranchas com distintas escalas e possibilidades de colagens.

350

Todo material, como o nome já indica (kit de ação) foi pensado, colaborativamente, para ser usado em conjunto, enquanto verbo no gerúndio e sua elaboração, de modo geral, realizada a partir das chamadas oficinas de desejos. A visualidade e as linguagens eram, portanto, causa e consequência de situações construídas e vividas na comunidade. Estavam impregnadas.

Já no caso do Parque Augusta, os elementos de comunicação entre agentes foram sendo cada vez mais canalizados para processos jurídicos e, em dado momento, também em desenhos arquitetônicos lançados pela mídia tradicional enquanto discurso pronto. Ao tomar esse rumo, um processo até então aberto à colaboração, mesmo que de modo menos poroso do que *Park Fiction*, assumiu uma postura excludente. Somente pessoas versadas e profissionais tinham alcance e compreensão de tais linguagens e, desde então, leigos passaram a não contar no processo decisório. Deixaram de fazer parte, em um processo policial, como nos aponta Rancière.

---

44 Schöpke, 2012, p. 102.

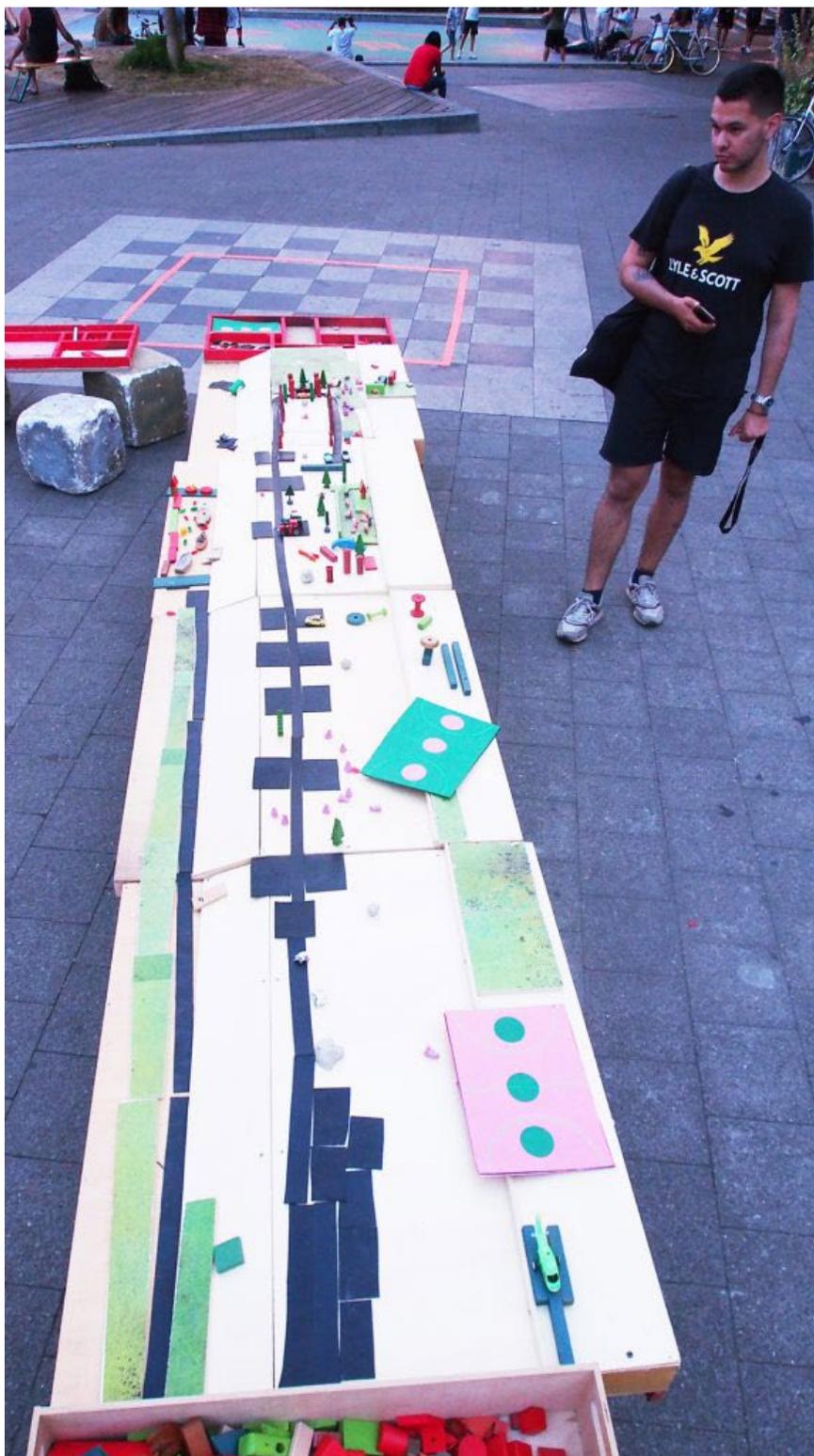


Fig. 161 – Processo projetual em oficina de desejos do coletivo *Park Fiction*.

O jornal *Folha de São Paulo*, no caso do Parque Augusta, apresentou quatro projetos arquitetônicos em desenvolvimento para a área do parque à época, de modo a precipitar e afunilar a discussão para um punhado de propostas já codificadas para um linguajar técnico de nosso campo. A linguagem então, também se torna, ela mesma, instrumento de exclusão. Nenhuma novidade, visto que Aristóteles mesmo já indicava que escravos não podiam fazer parte da *pólis* porque não dominavam a linguagem, por mais que soubessem falar.

Apesar da neutralidade perseguida pela ciência (e também pela imprensa, como neste caso), sabemos que toda enunciação científica ou midiática é uma construção: o real não existe por si só, absoluto: alguém precisa enunciá-lo e outro alguém percebê-lo. Como argumentou o neurobiólogo Humberto Maturana, “tudo é dito por um observador”<sup>45</sup>. Essas observações travam diálogo direto com as premissas de que parte Reyes ao comentar a inseparabilidade entre projeto e narrativa, em que o projeto é um discurso produzido por alguém que o enuncia. Nesse enunciar já operamos pela inclusão ou não de determinados grupos, como vimos.

352

No caso de *Park Fiction* a ideia era proporcionar o maior número de ferramentas de expressão possível a fim de possibilitar a diferentes agentes canais de comunicação efetivos. No caso do Parque Augusta, ao transpor para um linguajar jurídico ou arquitetônico o projeto, automaticamente parcelas significativas da população são deliberadamente excluídas. Mesmo que não seja de modo declarado ou manifestamente intencional. Como diz Raquel Rolnik quando assevera que a falta de plano é o plano.

Neste caminho em que uma ideia se transmite, em quem um projeto é enunciado, temos a linguagem que molda e é moldada. Ela é futuro, mas também causa, como vimos, de um determinado universo de possibilidades projetuais. Argumentamos, pois, que é necessário criar, ficcionalizar para que algo antes irrealizável passe a formar imagem e a compor o discurso do projeto. Para que possa ser intuído e tornado parte, ser finalmente anunciado como linguagem, como desenho, até se tornar materialidade concreta, construída.

Devemos partir de um universo maior, como propõe de modo artístico e divertido Paulo Bruscky com seu projeto de uma máquina de filmar sonhos, que se coloca como um anúncio inclusive, na busca de interessados. Todos

---

45 Maturana, 2002, p. 67.

que leram aquele diminuto classificado no jornal foram incitados, a partir daquele enunciado, a imaginar. Imaginar como seria uma máquina de filmar sonhos. Todos que leram foram responsáveis, naquele momento, por criarem seus projetos particulares, mentais, de máquinas de filmar sonhos. Bruscky, afinal, vendeu sua ideia.

Não importa se alguém quis pagar por ela. Não se trata disso, de comprar o projeto que, porventura, Bruscky possa realmente ter criado. O projeto era o anúncio. O meio era a mensagem. E nós, leitores, nos tornamos também veículo da mensagem, como o jornal. Em nossas capacidades de ficcionalizar, cada um de nós, a partir de agora, pode acessar sua própria imagem e mundo de incógnitas acerca de como seria uma máquina de filmar sonhos, algo que antes não existia em nossos universos mentais.

Trata-se de um processo de impregnação entre agentes, portanto (mais do que objeto-sujeito, a nosso ver). A aproximação a uma determinada situação, que poderia ser colocada como um enunciado de projeto, deve ocorrer, portanto, enquanto um processo no tempo, de impregnação mútua. Não uma análise distanciada, contando com vocabulários pré-existentes, outrossim uma aproximação direta que faz surgir novos léxicos e campos semânticos específicos e em fluxo, em um projeto-tempo como o que aqui defendemos. Não se trata de uma perspectiva ingênua que busca fantasiar o processo projetual, ao contrário, entendemos ser necessário capturar o momento em que ainda é possível interromper processos excludentes de projetar cidades e então ficcionalizar. Esse momento, acreditamos, é o *ainda-não* do projeto e a ficção tem papel fundamental aqui.

353

#### Como escreve Rancière

É sempre disso que se trata, tanto nas ficções confessadas da literatura como nas ficções inconfessadas da política, da ciência social ou do jornalismo: construir com frases as formas perceptíveis e pensáveis de um mundo comum, determinando as situações e os atores dessas situações, identificando acontecimentos, estabelecendo entre eles nexos de coexistência ou de sucessão e dando a esses nexos as modalidades do possível, do real ou do necessário.<sup>46</sup>

Assim como fizeram e seguem fazendo os participantes de *Park Fiction* em suas rotinas e atividades colaborativas. O nome de *Park Fiction* (Parque da Ficção) não poderia ser mais acertado.

---

46 Rancière, 2019, p. 12.

Reyes sinaliza especificamente para essa questão problemática no processo projetual, que adota duas posturas extremas: ou atua por reconhecimento – a partir de um quadro de referências já não mais questionado, muitas vezes pela ideia de um *genius loci* que precisa apenas ser reconhecido –, ou atua por projetos completamente desencarnados, abstratos e universalizantes, desenhando sobre tábula rasa, como pregavam muitos arquitetos ícones do modernismo. Em ambos, porém, o que se dá é um pensamento excludente, que opera por modelos (como o modulator corbusiano) e por um saber-fazer estabelecido e não, como Reyes prega, pelo pensar-fazer<sup>47</sup>. Ou seja, o ficcionar não acontece, nem mesmo aquilo que Deleuze chama de pensamento e que, segundo o autor, não deve ser confundido com reconhecimento.

Cabe indicar que essa construção de pensamento e de linguagem, esse universo ficcional a ser elaborado, é um processo de emancipação e pressupõe trocas, já que também é comunicação. Não há processo de aprendizado individual, como já nos dizia Paulo Freire. Segundo o sociólogo:

Só existe saber na invenção, na reinvenção, na busca inquieta, impaciente, permanente, que os homens fazem no mundo, com o mundo e com os outros. Busca esperançosa também. Na visão “bancária” da educação, o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro. O educador, que aliena a ignorância, se mantém em posições fixas, invariáveis. Será sempre o que sabe, enquanto os educandos serão sempre os que não sabem. A rigidez destas posições nega a educação e o conhecimento como processos de busca [...] como devenir constante. [...] Daí que um dos seus objetivos fundamentais, mesmo que dele não estejam advertidos muitos dos que a realizam, seja dificultar, em tudo, o pensar autêntico. Nas aulas verbalistas, nos métodos de avaliação dos “conhecimentos”, no chamado “controle de leitura”, na distância entre o educador e os educandos, nos critérios de promoção, na indicação bibliográfica, em tudo, há, sempre a conotação “digestiva” e a proibição ao pensar verdadeiro. [...] Não pode perceber que somente na comunicação tem sentido a vida humana. Que o pensar do educador somente ganha autenticidade na autenticidade do pensar dos educandos, mediatizados ambos pela realidade, portanto, na intercomunicação.<sup>48</sup>

Na mesma época em que Paulo Freire está escrevendo, outra brasileira, a artista Lygia Clark está, à sua maneira, criando processos emancipatórios, de autonomização dos agentes envolvidos, por meio de sua produção. Clark

47 Reyes, 2022.

48 Freire, 2020, p. 81-89.

experimenta novas possibilidades, inaugurais, a partir de um universo inicialmente ficcional, em um campo que a artista expande com seu gesto, ao criar saliências e deixar que superfícies antes bidimensionais se lancem à frente. As telas pintadas por ela projetam-se, saindo da parede. Esse gesto é tanto metafórico quanto literal e marca o início de uma nova fase na sua trajetória e naquilo que, a seguir, seria chamado de arte participativa. Vale lembrar que os primeiros *Casulos* eram estruturas peneiras de vazios, placas metálicas dobradas envolvendo o ar, como molduras a cultivar algo que ali se gestava, mas que ainda não era forma nem conteúdo visível.

Logo os *Casulos* deram vida aos *Bichos*. Os *Bichos*, por sua vez, absorviam os movimentos não apenas como resultado de um gesto de dobra, mas como dobra potencial a permitir movimentos de transformação no tempo e, tão importante quanto, movimentações compartilhadas com o público. Dobras, dobradiças, materiais moles: o nível de plasticidade das esculturas e de participação do público andava lado a lado. A materialidade das peças artísticas ia se tornando outra tanto quanto o processo de coautoria. A linguagem e os suportes iam se transformando, vindo a ser outros na mesma medida em que os conteúdos e as mensagens daquele gesto.

355

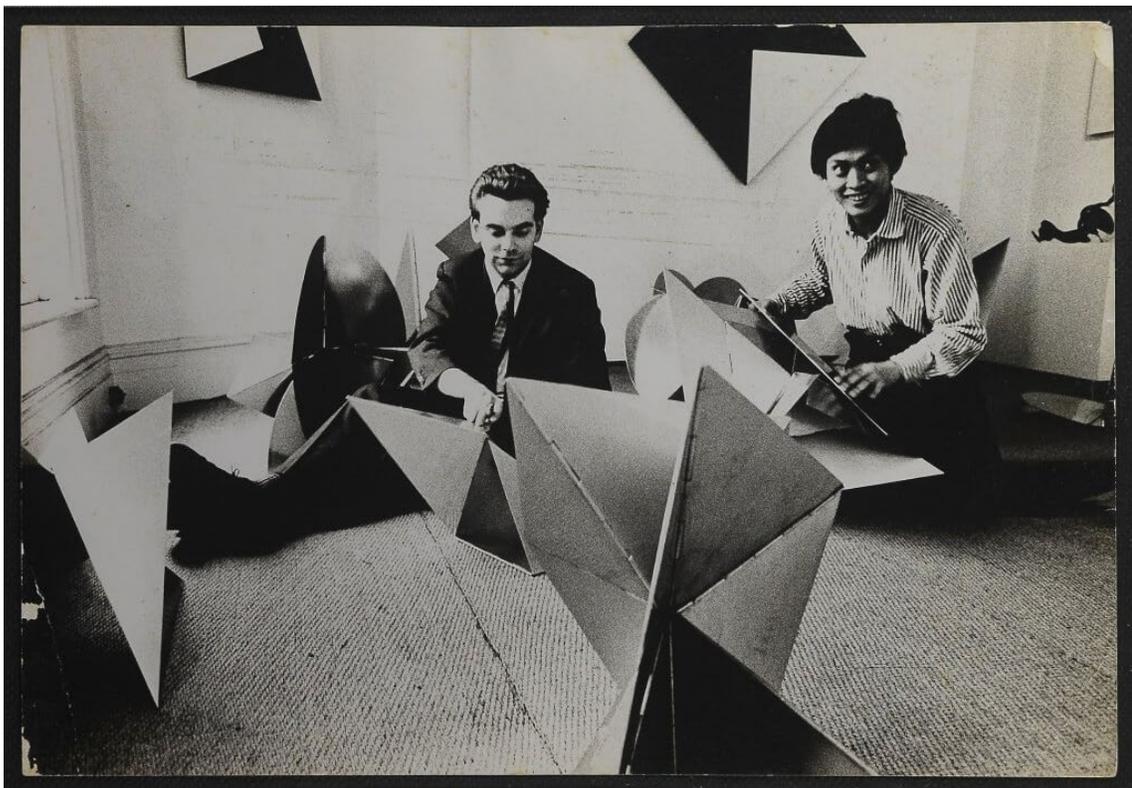


Fig. 162 – Lygia Clark, *Bichos e Casulos*, 1960.

Não bastasse, Lygia ainda declarou e perseguiu, durante as décadas seguintes, distintas formas de se aproximar do público em processos de libertação mútua, trilhando rumos incertos, em terras incógnitas, ao se aventurar pelo campo da psicologia e da terapia. Tinha intenção de produzir seus *Bichos* em séries, para que fossem vendidos em qualquer banca ou camelô, segundo nos conta<sup>49</sup>. Além disso, editou seu livro-obra, com miniaturas e esquemas de boa parte de sua produção final, explorando os bastidores de seu pensamento, trazendo, de novo, o público para dentro de sua obra.

Hoje absorvida no campo da arte contemporânea sua produção, à época, não cabia nos limites previstos em termos de linguagem nem de conteúdo nas disciplinas de artes onde estava inscrita. Foi preciso imaginar e projetar-se para fora, para além dessas margens e com isso, estender pensamento e linguagem. Foi preciso. Lygia Clark foi precisa.

Precisamos. É necessário. É necessário necessitar como gesto afirmativo, como desejo. É necessário inventar novos possíveis e novas linguagens, suportes, mídias, enfim, que deem conta, mesmo que parcialmente e sempre experimentalmente, desses novos conteúdos para que haja vazios o suficiente. Para que haja infiltrações no espaço e no tempo, por parte de quem vive determinadas situações. É por isso que chamamos aqui esses processos de experiências. Trata-se de experimentar, de lidar com as partilhas sensíveis, com subjetivações que passam, necessariamente, por diferentes linguagens.

Não podemos pretender projetos mais abertos se já encerramos sua forma de expressão de antemão. Nosso tempo-tese bebe em experiências artísticas a fim de trazer referências para o horizonte do projeto em urbanismo, entendendo que às vezes cabe à arte tornar o antes impossível em algo provável e quiçá realizável. Delegamos à arte essa faculdade, essa licença para experimentar e fracassar. A arte já está há várias décadas embrenhada nesse campo da emancipação do espectador, buscando novas linguagens e modos de compartilhamento estético e político, abrindo processos no tempo. É dela que partimos como fonte teórica e prática, incluindo métodos específicos, para propor possíveis traduções (ou transcrições, como sugeria Haroldo de Campos) para pensar a cidade e seu projeto.

Se na arte contemporânea os suportes deixaram, há muito, de ditar o enquadramento das obras, é necessário pensarmos em que termos os proje-

---

49 Clark, 1971.

tos em urbanismo também precisam rever seus modos de apresentação e de representação para melhor corresponder a essas dinâmicas que se dão no tempo. E não basta pensarmos em sair de pranchas com fachadas, cortes e plantas para realizar registros em vídeos simulando caminhadas por dentro de arquiteturas geradas em 3D. Este é um passo e uma possibilidade, claro, mas aqui insinuamos que é necessário que cada projeto possa criar suas próprias maneiras de dar a ver e de dizer. Novamente, não interessa substituir parâmetros normalizados e naturalizados no campo por outros, a fim de aplacar nossa angústia frente aos vazios.

Não estamos querendo substituir o busto de Vitruvius por outro, nem substituir entregas em desenhos técnicos estáticos por animações. Estamos sugerindo suspender as certezas que acompanham a tríade vitruviana, bem como o saber-fazer naturalizado nos desenhos de plantas baixas, cortes, fachadas e assim por diante. Queremos cultivar esses vazios no tempo, permitindo que algo novo surja, algo diferente, algo de diferença. Retomando os caminhos já trilhados pela arte, Renata Marquez disserta:

A relação entre o que Nicolas Bourriaud chamou de representação artística, tranquila e legitimamente distanciada das estatísticas e dos efeitos tangíveis, e a produção efetiva do espaço gera graus variados de interseção da arte com o cotidiano vagueando de uma aplicabilidade *anti-commodity* a uma teatralização da experiência vivida num evento onde espectadores convertidos em atores voluntários encenam, conscientes do espetáculo, o momento legitimado ao mesmo tempo como “cotidiano” e como “história da arte”. Essa situação deixa evidentes as limitações da prática da arte pública que, em direção oposta ao embelezamento esteticista das cidades, prefere inserir-se nas redes sistêmicas do contexto – que extrapolam as dimensões físicas e fazem emergir os seus vetores sociais, culturais, econômicos, políticos – e resolve conferir ao artista o papel de hacker urbano, invadindo e desconstruindo as suas lógicas. [...] Conscientes das ficções culturais a que fomos submetidos, desde a modernidade, que se conectam tanto às estratégias do colonialismo quanto à memória científica, os artistas envolvidos com as questões sociais preferem hoje tratar essa herança como uma espécie de folclore científico. O artista-etc – “[...] quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista [...]” – termo que Ricardo Basbaum usa para reconhecer o artista que se vê, cada vez mais, como um dispositivo de atuação, desenvolve instrumentos críticos que agenciam mobilidades não só espaciais mas também mobilidades nas diversas formas do saber. Esses artistas praticam, cada um da sua maneira, a ideia de epistemologia estética, entendida como uma rede de pensamentos e ações acerca da prática de conhecer o mundo a partir de sensibilidades ampliadas. Isso se torna possível no contexto de um pensamento que, tanto do lado da arte como do lado da ciência, é capaz de lidar com o outro em termos de sujeitos e não da relação sujeito-objeto, típica do positivismo.<sup>50</sup>

Lygia Clark desestabiliza, como vimos, a relação sujeito-objeto. Héctor Zamora realiza hackeamentos urbanos, se quisermos usar o termo proposto por Renata Marquez, a partir de suas experiências, seja no México, na Colômbia ou no Brasil, mesclando cotidiano e encenação, com história da arte e crítica social. Em toda empiria, identificamos modos críticos e inventivos de desmistificar folclores científicos a fim de criar novas partilhas estéticas e políticas. E nós, arquitetos e urbanistas, como podemos nos haver com nossos projetos para promover interdições, esburacamentos, impregnações e um vir a ser outro? Deixamos aqui a pergunta em aberto, por acreditar que respostas já crescem como bolhas dentro do tempo-tese, mas só é possível responder, como já nos indicavam Bergson e Freire, em forma de novas perguntas.

CO

CONCLUIR

N

CL

U



CONCLUIR

IR

# C O N C L U S Ñ O

Toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente 'mudar o mundo', mas também e antes de mais nada 'mudar o tempo'.<sup>1</sup>

Giorgio Agamben, na citação acima, nos provoca a mudar o tempo. Na tese buscamos mudar o tempo do e no projeto em urbanismo, como um passo fundamental para transformar as cidades onde vivemos e o próprio pensamento sobre cidade e sobre seu projeto. Mudar requer, inicialmente, reconhecer o que está posto e então agir de modo diverso. A diversidade e a diferença marcam, então, a tese desde sua intenção primeira até seu fim. A preocupação, muitas vezes declarada neste texto, foi pensar em como incluir a diferença no projeto, enquanto presente que anuncia e promete um possível vir a ser: um dentre tantos, cabe frisar.

360

Por meio da empiria ficou demonstrado, de modo afirmativo, que existe não um vir a ser ideal, um modelo a ser seguido, tampouco uma estética periférica, contra hegemônica a interpor a qualquer modelo existente. Existe uma multiplicidade de estéticas periféricas, um sem fim de corpos, uma pluralidade de espaços, cada qual com sua respectiva linguagem e, ainda, suas transformações no tempo. Nosso intuito, ao trazer experiências estéticas e políticas de diferentes campos do conhecimento e de distintos territórios geográficos, foi evidenciar essa heterogeneidade. Há que se pensar que, para essa multiplicidade que está posta nas realidades circundantes, nossas matrizes de projeto também precisam não apenas ser plurais, mas permeáveis aos devires – como nos indica Deleuze. Precisam possibilitar outros tempos, para retomar Agamben.

Ao longo do tempo-tese, defendemos, portanto, uma postura de arquitetos e urbanistas não como propositores primeiros nem últimos, mas como agentes integrados a processos coletivos e colaborativos em que tomam parte, implicados nos processos em distintas fases, cujas durações e reverberações devem variar a partir de processos singulares. Ou seja, não mais autores de

---

1 Agamben, 2005, p. 111.

uma obra pronta e acabada, outrossim participantes de um projeto lido como dispositivo de abertura, cujos desdobramentos se dão a partir de contextos e pré-existências específicas e cujos resultados tendem a ser insuspeitos. Sugerimos, ainda, que o próprio projeto seja repensado em seus tempos, propondo alguns momentos a marcar essas durações, guiados pelas ideias de interditar, esburacar, impregnar(-se) e vir a ser outro.

Como hipótese inicial, lançamos a inversão da clássica tríade vitruviana firmitas, utilitas e venustas, operando pelas ações de desestabilizar, desprogramar e deformar, de modo sempre complementar e em fluxo contínuo. Apostamos na ideia de um giro semântico, trabalhando por verbos, fazendo do projeto um ato. Assumimos assim, um desassossego. Saímos da fixidez e autossuficiência dos substantivos propostos por Vitruvius e provocamos o movimento dinâmico que os verbos pressupõem. Mas não apenas. Ao colocar toda tese na forma de verbo, implicamos ações – ações que dependem de sujeitos para sua existência.

É preciso haver quem dê vida ao verbo. Esse gesto não é menor nem aleatório, ele nos diz da necessidade de envolver agentes em todas as dinâmicas que tomam corpo em um projeto: agentes que estão sempre implicados na ação. Essa constatação é, no mínimo, dupla. Ao sublinhar a presença de um “quem” que aciona determinado verbo, apontamos para o fato de que atrás de todo enunciado existe um sujeito, que nunca é neutro nem abstrato. Um sujeito implica um ponto de vista determinado, específico, político. Além disso, ao operar por verbos implicamos agentes que precisam ser ativos e, a nosso ver, explicitados nessa operação. Não no sentido de garantir uma autoria individualizante, ao contrário, no sentido dado por Deleuze de trabalhar com coletividades, na n-1.

Finalmente, verbos chamam por complementos que os contextualizem, predicados com os quais dialogar para auferir definição. É preciso então situar o verbo para que ele ganhe sentido – do mesmo modo como advogamos em favor do necessário contato com realidades existentes e com seus entornos particulares quando falamos sobre projetar em urbanismo. A escolha da linguagem que permeia todo estudo já induz a um tipo de pensamento, portanto. Não substantivos que podem se bastar por si próprios, mas verbos que dependem de agentes e de predicados para ganhar vida, propriedade e significado.

Cada verbo deve ser lido a partir de suas circunstâncias, envolvendo e afetando seus agentes e predicados e vice-versa. Esse foi um dos mais importantes legados teóricos apreendidos ao longo da pesquisa, que se apoia largamente em Deleuze ao pensar sobre conceitos como centros de vibração. O autor, aliás, está presente em todos os capítulos, mesmo que, muitas vezes, não compareça de forma direta, como citação.

Importante frisar que outros autores foram colocados para nos ajudar a interpretar textos deleuzianos e que, neste caminho, também identificamos influências de seu pensamento em pesquisadores contemporâneos. Encontramos na produção mais recente de Lefebvre farta conversa entre propostas sobre a repetição e os ritmos, que facilmente dialogam com as proposições teóricas deleuzianas sobre diferença e repetição. Bem como identificamos em Viveiros de Castro uma forte influência deleuziana ao falar de povos originários do Brasil, em seus processos de devir constantes.

Outro diálogo que nos parece se estabelecer de modo muito claro acontece entre a bibliografia de Paulo Freire, destacadamente sua visão sobre a autonomia da pedagogia, e os textos de Rancière em sua apologia ao mestre ignorante e à emancipação do espectador. Talvez pudéssemos ter escolhido um ou outro autor para a tese, porém preferimos nos apropriar de alguns conceitos específicos de cada um, em complementaridade, posto que partem de diferentes lugares e épocas e que se aprofundam em questões singulares: mais afeitas à pedagogia, no caso de Freire e mais inserida nas artes, em Rancière.

Também Bergson e Lefebvre por vezes parecem falar de acepções sobre tempo similares quando se referem à duração, no caso do primeiro e ao ritmo, no caso do segundo. Explicitar as duas ideias, mesmo que de forma superficial, nos soou válido a fim de explorar uma pluralidade de perspectivas sobre o tempo que comparecem na acepção central, de tempo como diferença como defendemos. Ambas ideias corroboram para nossa tese e ambas têm um fundo crítico comum à visão moderna de tempo como grandeza homogênea e desencarnada.

Vale dizer que a correspondência entre tempo e diferença não está totalmente posta na obra deleuziana estudada, pelo menos não como frase final ou resultado de uma longa busca filosófica do autor. Contudo nos valem das teses de Peter Pál Palbert e de Regina Shöpke que, ao analisarem o legado deleuziano propõem, de distintas maneiras, essa possível leitura e que nos

suportam na construção conceitual da tese. Talvez fosse possível avançarmos no estudo somente a partir de Deleuze. Acredito que falte, especialmente a mim, o necessário conhecimento filosófico, um aprofundamento vertical para seguir desse modo. Optamos, pois, por trabalhar com o teórico francês como fonte principal, acompanhado de tradutores e pesquisadores brasileiros cuja análise já tivesse convergência com nossa proposta, auxiliando o tempo-tese em um processo de metabolização filosófica.

Estabelecer relações entre autores acabou sendo mais profícuo à pesquisa, permitindo a aplicação de conceitos mais adequados às diferentes situações, sem deixar de manter uma coerência entre linhas filosóficas, entretanto. Como contribuição, a tese possibilitou cruzamentos entre preceitos teóricos, de modo a arejar e atualizar determinados conceitos, como aqueles de tempo, diferença, emancipação, experiência estética e política, trazendo para nossa realidade latino-americana desdobramentos de tais conceitos e modos de pensar a cidade fundamentados na alteridade. Neste sentido, a empiria selecionada pareceu-nos dar conta dessa herança filosófica sem se restringir a ela, mas em posição de complementaridade e tensionamento, favorecendo ampliações e projeções para além do que cada conceito, individualmente, poderia provocar.

363

Perguntamos, ao introduzir o estudo, que desconfortos e aberturas essa empiria poderia suscitar no pensamento projetual em urbanismo. Eis que tanto a ideia de operar por verbos quanto a necessidade de trabalhar em cenários existentes, por transformações e não pela construção do novo nem do pretensamente eterno, surge a partir dessa aproximação. Além de desestabilizar, desprogramar e deformar, as experiências estéticas nos indicaram a necessidade de interditar, esburacar, impregnar(-se) e vir a ser outro. Essas últimas operações surgiram após a qualificação e mostraram um caminho projetual específico, dialogando de modo muito próximo com a investigação atual de Paulo Reyes.

Acredito que a proximidade com Reyes, ao longo dos últimos anos, seja um pouco causa e consequência do estudo aqui proposto. Também neste caso, apesar de haver conceitos e teóricos em comum, que partem de preocupações similares, há diferenças suficientes que justificam a existência de uma tese autônoma, aqui proposta. Uma diferença importante se dá pelo corpus artístico de onde parto e o percurso crítico que daí se desdobra em contraposição ao legado vitruviano. Além disso, através da empiria presente neste estudo,

entendemos de modo particular que, a fim de mudar o tempo, como escreve Agamben, precisamos deslocar o pensamento projetual do apaziguado e estável verbo ser e habitar o inconstante verbo estar.

Não se trata de um capricho a reivindicar tempos efêmeros, outrossim uma profunda mudança em nossa filosofia a fim de valorizar a diferença e o vir a ser, em tensionamento com um pensamento clássico, platônico, que se assenta sobre a identidade e a imutabilidade – um pensamento de outros tempos. O câmbio de perspectiva desmancha hierarquias naturalizadas em que o transcendental é superior ao imanente, em que as ideias têm mais valor do que as práticas e assim por diante. Ao dismantelar esses folclores filosóficos e, conseqüentemente, princípios científicos que os acompanham, partimos de outras lógicas e sensibilidades, muitas vezes sem nome, ainda por serem construídas, sempre e de novo a cada vez.

Elogiamos o ainda-não, o inominado e, mais especificamente, o vazio como possibilidade de projeto. Vazio não aleatório nem desprovido de intenções. Reivindicamos o vazio a ser cultivado deliberadamente, como parte do plano e do projeto, para poder acomodar aquilo que ainda não sabemos o que virá a ser, mas que, ao garantir um espaço no futuro, pode crescer desde o presente. O vazio como espaço da diferença que queremos que aconteça e que tome parte, que componha a cidade e a partilha do sensível, afinal. De maneira dissensual, porém coexistente e não inferiorizada. Como na massa de pão à qual nos referimos, a tese cresceu por muitas pequenas bolhas, de modo que não podemos indicar um grande vazio, uma grande ideia única ao concluir. A ideia é a própria multiplicidade de pequenas ideias: a tese é a trama criada por diferentes pequenas teses entrelaçadas. São da ordem do menor como propõe Reyes<sup>2</sup> interpretando Deleuze.

O cruzamento entre empiria e teoria que o tempo-tese propõe vai também nesse percurso, ao buscar quitar hierarquias e desfazer limites arbitrários entre formas de conhecimento. Nossa compreensão vai no sentido de manter diálogos permanentes e sempre em contato, permitindo atravessamentos entre preceitos teóricos e conceitos tão abstratos quanto a acepção de tempo, lado a lado com as práticas cotidianas. Parece-nos, ao caminhar para o fim da pesquisa, que a aposta foi bem sucedida.

---

2 Reyes; Konrath, 2022.

As perguntas lançadas no início foram sendo respondidas ao longo de toda pesquisa. É possível destacar que nos três primeiros capítulos estão contemplados os dois primeiros objetivos específicos da tese. O primeiro referia-se à problematização da tríade vitruviana e sua influência para o pensamento projetual em urbanismo nos dias de hoje e visava criar um contraponto filosófico a partir de conceituações de tempo trazidas por Deleuze a esses princípios clássicos. O segundo tratava da exploração desse legado teórico pela empiria. Entendemos que a proposta de desestabilizar, desprogramar e deformar dá conta desse contraponto, a partir de uma interpretação de tempo como diferença e transformação presente nas experiências estudadas.

Já o último objetivo dizia respeito à extração de valores e princípios metodológicos para o pensamento projetual em urbanismo, pela chave do tempo. Conectava-se ao objetivo geral que trazia ainda o desafio de buscar na empiria subsídios para valorizar a diferença, tornando a cidade mais inclusiva sem minar os dissensos. O último capítulo responde de modo mais direto a essas questões.

Ao criar blocos e capítulos onde os conceitos eram operados a partir da empiria, não apenas foi viável ampliar e atualizar teóricos anteriores ou aterrissar pensadores contemporâneos, mas sobretudo foi possível provocar que novos pensamentos fossem formulados a partir das experiências exploradas. De modo intencional, buscamos referências de fora do campo do planejamento urbano e mesmo da arquitetura e do urbanismo, visando trazer aportes de outras áreas, com suas respectivas linguagens para dentro de nossa pesquisa. Foi um movimento coerente com a proposta da tese, que pretendia se alimentar de outros universos para auxiliar na difícil operação de desnaturalização de preceitos e na desestabilização de certezas que cada área e campo de conhecimento carregam.

A aproximação da empiria de forma direta, muitas vezes experienciada em primeira pessoa (do singular ou do plural), também contribui neste sentido. Através de práticas e projetos, em grande parte artísticos, garantimos elementos ao mesmo tempo frescos e interiorizados para o debate. Frescos no sentido de serem experiências contemporâneas, ainda pouco exploradas em nosso campo enquanto conjunto; interiorizados pelo fato de terem sido apreendidos desde dentro, por mim, evitando análises distantes e já filtradas. Ao submeter a tese a essa aproximação, intuitiva, muitos choques e arestas

poderiam surgir e isso interessava enquanto processo não mediado. As experiências passaram pelo meu corpo. Como já foi mencionado, mais do que objetos de estudo, muitas delas se tornaram ainda sujeitos de estudo, operando verbos e clamando por ações.

Talvez tenhamos exagerado na quantidade de experiências estudadas e quiçá fosse aconselhável reduzir o corpus da investigação, bem como ser mais objetivos nas análises, afinal o texto resulta prolixo. Esse era um risco ao trabalharmos com exemplos tão próximos. Simultaneamente, compreendemos que as repetições, como já postulava Deleuze, também aportavam bem-vindas diferenças à tese. E assim, a cada vez que um conteúdo ressurgia, uma nova camada com alguma nova forma minimamente mais alargada de pensar se insurgia.

Havia substratos e subsídios suficientes para tal, visto que as experiências foram vivenciadas não apenas a partir de uma análise racional e já recortada, outrossim por meio de atravessamentos que implicavam presença, sentidos, percepções de outras ordens além daquela intelectual e distanciada. Em alguns momentos, inclusive, esse alargamento contou ainda com aquilo que Ernesto Oroza denominou saltos imaginativos. Especialmente no último capítulo, temporalizar o projeto, esses saltos aparecem reunidos a partir de extratos da empiria postos em diálogo mais solto.

366

Mantivemos, propositalmente, o Parque Augusta e incluímos a obra *This Element* na tese para que fosse possível identificar as discrepâncias entre aquelas experiências que nos pareciam referências mais acertadas ao tema e essas outras que, de alguma forma, nos mostravam falhas ou momentos em que o potencial de transformação se deixou capturar, sendo tolhido ou abafado, recrudescendo. A intenção, ao incluir esses projetos, foi justamente identificar quando e, principalmente, como é possível sair de processos da ordem policial e construir política: seja em processos urbanos ou artísticos, enquanto práticas sociais ou todos os anteriores embaralhados.

Ao concluir este texto temos dúvida sobre a separação em três capítulos com as respectivas experiências estéticas que marcaram o primeiro bloco: projetar o tempo. Sabemos que ao classificar, de alguma forma, determinada empiria sob o título desestabilizar e outra sob o título deformar ou desprogramar, acabamos forçando uma leitura e buscando convergências que

podem, facilmente, ser questionadas. Porém lançamos nomes a fim de poder trabalhar, tornando possível lidar com práticas artísticas, em sua maioria, altamente simbólicas, cujas interpretações são da ordem do ilimitado. Ou seja, a fim de possibilitar uma aproximação, precisamos inventar nomes, mesmo que provisórios e instáveis. Aqui admitimos que a dúvida permanece. E que vamos registrá-la por entender que é salutar que ela siga ressoando, posto que defendemos a impermanência como premissa e não a fixidez identitária.

O agrupamento da empiria poderia, por conseguinte, ser refeito. E assim desejamos que seja, na cabeça de cada leitor que porventura tiver interesse. Não queremos aprisionar as experiências sob determinados rótulos. Lançamos nomes para poder apresentá-las aqui mas, como sabemos, a familiaridade cria outros nomes mesmo para aqueles que já o possuem: tudo depende da relação que se estabelece.

A relação que estabelecemos foi, sobretudo, intuitiva. E se Bergson já assim nomeava um método por ele proposto, também aproveitamos o entendimento comum, genérico e popular de intuição para, ao longo do tempo-tese, nos impregnarmos da empiria e dos conceitos que essas faziam emergir. Cada vez mais a tese foi se confundindo com o tempo que ela pretendia discutir e que, de modo atravessado, ela representava e segue representando em minha vida. Falo agora no singular, como em outros trechos da tese, porque estou implicada em primeira pessoa. Esperamos que a intuição seja lida como uma base a qual sobrepusemos um modo de investigar e de escrever.

Como uma das contribuições do tempo-tese temos justamente essa maneira de organizar o pensamento, que foi primeiro desconstruída em sua linearidade natural e esperada. Ao contrário do que é meu “padrão” e diferente do que ocorreu até hoje em textos que escrevi, nesta pesquisa a estrutura inicial foi desfeita, desestabilizada e permaneci, por longo tempo, jogando com um texto dinâmico e aberto. Inicialmente de modo não intencional, provavelmente agindo por intuição, o que ocorreu foi que me vi com muitas abas abertas, destrinchando o texto, operando por cortes, subtrações, adições e deslocamentos. Escrevi simultaneamente vários capítulos. Reescrevi a introdução diversas vezes. O texto foi sendo composto por uma trama aberta, caleidoscópica e com durações díspares. Penso que a tese não poderia ser linear e progressiva, posto que seu conteúdo defendia o oposto.

Acredito que haja perdas, sim, nesse modo de escrever, principalmente considerando todo o tempo decorrido nesse processo que, por vezes, resulta em trechos similares ao longo do texto. Ou ainda em citações e conceitos que aparecem fora de ordem. É no conjunto de suas imperfeições, porém, que a tese ganha vida, assim como a empiria da qual se alimenta. O texto final não é polido nem se pretende obra pronta e acabada. É amostra de uma fase de processo que encerra e cumpre, esperamos, sua função ritual de passagem. É um produto cuja versão está plasmada aqui, agora. Mas que lança novas perguntas e possibilidades para o futuro: projeta-se.

Criamos vazios, tornando o tecido inicial mais poroso e maleável. Assim como Matta-Clark, nossa ação primeira foi a de cortar: fazer entrar luz e ar, permitir novas passagens, dar espaço ao novo. O texto foi então esburacado em seu todo. Os conceitos de desestabilizar, desprogramar e deformar foram se tornando também método de escrita da tese, que deixou de ser sequencial e evolutiva. A trama textual foi se tornando mais ou menos plástica conforme os cortes e os deslocamentos foram sendo operados ao longo do tempo-tese.

368

Novamente recorrendo às experiências como metáforas metodológicas, nosso trabalho se deu por processos similares àqueles de Lygia Clark quando “desenrijece” a escultura. A artista começa por inserir dobradiças em peças escultóricas originalmente estáticas e rijas, depois passa do metal grosso e autoportante a lâminas maleáveis, pouco espessas, em seguida à borracha mole e, por último, ao fino e leve papel. A escultura já não é mais objeto com forma definida, menos ainda definitiva. O que dá forma à escultura é o movimento do público. Inspirados por procedimentos artísticos como esses, mesmo que de modo não consciente desde o início, acabamos por esburacar a nossa estrutura original de pesquisa. Ao torná-la mais plástica e porosa garantimos que novas inserções e enxertos se infiltrassem, deformando-a e adaptando-a.

Mesmo que agora pareça óbvio, contudo, esse caminho que a tese tomou foi tanto causa quanto, principalmente, consequência das ideias de tempo que o estudo carrega. Uma malha aberta, perfurada a fim de poder ser expandida e de estender-se no tempo, abrigando o que está por vir. Aqui resgatamos a analogia com a dilatação cutânea, para dizer que, no caso da pele, um pedaço é retirado de uma parte do corpo para a seguir ser aplicado em outra, onde possa se integrar. Em nosso caso, esse gesto de perfuração – sugerido inclusive pelo verbo esburacar –, também tornou a malha textual

mais aberta e porosa a fim de permitir que preceitos teóricos da filosofia, bem como práticas do campo artístico pudessem, de algum modo, ser transpostos para o pensamento projetual. Assim foram deslocados para o campo da arquitetura, do urbanismo e do planejamento urbano. Esperamos que um tenha impregnado o outro, como sugerimos.

E agora, o que pode vir a ser?

Projetar, enquanto promessa. Gostaria de poder, como desdobramento deste tempo-tese, aplicar alguns pressupostos e ações sugeridos em campo, preferencialmente por meio de uma pesquisa que seguisse cruzando ideias e ações. Gostaria de seguir alguns caminhos já esboçados, especialmente junto ao grupo de pesquisa Poiese, a quem devo grande parte das trocas que a tese incorpora. Talvez possibilitar que a efervescência e produção crítica do grupo possa encontrar campo de aplicação, particularmente em ambiente de formação, buscando entender como trazer essa relação teoria-prática para um espaço de aprendizado formal.

Se, por um lado, a experiência com This Element teve vários elementos de um processo emancipatório e coletivo como aqueles que nos interessam, não foi possível, pelas estruturas dadas na instituição Bienal, seguir explorando aquele projeto do modo como eu gostaria. Agora tenho a possibilidade de criar um espaço-tempo de experiências projetuais na Casa de Cultura Mario Quintana, instituição cultural que dirijo. Quiçá seja possível atravessar as pesquisas do grupo Poiese com projetos coletivos que a Casa de Cultura pode vir a desenvolver.

Minha intenção seria, a partir daqui, buscar projetar coletivamente, junto a uma comunidade diversa entre si, mas que incluísse preferencialmente discentes da graduação em arquitetura e urbanismo. Insisto nesse recorte porque vejo como um desafio transpor contribuições acadêmicas da pós-graduação, como esta tese pretende ser, para dentro do espaço de aprendizagem da graduação. Acredito que seja no nível da formação primeira, enquanto arquitetos e urbanistas, que haja mais relevância e possibilidade de mudança, no sentido de entendimento político do campo onde atuamos. Vejo que ainda seguimos resolvendo muito bem, arquitetonicamente, os “problemas errados”, em termos de graduação. Insistimos na “beleza” da forma, no apuro da técnica e do saber-fazer, na precisão inabalável do programa, enfim.

Pouco nos preocupamos, entretanto, em criar as condições e um ambiente crítico, de emancipação entre discentes e docentes. Imagino, ainda, que uma possível exploração por linguagens que pudessem servir a nosso campo, sendo mais afeitas ao tipo de projeto aberto que acreditamos, seria bem-vinda e profícua, já que na tese ela é apenas esboçada.

Desconheço o que possa advir dessa proposta, mas intuo ser pelo viés da educação, em todo seu potencial político, que chegaremos a cidades mais igualitárias e, simultaneamente, plurais. Creio que esse aprendizado passe necessariamente pela linguagem. Talvez este seja um caminho a explorar a partir de agora. Como apresentar e representar esse tempo que é diferença, enquanto projeto? Ainda não sabemos...



## APÊNDICE | ESTADO DA ARTE

Apresentamos este apêndice a fim de evidenciar alguns procedimentos e critérios que embasaram a pesquisa em relação ao estado da arte, buscando identificar o que estão a dizer nossos pares sobre os temas que a tese evoca. No trecho “introduzir” já estão colocados, sinteticamente, os resultados dessa exploração bibliográfica, apontando onde nosso estudo se coloca e no que se diferencia daqueles já existentes no campo, a fim de justificar a busca proposta.

A revisão de lacuna do conhecimento consistiu em pesquisa sistemática sobre teses e dissertações apresentadas nos principais programas de pós-graduação em universidades públicas no Brasil, na área de Planejamento Urbano e Regional e na área de Arquitetura e Urbanismo, já que nosso estudo propõe uma integração e uma não divisão parcelar de conhecimentos. Quando falamos, portanto, em projeto em urbanismo, tocamos nessas duas áreas.

O recorte temporal englobou teses e dissertações defendidas nas duas primeiras décadas do século XXI, abrangendo o período de 2001 a 2020, mais precisamente. Desde 2020 algumas consultas específicas foram feitas, visando aprofundar conteúdos sobre determinadas experiências estéticas e políticas abordadas na tese. Contudo, essas últimas buscas se deram dentro de recortes específicos e não, como no caso da revisão de lacuna do conhecimento, a partir de uma varredura geral nos bancos e repositórios de teses e dissertações nacionais.

O período selecionado coincide com a preocupação por trabalhar na nossa tese com contribuições contemporâneas, no sentido de serem produções do nosso tempo, bem como a maior parte da empiria que a tese explora. Além disso, corresponde também à época em que houve ampliação de investimentos em políticas de fomento à educação superior e pós-graduação públicas no Brasil.

A ampliação da pós-graduação, principalmente em nível de doutorado, nos programas brasileiros, especificamente aqueles que estão vinculados às escolas públicas de arquitetura e urbanismo, foi notável nessas primeiras duas décadas do novo milênio. Entre eles, destaca-se o PROPUR, programa de mestrado criado no ano de 1970, que iniciou sua primeira turma de doutorado

em 2004. No mesmo período, ocorreu um alargamento conceitual propiciado pelas traduções de boa parte das obras estudadas na fundamentação teórica desta pesquisa o que provocou, ainda, a ampliação de teses e dissertações que se debruçaram sobre tais autores.

Dentre eles, vale mencionar novas traduções e versões para a bibliografia de Gilles Deleuze, em obras solo ou em conjunto com Félix Guattari; além de revisões e novas edições de Henri Lefebvre. Seguindo nessa linha, tivemos trabalhos acadêmicos de fôlego voltados à análise de obras de Deleuze que interessam a esta pesquisa, como aquelas desenvolvidas por Peter Pál Pelbart e Regina Shöpke, além da tese defendida por Sonia Hilf Schulz em 2003 (*Mundos diferenciais na cidade: a urbanidade como experiência estética*, editada como livro sob o título *Estéticas urbanas: da pólis grega à metrópole contemporânea*, em 2019), voltada ao estudo das cidades a partir de um pensamento da diferença.

A obra do filósofo Jacques Rancière também encontrou nas duas últimas décadas sua fortuna crítica, com destaque para: *A Partilha do sensível* (obra lançada no Brasil em 2005, com 2ª edição de 2009; *O inconsciente estético* (com edição brasileira de 2009); *O espectador emancipado*, livro traduzido ao português e lançado em 2010; *O mestre ignorante* (2004); *O destino das imagens* (com edição brasileira de 2012); *O fio perdido* (com publicação brasileira de 2017). Também a edição revisada de *Políticas da escrita*, lançado no Brasil de forma inédita em 1995 e reeditado em 2017.

Esse pequeno panorama serve para elucidar o fato de que, coincidentemente com o período de criação e expansão das políticas públicas de fomento à educação, as primeiras duas décadas experimentaram um aumento muito considerável no número de traduções ao português e, especialmente, publicações no Brasil dos autores que interessam à pesquisa. Isso possibilitou uma democratização do trabalho intelectual tornando acessível aos leitores no país importantes obras dos autores citados acima, aumentando a circulação e intercâmbio de ideias e conceitos.

Das pesquisas acadêmicas derivadas desses autores e que contribuem diretamente para a tese, vale destacar *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*, de 2004 e *Matéria em movimento – a ilusão do tempo e o eterno retorno*, cuja primeira edição data de 2009, ambos de Regina Schöpke (sua dissertação e tese, respectivamente). Já a tese de Peter Pál Pelbart, edi-

tada como livro *O tempo não reconciliado* tem nova publicação em 2015. As obras de Deleuze chegam ao Brasil desde a década de 1970, mas com maior volume e constância entre o final dos anos 80 e na década seguinte. Sua leitura e interpretação, por acadêmicos brasileiros, ganha força, portanto, na virada do milênio. O pensamento deleuziano ganha, inclusive, reforço com edições como da obra *Diferença e repetição*, comemorativa dos 50 anos da publicação original, em 2018.

Além da pesquisa bibliográfica já editada em publicações editoriais, a revisão da lacuna de conhecimento foi fundamentada na busca em catálogos da Capes de dissertações e teses em âmbito nacional. Além do banco geral da Capes, houve busca em repositórios e bibliotecas específicos de seis instituições de pós-graduação, visando chegar a um quadro consistente. Definimos seis programas de pós-graduação a partir da conceituação da Capes, considerando aqueles que possuíam nota superior ou igual a cinco atribuída pelo sistema de avaliação quadrienal (2013-2016), visto que quando a tese foi iniciada, em 2018, aquela era a avaliação mais recente. Dentro desse critério foram consultadas as bibliotecas dos seguintes programas:

374

- Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde esta investigação se insere;

- Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) e Programa de Pós-graduação em Urbanismo (PROURB), ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ);

- Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (NPGAU) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG);

- Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e

- Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

Dentro desse quadro, estabelecemos como critério de revisão sistemática a definição das seguintes palavras-chave e conceitos: [1] projeto em urbanismo OR projeto urbano OR projeto urbanístico; AND [2] matriz temporal

OR tempo OR transformação; AND [3] cidade\*? contemporânea\*?. Como segundo nível de busca, acrescentamos outras palavras-chave: [4] polític\*; [5] estétic\*; [6] Deleuze; [7] Rancière; [8] Bergson; [9] Vitruvi\*?. Tendo como base essa compilação inicial, avançamos em um processo de pesquisa desde as seguintes etapas: [a] pelo título da dissertação ou tese e em seguida [b] pelo resumo de cada trabalho previamente selecionado.

A partir dessa amostragem percebemos uma lacuna de investigações que dessem conta do tema proposto por nossa tese, posto que em algumas universidades, como na UFBA e na UFRJ não houve nenhum caso encontrado que atendesse aos critérios de busca. E mesmo nas demais, a amostragem foi pequena, ainda que crescente nos últimos anos. Abaixo elucidamos o resultado comparativo entre as pesquisas encontradas que atendiam a esses critérios e que resultaram da busca proposta.

Do PROPUR–UFRGS destacam-se os trabalhos desenvolvidos na linha de pesquisa Cidade, cultura e política, notadamente aqueles sob orientação do Prof. Dr. Paulo Reyes, orientador também deste estudo. Tais trabalhos se inserem no grupo de investigação vinculado ao CNPq intitulado Poiese. Poiese (laboratório de política e estética urbanas) é um laboratório de ensino, pesquisa e extensão sediado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS, vinculado ao PROPUR e do qual faço parte. Dentre aqueles que têm maior conexão, também vinculados ao grupo Poiese, vale mencionar as recém concluídas teses de Felipe Drago e de Tiago Balem, além da tese em andamento de Raimundo Giorgi.

Na tese *Projeto Aberto: o pensamento a partir do canteiro de obras*, defendida no PROPUR em 2020, Drago investiga o projeto e sua porosidade a outros agentes, como possível metodologia projetual, assim como nós. Também problematiza a hierarquização de saberes e de funções no processo projetual. Através de textos de Deleuze e Guattari, destacadamente a filosofia do acontecimento, Drago procura atualizar noções de Sérgio Ferro e propõe uma “diagramática projetual” aberta. Seu interesse, porém, converge para o canteiro de obras e sua relação com o desenho. Nas palavras do autor esse caminho levaria ao entendimento de que essas práticas do canteiro são projeto e, nesse caso, “fazer é pensar”<sup>1</sup>. Enquanto Drago se volta à necessária desconfiguração do arquiteto como figura central (demiurgo) de saberes “dominantes e eleva-

---

1 Drago, 2020, p. 14.

dos” para discutir a relação entre agentes, nossa discussão visa questionar os princípios que regem o projeto, valores canônicos presentes em nosso campo e que norteiam, até hoje, nosso pensar e fazer cidade.

Raimundo Giorgi, por outro lado, pesquisa o projeto a partir de um enfoque teórico, em que projeto é lido como potência, tendo Giorgio Agamben como principal referência. Seu estudo, ainda não finalizado, avança sobre aspectos filosóficos, mas não chega a tratar da dimensão temporal no processo projetual no sentido dado por nossa tese. Tampouco Giorgi pretende abordar possíveis contribuições dessa dimensão temporal como vetor de inclusão e igualdade, ao incorporar a diferença e a transformação como valores – questão central para nossa pesquisa.

Já Tiago Balem<sup>2</sup>, assim como nós, investiga formas de atuação política e estética na cidade contemporânea em sua tese: *O território do comum em práticas urbanas insurgentes*, defendida no PROPUR em 2021. No entanto, Balem se volta àquilo que ele define como práticas urbanas insurgentes, oriundas de movimentos de contestação que se utilizam do espaço urbano para produzir enunciados contra hegemônicos. O autor trabalha com manifestações e ocupações, fazendo um mapeamento desses movimentos no Brasil e no exterior, e busca compreender quais são as contribuições de tais movimentos para a teoria da participação popular em planejamento urbano. Nosso estudo não apenas parte de outro tipo de empiria, mas avança por caminhos metodológicos distintos, conexos ao pensamento sobre cidade, sempre a partir de matrizes temporais de projetar em urbanismo.

Contando com uma empiria bastante rica em experiências estéticas e políticas que transitam pelo meio artístico, nosso estudo busca outras perspectivas a contribuir com ferramental e outros horizontes para processos projetuais. Localizamos em práticas artísticas contemporâneas e em linhas filosóficas vinculadas às ideias de diferença (de Deleuze) e de complexidade (de Morin) um caminho a ser explorado do ponto de vista do projeto em urbanismo, que não é explorado pelas investigações mencionadas.

Outras pesquisas similares em termos de problematização e de referências foram encontradas na UFMG e na USP. No caso da UFMG, a tese de Carlos Alberto Batista Maciel *Arquitetura como infraestrutura*, defendida em

---

2 Balem, 2021.

2015 também parte de uma ideia de possíveis arquiteturas incrementais e que se adaptem a diferentes necessidades, transformando o espaço construído no tempo. O olhar se volta, contudo, a uma exploração técnica e na escala do objeto arquitetônico. Assemelha-se, neste sentido, a outra tese que tem interface com a nossa, porém defendida na USP.

Com autoria de Luis Enrique Oreggioni, a investigação intitulada *More with less: Ideias para uma nova geração de equipamentos coletivos na periferia da grande Montevideu geradores de urbanidade, baseados na desespecialização programática como ferramenta de projeto*, defendida em 2018, guarda relações com nosso estudo, principalmente a partir do viés da desprogramação funcional. No caso de Oreggioni, porém, a desespecialização programática proposta pelo autor é pano de fundo para uma exploração de caso muito específica, de determinada situação em Montevideu, que o estudo não chega a extrapolar enquanto processo projetual em urbanismo.

Também nessa linha e tendo sido igualmente defendida na USP, em 2015, a tese de Bruno Massara Rocha, chamada *Complexidade e improvisação em Arquitetura*, versa sobre a metodologia da improvisação no processo de projeto atual. Segundo o autor

377

A improvisação, analisada a partir do campo da arte, configura um modo de pensar e agir com grande potencial de articulação coletiva e um vínculo direto com a ação criativa em tempo real. Trata-se de um processo de caráter essencialmente experimental, capaz de despertar inúmeras sensibilidades criativas fundamentais para o enfrentamento da complexa realidade dos problemas de projeto. Além de oferecer um rico repertório de estratégias cognitivas para a articulação e o desenvolvimento de ideias, o conceito de improvisação permite traçar um olhar integrado sobre um conjunto emergente de práticas projetuais contemporâneas que, apoiadas nos princípios do código livre, vêm definindo um campo de ação projetual ainda pouco explorado e analisado, que compreende, por exemplo, o Open Design, os Makerspaces, FabLabs, Hackerspaces e as redes de arquitetura coletivas. Na base destes movimentos encontra-se todo um envolvimento com as linguagens eletrônicas, diversas modalidades de computação e uma infraestrutura sistêmica de redes digitais que, hoje, podem ser consideradas os motores da experimentação e da improvisação criativa.<sup>3</sup>

A tese de Rocha compartilha diversas premissas teóricas e desenvolve caminhos metodológicos que poderiam facilmente se articular com os do nosso estudo. Entretanto sua investigação é orientada por um viés bastante

---

3 Rocha, 2015, resumo.

vinculado a tecnologias computacionais e derivados e pouco mergulha em questões filosóficas atreladas à estética e à política.

Em paralelo, encontramos apenas um estudo associando projeto em urbanismo com o pensamento nômade, baseado na filosofia da diferença de-leuzeana, que aborda tema similar ao de nossa pesquisa. A tese em questão, de autoria de Sonia Hilf Schulz foi defendida em 2003, na USP, sob o nome *Mundos diferenciais na cidade: a urbanidade como experiência estética* e posteriormente editada como livro sob o título *Estéticas urbanas: da pólis grega à metrópole contemporânea*. A investigação configura-se em torno de um viés histórico e, apesar da base e de preceitos teóricos comuns, Schulz não debate a questão do projeto em urbanismo. Entre esses estudos, portanto, podemos entrever espaços a serem explorados teoricamente – seja a partir de um aprofundamento filosófico (em relação aos primeiros), seja a partir de uma possibilidade de aplicação e de abordagem metodológica (no caso da última).

Finalmente, a tese que mais dialoga com a nossa, especialmente em termos de problema de pesquisa, é oriunda também da USP, com autoria da Profa. Dra. Marta Vieira Bogéa. *Cidade errante: arquitetura em movimento* foi defendida em 2006, lançada como livro em 2009 e gira em torno de arquiteturas errantes, como a autora as denomina e cujo cerne se dá na noção de mobilidade. Cabe, porém, um alargamento desse estudo com um olhar voltado à cidade<sup>4</sup>.

A tese de Bogéa fornece uma análise rica e aprofundada de exemplares no campo da arquitetura, mas não endereça uma problematização das bases filosóficas que levaram às tipologias construtivas apresentadas, sequer se detém em questões de contexto socioeconômico que nos parecem fundamentais para situar o problema de pesquisa em uma perspectiva crítica e política. A autora não chega a extrapolar as tipologias estudadas a ponto de abstrair sua contribuição como possíveis princípios para o pensamento projetual em urbanismo. Segundo Bogéa, apesar de serem comuns projetos acerca de arquiteturas móveis em publicações especializadas, o tema ainda se ressentido de soluções que tratem a urbe de forma sistemática, visto que em urbanismo desenhos únicos não são possíveis. “Como enfrentar, então, a

---

4 Conforme nota do editor, o livro “Cidade errante: arquitetura em movimento discute a mobilidade na escala do edifício, em que as mudanças espaciais viabilizam variações de uso e, assim, reformulam o ambiente.” (In Bogéa, 2009, p.7).

diversidade naquilo que, por sua natureza, precisa ser previsto? E esta é uma bela questão, ainda por ser enfrentada enquanto projeto!"<sup>5</sup>.

Essa pergunta de Bogéa também é, de maneira mais abrangente, lançada pelo arquiteto catalão Ignasi de Solà-Morales em sua produção mais recente<sup>6</sup>. Visto que o autor apenas aponta caminhos em seus artigos, principalmente aqueles compilados no livro *Territorios*, sem que haja um adensamento no tema, cabe seguir suas investigações. Torna-se necessário buscar compreender como projetar a partir de categorias mais voltadas ao tempo do que ao espaço, como sugere o espanhol.

Vale, assim, seguir essa trajetória apenas esboçada até o momento. E aqui ressoam algumas palavras de Paola Jacques quando a autora afirma:

Sabemos que as ferramentas, instrumentos e métodos ligados ao projeto, sobretudo em urbanismo, ainda herdados em boa parte do movimento moderno em arquitetura e urbanismo, já não são suficientes para compreender a complexidade da cidade contemporânea e, em particular, de nossas cidades brasileiras [...].<sup>7</sup>

Ainda conforme Robert Venturi<sup>8</sup>, o campo projetual manteve, em termos gerais, uma herança de determinação hierárquica e de racionalismos que se revelam profundamente inadequados em qualquer momento de convulsão (como o que agora vivemos).

Apesar de todos os questionamentos e críticas<sup>9</sup> já feitos aos princípios clássicos e modernos de projetar, ainda sentimos sua forte repercussão no meio acadêmico de arquitetura e urbanismo nacional. Na melhor das hipó-

---

5 Bogéa, 2009, p. 200.

6 "Existe uma arquitetura materialmente líquida, atenta e configuradora não da estabilidade, mas da mudança e, portanto, que lide com a fluidez cambiante que a realidade oferece? É possível pensar em uma arquitetura do tempo mais do que do espaço? (Uma arquitetura cujo objetivo não seja ordenar a dimensão extensa mas o movimento e a duração?" (Solà-Morales, 2002, p.130).

7 Jacques In: Reyes, 2015, p. 9.

8 Venturi, 2004, p. 4.

9 Podemos citar vários autores (arquitetos ou não) que questionam e criticam esse modo clássico e moderno de pensar o projeto da cidade, destacadamente nas últimas décadas, em um cenário internacional: Galiano (2011), Koolhaas (2013), Moneo (1999) e Solà-Morales (2002). Esses pensadores fazem coro a uma crítica mais ampla, dirigida ao pensamento moderno aplicado às cidades, que pode ser encontrada nas obras de David Harvey, Françoise Choay, Henri Lefebvre, Jane Jacobs, Milton Santos e Michel de Certeau, para citar apenas alguns já presentes na tese. Dentro do contexto brasileiro, essa crítica avança mirando o planejamento urbano com nomes como Carlos Vainer, Erminia Maricato, Marcelo Lopes de Sousa, Paola Berenstein Jacques, Rainer Randolph, Raquel Rolnik e Rita Velloso, entre outros.

teses, admitimos que os problemas de projeto ultrapassam, em escala e complexidade, aqueles de arquitetura, mas incomuns são os casos de pesquisa contemporânea acerca da teoria e da metodologia de projeto em urbanismo no âmbito nacional que afrontam tais questões (teóricas e práticas).

No caso das pesquisas desenvolvidas por Ermínia Maricato, Raquel Rolnik, Carlos Vainer e Rainer Randolph, para nos atermos à produção nacional contemporânea com amplo reconhecimento na área, o enfoque é direcionado ao planejamento urbano a partir da economia como questão central. Os processos socioeconômicos estão no cerne de tais discussões. Já a pesquisa aqui colocada tem como cerne a dimensão temporal no projeto em urbanismo a partir de uma perspectiva estética e política e busca uma abordagem focada nesse binômio: *como projetar o tempo e como temporalizar o projeto?*

Encontramos uma produção profícua e significativa neste sentido em termos de práticas artísticas – ainda percebida de maneira pouco integrada ao urbanismo, entretanto. E apesar da subjetividade ser inerente a toda e qualquer prática entre sujeitos, é no âmbito das experiências estéticas, mais particularmente no campo das artes, que ela encontra terreno fértil e se desenvolve sem restrições. Por isso é delas que partimos e nos alimentamos ao refletir sobre o projeto em urbanismo.

Paola Jacques<sup>10</sup> comenta ainda que as pesquisas que relacionam arquitetura e urbanismo com design e engenharia – especificamente no que se refere a materiais e tecnologias – se encontram em estágio mais avançado, definidas e consolidadas enquanto uma subárea de conhecimento nacional. Paralelamente, segundo a autora,

a discussão na subárea de teoria e metodologia de projeto em arquitetura e urbanismo ainda aparece como área emergente, e as pesquisas na interface com outras disciplinas, seja do campo das artes ou das ciências humanas sociais, também ainda são, infelizmente, pouco frequentes.<sup>11</sup>

A partir dessa lacuna identificada dentro do contexto acadêmico nacional, avalizada ainda por críticos e pesquisadores do campo em um cenário brasileiro e internacional, nossa investigação se insere e se justifica.

---

10 Jacques In: Reyes, 2015.

11 Jacques In: Reyes, 2015, p. 7.



## REFERÊNCIAS

## BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALBERTI, Leon Battista. *Momus o del Principe (1443-50): testo critico*. Bologna: Nicola Zanichelli Editore, 1942.

ALLIEZ, Éric. Gordon Matta-Clark: Somewhere Outside the Law. *Journal of visual culture*, vol. 15, n. 3, p. 318-333, 2016.

ALÿS, Francis. *A story of deception/Historia de un desengao*. Buenos Aires: Fundación E. Constantini, 2006.

ANTLIFF, Mark. *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909–1939*. Durham: Duke University Press, 2007.

ARAVENA, Alejandro. Escassez de recursos, abundância de sentido. *Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n. 259, p. 66-69, 2015.

\_\_\_\_\_. Elemental-Interview. *Perspecta*, n. 42, p. 85-89, 2010.

ARAVENA, Alejandro; IACOBELLI, Andres. *Elemental: manual de vivienda incremental y diseño participativo*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2016.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARRIAGADA, Camillo, et al. *Chile: Un siglo de políticas en vivienda y barrio*. 2004. Disponível em: [http://biblio.uchile.cl/client/es\\_ES/sisib/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD\\_ILS\\$002f0\\$002fSD\\_ILS:525102/ada?qu=Arriagada+Luco%2C+Camilo.&ic=true](http://biblio.uchile.cl/client/es_ES/sisib/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:525102/ada?qu=Arriagada+Luco%2C+Camilo.&ic=true). Acesso em: 30 out. 2020.

BALEM, Tiago. *O território do comum em práticas urbanas insurgentes*. 2021. 299 f. Tese. (Doutorado em planejamento urbano e regional) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Matéria e memória – ensaio sobre a relação entre corpo e espírito*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

- \_\_\_\_\_. *Memória e vida: textos escolhidos por Gilles Deleuze*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- BISHOP, Claire. *No pictures, please: Claire Bishop on the art of Tino Sehgal*. Artforum International, 2005.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. 2v.
- BOGÉA, Marta. *Cidade errante: arquitetura em movimento*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BROTT, Simone. *Architecture et revolution: Le Corbusier and the fascist revolution*. Thresholds, n. 41, p. 146–157, 2013.
- CACCIARI, Massimo. *A Cidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- CANOTILHO, Pedro. *Habit: arquitetura e a problemática da Habitação*. Coimbra: FCTUC, 2008.
- CARRASCO, Sandra; O'BRIEN, David. Beyond the freedom to build: Long-term outcomes of Elemental's incremental housing in Quinta Monroy. *Urbe - Revista Brasileira de Gestão Urbana*, v. 13, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/urbe/a/ZCgQWz9QtCjQhSdxvxQQY6q/?lang=en>. Acesso em: 12 set. 2020.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHING, Francis D. K. *Arquitetura: forma espaço e ordem*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades – uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CIDADE, Daniela Mendes. *Os cortes de Gordon Matta-Clark: um ritual de destruição e reconstrução da arquitetura*. 2010. 353 f. (Tese em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CLARK, Lygia. In: BUTLER, Cornelia H.; PEREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. Nova York: Museum of Modern Art, 2014.

\_\_\_\_\_. *Objetos relacionais*. In: acervo Lygia Clark, 1960 e 1966.

\_\_\_\_\_. *Lygia Clark: a coragem e a magia de ser contemporâneo*. Entrevista concedida ao jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1971. Caderno especial.

\_\_\_\_\_. *Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

\_\_\_\_\_. *Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

\_\_\_\_\_. *A propósito da magia do objeto*, 1965. *Nós somos os propositores*, 1968. *Caminhando*, 1964. *Estamos domesticados?* 1964. *Textos avulsos*, 1971. In: Associação Cultural Mundo de Lygia.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. 5 v.

\_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DRAGO, Felipe. *Projeto Aberto: o pensamento a partir do canteiro de obras*. 2020. 215 f. Tese. (Doutorado em planejamento urbano e regional) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

DZIURA, Giselle Luzia. *Três tratadistas da arquitetura e a ênfase no uso do espaço*. Da Vinci, Curitiba, v. 3, p. 19-35, 2007.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. *Espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

FERGUSON, Russell; FISHER, Jean; MEDINA, Cuauhtémoc. *Francis Alÿs*.

Londres: Phaidon, 2007.

FERREIRA, J. M. Simões. *Arquitectura, Teoria, Utopia e Morte em Alberti*. Lisboa: 2006.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

GABLIK, Suzi; SHUSTERMAN, Richard. Breaking out of the white cube. In: GABLIK, Suzi. *Conversations before the end of time*. Dialogues on Art, Life and Spiritual Renewal. Nova York: Thames and Hudson, p. 247-256, 1997.

GALIANO, Luís Fernández. *Revista Arquitectura Viva*, ed. 141, p. 3, 2011.

GIORGI, Raimundo. 2 3 4 5 6 7 8. Texto para discussão do grupo Poiese. Porto Alegre, 2023.

GOTT, Richard. *Cuba (a New History)*. Londres: Yale University Press, 2004.

GROOM, Amelia (Org.). *Time*. Cambridge (EUA): MIT Press, 2013.

385

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mario; CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

HARVEY, David. *Espaços de Esperança*. São Paulo: Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HORI, Paula. *Práticas urbanas transformadoras: o ativismo urbano na disputa por espaços públicos na cidade de São Paulo*. 2018. (Dissertação em Paisagem e Ambiente) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

INGALLINA, Patrizia. *Le projet urbain*. Paris: PUF, 2001.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>. Acesso em: 7 mai. 2021.

KILOMBA, Grada. O racismo é uma problemática branca. *Carta Capital*. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problemativa-branca201d-uma-conversa-com-grada-kilomba/>. Acesso em: 3 fev. 2021.

KOOLHAAS, Rem. Entrevista concedida para Revista Wired, 1996. Disponível em: <https://www.wired.com/1996/07/koolhaas/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

KONRATH, Germana. *Às vezes fazer algo poético pode se tornar político e às vezes fazer algo político pode se tornar poético: a ocupação do tempo e do espaço na poética urbana de Francis Alÿs*. 2017. 247 f. (Dissertação em planejamento urbano e regional). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

KONRATH, Germana; REYES, Paulo. *O tempo na modernidade urbana*. In: Anais do XVIII Enanpur. Natal: EDUFRN, p. 1-20, 2019.

\_\_\_\_\_. *Um artista em praça pública*. In: Anais do XV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 596-612, 2018.

\_\_\_\_\_. Desestabilizar, desprogramar, deformar: estéticas periféricas como caminhos projetuais em cidades latino-americanas. *Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, v. 14, p. 1-19, 2022.

\_\_\_\_\_. *Quando o espaço se torna público: Park Fiction e a desprogramação no projeto em urbanismo*. In: Anais do 3º Congresso Internacional de Cidadania, Espaço Público e Território. Pelotas: 4Events, v. 1, p. 474-479, 2021.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano (Org.). *27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

LÁO-MONTES, Agustín; VÁSQUEZ, Jorge Daniel. Crítica decolonial de la filosofía y doble crítica em clave de Sur. In: Moranda, Mabel (ed.). *Sujeto, Decolonización, Transmodernidad*. Debates filosóficos latino-americanos. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, p. 293-343, 2018.

LAURENTIIS, Claudia Barzaghi de. *Francis Alÿs percursos e desvios*. 2014. 118 f. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. Coleção Estudos, 27. São Paulo: Perspectiva, 1989.

\_\_\_\_\_. *A Carta de Atenas*. São Paulo, HUCITEC/EDUSP, 1989.

LEE, Pamela M. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, (EUA): MIT Press, 2001.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2008.

\_\_\_\_\_. *Elementos de Ritmanálise e outros ensaios sobre temporalidades*. Rio de Janeiro: Editora Consequência, 2021.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOPES, Maria Fernanda de Mello; PINHEIRO, Amálio. Transcrições a partir de uma conversa com Ernesto Oroza. *Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento*. ed. 11, v. 18, p. 23-35. Nov. 2020. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/comunicacao/ernesto-oroza>. Acesso em: 13 mar. 2021.

MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

MARINO, Cintia Elisa de Castro. *Cidade em festa, cidade em disputa: ativismo e apropriação do espaço urbano em São Paulo no início do século XXI*. 2018. 257 f. (Tese em Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

MARINO, Cintia Elisa de Castro; GUERRA, Abílio. Ciudad en fiesta, ciudad en disputa: el caso del Parque Augusta en São Paulo. *Territorios*, n. 44, p. 1-28, 2021. Disponível em: <https://revistas.urosario.edu.co/index.php/territorios/article/view/8353>. Acesso em: 01 de julho de 2021.

MARQUEZ, Renata Moreira. *Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial*. (Tese em Geografia) Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MATTA-CLARK, Gordon In: MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark, obras y escritos*. Barcelona: Poligrafia, 2006.

MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MEDINA, Cuauhtémoc. Exterior interiorizado. In: HERNÁNDEZ, Edgard A. et al (Ed.). *Sin Límites: Arte contemporáneo en la ciudad de México 2000-2010*. Cidade do México: Cubo Blanco RM, 2014.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

MONEO, Rafael. Paradigmas fin de siglo: Los noventa, entre la fragmentacion y la compacidad. Madrid: *Arquitectura Viva*, n. 66, mayo-junio 1999, p. 17-24, 1999.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MORRIS, Catherine. *Gordon Matta-Clark: Food*. Catálogo de exposição. Colônia: Walther Koenig, 1999.

MUÑIZ, Germán. *El Mercedes-Negro: Una história cubana del siglo XX*. Ebook, 2015.

NEGRO, Virginia. *Arquitectura Participativa en America Latina*. Casa del Tiempo, 2016. Disponível em: [http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/32\\_sep\\_2016/casa\\_del\\_tiempo\\_eV\\_num\\_32\\_42\\_45.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/32_sep_2016/casa_del_tiempo_eV_num_32_42_45.pdf). Acesso em 10 nov. 2020.

NOBLE, Richard (Org.). *Utopias*. Cambridge (EUA): MIT Press, 2009.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 5*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

OLIVEIRA, Clarice Misoczky; ROVATI, João Farias. *Afinal, o que é projeto urbano?*. In: Anais do IV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Porto Alegre, 2016.

OPA - ORGANISMO PARQUE AUGUSTA. *Movimentos Sociais: Organismo Parque Augusta, aliados do Parque e Sarmocc*. Revista Organismo Parque Augusta, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-34, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/organismopa/docs/revistaopa.0.1>. Acesso em: 01 julho de 2021.

OROZA, Ernesto. *For an Architecture of Necessity and Disobedience*. 2006. Disponível em: <https://www.ernestooroza.com/>. Acesso em: 10 de junho de 2021.

\_\_\_\_\_. *Casa potencial*. Revista PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 04, p.17-18, 2011.

PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana: São Paulo - Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000.

PLATÃO. *Diálogos V – O Banquete, Mênon (ou Da Virtude)*, Timeu, Crítias. São Paulo: Edipro, 2010.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PICON, Antoine. *Pour une genealogie du projet*, Cahiers du CCI - Architecture et Philosophie, Paris: Ed. Centre Georges Pompidou, 1987.

QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: MACBA/UAB, 2005.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

\_\_\_\_\_. *O que significa «Estética»*. Lisboa: KKYM, 2011.

\_\_\_\_\_. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_. *As margens da ficção*. Lisboa: KKYM, 2019.

\_\_\_\_\_. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 5*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

REYES, Paulo. *Projeto por cenários: o território em foco*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

\_\_\_\_\_. Texto compartilhado no Grupo de pesquisa Poiese. 2019.

\_\_\_\_\_. *Projeto não projeto: quando a política rasga a técnica*. Porto Alegre: Sulina, 2022.

REYES, Paulo; KONRATH, Germana. Das margens ao centro. PIXO - *Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade*, v. 6, p. 104-117, 2022.

389

RICHARD, Frances. *Spacism*. Places Journal, 2019.

ROCHA, Bruno Massara. *Complexidade e improvisação em Arquitetura*. (Tese em Arquitetura) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares: A colonização da terra e da moradia na era das finanças*. Boitempo: São Paulo, 2019.

\_\_\_\_\_. A cidade é nossa: Parque Augusta 100% público. UOL. 5 de maio, 2019. Disponível em: <https://raquelrolnik.blogosfera.uol.com.br/2019/04/05/parque-augusta-100-publico/>. Acesso em: 01 jul. 2022.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n – 1 edições, 2018.

ROVELLI, Carlo. *A ordem do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

ROSSI, Marina. Ocupe o Parque Augusta: Movimento que defende a criação de um parque em São Paulo realiza agenda de atividade como ioga, oficina de cisterna e meditação em grupo. El País Brasil. São Paulo, 2015. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/06/cultura/1423239708\\_955847.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/06/cultura/1423239708_955847.html). Acesso em: 10 mai. 2022.

RUA, Maria Helena. *Os dez livros de Arquitetura de Vitruvius*. Lisboa: Instituto Sup. Técnico, 1993.

SANTOS, Eduardo Natalino dos. *Deuses do México Indígena: estudo comparativo entre narrativas espanholas e indígenas*. São Paulo: Palas Athenas, 2002.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: EdUSP, 2004.

SCHÖPKE, Regina. *Matéria em movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SCHULZ, Sonia Hilf. *Estéticas urbanas: da pólis grega à metrópole contemporânea*. Rio de Janeiro: LTC editora, 2019.

SECCHI, Bernardo. *Primeira Lição de Urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

390

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

STAVRIDES, Stavros. *Common Space: The City as Commons*. Londres: Zed Books Ltd, 2016.

\_\_\_\_\_. *Creando un espacio común: el parque ocupado Navarinou em Atenas como un experimento de autonomía*. In: HOPKINS, Alicia; PINEDA, Cesar Enrique (Comp.). *Pensar las autonomías – experiencias de autogestión, poder popular y autonomías*. México DF: Bajo Tierra A.C., 2021.

SZTUTMAN, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

VELLOSO, Rita. *Pensar por constelações*. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). *Nebulosas do Pensamento Urbanístico: tomo I – Modos de Pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018.

\_\_\_\_\_. *Apropriação, ou o urbano-experiência*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 189.05, Vitruvius, fev. 2016. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5949>. Acesso em 2 jul. 2021.

VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

VERGARA PERUCICH, Francisco; BOANO, Camillo. *Bajo escasez ¿Media casa basta? Reflexiones sobre el Pritzker de Alejandro Aravena*. *Revista De Arquitectura*, v. 21. n. 31, p. 37-46. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2016.42516>. Acesso em: 5 mai. 2021.

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. Conferência proferida na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo SBPSP em 7 mar. 2010.

ZAMORA, Héctor; et al. *GAGARIN - the Artists in their own words*. Antuérpia: Gaga, 2012.

ZAMORA, Héctor. *Arte nos espaços públicos*. X Seminário Internacional Tempo Livre na Cidade. São Paulo, 2015.

\_\_\_\_\_. É possível escapar de todas as regras que implicam no jogo da arte. Portal UOL *Entretenimento*. São Paulo. 2006. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u23.jhtm>. Acesso em: 9 mar. 2021.

*Con nuestros propios esfuerzos*. Editora Verde Olivo, Cuba, 1992. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/198729/Con-Nuestros-Propios-Esfuerzos.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2021.

