Dos métodos de concepção do espaço comum:

a participação em
Christopher Alexander,
Lina Bo Bardi e
Hassan Fathy.

Tese em Urbanismo - PROURB - UFRJ
Iazana Guizzo
Margareth da Sìlva Pereira (orientação)
2014

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
PROURB - Programa de Pós-Graduação em Urbanismo

Tese de Doutorado em Urbanismo

Aluna: Iazana Guizzo
Orientadora: Margareth da Silva Pereira

Os métodos de concepção do espaço *comum*:

a participação em Christopher Alexander, Lina Bardi e Hassan Fathy.

Rio de Janeiro - 2014

Guizzo, Iazana,

G969 Os métodos de concepção do espaço comum: a participação em Christopher Alexander, Lina Bardi e Hassan Fathy/ Iazana Guizzo. – Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2014.
viii,303f. Il.; 30 cm.

Orientador: Margareth da Silva Pereira.
Tese (Doutorado) – UFRJ/PROURB/Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, 2014.
Referências bibliográficas: p.279-283.

1. Urbanismo - Projetos. 2. Arquitetura - Projetos. 3. Desenho (arquitetura). I. Pereira, Margareth Aparecida Campos da Silva. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. III. Título.

CDD 711

Os métodos de concepção do espaço *comum*:

a participação em Christopher Alexander, Lina Bardi e Hassan Fathy.

Iazana Guizzo

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Urbanismo.

Aprovada por:

Profa. Dra. Margareth da Silva Pereira (orientadora) - PROURB - FAU/UFRJ

Prof. Dr. Eduardo Passos - PPG-Psicologia /UFF

Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques - PPGAU - FAU/UFBA

Prof. Dr. Sérgio Magalhães - PROURB - FAU/UFRJ

Prof. Dr. Guilherme Lassance - PROURB - FAU/UFRJ

Rio de Janeiro, 29 de setembro de 2014

Agradecimentos:

À Capes pelas bolsas de doutorado e doutorado sanduíche.

À UFRJ e ao PROURB pela oportunidade.

Ao IUP - *Institut d'Urbanisme de Paris* - e em especial à Prof. Viviane Claude pela acolhida na França.

À Margareth pela orientação e, sobretudo, pela aposta afetiva e irrestrita.

À todos do LEU - Laboratório de Estudos Urbanos - pelo trabalho conjunto.

Ao Leonardo pela arte do encontro; pelo território comum.

Aos meus pais e ao meu irmão pelo apoio incondicional e pela abertura a novos possíveis.

Aos meus amigos pelo compartilhar da vida.

À Cristiane pela longa aliança e ousadia das apostas.

À Mariana, Elizabeth, Cauby, Cecília, Véronique, Hevelyn, Bitiz e a secretaria do PROURB pelos suportes variados.

Ao Terceira Margem pela aposta que segue.

"Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que nada do que faço aponta caminhos. Que não é pedagógico. Uma espécie de barco aos sabor das ondas. Não exponho excessivamente as tábuas dos nossos barcos, pelo menos em mar alto. Por demais têm sido partidas. Estudo correntes, redemoinhos [...] Posso ser visto só no convés. Mas toda a tripulação e todos os aparelhos estão lá, o capitão é um fantasma. Não me atrevo a pôr a mão no leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros."
Álvaro Siza

Resumo:

A pesquisa aqui proposta versa sobre a questão da *participação* dos habitantes nos processos de concepção arquitetônicos e urbanísticos. Como seria possível projetar *com* os habitantes? Ou como seria possível elaborar um projeto *comum*? Esta atenção ao desenhar, que reclina sobre uma possível fissura entre as teorias de projeto e as práticas dos habitantes, vem se consolidando no campo da arquitetura e do urbanismo desde a metade do século passado. Diante da multiplicidade e contradição que acompanha essa questão, mantivemos o foco da pesquisa, mais, nas experiências de projeto que tenham praticado uma atitude de *lateralidade para com os habitantes* e, menos, nos métodos que se auto-intitulam participativos. No que diz respeito ao desenvolvimento da Tese, nos valemos de quatro experiências de projeto ocorridas na metade do século XX e da análise de dois modos distintos de enfrentar essa questão: um explícito, a metodologia dos padrões, e outro implícito, a metodologia do contágio.

O primeiro, trata da análise do experimento de Oregon desenvolvido por Christopher Alexander, nos Estados Unidos. Nesse caso, o projetar com a comunidade se deu de modo pessoal, operacional e material mantendo-se, ainda, com o uso de modelos e aproximando essa experiência de projeto à lógica contratualista (Thomas Hobbes). Apesar disso, esse caso nos permitiu trabalhar e problematizar algumas posturas e questões recorrentes como: a neutralidade do arquiteto visando o combate ao autoritarismo; a divisão do poder de decisão como alternativa máxima a democratização (Carlos Nelson F. dos Santos); e as noções mais recorrentes de *todo* e de *movimento* (Gilles Deleuze e Henri Bergson). O segundo método se encarna na experiência de projeto do Solar do Unhão realizada pela arquiteta Lina Bo Bardi, em Salvador, na Bahia, e na experiência do arquiteto Hassan Fathy com o projeto da cidade de Nova Gurna, no Egito. Nesses dois casos essa atitude lateral, ou transversal, ao projetar se deu de modo intuitivo e por contágio, sem que fosse preciso negar a parcialidade e o desenho do arquiteto. Ao combater o autoritarismo por meio de uma perspectiva impessoal e imaterial o próprio traço do arquiteto passa a estar povoado de afetos ativos e necessariamente públicos (Baruch Spinoza). Assim, a composição por contágio se dá de modo mais amplo do que aquela apenas da matéria construída, possibilitando ao arquiteto dispor seu ofício aos habitantes e, também, à própria arquitetura visto que, diante de novas forças, ela pode ultrapassar os modelos.

Abstract:

The research proposed here discusses the subject of the participation of the inhabitants in the process of architectural and urban design. How would it be possible to conceive projects and design together *with* the inhabitants? Or how would it be possible to develop a *common* project? This attention to design, that deals with a possible rift between the design theories and the inhabitants practices, has been consolidated in the field of architecture and urbanism since the middle of last century. Given the multiplicity and contradiction that follows this issue, we focused less on the research methods that call themselves participatory than the design experiences that have engaged in horizontal activities with the inhabitants. Regarding the development of the thesis, we make use of four design experiences that occurred during the middle of the twentieth century, as well as the analysis of two distinct ways to address this issue: one that is explicit, the pattern methodology; and another that is implicit, the methodology of contagion.

The first deals with the analysis of the Oregon experiment developed by Christopher Alexander, in the United States. In this case, an understanding of this horizontal attitude of the architect and urbanist took a personal, operational and material level, still characterized by the use of models, and by the contractual logic of Thomas Hobbes. Nevertheless, this case allowed us to work and discuss some positionings and recurring issues such as: the neutrality of the architect aiming the fight against authoritarianism; the division of decision-making power as maximum alternative for democratization (Carlos F. Nelson dos Santos); and the most frequent notions of *totality* and *movement* (Gilles Deleuze and Henri Bergson). The second method is embodied in the experience of the project Solar do Unhão, undertaken by the architect Lina Bo Bardi, in Salvador, Bahia, and the experience of the architect Hassan Fathy with the city design of Nova Gurna, in Egypt. In both cases the horizontal or transverse attitude while designing occurred intuitively and by contagion, without it being necessary to deny the partiality and the architect's drawing. To combat authoritarianism through an impersonal and immaterial perspective, the trace of the architect himself happens to be populated by active affections that are necessarily public (Baruch Spinoza). It is through a composition that goes beyond the matter that is built that the architects can have their craft in order to enhance its inhabitants lives, while the architecture itself, before new forces, also exceeds its own models.

Sumário:

I introdução

1.1 A cidade escaldante _____3
1.2 A cidade montanhosa _____6
1.3 O problema e seu contexto _____14
1.4 A atualidade da questão _____20
1.5 O objeto de pesquisa _____25
1.6 O comum, a transversalidade e o método de pesquisa _____30
1.7 As posturas mais simplórias nas quais nos afastamos _____36
1.8 As experiências apreciadas ou a introdução propriamente dita _____40

PARTE 1: o experimento de Oregon [1970, EUA]: **um contrato e algumas questões para ultrapassá-lo.**

II a metodologia dos padrões

2.1 Breve Nota I _____49
2.2 A crítica de Alexander aos Planos Diretores Modernos _____52
2.3 O processo da *metodologia dos padrões* na Universidade de Oregon _____62
Dispositivo I: o Escritório e o Serviço de Planejamento _____63
Dispositivo II: O Caderno de Padrões _____64
Dispositivo II: O Caderno de Diagnósticos _____69
Dispositivo IV: A Inversão Orçamentária _____71
2.4 Um espaço urbano contínuo? _____76
2.5 O projeto propriamente dito _____82
2.6 Uma reflexão sobre os padrões _____86

III três questões e um problema político

3.1 Breve Nota II _____97
3.2 Uma série: a neutralidade do arquiteto _____99
O deslocamento do ofício do arquiteto _____100
O uso determinado _____103
A participação pessoal e operacional _____106
3.3 A divisão do poder de decisão e o interesse privado _____111
3.4 A decisão indireta _____118
3.5 Dois dilemas _____120
3.6 A busca por uma totalidade fechada _____122
3.7 As partes e o Todo _____124
3.6 Um problema político ou micropolítico _____133
3.7 A experimento de Oregon: um contrato _____138

PARTE 2: a experiência do Unhão [1958-1964, Bahia] **um *comum* e a criação *com* e de outros corpos.**

IV a metodologia do contágio

4.1 Breve Nota III _____147
4.2 O solar do Unhão: MAMB, MAP e a Escola de Desenho Industrial _____148
4.3 A civilização Brasileira: forças públicas ou a arquitetura como meio _____159
4.4 As *minorias*: contrapondo os modelos com as forças _____172
4.5 O nordeste: éramos muitos _____181

V o comum

5.1 A Parcialidade do Arquiteto: uma outra série _____193
A tomada de posição ou a afirmação de uma orientação ética _____195
A seleção das forças e as problematizações dos usos _____199
O contágio impessoal e imaterial _____204
5.2 A teoria dos afetos e o paralelismo entre corpo e espírito _____214
5.3 As *noções comuns* ultrapassando os signos e combatendo o autoritarismo_____224
5.4 A experiência de Nova Gurna e um *comum* através do tempo. _____242

VI considerações finais

6.1 Os saltos da ética _____267

VII bibliografia _____279

VIII índice de imagens_____287

IX anexos: alguns padrões _____ 292

Introdução

Antes de situar a questão dos processos de concepção do espaço *comum,* ou da fissura entre as teorias de projeto e as práticas dos habitantes, propomos duas imagens: a cidade escaldante e a cidade montanhosa.

A cidade escaldante

Num carro protegidos do calor daquela cidade, cansados pelas extensas obras, a equipe de arquitetos ou urbanistas não conseguia entender o dilema daquelas calçadas.

Ruas novas, novíssimas, elas ainda estavam sendo terminadas. O asfalto, enfim, chegava lá; lá bem depois de muito andar. De andar todos os dias para lá e para cá em inúmeras horas dentro do trem, do ônibus; do primeiro, do segundo e, às vezes, do terceiro ônibus. Contudo, não era apenas o asfalto que, enfim, chegava. O *Programa de Estruturação Urbanística Bairro-Escola de Nova Iguaçu*, ou pelo menos parte dele, previa um escopo amplo de obras: drenagem, esgoto, calçada, arborização, iluminação e mobiliário urbano.

Mal as calçadas estavam terminadas e já se fazia uso delas. Entretanto, antes de serem tomadas pelo sonho democrático no qual todos as compartilhariam em um exercício comum de cidadania, elas foram ocupadas para depositar algum material de construção, para fazer a ampliação do bar, para estacionar o carro. O ir e vir e os momentos de encontro que se destinavam a elas seguiam no meio do asfalto inacabado onde tudo se misturava: ônibus, carro, bicicleta, criança e carrinho de mão.

O que fez com que as calçadas novas fossem interrompidas por assuntos tão privados? O que fez com que elas não fossem entendidas como um espaço comum? Por que o modo de ocupar as portas das casas e as velhas calçadas não alterara com a obra?

No carro, entre a exaustão e a esperança de que o ar condicionado aliviasse o calor, os urbanistas eram perturbados, aos poucos, por tais questionamentos. Entretanto, a inquietação maior não era a aparente frustração ao verificar os usos e as formas de apropriação que se operavam após a realização das obras naquela rua, mas o abalo que este fato produzia no sonho democrático que as motivara. Este sonho, hoje não tão corrente como outrora, era mantido vivo a duras custas e negociado incessantemente com as burocracias, outros projetos políticos, as diversidades das secretarias, as dificuldades institucionais, os prazos, as opiniões dos moradores,

engenheiros, sociólogos, orçamentistas e arquitetos distintos. Além do sonho ser negociado, ele era também dispersado pelas incontáveis demandas do trabalho que atropelavam quem ali se empenhava.

Tais demandas eram sempre anunciadas pelo exercício de um olhar distanciado tão frequentemente aos arquitetos. Lentamente, como em um sobrevoo, eles conseguiam observar a cidade do alto. Ao ver as casas bem pequenas, os urbanistas percebiam o conjunto de ruas construídas outrora pelos próprios habitantes. Quanto mais se afastavam do solo, mais arrebatados ficavam com o enorme conjunto de bairros desassistidos pelo poder público que se espalhavam por todas as direções. Ao concluir tal exercício, eles podiam notar, a perder de vista, o aglomerado de cidades escaldantes que se embaralhava com a ali pequena cidade maravilhosa.

Diante dessa demanda das nossa cidade e desse esforço da equipe de arquitetos, afirmar que essas obras elementares propostas e realizadas não seriam necessárias em Nova Iguaçu poderia ser um autoritarismo as avessas. Por outro lado, a existência da calçada quase pronta e seu uso inesperado deixavam os urbanistas em um inevitável estado de embaraço. Essa cena mostrava claramente a dissonância entre o projeto e a prática dessa rua: a calçada, o asfalto e a ciclovia ali não operavam como delimitadores de uso; tampouco os terrenos, a propriedade privada, não se resumiam as suas dimensões marcadas nos planos diretores; e os carros ganhavam prioridade na ocupação da calçada, ao mesmo tempo em que o peso dos veículos danificava o piso de intertravado recém feito.

Sem saber direito como essa imagem havia se constituído, a incerteza, como uma avalanche, sobrepunha o sonho e colocava em questão os esforços da prática do urbanista ali realizada. Colocava em xeque ou mostrava que havia ainda outras questões a serem trabalhadas, visto que esse projeto já incorporava importantes diretrizes do urbanismo contemporâneo no Brasil, principalmente, relativas ao enfrentamento dos grandes problemas de infraestrutura e mobilidade. Tais como a continuidade da cidade em oposição ao edifício isolado; o reconhecimento da cidade existente em oposição a cidade ideal; a cidade minimamente compacta em oposição à expansão descontrolada das grandes cidades; o reforço às centralidades existentes em oposição ao deslocamento delas deixando vastas áreas da cidade obsoletas.

Como era possível que tantas "subversões" às ideias presentes na proposta daquela rua se desse antes mesmo das obras acabarem? Seriam, talvez, os métodos dos arquitetos que não conseguiam criar conexões concretas com os habitantes daquela cidade? O que

acontecia diante do descompasso entre o sonho projetado e as práticas cotidianas expressas ali, de modo tão despido, na ação do habitante?

Sem conseguir responder tais questionamentos, os arquitetos tentavam não derreter diante do calor e dos fatos. A tarefa forçosa que se anunciava era a criação de um caminho de pesquisa a partir dessas questões. De fato, ignorá-las seria como manter-se e manter os urbanistas inabalados pelos acontecimentos que ali na cidade escaldante irrompiam métodos. Um risco alto para os arquitetos que, perplexos com o calor questionavam: que problema, afinal, apontava aquela cena das calçadas novas ocupadas por motivos privados?

Naquela manhã, ficaram com essa questão os urbanistas que não conseguiram gelar-se diante da cidade escaldante.

*

É relevante colocar que essa cena aconteceu e, portanto essa questão emergiu, da experiência de trabalho de um urbanista na região metropolitana do Rio de Janeiro em 2009. Essa simples calçada e a rua, que estava sendo asfaltada, se inseriam em um conjunto de políticas públicas maior, denominado Bairro-Escola. Tendo como projeto prioritário da Prefeitura de Nova Iguaçu-RJ a garantia do ensino em tempo integral, foram articulados diversos projetos, ações e programas geridos por inúmeras secretarias como educação, cultura, assistência social, ambiental e obras. O objetivo dessa gestão do prefeito Lindberg Farias/PT-RJ, [2005 a 2010], não era apenas dobrar o tempo das crianças na escola, mas também nortear a educação proposta. Como aponta Silva, [2011], o Bairro-Escola foi fundamentado nos ideais democráticos do educador Anísio Teixeira e nos princípios educacionais freirianos, o que o levou a "valorizar as iniciativas educacionais extraescolares e a vinculação entre o trabalho escolar e a vida em sociedade, como princípio para um exercício de cidadania." [Silva, 2011:16]

Sendo assim, segundo Pinto, [2006], o Programa de Estruturação Urbanística de Nova Iguaçu buscou entender a cidade além de sua forma ao atuar em quatro esferas: física [cidade, bairro, rua], social [educação, trabalho, violência], política [políticas públicas, cidadania, governança] e ambiental [saneamento, vegetação urbana e reflorestamento]. No que diz respeito à esfera física, o projeto urbano para Nova Iguaçu, idealizado pelo urbanista Sérgio Magalhães, visava

valorizar a cidade existente já construída pelos moradores ao ampliar o espaço da escola de modo inovador.[1]

Ao contrário do modelo do CIEP, que concentrava em um único edifício as atividades do horário integral, a proposta espacial do Bairro Escola - em consonância com a proposta educacional -, passou a ser urbana ao espalhar suas atividades no bairro. O projeto buscou qualificar os espaços existentes na comunidade bem como a ligação entre eles. Fazendo uso, por exemplo, da praça, do clube, da biblioteca do bairro podia-se ampliar o horário da escola, ao mesmo tempo em que esses espaços e o caminho entre eles fossem qualificados para uso de todos. Da construção de um conjunto de edifícios como era o CIEP, passou-se para a estruturação do bairro e depois da cidade como um todo, não apenas nos ideias educacionais mas também na própria proposta de qualificação do espaço urbano.[2]

Entretanto, o nosso foco aqui não será de analisar esse programa[3] mas de investigar a inquetação disparada ao perceber que uma série de preceitos do urbanista não operaram como o esperado na construção de uma simples calçada na periferia de uma metrópole brasileira.

A cidade montanhosa

> As grandes pólis gregas, nos seus melhores dias, não possuíam excedentes de bens: o que possuíam era um excesso de tempo, isto é, lazer, livre e sem peias, não comprometido – como nos Estados Unidos de hoje – com o excessivo consumo materialista, mas podendo ser usado para a conversa, para a paixão sexual, para a reflexão intelectual e para o deleite estético." [Munford, 2008:153]

---

[1] Na conclusão do livro *A Cidade na Incerteza: ruptura e contiguidade em urbanismo*, [2007] Magalhães aponta alguns desafios ao urbanismo contemporâneo sustentado não apenas em estudos teóricos, mas em sua experiência como urbanista no Brasil. A questão da pobreza, a construção de boa parte das cidades pelos seus moradores e a expansão urbana são alguns temas chaves levantados por ele.

[2] Para a implantação da parte física do programa, foi criada a UGP [Unidade Gestora do Programa], na qual trabalhei entre 2006 e 2009. A UGP era responsável pela gestão de obras públicas em três escalas: a primeira tratava-se da qualificação de ruas locais com iluminação, calçadas, arborização, mobiliário urbano, drenagem e pavimentação; a segunda refere-se à qualificação dos bairros, ou seja, das centralidades existentes, classificadas em quatro categorias conforme sua importância, visando o fortalecimento das mesmas através da implantação de equipamentos públicos; e, por último, a estruturação dos principais eixos de conexão entre as centralidades visando proporcionar uma coesão na escala urbana e o enfrentamento das questões de mobilidade. Os recursos para tais obras foram oriundos do Governo Federal através dos programas PAC, Pró-Moradia, entre outros.

[3] Cabe ressaltar que recentemente foi publicado por Lena Lavinas e Azuete Fogaça, uma avaliação dessa experiência em um artigo intitulado *Programa Bairro Escola: o fracasso de uma boa ideia*, que avalia sobretudo a imensa dificuldade de implantação desse programa.

As pólis gregas marcaram diferenças importantes em relação às cidades na Mesopotâmia e no Egito do Império. Segundo Lewis Munford, os gregos incorporaram à cidade diversos hábitos de aldeia ao terem se libertado das fantasias de poderes monárquicos quase divinos, que a religião da Idade do Bronze e a tecnologia da Idade do Ferro tinham promovido. Inventaram aí a democracia. As cidades gregas, mais próximas da escala humana, incorporaram certos modos de aldeia como a participação plena de cada cidadão na vida comum e a rotação constante de funções humanas e deveres cívicos. Essa cultura de aldeia, muitas vezes próxima à cultura de subsistência, abriu uma nova espécie de economia de abundância. Não mais o acumulo estava nos bens, mas no tempo livre para o cultivo da mente e do corpo. As consequências positivas disso são relatadas por Munford.

> O resultado foi não simplesmente um brotar torrencial de ideias e imagens, no teatro, na poesia, na escultura, na pintura, na lógica, na matemática e na filosofia, mas uma vida coletiva mais altamente energizada, mais engrandecida na sua capacidade de expressão estética e avaliação racional, do que jamais se conseguiu antes. [Munford, 2008:150]

Esse modo caracterizou a maioria das pólis gregas que se tornaram símbolo de tudo que era considerado humano. Fazendo até mesmo dos deuses menos uma fonte de temor e mais uma fonte de inspirações e exacerbações de qualidades humanas. Outra característica singular da Grécia clássica seria a descentralização de governo, sendo constituída por diversas cidades-estados: Olímpia [sede dos jogos olímpicos], Delfos [o principal santuário], Cós [grande lugar de tratamento de saúde], Esparta [militarista] e Atenas [expoente da cultura] são alguns exemplos. Elas não eram unificadas, apesar da língua, da literatura, da arte, da mitologia, dos jogos olímpicos, dos santuários comuns e dos grandes lugares de tratamento de saúde que ligavam umas as outras. A autonomia de cada cidade foi garantida pela topografia acidentada da região e pelos hábitos de aldeia e como mais tarde estudaria Rykwert pelos seus modos de criação.

Estes costumes e essa geografia montanhosa marcaram as pólis mesmo na exceção de Esparta. Esta, com seus concisos hábitos de linguagem, nunca desenvolveu uma área urbana importante. Em um governo oligárquico e militarista, os seus cidadãos eram treinados para serem exímios soldados, corajosos e obedientes às leis e às autoridades. Por ser tão fortemente distinta, Esparta criou uma grande rivalidade com Atenas, a mais poderosa cidade grega, a ponto de ter

culminado na famosa guerra do Peloponeso, em 431 A.C.. Esta guerra marcou o confronto entre a vida militarizada de Esparta e a sociedade aberta de Atenas. Richard Sennett comenta essa diferença:

> 'O poder está nas mãos não da minoria, mas de todo o povo, e todos são iguais perante a lei' declarou [Péricles]. No idioma grego, a palavra *demokratia* (democracia) significa que o povo (*demos*) é o poder (*Kratos*) no estado. Os atenienses são tolerantes e cosmopolitas, [continuava o líder ateniense]: 'nossa cidade é aberta ao mundo' diferentemente dos espartanos, que cega e estupidamente limitam-se a cumprir ordens, eles debatem e argumentam; [enfim afirmou Péricles] 'não cogitamos que exista alguma incompatibilidade entre palavras e atos´. [Sennett, 2006:30, grifo do autor]

Vinte e sete anos depois a guerra acabou com a derrota de Atenas, diante de uma aliança de Esparta com os grandes inimigos gregos, os Persas. Nesse contexto, os espartanos acabaram com a democracia de Atenas.

Munford aponta que a consumação da democracia foi lenta, parcial e jamais plenamente eficiente. Antes dessa organização do poder, Atenas passou largo tempo sendo governada pela oligarquia [poder controlado pelas famílias proprietárias de terra] e pela tirania [líder politico que toma o poder pelas massas][4]. E mesmo quando a democracia [poder composto por grandes e pequenos proprietários de terra, mercadores, artesãos e marinheiros] se estabeleceu em Atenas, conservou os princípios de segregação e monopólio. Eram excluídos da democracia ateniense os estrangeiros, os escravos e as mulheres, bem como não houve nenhuma espécie de distribuição de terras ou riquezas materiais e outras cidades pagavam impostos a Atenas.

Mesmo que a democracia ateniense não possa se constituir um modelo para os dias de hoje e tampouco possa ser idealizada, pode-se destacar um modo de vida que concebeu, durante aproximadamente dois séculos, uma cidade de intensa criatividade e vida coletiva.

Em meio às montanhas do Mediterrâneo, os atenienses formaram "um grande corpo de cidadãos que não herdavam distinção cívica nem da situação de suas famílias, nem de sua riqueza, nem de seus papéis profissionais." [Munford, 2008:188]. Eles herdavam distinção cívica pela compatibilidade entre palavras e atos, pelas habilidades conquistadas por meio dos exercícios contínuos que os preparavam para serem cidadãos. Exercícios que permeavam toda a

[4] Hoje o termo tirania é usado em outra conotação: em uma forma de governo que se caracteriza pelo abuso de poder, determinação de ordens, opressão, usufruto do espaço público como se fosse privado por uma pequena minoria, entre outros.

vida: em suas atividades domésticas, nas relações sociais, na produção artística e filosófica, no cuidado com o corpo, na relação com os deuses, na sexualidade, entre outras[5].

Nesse sentido, a democracia ateniense emergia de toda uma prática diária e de uma atenção às condutas que permeava a vida dos cidadãos livres. Não seria por um acaso que Esparta nunca desenvolvera uma área urbana de importância, enquanto Atenas fez dela um marco para a vida ocidental até os dias de hoje. Os modos de vida dos espartanos não sustentavam a existência da democracia.

Mas que práticas sustentavam a democracia ateniense? De que modo um homem livre se constituía um cidadão? Como era cultivado o sentido de uma vida comum? Que habilidades eram necessárias?

Foucault, em *História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres* e *História da Sexualidade 3: o cuidado de si* [1984], recorre à antiguidade clássica para pensar as formas e modalidades de relação consigo. Ao estudar a questão da sexualidade, o autor encontra nesse período uma problematização moral distinta da que se iria fazer mais tarde com o cristianismo. As "práticas de si" ou a "arte da existência" e depois o "cuidado de si" tratavam-se de práticas refletidas e voluntárias em relação às condutas de si mesmo que refletiram diretamente na vida pública da pólis.

O que Foucault mostrou foi justamente essa transição entre um indivíduo que se entende, sobretudo como exterioridade e por isso está em constante relação com os outros, para um sujeito entendido como uma interioridade que irá se tornar cada vez mais profunda e desconectada. Pode-se dizer que, por fim, a questão é a problematização do sujeito. O que entendemos como sujeito? Como se constituem os modos de sujeição?

> O que se chama interioridade cristã é um modo particular de relação consigo que comporta formas precisas de atenção, de suspeita, de decifração, de verbalização, de confissão, de auto-acusação, de luta contra as tensões, de renúncia, de combate espiritual, etc. E o que é designado como 'exterioridade' da moral antiga implica também o princípio de um trabalho sobre si, mas sob uma forma bem diferente. A evolução que se produzirá, aliás com muita lentidão, entre paganismo e cristianismo, não consistirá em uma interiorização progressiva da regra, do ato e da falta; ela

[5] A ginástica, as provas de resistência, o regime alimentar, a música, a aprendizagem dos ritmos viris e vigorosos, o inventário das faltas no fim do dia, a prática da caça e das armas, a batalha, o combate esportivo, o cuidado de se apresentar bem em público, a aquisição do *aidos* que faz com que se respeite a si mesmo através do respeito que se tem para com o outro, a prática de meditação que deve anteceder o sono são todos exercícios de si. [Foucault, 2007]

> operará, antes de mais nada, uma reestruturação das formas de relação consigo e uma transformação das práticas e das técnicas sobre as quais essa relação se apoiava. [Foucault, 2007:60]

Como se vê, Foucault explicita o modo como alguns homens da antiguidade clássica trataram a relação consigo mesmo, o que mostra a estreita ligação entre as práticas de si e as práticas de um coletivo.[6] Explica Foucault:

> "[...] Deve-se entender [por artes da existência] práticas reflexivas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo." [Foucault, 2007:15]

Em *Uso dos Prazeres* foi analisada a maneira pela qual os prazeres foram problematizados pelos filósofos e pelos médicos na cultura grega clássica no século IV A. C. [7] Logo no início do livro, Foucault apresenta quatro noções onde encontra a reflexão pesquisada: os *aphrodisia*, que seria a substância ética [*o que*]; a *chrésis*, o tipo de sujeição [*o uso*]; a *enkratéia*, o respeito de si mesmo, [a *atitude*]; e, por fim, a *sóphrosuné*, que caracteriza um sujeito moral na sua realização, uma sabedoria [a *temperança*].

Os *afrodisias* eram atos, gestos, contatos que proporcionavam certa forma de prazer e podiam ser encontrados nas relações amorosas, na alimentação, na arte, na filosofia, na política, na cidade, entre outras. Foucault chama a atenção como a delimitação dos *afrodisias* não se tornou uma grande questão para os habitantes da cidade montanhosa. Eles não procuraram fixar sua forma, estabelecer um campo ou criar um catálogo de seus elementos e sim buscaram entender às atividades e interrogações que os acompanhavam. "Com que forças se é levado pelos desejos e prazeres?" [Foucault, 2007:42] O que mais importava, portanto, não era o que era erótico, mas, sim, a ética que acompanhava esse tema e a atenção ao uso dos prazeres.

---

[6] Foucault desenvolve nesses livros a questão da diferença do uso dos prazeres entre a antiguidade clássica e o cristianismo. Como se deu a troca de um saber fazer de práticas autônomas –reflexivas e estilísticas - por um reconhecimento da lei e de uma obediência à autoridade pastoral? Como se deu a passagem de um exercício de liberdade em relação a si mesmo e aos outros para uma renuncia de si e a busca de uma pureza cujo modelo deve ser buscado ao lado da virgindade?

[7] Para tal pesquisa, Foucault delimitou como objeto a análise de textos prescritivos, isto é, textos que tenham o objetivo de propor regras de condutas.

"Como diz Aristóteles: 'todo mundo, em certa medida, usufrui do prazer da mesa, do vinho e do amor; mas nem todos o fazem como convém", [Foucault, 2007:50]. Um homem temperante será aquele que usará dos prazeres com certo domínio, a fim de não ser escravo de si mesmo. Capaz primeiro de governar a si – fazendo um uso prudente de suas paixões – para, depois, poder governar os outros. Platão na *República* trata das quatro virtudes fundamentais: sabedoria, vontade, justiça e temperança [*sóphrosuné*]. Esta última é uma das principais virtudes do homem livre, isto é, do homem capaz de não ser escravo dos prazeres.

O homem deveria ser livre em relação a si mesmo para poder melhor gerir a sua casa. Na medida em que ele soubesse comandar seus desejos também saberia conduzir seus serviçais. Xenofonte aponta essa questão através de um mau exemplo quando fala dos senhores incapazes de governar a si mesmos. Eles levam seus patrimônios à ruína. "Na alma do homem intemperante, senhores 'maus', 'intratáveis' – trata-se da voracidade, da embriaguez, da lubricidade e da ambição – reduzem à escravidão aquele que deveria comandar e, após tê-lo explorado na sua juventude, preparam-lhe uma velhice miserável." [8]

> [...] Sócrates mostra ao jovem ambicioso que é muito presunçoso da sua parte tomar a seu encargo a cidade, dar-lhe conselhos entrar em rivalidade com os reis de Esparta ou com os soberanos da Pérsia se não aprendeu anteriormente aquilo que é necessário saber para governar: deve, primeiro, ocupar-se de si próprio – e logo, enquanto é ainda jovem, pois com 'cinquenta anos será demasiado tarde'. [Foucault, 2007b: 49, 50]

Da mesma forma que a temperança era necessária para o governo de si e da casa era também imprescindível para a participação ativa na política. "Se o indivíduo se assemelha à cidade, não é uma necessidade que se passem nele as mesmas coisas?" [9]. Em outras palavras, um homem deveria ser livre e, portanto, não deveria ser escravo de suas paixões para poder participar da economia e da vida coletiva da polis.

> A temperança é representada com grande regularidade entre as qualidades que pertencem – ou ao menos deveriam pertencer – não a

[8] Foucault, 2007, p. 67 – input, sem ser citação direta, Xénophon, *Économique I* 22-23.

[9] Platon, Lois III, 689 a-b: "A parte que sofre e que goza é na alma o que o povo e a multidão são na cidade.". [*apud*, Foucault, 2007, p.67]

> todos e a qualquer um, mas, de forma privilegiada, àqueles que têm posição, status e responsabilidade na cidade. [Foucault, 2007:58]

Para fazer um uso temperante de suas paixões, os atenienses criaram condições e modalidades. O uso dos prazeres [*chrésis aphrodision*] não se tratava de uma norma que listava o que era permitido ou proibido, mas de uma prudência, de uma reflexão do modo em que se distribuíam e se controlavam os atos. Tal ajuste era dado por três variáveis: a necessidade, a circunstância e o status.

Ao invés de afastar os prazeres como algo a ser evitado, pretendia-se suscitar o desejo ao deixar o corpo sentir a necessidade de se fazer um ato de prazer. Uma vez sentida, ela devia poder ser sustentada por algum tempo justamente para viver a experiência de domínio ao uso dos prazeres, ao invés de cultivar práticas de excesso a ponto do corpo não poder sentir necessidade. Já a segunda variável - a circunstância - visa analisar o momento oportuno do uso a fim de saber distribuir os prazeres como convinha ao longo da existência. E, por fim, a terceira variável diz respeito ao status. Quanto mais autoridade sobre os outros um homem quisesse ter, mais seria preciso se impor princípios rigorosos nos usos dos prazeres para provar o domínio de si.

A Enkrateia é a atitude que busca a *sóphrosuné* [temperança] em relação aos *afrodisiais* [prazeres] se valendo dos princípios gerais apontados pelo *chrésis* [pelo uso]. Ela é uma forma ativa de domínio de si que permite resistir ou lutar e garantir a dominação dos prazeres. Ao invés de temê-los a ponto de evitá-los, os gregos praticavam exercícios que os colocavam em contato com os desejos e prazeres a fim de estabelecer uma luta de si para consigo. Entre a insensibilidade e o excesso buscava-se alcançar a temperança tão necessária para um cidadão da polis.

A dominação dos prazeres era necessária não porque estes eram apetites inferiores à razão, uma imoralidade aos costumes ou uma ofensa aos deuses, mas porque estes manifestavam um perigo sobre todo o resto. Tais apetites poderiam estender a sua dominação, primeiro, sobre o próprio indivíduo, reduzindo-o a um escravo de uma parte de si mesmo e, depois, para outros indivíduos os fazendo escravos. Como um escravo dos prazeres, que não consegue governar a si mesmo, poderia governar o outro? E essa relação entre o governo de si e do outro era evidentemente uma questão pública como evidencia Foucault:

> A atitude do indivíduo em relação a si mesmo, a maneira pela qual ele garante sua própria liberdade no que diz respeito a seus desejos, a forma de soberania que ele exerce sobre si, são elementos constitutivos da felicidade e da boa ordem da cidade. [Foucault, 2007:74]

Como homens livres poderiam governar homens livres? A democracia colocava essa questão e a atenção à escravidão ou ao descontrole das paixões era, ao mesmo tempo, de si e da cidade. Era a busca de uma autonomia ou de uma liberdade capaz de constituir uma existência que pudesse ser contemplada ou que tivesse certos critérios estilísticos.

Entretanto, o *si* para os atenienses não correspondia ao que hoje entendemos como *eu*, um interior totalizado, uma independência em relação aos outros ou um livre-arbítrio.[10] "O seu *vis-à-vis*, a polaridade à qual ela se opõe não é um determinismo natural nem a vontade de uma onipotência: é uma escravidão – e a escravidão de si para consigo." [Foucault, 2007:74] A liberdade de si mesmo não era o mesmo que poder fazer qualquer coisa segundo seus desejos ou como um direito natural. Ao contrário, a liberdade de si era diretamente ligada a uma liberdade de conjunto, onde a relação consigo - uma força ativa - era um exercício de liberdade comum que passava pelas práticas de cada um.

> [...] É para ser livre e poder permanecê-lo. Poder-se-ia ver nisso, se ainda fosse necessário, a prova de que a liberdade, no pensamento grego, não é simplesmente refletida com a independência de toda a cidade ao passo que os cidadãos seriam por si mesmos elementos sem individualidade nem interioridade. A liberdade que convém instaurar e preservar é evidentemente aquela dos cidadãos em conjunto, mas é também, para cada um, uma certa forma de relação do indivíduo para consigo. [Foucault, 2007:73 e 74]

Era preciso exercitar-se não para ser onipotente, mas porque as desordens de sua conduta teriam efeitos sobre todos. A conduta de

[10] Segundo Frederic Gros [knijnik, 2009], Foucault aponta a diferença entre o *si* antigo e o *eu* moderno ao mostrar as distintas interrogações que estavam relacionadas às práticas de constituir-se. Ele aponta a diferença da questão cristã: quem sou eu?; para a questão grega: o que estou fazendo da minha vida? A primeira questão seria transcendente, na medida em que a resposta está relacionada a outros mundos: de onde vim e para onde vou. Ela foi instaurada entre o diretor de consciência e o dirigido nos primeiros monastérios. Essa interrogação se inscreve em um dispositivo preciso de obediência incondicional ao outro. Já a questão grega, imanente, diz respeito diretamente às práticas cotidianas e as relações com o outro. Esta estava agenciada a um processo de autonomia e libertação comum aos homens livres.

si foi elevada ao que Foucault chamou de artes da existência: uma atenção, um cuidado, uma proporção, um estilo constituído por exercícios capazes de promover elementos de reflexões *comuns* [a verdade] e matérias de estilizações singulares [estética de si]. Nesse sentido, os atenienses do século IV A. C. se constituíam, ao mesmo tempo, reflexivos, estéticos [capazes de sentir] e atentos ao outro.

*

Diante da cidade montanhosa poderíamos indagar: quais as experiências de si para consigo que praticamos possuem uma relação direta com a cidade? Ao nos exercitarmos para nós mesmos também nos exercitamos para o outro? A partir de quais princípios comuns elaboramos exercícios para a formação de um cidadão? Quais são os nossos modos de conhecer? Na maior parte das vezes, podemos lidar com a verdade de forma livre e autônoma através de exercícios facultativos? Nas experiências provocadas por tais exercícios a invenção de si é mobilizada? Damos importância à criação de um estilo? Quais são os hábitos de conduta que incitamos? Em suma, de quais práticas e problematizações somos constituídos? De que maneira lidamos com elas? E como elas se relacionam com a cidade?

O problema e o seu contexto

O que a crônica da *Cidade Escaldante* talvez mostre é que o modo hegemônico de ser arquiteto e urbanista ainda sustenta uma dissonância entre as teorias de projeto e as práticas cotidianas do espaço. Desarmonia esta que ecoa ainda mais ao passarmos pela *Cidade Montanhosa* que nos faz sentir, como se estivéssemos em um mirante, os abismos nos quais habitamos. É, sobretudo, dessa inquietação, intuição, provocação que surge esta Tese.

O contraponto apresentado pelas duas imagens de cidades denuncia, ainda que de modo nebuloso, uma cisão atual, ou quiçá, uma grande fissura: nós estamos separados! Isolados uns dos outros, dos exercícios que possam produzir coletividades, das produções e criações que decorrem desses exercícios e dos espaços físicos e espirituais que habitamos. É da cidade que estamos cindidos, se essa for considerada algo mais do que seus aspectos físicos ou se estes puderem atuar positivamente em nossos estados de espírito.

Provocado por essa fissura, o exercício de debate desse trabalho recai diretamente sobre certa atenção consciente do arquiteto e do urbanista ao projetar: a que pretende que o projeto elaborado reverbere *com* a comunidade e não *sobre* ela; a que se atenta à fissura entre as práticas do espaço e as teorias de projeto e procura ao projetar uma atitude de *transversalidade* ou estabelecer um *comum*[11] com os habitantes [cidadãos, povo, comunidade, usuários] na concepção de projetos coletivos. Cabe ressaltar que essa atitude transversal é diferente, portanto, das verticais seja ela *de cima para baixo* [*top down*], seja ela de *baixo para cima* [*botton up* ou lateral].

O problema dessa cisão entre a prática do espaço e a teoria de projeto apareceu de modo mais consciente no campo da arquitetura e do urbanismo na metade do século XX. Foi diante da falência do paradigma científico e do método do modelo que o campo passou por uma importante ressignificação de suas práticas. Mas não apenas, é também na metade do século passado que outras transformações sociais e econômicas emergiram com mais evidência como movimentos sociais urbanos e artísticos.

Choay, [2005], em sua clássica antologia, situa a formação do campo do urbanismo na tentativa de responder aos problemas suscitados pela Revolução Industrial: crescimento populacional, o habitar insalubre do trabalhador, transformação dos meios de produção e de transporte. Foi em torno dessas críticas que a cidade industrial - as ditas críticas de primeiro grau - que o campo do urbanismo apresentou modelos ideais de cidades, sejam eles inspirados no passado, da antiguidade clássica ao barroco [os culturalistas], no futuro, as pretensões científicas [os progressistas]; ou, ainda, os anticitadinos, um híbrido entre campo e cidade ou as cidades móveis [os naturalistas ou os desurbanistas soviéticos]. Apesar das diferenças radicais entre as inúmeras propostas que compuseram o campo, Choay alerta que a maioria delas seguia a metodologia pré-determinada do modelo. Isto é, a cidade era pensada como um objeto realizável em um molde, deslocada, portanto, da experiência ou dos seus processos e práticas cotidianas.

Diante da construção de muitos desses modelos, principalmente os ancorados na ciência [racionalista, progressista, moderno], surgem, na metade do século XX, uma segunda onda de críticas no campo da arquitetura e do urbanismo. As chamadas críticas de segundo grau questionavam fortemente a metodologia dos modelos ou os objetos construídos em si apontando: a arbitrariedade de seus princípios, o desprezo pelas situações concretas, o

[11] Desenvolveremos esses conceitos mais adiante.

entendimento da cidade como um objeto a ser reproduzido, o encerramento do tempo em uma perspectiva passada ou futura e a ausência de participação dos habitantes. Críticas estas que colocavam em questão a metodologia dos modelos bem como os preceitos científicos que sustentavam parte delas.

Entretanto, essa crise do paradigma científico foi também uma crise econômica inserida em uma verdadeira onda de transformações que esteve longe de ser uma exclusividade do campo da arquitetura e do urbanismo. Nesse momento, também, surgiu um verdadeiro movimento popular urbano em diversos países ocidentais, a fim de questionar os modos de vida atrelados ao sistema de produção e sua organização social. Os movimentos estudantil, sindical, comunitário ocuparam as ruas de diversas cidades ocidentais para criticar as jornadas de trabalho e os salários, a prática do consumo, os padrões alienantes do modo de vida hegemônico, a poluição do meio ambiente, a opressão de *minorias* [mulheres, negros, os homossexuais] e a crítica aos regimes totalitários que se davam, por exemplo, na América Latina. O levante francês, com Maio de 68, talvez tenha sido o mais famoso, mas não foi o único. Em outros países da Europa - Espanha, Alemanha Ocidental, Reino Unido, Bélgica, Polônia, Iugoslávia e Itália - quanto nas Américas - Brasil, Estados Unidos, México, Argentina, Uruguai, Venezuela, Colômbia[12] - também houve grandes manifestações.

Esse processo resultou em importantes conquistas relativas às questões culturais e de direitos humanos, entretanto esses avanços não estiveram desassociados de uma nova modulação do capitalismo. Michel Foucault [2004], entre outros autores, coloca que no final da Segunda Guerra mundial se precipitou a passagem - que vinha acontecendo lentamente - de uma sociedade chamada disciplinar, na qual seu poder se organizava em torno dos espaços de confinamento, para uma sociedade cuja concentração do poder seria dada pelo controle contínuo.

As sociedades disciplinares situam-se no século XVIII, XIX, chegando a seu apogeu no início do século XX. Nela os indivíduos não cessavam de passar de um sistema fechado a outro: da família, para escola, para o quartel, para a fábrica e eventualmente para o hospital ou para a prisão. Não por acaso esses sistemas abrigavam modelos arquiteturais semelhantes,[13] os indivíduos passavam de uma

[12] Artigo da Folha de São Paulo de 30/04/2008, último acesso em 10 de setembro de 2013: http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u397160.shtml

[13] Em *Vigiar e Punir* Foucault mostra como no espaço físico dessas instituições são variações de um modelo arquitetônico também usado na prisão chamado panóptico.

instituição a outra, de um espaço a outro, onde seus corpos seriam disciplinados e suas vidas geridas de um determinado modo que possibilitasse a participação ativa no sistema de produção.

Este modo de dominação se distingue do seu antecessor - das sociedades de soberania - que se preocupavam mais em gerir a morte dos indivíduos do que suas vidas e se apropriavam mais dos bens produzidos ou cultivados do que almejavam controlar os meios de produção; bem como se distingue, também, de sua herdeira: a sociedade de controle, que funciona em um sistema aberto, contínuo, comunicacional não mais em um modelo espacial, mas temporal.

A crise das instituições - família, escola, hospital, prisão - encarnam a transição de um capitalismo da fábrica para um capitalismo da empresa, isto é, de um modo de dominação disciplinar para um modo de controle contínuo. O trabalho deixa de ser realizado apenas intramuros - nos espaços de confinamento - para ser dispersado em qualquer lugar - casa, cafés, parques, centros culturais - por meio das metas e concorrências criativas entre os funcionários, terceirizações ou modalidade *freelancer*. Perde-se a distinção das horas de lazer e de trabalho bem como dos espaços destinados ao convívio, ao descanso ou à produção.

Com a crise dos espaços hierárquicos [casa/pai, fábrica/patrão, hospital/médico, prisão/policial], o controle passa a ser efetuado no tempo, isto é, em todos os lugares e em qualquer hora, porque o que é controlado já não é mais o corpo, mas o desejo, principalmente, através do marketing. O indivíduo antes disciplinado, confinado a um espaço e adaptado a um modelo, agora, pode estar em qualquer lugar desde que continuamente trabalhando ou se formando e pode também, cada vez mais ser diferente do modelo - homossexuais, mulheres, negros, indígenas, imigrantes - desde que todos estes não abram mão do cartão de crédito.

Essa emergência conjunta na metade do século XX não parece ter sido por um acaso. Uma ressoa na outra: a crise do paradigma científico, dos modelos, das instituições disciplinares, a modulação do capital e o rompante popular se deram em uma tecedura conjunta. E isso evidencia uma questão importante: a tomada de consciência desses novos temas, no campo da arquitetura e do urbanismo, estiveram em consonância com movimentos econômicos e sociais mais amplos, o que coloca em questão o desenrolar natural e progressivamente positivo desse momento de ressignificação sofrido no campo. Ou seja, essa aparente abertura não é livre de novos mecanismos de controle ou outros perigos.

Para ser ainda mais preciso nesse ponto, pode-se usar um exemplo dado por Gilles Deleuze com as práticas de saúde. O filósofo francês chama a atenção para o duplo papel, por exemplo, da crise do hospital como meio de confinamento. "[...] A setorização, os hospitais-dia, o atendimento a domicílio puderam marcar de início novas liberdades, mas também passaram a integrar mecanismos de controle que rivalizam com os mais duros confinamentos." [Deleuze:1992:220] E esse alerta dado no caso do hospital parece valer também para o nosso caso. Se os mecanismos de controle mudaram, talvez o surgimento de novos temas no campo da arquitetura e do urbanismo não possam garantir em si uma conquista, o que não é o mesmo que dizer que não existam experiências bem sucedidas.

Nossa hipótese, nessas páginas, é que nesse contexto, portanto, da metade do século passado junto às mudanças econômicas e sociais, emerge no campo da arquitetura e do urbanismo a consciência ou consolidação de certa *atenção de projeto com e não mais para o habitante*. Junto às críticas de segundo grau, tal atenção aparece em diversos trabalhos desse período e é intitulada de diferentes maneiras como: a participação, a colaboração, as lutas políticas declaradas, o combate ao autoritarismo exercido nas práticas de projeto, a defesa pela competência histórica do arquiteto, ou a necessidade de agregar forças externas ao campo da arquitetura e do urbanismo como foi o caso da arquitetura vernacular ou regional.

Nesse período foram vividas e publicadas diversas experiências e análises que buscavam, por um lado, ampliar - no sentido de temas a serem considerados - e, por outro lado, localizar - no sentido da singularidade dos territórios e do tempo presente - as questão que estavam sendo consideradas no exercício de concepção de projeto. Muitos trabalhos desse período incorporaram temas ligados à antropologia, história, filosofia, sociologia, psicologia, geografia, climatologia e às tradições locais do construir.[14] Tal postura, apesar de não ser garantia de uma "evolução" positiva, pode ser notada em uma gama ampliada de trabalhos que as vezes defendia até mesmo caminhos opostos ou contraditórios. Citaremos alguns exemplos para demonstrar um panorama da época, sem com isso pretender esgotar ou até mesmo desenvolver minimamente esses atores, exceto os

[14] Apesar desse período ter tido uma gama expressiva, anteriormente já haviam alguns trabalhos significativos. Pode-se citar Patrick Gueddes como um crítico importante em outro momento de ressignificação das práticas urbanas e urbanísticas, ainda no início do século, com a sua ampliação da noção de diagnóstico.

escolhidos para trabalhar o problema do comum ou da participação aqui já anunciado.

Ainda buscando afirmar o Movimento Moderno pode-se citar o plural Team X[15] : o casal Smithson e a tentativa de rever os grandes conjuntos, Aldo Van Eyck ao incorporar a perspectiva da criança no projeto; Jopep Antoni Coderch, Fernando Távora, Georges Candilis ao incorporar as culturas locais e Giancarlo de Carlo, Ralph Erskine desenvolvendo experiências de participação diretas com a comunidade. Ou outros arquitetos atuantes no contexto brasileiro como Lina Bo Bardi e a atenção à arquitetura vernacular, Acácio Gil Borsoi[16] e os mutirões pré-fabricados de taipa, a Arquitetura Nova[17]: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre colocando em questão a produção da arquitetura e sua relação com os métodos de projeto.

Como crítica mais incisiva à arquitetura racionalista, pode-se citar a Tendenza[18] Italiana: Aldo Rossi, Ernesto Rogers, Vittorio Gregotti, Manfredo Tafuri que buscaram restabelecer de diferentes maneiras um vínculo com a história; a forte reação norte-americana: Kevin Lynch, Jane Jacobs, Roberto Venturi, Christopher Alexander[19] buscando de diferentes maneiras uma relação direta com o habitante; a Internacional Situacionista[20]: Guy Debord, Asger Jorn com uma forte crítica à arquitetura e o urbanismo do espetáculo e de um habitante passivo; e muitos sociólogos e antropólogos tratando, principalmente, temas de inclusão social e cultural[21].

E há ainda as publicações e trabalhos que trataram de outras questões como Hassan Fathy e a questão rural, Gorden Cullen e a percepção da paisagem, John Turner e a questão dos mutirões ou da autoconstrução, Paul Davidoff e o urbanismo como advogacy-planning, Bernard Rudowsky e arquitetura sem arquitetos, N. John Habraken e Lucien Kroll com a teoria dos suportes, Carlos Nelson Ferreira dos Santos e a política urbana, entre muitos outros arquitetos e urbanistas que de modo difuso e em diversos países foram levantando questões, criando ferramentas, dispositivos, procedimentos e ensaiando alternativas a fim de construir uma

[15] Mais sobre em Barone, *Team 10: arquitetura como crítica* [2002].
[16] Mais sobre em Souza, *Reconstruindo Cajueiro Seco: arquitetura, política social e cultura popular* em Pernambuco (1960-1964) [2011].
[17] Mais sobre em Arantes, *Arquitetura Nova* [2002].
[18] Mais sobre em Migayrou, *La Tendenza Italian, 1965-1985*, Collection Centro Pompidou Paris.
[19] Apesar de ser austríaco, seu trabalho se desenvolveu nos Estados Unidos.
[20] Mais sobre em Jacques, *Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade* [2003].
[21] Muitos nomes podem ser notados em Del Rio, *Introdução ao Desenho Urbano no planejamento* [1990].

arquitetura e um urbanismo mais "encarnado", ou mais conectado às práticas cotidianas de seus habitantes.

A atualidade da questão

Sessenta anos depois nos parece que a questão da fissura entre as práticas do espaço e as teorias de projeto persiste. A *Cidade Escaldante* coloca essa atualidade, mas não apenas. Recentemente, uma série de dinâmicas em diversos campos do conhecimento continua apontando a necessidade de uma desconstrução dos processos dominantes e a possibilidade de novas alternativas. Ao situar o urbanismo contemporâneo Montaner e Muxí [2014:211] citam algumas delas: "comércio justo, *slow food*, consumo local e responsável, banco ético, cooperativas de crédito, cooperativas de moradias, parceria urbana, etc" e ainda poderíamos acrescentar economia solidária, as práticas de saúde holísticas, os sistemas de informação independentes, entre outras.

Nesse contexto, a necessidade de uma maior aproximação entre os arquitetos-urbanistas e os habitantes para os quais projetam não cessa de se expandir[22]. Para ilustrar esse movimento, pode-se citar alguns exemplos de trabalhos atuais. Em uma recente exposição de 15 jovens escritórios de arquitetura e urbanismo de toda a Europa [2012], *Re-Architecture: re-cycler, ré-utiliser, ré-investir, re-construire. Nouvelles fabriques de la ville européenne,* [23] essa questão não apenas foi abordada - frequentemente com o nome de *participação* - mas colocada como uma das diretrizes contemporâneas de projeto junto com a sustentabilidade e as intervenções artísticas.

Ou ainda, na consulta do projeto *Grand Paris* [2007-2009], que ao reunir 10 equipes renomadas de urbanismo de todo mundo talvez possa ser um caso ilustrativo. Nesse exemplo, o tema apareceu mais associado à palavra *democracia*, em destaque nos trabalhos de Bernardo

[22] Montaner e Muxí [2014] também ressaltam que uma grande parte da cultura arquitetônica e urbanística contemporânea dá continuidade e cria colaborações a uma tradição orgânica e participativa desses campos. Seria injusto não reconhecer que as políticas públicas de moradia popular, a mobilidade, os equipamentos públicos para o desenvolvimento do aprendizado, sociabilização, expressão e comunicação das pessoas, os espaços verdes, entre outros são temas antigos no nosso campo disciplinar, que em cada época foram por sua vez ressignificados sendo possível construir um modo específico de ver e agir sobre esses temas.

[23] A exposição *Re-Architecture: re-cycler, ré-utiliser, ré-investir, re-construire. Nouvelles fabriques de la ville européenne*, ocorreu no Pavillon de l'Arsenal de Paris em 2012. Foram convidados 15 equipes que possuem uma postura crítica aos modo de fabricar a cidade europeia nos dias de hoje.

Secchi e Djamel Klouche.[24] Além desses urbanistas, pode-se dizer que de uma outra maneira, a participação, apareceu junto às questões de sustentabilidade e mobilidade. Ambas, muitas vezes, se justificaram no tomar parte ou no acesso de todos os cidadãos aos bens públicos, coletivos, naturais ou comuns. Ou ainda, é considerado sustentável um envolvimento de preservação e cuidado do espaço habitado que muitas vezes passa a ser praticado com a participação na construção ou reforma do seu bairro, rua, edifício. No Brasil, poderíamos citar o exemplo dos Planos Diretores Participativos que viraram lei desde 2001 ou da experiência do Orçamento Participativo desde 1989, bem como o surgimento de escritórios atentos ao tema da participação ou da elaboração de projetos colaborativos[25].

Ao que parece, o que na metade do século passado parecia um tema mais aberto e disperso muito relacionado a oposição ao racionalismo, hoje se concentra principalmente em torno da palavra *participação* que é considerada uma ferramenta da democracia[26], de um desenvolvimento sustentável, de uma cidade acessível; ou um instrumento da igualdade e da diversidade[27]. A participação se tornou, inclusive, tema específico e quase obrigatório, caso os projetistas ou os governantes queiram evitar a possibilidade de serem considerados autoritários ao realizarem projetos urbanos e arquitetônicos.

Entretanto, apesar desse tema cada vez mais se consolidar, principalmente no contexto europeu, não temos uma antologia sobre a participação em urbanismo ou em arquitetura. Mesmo assim, o uso do termo *democracia participativa* foi citado por Ascher [2010] como um dos léxicos para uma cidade plural, bem como Montaner e Muxí [2014] apontam a *participação* como parte de um conjunto de novas epistemologias para o urbanismo contemporâneo ainda que sem buscar definir em práticas concretas como isso poderia se dar. No contexto brasileiro o uso do termo é mais recorrente nas publicações sobre o urbanismo de gestão, mas muito pouco corrente nas que se referem aos processos de concepção do projeto arquitetônico e urbano. Neste quadro, para demonstrar como o tema vem se constituindo como um campo específico dentro da arquitetura e do

[24] Segundo publicação na revista francesa, AMC Le Moniteur Architecture, intitulada *Le Grand Pari(s), Consultation Internationale sur L'avenir da Metropole Parisienne*, Paris, 2009.

[25] Pode-se encontrar muitos escritórios nacionais e internacionais que de alguma maneira versam sobre esse tema. Apenas para citar alguns exemplos: Usina, de São Paulo, Estúdio Guanabara e Terceira Margem do Rio de Janeiro; Atelier d'Architecture Autogerée, Collectif ETC da França; Assamble de Londres, Dus Aechitects de Amesterdam, entre muitos outros.

[26] Como cita Judith le Marie *em L'architecture participative: essai de chronologie* in *De la Participation urbanine. La place Flagey*. 2005:124.

[27] Como cita Montaner e Muxí em *Novas Epistemologias para o Urbanismo Contemporâneo* in *Arquitetura e Política. Ensaios para mundos alternativos*, 2014: 218.

urbanismo, usaremos o caso francês, no qual o tema aparece com força e possui uma certa tradição de temas democráticos.

Em publicações de quase trinta anos já se pode encontrar a formação de um campo específico: *o urbanismo participativo*[28] ou a *arquitetura participativa* [29] . Este campo possui até mesmo uma classificação de suas práticas em três grandes níveis[30]. O primeiro, a *informação*, apenas comunica a comunidade das reformas ou atividades que serão realizadas em seu bairro ou cidade. O segundo, a *consultação*, que pode ocorrer de duas maneiras: ser apenas uma busca de opiniões, informações [consultation] ou estabelecer um debate entre a comunidade e o poder público [concertation], ambas devem ser consideradas na realização do projeto, mas o processo decisório é resguardado ao poder público ou ao especialista. O terceiro nível, *a divisão do poder de decisão*, consiste em uma instância deliberativa constituída por membros da comunidade e do poder público. Este último é frequentemente defendido como o único processo de participação legítimo.

Contudo, apontar a constituição de um campo específico em torno da participação não é o mesmo que afirmar que a fissura entre as práticas do espaço e as teorias de projeto estejam soldadas ou ao menos que ela estaria em um caminho para isso. Ao contrário, hoje já existe outro debate, também bastante presente na França, sobre os limites nas apropriações do termo da participação. Alguns trabalhos denunciam de modo bastante consistente um esvaziamento ou, até mesmo, um falso uso do termo quando este é associado à participação dos usuários nos processos de concepção dos espaços arquitetônicos e urbanos.[31]

Apenas para citar um exemplo, pode-se valer do trabalho de Camille Gardesse[32] sobre o processo de concertação no projeto de revitalização do Halles de Paris, ocorrido entre 2002 e 2010. Nesse exemplo, foram realizadas três etapas de trabalho: a definição de um partido de projeto urbano [2002-2004]; o concurso e o programa para

---

[28] Em, Lacaze, *Les Méthodes de l'Urbanisme* [1990].

[29] *apud* nota 24.

[30] Também encontrada em Verdier, *Le Projet Urbain Participatif* [2009] ou em *De la Participation urbane* do l'Institut supérieur d'Architecture de la Communauté française - La Chambre [2005], entre outros.

[31] Encontra-se essas problematizações, *Le participation dans les projets de développement: une analyse critique* de Maya Leroy; *Les coopératives d'habitation, la participation de l'usager et la démocratisation de la crátivité (Yverdon)* de Adriana Radinovich; *La démocratie participative* de Jean-Pierre Gaudin; Ou no caso brasileiro e em relação ao urbanismo de gestão poderíamos citar: *A prisão e a ágora: reflexões em torno da democratização do planejamento urbano*. de Marcelo Lopes de Souza.

[32] Tese de doutorado de Camille Gardesse, realizada no Láb'Urba, Insitut d'Urbanisme de Paris, UPEC. em *La concertation citoyenne dans le projet de reamenagement des quartier des Halles de Paris* (2002-2010).

o futuro Fórum e o projeto do jardim [2006-2009]; e a reflexão sobre os serviços destinados aos cidadãos metropolitanos [2009-2010].

A autora acompanhou as reuniões com os participantes, em sua maioria lideranças locais, e depois analisou o conteúdo do projeto, a aprendizagem desses atores e a reverberação desse caso no próprio tema da participação. Quanto ao primeiro aspecto, o projeto propriamente dito, Gardesse não conseguiu encontrar nenhuma alteração nas diretrizes gerais, mesmo que diversos aspectos tenham sido questionados pelos participantes. Apenas os aspectos marginais, de pouca importância, acabaram sendo incorporados no desenho final proposto.

Quanto aos atores, de um modo geral, ela aponta o amadurecimento da própria conduta política de cada um como um aspecto positivo, apesar da grande maioria já ter tido outras experiências políticas. E, por fim, a autora analisou que esse processo de concertação do projeto de Halles em Paris não contribuiu para o tratamento do seu próprio problema público, ou seja, não contribuiu para o debate da participação dos usuários nos processos de concepção urbana. Esta foi mais uma consulta a população que não teve grandes impactos no projeto, do que um debate que pudesse ter resultado em alguma transformação no processo de projeto.

Em suma, esse trabalho que alega afirmar a existência de um processo participativo - desenvolvido recentemente no coração de uma das cidades difusoras da prática da arquitetura e do urbanismo até os dias de hoje - não parece ter desenvolvido de fato uma relação entre os habitantes e o processo de projeto; ou entre as práticas do espaço construído e as teorias de projeto. De fato, o que ocorreu foi uma série de reuniões e debates entre os técnicos da Prefeitura de Paris e alguns representantes de associações cujos efeitos não reverberaram no projeto propriamente dito bem como não apresentaram questões que pudessem transformar nem os atores, nem as teorias de projeto e nem a própria metodologia da participação ou o modo de concepção de projeto. Isto é, não parece ter dito nenhum acontecimento que pudesse modificar qualquer questão engendradora das regras do jogo precedentes a esse processo.

Sendo assim, talvez, esse caminho frequentemente apontado como participação dos usuários na concepção do projeto urbano e arquitetônico esteja mais próximo de um sistema de informação, ou de uma estratégia de marketing, do que constitua exatamente um processo efetivo de transformação da metodologia pré-determinada dos modelos. A questão da fissura entre teoria e prática do projeto não consegue nem ser colocada nesse processo relatado por Gardesse.

Não parece a toa que duas coisas tão distintas, como informar e dividir o poder de decisão, possam estar classificadas sob o mesmo nome: a participação. E isso pode ser visto de modo ainda mais grave, quando notarmos a conveniência desse processo para diversas práticas. A participação convém, mesmo nesses termos, aos governantes que legitimam os processos de projeto, aos arquitetos e urbanistas que se pensam não autoritários, ao público em geral que imediatamente olha com bons olhos uma iniciativa como esta e, as vezes, aos próprios participantes que se sentem úteis [apesar deste não ter sido o caso do exemplo citado, visto que a maioria dos participantes do Halles julgou o processo como uma perda de tempo]. Se convém a tantos atores, corre-se o risco de mesmo longe de seus propósitos, esse tipo de processo perpetuar e se propagar.

Porém, não apenas esses usos demagógicos e as classificações forçadas nos afastam do termo *participação*. Mesmo no terceiro nível da classificação, de sentidos mais transformadores e mais inclusivos ou francamente transversais, se pode apontar importantes questões em suas práticas. São justamente essas práticas que iremos elaborar com mais vagar e precisão ao longo do trabalho, principalmente no que se refere ao trabalho de Christopher Alexander. Todavia, pode-se desde já, ao menos, problematizar o próprio sentido dessa palavra.

Quem participa passa a fazer parte de algo que já existe. A participação é o mesmo que a inclusão, adaptação ou a divisão de uma lógica existente, de um poder de decisão que já está estabelecido dentro de determinados termos. Há um modo existente de desenhar um projeto arquitetônico ou de pensar uma política pública e o que ocorre é uma inclusão de novos atores nesse modo, mas nunca, ou raramente, existe a possibilidade de repensar o próprio modo. Se considerarmos que não há neutralidade nas práticas, teorias, posturas, papéis sociais, isto é, se atentarmos para a existência de um sistema produtor de sentidos e verdades subjacentes ao próprio modo de desenhar ou pensar as políticas públicas, poderíamos dizer que criar a possibilidade de inclusão não é o mesmo que criar um *comum* ou uma metodologia de projeto que possa ultrapassar modelos.

É importante ainda dizer que discordamos do uso demagógico desse termo e até mesmo do seu sentido, mas não das questões que muitas vezes ele coloca. Ao que nos parece, a participação em muitos casos está associada a termos como democracia, justiça, equidade, diferença, proximidade entre o habitante e seu ambiente. Problematizamos, portanto, o termo da participação e alguns de seus usos frequentes, mas não o problema no qual normalmente ele está referido.

O objeto de pesquisa

> Patrick Geddes [considerava] (...) que o urbanista tem um saber não possuído pelos habitantes e é indispensável para fazer a síntese da fase de investigação e orquestrar o plano com intuição e imaginação criativa. (...) Álvaro Siza que fez a experiência de participação dentro do caso do SALL [Serviço de Apoio Ambulatório Local] sublinhou um risco demagógico e Ralph Erskine expressou a mesma inquietude: 'O que é dito e quisto, é o necessário? E dentro dessa mesma ordem de ideias, o arquiteto está em condições de propor o que acredita ser justo sem a participação dos usuários que são os destinatários dos edifícios dentro do processo de concepção?' [Maire, 2005: 125 e 131, tradução nossa]

Pela citação de importantes urbanistas e arquitetos acima nota-se que esse tema não é simples. Quem pode estabelecer os parâmetros que orientarão a concepção de um espaço construído? Quem e como podem ser tomadas as decisões? Há diferença entre o especialista e os habitantes? Poderíamos abandonar toda uma cultura arquitetônica e urbanística sustentada por seus campos disciplinares? Ou poderíamos desconsiderar as práticas locais de construção e uso?

Ao que parece, essa questão não pode ser pensada sem questionar as atribuições do especialista e sem tocar diretamente nas questões de *métodos de concepção de projeto*. A questão que vem a reboque quando se evoca a participação ou a sintonia com as práticas cotidianas dos habitantes é a hegemonia do especialista ou de um campo disciplinar - de suas teorias, ferramentas, procedimentos. Como são realizados os projetos? Sobre quais questões, sentidos eles emergem? De fato: o que está em jogo na mesa de desenho?

Se esta é uma questão de método pode ser válido retomarmos as bases teóricas do urbanismo. Choay depois de ter escrito *O Urbanismo, utopias e realidades uma antologia,* em 1965*,* e ter constatado, como aqui já explicitado, a grande hegemonia da metodologia pré-determinada do modelo, escreveu em 1980 *A Regra e o Modelo* buscando compreender as bases da teoria do urbanismo[33]. Segundo a autora, tal teoria foi constituída a partir de dois gêneros anteriores: os tratados de arquitetura [regras][34] e as utopias [modelos][35].

[33] A teoria do urbanismo teria iniciado com Ildefons Cerdà em 1867 na Espanha.

[34] O primeiro tratado moderno de arquitetura – um método racional para conceber e realizar edifícios e cidades [que para a autora compreende uma atitude reflexiva com certa racionalidade] foi impresso na Renascença em 1485 (escrito entre 1143-1452), por Leon Battista Alberti com o *De re adificatoria.* Tal obra é comumente vista como uma versão melhorada do livro de *De Architectura* do romano Vitruvio Polião em I a.C. No entanto, a autora mostra que Alberti ampliou a extensão do domínio da edificação na qual a

A primeira base trata-se de um método racional e problematizado para conceber e realizar edifícios e cidades a partir de regras gerais que se declinam de acordo com as situações específicas; e a segunda seria tanto uma crítica à sociedade presente, quanto uma pretensão de descrição de um cenário ideal que se apresenta como o modelo certo tanto para corrigir os erros detectados quanto para garantir a sociedade futura. Esta segunda tendência acabaria, séculos depois, por infiltrar-se e dar sustentação às teorias de urbanismo e de arquitetura.

Usando o tratado de arquitetura, exemplificado pelo *De re aedificatoria* de Alberti, e os modelos do urbanismo [influenciados pelas utopias literárias] Choay aponta a diferença entre as metodologias da regra e do modelo. A primeira, ao mesmo tempo em que cria um fundamento rigoroso para a edificação, deixa-a aberta à imprevisibilidade da imaginação e do desejo dos homens; seria um modo hedonista e permissivo. A segunda metodologia, a do modelo, vale-se da autoridade da ciência e faz da concepção do espaço um instrumento reprodutível de conversão e cura para as sociedades, isto é, cria com o espaço construído um instrumento de controle a fim de normatizar e medicalizar; seria um modo corretivo, disciplinar e médico.

No caso dos modelos, o saber científico ganha tamanha autoridade que o problema do *comum,* ou a relação entre arquiteto e habitante, desaparece. Já no caso da regra, a metodologia está aberta ao imprevisível trazido pelo usuário, ou seja, ela não o separa do fundamento da edificação e de uma abertura, criando um modo processual, mesmo que sob um determinado aspecto e em uma época favorável a isso. Apesar de uma evidente defesa à metodologia do *De re aerdificatoria*, Choay aponta os perigos dessa teoria que hoje não poderia ser aplicada sem ser questionada em, pelo menos, três pontos: a realidade dos locais, demanda dos usuários e a sensibilidade estética. Para a autora, a teoria de Alberti dependia de um contexto do

---

arquitetura enquanto arte é apenas uma parte. Inserido na dinâmica e ruptura produzida no "quatrocentos", Alberti

> "atribui à organização do espaço edificado uma formação discursiva autônoma. Essa autonomização, a ideia de que a estrutura de uma construção ou de uma cidade possa depender de um conjunto de considerações racionais dotados de uma lógica própria, marca o corte decisivo que impõe aos estudos dos escritos do urbanismo contemporâneo a passagem pelos tratados de arquitetura, e a consideração dessas duas categorias de texto como parte de um mesmo conjunto com uma denominação comum." [Choay, 1980: 6]

[35] Um gênero literário criado por Tomás Morus, com seu livro intitulado *Utopia*, publicado 50 anos depois *De re aedificatoria*. Apesar de pertencer ao universo da ficção, as utopias, como gêneros literários, propõem uma reflexão crítica sobre a sociedade [realidade presente] e uma elaboração imaginária de uma contra-sociedade [modelização da realidade futura] que são traços comuns aos escritos de urbanismo.

ambiente, de uma condição social e de um sistema estético comum que não existem mais.

Quanto à primeira questão, Choay aponta que o espaço livre para a experiência do construtor não é mais o mesmo de outrora. Enquanto na renascença a experimentação não tinha que se preocupar com um limite de área, hoje não apenas temos a questão de uma desenfreada expansão urbana como regiões cheias de construções inteiramente obsoletas formando detritos de cimento-armado. Choay aponta,

> (...) passaram-se os tempos em que Alberti podia pensar que o construtor age acumulando para as sociedades um tesouro indefinidamente aumentável sobre o qual irá ancorar sua memória e que ele sempre encontrará espaços onde inserir demandas e desejos novos. [Choay, 1980:314]

A segunda questão diz respeito à inclusão da demanda e do desejo do usuário colocada por Alberti como a inserção de um elemento imprevisível e, por isso, positivo na concepção do projeto.

> No espírito de Alberti, a consideração desse parâmetro permitia promover o que consideraríamos hoje como uma desordem positiva, geradora de ordem: integrar no processo de edificação a demanda e o desejo imprevisíveis dos usuários era o meio de desarticular ordens anacrônicas e esclerosantes em proveito de uma aparente confusão, prenhe de estruturas novas e não ainda perceptíveis. [Choay, 1980:315]

Todavia, a autora alerta que tal abertura nos dias de hoje poderia facilmente se afinar com a força econômica do capital, que já tende a ser o valor dominante na regulação da cidade. Sendo assim, essa suposta desordem, antes positiva, hoje poderia contribuir para ameaçar a estabilização e estruturação da sociedade, fazendo de seus espaços construídos desserviços comunitários.

O terceiro ponto recai sobre a estética que na época de Alberti era estruturada a partir de um sistema comum. Choay aponta que tais sistemas, desde a Revolução Industrial, vem perdendo coesão. Na falta de uma ciência da arte que pudesse estabelecer parâmetros e substituir os parâmetros precedentes, tais questões passaram a ser conduzidas, na maior parte das vezes, por gostos pessoais ou ideologias particulares de pequenos grupos ou artista.

> Daí a coexistência, na concepção estética do atual quadro construído, de tendências futuras ou surrealistas com tendências dominantes a "retro" [...] Daí o duplo terrorismo de estereótipos destinados a lisonjear o gosto "popular" e de uma pseudocultura dos arquitetos, associados para a produção da feiura fabulosa e única na história. [Choay, 1980:316]

Diante de tais restrições, Choay faz ainda uma forte crítica à questão da participação nos processos de concepção atuais que nos vale aqui reproduzir.

> Seja na urbanização de um território ou na construção de residências, seja na comodidade ou na beleza, acolher livremente a demanda e o desejo dos usuários, *quando esses não dispõem de uma linguagem comum com o construtor, nem de um fundo ou um sistema fixo de valores reguladores*, só pode desaguar no absurdo. Por isso é que a famosa participação, atualmente, não pode ser mais que um logro, ou, no máximo, um jogo, uma simulação que se apoia em convenções passadas e caducas. [...] a edificação aberta, tal como a teorizava Alberti numa ética da criação, não é mais [possível ser encarada] na escala da sociedade. Conforme o individualismo que a inspirou, ela doravante não poderia ser senão o apanágio de indivíduos. [Choay, 1980:316, grifo nosso]

Diante do fechamento dos modelos e da impossibilidade da abertura das regras se darem hoje sem os parâmetros comuns de outrora, cabe ainda perguntar: teríamos outras possibilidades de concepção do espaço *comum*?

Para que fosse possível enfrentar as questões de concepção de projeto, foi necessário delimitar o objeto de pesquisa especificamente nas práticas de desenho do espaço coletivo. Tomou-se a decisão, portanto, de não tratar de modo independente as práticas de diagnóstico, debate, programa, planejamento, gestão e tampouco do desenho arquitetônico destinado a uma família ou a um pequeno grupo específico de famílias, mas sim do desenho urbano ou de um equipamento amplamente coletivo.[36]

Trata-se, portanto, de um estudo dos *métodos de concepção do espaço construído coletivo,* mas não qualquer método. Como já

[36] O que não exclui a dimensão política latente da questão. Olharemos para ela não pelo aspecto da força política da sociedade, mas pela questão específica da concepção de projeto arquitetônico ou urbanístico. Por exemplo, estará fora do nosso escopo de estudo o caso quando se quer comprar ou destruir um lugar que a população reivindica como seu e protesta para a sua permanência. Apesar desse exemplo tratar da conquista política de um espaço ou lugar, essas práticas não recaem especificamente no desenho, no traço, na criação de um espaço construído.

especificamos, diante da questão que move essa tese - a fissura entre teorias e práticas - nos debruçamos exclusivamente sobre os métodos que tenham se preocupado em estabelecer um *comum* ou projetar *com* e não mais *para* os habitantes. Dito em outras palavras: a nossa atenção recai *naqueles métodos que tenham tido, ou ao menos tentado ter, como foco de sua ação uma atitude de transversalidade, de lateralidade entre arquitetos e habitantes* - ou comunidade, povo, usuário, cidadão - entre tantos outras denominações que possam referir-se a um encontro direto do exercício de projeto com às práticas cotidianas de uma localidade e de culturas.

Além de um recorte do objeto de pesquisa, também realizamos um corte temporal. A apropriação da palavra *participação* e sua frequente associação com a divisão do poder de decisão fez com que tomássemos distância desse termo para tratar a questão nela mesma. Recaímos, portanto, na metade do século passado, quando a questão de um método de projeto *comum* ainda não estava (de)limitada em torno de uma ou duas palavras: participação, urbanismo participativo, arquitetura colaborativa. A análise concentra-se, assim, na metade do século XX, quando a emergência de novos termos ainda estava acontecendo e os ensaios de enfrentamento do problema respondiam a uma crise instaurada.

Como já explicitamos foi, principalmente, diante dos inúmeros conjuntos modernos construídos no pós-guerra que a fissura entre as práticas do espaço e as teorias de projeto se tornou algo demasiadamente gritante para que ela continuasse sendo coberta por um idealismo científico. Neste momento, portanto, a questão do projetar *com* os habitantes estava respondendo a uma luta interna do campo e a um perigo imediato: a luta pela democratização do exercício de projeto e o perigo deste se manter ou se tornar, ainda mais, uma prática autoritária. Como lidar com a imensa dissonância que havia entre os modelos, as teorias de projeto - da construção de um mundo mais justo - e os efeitos da grande parte dos mesmos - a violência corpórea e psíquica da homogeneização e imposição de modos de habitar, ainda que cheios de "boas intenções"?

É, portanto, para estar junto a essa questão - no meio desse contexto de crise e ressignificação e escapar às práticas recentes muitas vezes demagogas ou já demasiadamente formatadas - que optamos *desenvolver esta pesquisa nesse momento exploratório no meio do século passado*. Cabe ainda ressaltar que apesar de trabalharmos com quatro experiências de projeto de diferentes atores desse período, o nosso foco não recai sobre a crítica ao Movimento Moderno bem como também não versaremos sobre a produção ou trajetória de cada um dos atores escolhidos. A pesquisa se concentra no desenvolvimento

da questão do comum nos processos de concepção de projeto ou da participação nos projetos de arquitetura e urbanismo.

O comum, a transversalidade e o método de pesquisa.

Ao retomar a questão que gira em torno de uma atitude, intenção ou atenção de projeto que passa a ser tecida *com*, e não mais *para ou sobre* a comunidade pode se interrogar: o que estamos exatamente evocando quando anunciamos a investigação da relação *com* os habitantes? Isto é, o que estamos querendo dizer, quando evocamos a palavra *comum*? Quando intitulamos a tese: dos métodos de concepção do espaço *comum*?

No dicionário temos dois sentidos principais para o termo *comum*: "do uso ou domínio de todos, comunitário, público" e "o que acontece ou se encontra com frequência e facilidade."[37] O segundo sentido é o normalmente entendido como o do "senso comum", o pensamento que mais pode ser encontrado ou a maioria numérica. Essa é uma ideia quantitativa do termo sem nenhuma análise crítica tanto no sentido de como é produzida essa maioria quanto no de questionar o que está sendo trilhado por ela. Para citar um exemplo do perigo de apenas afirmar a maioria, lembremos que uma maioria foi a favor dos regimes totalitários do nazismo e do fascismo nos seus países de origem, por exemplo. Essa ideia de senso comum é a que, na maior parte das vezes, sustenta o *status quo* e por isso nos afastamos desse sentido.

O comum aqui, portanto, não é a soma das partes, ou a maior parte numérica de uma comunidade ou coletivo, porque agrupar nesse sentido pressupõe uma homogeneidade ou uma igualdade dos termos referidos. Este seria o sentido de *como o um*[38], o que cai necessariamente no dilema entre o individual-diferente e o comunitário igual que, às vezes, é até associada à uma questão de escala: cidadezinha, comunitária e igual *versus* grande cidade, individual e diferente.[39] Ou seja, ao entender o comum *como o um* cria-se,

[37]In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa online http://www.priberam.pt/dlpo/comum, último acesso em 01 de junho de 2014.

[38] Estes termos *"como o um", e, depois, "com o outro"* e *"com o todo"* bem como o desenvolvimento dessas distinções foram inspirados na fala do Psicólogo Eduardo Passos sobre a *Clínica Comum* nas políticas de saúde do SUS. Na referida fala são usados os termos *"como o um"* em oposição ao *"para qualquer um*", mais apropriados para a questão tratada. Fala disponível no youtube, , publicado dia 17 de fevereiro de 2014, com o título *Clínica Comum I e II*, http://www.youtube.com/watch?v=9SUJysExsAQ, último acesso 31 de maio de 2014.

[39] Fala-se frequentemente de uma distinção entre comunidade e sociedade na qual a primeira estaria referida a um pequeno grupo, de cultura próxima - a cidadezinha - e a

imediatamente, um modelo a ser seguido e a noção de igualdade ou lateralidade fica forçosamente associada à de homogeneidade. Assim, diante da própria condição urbana e da crise da metade do século XX, justamente a crise da homogeneização e da serialização do habitar, este sentido não poderia ser válido no nosso caso.

O que queremos afirmar com o uso desse termo é o seu sentido de público ou comunitário, o que garante um atributo qualitativo ao termo. O comum que possa servir a todos sem distinções sociais ou raciais. Importa mais o sentido qualitativo da inclusão de todos do que a quantidade numérica de pessoas. Este comum é associado diretamente a uma atitude democrática necessariamente inversa a noção totalizante e tantas vezes totalitária da exclusão de uma ou mais *minorias,* que é intrínseca às noções de homogeneidade, de modelo ou de maioria.

Quando evocamos, portanto, o termo comum - dos processos de concepção do espaço comum, queremos dizer dos processos de concepção do espaço *com o outro* [o diferente] e não dos processos de concepção do espaço *como o um* [modelo]. Isto é, com o diferente ou com um aglomerado de partes heterogêneas, o que nos parece mais adequado diante da natureza múltipla da cidade, da formação multicultural do Brasil e ainda da condição contemporânea que a tecnologia nos permite vivenciar onde as fronteiras são moventes. E, ao limite, esse sentido do comum, dos diferentes, poderia chegar no *com o todo* se não considerarmos mais o todo como algo dado a partir de uma igualdade, mas criado diante de uma equidade.

Mas de que *outro,* exatamente, estamos nos referindo, ao falarmos de processos de concepção do projeto coletivo?

Parece-nos que o que está em jogo, quando evocamos a questão da fissura, apontada na metade do século passado, são duas relações: a relação do arquiteto *com* a comunidade heterogênea e a relação desta *com* o seu ambiente, no entendimento deste último como um espaço mais complexo que o dimensional. Como apontou Argan [1992:216], ao indagar a mudança do termo de espaço para ambiente urbano: "o ambiente pode ser condicionado, mas não estruturado ou projetado." O comum seria a sintonia plena dessas duas relações, ou seria um projeto ou desenho ao mesmo tempo comum à relação do arquiteto com os habitantes e à relação destes com o seu ambiente.

---

segunda a um grupo maior e composto de muitas culturas - a metrópole. Entretanto na definição que atribuímos a noção de comum partimos da ideia de heterogeneidade independentemente da escala. Isso porque politicamente não há interesse em afirmar a homogeneidade, ou seja, mesmo em relação às pequenas aglomerações, ou mesmo na composição entre dois corpos, afirmamos a diferença e a possibilidade de um *comum* heterogêneo.

Isto posto, podemos refazer a questão: como seria possível que essas duas relações se tornassem apenas uma, fazendo do processo de projeto um dispositivo de agenciamento dos habitantes *com* seu ambiente e da arquitetura e do urbanismo *com* forças externas a eles? Ou como seria possível uma perfeita sintonia entre teorias de projeto e as práticas dos habitantes?

Aqui se coloca a distinção entre teoria e prática que solicita uma desconstrução. Ao que parece, o processo de construção das "teorias" esvaziou-a não só de corpos, atitudes, escolhas e situações mas também as práticas deixaram de se pensar como pensamentos-atos. É essa separação e superação que está no cerne desse trabalho. Sendo assim, é possível afirmar que se a inseparabilidade entre teorias e práticas for de fato possível, seria exatamente essa fusão que estaríamos chamando de *comum* ou de *um comum* possível nos processos de concepção dos espaços construídos coletivos.

O comum, nesses termos, pressupõe a possibilidade de uma união de diferentes. Primeiro a diferença da própria comunidade com ela mesma e com seu ambiente; e, depois, o arquiteto e o urbanista ou a equipe de projeto também na sua complexidade e diferença. Dois corpos múltiplos, compostos de diferentes partes, sendo um diferente do outro - até mesmo maior e mais complexo. Esses dois corpos, não poderiam eles estabelecer um *comum*? Não poderiam estes ressoar um no outro, criando ainda um terceiro corpo? Não poderiam eles formar uma sinfonia?

Essa mesma questão pode ser melhor explicitada através do conceito de transversalidade desenvolvido por Félix Guattari[40]. Esse texto explicita e afirma um paradoxo da questão da participação: a constituição de um comum de diferentes, ou seja, um comum de partes heterogêneas e não homogêneas. No contexto da análise institucional, Guattari mostra dois eixos que normalmente estruturam os coletivos: o vertical ou o da hierarquia (os diferentes se posicionam em ordem de superioridade, alguns assumem o topo como o patrão, o professor, o médico, o arquiteto); e outro horizontal ou do corporativismo (a comunhão de iguais, como os operários, os estudantes, os pacientes, os habitantes). Nessa organização corriqueira quando o comum consegue operar entre os iguais dificilmente ele reverbera na estrutura hierárquica, normalmente ele age em uma pequena amplitude de transformação.

Para fugir a esses dois eixos e consolidar talvez um comum entre diferentes Guattari propõe um terceiro eixo: o transversal. Nem

[40] No texto *Transversalidade* In *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo* (1987).

a hierarquia dos diferentes, nem a horizontalidade apenas entre os iguais ou a homogeneidade, mas a construção de um comum heterogêneo ou um diálogo que extrapole as ordens de comando do eixo vertical bem como a possibilidade de conversar apenas com os seus pares, seus colegas. Sendo assim, no nosso caso poderíamos dizer que uma postura transversal necessariamente foge à autoridade do arquiteto (o arquiteto que decide) bem como à homogeneidade da comunidade (somente o habitante, ou a sua tradição, é capaz de construir um espaço efetivamente comunitário). A transversalidade seria ainda uma terceira via.

Para Guattari a criação desse terceiro eixo se dá a partir da abertura da percepção ou do deslocar-se de si, do que já se sabe, das opiniões pré-formadas. Para sair dos eixos paralelos, portanto, é preciso deslocar algumas premissas consolidadas que sustentam a hierarquia ou a homogeneidade. É preciso questionar o seu próprio modo de ver, colocá-lo em questão a partir do encontro com o diferente.

> "(...) A modificação deve intervir ao nível de uma redefinição estrutural do papel de cada um e de uma reorientação do conjunto. Enquanto as pessoas permanecem paralisadas em torno de si mesmas elas não enxergam nada além de si mesmas.
>
> A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade; ela tende a se realizar quando uma comunicação máxima se efetua entre os diferentes níveis e sobretudo nos diferentes sentidos." [Guattari, 1981:96]

Sendo assim, cabe ressaltar que a terceira via, a transversalidade, o comum entre diferentes é o sentido de comum válido para essas páginas, não trata-se portanto do senso-comum e tampouco de um comum que é sinônimo de homogeneização, de padronização, de serialização. Valemo-nos, portanto, do paradoxo de um comum heterogêneo ou o reverberar de uma sinfonia.

Essa terceira via conceitual se desdobra ainda em outra, ou cria-se um duplo dela para explicitar o método de pesquisa. O método aqui é performático, ou seja, ele opera a transversalidade no próprio texto na medida em que forçamos um deslocamento dos pontos consolidados no campo da arquitetura e do urbanismo e confrontamos as questões em uma perspectiva transdisciplinar.

Como se sabe, essa perspectiva se diferencia da multidisciplinar e da interdisciplinar. A multidisciplinar estabelece diversas visões - cada uma fragmentada em um campo - sobre o mesmo objeto, o que não muda o objeto e tampouco a maneira de ver de cada disciplina. A interdisciplinar cria outra disciplina na interseção de duas como, por exemplo, uma "psicoarquitetura", sem com isso intervir na arquitetura ou na psicologia enquanto tais. Já na perspectiva transdisciplinar o que está em jogo é a produção de uma tensão no modo de ver e praticar uma disciplina. Seria como se os saberes se afetassem uns aos outros a ponto de desestabilizarem-se em seus núcleos "originários", ou em seus pontos consolidados, fazendo surgir, por exemplo, uma ação transformada, no caso, na maneira de perceber a arquitetura e no urbanismo. [41]

Assim, o processo de análise das experiências de projeto escolhidas contou principalmente com duas tensões: a que provinha das próprias experiências que estavam sendo analisadas, que constantemente traziam questões disparadas pelos habitantes, seja de modo explícito ou implícito; e a que decorria do encontro com o pensamento filosófico de Gilles Deleuze [1925-1995] e de seus aliados Felix Guattari [1930-1992], Henri Bergson [1859-1941] e Baruch Spinoza [1632-1677][42]. Ambas aqui nos são válidas como tensões

[41] Ideia desenvolvida em Passos e Barros [2009] que aqui fora exemplificada valendo-se do campo da arquitetura e do urbanismo.

[42] Esse trabalho contou ainda com uma outra via: uma vida auxiliar ou noturna. Como uma das questões centrais desse estudo recai na produção de subjetividade e esta, por sua vez, nas questões de corpo e espírito, ingressei no curso técnico em dança da Escola e Faculdade Angel Vianna [2010-2011] para estudar essa questão por um viés prático, além do teórico. Como afinal se produzia um corpo, seja ele bailarino, arquitetural, médico, operário? E porque não estudar essa questão justamente na arte que recai sobre ele, a dança. Essa via auxiliar quase se tornou ramal principal, mas diante das questões urgentes que moveram a pesquisa resguardamos essa experiência para aparecer nesse trabalho de modo implícito e não explicito. Isto é, o próprio modo de abordar a questão carrega e ssa experiência e isso ficará mais claro no quarto capítulo quando o paralelismo entre corpo e espírito desenvolvido por Spinoza será explicitado.

Entretanto se na tese essa experiência não se apresenta como objeto de estudo, ela não deixou de promover outras iniciativas. Em trabalho de tutoria relacionado a esse doutorado, ela foi desdobrada em uma disciplina optativa da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ intitulada *Estudos Urbanos Contemporâneo*. Em parceria com a Faculdade de Dança da Escola Angel Viana e a Faculdade de Psicologia da UFF e com o apoio das orientadoras Margareth da Silva Pereira [UFRJ], Márcia Morais [UFF] e Soraya Jorge [Angel Vianna], foi desenvolvido conjuntamente com a pesquisadora Cristiane Knijnik [PPG-Psicologia UFF] um conjunto de oficinas intitulado *Oficinar o Habitar*. Foram seis meses de desenvolvimento de exercícios corporais, intelectuais e sensíveis em torno da questão do habitar e de suas práticas, tendo como pano de fundo a problematização dos modos de elaborar um projeto arquitetônico e urbanístico, bem como o de apreender a partir da experiência e não apenas com a informação de conteúdos. Tais exercícios tiveram inspirações do campo das artes plásticas, dança, teatro, filosofia e desenho. A disciplina foi composta de dois exercícios contínuos e sequenciais: o primeiro chamado Exercício do Habitar, individual e consistia em uma intervenção na própria casa do aluno; o segundo, denominado, Intervenção Urbana, em grupo de três pessoas, realizado na cidade, e consistia em uma performance no espaço público. Depois dessa experiência, parte dela se transformou em um workshop que foi realizado no seminário Corpocidade 3 em Salvador

provinda de fora do campo da arquitetura e do urbanismo e que puderam provocar uma condição de instabilidade, de crise, de desestabilização da percepção no decorrer da pesquisa.

É ao forçar os limites do próprio campo da arquitetura e do urbanismo e colocar em questão alguns pontos consolidados que a perspectiva *transdisciplinar,* um eixo transversal ou uma terceira via se efetua na pesquisa. O problema não é tratado exclusivamente pelas prerrogativas do campo e tampouco apenas pelas externas a ele. Ao trazer um novo horizonte e instaurar um modo de pensar diferente do habitualmente exercitado no campo, foram desestabilizados pontos cruciais como, por exemplo, o conceito de movimento, de indivíduo, de corpo, de coletivo, de composição. E esse modo de analisar ou esse método questionador não é aleatório.

O modo com que um assunto é colocado pode fazer diferença no pensamento e nas ações decorrentes dele. Uma simples pergunta diferencia-se de uma questão pelas possibilidades de diálogo que ela oferece. A interrogação conduz à uma única resposta correta, verdadeira e fechada que pode tanto estar sustentada em provas científicas, convenções ou opiniões. Em todos esses casos, a resposta existe antes mesmo da pergunta ser proposta. Diferentemente das interrogações, as questões evocam justamente o oposto. Ao ser apresentada de maneira aberta, ela mostra um problema a ser perseguido em um processo analítico que não tem uma resposta pronta, mas um caminho a ser elaborado na criação de um pensamento compartilhável.

"Você acredita em Deus?" Esse foi um exemplo usado por Gilles Deleuze para demostrar o que é uma interrogação e depois diferi-la de uma questão: "Deus é um juiz? [...] O que queremos dizer com a palavra Deus? [...] qual é o melhor modo de existência; o modo de existência de quem acredita que Deus existe ou o modo de existência de quem não acredita?"[43] A interrogação – *você acredita em Deus?* - proporciona uma resposta conclusiva e fechada [sim ou não] que encerra o assunto o colocando como uma opinião pessoal. Já as questões - *Deus é um Juiz? O que queremos dizer com a palavra Deus?* - estabelecem uma relação problemática que pode ser compartilhada na medida em que extrapola as opiniões. Sendo assim, o que passa a estar em jogo ao debater uma questão não são mais as opiniões, as convenções, as respostas prontas ou os dogmas, mas os efeitos

[2012] e ainda consiste na base da metodologia de um escritório de arquitetura e de urbanismo que vem sendo constituído com o nome de Terceira Margem.

[43] Gilles Deleuze [citação retirada do documentário Abecedário, realizado por Claire Parnet, em 1988. Trecho correspondente à letra Q, de *Question*. Disponível no youtube: *Abecedário de Gilles Deleuze Parte 3MZ*, http://www.youtube.com/watch?v=fJtufcBntO0

práticos impressos no mundo que sempre extrapolam as esferas privadas.

O método performático é o que instaura questões e cria uma terceira via, a transversal ou a comum entre diferentes atores. Sendo assim, o método dessa pesquisa se afasta de uma historiografia ao se aproximar de uma geografia ou da criação de um percurso a partir de um problema, o que é distinto de localizar os atores em seu contexto dando a ver a suas condições de possibilidade, contradições e trajetórias. Performa-se no próprio texto a questão da tese ao confrontar as experiências dos atores arquitetos com o pensamento de alguns filósofos, provocando uma tensão e criando outra trajetória para a questão apresentada, um percurso comum ou um terceiro eixo, uma terceira maneira de pensá-la.

As posturas mais simplórias nas quais nos afastamos

As duas posturas mais recorrentes adotadas pelos arquitetos e urbanistas ao buscarem elaborar um projeto com os habitantes são: o arquiteto que se pensa bondoso ou o que advoga por sua própria morte. A primeira possibilidade consagra a ideia de que basta um ato generoso e democrático do arquiteto e do urbanista para que a relação com a comunidade se estabeleça em perfeita harmonia. A segunda postura aposta na inviabilidade dessa relação delegando aos habitantes a concepção do projeto, uma vez que o autoritarismo do especialista precisaria ser evitado.

Ao tentar democratizar as práticas de projeto uma das primeiras coisas que se pensa é a realização de uma reunião com os habitantes, na qual o arquiteto conversa com eles antes de elaborar o projeto e depois retorna mais uma ou duas vezes com a apresentação ou os ajustes do projeto. Prática essa normalmente realizada em escalas menores e em situações onde se tem claramente quem pode tomar as decisões: o proprietário. Ao expandir esse procedimento corriqueiro dos escritórios de arquitetura para um coletivo maior ou para a concepção de um espaço público, outros problemas costumam impor-se e questões, antes ocultas, ganham força.

Quando não há uma figura que possa tomar uma decisão de modo inquestionável, quem dialogará com o especialista? Diante desse quadro mais difuso dos atores, os arquitetos que buscam estabelecer um processo mais democrático, muitas vezes, reproduzem o sistema de reuniões de um escritório com os habitantes

"ribeirinhos" do projeto que dificilmente possuem um consenso sobre ele. Diante disso, quem tomaria as decisões ao dialogar com os arquitetos e urbanistas?[44]

Além dessa questão, ainda é possível perceber que o ato de promover uma reunião com os habitantes, em muitos casos, é sustentada na ideia da generosidade. O arquiteto poderia ouvir os moradores e traduzir em projeto seus desejos se movido por uma bondade, uma disposição de escuta ou por um senso democrático, já que os habitantes não teriam de fato um poder de decisão. Sendo assim, a escuta e a decisão do que e de quem escutar fica na mão do arquiteto que se pensa generoso sem sequer questionar a hierarquia inevitável colocada nessa reunião.

Nos dias de hoje, o arquiteto e o urbanista são os detentores de um saber científico ou tradicional sobre a concepção dos espaços construídos. Este saber é instituído socialmente como superior aos demais saberes sobre esse mesmo tema. Quando o especialista entra em uma reunião comunitária, portanto, ele já traz em sua própria presença uma hierarquia. O peso da sua palavra, a atenção com que ele é escutado, a possibilidade do seu discurso ser entendido como verdade, todo esse conjunto instaura um lugar para o arquiteto muito diferente e superior do que o ocupado pelo morador. Sem contar nos termos técnicos que ele habitualmente usa e na postura com que fala que pode, até mesmo, intimidar os moradores impedindo um diálogo simples. Questão que certamente se agrava em países com grandes diferenças culturais e sociais, como é o caso do Brasil.

A hierarquia, consciente ou não, instaura uma atitude de beneficência nessa prática. Isto porque fica colocado de modo implícito na experiência que o especialista é alguém superior, o detentor do conhecimento, que passa a ouvir quem teoricamente não precisaria ser ouvido ou poderia ser ouvido de um lugar inferior. Ou seja, fica colocado de modo evidente mas não anunciado que aquela reunião é um ato de bondade do arquiteto. Por que alguém de superior se dispõe a escutar alguém de inferior? Diante de uma situação desfavorável a horizontalidade se desfaz e, mesmo o arquiteto bem intencionado pode apenas recolher as informações que deseja, fazer o projeto que julgar melhor e ainda ter o sentimento que agiu com boa consciência. Afinal é ele - ou as teorias, procedimentos e ferramentas da qual dispõe - que decide no ato de projetar como serão os espaços a serem construídos, mesmo que haja depois ajustes em outras reuniões.

[44] Essa questão será desenvolvida no terceiro capítulo da tese ao problematizar tanto a dificuldade de constituição de um coletivo que possa responder por um projeto público, quanto a questão da divisão do poder de decisão.

Independentemente, se o arquiteto tem uma boa intenção ou não, a sua prática não está dissociada de uma orientação política implícita inclusive na metodologia e expressa no gesto de projeto, muitas vezes inconsciente. Há toda uma "verdade" teórica que sustenta os projetos. É o *como* - ou as teorias, as percepções, os procedimentos, as ferramentas, os problemas - que acabam por determinar um projeto, mais, até mesmo, que a própria vontade do arquiteto.

Esse entendimento é completamente ignorado nessa ideia simplória de que uma reunião e a boa vontade do arquiteto ou do urbanista poderiam ser suficientes para a elaboração de um projeto *comum*. Nessa ideia o arquiteto não apenas decide as solicitações que serão desenhadas, mas sobretudo ele as desenha sem problematizar todo o aparato que dispõe e que fundamenta a sua própria decisão.

Mas não é apenas na atitude do arquiteto que residem os perigos da simplificação dessa questão. Se fossem aceitas todas as ponderações, desejos, desenhos e intenções, estaríamos certamente idealizando esses habitantes. Nem todas as solicitações e intervenções realizadas por um morador advogam por sua comunidade ou por sua coletividade. E a maior evidência disso são as brigas e disputas que ocorrem em uma reunião comunitária. As noções de individualismo que imperam na sociedade atual são cada vez mais hegemônicas para todos. É diante do capitalismo cognitivo e dos efeitos do marketing que se faz necessário interrogar: como os desejos são produzidos nos dias de hoje? Eles estariam advogando para um benefício *comum*?

Seguindo essa mesma linha de pensamento, a de idealização dos habitantes, localiza-se a segunda postura mais recorrente quando se pretende realizar um projeto de arquitetura ou de urbanismo *comum* ou democrático. É a postura que invalida ou julga desnecessário o ofício do arquiteto, homogeneizando as competências que cabem ao habitante e as que cabem ao arquiteto. Há também uma mistura de competência entre o habitante e o construtor: normalmente denominado de mutirão. Em muitas experiências o simples fato do futuro morador construir a obra é considerado uma prática participativa. Iremos problematizar essa postura mais adiante. Essa postura é sustentada na ideia de combate ao autoritarismo do arquiteto, ou seja, na ideia de que o arquiteto em atividade está fadado a um lugar de poder e, por isso, resta a ele retirar-se completamente de uma estância deliberativa. Assim, neste caso, o arquiteto e o urbanista agora devem ser passivos e atuar como gestor do projeto idealizado pelos habitantes. Também aqui novamente não são problematizadas a orientação e a produção dos desenhos e dos desejos dos moradores.

Além disso, ainda pode-se fazer outras considerações a esse modo de combate do autoritarismo do arquiteto e do urbanista. Adriana Rabinovch, [1996], realizou uma pesquisa pós-ocupação com inúmeras famílias que participaram de metodologias participativas em projetos de cooperativas habitacionais na Suíça. No que toca essa atitude passiva do arquiteto, a pesquisadora relata um caso em que o projeto foi realizado e construído segundo as demandas explicitadas pelos clientes, mas que estes acabaram realmente insatisfeitos.[45] Um habitante escreveu:

> Foi no uso que nós descobrimos as coisas. Quando nós chegamos aqui, nós não tínhamos consciência de que não teria sol nas fachadas. [...] Se fez uma moradia fria e escura, nós vivemos sempre com a luz acessa, dezoito horas por dias. [Rabinovch,1996:115, tradução nossa]

Mas não apenas a questão da luz se tornou um problema nesse caso; há questões de organização do espaço e de barulho das tubulações. Há duas colunas no meio da sala que diminuem o espaço e dificultam a disposição dos móveis, sem contar na decida de água barulhenta em um dos quartos, entre outras questões. Outro usuário relatou:

> As vezes os arquitetos precisam dizer: é ruim isso que você quer fazer. Eles as vezes até tentaram dizer, mas o habitante não quis ouvir, então eles deixaram fazer o erro. [...] Os arquitetos foram a fundo em suas ideias; os habitantes, o usuário é rei, mas eu não sei a 100%, porque não temos o conhecimento e depois indiretamente nós sofremos. É verdade que nessa cooperativa existem dois apartamentos com problemas. [Rabinovch,1996:115, tradução nossa]

Essas questões já evidenciam o problema da postura da neutralidade do arquiteto que acaba por deixar o habitante pensar o espaço sem dar a ele uma orientação. Essa postura de passividade do arquiteto nesse exemplo acarretou problemas funcionais, de conforto, de iluminação. Contudo, nesse mesmo exemplo, não foram apontados outras questões certamente polêmicas como as relacionadas à composição arquitetônica, a proposta formal do ponto de vista estético ou à poética do edificar, que também são de extrema importância.

[45] Além desse caso, a pesquisadora analisou também casos em que o arquiteto atuou mais ativamente e igualmente encontrou casos de insatisfação. Em um deles a família achou que seus desejos não foram muito bem atendidos e em outro o arquiteto cometeu erros grosseiros criando grandes transtornos a família.

Ao que se percebe, democratizar o ofício do arquiteto não é tarefa simples como frequentemente é apontado. Pelo menos não é tão fácil quanto a ideia romântica de um encontro perfeito entre arquiteto e comunidade ou quanto à defesa da morte da figura social do arquiteto. Ambas as posições ignoram, ao menos, dois pontos que precisariam ser revistos ao pensar essa questão: por um lado, os métodos (teorias, procedimentos, ferramentas e problemas) e sua impossibilidade de neutralidade; e, por outro, a problematização de como são produzidos os desejos ou de como é produzida a subjetividade no capitalismo hoje.

Essa problemática da elaboração de um projeto *comum* aos habitantes é ainda mais complexa do que essas duas posturas aqui apresentadas. Por isso, na escolha das experiências a serem analisadas, evitamos esses dois tipos de abordagem do problema e procuramos escolher metodologias mais elaboradas ou experiências que puderam contagiar com novas questões o próprio campo da arquitetura e do urbanismo.

As experiências apreciadas ou

a introdução propriamente dita.

Como, então, seria possível projetar *com* os habitantes ou sem deixar de considerar suas práticas cotidianas? Como seria possível criar um *comum* [arquiteto + habitantes + ambiente] nos processos de concepção do projeto coletivo? Seria possível efetuar em um só movimento expressivo uma composição entre a relação do arquiteto com a comunidade e desta com o seu ambiente?

Para desenvolver essas questões, nos valemos de quatro experiências de projeto do espaço coletivo ocorridas na metade do século passado e amplamente difundidas no campo da arquitetura e do urbanismo. Todas elas se caracterizam por buscar desenvolver uma relação mais próxima com os habitantes durante o processo de elaboração dos projetos. Isto não quer dizer que elas não tenham apresentado limites e tampouco que tenham abordado o tema da mesma maneira. Ao contrário, a Tese evidencia mais de um modo de pensar essa questão: um explícito, a metodologia dos padrões, e o outro implícito, a metodologia do contágio. Cabe ainda ressaltar que a escolha dessas experiências foram concretizadas a partir dos

problemas que elas puderam evidenciar, ou desenvolver, em torno da questão apresentada.

O primeiro método, elaborado por Christopher Alexander e seus colaboradores contrapõe diretamente a metodologia do plano diretor moderno, questiona a hegemonia do especialista e constrói novas ferramentas e procedimentos para dar suporte ao projeto realizado pelos usuários da Universidade de Oregon nos Estados Unidos, em 1970. O *primeiro capítulo* dedica-se, basicamente, à narração desse método publicado no livro *The Oregon Experiment*, 1976, escrito pelo próprio Alexander. A nossa análise mostra que esse experimento[46] é ancorado em quatro dispositivos principais que apresentam alternativas práticas à metodologia do plano diretor moderno. São eles: o escritório e o serviço de planejamento, o caderno de padrões, o caderno de diagnóstico e a inversão orçamentária. Esse conjunto de dispositivos possibilitou todo um sistema de procedimentos, ferramentas e elementos que deveriam ser compartilhados na realização dos projetos pelos usuários[47].

A tentativa do arquiteto austríaco e seus colaboradores, foi de criar um sistema no qual as ações de cada projeto pudessem ganhar consistência coletiva, evitando assim uma postura aleatória ou individualista de cada projeto. O desafio prático era, portanto, que cada parte desenhada por cada grupo de usuários pudesse formar um todo da universidade e não um conjunto de partes desconexas. Com a criação desse método – que, inclusive, possuía uma espécie de catálogo com um conjunto de 55 padrões de espaços construídos pré-determinados [elementos, problemas e soluções de projeto] - o arquiteto poderia assumir um lugar de neutralidade nesse procedimento deixando os usuários compartilhar entre si as decisões de projeto a partir de uma base coletiva.

O *segundo capítulo* é dedicado a problematizar esse experimento a partir da demonstração de uma série, isto é, de um conjunto de ideias e ações em cadeia que vão uma a uma, ao desencadear uma na outra, constituindo outros acentos, novas hierarquias de poder, rearranjos de papéis e outras possibilidades de composição de um projeto urbano e arquitetônico. A série do experimento de Oregon - intitulada como neutralidade do arquiteto - mostra como o deslocamento do seu ofício (i) não se dissociou de uma valorização da noção de uso determinado, ou do silenciamento de outros pontos

[46] Mantemos a tradução literal de *experiment* justamente para diferenciar de experiência. O experimento pressupõe a aplicação de uma teoria para que ela possa ser confirmada, enquanto resguardamos o termo experiência para quando um acontecimento transforma as teorias, os atores e objetos em questão.

[47] Guardamos o termo *usuário* usado por Alexander.

fundamentais na concepção de projeto, (ii); que, por sua vez, esteve intimamente atrelada ao entendimento da participação como uma prática pessoal e operacional (iii).

Dando sequência a esta análise, buscou-se mostrar como essa série, a neutralidade do arquiteto, ancorou um modo de abordar três questões recorrentes nos processos participativos ou no desenvolvimento do problema do *comum* nos processos de concepção de projeto: a afirmação da divisão do poder de decisão como saída para a democratização das práticas de projeto; a ideia que a participação se sustenta em conceitos como a pessoalidade, o controle e a propriedade; e a idealização dos usuários, habitantes, povo ou comunidades. Esta última ficou evidenciada quando contrapusemos essa visão de Alexander à outra mais complexa. Ao pensar a experiência de *advocacy-planning* que viveu em Brás de Pina, em 1964 no Rio de Janeiro, o urbanista brasileiro Carlos Nelson dos Santos deixou claro que não há uma inclinação natural das comunidades à democracia. O arquiteto brasileiro mostrou as disputas e arranjos políticos constantemente mutáveis de uma coletividade. Sendo assim, a prerrogativa do autoritarismo do arquiteto também valeria para a própria comunidade, ou seja, um coletivo de habitantes não é naturalmente capaz de tomar decisões *comuns*.

Mas se o silenciamento de certos aspectos e a idealização da comunidade apontam alguns limites desse método, talvez a ambiguidade maior tenha sido a recriação dos modelos ao tentar combatê-los. Tentando evitar, como nos projetos modernos, o modelo do todo do projeto, Alexander fixa as suas partes permitindo que elas se movimentem a cada composição. Análogo aos brinquedos infantis: ao invés dos inúmeros castelos prontos propostos pelos modelos que idealizavam o futuro [progressistas, culturalistas, naturalistas], o arquiteto austríaco propôs uma espécie de *Lego*; ou seja, os padrões seriam as partes fixas, as peças do jogo que poderiam ser recombinadas a cada projeto pelos usuários.

Entretanto, para que essa ideia pudesse ser sustentada foi necessário um determinado entendimento do conceito de *todo* e de *movimento* que problematizamos diante da noção de todo aberto [e não fechado] e da compreensão do movimento como criação [e não apenas translação] apresentado pelo filósofo francês Henri Bergson [1959-1941].

Essa reflexão nos levou ainda à outra: a política. A comparação realizada por outro filósofo francês, Gilles Deleuze [1925-1995], entre o pensamento político do inglês Thomas Hobbes [1588-1678] e do holandês Baruch Spinoza [1632-1677] nos permitiu traçar um paralelo

do pensamento de Alexander sobre a participação e o lugar do usuário com o de Hobbes, evidenciando, assim, as consequências políticas da metodologia "contratualista" dos padrões.

Ao estabelecer um contraponto a essa perspectiva, Deleuze aponta a possibilidade de um outro caminho para a construção de um *comum*: o "spinozista". Tendo como base a teoria dos afetos que concilia a singularidade de cada corpo - inclusive a do arquiteto - com a criação constante de um coletivo, apresenta-se a segunda metodologia. Essa outra possibilidade, a metodologia do contágio, descrita no *terceiro capítulo*, se encarna na experiência do Solar do Unhão [1959-1964] desenvolvida pela arquiteta itálo-brasileira Lina Bo Bardi, em Salvador, na Bahia. Nessa experiência, a arquiteta não assume uma postura contrária ao Movimento Moderno, não cria ferramentas e procedimentos inovadores e, tampouco abdica da ação de conceber o projeto. Entretanto, mesmo assim, não deixa de revolucioná-lo.

Bardi possibilita um povoamento do seu modo de concepção com forças advindas de fora e de dentro do campo da arquitetura e do urbanismo. Mesmo que seu procedimento aparentemente tenha sido mais tradicional em termos materiais do que o de Alexander, o modo com que ela projetava [percepção, questões, propósitos, atitude, elementos] foi inovador e indissociável dos afetos e da trajetória da arquiteta. O aspecto que diferenciou o seu método dos hegemônicos, portanto, era mais imaterial do que material, ou seja, tratava-se do que estava em jogo no desenhar. Esse caso talvez possa mostrar que nem todo o projeto desenhado por um arquiteto precisa ser egocêntrico e burocrático, ele ainda pode ser uma passagem para questões públicas e impessoais.

Em um contexto de ressonâncias, Bardi conciliou as questões sociais [já amplamente difundidas pelo Movimento Moderno] com as expressividades locais. Entretanto, na experiência do Unhão essa proximidade desencadeava outra atitude de projeto. As culturas locais na Bahia eram as excluídas, periféricas, consideradas *menores*. Sendo assim, a sua afirmação consistia imediatamente em uma denúncia: a de uma civilização inaceitável diante da miserabilidade das classes mais desfavorecidas. Diante dessa urgência, Bardi faz da figura social do arquiteto um dispositivo, um meio, para alcançar certos resultados coletivos. São essas culturas que passam a ser a força motriz de seu trabalho a ponto da autonomia da cultura local ser sua bandeira de luta - o que ela chamava de civilização tropical, brasileira e, depois, nordestina.

A sua postura, portanto, é distinta daquela de Christopher Alexander: ao invés de conter e criar instrumentos nos quais a participação possa ser vista materialmente, ela facilita um contágio, uma ocupação, um povoamento da arquitetura [do exercício do arquiteto] com forças contra-hegemônicas [imateriais] capazes, inclusive, de impulsionar a criação e ultrapassar a metodologia pré-determinada dos modelos. Todavia, é importante ressaltar, como fez Bardi inúmeras vezes, que esse contágio não se tratou de uma busca às origens, ao mito, ao folclore ou da criação de padrões indígenas, africanos, orientais ou mestiços. Tratou-se da criação de um outro "povo" ou de uma condição outra na qual a ideia e a própria miséria pudessem ser ultrapassadas, vistas em uma condição de concretude que lhes dá potência e não pena, desprezo, marginalidade ou invisibilidade.

Bardi mantém aqui o paradoxo já apontado por Lúcio Costa: "só pode se manter o que se transforma." E mais, ela ainda faria esse paradoxo transbordar ao afirmar que a transformação não poderia ser apenas naquilo que se transforma - da arquitetura, do design, do urbanismo - mas deveria ressoar no meio e transformá-lo em uma perspectiva mais democrática. Sem com isso fechar a arquitetura e tampouco os próprios habitantes no seu passado, mesmo que recente.

Com o método do contágio, o *quarto capítulo* apresenta uma segunda série: a parcialidade do arquiteto, o que difere da sua neutralidade, proposta por Chistopher Alexander. Ao analisar a metodologia de Bardi, mostra-se como a tomada de posição ou a afirmação de uma orientação ética (i) não está dissociada de uma seleção das forças e da problematização dos usos (ii) bem como do entendimento da "participação" como um contágio impessoal e imaterial (iii). A perspectiva da neutralidade é substituída pela da parcialidade: que, nesse caso, foi uma tomada de posição a favor das *minorias* para que a equidade social fosse alcançada.

Sendo assim, apesar de Bardi realizar o projeto e tomar decisões, ela não os fazia movida por interesses pessoais ou privados, mas a partir de uma orientação coletiva ou pública. Não se tratou, portanto, de afirmar um futuro ideal e exterior às relações existentes, e tampouco de apenas reconhecê-las e institucionalizá-las, mas de problematizá-las. E talvez aqui nos aproximemos da imagem de certas práticas descritas na imagem da "cidade montanhosa". Diante das práticas que temos, o que nos fortalece? Suas práticas existentes, portanto, não eram pessoalizadas [do proprietário, do povo, do usuário, do arquiteto], mas analisadas a partir de um sentido ético e político impessoal. Sentido este baseado na compreensão da questão

do habitar não apenas como espaços físicos, mas como territórios existenciais.

É a partir de um encontro entre um modo de ser arquiteto e um modo de habitar um território que um contágio afetivo mútuo pode ser capaz ainda de produzir outros corpos: outro arquiteto, outro "povo", outra arquitetura, outro urbanismo, todos tomados por um movimento *comum* [translação e transformação]. Mas não sem uma orientação para isso. É a fim de potencializar esses corpos que eles se devem uns aos outros. Não se trata, então, de ratificar ou excluir o existente, todavia potencializá-lo.

Entretanto, como um contágio entre corpos pode produzir um movimento *comum* capaz de libertar a prática da arquitetura e do urbanismo dos modelos ao mesmo tempo em que também as libera do autoritarismo? Para sustentar essa possibilidade de concepção, ou melhor, de *com*posição de projeto por contágio foi preciso questionar os modelos em sua matriz, a começar pelo modo hegemônico de conhecer e pela estrutura de valores que o sustenta. Como normalmente se afirma uma "boa arquitetura"?

Para desenvolver esse problema, contrapomos um modo de conhecer sustentado em uma perspectiva moral [vertical, modelos] a uma ética [horizontal, criação]. Ao propor um *paralelismo* entre corpo e espírito, Spinoza elimina a hierarquia intrínseca aos modelos e propõe outro sistema de orientação: a seleção e problematização dos encontros a partir da compreensão dos afetos. O julgamento é substituído pelo aumento da potência em ato, o que pode livrar os arquitetos dos modelos, mas que, em contrapartida, os implica diretamente no encontro ou em uma transversalidade.

Esse modo de conhecer por dentro das relações é o que Spinoza denominou de *comum* ou de *noções comuns*. Conhecer nesses termos é sinônimo de criar. Criar ainda um terceiro corpo a partir da composição de no mínimo dois corpos. Sendo assim, a própria noção de composição em arquitetura e urbanismo ganha outra envergadura: intimamente ligada aos afetos e às relações com outros corpos e distante das ideias de linguagem, estilos ou signos. As linguagens, como mostra Spinoza, são sempre equívocas, mas as *noções comuns* podem ser unívocas, sendo estas últimas a expressão de algo novo e singular a partir da compreensão dos corpos que a compõem. Criações ao mesmo tempo novas e *comuns* - composições públicas - porque a sua condição primeira é a transversalidade necessária para estabelecer o contágio.

A ética propõe orientações e não modelos e nesses termos a metodologia do contágio pode ser encontrada em outros trabalhos,

mesmo que neles *assuma outro* modo. Para que o contágio vivido por Bardi não se tornasse o único exemplo e, também, para mostrar como esse modo pode ocorrer em condições mais desfavoráveis apresentamos, ainda no quarto capítulo, a experiência de Nova Gurna vivida pelo arquiteto egípcio Hassan Fathy [1945-1948]. Nesse outro caso, foi possível analisar exemplos práticos de composição de projeto e avançar em temas caros à arquitetura e ao urbanismo como a diferença entre função e funcionalismo.

Sendo assim, fica ao menos evidente que o tema da "participação" na concepção dos projetos arquitetônicos e urbanos é mais complexo que a divisão do poder de decisão e que, ele toca diretamente as questões metodológicas. Subjazem a elas toda uma série de escolhas e sentidos que encaminham direções não menos políticas que as defesas pela soberania da comunidade. É no próprio modo de projetar que o projeto aponta suas direções possíveis; é nele que se abrem ou se fecham as possibilidades. Vamos a eles e ao desenvolvimento das questões que eles nos trazem e nos permitem pensar.

PARTE 1

o experimento de Oregon [1970 EUA]:

um contrato e
e algumas questões para ultrapassá-lo.

II a metodologia dos padrões

Breve Nota I

A fim de desenvolver alguns pontos-chave da questão da fissura entre as práticas do espaço e as teorias de projeto, ou do problema do *comum* na concepção dos projetos urbanos, tal como passou a ser pensado na metade do século XX, nos será de grande valia a análise do experimento ensaiado por Christopher Alexander, 1970, na Universidade de Oregon, nos Estados Unidos. Experimento este que, em oposição aos planos modernos, propôs um método com intensa participação dos usuários[1] na concepção do espaço urbano. Se afastando das noções mais simplistas sobre a participação nos processos de projeto, nas quais a ausência desta é tida como uma mera indisponibilidade ou um autoritarismo do arquiteto, Alexander se dispõe a enfrentar problemas metodológicos relacionados ao exercício de projeto, inserindo o tema da participação em uma rede de problematizações relativas à própria concepção da arquitetura ou do desenho urbano.

Ao buscar desenvolver um novo processo de projeto - participativo e flexível - o matemático, arquiteto e urbanista austríaco realizou um percurso teórico e prático que almejou renegar as pretensões científicas e renunciar à hegemonia do especialista. Essa outra metodologia de projeto proposta por Alexander e alguns colaboradores na década de 70, problematizou, portanto, a natureza e validade das proposições teóricas que subjazem no campo do urbanismo e instaurou novas bases influenciadas pela biologia, história e linguística[2].

Apesar do recorte desta tese visar trabalhar apenas com experiências práticas é importante dizer que *The Oregon Experiment* [3] [1975] viria a ser escrito em livro e compõe uma Trilogia, formada por *The Timeless Way of Building*[4] [1979] *e A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*[5] [1977], longamente amadurecida por Alexander, e que busca propor uma nova metodologia de planejamento e projeto urbano, agora participativa.

---

[1] Termo utilizado pelo autor, refere-se a comunidade acadêmica da Universidade de Oregon.

[2] Conforme, por exemplo, síntese narrada na apresentação de Françoise Choay da edição francesa de *The Oregon Experiment*.

[3] Livro publicado também em francês, intitulado *Une expérience d'urbanisme démocratique* em 1976 e em espanhol *Urbanismo e Participación: el caso de la Universidad de Oregon,* publicado em 1976.

[4] Publicado em espanhol no mesmo ano com o título *El modo intemporal de construir*.

[5] Publicado em espanhol em 1980 com o título *Un Lenguaje de Patrones: Ciudades, Edificios, Construcciones*; e em português em 2013 com o título *Uma Linguagem de Padrões: A Pattern Language*.

De fato, essa trilogia será composta após a publicação de *Notes on the Synthesis of Form,* de 1964, no qual Alexander cria um raciocínio sistêmico excessivamente cartesiano para fazer com que o processo de projeto cumprisse a função de adequar a forma ao contexto. Essa proposição é revisada, por ele mesmo, no artigo publicado em 1965 intitulado *A City is Not a Tree.* Esse artigo mostra que o uso de um diagrama em árvore como base de um método de projeto não pode produzir uma cidade viva. Sendo assim, neste texto, ele propõe o uso do diagrama da semi-retícula, da rede ou da trama como um desenho possível para outro método de projeto. É nesse momento, também, que Alexander tomará a cidade antiga como um paradigma e criticará os projetos modernos como estruturas de pensamento arborescentes. Esse percurso é importante porque evidencia, em parte, o próprio processo de criação dessa metodologia dos padrões que não corresponde à primeira teoria publicada pelo autor.

Cabe ainda ressaltar que a ordem de publicação dos livros que mais tarde comporiam a Trilogia citada e que ancora o próprio método de projeto pensado pelo autor não segue a ordem de amadurecimento das ideias. A ordem de apresentação do conjunto é dada pelo autor, apesar da publicação dos volumes terem ocorrido de modo inverso. Assim, primeiramente, foi publicado *The Oregon Experiment* em 1975 - o terceiro da série. O segundo, próximo a um catálogo, intitula-se *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction* [1977] e oferece um conjunto de recomendações para a composição do espaço em diversas escalas. Enfim, o primeiro livro escrito foi o último a ser publicado. De cunho teórico *The Timeless Way of Building* [1979] pretende expor princípios universais do construir, a partir de métodos ancestrais, visando a construção da arquitetura determinada pelo tempo e espaço de sua ocorrência. Pode-se pensar que se Alexander faria questão de esclarecer essa cronologia é porque a considerava relevante como processo reflexivo, o que o critério editorial não havia respeitado. O percurso de pensamento do autor, portanto, se deu de modo primeiro teórico, em uma reflexão mais universal e atemporal, para depois se encaminhar para uma prática efetiva em Oregon. E não o inverso, como pode sugerir a ordem das publicações.

É, portanto, em *The Oregon Experiment* que recai nosso exercício de análise, visto que é nesse livro que Alexander narra o processo propriamente dito de ordenação e concepção a partir de um sistema de padrões espaciais e da intensa participação dos usuários e da "interpretação" das demandas que deles decorrem. Esse experimento ocorreu na Universidade de Oregon localizada na periferia de Eugene,

uma pequena aglomeração de 50.000 habitantes[6], na costa oeste dos Estados Unidos.

Criada ainda na metade do século XIX a instituição sofreu, na década de 60, um crescimento abrupto [em um período inferior a 10 anos passa de aproximadamente 1.000 estudantes para mais de 10.000], o que fez com que fossem construídos, às pressas, inúmeros edifícios novos orientados por um plano diretor convencional concebido em 1961. A ineficiência, por diversos motivos, dessa ferramenta de planejamento acabou instaurando uma crise espacial na universidade.

Diante dessa crise, Alexander primeiro elabora uma análise do instrumento do plano diretor, mostrando alguns motivos da sua ineficiência e apontando problemas antes inexistentes na universidade suscitados pela própria ferramenta. Em seguida, o arquiteto relata um outro processo de planejamento e projeto vivenciado na Universidade de Oregon sob a orientação dele e seus colaboradores a partir de 1970. Esse então novo método, aqui denominado *metodologia dos padrões*, visava criar uma totalidade viva pelas intervenções locais concebidas com a participação dos usuários. Tal método possuía seis princípios norteadores: estruturação orgânica, participação, fragmentação do crescimento, padrões, diagnóstico e coordenação.

Esse experimento relatado em *The Oregon Experiment* suscitou algumas problematizações de grande importância para o desenvolvimento dessa tese. No entanto, é válido dizer que não pretendemos debater neste texto a teoria em si que sustenta esse experimento [primeiro livro] bem como o próprio sistema de padrões nele mesmo [segundo livro] e toda a polêmica que este segundo suscitou nos processos de projeto em arquitetura e urbanismo e na crítica ao Movimento Moderno. O propósito aqui é analisarmos apenas o terceiro livro, isto é, a experiência nela mesma e as questões teóricas que forem necessárias para analisarmos esse processo participativo.

O que esse experimento pode suscitar para pensarmos a questão do *comum* nos processos de projeto urbano hoje? Quais são os limites e os saltos que ela nos dá a ver na questão que norteia esta tese? O que ela nos permite avançar na questão da fissura entre as práticas do espaço e as teorias de projeto?

[6] Dados da década de 70 relatados no livro.

A crítica de Alexander aos Planos Diretores Modernos

É possível dizer que, *grosso modo*, o ponto de partida de Alexander não é exclusivo do seu trabalho. Na metade do século XX o campo do urbanismo elaborou difusamente uma grande crítica ao urbanismo funcionalista, o que inaugurou a emergência ou a tomada de consciência de diferentes temas e problematizou posturas, métodos e ferramentas. A participação, a atenção à situação de projeto, a cidade existente e o seu contínuo urbano, a busca por referências históricas, ambientais e populares, entre outros passaram a ser elementos-chave ou bandeiras de lutas em diversos trabalhos desse período[7]. É possível dizer, portanto, que, ao criticar os planos modernos e propor um processo de projeto participativo baseado em padrões populares, Alexander se insere em uma atitude que foi bastante corrente ao campo do urbanismo naquele período. Mas evidentemente isso não é o mesmo que dizer que ele elabora a mesma crítica que seus contemporâneos.

O modo com que essas questões foram encarnadas em Oregon é singular a esse experimento, isto é, as questões colocadas por diferentes grupos no campo do urbanismo foram expressas ali segundo as práticas e as problematizações possíveis naquela conjuntura específica.[8] Essa observação é importante porque a conquista de certa "liberdade" em relação à ideia de "tipo" ou de "padrão" foi um longo processo para aquela geração e em relação ao qual Alexander, neste período, fica a meio caminho. Ao que parece, para ele, o primeiro passo era, assim, menos lutar contra os "padrões" reproduzíveis propriamente ditos do que criticar a ideia de Master Plan ou de Plano Diretor.

Sendo assim, explicitaremos a crítica de Alexander sobre os planos modernos diante da indissociabilidade com que ele trata planejamento e projeto urbano no caso da Universidade de Oregon. Em linhas gerais, o planejamento urbano moderno não se dissociava do projeto urbano moderno, na medida em que este último pensava o todo do projeto para o futuro e, na maior parte das vezes, esse todo seria construído imediatamente ou quando muito em um tempo acelerado. Hoje essas atividades são assumidamente distintas, visto que a pretensão de projetar o todo para o futuro promissor já não é mais possível.

---

[7] Como já apontado na introdução dessa tese.

[8] Para ver sobre como determinadas questões fazem ao mesmo tempo parte de um urbanismo global e local ver artigo: *Notas sobre o Urbanismo no Brasil: construções e crises de um campo disciplinar* de Margareth da Silva Pereira, em *Urbanismo em Questão*, 2003, Editora PROURB, Rio de Janeiro.

Como veremos, a crítica de Alexander aos planos diretores convencionais se confunde com a crítica ao processo de concepção do projeto urbano moderno. E é nesses termos que ela nos interessa, visto que dela partem as problemáticas que Alexander e seus colaboradores tentarão ultrapassar na criação da metodologia dos padrões.

Ao analisar o processo de projeto do Plano Diretor convencional realizado em 1961 para a Universidade de Oregon e os resultados que este obteve quase 10 anos depois, Alexander demonstra, de modo prático, que não apenas essa ferramenta de ordenação e concepção do espaço foi ineficiente ao que se propôs, como excluiu os usuários do processo de concepção e criou problemas antes inexistentes. Para ele o Plano Diretor seria um instrumento destinado a coordenar atos construtivos independentes uns dos outros que se dariam no futuro a partir de uma ordem abstrata e autoritária.

Mas o que exatamente quer dizer coordenar objetos independentes de modo abstrato e autoritário e quais são os problemas que o plano diretor criou em Oregon?

Pode-se dizer, por alto, que o exercício de planejamento e projeto moderno quando exercitado para o caso de uma universidade consistia em: realizar uma pesquisa no local de projeto a fim de selecionar o que deveria permanecer e o que deveria ser demolido ou alterado (i). Depois, efetuar uma setorização dos principais sistemas de construção segundo o uso, que no caso da universidade de Oregon foram: habitação, ensino, serviços administrativos, serviços em geral, estradas e caminhos, estacionamentos e espaços livres (ii). Uma vez quantificados e classificados, era possível organizar cada sistema com alguma coerência, na maioria das vezes, abstrata[9] (iii). Depois podia-se preencher as planificações em branco com esses sistemas de modo que a coerência de cada um pudesse existir também entre eles (iv). Por fim, a partir desse conjunto de sistemas, era possível redigir documentos, leis e desenhos que norteassem toda e qualquer construção que fosse realizada na área (v). E, se tudo fosse cumprido como o previsto, a universidade funcionaria muito bem no futuro.

Apesar dessa coerência teórica, as experiências práticas dos planos diretores indicam que raramente seus sistemas são plenamente executados e quando eles são geram uma série de problemas. Para Alexander, os planos diretores [ou o projeto urbano moderno]

[9] Por abstrato aqui entende-se que a coerência do desenho se dá no papel. Isto é, sua coerência é dada em um pensamento do desenho em relação a ele mesmo e não em relação a um sistema de relações que um espaço construído implica concretamente.

costumavam ser muito rígidos, pouco detalhados, impositivos e rapidamente desatualizados, visto que eles se mostram impotentes para acompanhar a vida política, a sensibilidade coletiva, as variações econômicas, as necessidades inesperadas e os contextos cotidianos que acontecem na vida de uma comunidade. E mesmo quando estes planos são executados como previsto, dificilmente estabelecem uma relação harmônica e humana, visto que as áreas definidas, na prática, ultrapassam os sistemas passíveis de serem apropriados e qualificados em seus usos ou levem à compreensão dos diferentes equipamentos para além de suas estritas funções.

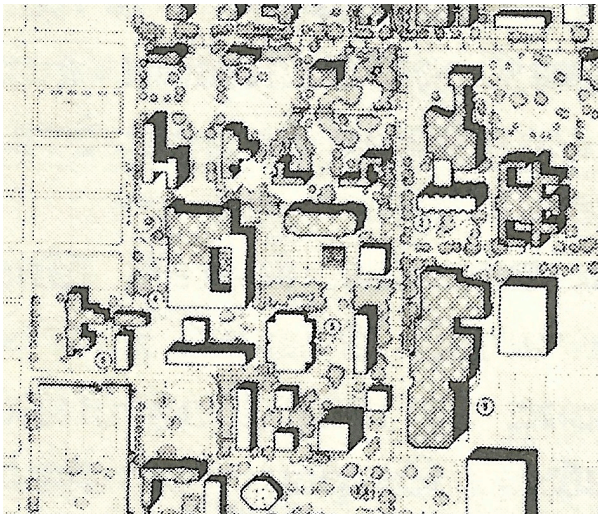


Figura 1: Parte do Plano Diretor de Oregon de 1961:
os edifícios pintados eram existentes e os brancos estavam previstos.
Fonte: Alexander, 1976:30

Para exemplificar essa *rigidez* dos planos diretores Alexander relatou um episódio ocorrido no campus de Eugene relacionado ao plano diretor de 1961. No plano fora prevista a demolição de um antigo cemitério onde estavam sepultados os professores pioneiros da universidade para a construção de novos edifícios nessa área. Assim que a comunidade acadêmica soube dessa previsão criou uma associação em defesa do cemitério. Com êxito na sua empreitada, a associação conseguiu que o cemitério não fosse demolido e este passou a ser um espaço histórico para a universidade. No entanto, o que poderia ter sido um simples ajuste do plano acabou gerando uma desestabilização geral dos seus sistemas.

A densidade total prevista anteriormente pelo plano de 1961 contava com os edifícios que seriam construídos no terreno do cemitério. Para que essa densidade fosse atendida agora sem a

totalidade do terreno antevisto, os responsáveis pelo plano diretor tentaram relocar os edifícios propostos para a área. Porém, não existia mais terrenos livres que pudessem absorver essa demanda sem que com isso a própria coerência do projeto original fosse desfeita. Isto é, não mais poderia ser previsto, sem o terreno do cemitério, edifícios grandes, dispostos de modo independentes uns dos outros, mais ou menos equidistantes, conectados por um sistema de ruas formando grandes quarteirões com os edifícios soltos em seu interior, entre outras características. Um rearranjo coerente, portanto, dependeria da reorganização total desse plano diretor ou projeto urbano, dispondo assim de um novo conjunto de sistemas que permitisse maior densidade. No entanto, essa reordenação completa do plano não ocorreu, visto que não houve energia e dinheiro para isto.

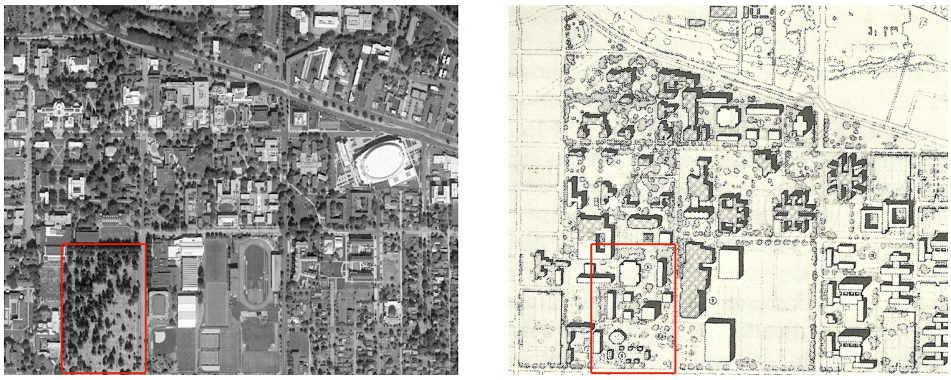


Figura 2 e 3: Comparação da área do cemitério entre a foto de satélite atual e o plano diretor de 1961. Fonte: Google Earth, último acesso 5 de março de 2014 e Alexander,1976:30

Sem essa reestruturação, o Plano Diretor começou a perder a coerência de seus sistemas. Alexander chamou a atenção para a natureza dinâmica da cidade, ou de um espaço coletivo como o caso da universidade, que força a existência de dinâmicas variadas e de imprevistos inevitáveis que, pouco a pouco, descaracterizam os sistemas iniciais projetados pelos planos até um ponto que já não resta mais nenhuma informação coerente no espaço construído.[10]

[10] E essa incoerência também é vista fora dos parâmetros modernos, no caso das experiências brasileiras, é comum termos um plano diretor nos dias de hoje que em sua

Entretanto não apenas a rigidez dos planos diretores foi denunciada por Alexander, ele também chamou a atenção para a *falta de detalhes* com que essa metodologia foi construída. No caso, grande parte desse plano diretor foi implementado exatamente como especificava o plano setorial de renovação urbana de 1962, mas a sua coerência apareceu mais quando visto em planta do que quando percorrido. Isto é, mesmo quando o plano chegava a ser executado conforme previsto, podia-se perceber a falta de uma rede de relações que deveria ser preservada *entre* os edifícios.[11] Alexander assinala que o visitante da universidade era surpreendido com tamanha grosseria e arbitrariedade da geometria de seus edifícios e acessos. Sem detalhes, os espaços não eram convidativos - ou nas palavras do arquiteto, os espaços não pareciam amáveis e humanos - justamente porque o plano não especificava as relações precisas que os edifícios deveriam manter entre si para que pudessem ser considerados da mesma "família".

Mas a fatalidade desse instrumento era que ao especificar mais detalhes a serem construídos no futuro o plano se tornaria ainda mais rígido. Diante dessa limitação, para ele, esse instrumento de planejamento possibilitaria, no máximo, estabelecer um controle do todo por meio de uma ordem autoritária que petrificava o futuro, no qual as partes eram construídas de modo independentes umas das outras, visto que o plano se mostrava impróprio para criar as relações entre as partes desse todo.

Além desses dois pontos - rigidez e falta de detalhes - Alexander denunciou a ausência de relação também com as *pessoas* da universidade. Ele interrogou: como seria possível que os usuários participassem da concepção do espaço da universidade se todas as decisões já tinham sido tomadas? Entretanto não seria apenas essa incoerência de sentido que determinaria a ausência de participação nos planos diretores, havia também problemas metodológicos. Isto é, não bastaria apenas a boa vontade do grupo de projetistas em compartilhar as decisões de projeto, o fato dos planos diretores serem concepções para o futuro, usarem sistemas abstratos e não tratarem dos detalhes eram determinantes para dificultar a participação.

---

totalidade jamais foi realizado, bem como partes executadas que já não guardam nenhuma coerência relacionada ao seu projeto inicial.

[11] Poderíamos também dizer que essa tese é igualmente pertinente aos planos diretores mais recentes. Quando analisados os seus instrumentos práticos e não suas diretrizes, nota-se que as regulações se debruçam mais sobre os edifícios do que sobre os outros elementos que compõem a paisagem ou as relações entre eles. A regulação do uso do solo a partir de suas funções, o controle da densidade com suas taxas de ocupação do solo e limites de alturas, os recuos permitidos ou exigidos, entre outras características colocam em evidência primeiro o edifício, deixando em segundo plano ou mesmo de lado as relações entre eles, principalmente em relação à qualidade do espaço urbano.

O arquiteto austríaco considerava que a concepção de sistemas abstratos eram incompreensíveis para a maior parte dos usuários que só podiam interagir, na maior parte das vezes, a partir de seus experimentos. Por outro lado, tais experimentos abarcavam todas as escalas, que compreendiam desde a luminária de uma mesa até a ciclovia do campus. No entanto, a escala dos detalhes era a que mais tendia a estabelecer uma relação de proximidade com os usuários, visto que ela tratava de um universo extremamente amplo que tocava uma série de questões cotidianas de pouca complexidade como: uma mesa, um armário para guardar materiais, uma cobertura na entrada, a troca do piso de uma sala, a necessidade de um café, a ampliação da biblioteca, entre outros.

A interação frequente do usuário poderia se dar não apenas por tratar de assuntos simples relativos às práticas cotidianas, mas também pela possibilidade deles serem executados a curto prazo. Esta resposta relativamente rápida da interação do usuário a partir de uma necessidade existente foi o que Alexander chamou de tratar as "demandas do presente" e não do futuro como nos planos diretores convencionais.

Nessa crítica prática elaborada por Alexander foram demonstrados alguns limites da ferramenta do Plano Diretor ou projeto urbano, como era entendido na primeira metade do século passado. Quase como um antídoto a um processo democrático e coerente com o passar dos anos, pode-se ver, com clareza, que não apenas essa metodologia falhava na ordenação do espaço a qual se propunha como ainda podia produzir efeitos negativos a uma comunidade. É difícil negligenciar, ainda mais hoje, que os projetos urbanos e os planos diretores modernos: não podiam prever as necessidades e recursos futuros mesmo que almejassem (i); ignoravam as relações finas do lugar a qual se referiam ou induziam os espaços a serem pensados a partir do edifício (ii); criavam sistemas independentes uns dos outros (iii); e provocavam uma separação entre o ambiente e seus usuários, pelo modo que seus instrumentos operavam (iv).

Diante disso, pode-se já afirmar que a relação da comunidade com a concepção do planejamento e do projeto urbano não pode ser resumida, portanto, apenas a qualidade ou generosidade do arquiteto. A própria ferramenta e o modo com que o arquiteto opera e faz operar pode facilitar ou distanciar essa relação. O que Alexander mostraria é que a ferramenta do plano diretor é quase um antídoto para a participação.[12] Mas como então poderia ser possível conceber

[12] E o que poderíamos hoje acrescentar é que essas características - a falta de detalhes e a rigidez - buscaram ser amenizadas com os planos diretores participativos, mas que

ou ordenar um espaço urbano com ferramentas que facilitassem a participação da comunidade e que fossem mais flexíveis e contribuíssem para produção de espaços contínuos e detalhados?

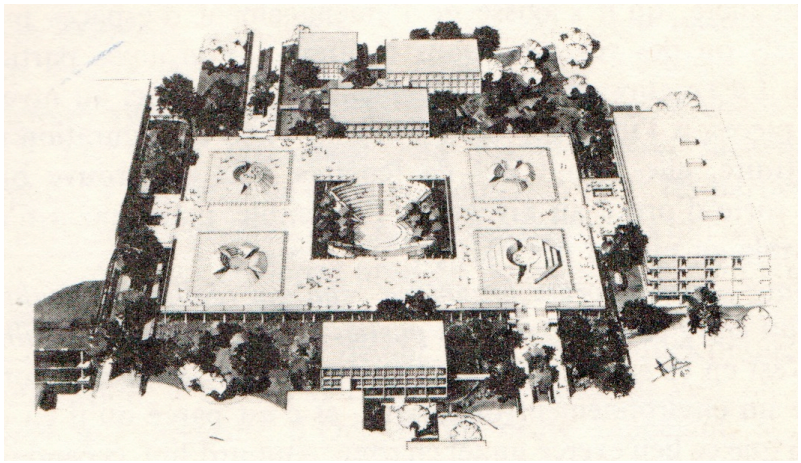
Alexander buscou nas cidades antigas suas referências para desenvolver essas questões. Ele defendia a ideia que durante séculos as cidades foram construídas tendo em vista que as ações individuais que engendravam cada construção tinham por base a coletividade criando um equilíbrio perfeito das partes com o todo. Para Alexander, esse equilíbrio se daria de forma orgânica, isto é, ele acontecia sem que fosse pensado de modo consciente e *a priori*. Cada cultura, à sua maneira, estabelecia princípios comuns baseados em convenções culturais tácitas e abordagens tradicionais. Sem uma regra explícita as comunidades tinham modos de vida, problemas e materiais comuns, bem como soluções construtivas compartilhadas passadas de uma geração a outra. Esse modo de construir [problema, materiais e técnicas comuns], presente em muitas culturas, onde as partes e o todo - o individual e o coletivo - não se separavam foi o que Alexander denominou de estruturação orgânica.

É evidente que Alexander silencia aqui todo a questão moderna da construção da ideia de individuo sobretudo nas sociedades ocidentais. De todo modo, para exemplificar esse perfeito equilíbrio entre as partes e o todo, que considera perfeito, o arquiteto austríaco evidencia a diferença do espaço urbano de três universidades: Cambrigde, Berkeley e Illinois. Enquanto em Berkeley as partes são mais importantes que a totalidade, isto é, seu conjunto de edifícios heterogêneos são pensados isoladamente, a partir de suas próprias problemáticas e necessidades; no campus de Chicago Circle da Universidade de Illinois, a totalidade domina as partes, isto é, as necessidades específicas vinculadas a cada edifício são ignoradas para privilegiar uma composição arquitetural geral.

---

permanecem não resolvidas pois são intrínsecas à própria ferramenta. Passado quase quarenta anos desse experimento em Oregon, ao menos no Brasil, pode-se dizer de uma prática de participação nos planos diretores. Em 2001, com o *Estatuto da Cidade,* a participação passou a ser obrigatória nos planos diretores de grande parte das cidades brasileiras. Entretanto essa crítica de Alexander, principalmente em relação a qualidade do espaço urbano, não anula o importante esforço de gestão que os planos diretores passaram a assumir em suas versões mais contemporâneas. É inegável hoje a importância deles em relação à contenção de uma especulação imobiliária desenfreada ou ao turismo depredatório. Mas zonear e resguardar algumas áreas da cidade não é o mesmo que garantir ou induzir uma certa qualidade dos espaços urbanos em relação a uma sintonia com as práticas locais ou mesmo com a qualidade espacial. São problemas distintos. A crítica de Alexander se refere mais ao plano diretor como um instrumento de desenho urbano do que de planejamento ou gestão, e é nesse sentido que estendemos a sua crítica.





Figuras 4 e 5: Berkeley, onde as partes são mais importantes que o todo, e Illinois, onde o todo é mais importante que as partes. Fonte: Alexander, 1976: 23 e 24.

Já na Universidade de Cambrigde haveria uma ordem orgânica, um equilíbrio perfeito entre as partes e o todo, ou seja, ao mesmo tempo em que as partes expressam sua especificidade elas compõem um todo comum. Os edifícios da universidade localizados junto à cidade, são distintos uns dos outros, mas trazem percursos, espaços, escalas, elementos e implantações comuns a ponto de serem percebidos como um conjunto. Os colégios de Saint Johns, Trinity, Trinity Hall, Clare, Kings, Peterhouse, Queens, por exemplo, localizam-se entre uma avenida e o rio que fica no lado oposto. Cada colégio forma um sistema que contém em comum o acesso a rua principal, pátios, percursos, pontes, casas flutuantes, pradarias e os caminhos ao longo da costa.

Esse sistema é comum às partes do próprio edifício, ao conjunto da universidade com seus diversos colégios e à cidade como um todo. Parece que, a experiência de percorrer os espaços em Cambridge é contínua ou orgânica. Ou seja, pode-se passar de um

edifício a outro e destes à cidade sem que com isso ocorra a sensação de completa ruptura entre um espaço e outro. Essa experiência na qual sentimos que uma área se relaciona com outra é que se designa espaço e que mantendo a singularidade das partes alcançaria, justamente, essa harmonia desejada entre o todo e cada fragmento. Seria essa estruturação orgânica, exemplificada por Cambridge, a inspiração de Alexander para a sua proposta metodológica.



Figuras 6: Universidade de Cambridge
Fonte: http://studiujwuk.pl/uczelnia/university-of-cambridge-58.html, 2 de março de 2014

*

Entretanto nos parece que a questão-chave dessa harmonia entre as partes e o todo está mais na composição de um sistema do que na existência de elementos semelhantes articulados, visto que estes últimos teriam em Oregon. O comum das partes e o todo se daria, em nossa análise, mais na relação entre os elementos do que nos elementos em si. Não se trata apenas, portanto, de existirem pátios, pontes, casas flutuantes ou o próprio rio, mas, sobretudo, de como eu passo da rua ao pátio, do pátio à sala de aula, da sala de aula ao rio, de um edifício a outro, do pátio aos restaurantes da cidade. E esse passar é extremamente ligado à experiência do transeunte e diretamente ligado à composição desse sistema espacial da universidade com outros sistemas como o climático, o ambiental, a própria urbanidade ou as práticas que ali poderiam se dar.

Por exemplo, se o pátio fosse quente demais, ou se ele não configurasse uma relação de espacialidade específica onde fosse possível perceber a sua existência ele seria uma parte independente do

todo. Ao passar nele o transeunte sentiria a quebra do percurso e ele deixaria de ser uma experiência conectada às demais para ser apenas uma passagem para o edifício. Do mesmo modo o rio, se ele fosse poluído, um lugar inseguro, onde não tivesse um percurso agradável ou mesmo um programa possível, seria completamente desarticulado do conjunto dos edifícios. Com o passar do tempo, os colégios colocariam grades e apenas teriam uma relação visual com esse mesmo rio.

Parece-nos que em Cambrigde não há apenas elementos comuns, mas situações comuns, programas comuns e sobretudo um conjunto de relações comuns. Ou seja, é também comum a passagem de um lugar a outro, o rio não ser poluído, o clima do local propiciar grandes gramados, entre outros itens. Esse entendimento de Alexander, diferente do nosso, de que o todo pode ser dado por uma conexão de elementos semelhantes será relevante na nossa crítica mais adiante.

*

Mesmo com inspirações no modo orgânico de construir do passado, em 1970 já não era possível desconsiderar que as bases do pensamento urbano eram outras - existia o urbanismo e sua concepção científica - bem como os problemas urbanos se tornaram muito mais complexos, as escalas já fugiam às apreensões cotidianas e os materiais e as técnicas construtivas haviam se diversificado. Diante dessa nova problemática urbana, ficava evidente que não se poderia, de modo ingênuo ou utópico, apenas afirmar que essa ordem orgânica deveria ser retomada de modo espontâneo. Abandonar qualquer instrumento de regulação do espaço a fim de que uma ordem tácita pudesse, novamente, assumir a lógica construtiva de uma cidade, poderia ser um grande equívoco com graves consequências ao bem comum. Alexander estava consciente disso, o que não permitiu que ele caísse em uma nostalgia ingênua do passado, entretanto isso não é o mesmo que afirmar que seu trabalho era livre de contradições como veremos mais adiante.

Sendo assim, o arquiteto e seus colaboradores afirmaram a necessidade de invenção de uma nova ferramenta de projeto urbano [e também planejamento] que pudesse, ao mesmo tempo, enfrentar os limites dos planos diretores e nortear as construções de uma coletividade. Foi o que esse coletivo de arquitetos se dispôs a criar diante da crise do urbanismo moderno. Eles criaram e praticaram no experimento da Universidade de Oregon uma outra metodologia que

pretendeu ser participativa, flexível, detalhada e relacional, o que chamamos de *metodologia da linguagem dos padrões ou metodologia dos padrões*.

O processo da *metodologia dos padrões* na Universidade de Oregon

> Nós queremos, em uma palavra, assegurar que todas as ações que serão negociadas no seio da coletividade contribuirão à engendrar pouco a pouco uma totalidade autêntica e não à formar um simples agregado de partes heterogêneas, um caos. [Alexander, 1976:21]

Em *The Oregon Experiment* são explicitados os seis princípios da metodologia dos padrões: princípio de estruturação orgânica, princípio de participação, princípio de fragmentação do crescimento, princípio de padrões, princípio do diagnóstico e princípio de coordenação. Nesse livro, cada um desses princípios são elaborados separadamente e explicitam tanto os problemas metodológicos dos planos diretores como apresentam a nova proposta de planejamento usando a experiência - ou o experimento - do projeto para a Universidade como base.

São inúmeras as diferenças entre a metodologia da linguagem dos padrões e a do plano diretor, mas, em um primeiro momento, é possível dizer que há uma inversão do processo de projeto. Ao invés do especialista conceber uma imagem espacial fixa no futuro, é a coletividade que elabora inúmeros projetos locais em resposta às demandas imediatas. Portanto, à primeira vista, é possível dizer que há três grandes diferenças entre essas metodologias: a realização do projeto por partes e não pelo todo; a consideração das problemáticas presentes e não das supostas para o futuro; e o fato do projeto ser concebido pelos usuários e não pelos especialistas. A partir de demandas atuais, os usuários seriam, portanto, os protagonistas de inúmeros projetos simultâneos. Mas não sem antes serem estabelecidos dispositivos que constituam uma base.

Para que pudesse emergir uma totalidade de modo progressivo a partir de intervenções locais (princípio de estruturação orgânica), a metodologia dos padrões foi estruturada com uma série de dispositivos e elementos estabelecidos antes dos projetos serem iniciados pelos usuários. Apesar de Alexander não expor dessa maneira e tampouco dar ênfase para a organização apriorística que

desenvolveu, optou-se por estruturar a apresentação dessa metodologia a partir de quatro dispositivos apriorísticos à concepção dos projetos pelos usuários. São eles: o escritório e o serviço de planejamento, o caderno de padrões, o caderno de diagnósticos e a inversão orçamentária. A escolha desse modo de apresentação se seu para que o leitor se aproximasse mais da experiência do usuário de Oregon, visto que quando este foi elaborar seus projetos, primeiro, ele se deparou com todos esses dispositivos e foi a partir deles que pode desenhar.

Dispositivo 1: O Escritório e o Serviço de Planejamento

O que depois iria se tornar o *escritório de planejamento,* antes foi uma estrutura de gestão executiva dividida em três grupos de trabalho. O primeiro, de maior poder decisório, era constituído por um pequeno grupo de 4 administradores de alto nível, que assistiam diretamente o reitor da universidade; o segundo, considerado o mais importante, consistia no comitê de planejamento composto por 18 usuários, sendo 9 estudantes, 5 professores e 4 administradores; e o terceiro, o menos importante, era um serviço de planejamento independente que atendia as solicitações dos dois primeiros grupos. Apesar de ser esta a organização que funcionava no campus de Eugene até, ao menos, *The Oregon Experiment* ser escrito, Alexander não a considerou ideal para estabelecer uma ordem orgânica porque na prática não se conseguiu implantar uma dinâmica de decisões coletivas.

Os administradores, sendo minoria, não conseguiam exercer um papel executivo junto ao comitê e, em consequência disso, acabavam usando esse espaço mais como uma troca de informações do que uma instância de decisão. Além disso, na prática, as 18 pessoas do comitê não conseguiam estabelecer uma dinâmica de encontro maior do que algumas horas por mês bem como em decorrência disso, as discussões não ganharam a consistência almejada. Sendo assim, essa estrutura não se mostrou a mais adequada para criar uma relação de trabalho séria e dinâmica entre o comitê, a reitoria[13] e o serviço de planejamento.

Sendo assim, Alexander propõe que essa estrutura de gestão executiva seja substituída por um único escritório de planejamento. Esse escritório seria composto por apenas 7 integrantes, tendo entre seus componentes um poder igualitário. Seriam 2 estudantes, 2

[13] A expressão reitoria ou reitor não foi usada em *The Oregon Experiment*. No livro é dito que este grupo era composto de quatro membros administrativos de alto nível ligados diretamente à figura do presidente da universidade.

membros da universidade [sendo um da administração], 2 integrantes da reitoria e um diretor de planejamento. Este último não teria direito a voto e teria uma equipe de apoio para auxiliar os usuários na elaboração dos projetos.

Essa equipe [o serviço de planejamento] seria coordenada pelo diretor de planejamento e dimensionada conforme a produção de projetos elaborados pela comunidade. Em uma proporção de 1 membro para cada 2.000 integrantes da comunidade universitária, o escritório seria capaz de elaborar - em parceria com a comunidade - 60 projetos simultâneos podendo acrescentar 6 novos a cada ano. Tendo em vista que no campus de Eugene havia um número de 20.000 pessoas, seriam necessários 10 trabalhadores em tempo integral na equipe coordenada pelo diretor de planejamento. Alexander ainda deixa claro que metade desses trabalhadores poderiam ser estagiários ou membros da comunidade com prática no assunto. Negando a hegemonia do especialista, o mais importante, para ele, seria o espírito coletivo da equipe e a compreensão da lógica da linguagem dos padrões. Para que isso ocorresse, ele sugeriu que *The Timeless Way of Building* fosse usado como uma espécie de manual para a equipe.

Dispositivo 2: O Caderno de Padrões

Os padrões foram criados com o intuito de substituir o papel outrora desempenhado pela tradição e os acordos tácitos que, segundo Alexander, davam unidade às antigas cidades e tribos. Os padrões seriam as partes que juntas, articuladas de diferentes maneiras, formariam o todo. Porém, o que seriam exatamente os padrões ou uma linguagem de padrões? Os padrões seriam princípios diretores que explicitam problemas, sugestões, relações e regras espaciais para as futuras construções e reformas em diversas escalas e, em seu conjunto, elaborariam uma base de consenso para a comunidade [princípio de padrões]. Segundo Alexander, todo padrão contém três características: primeiro coloca com clareza um problema suscetível de se apresentar em um exercício de planejamento do espaço construído; depois precisa os diferentes tipos de contextos em que tal problema pode aparecer; e, por fim, define as características gerais de uma possível solução para esse problema. Ao final de cada padrão há sempre a sugestão de outros padrões relacionados, o que garantiria a formação de uma linguagem de padrões.

Para melhor exemplificar os padrões nos valeremos de exemplos retirados do segundo livro da trilogia - *A Pattern Language* - e da demonstração de três tipos distintos de padrões classificados nessa

pesquisa. Apesar da maioria dos padrões possuírem essas três características acima apresentadas, pode-se dizer, em um certo sentido, que eles não são todos de mesma natureza. De modo abrangente, encontramos três tipos de padrões: os que sugerem uma atenção [padrão de atenção], os que impõem uma ou mais regras [padrão de imposição] e os que dão a ver uma ou mais relações para, depois, fixar e com isso determinar regras [padrão de relação/imposição].

Essa distinção de natureza entre os padrões se fez necessária nessa pesquisa, justamente, para entender mais precisamente em que a metodologia dos padrões se diferencia dos planos diretores e, com isso, poder avançar na questão do *comum*. Para melhor explicitar daremos um exemplo de cada natureza de padrão encontrada.

O *padrão homens e mulheres*[14] expressa, primeiro, um problema e, depois, sugere uma *atenção* a ele. Esse padrão problematiza a segregação de atividades e espaços por gêneros mostrando alguns de seus efeitos práticos. No padrão é exemplificado o caso das universidades, que por muito tempo foram territórios masculinos, o que pode ter contribuído para o predomínio de um pensamento pragmático. Ou o caso das residências, que cada vez mais se tornam ambientes femininos. "A ideia que a casa seja um lugar no qual legumes são cultivados ou objetos são feitos artesanalmente e há serragem perto da porta de entrada é quase inconcebível" [Alexander, 2013: 148]. Para o enfrentamento dessa questão, não há a determinação de uma regra e, tampouco, a explicitação de uma relação, mas uma sugestão de *atenção* a essa questão. Foi sugerida ao projetista a busca de um equilíbrio entre feminino e masculino nos espaços sem que com isso as singularidades de cada gênero fossem descaracterizadas.

Já o padrão intitulado *números de pavimentos*[15] determina três *regras* a serem adotadas considerando o limite de cada terreno. A primeira regra restringe a altura dos edifícios a até quatro pavimentos, citando como razão dessa determinação outro padrão intitulado *limite de quatro pavimentos* (analisaremos este em seguida). A segunda regra estabelece que a ocupação do solo não exceda a 50% do terreno. O que determina conjuntamente com a primeira regra o índice de aproveitamento do terreno de no máximo duas vezes a área do terreno. E a terceira regra determina que a altura do edifício não varie mais que um pavimento em relação à altura predominante dos edifícios vizinhos, isso porque se pretende preservar as privacidades

[14] Padrão 27 [Alexander, 2013: 147 e 148], disponível no Anexo A.

[15] Padrão 96 [Alexander, 2013:473 a 476], disponível no Anexo A.

dos pátios internos. Nesse exemplo, a segunda regra é do tipo *padrão de imposição*, enquanto as outras duas são de relação/imposição. Optamos por esse exemplo, com três regras, para evidenciar que mesmo dentro de um padrão pode-se ter várias regras de distintas natureza e, também, mostrar como os padrões são uns vinculados aos outros.

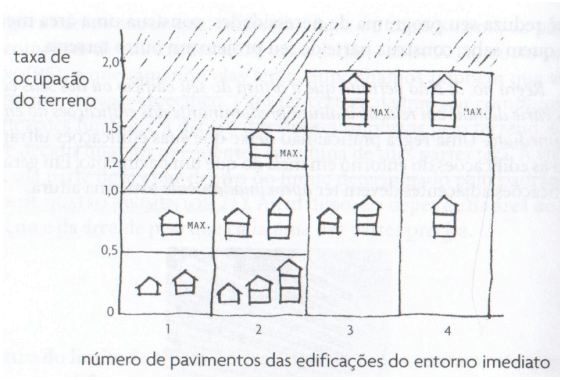


Figura 7 : Relação altura *versus* taxa de ocupação sugerida no padrão *número de pavimentos*.
Fonte: Alexander, 2013:476

O terceiro tipo de padrão, que dá a ver uma ou mais *relações* antes de estabelecer uma ou mais regras, pode ser exemplificado pelo chamado padrão *limite de quatro pavimentos*. Ele foi usado como justificativa da primeira regra do padrão anterior e o problema colocado no caso são os efeitos negativos provocados pelos edifícios altos tanto na paisagem da cidade como no modo de vida das pessoas. Para Alexander e seus colaboradores, os edifícios altos são causas de inúmeros problemas, como a destruição da paisagem, a dificuldade em criar espaços abertos, a sua manutenção dificultosa e cara, entre outros. No entanto, apesar de anunciar diversos motivos, o problema que explicita a relação da altura do edifício *versus* o isolamento dos seus moradores foi o mais desenvolvido.

Ao citar pesquisas na área de saúde mental, sociabilidade infantil e segurança pública Alexander buscou demonstrar que quanto maior for a altura do edifício mais isolados são seus habitantes e mais insegura se tornava a rua. Uma pesquisa com crianças, realizada na Associação Pública de Saúde do Canadá havia evidenciado tal relação. Por exemplo, em média 86% das crianças de um a três anos que moravam em andares baixos tinham contato diário com amigos, enquanto apenas 29% de crianças da mesma idade que moravam em andares altos possuíam a mesma relação. Outra pesquisa citada foi a de Newman, intitulada Defensive Space, realizada em dois conjuntos habitacionais adjacentes em Nova York. Com morfologias distintas - um composto de edifícios altos e o outro de edifícios de até três

andares - ambos possuíam a mesma densidade e seus moradores tinham a mesma faixa salarial. No entanto, a pesquisa mostrou que o conjunto de edifícios altos apresentou o dobro da taxa de criminalidade do outro.

Para Alexander, a altura das edificações está diretamente associada à sociabilidade de seus moradores e à segurança da rua. Nesse padrão, é mencionado que, a uma altura de até três ou quatro pavimentos, os moradores se sentem parte da rua. É fácil entrar e sair dos edifícios, e suas janelas possibilitam ver até mesmo o rosto de quem passa ou ouvir o que acontece no logradouro público. Isto é, as alturas baixas das edificações, para Alexander, possibilitam a ocupação da rua mesmo quando os moradores não estão nela fisicamente. No entanto, essa possibilidade deixa de existir a partir do quinto andar, porque a distância faz com que já não seja mais possível participar dos detalhes da rua e o ato de entrar e sair de casa passe a ser mais dificultoso.

É a partir, portanto, dessa relação explicitada – altura do edifício *versus* isolamento das pessoas e da rua – que foi definido o gabarito do padrão *limite de quatro pavimentos* que, por sua vez, justifica a primeira regra do padrão *número de pavimentos*. Entretanto se esse foi o modo como foi determinado esse gabarito de altura – a partir da especificação de uma relação dando a ver a razão de sua escolha – esse não foi o mesmo procedimento que motivou a taxa de ocupação do solo. Para definir esta última, especificada em 50%, não foi explicitada nenhuma razão – foi apenas demonstrado como calcular essa área em relação ao número de pavimentos.

Sendo assim, um padrão que sugere uma *atenção*, aquele que impõe uma *regra* e o que *explicita relações antes de determinar regras* são completamente distintos. O primeiro é facultativo e completamente livre: cada projeto que adotar esse padrão pensará a questão de um modo diferente, sem que necessariamente esses modos tenham pontos em comuns ou que partam de um debate sugerido. O segundo, no que diz respeito à ocupação do solo, apenas determina uma regra. E o terceiro exemplo deixa claro o motivo pelo qual a regra foi determinada, compartilhando assim a ideia que levou à decisão da regra com quem lê o padrão, a saber, com a comunidade. Na nossa visão, há aí uma diferença crucial entre uma sugestão de atenção, uma regra e uma explicitação das relações que fixam uma regra.

*

Uma vez compreendido o que seriam os padrões, pode-se voltar ao experimento específico da Universidade de Oregon e da elaboração do seu *caderno de padrões*. Um conjunto de 55 padrões de diferentes propósitos - geral e específico - estabeleceu as diretrizes para todo e qualquer projeto ou reforma elaborada na Universidade de Oregon. Para a montagem do caderno de padrões dessa universidade foram selecionados 37 dos 250 padrões publicados no *A Pattern Language*. Tais padrões estabeleceram princípios gerais, isto é, princípios que poderiam também valer para outras localidades como densidade, gabarito, espaços livres, estradas e caminhos, entre outros. Para exemplificar pode-se citar alguns padrões gerais: *áreas de transporte local*, *praças acessíveis* e *espaço externo positivo*. Mas não apenas foram utilizados os padrões gerais pré-existentes no *A Pattern Language*, outros 18 padrões específicos foram criados considerando o caso de uma universidade como *universidade aberta*, *comunidade de estudantes* e *educação permanente nos cafés*.

É importante ressaltar que esses padrões foram todos adaptados por uma comissão do escritório de planejamento. Entretanto, não é explicitado no livro como foi realizado esse procedimento de adaptação e, tampouco, quem exatamente fazia parte dessa comissão. Apesar disso, Alexander criou todo um sistema de gestão para o *caderno de padrões* a fim de que ele fosse anualmente revisado. Qualquer membro da comunidade poderia encaminhar propostas de revisão, criação ou anulação de um padrão, desde que ele fosse amplamente argumentado e seguisse uma ficha modelo[16]. Cabe ainda ressaltar que os critérios de avaliação dessas alterações estariam relacionados a eficácia da resolução dos problemas anunciados por cada padrão.

Todas as propostas encaminhadas seriam debatidas publicamente, mas antes passariam por uma comissão do escritório de planejamento que encaminharia para o debate público apenas alguns pontos polêmicos. Alexander justifica esse procedimento pelo fato de que seria muito longa a discussão de cada padrão na íntegra com a comunidade, sem contar na dificuldade de encaminhamento de um debate muito aberto. A cada ano, portanto, o escritório de planejamento publicaria um novo caderno contendo as alterações - ajustes, eliminação e novas proposições - desses padrões.[17]

[16] Anexo A.

[17] Em *The Oregon Experiment* essa ferramenta de gestão dos padrões é descrito de modo mais detalhado. Entretanto, como esse não é o foco dessa tese e a descrição desse experimento já se faz de modo bastante longo, escolhemos apenas relatar uma breve síntese desse procedimento.

Dispositivo 3: O Caderno de Diagnósticos

Os diagnósticos na metodologia dos padrões são informações complementares. Eles revelam a situação de cada padrão no território e são realizados continuamente. Ao contrário dos planos diretores, cujo conceito foi elaborado com o urbanismo funcionalista, que concentram as suas análises do território nos dados que seriam positivos no futuro, os diagnósticos da metodologia dos padrões meditam em torno dos dados existentes. Inspirado, também nesse caso, no funcionamento do corpo humano[18] que, segundo Alexander, constantemente realiza uma espécie de triagem em cada uma de suas células, a fim de encontrar as que estariam doentes para depois reparálas, o diagnóstico proposto procura os desequilíbrios dos espaços existentes para que o processo de reparação possa ser implementado.

Seguindo esse princípio, em um primeiro momento, foi realizada na Universidade de Oregon uma longa série de análises conduzidas pelas questões dos 55 padrões. Para cada um deles foi realizada uma triagem que percorreu todos os espaços da universidade a fim de verificar o quanto de reparação seria necessário para que a qualidade almejada no padrão se efetuasse. O diagnóstico, nesse caso buscava uma adequação do território aos padrões [modelos] selecionados. Essa verificação, que nada mais é que uma averiguação do "estado do padrão", foi conduzida por uma classificação que seguiu quatro categorias básicas: padrão realizado, onde o local deve permanecer intacto (I); padrão quase realizado, onde com poucos reparos se pode efetuar o padrão (II); padrão praticamente inutilizável, onde será necessário uma intervenção radical (III); padrão inexistente, onde será necessário a criação de um padrão (IV).

Em *The Oregon Experiment* é dado o exemplo dessa triagem segundo o *padrão espaço externo positivo*[19]. Cada espaço da universidade foi classificado em uma dessas categorias, conforme o padrão. E no final desse processo foi realizado um mapa total de quais espaços externos são positivos, quais precisariam de pequenos reparos, quais precisariam de uma reestruturação completa e quais não configuravam um espaço externo positivo. A cada ano essa análise deveria ser revisada, mantendo, de tal modo, atualizado esse mapa.

[18] Essa intima ligação entre os estudos urbanos e o corpo humano ou as questões de saúde já fazem tradição no pensamento urbanístico. Margareth da Silva Pereira [2006] mostra um pouco dessa cronologia que se desdobra ao menos desde o século XVIII no artigo *Planejar o Amanhã - o Saber Médico no Rio de Janeiro do século XIX: entre o elogio da previsão e a noção de interesse público*.

[19] Padrão 106, [Alexander 2013:517 a 523]. Anexo A.

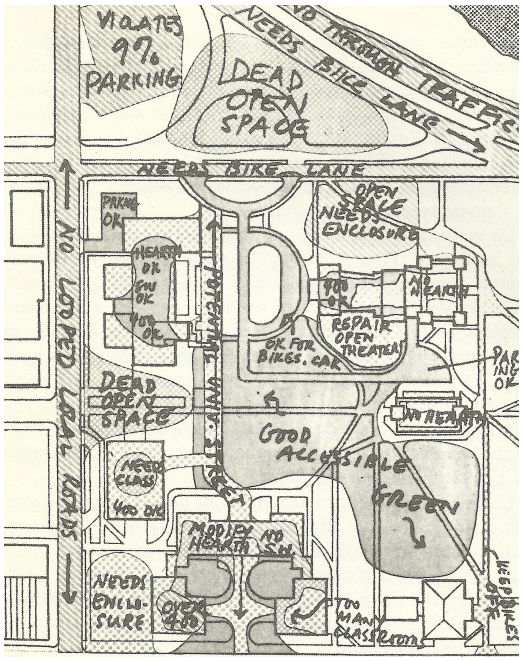


Figura 8: Análises dos espaços segundo o padrão *espaços externos positivos* ou espaços vivos.
Fonte: Alexander, 1976:143.

Para que fique mais claro esse modo de realizar o diagnóstico, explicitaremos o exemplo sobre o padrão *espaços externos positivos,* dado por Alexander. O primeiro caso, o do padrão realizado, corresponde aos espaços que produzem um perfeito equilíbrio entre um fechamento que o configura e uma abertura que o faz ser considerado exterior. No segundo caso, o do padrão parcialmente realizado, trata-se de um desequilíbrio desencadeado pelo excesso ou pela falta de fechamento das áreas. O terceiro caso, o do padrão quase inexistente, aborda aqueles casos nos quais as soluções formais encontradas se tornam inutilizáveis por diversas razões como acesso, falta de equipamentos, entre outros. E o quarto, o do padrão inexistente, trata daquelas áreas que não chegaram a configurar um espaço externo positivo, ou seja, não configuram um espaço em si, entendido como tal, e fazem parte de algo que se perde no olhar ou na sensação corpórea.

Além dos diagnósticos realizados para cada padrão, também foi realizado, pelo serviço de planejamento, um diagnóstico geral. Este reuniu, no caso de Oregon, os 55 padrões em uma espécie de síntese que informa um quadro geral das áreas que estão em boas ou más condições. Para Alexander, essa visão de conjunto parecia ser necessária, principalmente, para estabelecer uma previsão de crescimento global para a universidade, bem como um entendimento amplo e geográfico das áreas que precisam de mais ou menos investimentos. Por exemplo, a área sul poderia apresentar as maiores necessidades, a área leste precisaria de poucos reparos e assim por diante. É importante ressaltar que quando explicitado esse diagnóstico

geral, Alexander deixa claro que este sempre será incompleto e fornecerá, no máximo, uma análise geral aproximada.

Apesar desses diagnósticos terem sido realizados de modo detalhado, em um mapeamento exaustivo de 56 mapas que deveriam ser revisados anualmente, o autor do experimento de Oregon insiste em alertar que eles não podem totalizar as análises. Para ele, haveria ainda uma outra percepção que também deveria ser analisada, caso contrário uma série de informações intuitivas seriam perdidas. Alexander chama a atenção para a percepção afetiva que não deveria deixar de ser considerada na metodologia dos padrões, mesmo sendo entendida como imprevisível, visto que sempre transbordará o sistema de padrões em vigor. Ele escreve:

> [...] Mas, de fato, nós nos encontramos sempre e inevitavelmente confrontados às intuições como aquelas que acabamos de descrever, porque *nossa percepção afetiva do ambiente e de sua vida transbordará sempre o sistema de padrões em vigor*. E nós devemos ser livres de integrar essas intuições ao esquema global do diagnóstico." [Alexander, 1975:145, grifo do autor]

Ainda é importante ressaltar que os projetos foram de responsabilidades dos usuários, mas a feitura do diagnóstico de responsabilidade do serviço de planejamento. Como o caderno de diagnóstico influencia no programa anual de construções, ele deveria ser objeto de ampla discussão pública e de aprovação oficial do escritório de planejamento. Após esse processo seria publicado em formato de um plano geral, completado por todos os diagnósticos específicos de cada padrão. Esse caderno de diagnóstico deveria ser revisado anualmente e amplamente divulgado para que a comunidade tivesse interesse em propor projetos de melhorias para os locais indicados.

Dispositivo 4: A Inversão Orçamentária

Ao compreender que o espaço tem uma natureza dinâmica e não estática, Alexander e seus colaboradores propuseram uma estreita ligação entre a questão orçamentária e a gestão do crescimento e reconstrução dos espaços da universidade. Visto que na metodologia dos padrões os espaços construídos são considerados processos contínuos e devem se regenerar constantemente por meio de pequenas etapas [princípio de fragmentação do crescimento], as reparações são mais estimuladas do que as novas construções. E essa

perspectiva se deu, no caso da Universidade de Oregon, por um dispositivo que pode ser chamado de *inversão orçamentária*.

Ao invés de realizar um projeto a partir de uma demanda específica (i); fazer seu orçamento (ii); apresentar ambos aos gestores da universidade a fim de que uma reserva orçamentária seja realizada para o próximo ano (iii); e, uma vez liberados os recursos, dar início às obras (iv); primeiro reserva-se uma quantia igualitária para cinco categorias de orçamento relacionadas ao custo: pequeníssimos, pequenos, médios, grandes e muito grandes.

A proposta de orçamento é baseada na ideia que todo espaço possui uma natureza dinâmica, viva, e por isso precisa constantemente de reparações tais como embelezamento, ampliação, recondicionamento, redução, melhoramento, adaptação, conserto, entre outras. Portanto, ao prever o crescimento de uma universidade, por exemplo, não são apenas as edificações novas que são pensadas. Os crescimentos seriam ininterruptos e poderiam se dar, também, de modo interno às estruturas existentes. O crescimento, nesse caso, seria mais um movimento, uma atualização, já que a ideia sugerida por Alexander não é necessariamente crescer em tamanho. Os espaços podem, também, serem transformados ou até mesmo reduzidos. A questão, portanto, do crescimento fragmentado seria de reconhecer e incorporar na prática de planejamento e de projeto esse movimento necessário para que os espaços construídos possam se manter vivos.

Sendo assim, a ideia que um edifício estaria pronto ao final da obra que o construiu é substituída pela ideia que os espaços construídos jamais cessam de serem feitos. Esse movimento contínuo se daria por muitas razões, mas a necessidades dos usuários, que são sempre mutáveis, e a impossibilidade de realizar um projeto perfeito, a ponto de que nada do que tivesse sido previsto precisasse ser revisto, são duas razões destacadas por Alexander. Por exemplo, as reparações de uma casa, não cessam de serem feitas porque o próprio edifício, os usos ou, até mesmo, os gostos de quem o habita não cessam de se transformar. Essa característica dos espaços poderia ser facilmente vista, também, em uma obra de restauro. Precisa-se de todo um aparato de constante manutenção para que uma edificação aparente alguma fixidez. Ou seja, o espaço, bem como qualquer outro elemento, possui uma natureza de transformação contínua, como, então, poderíamos entender o espaço construído como algo fixo ao pensar a gestão de uma cidade, de uma universidade ou de uma residência? E ainda, como poderia ser pensado outro sistema e o que exatamente isso tem a ver com o exercício orçamentário?

Para melhor explicar essa inversão orçamentária, Alexander propõe comparar um sistema de crescimento fragmentado, proposto na metodologia dos padrões, com um de crescimento por unidades massivas, sistema normalmente utilizado na metodologia dos planos diretores convencionais. O crescimento fragmentado, a partir de uma lógica de reparação do existente, estimula uma produção sucessiva de pequenos, médios e grandes projetos a fim de constituir um tecido urbano contínuo em uma constante atualização do espaço visando sua vivacidade. Já o sistema de crescimento por unidades massivas ordena o crescimento a partir de uma lógica de substituição. Esta é realizada através de intervenções pontuais de grandes edifícios concebidos isoladamente, o que produz, na maioria dos casos, espaços exteriores residuais e dificuldade de reparação nos edifícios existentes. [20]

Ao inverter o orçamento viabilizou-se na prática um novo modo de gerir os espaços construídos se o valor previsto para gastos com obras de um ano for de $5.000.000,00, por exemplo, seriam distribuídos $1.000.000,00 para cada escala. Dessa forma seria possível realizar ao mesmo tempo inúmeras reparações e pequenos projetos, alguns de custo médio, poucos grandes e uma previsão para um de custo elevado. Apesar de um pequeno projeto poder custar muito na maioria das vezes os valores acabam determinando as escalas de projeto a ponto de poder-se dizer que as categorias de orçamento garantem, em certa medida, intervenções em diferentes escalas.

Salas de aulas exteriores, uma pequena área nova de estacionamento realizada em um espaço residual ao lado de uma avenida, uma passagem coberta entre dois edifícios, um café, as instalações de um laboratório, um caminho para ciclistas, a substituição de uma janela são todas obras de detalhe, ou seja, de pequena escala. A substituição do sistema de iluminação de todo o edifício, a construção de uma nova ala, a realização de um sistema de espaços abertos são obras de médio porte. A construção de um viaduto, de um teatro ou de um edifício novo seriam obras de envergadura maior e, portanto, de grande porte. Sendo assim, enquanto, por exemplo, um teatro fosse construído haveria simultaneamente uma série longa de reparações ou de projetos pequenos e uma um pouco menor de projetos médios sendo executados.

Inverte-se, portanto: ao invés das demandas determinarem o orçamento, são as reservas orçamentárias que fazem uma primeira demarcação das obras a serem executadas, definindo primeiro a

[20] Essa crítica apontada por Alexander cabe aos planos diretores contemporâneos quando a prática de substituição é implementada como é o caso da criação ou fortalecimento de novas áreas de expansão da cidade, enquanto áreas antigas são negligenciadas.

quantia empregada em cada categoria de custo que acaba também balizando a escala de projeto.

Dessa maneira é garantida uma proporção, uma certa atenção aos detalhes e um estímulo à ampliação sem com isso desconsiderar a importância das grandes obras. Contudo, por que a realização de inúmeros projetos de pequeno e médio porte evitaria a execução de espaços externos residuais e a degradação dos edifícios existentes? Por que uma simples inversão do orçamento instauraria uma lógica de reparação ao invés de substituição?

Alexander afirma que no crescimento por unidades massivas, o espaço é considerado como algo estático e descontínuo, o que faz com que ele seja considerado concluído no término de cada construção, não sendo, portanto, integrado imediatamente a uma longa sequência de reparações e transformações. Sendo assim, o edifício uma vez pronto começa imediatamente o seu processo de deterioração e desatualização até um ponto que será condenado e substituído por um novo, mais moderno, que supostamente atenderá todas as expectativas desejadas. E esse novo edifício, por sua vez, também passará por esse mesmo processo. Sendo assim, entender o edifício como um objeto de natureza estática é o mesmo que condená-lo à degradação, o que faz com que uma lógica de substituição seja implementada. Deixa-se degradar o velho para que o novo o substitua.

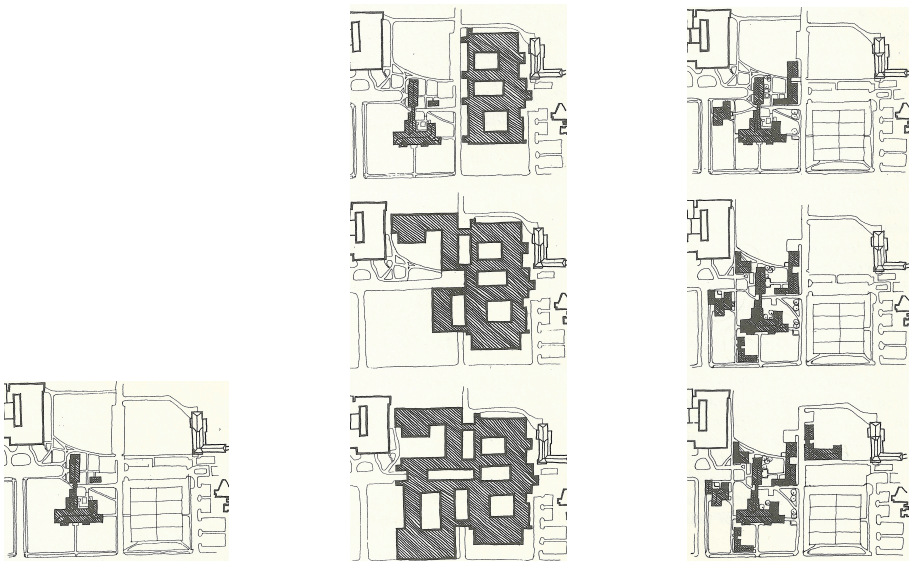


Figura 9, 10 e 11: Edifício antigo da Escola de Ciências da Educação; crescimento por unidade massiva ocorrido em Oregon nas suas três fases; e simulação desse crescimento se tivesse sido feito na lógica do crescimento fragmentado. Vale ressaltar que essa simulação diz respeito apenas à Escola de Ciências da Educação. Fonte: Alexander, 1970:74 e 75.

Para melhor exemplificar a diferença entre um crescimento fragmentado - de reparação - e um por unidade massiva - de substituição - Alexander cita um exemplo ocorrido na Universidade de Oregon. O edifício da Escola de Ciências da Educação que, depois de alguns anos, acabou ficando muito pequeno para as necessidades da escola. Mas ao invés do edifício existente ser ampliado e reparado, a escola foi transferida para um grande edifício junto com os departamentos de psicologia, sociologia e pedagogia. O edifício antigo da escola foi demolido e o edifício novo tomou proporções gigantescas e custos elevadíssimos.

Como a execução de grandes edifícios exige volumosos valores dispendidos de uma única vez, não sobravam verbas para as obras de pequeno e médio porte, o que acabou criando uma dinâmica cíclica em toda a universidade. Enquanto um grande complexo novo é construído, os outros edifícios existentes, em maior ou menor grau, se deterioram. Quanto mais o tempo passa, mais deteriorados vão ficando. E, quanto pior as edificações existentes vão se tornando, mais as pessoas consideram que os edifícios novos são a única, ou a melhor, solução para resolver seus problemas. Substituem-se, então, os edifícios antigos pelos novos.[21]

Mas não apenas a substituição é induzida por essa lógica, há, ainda, a produção de uma urbanização e das cidades descontínuas. A construção de edifícios grandes favorece mais a concepção de formas isoladas do seu contexto do que quando em escalas menores. Na maior parte das vezes, a funcionalidade leva a que o edifício seja implantado em um terreno considerado vazio e, assim, não é induzido a criar uma relação direta com os espaços construídos existentes sejam internos ou externos. A dimensão, portanto, pode induzir o isolamento do edifício e com ele criar, mais facilmente, um espaço desconectado.

> Na perspectiva das unidades massivas, como os edifícios são sempre construídos nos espaços[22] vazios, depois de substituídos uma vez

[21] É possível notar um efeito semelhante em alguns trechos da cidade do Rio de Janeiro. O urbanista Sérgio Magalhães defende a tese de que os investimentos públicos são concentrados no crescimento da cidade em direção a zona oeste, enquanto áreas muito mais densas e consolidadas, providas de equipamentos públicos e infraestrutura urbana, não recebem recursos suficientes para a sua manutenção e melhoria. Esse descompasso de investimentos, a longo prazo, provoca a migração da população da zona norte para a zona oeste, causando um esvaziamento e um processo de abandono ainda maior nas áreas que sofrem esse processo de degradação.

[22] Como é propício da geração da Alexander, o autor ignora ou desconhece o esforço de certos autores da disciplina - sobretudo na tradição alemã - de estabelecer a diferença entre área e espaço. Este último sendo considerado um atributo da prática da arquitetura que

> ultrapassados, o ambiente é concebido como um conjunto de elementos, no qual cada um é *substituível*. O terreno livre entre os edifícios é naturalmente percebido como um vazio, um "espaço residual". No outro caso, ao contrário, o ambiente é concebido como um tecido contínuo, que integra todos os edifícios e todos os espaços[23] exteriores. Desse modo as trocas proporcionadas por esse tecido podem consistir, elas mesmas, apenas como reparações do conjunto. [Alexander, 1975:76, grifo e aspas do autor][24]

Como se vê, Alexander relaciona diretamente a grande escala, e toda a lógica de substituição e implantação em terrenos vazios, à produção de um tecido urbano descontínuo. Em simetria, relaciona o crescimento fragmentado, ou a produção de uma certa proporção de projetos em pequena e média escala - à constituição de um tecido urbano contínuo. Ou seja, na visão do arquiteto, enquanto no primeiro caso a produção de edifícios isolados uns dos outros produz um tecido urbano formado por um conjunto de edifícios no meio de terrenos vazios, no segundo caso as ações realizadas, mesmo que localizadas, se integram mais facilmente ao conjunto porque se conectam mais facilmente umas as outras.

Um espaço urbano contínuo?

Embora discutíveis esses *a priori* ou essa relação direta entre escala e tecido urbano contínuo, de fato ilustram o que massivamente foi construído pelos arquitetos que seguiram o funcionalismo até pelo menos os anos 1980. No entanto cabe perguntar: a garantia da construção em diversas escalas, dando prioridade às pequenas e médias, seria o suficiente para garantir um espaço urbano contínuo?

Parece-nos que o sentido de espaço urbano contínuo pode variar em dois aspectos: o primeiro diz respeito a uma produção contínua. Ou seja, o espaço tem uma natureza tal que ele não poderia cessar de ser construído. E o segundo sentido recai na ideia de inseparabilidade dos elementos, o que Alexander também chamou, de totalidade. Ou seja, as partes estão de tal modo relacionadas entre si que constituem um todo contínuo sem com isso perder as suas características específicas [estruturação orgânica]. Essa distinção de

---

pressupõe na sua concepção pensamento e o reconhecimento, ou a instauração, de uma sintonia de relações.

[23] Na mesma perspectiva da nota precedente é possível dizer que o texto ganharia em clareza se Alexander separasse os espaços - onde as relações entre os elementos que conformam o ambiente são potentes - das áreas - que estas, sim, são resíduos.

[24] Tradução realiza por mim da edição francesa.

sentido - entre o que não cessa e o que não se separa - nos parece importante porque a inversão do orçamento será um dispositivo mais efetivo em um sentido do que no outro.

Ao considerar os espaços como elementos de natureza dinâmica, ou seja, ao entender que eles não cessam de se transformar foi possível fazer do orçamento invertido não apenas um dispositivo para a gestão da concepção, mas um meio de quebrar a lógica de substituição. De fato, essa simples inversão do orçamento viabilizou a possibilidade de um crescimento ininterrupto por dentro do existente, ao mesmo tempo em que disparou um outro processo de concepção e gestão dos espaços construídos. O fato de reparar, ajustar e ampliar acaba evitando construções novas com frequência desnecessárias, reduz a escala de projeto e facilita as relações entre os elementos. Isto é, muito mais que reservar uma parcela do orçamento para reparos, o dispositivo concebido por Alexander chama a atenção para a possibilidade de se desencadear outras dinâmicas que podem ser vinculadas ou não aos padrões. Essas outras dinâmicas, que consideram alguma natureza movente do espaço construído, mostram-se assim mais aptas a promover ou facilitar a ocorrência de um crescimento gradual, da conservação dos edifícios e da reaproximação de sua escala com a escala humana.

Todas estas características disparadas pela inversão do orçamento parecem não apenas mais sensatas, mas, também, mais conectadas com as questões contemporâneas de sustentabilidade. Em primeiro lugar, a construção de grandes edifícios é retirada de uma ação corriqueira e colocada em uma ação extraordinária. Há que se dispender muitos recursos e não são todos os casos que necessitam de grandes escalas. Em segundo lugar, esse modo possibilita uma gestão mais horizontal do espaço de uma coletividade. Os recursos são mais facilmente distribuídos do que no crescimento por unidade massiva. Sendo assim, os inúmeros projetos de média e pequena escalas *poderiam* promover soluções espaciais de excelente qualidade, de modo mais gradual, distribuído e singelo [no sentido de empregar menos recursos e materiais].

Entretanto, se o uso do termo espaço contínuo no sentido de "não cessar" é possivelmente alcançado com a inversão do orçamento, o que expressa inseparabilidade seria, talvez, apenas induzido. Se tomarmos o sentido de contínuo que expressa a inseparabilidade notamos que ela trata mais de uma dimensão qualitativa, o que torna bem mais complexa essa abordagem. Isso não quer dizer que o estímulo à pequena escala não induza certas noções qualitativas, mas podemos questionar a relação direta que o arquiteto

austríaco faz entre essa indução de escala e o resultado qualitativo do conjunto urbano.

Por exemplo, são mais raros os casos que os grandes edifícios conseguem estabelecer relações de pequena e média escala com o seu entorno. Normalmente, eles estabelecem relações de grande escala, mantendo um gabarito ou uma linguagem comum aos outros grandes edifícios. Sendo assim, pela sua própria natureza é mais difícil um grande edifício conectar-se diretamente com uma série de espaços internos e externos que, lado a lado, relacionados uns com os outros, vão criando uma continuidade do espaço urbano. O que mais frequentemente se nota é que os grandes edifícios proporcionam uma quebra dessa continuidade ao instaurar vazios ou restos de terreno entre uma edificação e outra.

Já na escala média e pequena a probabilidade do projeto ignorar outros espaços construídos é menor na medida em que a própria ação não é grandiosa. O terreno nunca está vazio; ou há que se partir dos elementos existentes: uma cobertura entre dois edifícios, a construção de uma ala, a reforma de um laboratório, por exemplo, são ações conectadas às estruturas existentes e por isso possuem menos chances de se imporem na paisagem como algo independente. Sendo assim, as escalas menores facilitam que relações sejam criadas entre o que existe e o que se constrói e, por isso, são escalas mais favoráveis a construir um tecido urbano contínuo também no segundo sentido do termo.

Contudo a diferença de escala pode induzir, mas não determinar o sentido de inseparabilidade entre um espaço e outro. Um projeto de grande escala, implantado em um terreno vazio, pode ter finas relações com elementos do seu entorno e, ainda, possuir espaços inéditos de estreita relação com determinados usos locais[25].

E, da mesma forma, uma construção pequena pode estar completamente desconectada de tudo que está a sua volta. Uma cobertura que liga dois edifícios, por exemplo, pode destoar tanto deles e de toda a cultura local que até mesmo os mais desatentos não poderiam deixar de perceber tal disjunção. Sendo assim, a escala pode sugerir, induzir, facilitar – o que não é pouca coisa – mas não pode garantir, determinar, proporcionar a construção de um tecido urbano contínuo quando esse expressa a inseparabilidade dos elementos que o constituem.

É importante lembrar, que ao criticar os planos diretores, Alexander considera a falta de detalhes como o principal motivo para

[25] Como é o caso do Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro, com a configuração de suas praças e passagens, entre muitos exemplos.

que o espaço urbano seja constituído como um conjunto de partes desconexas. À primeira vista, seria possível fazer uma relação simples e imaginar que: se faltam detalhes nos planos diretores e a pequena escala é estimulada pela inversão do orçamento, este problema estaria resolvido. Foi, de certa forma, esse pensamento que Alexander sugeriu ao afirmar que um crescimento fragmentado - na prática o dispositivo da inversão do orçamento - poderia produzir um tecido urbano contínuo. Mas o que seria exatamente a falta de detalhes denunciada pelo autor na crítica aos planos diretores? Em Oregon, ele explicita:

> O plano mostra a localização dos dormitórios a leste do campus. Sobre o papel, suas disposições parecem satisfatórias. [...] Contudo, hoje os visitantes são imediatamente surpreendidos pela grosseria e arbitrariedade de sua geometria. Um é em forma de engrenagem; o outro composto de uma espécie de cruz dupla, um outro se organiza entorno de pátios interiores. Mas a todos falta seus refinamentos de detalhes que os fariam mais amáveis e humanos.
>
> A rede de relações que deve ser preservada entre os edifícios e os espaços circundantes para que eles sejam verdadeiramente habitáveis, faz falta: o plano diretor é impróprio para criar esse tipo de relação entre esses elementos. Esse instrumento sugere mais que o edifício seja inserido de qualquer forma. Ele não especifica de nenhuma maneira as relações precisas que os edifícios devem manter para se tornarem membros completos de uma mesma família. [Alexander, 1976: 31]

Para Alexander, os detalhes, ou o que estabeleceria uma continuidade entre os espaços construídos, seria portanto: a preservação de uma rede de relações entre os edifícios e seus espaços circundantes. E estabelecer essas relações é justamente o inverso de projetar os espaços construídos de modo isolado, o que o crescimento massivo [projeto de grande escala] acaba induzindo na maioria dos casos. Seriam os detalhes que poderiam proporcionar as relações entre os elementos que compõem a paisagem. Todavia, o que seria desenhar um edifício com detalhes ou um tecido urbano contínuo?

Alexander não chega a desenvolver mais profundamente essa questão, porém sugeriu, como visto, que os detalhes poderiam estar de certa forma garantidos na produção de pequenos e médios projetos. O arquiteto também explicita algumas relações espaciais nos próprios padrões e elabora uma conexão entre eles, o que poderia formar, de certa forma, uma rede de relações. Entretanto, talvez, no

elogio à Cambridge[26] fique mais claro o seu entendimento sobre essas relações espaciais que, para ele, se tratavam de conexões entre elementos semelhantes, o que nos parece discutível.

Mesmo que tenham o mesmo estilo arquitetônico ou tipologias e materiais parecidos, os edifícios podem ser concebidos de modo independente, ou isolado, em relação aos outros elementos que compõem a paisagem. Ou seja, ao conceber um determinado edifício de forma descontínua, pouco importa os outros edifícios, os espaços livres, os monumentos, os acessos, os equipamentos urbanos que os cercam, o clima, os elementos naturais ou as práticas ali realizadas. No caso dos edifícios isolados todos estes outros elementos ou são completamente negligenciados ou são concebidos em um sistema que não se relaciona com o sistema do edifício.

No pior dos casos, o projetista coloca sua atenção de projeto apenas no edifício, o que faz com que os espaços livres, as conexões, os monumentos, as transições entre um espaço e outro não sejam concebidos de modo a produzir algum efeito em conjunto com os outros elementos. O edifício é pensado levando em conta ele mesmo, excluindo, as vezes, até mesmo as relações necessárias com a geografia e as práticas locais. Sendo assim, todos os demais elementos que compõem a paisagem passam, de modo geral, a ser o negativo do edifício, sua sobra, algo secundário ou mesmo meramente um espaço utilitário como pode ser visto no exemplo da imagem abaixo.

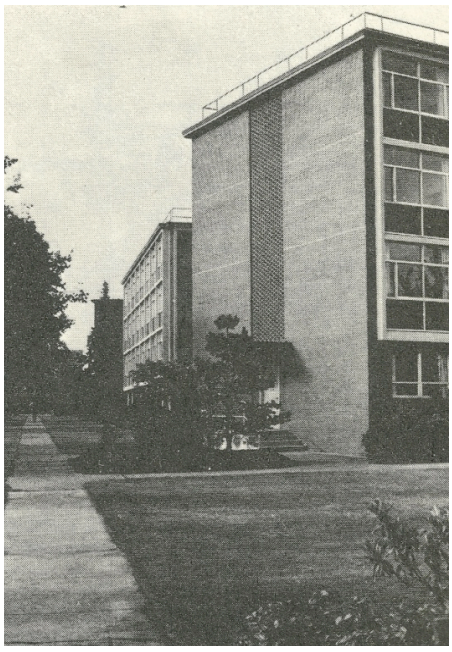


Figura 12: Espaço sem detalhes na Universidade de Oregon.
Fonte: Alexander, 1976:32.

[26] Ver páginas 59 a 62 deste capítulo.

No caso de Oregon, um dos caminhos de acesso foi disposto, ao que parece, apenas para ligar as entradas dos edifícios umas às outras, às áreas de estacionamento e acessos principais. Nesse caso, portanto, o percurso de acesso ao edifício não é considerado, ele mesmo, como um espaço capaz de engendrar diversas relações complexas que pudessem compor essa paisagem em consonância com os outros elementos edificados, naturais ou com as ações praticadas.

Em um outro caso suposto, este mesmo caminho poderia ter ainda uma intenção de projeto completamente independente do edifício. Desse modo, os sistemas do edifício e da passagem continuariam isolados ou sem relações, mesmo que o caminha servisse para outras coisas além de levar os transeuntes para a porta do edifício.

Logo, compor os elementos em um conjunto de relação não é a mesma coisa que ligar pontos de composições independentes. O sistema das circulações, o sistema dos estacionamentos, o sistema das praças, podem ser todos concebidos de modo isolados entre si, mesmo que existam alguns pontos de conexão entre eles ou que possuam tipologias semelhantes. No elogio de Alexander a Cambridge a questão da estruturação orgânica recai no conjunto de elementos semelhantes dispostos lado a lado com algumas variações de disposição, tamanho, estilos. Entretanto o que garante essa relação entre esses elementos e a qualidade atribuída a esse exemplo não nos parece ser a conexão entre elementos semelhantes, por que se assim fosse também seria necessário elogiar o caminho de Oregon citado no exemplo acima.

A composição de relações entre sistemas, ou a efetuação de um tecido urbano contínuo, se afirmará possível, no nosso entendimento, quando um elemento for estritamente necessário ao outro. Isto é, quando o edifício não conseguir efetuar a sua potência sem o caminho; quando a permeabilidade entre interior e exterior deixar de existir se a disposição das janelas do edifício forem outras; quando essa mesma permeabilidade compor com o clima local, permitindo ou resguardando uma conexão direta; quando a unidade do conjunto de pátios se perder se a visual proporcionada pelo percurso for desfeita; quando esse sistema de pátios e edifícios produzirem um efeito no transeunte capaz de auxiliar a emergência de uma determinada prática; entre outros exemplos.

E essa íntima relação entre outras relações ou elementos pode efetivamente acontecer em edifícios e espaços abertos de pequena, média e grande escala, apesar de serem mais facilmente alcançados nas

duas primeiras. Em suma, os espaços contínuos exigem o máximo de *relações* entre os elementos, ou seja, eles proporcionam a composição ainda de um outro elemento, um outro corpo, um todo. E para isso eles precisam estabelecer *relações comuns* entre eles, mas isso se verá mais adiante.

O projeto propriamente dito

O experimento de Oregon em funcionamento contava com uma estrutura administrativa para o planejamento urbano [escritório e serviço de planejamento], uma reserva orçamentária pré-definida em categorias muito pequena, pequena, média, grande e muito grande custo de projeto [inversão do orçamento], um conjunto de princípios diretores, ora impositivos ora facultativos [caderno de padrões] e um conjunto de análises dos espaços existentes [caderno de diagnósticos] que juntos estabeleciam as condições para que os usuários pudessem ser os protagonistas dos anteprojetos. E esse protagonismo deveria ser assegurado, na metodologia dos padrões, antes que um arquiteto passasse a fazer parte ele também e diretamente do processo de projeto.

Para Alexander, "os membros da comunidade são as únicas pessoas aptas a guiar um processo de crescimento orgânico. Eles conhecem melhor as suas necessidades e o funcionamento - bem ou mal - dos locais e dos edifícios, das vias e dos espaços livres"[27] [princípio de participação]. Sendo assim, são os usuários os únicos que poderão enviar propostas de projeto para o escritório de planejamento. O que significa, no caso de Oregon, que os projetos só puderam ser realizados pelos alunos, professores e funcionários da universidade, deslocando assim os arquitetos e urbanistas da possibilidade de atuar na concepção dos espaços em primeiro lugar. O exercício do arquiteto, nesse caso, passa a ser mais técnico, ou seja, de desenvolvimento e adaptação dos croquis para a execução das obras.

Os projetos deveriam aqui ser realizados, portanto, por grupos de usuários constituídos pela iniciativa de uma pessoa reconhecida pelo coletivo diretamente afetado pelo projeto. Essa formação deveria ser observada pela coletividade, e se houvesse desavenças, as decisões finais seriam tomadas pelo escritório de planejamento. Na Universidade de Oregon o número de participantes deveria ser no máximo 7 pessoas para evitar coletivos exageradamente grandes e de difícil funcionamento. Apesar de um número relativamente restrito de

[27] Alexander, 1976:45.

participantes, outros membros da comunidade ou especialistas poderiam ser chamados a participar em momentos específicos do projeto.

Esse grupo uma vez constituído, receberia do serviço de planejamento os padrões e diagnósticos que possuíssem relação com o projeto pretendido. A primeira tarefa do grupo seria discutir esse material e pensar quais padrões e diagnósticos seriam considerados na elaboração especificamente daquele projeto. Se a equipe julgasse necessário poderia solicitar a ajuda direta de um membro do serviço de planejamento, que exerceria o papel de consultor do grupo. Além disso é importante dizer que as decisões, por orientação metodológicas, deveriam ser tomadas por consenso e a participação dos usuários deveria ser viabilizada economicamente.

Na ampliação da escola de música da Universidade de Oregon, por exemplo, participaram do grupo de elaboração do projeto 7 pessoas: 1 decano, 3 professores, 1 estudante e 2 membros do serviço de planejamento. O decano formou a equipe e as horas de trabalho empenhadas no projeto foram consideradas como horas de atividades profissionais. O processo de desenho propriamente dito foi elaborado em uma semana de trabalho intenso e, além do grupo, foram convidados para conversas pontuais o urbanista do campus, um reparador de instrumentos e alguns estudantes.

Além da análise dos padrões e diagnósticos, o trabalho inicial também consistiu em um levantamento dos espaços existentes da escola. Diferente do diagnóstico realizado segundo cada padrão, este foi realizado considerando o funcionamento de cada espaço. Sendo assim, foram localizados os setores que deveriam ser conservados, os que deveriam ser reparados e os que deveriam ser inteiramente estruturados. Além disso, haviam ainda os espaços que faltavam para os quais o programa de necessidades foi criado pelos professores. Com esse conjunto de informações somado aos padrões e diagnósticos já selecionados e debatidos a etapa de projeto foi iniciada.

Um dos diferenciais importantes entre essa prática de projeto e as frequentemente realizadas pelos arquitetos e urbanistas ainda hoje é que ao invés do projeto ser pensado sobre o papel, ele foi pensando ao percorrer o espaço. O contato com o terreno de projeto se deu durante toda a elaboração do projeto. Os usuários percorreram o espaço constantemente elaborando os croquis ao mesmo tempo em que os espaços iam sendo imaginados *in loco*. O ato de percorrer o terreno não foi apenas uma fonte de informação, mas também um espaço de imaginação da composição que estava sendo proposta.

Na imagem abaixo podem ser vistos os principais croquis elaborados pelo grupo de usuários da Escola de Música. A cada dia da semana de projeto eles elaboraram um croquis, o que explicita o método do projeto. O primeiro consistiu em um desenho do edifício e seu entorno tal qual como era. O segundo consistiu na marcação dos possíveis locais de implantação bem como os principais acessos. O terceiro croquis foi o inverso do segundo, isto é, foram marcados os espaços exteriores, que poderiam representar alguns nós de atividades. O quarto croquis marcou os espaços a serem edificados, as áreas externas e as conexões mais importantes. Antes de realizar o quinto croquis, o grupo percorreu minuciosamente todos os espaços fazendo o esforço de imaginar a concepção traçada no quarto croquis, para depois precisar os locais de implantação, as escalas e as superfícies das áreas externas. O sexto croquis já tratou de um detalhamento da área de órgão e piano. E por fim, o sétimo e último, esboçou com mais clareza o anteprojeto final.

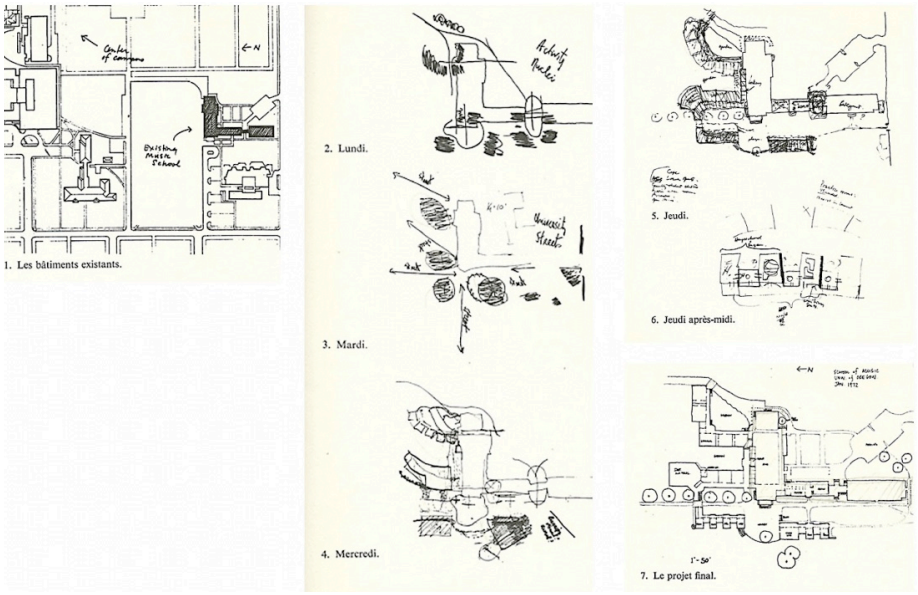


Figura 13, 14 e 15: Processo de projeto dos usuários da ampliação da Escola de Música da Universidade de Oregon. Fonte: Alexander, 1976: 56 a 59.

Após a etapa de elaboração do anteprojeto iniciou-se a etapa de submissão do projeto ao escritório de planejamento, que era responsável pelo processo de seleção dos projetos a serem realizados [princípio de coordenação]. A coordenação de todo esse processo se fez necessária, a fim de garantir que todos os projetos realizados por coletivos distintos favorecessem a uma ordem orgânica total da universidade. A fim de facilitar a gestão todos os projetos, ao serem submetidos à inscrição no orçamento, deveriam ser enviados em um

formulário tipo que obrigatoriamente continha três aspectos principais: a apresentação do estudo e da proposta; o custo e o modo de financiamento; e a explicitação da relação da proposta com os padrões e diagnósticos vigentes. Esse formulário tipo foi estipulado para que o processo de seleção fosse facilitado e as propostas mais facilmente comparadas segundo os critérios objetivos e públicos.

O escritório de planejamento, tal qual a proposta da Escola de Música, recebeu inúmeros projetos que foram enviados até um determinado prazo. Em posse de todos os projetos o escritório de planejamento fez uma lista de prioridades respeitando a divisão orçamentária por categorias de preço. No caso da universidade de Oregon foram 5 categorias [PP, P, M, G e GG] e os projetos foram julgados segundo a sua relação com os dispositivos fornecidos. Ou seja, a prioridade foi dada, valendo-se dos padrões, aos projetos que mais contribuíam para remediar os problemas anunciados no caderno de diagnóstico, que eram análise da efetuação dos padrões no território.

Com essas primeiras listas sugeridas, o escritório de planejamento convocou uma seção orçamentária. Esse encontro entre o escritório de planejamento e a comunidade acadêmica foi amplamente divulgado a fim que seu caráter público fosse efetivo. Os proponentes dos projetos puderam contestar abertamente a ordem sugerida pelo escritório de planejamento bem como promover um debate das propostas que concorreram à mesma escala de valores. Apenas após essa reunião, com os ajustes realizados, as inúmeras listas de prioridades dos projetos foram locadas nas reservas orçamentárias e se tornaram oficialmente reconhecidas e com poder deliberativo.

*

Apesar do esforço de Alexander e seus colaboradores, diante dos problemas da ressignificação do campo do urbanismo na metade do sec. XX, parece que sua metodologia não conseguiu angariar grandes repercussões, replicações ou desdobramentos. Curiosamente, enquanto pouco se fala da metodologia dos padrões exposta como se viu no experimento de Oregon, o mesmo não aconteceu com os padrões propriamente ditos. Ao que parece, estes continuaram a reverberar no campo mesmo 40 anos depois. *A Pattern Language* foi traduzido para o português do Brasil no ano passado [2013]. Talvez o paradoxo dessa vitalidade dos padrões recaia no fato que a sua

existência se deve ao interesse dos arquitetos e urbanistas, que os usam no exercício de projeto sem contestar a hegemonia do especialista, o que estava radicalmente colocado em questão no livro *The Oregon Experiment*. Entretanto, o que explicaria essa vitalidade dos padrões: seria a possibilidade de se apropriar das relações espaciais ou uma vontade de ancorar as decisões de projeto diante da complexidade contemporânea?

Uma reflexão sobre os padrões

De modo independente de todo o arranjo dessa metodologia proposta por Alexander, pode-se perguntar a respeito dos próprios padrões, já que são eles que ainda reverberam no campo do urbanismo. Se os padrões indicam como as edificações devem ser construídas e são determinados *a priori* do projeto, qual seria a diferença entre um caderno de padrões e um conjunto de regras dos planos diretores contemporâneos?

Pode-se afirmar que há uma diferença na própria natureza do padrão, entretanto ela não é exatamente explicitada por Alexander em nenhum dos livros da trilogia. Para o arquiteto e urbanista os dissensos entre os planos diretores e a metodologia que ele criou, como vimos, estão principalmente calcados em três pontos: quem elabora os projetos [do especialista ao usuário], nas demandas [da previsão futura para a necessidade presente] e na elaboração da unidade do projeto [que passa da concepção de um todo para as partes]. Questões estas que trataremos mais adiante. Retomemos a classificação que fizemos anteriormente das três naturezas de padrão: o padrão de atenção, o padrão de regra e o padrão de relação antes da regra. Eles não são, de maneira nenhuma, a mesma coisa.

Pensaremos essas diferenças por meio dos exemplos já utilizados. Se colocássemos o *padrão número de pavimentos* em uma linguagem dos planos diretores, poderia ser dito: "gabarito de altura das edificações igual a quatro pavimentos, exceto se a altura média dos vizinhos for inferior a três (a diferença em relação à altura média dos vizinhos deve ser, no máximo, de um pavimento]"(i); "taxa de ocupação do terreno = 50%" (ii); e "índice de aproveitamento do terreno = 2 (caso o gabarito o permita)" (iii). Ao comparar o modo dos padrões e das regras dos planos diretores, pode-se dizer que, enquanto na metodologia dos planos diretores as três regras são explicitadas de um modo técnico e impositivo, com os padrões elas são anunciadas de diferentes modos. A primeira e a terceira regras expressas no *padrão número de pavimentos* são de relação/imposição, isto

é, antes da determinação da regra são explicitados os motivos pelos quais se faz necessária a delimitação de quatro pavimentos (i e iii). E a segunda regra é apresentada apenas como um padrão de imposição, ou seja, uma determinação a ser seguida sem que as razões pelas quais ela foi redigida fossem explicitadas (ii), e, nesse caso, não há padrões de atenção.

Se considerássemos, em um primeiro momento, apenas a segunda regra – a do padrão /imposição – qual seria a diferença desta para uma regra frequentemente descrita em um plano diretor? Qual seria a diferença, portanto, de dizer TO=50% e "não permita que a área do solo ocupada pelas edificações exceda a 50% do seu terreno" [Alexander, 2013: 474]?

De fato, nesse caso, as semelhanças da metodologia dos padrões com a dos planos diretores são grandes. Em ambos os casos, essa regra apenas determina a ocupação do solo que deve ser seguida, mesmo que um leigo tenha mais dificuldades de entender a primeira escrita, bem mais técnica, do que a segunda. Para os não especialistas em planejamento urbano, ler TO=50% é correspondente a ler um exame de sangue que indica taxa de hematócrito 41,1%. Isto é, para a maioria das pessoas, não é possível entender essa linguagem sem um especialista que a ajude a interpretá-la.

No entanto, tal qual nos exames médicos, nos planos diretores há uma orientação que ajuda a compreensão dessa leitura. Em um exame de sangue, aparece logo abaixo a taxa média – hematócrito para mulheres varia de 36 a 48% –, o que norteia o entendimento da taxa. Auxilia o paciente a saber se ele tem algum desvio do padrão ou não, mas ele continua sem saber o que são os hematócritos e, tampouco, por que é que eles devem ser medidos. Da mesma forma, nos planos diretores, não seria muito complicado de encontrar, em uma cartilha ou em uma nota de rodapé, a explicação "a taxa de ocupação é o percentual do terreno que pode ser ocupado".[28] Mesmo que este último texto ainda repercuta de modo mais técnico que o proposto nos padrões, ele já se faz compreensível. Entretanto, se o habitante, ou mesmo os arquitetos e engenheiros, pode compreender o quanto é permitido ocupar do solo, de modo análogo aos exames, ambos continuam sem entender os motivos que levaram a essa determinação.

Há diferenças, portanto, conforme a maneira como uma regra é escrita, e isso já a torna mais ou menos acessível aos não especialistas. Essa diferença não é secundária quando se pretende que

[28] Texto retirado da cartilha atual da Lei de Uso e Ocupação do Solo [LUOS] do Plano Diretor do Rio de Janeiro, página 8.

as comunidades tenham voz ativa no planejamento urbano, o que Alexander percebeu com clareza. Contudo, se desconsiderássemos a diferença de escrita – mais ou menos técnica as duas frases – poderíamos dizer que a regra da taxa de ocupação do solo é colocada do mesmo modo nos dois casos. Isto é, o padrão de imposição e as regras dos planos diretores determinam uma ação de modo impositivo, sem dar a ver o motivo que impulsionou tal normativa. Sem dúvida, uma fala acessível – a comunicação – é um modo de democratizar o acesso às regras, mas apenas isso não questiona a hegemonia do especialista, como o arquiteto austríaco também perceberia.

Já o padrão de relação/imposição, que primeiro expressa uma relação e depois impõe uma regra relativa a ela, pode estabelecer outra dinâmica entre usuários e regras. Esses padrões evidenciam, de modo acessível à grande maioria das pessoas, como e o porquê se chegou a uma tal determinação. As intenções – e o efeito que se estima capaz de obter com a aplicação de uma determinada regra – são assim explicitadas e, muitas vezes, comparadas a outros modos de enfrentar a questão que está sendo tratada. A maioria das pessoas, portanto, pode compreender o porquê de se estar sugerindo um gabarito de quatro andares, mesmo que elas não concordem com o argumento instaurador do padrão, o que torna-se mais difícil nas regras dos planos diretores que são determinações vistas como mais técnicas e por isso de saída, mais inacessíveis. Isto é, a maior parte das pessoas acredita que deve haver uma razão técnica incontestável para a existência da regra fixada.

A clara explicitação de uma determinada relação que funda a regra abre a possibilidade de se questionarem as regras de duas maneiras: por apropriação das regras e mudanças das relações que a constituem ou por apropriação do problema e mudança das regras. Para ilustrar o primeiro exemplo, valeremos-nos do *padrão limite de quatro pavimentos*. Esse padrão expressa a relação altura *versus* isolamento, o que toca nas questões de segurança e de relações sociais. Portanto, essa regra está condicionada explicitamente a essa relação, e não a alguma verdade que apenas o especialista tem acesso.

No entanto, em alguns lugares, talvez não seja possível adotar tão baixa altura. Ou em outra localidade, a questão da segurança possa se dar por outros meios, bem como a sociabilidade pode ser excessiva em ainda outro lugar. Todas essas variações ou ainda outras, certamente, influenciariam na decisão de manter ou não o gabarito de quatro andares em uma determinada cultura e situação caso se se tenha acesso a esses motivos que determinariam os quatro pavimentos. Talvez fosse não só possível como mais fácil contestar

esse padrão ou mesmo melhorar as regras para atingir a relação desejada. Entretanto, esse procedimento seria muito difícil de acontecer na metodologia dos planos diretores, na qual – salvo em raras exceções ou questões muito explícitas – a comunidade dificilmente pode se apropriar das razões que motivam a determinação das regras.

Para mostrar o segundo caso dessa possibilidade de apropriação, valeremos-nos da terceira regra do *padrão número de pavimentos*, que anuncia a relação entre a altura dos edifícios e a perda de privacidade dos espaços abertos de miolo de quadra. Suponhamos que a comunidade entenda que essa relação seja efetivamente importante, mas discorde que a limitação da diferença de um pavimento possa resolver essa questão. No exemplo abaixo, nós realizamos alguns testes, simulando as variações de altura.

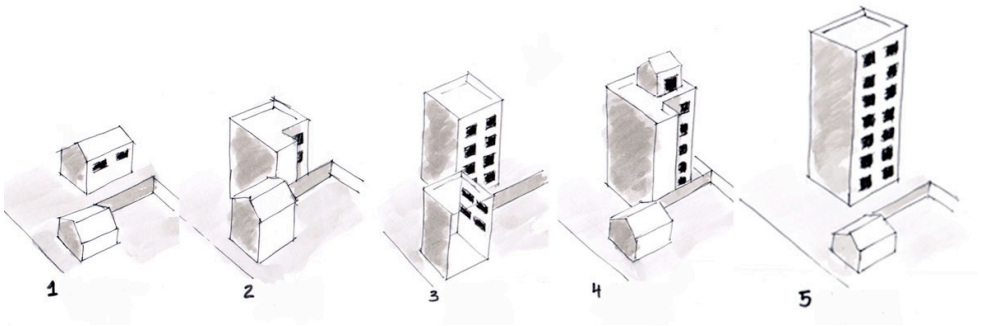


Figura 16: Simulação da relação altura *versus* privacidade dos pátios.
Fonte: Desenhado pelo autor.

Nos croquis 1, 2 e 3, há apenas um pavimento de diferença entre os edifícios, conforme sugere a terceira regra. Entretanto, rapidamente pode-se notar que essa relação entre a altura do edifício e a privacidade dos pátios internos é frágil. Se introduzida outra variável como o afastamento lateral, passa a existir uma grande mudança no número de janelas que se voltam para o pátio vizinho. Do primeiro para o segundo exemplo, simulamos uma possibilidade que não apresenta variação do número de janelas. Supondo que uma casa de dois andares (casa em corte no croqui 2) tivesse boas chances de ser do mesmo proprietário, haveria, no exemplo 2, apenas duas janelas vizinhas, bem como no primeiro exemplo. Já no exemplo 3, mostramos outra possibilidade: no caso de três pavimentos, as chances de que os apartamentos sejam de proprietários diferentes já são maiores. Além disso, supôs-se que a forma do edifício ao lado,

diferentemente do croqui 2, determinou mais de uma janela por andar voltada para esse pátio. De duas, passa-se para dez janelas.

Ao comparar os casos 3 e 4, vemos que no último apenas cinco janelas estão voltadas para o terreno vizinho. A comparação mostra assim, explicitamente, como a relação de diferença de altura de apenas um pavimento *versus* a privacidade dos pátios adjacentes pode ser facilmente questionada. No caso 3, de dez janelas, a diferença de altura é apenas de um pavimento entre as edificações, e, no caso 4, de cinco janelas, a diferença é de cinco pavimentos. Pode-se concluir, portanto, que a diferença de altura de um pavimento não pode determinar isoladamente se há ou não privacidade nos pátios de miolo de quadra.

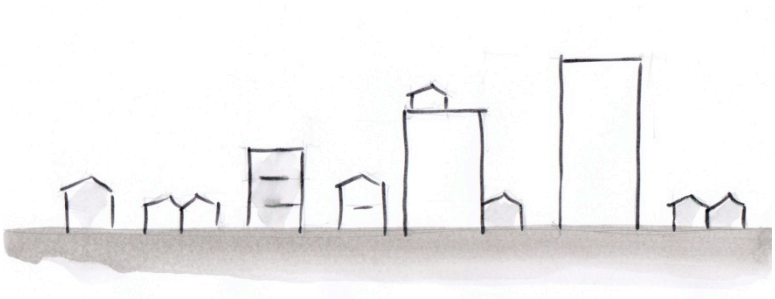


Figura 17: Simulação dos exemplos anteriores compondo a mesma rua.
Fonte: Desenhado pelo autor.

Entretanto, ao ver o caso do croqui 5 em relação aos três primeiros, ou se colocássemos todos esses exemplos lado a lado em uma rua, poderíamos notar uma desproporção entre as alturas das edificações. Vê-se que a grande diferença de altura entre edificações vizinhas, se não pode sozinha resolver o problema da privacidade dos pátios, chamam a atenção para a relação de proporção e harmonia do conjunto construído no bairro. Presente nas três primeiras figuras, essa ideia de conjunto que a regra de diferença de um pavimento pode promover não é visível nos croquis 4 e 5. Sendo assim, talvez uma determinada comunidade opte por manter essa regra, mas não pelo motivo de privacidade dos pátios, e sim pelo de proporção e harmonia de conjunto. Ou ainda, em outro caso, no qual fosse importante manter a privacidade dos pátios, seria possível rever essa regra. Ao constatar, por exemplo, a ineficiência da relação altura das edificações *versus* privacidade, poderia ser pensada outra solução combinando a altura a outras determinações.

Esses casos de possível alteração do padrão – como o primeiro, que muda a própria regra para que o problema seja atendido (o caso que necessita de uma densidade maior do que a proporcionada por quatro pavimentos, entre outros), e, segundo, o que muda a relação que constitui a regra (da privacidade para a

harmonia do conjunto construído) – permitem outra possibilidade de ordenação espacial. Essa relação, dada na explicitação do como e do porquê determinada regra foi definida, que Alexander mostra apenas parcialmente, possibilitaria que a comunidade interagisse mais diretamente com a regulação do seu espaço construído.

Ora, o que os padrões permitem pensar, mesmo quando universalizam o que não é universalizável ou se sustentam em argumentos inconsistentes, é talvez o próprio problema, facilitando ao menos o seu debate. É essa interação que não é favorecida na metodologia dos planos diretores pelo modo como a ferramenta da regra é utilizada, como explicitado pela regra da ocupação do solo.

*

Afinal, o que quer dizer entender as relações que constituem as regras e poder agir sobre elas? O que significa uma comunidade acessar os propósitos da constituição das regras que determinam e regulam a construção do seu espaço público? O que é quebrar com a hegemonia de um especialista que contém segredos inacessíveis à comunidade ou com uma mera reprodução de modelos no exercício profissional? O que quer dizer, por exemplo, uma comunidade poder escolher regular a altura das edificações do seu bairro por razões de harmonia e de proporção e não por uma norma técnica? Ou, ainda, o que significa o próprio arquiteto e urbanista fazer algumas escolhas de projeto a partir de relações e explicitar suas escolhas?

Mostrar as relações muda muito as situações. Em primeiro lugar, elas revelam que as regras não são verdades universais mas, sim, efeitos de um determinado pensamento que levou em conta algumas relações específicas. Essas relações não são secretas, incompreensíveis ou meras intuições, o que não é o mesmo que dizer que elas podem ser facilmente vistas. O desafio à posição do especialista trazido por Alexander não é uma questão simples e, como se viu, tampouco foi resolvida com a criação dos padrões, mas mesmo assim é possível dizer que ao ver as relações que evocam as regras pode-se mais facilmente entendê-las e alterá-las ou dar consistência a decisões de projeto.

Entretanto, o mais extraordinário de dar a ver os motivos que sustentam as regras ou uma determinada escolha de projeto não é o fato da comunidade poder as gerir mais facilmente ou o arquiteto justificar uma escolha de projeto, mas a possibilidade de politizar essa gestão ou essa escolha. Isto é, ao explicitar as relações espaciais que

sustentam uma regra, ou uma escolha, é exposto que estas não passam de escolhas estéticas, formais, culturais e políticas. Não são verdades técnicas e, tampouco, são neutras. O que regula a altura é um ou mais sentidos sejam estes de privacidade, de estímulo ou desencorajamento das relações sociais, de segurança, de determinação econômica, de símbolo, de higiene, de densidade, entre outros. Abre-se, portanto, na própria ferramenta de planejamento e projeto as questões que definem o próprio campo de ação da disciplina da arquitetura e do urbanismo e dos arquitetos e urbanistas. O que queremos com essa altura? Quais são os propósitos que a regulam?

Determinar a altura de um bairro, portanto, não é algo dado apenas por especialistas que tratam o espaço urbano a partir de determinações naturais ou de modelos capazes de expressar o melhor modo de construir cidades. Escolher a altura a ser adotada nas construções de um bairro é, sobretudo, uma escolha de relações a serem mantidas ou desfeitas. Uma escolha que pode ser feita a luz de uma evidência política tanto pela comunidade como pelos próprios arquitetos e urbanistas, na medida em que essa evidência pode inclusive ancorar algumas escolhas de projeto.

É, portanto, no sentido de perceber um jogo ético e político que subjaz as práticas, sobretudo do planejamento bem como do projeto urbano ou arquitetônico, que os padrões elaborados por Alexander, significam também a construção de ferramentas um pouco mais democráticas que as regras técnicas dos planos diretores ou os modelos, tipos, referências dos projetos. E isso não é o mesmo que dizer que os padrões são ferramentas completamente democráticas. Como bem nos alertou Choay [1990 e 2005] os padrões não deixam de ser modelos estabelecidos *a priori* das concepções de projeto. Entretanto o modo de expor as regras ou os modelos dos padrões, ao menos dos padrões de relação, deixa em mais evidência a contingência de seus propósitos e as suas nuanças políticas.

Ao limite, a explicitação das relações que compõem as regras poderiam nos fazer interrogar: que comunidade queremos criar? Quais as relações que sustentam as suas regras? Elas interessam a quem? Quais os modos de vida que induzem a construir?

Enfim, essa outra metodologia de projeto [e planejamento] urbano, ao que parece, foi estruturada sob os problemas da *rigidez,* da *ausência de detalhes* e da *participação dos usuários.* Problemas estes existentes no modo de pensar o projeto e o planejamento urbano moderno. Entretanto, mesmo no que diz respeito ao problema da concepção de projeto comum - ou de uma concepção de projeto que

crie um comum entre arquiteto, comunidade e o seu ambiente - a metodologia dos padrões pode ter caído em algumas ambiguidades. O que não tira o mérito de essa metodologia ter avançado em alguns pontos, principalmente em relação ao planejamento urbano [mesmo o participativo], como: a acessibilidade e a demonstração do que subjaz a regra, a quebra da lógica de construção massiva, a luta contra o edifício isolado e a possibilidade de ultrapassar o problema do zoneamento.

Entretanto, quais seriam essas ambiguidades que o experimento de Oregon manteria no que se refere ao problema do comum na concepção de projeto urbano ou arquitetônico?

III três questões e um problema político

Breve Nota II

Ao contrário das visões simplórias e demagogas nas quais a relação entre o arquiteto [urbanista] e a comunidade [usuário, citadino, habitante, povo] se daria facilmente ou seria irrealizável, pode-se dizer que Alexander propõe um enfrentamento do assunto de modo mais complexo. Por um lado, seu método se afasta da ideia que o arquiteto com boa vontade poderia traduzir os desejos dos usuários através de uma simples conversa generosa, o que é defendido com frequência principalmente ao se criticar os arquitetos modernos, deslocando-se todo o problema para uma questão de inclinação democrática do arquiteto. Por outro lado, ele também se distancia de duas ideias opostas que consagram a inviabilidade da relação entre o arquiteto e a comunidade. A primeira ideia seria que os usuários poderiam compor seus espaços sem dificuldades ou orientações, o que seria, em última análise, a morte do arquiteto e do urbanista. A segunda, o seu oposto, a ideia de que apenas o especialista poderia tomar decisões sobre o projeto, valendo-se da comunidade somente para o fornecimento de algumas informações como é normalmente realizado.

Na metodologia dos padrões essa relação entre o arquiteto e a comunidade foi mediada pelos dispositivos que pretenderam estabelecer não apenas um tipo de suporte aos membros da comunidade para a elaboração do projeto mas, também, um sentido comum ao conjunto do projeto. Apesar de não serem neutros, os dispositivos expressam o esforço de Alexander e seus colaboradores a fim de democratizar as suas práticas, mesmo que ela tenha caído em algumas contradições.

Essa experiência, como tantas outras desse período, buscou se posicionar diante da ressignificação latente que ocorria no campo da arquitetura e do urbanismo. Foi perante as inúmeras práticas autoritárias que vinham sendo realizadas desde o século XIX[1] por arquitetos e urbanistas que uma espécie de reação às práticas hegemônicas ocorreu - dentro e fora do campo - na metade do século XX.[2] A vaidade de grande parte dos arquitetos, a crença pura na ciência e na técnica, a cristalização dos estilos, o interesse econômico, o ideal nostálgico ou a simples reprodução de métodos sem problematizações reais são todos motivos que levam os arquitetos e

[1] Não que não houvessem antes, mas nesse período ganham proporções inéditas.

[2] Nesse período a própria disciplina se torna auto-reflexiva: o que ela se torna, para que ela serve, quais ferramentas e procedimentos ela usa e com que argumentos ela se sustenta. Essa reação reflexiva desencadeada por uma necessidade de contenção ao autoritarismo nas práticas arquitetônicas e urbanísticas é uma das atitudes que os arquitetos encarnaram nesse período. A mudança de atitude faz parte de uma inflexão epistemológica e cultural que leva a uma modulação do campo do urbanismo não apenas motivado por discussões internas a ele, mas, que, também, claramente acompanharam uma nova modulação do próprio regime socioeconômico global.

urbanistas a elaborarem projetos, na sua maioria, desconectados das comunidades locais. Projetos ora excessivamente a serviço de interesses pessoais ou particulares, ora excessivamente totalizantes, tipificados e que negligenciam culturas e especificidades.

A metodologia dos padrões tomou parte nessa luta ao visar conter o poder intrínseco ao exercício de projeto e estabelecer um sentido comum, impessoal ou coletivo que pudesse conduzi-lo. Diante da impossibilidade de ancorar esse sentido em universais dadas pelas escolas estilísticas ou pela ciência como outrora, precisou-se buscar outros parâmetros.

Estes alicerces já haviam anunciado os seus limites e uma atenção à própria comunidade, ao espaço existente, passava a surgir em diversos trabalhos nesse período. A metodologia dos padrões assim se desenharia como uma solução plausível diante das criticas ao urbanismo do imediato pós-guerra: simplificação da cidade, segregação social, ausência de participação e monotonia arquitetônica[3]. Já não era possível ignorar os inúmeros exemplos de projetos que haviam causado mais um transtorno às comunidades do que as impulsionado para uma vida mais forte. Como também não era possível desconhecer os problemas complexos das metrópoles cada vez mais globais e distanciadas de um sentido de comunidade. Se por um lado o exercício do arquiteto pode ser considerado autoritário, por outro a cidade pode se configurar como um aglomerado de fragmentos desconexos servindo aos interesses de minorias poderosas.

Arguir o autoritarismo do arquiteto e do urbanista na prática seria combater os interesses privados que tomam conta do exercício de projeto de um espaço coletivo. A vaidade de um arquiteto, os interesses econômicos de um pequeno grupo, as bases teóricas arbitrárias, a simples reprodução de modelos sem um exercício do pensamento, o idealismo autoritário, entre outros são modos de expressão desses interesses particulares em sobreposição aos públicos. Diante desses casos, não raros, parece legítima, bem como cada vez mais urgente, essas lutas e experiências da metade do século passado.

A fim de contribuir para esse debate do campo, talvez seja pertinente aprofundar a análise sobre a questão do *comum* ao problematizarmos, agora, esse experimento que ocorreu na Universidade de Oregon.

[3] Segundo Choay [2005] essas críticas foram recorrentes na metade do século XX impulsionando uma ressignificação do próprio campo.

Uma série: a participação em Oregon

Como vimos, o processo participativo da metodologia dos padrões é dado em uma sequência na qual, primeiro, um conjunto de dispositivos foi instaurado pelo especialista. Mesmo que a comunidade possa alterar os padrões ao longo do tempo, propor projetos e realizar diagnósticos orientados, o modo com que todo esse sistema opera é, portanto, definido anteriormente. Apesar da defesa de uma certa "neutralidade" ou contenção do arquiteto, as estruturas, as regras e as relações às quais elas se referem, os diagnósticos e as escalas de projeto que serão executadas estavam assim presentes nos próprios dispositivos. Isto é, os dispositivos já operavam antes dos projetos serem elaborados pela comunidade. Entretanto no que implica a existência desse conjunto de elementos *a priori* na relação com a comunidade? Como a comunidade pode atuar após a instauração de todos esses dispositivos? O que viabilizaria aqui o deslocamento da autoridade do papel do arquiteto no processo de projeto? E quais são os efeitos dessa mudança metodológica?

A metodologia dos padrões segue uma orientação conceitual que compreende a constituição do espaço construído como parte de um processo orgânico que Alexander acredita e no qual o homem soubera integrar-se perfeitamente, por séculos, até a modernidade. Ao defender esse processo, o arquiteto sustenta como paradigma do seu novo método os espaços construídos das antigas cidades e comunidades tribais. Esse pensamento o induzirá, de certa forma, a encarnar uma luta em defesa da relação direta da comunidade com seu ambiente, inclusive com seu espaço construído, o que problematizará os conhecimentos, a postura e o poder de decisão dos arquitetos e urbanistas.[4]

> A história recente da arquitetura e do planejamento engendrou a falsa percepção que só os arquitetos e os urbanistas são capazes de planejar o espaço construído. O testemunho dos dois ou três últimos milénios prova exatamente o contrário. Através da história dos homens a criação do ambiente, quase sempre, fora obras de profanos. [Alexander, 1976:50, 51]

[4] Como se vê, Alexander toma o problema da "verdade" ou do que é "falso" em uma idealização a-crítica do passado. Aqui sua postura "culturalista" e "utópica" - nos moldes expostos por Choay, por exemplo - se revela claramente. Entretanto, como por outro lado a sua defesa de uma maior participação dos usuários no projeto é tão original, a filósofa não hesitou em apoiar a tradução do *The Oregon Experiment* em francês, tecendo elogio aos procedimentos do arquiteto austríaco.

A participação, que é o segundo princípio da metodologia dos padrões, ganha tanta importância no modo de articulação conceitual para Alexander que os projetos urbano e arquitetônicos dependem diretamente do envolvimento dos usuários. Fundamentada na perda cada vez mais profunda do elo entre a comunidade e o seu ambiente, a participação visa reestabelecer essa relação mesmo que não mais do mesmo modo que outrora. Entretanto, essa reconexão, para Alexander, não está separada da criação de meios para conter o autoritarismo do arquiteto, da afirmação de um certo aspecto da noção de uso e de um entendimento específico de participação.

O deslocamento do ofício do arquiteto

De fato, o deslocamento da prática do ofício do arquiteto no experimento da Universidade de Oregon é notável: de criador dos espaços construídos ele é impedido de participar da etapa de anteprojeto. A concepção dos projetos passa a ser delegada à comunidade. E esse fato, essa troca de papéis, foi construída na metodologia dos padrões, de certa forma, como uma bandeira de luta contra o autoritarismo, até então, exercido pelos arquitetos e urbanistas sem questionamentos. Como se viu, para que esse deslocamento fosse possível ele elaborou um conjunto de dispositivos que conduziram - *a priori* do exercício de projeto elaborado pela comunidade - a forma de ver os problemas, os procedimentos e de eleger também muitos dos elementos de composição dos projetos. Contudo, não apenas os dispositivos fornecerem uma certa orientação comum e tornaram possível esse deslocamento do ofício do arquiteto: a valorização da noção de uso e o entendimento da participação como algo físico e pessoal foram igualmente fundamentais.

> Os membros de uma coletividade são as únicas pessoas aptas a guiar um processo de crescimento orgânico. Elas conhecem melhor que qualquer outro suas necessidades, e o funcionamento – bom e mau – dos locais e dos edifícios, das estradas e dos espaços livres. [...]
>
> Pouco importa o talento dos arquitetos e dos urbanistas ou o cuidado que eles possuem em seus projetos: essas qualidades não são suficientes, por elas mesmas, para criar um tipo de ambiente que apresente a diversidade e ordem que nós procuramos. [Alexander, 1976: 41]

A citação acima monstra dois pontos-chave para que esse novo papel do arquiteto e urbanista assumido na metodologia dos padrões pudesse operar: a capacidade dos membros da comunidade e,

simétrico a ela, a impotência do arquiteto. Mas o que os membros da comunidade podem que os arquitetos são incapazes?

Os membros da comunidade serão os únicos capazes de conduzir o processo de projeto de um crescimento orgânico, porque eles conhecem profundamente as suas necessidades e o funcionamento dos espaços. Ou seja, o que os membros da comunidade podem oferecer seria justamente o que os arquitetos não poderiam saber tão bem quanto eles. Entretanto, seriam estes todos os conhecimentos e aptidões desejáveis para a concepção de um projeto arquitetônico e urbano?

Para pensarmos essa questão, podemos recorrer à tríade fundamental vitruviana - *firmitas* (solidez), *utilitas* (utilidade) e *venustas* (beleza)[5] - ou a tétrade constituinte do urbanismo - saneamento, circulação, embelezamento e justiça social.[6] Se considerarmos esses três pilares da arquitetura e os quatro do urbanismo, pode-se notar claramente que na metodologia dos padrões há uma grande dissimetria entre eles. Soam silenciadas as questões estéticas e éticas[7]. Por outro lado, a técnica parece estar condicionada não apenas a uma etapa posterior de projeto como a ter sua importância atenuada, enquanto o uso ganha um grande acento e com ele todos aqueles que podem falar em seu nome. Isto é, esse arranjo dos pilares, essa outra melodia proporcionada pela variação dos acentos entre eles, não é neutra. Há aí uma arena. E nela um jogo de forças que silenciam e acentuam tendências, fazem variar o poder das personagens bem como apresentam diferentes efeitos desencadeados nos processos de projeto.

É com esta valorização do uso ou de um certo sentido de uso, que pode-se precisar um reposicionamento do ofício do arquiteto. Este deixa de desenhar os espaços ao ser impedido de participar ativamente da etapa de anteprojeto. É importante ressaltar que esta é a etapa que mais pode concentrar as forças criativas de um projeto, isto

[5] A tríade vitruviana [80-70d.C a 15d.C] é até hoje a mais usada para tratar a especificidade da arquitetura. No entanto ela foi atualizada por Alberti [1404-1482], por exemplo, que a redefine como *necessitas* [tanto em relação a solidez do edifício quanto as que dizem respeito a natureza humana], *commoditas* [usos, objeto de comodidade] e *voluptas* [prazer estético], conforme Choay, 1985:77.

[6] Segundo Margareth da Silva Pereira [2003] poderíamos dizer que os pilares do urbanismo passaram de três para quatro. "[...] pode-se entretanto dizer que os discursos que pouco a pouco desenharam os contornos do Urbanismo gravitaram, como bem apontam os primeiros estudiosos da história, como Choay, Benevolo, Roncayolo, Sutcliffe, em torno do tripé da circulação, da higiene e do embelezamento. Entretanto, o que mostrou uma segunda geração de trabalhos, na qual se destacam os aportes de Gaudin, Magri, Topalov, por exemplo, é que a 'nebulosa reformadora' se organizou também em torno de lutas políticas por igualdade, inclusão e justiça social." [Pereira, 2003: 71]

[7] São as questões éticas em relação ao espaço construído que parecem silenciadas e não aquelas relativas à postura do arquiteto e urbanista.

é, a que mais permite o desenvolvimento do exercício de composição ou de criação. Em quais condições, portanto, os arquitetos seriam destituídos da principal etapa de projeto? Como seria possível afirmar a pouca importância do talento e do cuidado de um arquiteto?

Tal afirmação é possível apenas quando o mais valioso para a concepção de um projeto passa a ser algo que os arquitetos, independentemente das suas atitudes, são impossibilitados de desenvolver ou saber. Destituídos - em todos os casos - de seus talentos, do cuidado que possam ter e das forças criativas que os possam atravessar, os arquitetos e urbanistas deixam de ser vistos como personagens capazes de contribuir ativamente para etapa de anteprojeto. Restam a eles, oficialmente, as etapas posteriores para que nelas sejam desempenhados papéis técnicos no menor sentido do termo. Dito em outras palavras, para que o arquiteto pudesse ser considerado dispensável na metodologia dos padrões precisou-se silenciar as noções de beleza e de técnica e valorizar a noção de uso - a de *commoditas* - inacessível ao arquiteto.

No entanto, esse jogo de acentos entre os pilares, que especificam o ofício da arquitetura e do urbanismo, não acontecem apenas entre eles mas também em cada um deles. Isto é, os próprios sentidos de uso, de técnica, de ética e de poética são também cambiantes. Se pensarmos esses termos por polos de sentido - não com o compromisso de defini-los, mas apenas para sentirmos as possibilidades de suas variações - poderíamos dizer que em relação ao espaço construído a poética varia entre uma vaidade ou um capricho de quem a cria e uma essência secreta possuída por poucos artistas; a técnica varia entre algo que apenas viabiliza a construção e a grande questão que a determina; a ética varia entre uma questão que passa fora do exercício de construir e a única questão que deveria ser, verdadeiramente, considerada; e o uso pode variar entre as práticas que já são efetuadas no espaço e as que ainda podem ser inventadas.

Essas diferenças de sentido deixam evidente que o que está em jogo na metodologia dos padrões e no que ela permite inferir não são apenas as dissonâncias entre os pilares. Há, também, uma variação dos sentidos atribuídos a eles que podem, até mesmo, tirá-los de um lugar de oposição e colocá-los de modo implicado uns com outros. Por exemplo, a força criativa de uma construção para Alberti estava na demanda dos homens, na medida em que estas ofereciam um horizonte ilimitado muito mais amplo que as necessidades[8]. Le

[8] "Desde logo, Alberti constata que, uma vez satisfeita a necessidade original do abrigo, a demanda dos homens desenvolve e organiza o mundo construído ao sabor de suas invenções e de sua fantasia, num horizonte ilimitado que, por definição, foge às regras da necessidade." [Choay, 1985:90]

Corbusier, para citarmos um dos alvos da crítica ao urbanismo funcionalista, via na técnica não apenas uma grande possibilidade de expressão poética mas, também o caminho que alcançaria a ética do construir. Por sua vez, Camillo Sitte antes dele afirmava que uma atenção às relações poéticas entre os elementos que compõem o espaço urbano traria efeitos nos passantes, ou nos usuários na linguagem dos padrões, capazes de construir um sentido de comunidade.

Esses exemplos mostram que a visão, não rara - que a poética detém toda a potência criativa de um projeto, que a técnica a viabiliza e que o uso diz respeito às funcionalidades do espaço - é um modo não apenas determinado mas reducionista de ver esses pilares. É possível perceber que eles não são facilmente separáveis e tampouco que possuem um sentido único. Ao contrário, são todos passíveis de alternâncias de sentidos e com isso podem ser elevados a patamares criativos ou reduzidos a meros cumpridores de tarefas bem como podem ser completamente separados ou intimamente relacionados. Sendo assim, não basta dizermos que o uso foi acentuado na metodologia dos padrões, é preciso nos questionarmos: na prática da metodologia dos padrões o que era entendido como uso?

O uso determinado

A orientação de todo o processo de estruturação orgânica apresentada por Alexander é associada aos termos necessidade, funcionalidade e eficácia. O diagnóstico dos padrões é dado segundo a sua eficácia e o dos espaços existentes é orientado em razão do seu bom funcionamento. O critério que define se um padrão permanece ou não no caderno de padrões é, também, sua eficácia mas em relação ao problema que enfrenta. Se um projeto apresentado será ou não financiado depende de quanto ele soluciona os problemas apontados no diagnóstico. A participação dos membros da comunidade, não por acaso chamados de usuários, é justificada no conhecimento dos usos e necessidades já estabelecidos. Mas que sentido é esse de uso que permeia toda a metodologia dos padrões?

A noção de funcionalidade não totaliza todos os movimentos realizados em um ambiente. Não são todas as práticas que são determinadas *a priori*, elas podem ser atitudes encarnadas de outra natureza. Para melhor explicitarmos essa diferença pode ser esclarecedor o livro *Degas, Dança e Desenho* de Paul Valéry. Na obra do escritor francês, ao falar sobre a dança ele distingue dois tipos de movimentos voluntários: um que possui alguma ação exterior como fim e outro que não pode ser causado ou concluído por nenhum

objeto localizado. Alcançar um objeto, chegar em um lugar ou modificar alguma percepção ou sensação em um ponto determinado são, portanto, práticas distintas de movimentos como "as cambalhotas de uma criança ou de um cão, a caminhada pela caminhada e o nado pelo nado" [Valéry,2012:28].

O primeiro tipo de movimento começa ao determinar seu fim e cessa ao alcançá-lo. Como, por exemplo, pegar um objeto em cima da mesa: primeiro se tem a necessidade de pegá-lo, depois o movimento de ir até a mesa é realizado e o objeto em mãos marca o fim do movimento. O segundo não pode ser provocado ou concluído por nenhum objeto determinado e ele cessa apenas quando alguma intervenção alheia a sua causa lhe acomete como o cansaço ou uma convenção. O seu fim seria antes a criação de um estado ou a modificação do "nosso sentimento de energia"[9] do que a conclusão de uma tarefa.

Mas não apenas o inicio e o fim são distintos; os dois tipos de movimentos diferem, principalmente, no modo com que são percorridos. O primeiro funciona segundo uma lógica de economia das forças. Realizamos o caminho mais curto, simples e rápido para pegar um objeto em cima da mesa. Já o segundo, seria justo o avesso, não mais a economia mas a própria dispersão seria seu modo. Como uma caminhada no fim da tarde de um casal apaixonado. Eles normalmente não parecem se preocupar com a economia do caminho ou com um fim determinado.

> Esses movimentos, que têm neles mesmos seu fim, e que têm como fim criar um *estado*, nascem da necessidade de serem realizados, ou de uma ocasião que os excite, mas esses impulsos não determinam nenhuma direção no espaço. Podem ser desordenados. O animal, farto da imobilidade imposta, evade-se, bufa, fugindo de uma sensação e não de uma coisa; *extravasa-se* em galope e travessuras. Um homem, em quem a alegria, ou a raiva, ou a inquietude da alma, ou a brusca efervescência das ideais, libera uma energia que nenhum ato preciso pode absorver e esgotar em sua causa, levanta-se, vai, caminha a largos passos apressados, obedece, no espaço que percorre sem ver, ao aguilhão dessa potência superabundante...
>
> [...] O Universo da Dança e o Universo da Música têm relações íntimas sentidas por todos, mas ninguém apreendeu até agora seu mecanismo, nem mostrou sua *necessidade*. [Valéry, 2012: 28 a 30, grifo do autor]

[9] Valéry, 2012:28.

Valéry permite pensar o sentido de uso da metodologia dos padrões. A rua pode ser usada para que uma pessoa chegue com eficácia no ponto de ônibus mas também pode ser o caminho do casal de namorados que não possui destino definido. Afirmar o uso portanto pode ser algo muito vasto. Tudo o que fazemos em um espaço é o que o define e é, também, uma prática de usá-lo de alguma maneira. No entanto Valéry faz uma distinção precisa entre modos distintos de praticar uma ação: os movimentos econômicos e pré-determinados e os movimentos dispersos e abertos a um fim imprevisto. Diante disso, cabe perguntar: na metodologia dos padrões, qual seriam os movimentos, as práticas evocadas quando o uso é anunciado?

Como se viu no capítulo precedente diversas vezes em *The Oregon Experiment* a ideia de uso acompanha as noções de necessidade, funcionalidade e eficácia. Esses termos são todos empregados no sentido de movimentos de racionalização de custos [os econômicos] e predeterminados. Ser eficaz é alcançar os resultados planejados, os objetivos, as metas. A necessidade é uma palavra, nesse caso, empregada quando há a falta de algo determinado. E a funcionalidade é uma noção usada no sentido de cumprimento da ação esperada de uma máquina, de um produto, de um sistema. Em todas essas noções o conhecimento do fim está colocado, ou seja, se sabe qual é a meta para a noção de eficácia, do objeto ou da atividade que falta para a de necessidade e da ação que deve ser executada para a de funcionalidade. Esses termos tratam, portanto, de sistemas fechados, porque o fim já está dado e a lógica que o rege é francamente linear e de causa e efeito.

Sendo assim, é possível afirmar que a noção de uso estabelecida na metodologia dos padrões é aquela correspondente aos movimentos predeterminados e econômicos, ou seja, os que já sabemos o seu fim de antemão e que são percorridos com o máximo de linearidade. E esse é um ponto-chave para o reposicionamento do ofício do arquiteto proposto por Alexander. É justamente porque as necessidades e as funcionalidades já haviam sido dadas *a priori* que os membros da comunidade podem expressá-las quando pensam que "projetam", "criam" ou "respondem as suas demandas". Ou seja, não apenas há um acento no uso mas, sobretudo, há uma ênfase na ideia de uso predeterminado, justamente aquele que ocorreu antes que o arquiteto e o urbanista pudesse estabelecer uma relação com a comunidade.

Pensar o uso do espaço junto com o segundo tipo de movimento apresentado por Valéry exigiria uma abertura dos fins ou, ao menos, a possibilidade de seus desvios. E se assim fosse, nem os

arquitetos e nem os membros da comunidade o saberiam antes do próprio processo de criação dos espaços. O processo de criação - que é aberto ao novo - pode recriar os usos conhecidos ao induzir outros problemas, sensações e contágios. Essas novas composições possibilitam o desvio dos caminhos já traçados e podem estabelecer algo inédito. O uso pode ser, portanto, inventado – como sugeriu Alberti – ou problematizado – como sugeriram tantos outros[10]. Isso não significaria necessariamente um retorno ao idealismo moderno de um futuro doutrinado pelo espaço construído, mas considerar que reconhecer a comunidade não é o mesmo que fixá-la. Sendo assim, para o segundo tipo de movimento, não basta tornarmos mais eficaz ou agradável um campus universitário sem antes problematizar: que universidade queremos inventar uma vez que seus usos, suas práticas, seus fins não estão dados?

A participação pessoal e operacional

O modo de pensar o uso, ou o modo do fim determinado como proposto por Alexander, traz inúmeras implicação não apenas quando ele é explicitado diretamente mas também quando está implícito em outros conceitos como é o caso da participação. O arquiteto austríaco considera que: "a forma de participação mais pobre é aquela onde os usuários intervém como cliente do arquiteto. A forma mais completa, é aquela onde os usuários constroem eles mesmos os edifícios que lhes são destinados." [Alexander, 1976: 46]

Entretanto, o conceito de participação desenvolvido sugere, e até mesmo determina, a maneira com que pode se dar a relação da comunidade com o seu espaço construído. Esta indução, mais ou menos implícita conforme o padrão a ser aplicado ou considerado, nos parece corresponder, de alguma maneira, a um critério de eficácia, o que faz com que participar seja cumprir as metas do construir ou se apropriar das ações construtivas já conhecidas.

Ora, essa noção acaba fazendo da participação um conceito pessoal e operacional. Quem participa é necessariamente um membro da comunidade existente no momento do projeto [pessoal] e esse participante deve se apropriar das etapas de construção conhecidas, isto é, fazer o projeto propriamente dito e/ou construir a obra [operacional]. O sentido de eficácia se impõe na medida em que a meta da participação passa a estar visivelmente cumprida. Ou seja, é

[10] Veremos mais adiante a fundo esse modo nos trabalhos de Hassan Fathy e Lina Bo Bardi. É importante dizer que aqui não estamos defendendo uma arquitetura sem programa, mas a construção do programa a partir da problematização das práticas.

possível ver a olho nu a comunidade fazendo o projeto ou construindo a obra.

Mas a relação dos membros da comunidade com seu espaço construído estaria assim garantida? Seria este sentido operacional o desejado para esta relação? Quais são as questões suscitadas por esse modo de pensar a participação?

Alexander usa três noções para definir esta relação entre comunidade e espaço construído: identidade, propriedade e controle. Ao serem proprietárias as pessoas poderiam se identificar com o espaço a ponto de controlá-lo e transformá-lo. No entanto, o próprio Alexander[11] aponta alguns problemas e contradições desse seu modo de abordar essa relação. Questões de escala, complexidade e de pertencimento são facilmente apontados como pontos dificultosos dentro dessa visão de participação.

Quando o projeto se destina para mais de 100 pessoas, por exemplo, a participação direta e operacional tão almejada começa a escapar à possibilidade de formação de grupos de trabalhos pequenos [aqueles de no máximo 7 pessoas]. Seriam perdidos assim os vínculos diretos [ou intermediados por uma pessoa] entre os membros da comunidade que projetam e os outros que não projetam, recriando a distância que se pretendeu eliminar. Outra questão levantada por ele próprio foi quanto à complexidade de alguns projetos que exigem a combinação de diversos padrões ao mesmo tempo, tornando-se uma tarefa muito difícil a ser coordenada ou chegar a bom termo pelo conjunto dos membros da comunidade. Além disso, Alexander questiona: o que fazer com as áreas sem pertencimento ou de pertencimentos efêmeros?

A participação pessoal e operacional dos membros da comunidade nos termos de pertencimento [propriedade, identidade, controle] pode apenas aparentemente ser efetiva. O próprio Alexander mostrou alguns desses impasses do seu método. Por exemplo: uma parte da ciclovia, uma área ribeirinha e a cafeteria dos estudantes. Quais usuários seriam responsáveis, no caso da Universidade de Oregon, pelo projeto de uma área que aparentemente não pertence a nenhuma escola? A ciclovia em frente a escola de matemática poderia ser projetada por seus membros, mas quem projetaria a parte que se localiza entre o rio, um pouco mais distante, e toda a ala esquerda da universidade? Qual escola seria responsável pelos espaços de lazer ribeirinhos? O rio não pertence a nenhuma escola diretamente e isso coloca uma questão simples. Há inúmeros

[11] No início do capítulo *Diagnóstico* em *The Oregon Experiment*.

espaços impessoais ou largamente coletivos onde a lógica da participação direta e pessoal não pode ser operada facilmente.

A ocorrência desses espaços sem "donos" poderia ser observável também em relação à efemeridade dos seus próprios usuários. Alexander exemplifica o caso da cafeteria dos estudantes de uma determinada escola. Os estudantes permanecem na comunidade acadêmica em média um período de 5 anos. Nesse tempo curto não poderiam entender as necessidades, fazer o projeto e usufruir dele. Cria-se um problema dentro dessa lógica pessoal e operacional: o projeto precisaria ser feito necessariamente por um grupo de estudantes e usufruído por outro. No entanto, isto recria a distancia de quem projeta e quem usa. Esses problemas apenas anunciados por Alexander merecem ser desenvolvidos.

A individualização e a operacionalização da relação entre a comunidade e o seu espaço construído - considerada por Alexander participação - nos remete pelo menos a três questões: uma espacial, uma temporal e outra em relação à produção de subjetividade. Para que esse modo de participação possa ser operado é preciso fixar uma área, algumas frequências e alguns usos e os próprios membros da comunidade.

A quem pertence a praça de uma comunidade? Rapidamente seria possível responder: a ela. No entanto, quem seria essa comunidade? Os moradores. Quais? Os que moram exatamente na praça ou os que moram no bairro delimitado por uma área administrativa? Alguns poderiam responder: seriam as pessoas que frequentam a praça. Mas com que periodicidade? A praça pertence aos frequentadores diários? E uma pessoa vinda de longe que frequenta raramente a praça em busca de uma memória seria desconsiderada, enquanto um morador recém chegado que corre nela todo dia seria certamente membro da coletividade da praça? Os moradores de rua que moram na praça seriam proprietários dela? E ainda, os frequentadores que já morreram e os que ainda irão nascer? Por exemplo, a praça em homenagem ao Paulo da Portela em Osvaldo Cruz seria mais dele do que dos moradores atuais?

Determinar uma coletividade legítima de responder em nome de uma praça não é tarefa tão fácil quanto parece. A noção de propriedade - já enraizada em nossas práticas - costuma nos dar a falsa ideia de que é simples determinar os "donos" dos espaços públicos. No entanto, a dificuldade de determinar um coletivo para uma praça não é apenas espacial e temporal. Há ainda uma impessoalidade ligada aos desejos e as necessidades que poderiam ser expressos por esses supostos "donos" da praça. Se for encontrado um

coletivo para essa praça restaria, ainda, a questão da produção de subjetividade desse coletivo.

Suponha-se, em um exemplo hipotético, que Paulo tenha demandado uma quadra de futebol, mas 10 anos depois, já adulto, não a usaria mais. Esse simples exemplo demonstra dois aspectos da natureza impessoal dos desejos e usos: Paulo não é fixo e a própria demanda não é apenas de Paulo.[12] No primeiro caso, a demanda de Paulo muda. Ou seja, a impessoalidade não estaria referida apenas a um coletivo [várias pessoalidades], mas é também facilmente percebida entre Paulo e ele mesmo. E, por outro lado, o que Paulo deseja não é natural [Paulo não nasceu com seus desejos] e sim foi constituído por inúmeras relações ao longo de sua existência que ocorreram voluntariamente e involuntariamente. Solicitar essa quadra não nos parece ser uma ideia específica de Paulo. Há aí um elemento da cultura brasileira implicado nesse desejo, o que evidencia que Paulo não existe isoladamente. Ele já é, de certa maneira, um coletivo.

Mesmo que a propriedade [dos espaços públicos] e a pessoalidade sejam noções questionáveis diante de uma abertura inerente da vida, estas são ideias consolidadas e utilizadas "naturalmente" na maneira de viver dos dias de hoje. As noções de individualidade, propriedade, controle e de necessidades pessoais conduzem as práticas cotidianas, mesmo que se possa questioná-las em um simples exemplo como este de Paulo. E isso é, no entanto, determinante não apenas para o entendimento recorrente da participação nos processos de projeto, mas também para entender os efeitos decorrentes dessas noções em uma reunião comunitária.

Quando cada um se entende como entidade isolada, as brigas e as disputas de interesses particulares se tornam inevitáveis. Portanto, uma vez criado e legitimado um "coletivo" como dono dessa praça, não é raro se encontrar disputas de interesses particulares entre os membros da comunidade. No exemplo, uns poderiam defender a construção de uma quadra de futebol e outros a de um quiosque. Nessa disputa venceria o mais forte, seja por convencimento, por autoridade do saber [poder-saber][13], por força física, política ou financeira.

---

[12] Através desse exemplo visamos expor a noção de subjetividade, ou produção de subjetividade, defendida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que se opõe às definições que apostam em uma identidade ou naturalidade universal ou imutável dos sujeitos como a da filosofia clássica, da gestalt, da psicanálise, e do próprio Alexander, como se viu, em sua idealização da cidade antiga.

[13] O conceito de poder-saber foi desenvolvido por Michel Foucault. Os principais livros que tratam essa questão são *As Palavras e as Coisas* [1966] e *Arqueologia do Saber* [1969]. Ele mostrou amplamente como o saber pode ser usado como um instrumento de poder, isto é, um instrumento que induzirá condutas e ações sobre sujeitos atuantes.

Aqui nota-se que a questão se complica e o que se quer mostrar é que essa lógica de pensar a participação não esteja ancorada em conceitos necessariamente verdadeiros. Ao contrário, ela é um modo cultural e específico de pensar a relação da comunidade com o seu ambiente e que causa uma ambiguidade. Não é necessário, como já se demonstrou, pensar o sujeito como uma entidade isolada e fixa bem como o espaço público como um local que deva ter proprietários. Essas noções são invenções, ou seja, são construções sociais que tomaram forma em longos processos históricos e que definem um certo modo de ser hegemônico nos dias de hoje. Modo este que gera uma tensão com a questão do *comum*: o privado ou pessoal/proprietário/controlado se opõe ao público ou impessoal/comum/livre.

A tensão que torna-se clara na defesa desses conceitos no método de Alexander é: *como um sentido comunitário poderia emergir de interesses particulares?* Como a reconexão da comunidade com seu ambiente poderia estar ancorada em noções de propriedade, pessoalidade e controle se elas afirmam mais os interesses pessoais do que os comuns? Se diversos membros de uma comunidade construíssem um edifício que servisse mais a interesses particulares de terceiros, ou de um outro grupo da própria comunidade, poderíamos mesmo assim afirmar que o elo da comunidade com o seu ambiente seria reconectado porque são os membros da comunidade que estão operacionalizando a construção do edifício?

A operacionalização do projeto ou da obra pela comunidade não é garantia de reconexão do elo entre esta e seu ambiente. O exemplo hipotético da praça demostrou que não temos como fixar, sem alguma arbitrariedade ou exclusão, um coletivo proprietário da praça e tampouco podemos fixar os próprios membros da comunidade neles mesmos visto que eles não cessam de se transformar em uma "abertura" incontornável, sobretudo, quando se trata de um espaço comum, o que se opõe aos conceitos que fixam territórios [físicos] e sujeitos. Sendo assim, as noções de propriedade, identidade e controle, ao contrário do que defende Alexander, parecem advogar contra a constituição do espaço comum. O que se vê instaurado no caso desse modo de participação é um sentido privado como base da busca por um espaço público.

*

Pode-se dizer, em resumo, que, no experimento de Oregon, subjaz à participação comunitária uma série de questões e práticas que

vão uma a uma, ao desencadear uma na outra, constituindo outros acentos, novas hierarquias de poder, rearranjos de papéis e outras possibilidades de composição de um projeto urbano e arquitetônico. E esse outro modo de projetar sustentado pelo que denominamos aqui de uma série, isto é, um conjunto de ideias e ações em cadeia - no caso, o deslocamento do ofício do arquiteto, a valorização da noção de uso predeterminado e a participação pessoal e operacional - não é neutra. Ela é ativa e de um outro modo não é isenta de orientações, contradições e tensões. Diante disso, embora os leitores de Alexander da época tenham pensado assim, sua metodologia de projeto evidencia que ela não é garantia de um projeto comum e democrático. Isto é, esse outro modo também corre o risco de promover um projeto movido por interesses particulares ou autoritários.

A divisão do Poder de Decisão e o Interesse Privado

A lógica da disputa de interesses privados demonstra, talvez, que a ideia de divisão do poder de decisão apenas não garante a construção de um espaço comum. De uma relação de interesse privado ou pessoal determinada por poucas pessoas [arquiteto, prefeito, príncipe, igreja] pode-se até passar para uma relação de interesse particular determinada por inúmeras pessoas; entretanto, uma operação de divisão não muda a natureza da relação.



Figura 18: O primeiro círculo corresponde à concentração do poder de decisão, o segundo à divisão e a terceira forma a uma mudança de natureza dessa relação.
Fonte: desenhado pelo autor.

Ora, a ideia que a democracia pode ser conquistada unicamente pela divisão do poder de decisão não foi exclusiva de Alexander e ainda mostra-se potente e pouco desconstruída. É comum encontrarmos na literatura essa ideia sobre "participação". Entretanto, é necessário reconhecer que a divisão do poder de decisão

pode viabilizar ganhos democráticos importantes, ao menos na realidade brasileira. O *Orçamento Participativo* de Porto Alegre[14] foi e é um bom exemplo.

Apesar dessa importante contribuição, pode-se afirmar que a divisão do poder de decisão não responde totalmente à questão da concepção de projetos e tampouco é o único modo de tomar uma decisão democrática. Muitos foram os casos de importantes lideranças que concentraram a decisão e agiram mais em favor da coletividade do que se o poder tivesse sido dividido. Entretanto, isso não é o mesmo que dizer que sempre que o poder é concentrado estabelecemos um processo democrático. Queremos apenas afirmar que há mais questões em jogo para estabelecer um processo democrático. [15]

---

[14] O Orçamento Participativo de Porto Alegre é considerado uma das inovações da democracia contemporânea. Consiste em uma esfera pública não estatal na qual a população pode decidir a destinação da verba pública [de 15 a 25% do orçamento]. Iniciada em 1989, essa experiência foi premiada na Habitat II em Istambul em 1997. Em 1995 o OP chegou a ter 14mil participantes em reuniões promovidas oficialmente pela prefeitura e 100mil participantes no total. Considerando que Porto Alegre tinha 1,29 milhões de habitantes e uma região metropolitana de 3 milhões foi um índice de participação bem significativo. Conforme *Democracia e participação popular na esfera pública: a experiência de Porto Alegre* em *Habitat: as práticas bem-sucedidas em habitação, meio ambiente e gestão urbana das cidades brasileiras,* organizado por Nabil Bonduki [1997].

É curioso notarmos que a demanda mais solicitada pela população pobre no OP foi saneamento básico. Ora, qual político ou urbanista desconheceria essa demanda latente de grandes áreas ocupadas pela população pobre das cidades brasileiras? Esta não parece ser uma questão de desconhecimento de demanda ou de busca pelo desejo da comunidade, mas de luta política por um estado democrático mínimo. Grande parte da população pobre não possui direito às condições mínimas de uma vida urbana e não nos parece que essas demandas serão prioridade dos governos sem que haja instrumentos facilitadores como este. Encontramo-nos em tal grau de ausência democrática que dispositivos que dividam o poder de decisão dos investimentos a ponto de forçar o atendimento de demandas básicas nos parecem de grande valia.

Cabe ainda apontar que a experiência do Orçamento Participativo se espalhou pelo Brasil. Entre 1989 e 1992 cerca de dez municípios administrados pelo Partido dos Trabalhadores (PT) adotaram esse dispositivo. De 1993 a 1996 eram 30 municípios realizando essa experiência. Entre 1997 a 2000, além do PT, outros partidos passaram a adotar esse dispositivo chegando ao número de 140 munícipios. Para mais informações sobre isso ver Ana Clara Torres Ribeiro e Grazia de Grazia [2003] *Experiências de Orçamento Participativo no Brasil - Período de 1997-2000*.

[15] Suponha-se um outro caso para melhor exemplificar esse ponto. Um arquiteto poderia ter optado em dividir o poder de decisão com a comunidade de uma favela do Rio de Janeiro. No entanto, essa comunidade seria dominada pelo tráfico de drogas e a decisão desta poderia ser imposta pelo traficante, já que este possuiria um poder tirânico na comunidade. Talvez nesse caso a decisão do especialista fosse mais democrática que a de um membro da comunidade. Em casos menos drásticos o problema persiste: disputa entre lideranças ou coletivos por áreas a serem construídas pela prefeitura. Casos de lideranças corruptas que valem do seu poder para benefício pessoal. Ou ainda, ao contrário, casos de lideranças que conseguem conter a parte da comunidade que quer valer-se do projeto para benefício próprio. Nesse último caso, negociar com uma liderança poderia ser mais democrático do que com os diversos grupos da comunidade. Se é possível haver ganhos democráticos ao dividir, também é verdade que pode haver ao concentrar o poder de decisão. Seria este o modo das lideranças atuarem. Quantas decisões chaves e estratégias pouco consensuais foram tomadas ao longo da história por lideranças visionárias? Dizer que o consenso e a divisão do poder é o único modo democrático seria o mesmo que

A ideia que a divisão do poder traria a democracia pressupõe uma comunidade sem dissonâncias e em condições ideais cujas ações inevitavelmente seriam pensadas para o bem de todos. Nesse caso, a comunidade é idealizada como se as suas relações afetivas e seus interesses estivessem sempre em perfeita harmonia. Carlos Nelson F. dos Santos [1981], em uma experiência contemporânea a da Universidade de Oregon, mostrou tanto que a comunidade pode não ser homogênea quanto que dificilmente se apresenta livre das conjunturas políticas e da ação de diferentes atores externos ou internos a ela. No relato da experiência da urbanização da favela Brás de Pina no Rio de Janeiro, realizada entre 1964 e 1975, ficaram evidentes os conflitos e dissonâncias da própria comunidade e da relação desta com os arquitetos [técnicos], com o governo e outras lideranças como o padre.

Houve inúmeras disputas de interesses particulares: do presidente da associação e do vice-presidente por prestígio e aliados distintos; do padre por um rebanho no qual ele pudesse ser o pastor, dos técnicos que buscavam atuar segundo suas ideologias e depois viabilizar seu trabalho. Em meio a esse cruzamento de interesses, a favela Brás de Pina organizou-se coletivamente a, fim de conter a ameaça de remoção, não rara na época, e obteve ajuda de atores como um padre e um grupo de arquitetos e urbanistas. Todos esses atores atuavam contra um inimigo comum: o governo. Entretanto, uma conjuntura política específica fez com que esse inimigo passasse a se candidatar como um aliado ao desistir da remoção e propor a urbanização da favela.

Nessa mudança repentina houve um rearranjo de poderes e atores no qual os interesses particulares, antes abafados por uma causa comum, se evidenciaram. Em uma posição metodológica mais atenta e crítica daquela exposta por Alexander naqueles anos, Carlos Nelson F. dos Santos mostrou como as categorias de atores não são firmes bem como as alianças não são constantes. Para citar algumas situações observadas no caso pode-se dizer que, nessa experiência, a associação que representava os moradores acabou perdendo o seu sentido uma vez que foi criada uma outra instância de representatividade pelo governo - a Codesco[16] - que passou a ter uma sede na favela e gerenciar diretamente o projeto de urbanização. O grupo de arquitetos e urbanistas - a Quadra - que no início dialogava com a comunidade passou do papel de advogados-planejadores da

ignorar inúmeros processos históricos e importantes personagens como Mandela, Gandhi, Lula [na época do movimento sindicalista], entre outros.

[16] Uma entidade, a Companhia de Desenvolvimento de Comunidades foi criada em 1968 com plenas atribuições executivas para realizar o projeto. A CODESCO durou sete anos, sendo os seus últimos quatro de difícil atuação.

comunidade para técnicos contratados pela Codesco com o apoio da comunidade inicialmente. No final do processo esse mesmo grupo seria acusado de trair a comunidade e o padre e um grupo de moradores chegaram a apedrejar a sede da Codesco ao perceber o esvaziamento da Associação.

Além de mostrar essa complexidade dos projetos sociais e culturais dos atores e suas intenções, Carlos Nelson evidencia o quanto esse processo de urbanização acabou criando as condições para que os interesses individuais já existentes nos padrões de comportamento dos favelados e não favelados[17] passassem a tomar conta das relações entre os atores. Cada um se interessava por sua casa ou pelo seu trabalho e um sentido coletivo antes ancorado na luta pela permanência na área não encontrou outro suporte se perdendo completamente. E isso ficou evidente quando as decisões sobre os espaços coletivos pareciam não habitar o imaginário da maioria dos moradores, quando a associação não procurou realizar outras atividades além da urbanização e os técnicos não souberam também agir de modo capaz de construir um coletivo.

> A CODESCO não levou nenhum espírito capitalista à favela por uma razão simples: os favelados já o tinham muito antes de que a Companhia aparecesse em cena. O que fez foi dar as condições plenas que só ela podia dar, enquanto agente do Estado, para que aflorassem comportamentos capitalistas em suas versões oficiais, isto é, nas versões conhecidas e aceitas pelo sistema. A Associação de Moradores quando lutava pelos ideais de permanência no local estava lidando com um modelo incompleto em que só se destacavam os aspectos nobres, os sentimentos e desejos comunitários e os interesses coletivos. [...] A união e o coletivismo aí devem ser vistos como circunstâncias e referidos a uma arena específica. Mais tarde,

[17] Guattari e Rolnik [1999] entre outros nos atentam para o agenciamento entre a produção de subjetividade e as forças do capitalismo cognitivo. Ao contrário da ideia mais corrente de que a sociedade é composta por um somatório das subjetividades individuais, para esses autores é a subjetividade de cada um que é compreendida como um entrecruzamento de determinações coletivas de diversas espécies [sociais, econômicas, midiáticas, espaciais, entre outras]. Dentro dessa perspectiva, as maneiras de ser são cada vez mais agenciada ao capitalismo, o que fica latente quando comparamos o modo hegemônico de viver nas grandes cidades com as sociedades 'arcaicas', as crianças ou os moradores de hospitais psiquiátricos que ainda não sofreram ou negaram o processo do capitalismo. A percepção do mundo, os sentidos, desejos e diretamente na produção de desejo moldando os sujeitos tanto para a produção quanto o consumo. Ou seja, com a queda das instituições tradicionais é o marketing que atua, cada vez mais, na formação dos valores, desejos e percepções vigentes. O que faz com que muitas vezes os interesses dominantes se confundam com os desejos supostamente individuais. "Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo." [Guattari e Rolnik, 1999:27]

> todos os comportamentos vão mostrar uma regressão do pretenso sentimento de comunidade em direção a objetivos individualizados ou parcelados em outras arenas. Não vejo aí nada de estranho, já que favelados, como quaisquer outros habitantes da cidade, veriam nas formas de capitalismo nela praticadas uma espécie de conjunto de significados (Geertz, 1973), onde a economia seria o principal lugar da produção simbólica.
>
> (...) A verdadeira participação ocorria de maneiras inimagináveis e todas inventadas e sob o controle dos interessados diretos, os moradores. O que é notável é que esses comportamentos, que se poderiam considerar como 'padronizados', nunca foram propostos formal e coletivamente, nem foram sugeridos ou mesmo representados pela Associação de Moradores, tão levada a reboque por eles, quanto nós, a CODESCO e o padre.[Santos, 1981:61a64]

Diante da falta de uma orientação comum que pudesse construir um sentido de comunidade o processo de trabalho foi conduzindo os atores a reproduzir as relações de modo corriqueiro. Isto é, a partir de uma subjetividade "capitalística" que de modo hegemônico advoga pela acumulação, pela propriedade e pelos interesses privados. Nesse arranjo nada harmonioso fica claramente evidente que, ao menos nesses termos, não existe um sentido comum latente, *a priori,* nas comunidades. Ele existe quando convocado, cultivado, instigado podendo ser trabalhado em maior ou menor grau. Em um mundo onde a subjetividade dominante opera sob os signos do indivíduo, do privado, da acumulação, do interesse particular e do controle fica difícil a construção de um coletivo, comunitário, comum. Para pressupor que o sentido comum é natural nas comunidades é preciso ignorar o sistema de produção social vigente.

Quando dez anos após esse processo de urbanização Carlos Nelson F. dos Santos retorna ao bairro de Brás de Pina e se depara com a antipatia de alguns membros da comunidade, com o ressentimento do pessoal da associação, com a inexistência da sede da associação prevista na praça central; com o desaparecimento da história da comunidade parece que nada se construiu ali além de ruas, redes e lotes. E nessa experiência cada morador desenhou a sua casa. Dos 300 desenhos foram criados 13 tipos de habitação que foram escolhidos um a um por cada família. A escolha dos lotes foi organizada por ordem de chegada pela Associação. A Codesco viabilizou financiamentos para a construção das casas e os moradores se articularam de modo individual em pequenos mutirões ou no gerenciamento de contratação de mão de obra. Entretanto pareceu-lhe que o sentido comum em Brás de Pina havia se perdido, mesmo que a participação pessoal e operacional tivesse efetivamente ocorrido.

Como se vê, ainda mais claramente no caso de Brás de Pina do que ocorreu no mesmo período em Oregon, democratizar os processos de projeto não parece ser o mesmo que dividir o poder de decisão como é frequentemente anunciado na literatura sobre o tema. Sem negar a importância que a divisão de poder possa ter em alguns casos, nos parece que esta não é a única questão chave. A operação de divisão reparte a disputa de interesses particulares, mas não cria uma outra relação. O sentido de comunidade também precisa ser criado e sustentado por práticas cotidianas para que as relações por interesses pessoais possam ser ultrapassadas.

Caso contrário, sem um dispositivo de problematização dos desejos, as decisões tomadas pela comunidade não poderiam servir mais ao mercado do que à ela mesma?

Em um determinado período da Grécia Clássica, [18] os inventores da democracia não apenas dividiam o poder de decisão com todos os cidadãos livres, mas, também, conciliavam isso com lideranças [Péricles] e com a problematização das questões debatidas. Não podemos esquecer que este foi o povo que inventou não apenas a democracia mas também a filosofia [Sócrates, Platão, Aristóteles] e com ela um desejo de desenvolver os problemas da vida visando uma orientação pela liberdade ao menos de uma parte de sua coletividade.

Em suma, mesmo que se possa determinar quais os sujeitos que podem responder pela reforma de uma praça, ao que parece a divisão do poder não pode conter o eventual autoritarismo tanto da comunidade quanto dos arquitetos. Isto é, pode-se dizer que dividir interesses - ainda mais quando os desejos se tornam dispositivos de dominação geridos pelo mercado - não é o mesmo que democratizar os processos de projeto.[19]

> [...] teremos que reconhecer que o inimigo não está só nos imperialismos dominantes. Ele está também em nossos próprios aliados, em nós mesmos, nessa insistente reencarnação dos modelos dominantes, que encontramos não só nos partidos mais queridos ou nos líderes que nos defendem da melhor maneira possível, mas também em nossas próprias atitudes, nas mais diversas ocasiões. [Guattari e Rolnik, 1999:48]

[18] Fala-se especificamente do apogeu de Atenas [V e IV a.C.] época em parte liderada por Péricles [495-429], bem como período em que viveram os grandes filósofos Sócrates [469-399], Platão [427-347] e Aristóteles [384-322].

[19] Fora a questão do capitalismo cognitivo, o desejo é frequentemente associado nos textos de arquitetura a algo bom e libertador, mas nem sempre se serviu a esse fim. O desejo coletivo da Alemanha nazista já mostrou que os agenciamentos do desejo nem sempre produzem movimentos libertadores.

Diante de desejos produzidos sobretudo pelo capital e indivíduos cada vez mais advogando em benefício próprio, é possível afirmar que estamos em uma crise da própria noção de comunidade ou melhor dizendo: estamos em uma crise política, uma vez que a noção de comunidade ao que parece só se sustenta de modo abstrato; visto de longe. Crise esta que produz os sentidos de indivíduos, propriedade e controle, usados por Alexander e aqui questionados. Apesar destas serem noções hegemônicas, demonstrou-se um pouco das forças que a sustentam e da contradição que provocam diante da própria característica dos espaços públicos. É latente a dificuldade de pessoalizá-los tanto espacialmente [a área que será considerada como ocupada por moradores diretamente relacionados à praça], temporalmente [a frequência de uso que será considerada legitima[20] ou a influência de um morador que já morreu ou irá nascer] quanto subjetivamente [entendendo os sujeitos como produções de subjetividades pode-se problematizar a legitimidade dos seus desejos e das suas necessidades].

A divisão do poder de decisão é sem dúvida uma importante etapa, mas ela sozinha não pode garantir a democracia. E isto evidencia duas outras considerações para que se possa alcançar a construção de um processo democrático de projeto: a primeira, é que não se faz condição indispensável a contenção da criação ou o deslocamento do ofício do arquiteto (i); a segunda, é que existe além do autoritarismo do arquiteto um outro a ser combatido, o presente na própria comunidade (ii).

Isto é, a divisão do poder de decisão precisa ser acompanhada de uma orientação coletiva sem que com isso os atores precisem ser homogeneizados. Ao serem respeitadas as diferenças, pode-se até mesmo manter a singularidade do próprio arquiteto e urbanista. E desse modo talvez esses atores possam contribuir para o desenvolvimento de uma comunidade não porque possuam a autoridade do especialista, mas por uma potência que fora conquistada em um longo processo de construção de um corpo e de um espírito hábeis para o exercício desses ofícios. E isso é diferente de ter ou não um diploma, mas retornaremos a essa questão mais adiante.

[20] O que ainda remeteria a qual uso seria valorizado.

A decisão indireta

Com o exemplo da metodologia dos padrões desenvolvida em Oregon por Alexander e seus pares aliada às problematizações expostas até agora, pode-se ver que a questão da relação entre uma comunidade e seu espaço construído não é algo simples. Almejou-se, explicitamente em *The Oregon Experiment*, diminuir o poder de decisão do arquiteto como garantia de ação comunitária. Mesmo que essa ideia em si e a divisão do poder de decisão não sejam o mesmo, ou sequer garantia de democracia, ainda é preciso perguntar: o experimento de Oregon teria assegurado este tão ansiado controle no papel do arquiteto e do urbanista?

De certa forma, Alexander silencia o trabalho realizado pelo arquiteto e urbanista anteriormente à etapa de anteprojeto. Os dispositivos não parecem ser considerados, de modo explícito, como trabalho do especialista. No entanto, é justamente nos dispositivos determinados *a priori* do anteprojeto que se encontra a maior parte da contribuição do arquiteto e do urbanista no experimento de Oregon. Os dispositivos não são neutros. Há neles todo um modo de pensar o projeto urbano e arquitetônico que inclusive responde a anseios vindos do próprio campo da arquitetura e do urbanismo naqueles anos. Ou seja, se na etapa de anteprojeto o arquiteto é impedido de atuar e nas etapas posteriores sua ação é controlada, na etapa anterior adjacente à metodologia ele atuou livremente.

São inúmeras predeterminações-chave tanto no modo como os dispositivos fazem operar quanto na definição dos padrões. Apenas para citar alguns exemplos no que toca à questão do modelo urbano: há a mistura dos usos e a negação à ideia de zoneamento, a promoção da reparação dos espaços existentes e do crescimento a partir do existente, a aposta na construção de um tecido urbano contínuo promovendo espaços livres configurados [positivos nas palavras de Alexander], a valorização da implantação do edifício privilegiando acesso fácil e a configuração dos espaços externos, a recuperação da escala humana, a definição do gabarito [e com ele intenções de densidade, segurança e sociabilidade], a garantia de espaços livres de lazer a cada 500m, o estímulo aos estacionamentos pequenos e distribuídos, o controle nas áreas de tráfego, o incentivo a ciclovias, a indução de um edifício pensado a partir da largura, do aproveitamento da luminosidade natural [orientação], entre outros tantos.

Esse conjunto de definições determina claramente um modelo urbano: gabarito baixo, espaço contínuo, configuração dos espaços livres e plurifuncionalidade. E este não é apenas qualquer modelo, mas é um que diretamente se contrapõe ao modelo moderno, o que

mostra a perfeita sintonia desse experimento com as questões que vinham sendo debatidas no campo da arquitetura e do urbanismo na ressignificação da metade do século XX. Arriscaríamos dizer, portanto, que na metodologia dos padrões não apenas existe um modelo urbano a ser seguido e colocado nos dispositivos, como este modelo serve à necessidade dos arquitetos e urbanistas engajados nas discussões daquele período.

Parece-nos que as peças do jogo foram propostas pelos arquitetos e cabe à comunidade juntá-las, rearranjá-las, distribuí-las ou, em alguns casos, excluí-las. Sendo assim, não apenas o arquiteto seria um técnico que trabalharia depois do projeto concebido pelos usuários como é dado a entender no discurso da metodologia dos padrões. Na prática, o arquiteto e o urbanista seriam os criadores não mais do projeto, mas dos elementos e dispositivos que condicionam o projeto que a comunidade depois combinaria. Isto é, usa-se um outro meio para expressar o modelo, agora o dos arranjos e combinações.

Desta forma, poderíamos afirmar que o deslocamento do ofício do arquiteto/urbanista, nessa experiência, não seria um livre caminho para a comunidade pensar o seu espaço e tampouco o poder de decisão foi dividido de modo horizontal como é de alguma forma defendido. Ao contrário, com os dispositivos são reposicionados ainda outros aspectos como os sentidos que estão em jogo na mesa de projeto e os que determinam a relação da comunidade com o seu espaço construído.

De uma concepção artística passou-se a uma combinação de elementos explicitados nos dispositivos que não são neutros. Dito em outras palavras, ao retirar o urbanista da possibilidade de concepção não é reestabelecido o elo da comunidade com seu ambiente livremente. Se é verdade que essa relação pode ser estimulada na metodologia dos padrões, é igualmente verdade que ela induz fortemente a maneira com que a comunidade restabelecerá o elo dela com o seu ambiente, a saber: operacionalizando a melhora dos usos predeterminados a partir de um interesse pessoal, no sentido de individual ou individualista. Se olharmos nesses termos, portanto, poderíamos colocar em cheque o próprio controle da ação do arquiteto almejado na metodologia dos padrões.

Contudo, essa metodologia poderia abrir mão dos dispositivos e padrões?

Dois dilemas

Ficamos entre dois polos: se, por um lado, a tomada de decisão do arquiteto e do urbanista por muitas vezes possui bases arbitrárias, ou claramente agenciada a algum interesse particular, colocando-se a desserviço das comunidades; por outro: seria possível abandonar facilmente esses ofícios em uma apologia à comunidade diante dos problemas atuais das grandes cidades? Esta pergunta torna-se ainda mais cabível diante dos valores econômicos cada vez mais sobrepostos a todos os outros e da produção de subjetividade protagonizada sobretudo pelo mercado. A luta atual, ao menos no Brasil, quando se tem como pano de fundo a democracia é justamente para que haja mais força do Estado ao proporcionar o acesso à cidade para todos [moradia, serviços, equipamentos, lazer, trabalho, entre outros], o que é o avesso de deixar que cada um faça o seu espaço como quiser. Liberdade não é sinônimo de individualismo.

O caminho encontrado para enfrentar essa questão no experimento de Oregon recaiu justamente nesse dilema. Se por um lado é defendida a ação livre da comunidade, por outro é preciso garantir um todo comum do projeto. No experimento de Oregon, este caminho desencadeou, como vimos, uma série cheia de sentidos e predeterminações práticas: controle da ação do arquiteto, valorização de usos predeterminados, participação operacional e pessoal e, paradoxalmente, a determinação pelo especialista tanto da sua relação com a comunidade quanto da relação desta com seu espaço construído.

O primeiro dilema se apresenta: se por lado desejava-se que a comunidade livremente se apropriasse da constituição do seu espaço construído, por outro não se pôde abrir mão de uma orientação comum a essa comunidade. Entretanto quem assumiria o papel de orientar a construção dos espaços se o ofício do arquiteto e do urbanista estava sendo posto em cheque na metade do século XX?

A própria comunidade foi o que se tentou responder com a criação dos padrões. Constituídos por meio de uma ampla pesquisa dos espaços existentes por uma equipe de arquitetos e urbanistas, os padrões pareciam ser uma orientação justa, pois advinha de uma pesquisa dos espaços comunitários vivos de diversos lugares. No entanto, a seleção desses padrões, bem como dos dispositivos, não foi exatamente uma decisão livre e comunitária. Como vimos ela possui uma ênfase e uma declinação clara que sustenta a série que subjaz à metodologia dos padrões.

Para Alexander, as forças exteriores ao campo necessárias para a concepção de um projeto estariam definidas *a priori* do projeto e

legitimadas pelos usos predeterminados na aposta de uma natureza dada. O que legitimaria depois a própria ação comunitária expressa de um modo muito precisa pela participação pessoal e operacional. Se é verdade que a comunidade pode propor padrões novos ou alterar os existentes, é também verdade que os padrões devem ser justificados pelos usos predeterminados. Isto é, o sentido do que caracteriza os padrões não muda.

Os padrões acabam por cumprir, em parte, essa orientação comunitária, mas com duas condições: foram os arquitetos e os urbanistas que selecionaram uma determinada parte dos espaços construídos da comunidade; a parte que lhes chamara a atenção e não por acaso respondem às críticas ao movimento moderno (i); e um, dentre outros, aspecto dessa comunidade é valorado e fixado: o uso predeterminado do espaço construído ou o movimento econômico como denominou Valéry (ii).

Ora, a comunidade não é fixa e tampouco uma parte selecionada. Ela é também um movimento vital cheio de criações expressivas, de usos inéditos [movimentos dispersivos e não apenas econômicos], de experiências tectônicas de inúmeras gerações, de modos de vida singulares que foram perdidos ou estão sendo criados que fogem aos usos atuais.

Não há neutralidade do arquiteto possível, nem mesmo há da comunidade. Nesse outro modo de arranjar o ofício do arquiteto e do urbanista desenhos são substituídos por padrões e dispositivos que subjazem às ações da comunidade. Parece-nos que diante do primeiro dilema - necessidade de orientação comum ao mesmo tempo em que se faz necessária a liberdade das partes - o experimento de Oregon recai em um outro dilema: ou o arquiteto continua a determinar o espaço [seja de modo explicito, como os modernos, seja de modo implícito, como no experimento de Oregon, ou ainda ao cultivar a ilusão de que bastaria a sua generosidade] ou recaímos na impossibilidade de uma relação concreta e não programada entre o arquiteto e a comunidade [seja pela morte do arquiteto ou pela afirmação de sua autoridade científica, artística, técnica, entre outras].

Estaríamos fadados, nós, arquitetos e urbanistas, a exercer o autoritarismo ou abandonar as práticas do espaço construído? O que teria levado o experimento de Oregon a cair nesse segundo dilema?

A busca por uma totalidade fechada

> Examinemos então para começar a ideia da estrutura ou ordem orgânica. Todo mundo percebe que falta hoje na maior parte dos ambientes construídos essa ordem natural que, ao contrário, se impõe com evidência nos lugares planejados há muitos séculos. Essa ordem natural ou orgânica emerge desde que reine um equilíbrio perfeito entre as partes e o todo. Em um ambiente organicamente estruturado, cada lugar é percebido como único, mas ao mesmo tempo ele coopera com cada um dos outros, e sem nenhum resíduo, à criação de uma totalidade inidentificável por todos na medida em que são integradas. [Alexander, 1976:22]

Ao não poder mais determinar o todo por um projeto fechado para o futuro como nos planos diretores convencionais, Alexander apostou na ideia que as partes ao longo de um processo aberto poderiam compor essa totalidade. No entanto, como a metodologia dos padrões poderia garantir que as partes, uma vez propostas pelos membros da comunidade, constituíssem um único todo e não um mero conjunto de partes? Como seria possível que todas as construções pudessem pertencer à "mesma família" se na década de 70 já não tínhamos mais a tradição, a limitação de um conjunto de materiais e os acordos tácitos que, segundo o arquiteto, garantiram no passado um equilíbrio perfeito entre as partes e o todo?

Parece-nos que a solução encontrada na metodologia dos padrões foi fixar as partes. Os dispositivos funcionam como garantia de procedimentos e sentidos, enquanto as regras [parte dos padrões] asseguram ações e elementos comuns aos projetos. Talvez seja aí que o trabalho de Alexander guarde o seu segundo caráter ambíguo. As partes são predeterminadas, através dos padrões e dispositivos, fazendo do projeto uma combinação desses elementos em um sistema fechado no qual a totalidade possa ser garantida.

Sendo assim, se os padrões começam a explicitar relações entre o espaço construído e questões mais amplas - relacionando-os às experiências e práticas [relações com o corpo, a segurança, a cultura, a saúde, a educação, a natureza, a expressividade, entre tantos outros] - logo essas relações são fechadas em regras predeterminadas.

Voltemos ao exemplo do padrão *limite de quatro pavimentos*, e toda a problematização que esse traz da relação entre a altura das edificações e o isolamento entre a rua e seus moradores. A altura das edificações nas metodologias hegemônicas normalmente é atrelada às questões de densidade populacional ou de iluminação e ventilação tanto das habitações quanto da rua. Na metodologia dos padrões essa

noção é ampliada e a altura de uma edificação passa a ser relacionada à segurança e à sociabilidade oferecida pela rua. No entanto, após essas novas conexões que ampliam, de certa forma, a questão da altura há um fechamento pela determinação da regra encerrando-a novamente em um modelo. Vejamos a regra desse padrão:

> Em uma área urbana, não importa sua densidade populacional, mantenha a maior parte das edificações com quatro pavimentos ou menos. É possível permitir que algumas edificações excedam este limite mas elas nunca devem ser utilizadas como moradias para as pessoas. [Alexander, 2013:119]

Como já demostrado, apesar da ampliação em relação aos sentidos tradicionalmente atrelados a altura, muitas outras questões são deixadas de lado para que uma determinação como esta possa ser feita. Essa relação da altura com o isolamento não se encerra nela mesma, e se conjuga com outras inúmeras relações como por exemplo: o recuo dos edifícios [se os edifícios de quatro andares forem recuados 20 metros do meio fio já se torna difícil ver quem está na rua, bem como acessá-la rapidamente]; o quão agradável é a rua [se ela for um lugar barulhento, sujo, com focos de perigo indiferentes aos olhares aproximados talvez um certo afastamento seja mais adequado]; ou diante da vigia constante indesejada [se a cultura de um lugar for extremamente conservadora ou se esse lugar estiver sob uma ditadura política os olhares excessivos poderiam ser formas de controle indesejados], entre outros. Há, portanto, sempre outras relações possíveis e abertas que as regras não dariam conta de tratá-las.

Mas não se pode contra-argumentar dizendo que Alexander previu em seu método que a comunidade poderia ajustar os padrões de acordo com suas necessidades e assim adaptá-los às relações de cada lugar? Sim, mas não de modo específico a cada situação. Se assim fosse, o problema das partes sobreporem a totalidade novamente se instaura. De fato, as ruas de uma cidade são muito variáveis. Em alguns casos encontram-se lado a lado realidades brutalmente distintas. Não seria possível estabelecer padrões para cada rua, para cada casa, para cada praça; ou nesse momento, daqui a um mês, de dia, à noite, etc. Diante desse movimento incessante das variáveis no território, como seria possível, então, construir uma totalidade sem fixar pelo menos algumas delas?

Essa pergunta permanece quando se observa que a metodologia dos padrões ao invés de congelar o todo – um modelo para o futuro – fixou as partes – as variáveis de um passado recente e

eleito como ideal. E com isso encerrou o projeto em uma combinação de elementos predeterminados. Mesmo que alguns destes possam variar ao longo do tempo, eles variam segundo os usos existentes. E, além disso, os dispositivos não variam, isto é, o sentido da relação da comunidade com o espaço construído e entre esta e o arquiteto é também fixado. Porém, teríamos como escapar deste dilema? Como poderíamos construir um todo comum sem fixar as partes e tampouco o todo?

As partes e o Todo

> Começamos por examinar a noção de crescimento e de reparação orgânica. Todo o sistema vivo deve se regenerar constantemente ele mesmo para poder preservar seu equilíbrio e seu caráter de totalidade. No caso de um organismo vivo, é unicamente uma reparação constante, o ajuste das diferentes funções bioquímicas, o renovamento das células, a cicatrização dos tecidos lesados, que preservam a morfologia geral.
>
> No caso do ambiente, o processo de crescimento e de reparação, requer para assegurar a integração morfológica de todas as partes, é muito mais complexo. Não se trata somente, como no caso de um organismo vivo, de reestabelecer e de conservar uma ordem predeterminada, mas ainda de se adaptar sem cessar, à todas as escalas, aos usuários e às atividades cambiantes. Nesse caso, consequentemente, um processo orgânico de crescimento e de reconstituição deve engendrar uma sequência de mudanças graduais, que devem estar igualmente repartidas em todos os níveis. [...]
>
> Deve-se construir um edifício de tamanho imponente ao mesmo tempo, seus arredores são objetos de inúmeras reparações e transformações de menor amplitude. Longe de se apresentar como um objeto ´terminado´ uma construção nova desencadeia por sua vez uma longa série de projetos de reparação mais modesto. [Alexander: 1976: 69 e 70, tradução nossa]

O conceito de espaço como algo vivo é um ponto central na obra de Alexander. A vida dos espaços seria a sua natureza intemporal e poderia assim orientar não apenas a construção e a aplicação da metodologia dos padrões mas também ser um meio de reconexão da comunidade com o seu espaço construído. A percepção da natureza movente do espaço ressoa tanto na crítica realizada aos métodos hegemônicos do urbanismo e da arquitetura funcionalista quanto na própria proposição do arquiteto austríaco.

Em oposição a uma natureza do espaço fixa e morta há, portanto, a defesa por uma móvel e viva. Na crítica aos planos diretores convencionais teria sido justamente a desconsideração desse movimento inerente aos espaços que teria levado a arquitetura e o urbanismo às suas grandes contradições e à perda da coerência de seus sistemas. Na metodologia dos padrões esse tema foi recorrente e apareceu de modo prático no orçamento invertido com as reparações contínuas, na possibilidade de alteração dos padrões e na realização dos diagnósticos anuais de espaços vivos ou mortos. Como poderia, então, a metodologia dos padrões trabalhar com tantos pontos fixos [regras e relações] se nela é afirmada a natureza movente do espaço? Em que sentido os espaços estão em movimento e como isso está intimamente ligado ao problema das partes e do Todo?

Alexander desenvolve esse conceito movente do espaço se valendo de dois sentidos: o de regeneração e o de adaptação.[21] Como vimos, o movimento se daria portanto em função de algo predeterminado. Um corpo vivo se regeneraria constantemente, ou seja, faria um trabalho de reconstituição do que existe, enquanto o ambiente, além disso, precisaria também adaptar-se e incorporar mudanças de escalas e usos que ainda estariam por vir. Na primeira noção o arquiteto afirma que o movimento é preestabelecido, mas na segunda dá a entender que as variações de escala e uso seriam desconhecidas. Ora, mesmo que ainda não se saiba qual elemento será conhecido, o próprio conceito de adaptação funciona apenas diante de algo que se considera preestabelecido. Assim, há algo em relação ao qual é preciso se adaptar. A adaptação só iniciará mediante a existência de um novo. Dito em outras palavras, apenas quando a escala e os usos já forem conhecidos ou predeterminados que o processo de adaptação iniciará, mesmo que ainda não se possa dizer quais serão os futuros usos e escalas.

Nessa perspectiva o movimento dos espaços é um rearranjar de elementos existentes, sejam estes próprios a um corpo, sejam eles advindos de outros corpos. O movimento, portanto, é entendido como a translação de elementos fixos, como objetos [determinados] que se movem no espaço. Dessa forma, parece coerente que na metodologia dos padrões tenhamos as regras [elementos fixos] que possam ser combinadas e recombinadas de diferentes modos incessantemente. Feito um jogo de Lego, para lá e para cá esses elementos estariam em movimento. Nessa perspectiva, não teríamos mais que seguir um projeto realizado cinco anos atrás que já não

[21] Apesar de em *The Timelless Way of Building* ser desenvolvida uma, teoria mais ampla, em *The Oregon Experiment* são essas noções que dão sentido à prática que aqui esta sendo analisada.

condissesse com as necessidades atuais. Poderíamos, justamente, adaptá-lo à nova realidade, uma vez que ela já exista, porque os elementos podem se recombinar frente às novas necessidades.

Contudo, vimos que a metodologia dos padrões, ao considerar o movimento dessa forma, recai não apenas na determinação de modelos recombináveis, mas, também, na fixação dos sentidos e procedimentos da concepção do espaço feito pelo especialista, enquanto a comunidade apenas combina elementos dados. Neste ponto parece ser necessário refletir sobre os processos de concepção do espaço construído em relação aos outros modos de pensar o movimento vivo onde nem as partes [metodologia dos padrões com a recombinação de elementos dados] e nem o todo [metodologia hegemônica com a determinação total da forma] seriam fixos.

Segundo Deleuze, Bergson foi o primeiro pensador de um movimento puro. Nas gravações de duas aulas do curso intitulado *Cinema: Imagem Movimento*, dadas em novembro de 1981 no departamento de filosofia da Paris 8[22], Deleuze explicita, a partir do pensamento de Bergson, uma outra possibilidade de desenvolver esse conceito de movimento inerente à vida.

Para Bergson, o movimento não é apenas translação. Essa é somente uma parte dele. Segundo ele, nós temos a tendência de confrontar o movimento com o espaço percorrido deixando assim de compreendê-lo. Se me levanto para buscar um copo de água, traduzo esse movimento como o trajeto percorrido até, por exemplo, a cozinha. No entanto, o movimento não se confunde com o espaço percorrido. "O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, ao passo que o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza com cada divisão." [Deleuze, 2009: 13]

Há, portanto, uma diferença de natureza que impossibilita de referir o movimento aos cortes imóveis, instantes ou posições. Essa referência só é possível diante de duas ilusões: quando o movimento é reproduzido pelos instantes privilegiados, isto é, pelas formas ou ideias eternas e imóveis como pensavam os antigos; ou quando o movimento é reproduzido pelos instantes quaisquer, ou seja, por uma homogeneização do tempo como pensavam os modernos.

[22]Disponível na página da internet denominada *La Voix de Deleuze*, no site da Paris 8.
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=17
Em 1983 Deleuze publicará o livro referente a esse estudo, intitulado *A Imagem Movimento: Cinema 1*.

Vejamos o primeiro exemplo, o dos instantes privilegiados ou das poses. Em uma sequência de Ballet são as poses que importam. Elas são formas performáticas que marcam o auge dessa dança ao expressarem a pose eterna e imóvel, ou seja, a pose existente como ideal - essência - a ser realizado. A passagem de uma a outra pose quase não importa, o que vale é a reprodução o mais fiel possível das poses eternas. Contudo o movimento propriamente dito estaria no mundo e não em um ideal transcendente.

Ao contrário dos antigos, a ciência moderna não pretendeu reconstituir o movimento pelos instantes privilegiados, mas pelos instantes quaisquer. Já não importam os pontos máximos do movimento, mas qualquer instante. Como mostra Deleuze: divide-se, portanto, o tempo em unidades abstratas sequenciais – como a cada segundo – e qualquer instante portanto seria parte desse movimento. A reconstituição do movimento se daria por uma unidade de tempo fixada em uma sucessão mecânica de instantes que pode ser dividida ao infinito. Na passagem da figura 1 para a figura 2, encontraríamos outra figura - a 1,5. E poderíamos ainda encontrar outras figuras nas passagens entre 1 e 1,5 e entre 1,5 e 2. Ao dividir o movimento percorrido poderíamos ir ao infinito de fotogramas, mas continuaríamos sem entender a passagem de um a outro. Como no exemplo da mecânica do cinema: a cada segundo são 24 fotogramas gravados.[23] Constrói-se um tempo homogêneo, isto é, uma sequência que impõe um único ritmo fixo para todos os movimentos que se passam em um determinado acontecimento. É Deleuze que resume:

> A revolução científica moderna consistiu em referir o movimento já não a instantes privilegiados mas ao instante qualquer. Para poder recompor o movimento, *já não se recompunha a partir de elementos mais transcendentes (poses) mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes)*. Em vez de se fazer uma síntese inteligível do movimento, efectua-se uma análise sensível. Foi assim que se constituíram a astronomia moderna ao determinar uma relação entre uma órbita e o tempo demorado a percorrê-la (Kepler), a física moderna ao ligar o espaço percorrido ao tempo da queda de um corpo (Galileu), a geometria moderna ao estabelecer a equação de uma curva plana, quer dizer, a posição de um ponto sobre uma reta móvel num momento qualquer de seu trajeto (Decartes) e por fim o cálculo infinitesimal, quando se teve a ideia de considerar cortes infinitamente aproximáveis (Newton e Leibniz). Por toda a parte a sucessão mecânica de instantes quaisquer substituía a ordem dialéctica das poses: `A ciência deve definir-se sobretudo pela sua inspiração a tomar o tempo como variável independente.` [Deleuze, 2009:17,18, grifo do autor]

[23] Deleuze coloca que isso acontece apenas na mecânica do cinema e não na sua percepção.

Na submissão do movimento a um ideal transcendente ou na tentativa de reconstituição deste por cortes imóveis o que falha é, justamente, o movimento. O que perdemos com isso não é a maneira na qual um instante sucede o outro, *mas a maneira na qual um movimento se continua no outro.* Essa continuação não é irredutível a nenhum dos instantes. Ao reduzir o movimento a imagens fixas perdemos a *duração* - o que não cessa de mudar - a própria continuação de um instante a outro. Isto é, "exatamente o que faz que o instante seguinte não seja a repetição do precedente. Se é verdade que o precedente continua no seguinte, o seguinte não é a repetição do precedente."[24]

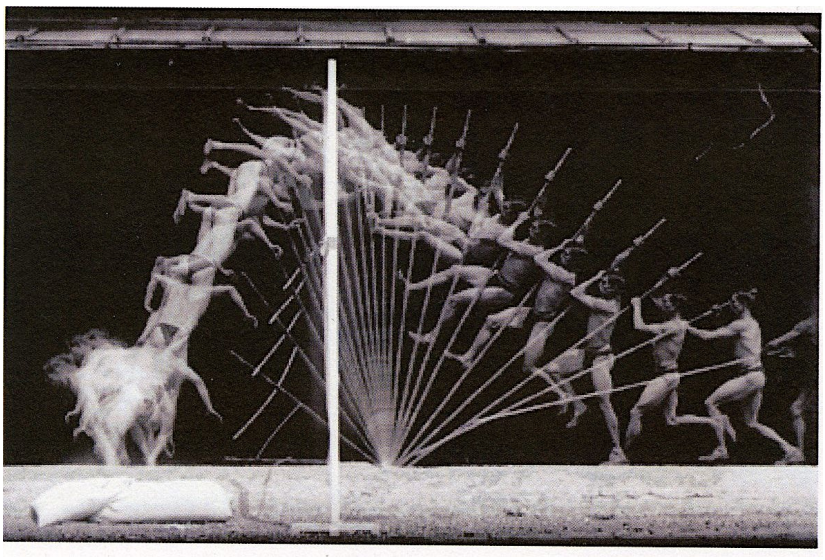


Figura 19: Estudo do movimento Étienne-Jules Marey [1830-1904]
fonte internet: http://theredlist.com/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile mareyetienne jules.html, último acesso 23 março 2014

Bergson buscará entender o próprio ato de percorrer sem confundi-lo com o espaço percorrido e tampouco com uma sucessão de cortes imóveis sobre ele. Ele dirá que essa mudança incessante não é a translação, mas um movimento vital mais profundo: uma transformação. Dito em outras palavras, em todo movimento há o deslocamento, mas não apenas isto. Há também uma transformação nas partes e no todo que não estava dada. O movimento precedente não é igual ao próximo, ele se arrasta e faz do próximo instante algo novo.

A duração não é, portanto, um conjunto de partes de um todo fechado, conhecido, dado ou que pode ser dado. Nessa perspectiva, o movimento não é a imagem da eternidade [a atualização degradada de

[24] Trecho da aula referida acima.

um mundo transcendente] ou a consequência do conjunto [na qual a forma do tempo é dada e o movimento dentro dessa forma já foi feito],[25] mas é algo novo. O Todo é aberto para Bergson. O instante precedente se arrasta no seguinte e muda, cria um novo. O movimento não pode ser repetido e tampouco constituído pelo o que não é movimento, porque os elementos não estão dados *a priori* do próprio percorrer, ou seja, eles não são fixos nem fora do mundo e nem no mundo já traçado.

Um movimento sendo também transformação implica em algo mais do que uma simples reprodução de uma parte do que se passou fixada em uma imagem. A transformação implica criação. E nesses termos, Bergson se opôs à ideia de uma evolução da natureza adaptativa, ela seria sobretudo uma *Evolução Criadora*[26], justamente porque o instante seguinte não é igual ao precedente. Ou seja, não sabemos como será o seguinte. O mundo não está dado. O todo é aberto. Ele é, antes, um constante transformar-se ou um criar-se do que um constante atualizar-se ou deslocar-se de elementos conhecidos[27]. Eis o problema traçado por Bergson: "como é que a produção e o aparecimento de qualquer coisa nova são possíveis?" [Deleuze, 2009:15]

*

Da janela vinha um vento quente e seco. O sol imprimia um ritmo duro enquanto os olhos ficavam entreabertos. As plantas resistiam, os pássaros se escondiam, as pessoas evitavam. As frutas e verduras aceleravam e a vida se multiplicava em pequenos bichos para todos os lados. Do corpo escorria água e a garganta secava em um minuto. Em casa fiquei.

Da janela vinha uma brisa ainda quente mas já aveludada. O sol mais brando permitia aos olhos relaxarem. As plantas enfim pareciam respirar e os pássaros se puseram a voar. Saí de casa em um

[25] Só é possível dividir o tempo em unidades homogêneas se já se tem dado um percurso. Por exemplo: um corpo move de A à B. Pode-se dividir essa trajetória em 10 partes iguais, apenas se você já tem essa trajetória. Ou seja, enquanto o movimento está se dando, sendo traçado, não é possível dividir igualmente porque não se sabe qual é essa trajetória.

[26] Título de um livro de Bergson *L'Évolution créatrice (1907).*

[27] Para a evolução adaptativa o mundo estaria todo dado e só não saberíamos ainda por uma incapacidade do homem de compreendê-la. Por isso a descoberta das coisas pela ciência. Não é a invenção de algo, mas a descoberta de algo dado que antes era desconhecido. Bergson, entre outros pensadores, se mostrará contrário a isso e afirmará que o mundo é criação, não está dado e a produção do conhecimento é também criação, os modos de vida são também criações, a natureza é movente e isso a remete a um Todo Aberto.

passeio. A brisa parecia levar o calor das coisas. Vi uma gaivota procurando peixe. O vermelho do céu anunciava um alívio que viria nas próximas horas.

É o todo da tarde que passava e anunciava o todo da noite no verão carioca.

*

Ele desloca. Mas desloca por alguma perturbação, mudança de energia, vibração, irradiação. "Não só o instante é um corte imóvel do movimento como o movimento é um corte móvel da duração, quer dizer, do Todo ou de um todo." [Deleuze, 2009: 22] Ao ser um corte móvel [não fixo] de um todo, o movimento é parte desse todo, isto é, ele expressa, algo maior, justamente, uma mudança em um todo e, ao limite, no Todo. Vejamos alguns exemplos, dados por Deleuze, de movimentos vivos: os pássaros migram, eu me levanto para comer ou vou dar um passeio no final da tarde. Esses movimentos expressam mais que translações.

A migração dos pássaros expressa mudanças no todo do clima. Sair para passear pode expressar a mudança do todo do dia para o todo da noite. Se deslocar para comer expressa uma mudança de energia, são as diferenças de potenciais que se propõem a novas combinações. São mudanças qualitativas, não apenas deslocamentos. Se me desloco de A até B para comer. Quando chego em B e me alimento o que muda não é apenas o meu estado, mas também o estado do todo, ou seja, tudo que havia entre A e B também se transforma. Uma relação entre partes não se encerra nela mesma, ela expressa uma mudança mais profunda: uma afecção de um todo, ou, ao limite, do Todo. O movimento do espaço implica sempre em mudanças qualitativas e evolutivas.

Esse entendimento do movimento ao mesmo tempo translação e transformação nos colocaria diante de um Todo aberto ao infinito que não é a soma das partes materiais. O movimento vivo possui, em um só tempo, as partes da matéria e um todo energético. Ou seja, cada vez que há uma translação das partes, há também uma mudança qualitativa no todo. O todo não é, portanto, a soma das partes. Ele é de outra natureza. O todo não é o mesmo que os conjuntos. Estes, sim, são as somas das partes. Os conjuntos implicam em sistemas fechados ou dados para que possam ser repetidos e constituídos por partes também dadas. E é importante afirmar que esses conjuntos nos são bastante úteis. A ciência se vale

deles para criar diversas funções para a vida - máquinas, vacinas, sistemas, entre outros - mas os conjuntos [somatório das partes e necessariamente exclusão de inúmeras outras variáveis] - não podem explicar o movimento, a vida e a criação. Ou tampouco essas noções podem ser reduzidas aos sistemas fechados. É ainda Deleuze que desenvolve a ideia:

> O todo não é um conjunto fechado, mas pelo contrário aquilo que faz que o conjunto nunca esteja absolutamente fechado, nunca completamente resguardado, aquilo que o mantém aberto algures como que por um fio ténue que o liga ao resto do universo. [...] O todo cria-se, e está sempre a criar-se, numa outra dimensão sem partes, como aquilo que faz o conjunto passar de um estado qualitativo para outro, como o puro devir ininterrupto que passa por esses estados. É nesse sentido que ele é espiritual ou mental. [Deleuze, 2009: 25,26]

Diante desse pensamento bergsoniano, a ambiguidade de Alexander fica mais clara e ganha outros graus. Não apenas o especialista assume um lugar de decisão indireta e o problema dos interesses da comunidade é deixado de lado mas também o movimento é tratado apenas como translação. Apesar de Alexander ter se posicionado em uma perspectiva anticientífica nos parece que acabou por reproduzir o mesmo procedimento da ciência moderna ao tratar o movimento como um sistema fechado de instantes quaisquer. Na tentativa de constituir uma totalidade, acabou-se criando um conjunto de partes quaisquer no qual apenas o predeterminado é considerado [sejam eles usos, sentidos, procedimentos, regras ou elementos]. E com isso, o processo de projeto foi encerrado em um recombinar de elementos dados. Contudo, no que isso implicaria?

Isto sugere a eliminação da continuação do instante precedente no seguinte. Ao fixar as partes para garantir uma totalidade – ou ao fechar o todo pelas partes – elimina-se dos processos de projeto a criação, o próprio movimento em ato, a diferença necessária carregada de um instante a outro. E isso é extremamente relevante. Ao perder o exercício criativo da concepção do espaço construído é perdido não apenas a possibilidade de inovação oferecida pelo arquiteto e pelo urbanista [por isso ele é tão desnecessário da etapa de anteprojeto], mas também, e sobretudo, perde-se a criação inerente à própria ação da comunidade. Só pode-se trabalhar com o já traçado, o já feito, o já realizado. Ora, a comunidade também não está dada. Uma árvore, um pássaro, uma pessoa, um coletivo, um povo estão em movimento, em um devir que expressa o Todo. Em um devir que é sempre um

movimento qualitativo, de transformação, de criação e não reprodução do que se era.

Um movimento vivo, portanto, é um movimento necessariamente criativo que a um só tempo é translação e transformação. É verdade que o devir - o vir a ser - não está separado de um deslocamento da matéria. Mas isso é apenas uma parte dele. Ele é sobretudo vibração, mudança de energia e afetos. A literatura não cansa de mostrar inúmeros momentos onde de repente tudo muda, mesmo quando nada material exatamente se desloca. Quantos personagens acordam e não suportam mais a vida que suportaram por anos? Um encanto se quebra. Uma tempestade marca a trajetória de uma cidade. Um reencontro esperado que não mais reverbera. Uma festa comunitária passa a ser decadente.

Há sempre novas perturbações, vibrações, mudanças de energia que uma vez consideradas em movimento já são expressões do todo, mas de um todo aberto [de outra natureza] e não fechado [formal]. Não é excessivo repetir: "[...] o movimento é um corte móvel da duração, quer dizer, do Todo ou de um todo." [Deleuze, 2009: 22]. Não se pode submeter o espaço vivo às poses que se desejam eternas ou às trajetórias de um espaço percorrido. E, nesse sentido, podemos dizer que os padrões seriam trajetórias percorridas - pontos fixos - mesmo que explicitem algumas relações espaciais e sejam de um passado recente e não mais de um passado longínquo ou de um futuro desejável. É aí que reside essa nova ambiguidade: como um espaço vivo poderia ser constituído por pontos fixos? Esse simples fixar em modelos faz com que, inevitavelmente, sejam perdidos os movimentos expressos por uma determinada comunidade. O que se perde é o seu próprio devir, a sua própria transformação expressa em um território que não está desconectado de um todo ou do Todo.

> É sabido que Bergson começou por descobrir a duração como idêntica a consciência. Mas um estudo mais desenvolvido da consciência levou-o a mostrar que ela só existia ao abrir-se para um todo, ao coincidir com a abertura de um todo. Passa-se o mesmo com o ser vivo: quando Bergson compara o ser vivo a um todo, ou ao todo do universo, parece retomar a mais velha comparação. E porém inverte completamente os termos. Porque se o ser vivo é um todo, assimilável portanto ao todo do universo, não o é na medida em que seria um microcosmo tão fechado quanto o todo é suposto ser, é-o pelo contrário na medida em que está aberto a um mundo e que o próprio mundo, o universo, é Aberto. ´Onde quer que alguma coisa viva há, aberto algures, um registro em que o tempo se inscreve.´ [Deleuze, 2009:24,25]

Sob o ponto de vista da filosofia de Bergson apresentada por Deleuze, os deslocamentos não totalizariam os movimentos. As imagens fixas captadas em um espaço percorrido já não seriam mais vivas. Reconstituir um movimento já traçado refere-se apenas a uma imagem fixa do vivido. Para que os movimentos possam ser reconstituídos por imagens fixas, teríamos que acreditar na possibilidade de reconstituir uma festa a partir dos protocolos ideais [modo clássico] ou de sua filmagem [modo moderno]. No entanto em uma festa há diferentes atmosferas e inúmeras transformações ocorrendo em todos os cantos. E refazer a festa no mesmo lugar, com os mesmos personagens reproduzindo a mesma trajetória não pode garantir que os mesmos encontros aconteçam. O rapaz já não se apaixona mais pela menina.

O movimento vivo seria o próprio ato de passar de um instante a outro e nele não há apenas translação mas também transformação. O vivo implica necessariamente em uma abertura para o novo, um devir, justo o que não é possível acontecer na metodologia dos padrões porque o uso predeterminado [fixo] perpassa-a de diferentes maneiras. Mesmo as mudanças dos padrões que a comunidade pode propor anualmente e que seriam abertas, só podem ser validadas segundo a lógica dos usos predeterminados.

Ao fixar não interromperíamos o próprio devir? Na metodologia dos padrões o passado não estaria fixado por modelos mesmo que não mais pelo todo do projeto, mas, agora, pelas partes recombináveis de um passado recente? E essa não seria uma outra forma de ser *Culturalista*?

Um problema político ou micropolítico

A ideia de modelo ou de regra[28] oposta a de processo, induz de certa forma, à, uma postura autoritária. Para que possa haver uma imposição ou uma hierarquia que determina quem manda e quem obedece é preciso que se tenha algo a determinar. Os modelos, sejam de um futuro melhor, de um passado distante e perfeito ou de um passado recente de práticas cotidianas, possibilitam a determinação do

[28] Apesar da regra ser adaptável a uma situação específica e o modelo não; ela também é uma definição apriorística. A regra funciona sob a lógica da adaptação, o que é radicalmente distinto da criação ou dos processos, como já explicitado nesse capítulo.

que deve ser feito. Todavia, apesar dos modelos induzirem à uma postura autoritária, eles não parecem ser facilmente ultrapassáveis.[29]

Nos termos colocados por Alexander, a conjugação da liberdade individual e a da noção de comunidade não pode ocorrer sem contradições. Mesmo que haja uma abertura - às forças externas a arquitetura - o processo de projeto, como se demonstrou, é fechado. Nesses termos, uma questão se impõe: seria possível estabelecer uma perfeita harmonia entre as partes e o todo em um processo democrático de construir sem o uso de modelos?

Essa questão - tão legítima dos espaços construídos, da prancheta, dos desenhos - parece necessitar ser enfrentada ainda com outras ferramentas. A necessidade de que todos os desenhos de Oregon pudessem pertencer à mesma "família" de projetos para que um todo da universidade pudesse ser construído, parece ser uma questão política mais abrangente da própria vida em comunidade. Dito em outras palavras, essa questão do espaço construído tem como fundo uma outra questão chave: podemos viver livremente em comunidade? Este é um problema ético-político por excelência e essa pergunta já sugere que os modelos não estão apenas no espaço construído. [30]

Como pode se estabelecer uma comunidade - uma unidade ou totalidade - sem que suas partes tenham que ser necessariamente a mesma coisa ou anteriormente definidas? Como seria possível que diferentes singularidades pudessem atuar livremente e, ao mesmo tempo, formar um todo?

Em outra aula da Paris 8, em novembro de 1980, Deleuze ministrou um curso que aqui será relevante.[31] Ao revisitar Spinoza [1632-1677] na década de 80[32], Deleuze explicita a diferença política entre a moral [que segue modelos] e a ética [que se dá caso a caso]. Nesse estudo comparativo Deleuze aposta na ética como um caminho político da diferença. Isto é, uma possibilidade de que cada singularidade, a seu modo, possa contribuir para constituir um comum, um todo maior. Spinoza ainda no século XVII vislumbra a

[29] Choay, talvez, tenha sido a pesquisadora que mais conseguiu difundir essa questão. Desde pelo menos 1965 quando publicou *O Urbanismo: Utopias e Realidades* que essa questão dos modelos vem sendo colocada com amplitude no campo.

[30] O próprio Alexander coloca que os padrões espaciais são antes padrões de acontecimento e que a repetição do segundo faria emergir o primeiro. Ou seja, ele mostra que o modelo nasce antes na ação, em uma prática, e depois se torna um espaço construído.

[31] http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=137

[32] Não por acaso Deleuze resgata o pensamento de Spinoza nesse período. Após o rompante da década de 60 pela diferença e diante da inviabilidade da construção de uma sociedade de homens iguais; se fez necessário, vinte anos depois, a consolidação de ideias que pudessem conjugar liberdade e singularidade.

possibilidade de uma comunidade na qual os homens não precisassem seguir modelos ou abdicar de suas potencialidades. Isto é, ele criou um pensamento onde foi possível combinar, ao mesmo tempo, a expressão única e singular de um corpo e a íntima ligação deste com a constituição de um *comum*, de um todo.

No início do curso, Deleuze faz uma comparação entre três modos de pensar a sociedade: o direito natural clássico, a revolução de Hobbes e a ética de Spinoza. A grosso modo, o direito natural foi uma forte tradição na filosofia que tem suas maiores expressões nos filósofos gregos Platão [427-347a.c.] e Aristóteles [384-322 a.c] bem como, muito tempo depois, em São Tomás de Aquino [1225-1274] na Idade Média. Base da moral, esse modo de pensar estabelece uma hierarquia e uma relação de obediência por julgamento. Ou seja, uma sociedade se forma na realização da sociedade perfeita que existe em essência. Já Hobbes [1588-1679] é a expressão moderna do rompimento desse pensamento. Nessa outra perspectiva estabeleceu-se uma relação de obediência por consentimento. Isto é, a sociedade se forma porque elaboramos uma espécie de contrato e abrimos mão de parte da nossa potência. E, por fim, Spinoza que estabelece uma relação de efetuação das potências singulares. Ou seja, a sociedade se forma na condição de ser ela o melhor meio possível para a efetuação da potência de cada um. Vejamos cada uma dessas possibilidades de pensar a sociedade.

No direito natural uma coisa[33] se define por uma essência. Por exemplo, o homem é um animal racional. Esta é a essência do homem, de todo e qualquer homem, mesmo que ele ainda não tenha nascido. Apesar dessa essência ser uma lei da natureza, nem todo homem é racional ou sempre está em estado racional. Isso porque essa essência não precisa ser efetuada, isto é, a essência existe potencialmente. Todo homem é potencialmente um animal racional. É um dever do homem realizar a sua essência e o caminho de realização dessa essência é, justamente, a moral. O dever, portanto, é primeiro em relação ao direito. Para que essa essência seja realizada existem valores e modelos a serem seguidos e alguém de superior que tem a competência de lhes dizer e lhes manter. O sábio, o príncipe ou o padre sabem qual é a melhor sociedade possível e quais as condições em que ela se realiza. Por isso podem dizer os caminhos que cada um deve seguir, ou o que deve fazer, para que uma certa bondade - essência racional - existente em essência possa ser efetuada e, com ela, a melhor sociedade possível realizada.

[33] A palavra coisa aqui significa um corpo de qualquer natureza, ou seja, um objeto, um animal, uma prática, um grupo, enfim, qualquer *coisa* que possa ser percebida como uma unidade.

Para Hobbes a coisa se define por uma potência e não por uma essência. Isso já muda tudo. Nessa segunda ideia, o direito natural passa a ser definido pelo o que um corpo é capaz em ato. Se um peixe grande pode comer os peixes menores é sua potência e seu direito. Se um vizinho pode matar o outro é sua potência e, portanto, seu direito natural, mas não social e ele é tudo que um corpo for capaz. O homem, portanto, torna-se racional ou social, o que é diferente do direito natural clássico onde todos os homens são potencialmente racionais.

Nesta última visão não há uma bondade a ser realizada pela moral. Tudo que um homem pode é seu direito natural e nesses termos, não há competência do sábio. Não há uma sociedade perfeita a ser realizada a partir de um modelo sugerido por alguém. Cada um é competente por si mesmo porque a potência se dá em ato e se a sociedade se forma é por consentimento. Não há uma bondade essencial a ser efetuada, é preciso ferramentas de interdição para viver em sociedade: a lei. Apesar de poder matar o meu vizinho eu abro mão ao seguir a lei que interdita esse ato, para que a sociedade possa ser estabelecida. Há portanto uma espécie de contrato onde cada um consente a própria interdição de sua potência para que a sociedade se forme.

No entanto, há uma relação de obediência que permanece no pensamento de Hobbes, porque o soberano [o maior poder] pode até mesmo não renunciar ao seu direito natural. O soberano ou as elites podem determinar, inclusive, as leis. Apesar de não dizer mais qual a sociedade que deve ser construída, há aí uma dissimetria muito grande porque na prática a lei não convém da mesma maneira a todos. Sendo assim, a maioria dos homens renuncia ao seu estado natural para que a sociedade se forme, porém concede a sua obediência a quem não renuncia. E isso vemos desde os sistemas monárquicos até o capitalismo atual.

Spinoza é discípulo de Hobbes apenas até um certo ponto. Para ele as coisas são igualmente definidas pela potência em ato que é absoluta para cada um. Mas essa quantidade de potência é sempre preenchida pelos afetos. A cada instante aumentamos ou diminuímos a nossa potência de agir no mundo de acordo com os afetos que são produzidos no nosso encontro com outros corpos.Para Spinoza, temos dois afetos de base de onde derivam todos os outros: a alegria e a tristeza. Tudo que posso está vinculado aos afetos que me efetuam: os de tristeza diminuem e os de alegria aumentam a minha potência de agir no mundo.

Para Spinoza também não há uma essência de bondade a ser seguida. O homem torna-se racional e é definido por sua potência em ato. Mas esse tonar-se não precisa ser limitado por instrumentos de interdição das potências singulares [a lei], mas, ao menos primeiro, pode-se construir uma sociedade - como um meio - para que se produzam subjetividades fortes e singulares e, para isso, elas precisam ser preenchidas por afetos alegres. Ora, se os modos de vida são constituídos poderíamos perguntar: em que relações colocamos nossas crianças? Que gostos, virtudes, pensamentos são cultivados nas práticas cotidianas dos cidadãos da nossa cidade? Dito de outra maneira, a potência soberana da nação continua a potência natural de cada membro da comunidade. Não há negação das potências singulares de cada um. Ou seja, o Estado pode ser um conjunto de condições nas quais cada homem pode efetuar a sua potência da melhor maneira possível. E só depois dessas condições que a obediência pode ser exigida.

Não há essência ou um modelo a ser seguido para Spinoza. A coisa se define por sua potência de agir no mundo que sempre será singular a cada experiência e dependerá dos afetos que serão efetuados [tristes ou alegres]. Não existe alguém de superior capaz de dizer qual é a essência do homem ou a melhor sociedade possível. Há um tonar-se racional, um devir, um imprevisível, a criação de uma existência singular, mas isso não é o mesmo que dizer que não pode haver uma orientação comum a todos. Enquanto Hobbes defende o contratualismo, Spinoza coloca a questão das condições dadas para a produção das singularidades. Não há modelos nem pontos fixos, mas a sociedade pode oferecer orientações, meios, para que a potência singular de cada um seja aumentada.

"Ninguém sabe do que um corpo é capaz"![34] E se não sabemos de avanço, não poderíamos prever modelos. Os corpos vão se criando, de modo sempre inédito, na sua própria trajetória. Quais são os afetos mais prováveis que um cidadão encontre nas ruas de nossa cidade? A orientação não está no que cada um deve se tornar [no modelo], mas no afeto [de alegria] que cada um pode perseguir a seu modo. A sociedade seria, nesses termos, um meio de aumento das potências de cada cidadão. E, nesse caso, a macropolítica é diretamente implicada na micropolítica uma vez que adentramos os modos de vida e sua produção.

[34] Célebre frase de Spinoza.

O experimento de Oregon: um contrato

A partir deste experimento é possível pensar não apenas ele, mas a questão do comum nos processos de concepção que nos propusemos a pesquisar. A busca por uma prática mais democrática aparece em diversos trabalhos desse período, entretanto poucos se propõem a trabalhar questões metodológicas de modo tão abrangente. Nesse sentido, o experimento de Oregon é muito rico, principalmente quando explicita algumas relações entre o espaço e a experiência de habitá-lo, mesmo que depois tais relações acabem ora em modelos, ora em regras. Nessa experiência há a criação de novas ferramentas e procedimentos; a partir dela, a colocação de três questões cruciais ao problema enfrentado: a natureza viva do espaço, o combate ao autoritarismo do arquiteto e a necessidade de uma abertura na concepção de projeto às forças externas à arquitetura e ao urbanismo.

Esses problemas apontam uma direção ética muito clara: a arquitetura e o urbanismo devem servir à vida, ao estímulo de ações livres e ao sentido de comunidade. No entanto, a experiência do movimento moderno nos mostrou que as intenções podem estar bem distantes dos efeitos. A crise instaurada na metade do século XX forçou uma mudança crucial no tratamento da relação entre o arquiteto/urbanista e a comunidade em relação à direção ética. Da elaboração de um projeto de arquitetura ou urbanismo *para* o povo é evidenciada a necessidade de projetar *com* o povo.[35]

Mostramos que democratizar o ofício do arquiteto não é tarefa simples, como frequentemente é apontado. Pelo menos não é tão fácil quanto a ideia romântica de um encontro perfeito entre arquiteto e comunidade; quanto à defesa da morte da figura social do arquiteto; ou, ainda, quanto à construção de um sistema de controle para suas ações. Ainda é mais complexo. Subjazem às metodologias toda uma série de escolhas e sentidos que encaminham direções não menos políticas que as defesas pela soberania da comunidade. E aí reside o problema da participação dos habitantes ou usuários em arquitetura e

[35] A mudança de postura dessa geração pode ser vista, também, no caso brasileiro. Pedro Fiori Arantes [2002] mostra a diferença de postura, em 1968, entre Artigas e os arquitetos da *Arquitetura Nova* - Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. Enquanto Artigas defendia, em plena ditadura, o desenho do arquiteto no Estado para que através dele as camadas mais pobres tivessem acesso à moradia de qualidade, os jovens arquitetos questionavam as relações de produção dessa arquitetura. Sérgio Ferro problematizou a técnica de produção moderna, acompanhada do desenho arquitetônico, que transformava artesões em operários substituíveis. Ao contrário da tradição da Idade Média ou mesmo da moderna, no caso de Gaudi, onde o desenho do arquiteto é mais um indicador do que uma determinação fechada, a modernidade separou a produção intelectual da material de tal modo que as relações de trabalho na construção da arquitetura moderna brasileira eram no mínimo contraditórias aos discursos socialistas. De certa forma esse é um exemplo de como muda essa noção da arquitetura proposta pelo arquiteto, para uma outra relação elaborada com o povo: seja este comunidade, operário, entre outros.

urbanismo. Quem participa toma parte de um sistema de relações que já existe, mas não ajuda a criar a relação que se efetuará. A nossa análise mostrou que o como se faz um projeto já o determina substancialmente, mesmo que nossos discursos possam afirmar outras direções. Ou seja, é no próprio modo de projetar que o projeto aponta suas direções possíveis, é nele que se abrem ou se fecham as possibilidades.

A série apresentada na análise do experimento realizada por Alexander é um bom exemplo: controle da ação do arquiteto, valorização de usos predeterminados, participação operacional e pessoal, e determinação pelo especialista da relação entre a comunidade e o seu espaço construído bem como a relação entre comunidade e arquiteto/urbanista. Essa série mostra, claramente, que o próprio modo de concepção carrega com ele uma forte indução dos sentidos, valores e expressividades de um projeto. Mesmo que haja na metodologia dos padrões, visivelmente, uma participação concreta e intensa da comunidade na feitura do projeto, não se pode garantir com isso a efetuação de modo ativo [livre] da relação da comunidade com seu ambiente e, também, da relação da comunidade com o próprio arquiteto e urbanista. Mostramos que essa série é pré-estabelecida a essas relações e tanto as condições já estão dadas quanto até mesmo o projeto realizado pela comunidade, afirma o sentido dos usos predeterminados[36].

É nessa aparente contenção do arquiteto que a metodologia dos padrões apresenta a sua primeira ambiguidade e com ela a restrição de sua potência (i). Esta recai em um ilusão de que se os arquitetos e urbanistas fossem restringidos, contidos do poder de decisão, eles não poderiam ser autoritários. No entanto, diante dos problemas atuais não seria fácil uma simples retirada de cena desses ofícios e Alexander não deixou de colocar isso. Sem dúvida podemos afirmar que os projetos de uma coletividade precisam de alguma orientação comum [totalidade] ao mesmo tempo em que o autoritarismo do arquiteto e da comunidade devem ser contidos. Mas diante disso seria o caso de proibir o arquiteto da etapa de anteprojeto? A relação do arquiteto com a comunidade não poderia se dar de uma outra maneira?

[36] Claro que mesmo no experimento de Oregon podem haver projetos que resistam à essa lógica. Foucault mostrou bem que as relações de poder se efetuam nas ações sobre ações, ou seja, você é induzido a fazer determinada ação. No entanto, sempre haverá os que escapam a essa forte sugestão e expressam outros modos, mesmo em condições adversas. No entanto, esse não é o tema desse trabalho. O que queremos encontrar são as condições favoráveis - ou mais favoráveis - às expressões singulares das relações aqui pesquisadas: comunidade *versus* ambiente e comunidade *versus* arquiteto/urbanista.

Sob o ponto de vista que analisamos, há também uma segunda ambiguidade: o entendimento da natureza vital do espaço construído apenas como deslocamento (ii). Como mostramos, o movimento vivo, no entendimento de Deleuze e Bergson, não é exatamente o que se deslocou recentemente. Não é o que se dá pela repetição, como afirma Alexander. O vivo implicaria em um movimento de transformação mais profundo que seria a expressão de um todo aberto. Nesse sentido, a totalidade não se confundiria com os conjuntos que podem ser reproduzidos através das suas partes fixadas. Ela seria de outra natureza e poderia ser alcançada na medida em que os processos de projeto se aliassem aos movimentos vivos, ou seja, à própria criação. E se assim fosse, não apenas uma contradição no controle da ação do arquiteto poderia ser apontada, mas também poderíamos afirmar que diante da criação toda a série que sustenta a metodologia dos padrões entraria em colapso.

Apesar das ambiguidades a metodologia dos padrões trabalha com três questões cada vez mais caras ao campo da arquitetura e do urbanismo: o autoritarismo do arquiteto e do urbanista, a necessidade de uma abertura dos processos de concepção de projeto e a natureza viva dos espaços. Essas três questões subjazem aos temas chaves hoje na discussão desses campos disciplinares: a participação, a exterioridade à disciplina e a flexibilidade e mobilidade espacial.

Mas afinal seria possível combater o autoritarismo do arquiteto e do urbanista? Ou seria possível realizar um projeto de arquitetura ou urbanismo impessoal,[37] comum ou coletivo que considerasse a natureza viva dos espaços?

Parece-nos que as forças advindas de fora do campo da arquitetura e do urbanismo se fazem necessárias para a elaboração de um projeto *comum ou com* o outro. E essas forças poderiam povoar, contagiar, a composição de projeto de tal maneira que ele passaria a ser coletivo ou impessoal, o que poderia ser um dispositivo contra o autoritarismo do arquiteto. O espaço não é apenas material, mas também o que nele se realiza como acontecimento, as suas práticas. Mas só afirmar isso não garante um projeto comum, visto o caso de Alexander. Em *Timeless Way of Building* ele explicitava: os padrões são antes "padrões de acontecimento" do que "espaciais", melhor seria dizer, formais. Isto é, o espaço construído e a prática dos habitantes não se separavam no experimento de Oregon. Mas um espaço vivo não pressupõe apenas a consideração de quem o habita, suas práticas,

[37] Usamos o termo impessoal não como sinônimo de universal, mas como possibilidade de construção de um comum. Isso porque o todo não é a soma das partes, ou seja, a comunidade não é uma soma de indivíduos, mas isso explicaremos mais adiante ao tratar a questão do comum.

mas também exige uma atenção ao modo com que essas práticas são abordadas.

Se a questão do autoritarismo do arquiteto e do urbanista é valida, o silenciamento da poética e a desatenção ao autoritarismo da própria comunidade não nos parecem caminhos obrigatórios (i). Se a necessidade de uma abertura a outras forças na composição de projeto se mostra vital, ela não precisa ser efetuada a partir dos usos predeterminados (ii). E, por fim, se a natureza viva dos espaços, conjugando em um só tempo prática e matéria, fortalece os processos de projeto, ela não precisa estar associada à ideia de repetição ou algo dado (iii).

A vontade de garantir um sentido coletivo à construção - de uma unidade às partes - fez com que muitos elementos fossem fixados provocando regras espaciais e de comportamento aliadas às interdições. É nesse sentido que poderíamos traçar um paralelo do trabalho de Alexander com a ideia proposta por Hobbes. Na metodologia dos padrões a relação da comunidade com o seu espaço construído é dada pela potência em ato de quem a efetua. Sendo assim, essa relação - embora fixada pelos *a priori* - é executada diretamente pela comunidade, o que se opõe à ideia clássica - e, também, da arquitetura moderna - da atualização da essência dessa relação. Dito em outras palavras, não mais o especialista faz a mediação - seja por um ideal estilístico [clássico] ou técnico/científico [moderno] - entre a relação da comunidade e seu espaço construído. No experimento de Oregon seria a comunidade que tem a potência de efetuar essa relação e com isso o especialista [o sábio] não poderia mais dizer, ao menos explicitamente, como essa relação deveria ser efetuada.

Análogo a Hobbes: não há uma essência racional do homem e, tampouco, da arquitetura e do urbanismo. Se não há mais garantias [estilística, científica] de que a ação do arquiteto/urbanista será a melhor possível [efetuação da essência], passa a ser preciso um mecanismo de contenção para que o arquiteto/urbanista não se torne um tirano. Sendo assim, são necessários mecanismos [lei, regras, padrões, dispositivos] que impeçam uma atuação sem limites [potências naturais] para que um projeto comum possa ser constituído. O arquiteto desprovido de cuidado, talento e habilidade renuncia ao seu ofício de criação para supostamente garantir que a comunidade estabeleça a relação com seu ambiente. No entanto, a comunidade também renuncia à criação de si mesma para que uma totalidade fechada seja construída. Exatamente como a ideia de Hobbes: as potências naturais devem ser constrangidas para que a sociedade se forme. Um contrato portanto é elaborado antes do

projeto. Mas Deleuze alertou: a maior parte da sociedade renuncia à sua potência natural e concede a sua obediência a quem não renuncia. As leis e os padrões não beneficiam a todos da mesma maneira.

De fato, a comunidade atua segundo um conjunto de modelos e de procedimentos que, como vimos, não são neutros, da mesma forma que as leis também não são imparciais. Quem elabora o conjunto de leis e de padrões? A quem interessa a manutenção do conjunto de valores e sentidos ali expressos?

Entretanto não temos apenas o caminho indicado por Hobbes e Alexander. Para Spinoza a efetuação da relação do espaço construído e da comunidade também se dá pela potência em ato. Os sábios igualmente poderiam ser dispensados, mas não há interdições. Spinoza conduz os problemas existentes do autoritarismo, da condução por essências [fechamento do projeto e do Todo] e da natureza viva dos espaços [do movimento da vida] apostando na continuação da potência singular de cada membro da comunidade. Não há oposição necessária porque cada um de nós não está dado, ou seja, cada qual é produzido por inúmeras relações e a ética seria a orientação dessas relações de modo mais ativo possível ou livre.

O homem torna-se racional e os afetos são cruciais para isso. Ou seja, a natureza humana também é um todo aberto. A comunidade é aberta e não fixa no seu passado, mesmo que recente. A prática da arquitetura e do urbanismo são abertos e não fechados em uma essência estilística ou científica. A própria natureza viva dos espaços públicos é aberta, não se consegue nem ao menos definir pertencimentos legítimos. E essa constatação inerente à vida se afirma hoje de tal maneira que, até mesmo, os instrumentos de dominação [marketing] já atuam sobre esse aberto.

Para Spinoza, a comunidade ou mesmo a sociedade, não é antagônica às singularidades. Não é preciso conter as potências e tampouco encerrá-las em elementos dados, porque elas podem ser criadas em um movimento *comum*. E, desse modo, um exercício de projeto também seria uma invenção, mas não apenas de um edifício, de uma praça, de uma rua. Ninguém sabe do que um corpo é capaz! Ninguém sabe do que um projeto é capaz! Sabemos que este, todavia, pode ser e, às vezes, é um processo aberto, conectado com o todo e que suas potências dependerão dos afetos que as efetuarão. Isto é, seriam produzidos além do projeto e simultâneo a ele - por contágio de novas relações - outra comunidade e outros modos de fazer arquitetura e urbanismo. E isso é o oposto do projeto predeterminado [do todo fechado] e da contenção da criação. Ao limite só há criação. O Todo é Aberto.

A principal diferença entre Hobbes e Spinoza é política. Diante da ausência das essências o primeiro busca as interdições, enquanto o segundo propõe o caminho de uma postura ativa [a ética] na produção das singularidades pelo aumento de potência [alegria]. Mas se Hobbes e Spinoza afirmam que uma coisa se define pela potência em ato [criadas] e não essências transcendentes [dadas], qual seria a diferença dessas duas posturas políticas?

Enquanto Hobbes afirma que, se não há bondade essencial, o que há é uma espécie de selvageria e por isso precisamos contê-la, mesmo que isso também restrinja nossas potências singulares; Spinoza afirma que a produção dos membros da comunidade pode ser orientada sem modelos. Se somos constituídos por relações e afetos, podemos nos perguntar a cada instante: que modos de vida, que comunidade, que mundo poderemos inventar? E, também, como parte disso: que modos de fazer arquitetura e urbanismo podemos criar?

Sendo assim, além das questões colocadas por Alexander ainda podemos apontar, a partir dessa reflexão que elaboramos sobre a metodologia dos padrões, outras duas: o Todo pode ser aberto ou criação (i) bem como pode haver uma orientação para essa abertura sem que para isso seja preciso conter as potências singulares (ii). Quando Alexander segue o predeterminado e, com ele, a contenção da criação [trajeto percorrido, uso predeterminado, repetição, modelos recombináveis, interdição da criação de projeto], ele associa, ao limite, que o mundo está dado. Não há nada a ser criado, está tudo já definido. O Todo é fechado. É preciso apenas remontar as partes de elementos dados e interditar o arquiteto, e com ele a comunidade. Nessa lógica, o encontro provocado pelo processo de projeto é estéril: nem a arquitetura-urbanismo tem a oferecer à comunidade e nem a comunidade tem algo a oferecer ao arquiteto e urbanista ou à arquitetura e ao urbanismo.

Spinoza e Bergson, por meio de Deleuze, nos mostram outras possibilidades, nas quais não precisamos afirmar a autoridade do especialista [postura hegemônica], o silenciamento da criação e a interdição de parte da ação do arquiteto [metodologia dos padrões]. Há ainda a possibilidade de trabalhar com o todo aberto e a criação de um *comum* no exercício de projeto. E isso não é o mesmo que afirmar que o autoritarismo do arquiteto e do urbanista não precise ser combatido. Mas a contenção desse autoritarismo pode se dar com a criação de novos caminhos em uma composição entre arquitetos-urbanistas e comunidade.

E será essa possibilidade compositiva, criativa e, de certa maneira, *espinosista* que talvez tenham tentado Lina Bo Bardi e Hassan Fathy , como se verá nas próximas páginas.

PARTE 2

a experiência do Unhão [1958-1964 Bahia]:

um comum e
a criação com e de outros corpos.

IV a metodologia do contágio

Breve nota III

Trataremos aqui, principalmente, de um outro exemplo contemporâneo ao de Alexander que igualmente enfrentou os problemas colocados pela ressignificação do campo da arquitetura e do urbanismo na metade do século passado e denota igualmente uma preocupação com os métodos de concepção do projeto e com o lugar e a voz daqueles a quem se destina. Entretanto, nesses casos estes temas foram enfrentados de um modo completamente distinto, o que nos aponta ainda um outro caminho.

De fato, a experiência de concepção de projeto do Solar do Unhão na Bahia [1958-1964], por Lina Bo Bardi, talvez nos mostre, sobretudo, que o modo de enfrentar um problema já o transforma completamente. Nessa outra experiência, o combate ao autoritarismo do arquiteto, o entendimento do espaço como natureza viva e o agenciamento de sua concepção às forças externas à arquitetura e ao urbanismo se deram de um outro modo: pela criação de *noções comuns*.

Foi por uma espécie de composição que um *comum* foi criado entre a arquiteta Lina Bo Bardi e a expressão poética "indigesta"[1] do povo nordestino. Mas não apenas as práticas de Bardi serão observadas nessa segunda parte do trabalho. A fim de tratar uma questão pontual, e como fizemos com a experiência de Carlos Nelson dos Santos no capítulo anterior, um outro exemplo de criação *comum* será enfocado no quarto capítulo. Trata-se de Hassan Fathy e a tecnologia construtiva própria dos camponeses do Egito, com o caso da cidade de Nova Gurna [1945-1948].

Esses dois casos nos interessam não apenas porque foram difundidos em vários países ou tenham produzido arquiteturas inéditas e de excelente qualidade, mas também porque o exercício do arquiteto e do urbanista esteve agenciado a uma ideia coletiva maior. Lina Bo Bardi parece-nos ter criado inúmeros programas e projetos sempre atenta, ou buscando pensar, a construção de uma *Civilização Brasileira a partir de suas Bases Populares*. Por sua vez, Hassan Fathy não nos parece ter criado programas e uma arquitetura capaz de expressar a singularidade egípcia sem ter sido movido pela ideia política maior que acabou sendo anunciada no *Plano Nacional de Habitação Rural*.

A arquitetura e o urbanismo, em ambos os casos, se teceram como parte de um projeto ético-político, no qual empreendiam sentidos coletivos amplos e um desejo de transformação ou de inclusão social que foi sempre maior que um projeto ou que uma

[1] Indigesta aqui no sentido usado por Lina Bo Bardi. A arquiteta usou divesas vezes esse termo ao se referir à força e às condições nas quais se engendrava a cultura setaneja. "Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, sêca, dura de digerir." [Bardi in Suzuki, 1994:12]

coletividade específica. Eram os modos de morar e viver da cidade ou do campo que, inevitavelmente, ganhariam nestas experiências novos arranjos. Melhor seria se ativamente houvesse uma apropriação política, econômica e espiritual do plano e das possibilidades instauradas de transformações dada pela composição entre as forças populares e as sugeridas pelos arquitetos. Estas propostas foram as de um exercício ético e político da prática de construir que se fizeram também objetos de denuncia frente as desigualdades abismais da sociedade egípcia e brasileira. Estas eram, por demais evidentes para serem ignoradas e, portanto, desenhariam um "contexto" diferente daquele que suscita a ação de Alexander e que convém ainda mais incisivamente interrogar.

O Solar do Unhão: MAMB, MAP e a Escola de Desenho Industrial

Em 1963, foi inaugurado, no conjunto arquitetônico do Solar do Unhão, então recentemente restaurado, o *Museu de Arte Popular do Unhão* [MAP] com a *Exposição Nordeste*. Além dessa exposição, havia outra mostra naquele ano: a *Artistas do Nordeste, que* marcava a transferência provisória, para o mesmo complexo arquitetônico do *Museu de Arte Moderna da Bahia* [MAMB]. Assim, além desses dois museus, definitiva ou provisoriamente instalados, ainda estava previsto para o Solar do Unhão uma *Escola de Desenho Industrial* e lá já funcionavam um *Centro de Documentação sobre Arte Popular* e um *Centro de Estudos Técnicos do Nordeste* [Bardi in Ferraz, 2008:152]. Apesar de voltar-se para a cultura local, essa concentração de atividades fazia parte de um movimento que excedia o Solar do Unhão, a Bahia e o Nordeste. Como dizia Bardi era uma *Civilização Brasileira* que poderia emergir para o mundo autônoma e expressiva diante da industrialização inevitável.

Buscar compreender o percurso metodológico de projeto proposto por Lina Bo Bardi, revela-se tarefa mais árdua do que aquela em relação a Christopher Alexander. E isto a despeito das dezenas de páginas dedicadas a sua obra nos últimos 25 anos. De fato, Bardi não publicou um trabalho específico sobre seu processo intelectual e metodológico nos moldes do arquiteto e urbanista de Oregon. Entretanto, mais de duas décadas antes de Alexander as questões voltadas para a relação entre o arquiteto e os destinatários de seus projetos, ou entre as dissonâncias entre teorias de projeto e as práticas dos seus habitantes, já atravessava as reflexões da arquiteta mas de

modo inteiramente diverso. Começamos por nos aproximar dos seus textos sobre a *Exposição Nordeste*.

> Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização Nordeste. Civilização. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha. *Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes.* Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente (mesmo se a palavra "técnico" define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas.
>
> *É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser "demitidos", que reclamam o seu direito à vida.* Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar.
>
> Matéria-prima: o lixo.
>
> Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do "nada" da miséria. Esse limite e a contínua e martelada *presença do "útil e necessário" é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É nesse sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital.* Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade objeto artesanal-padrão industrial baseada na produção técnica ligada na realidade dos materiais, e não à abstração folclórico-coreográfica. *Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser folklore uma herança estática e regressiva, amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura*, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico mas também no de fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais.
>
> *Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação* (não da indigência), no mundo de hoje; caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética.
>
> Esta exposição é uma acusação.
>
> *Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença.* É uma acusação não-humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura.[2]

A Exposição Nordeste, o texto manifesto dessa exposição, a Exposição de Artistas Nordestinos, a Escola de Desenho Industrial, o

[2] Texto da Exposição Nordeste escrito pela Arquiteta Lina Bo Bardi. [Ferraz, 2008:158, grifo nosso]

Museu de Arte Moderna da Bahia, o Museu de Arte Popular, a recuperação [e não o restauro] do conjunto arquitetônico do Solar do Unhão, as suas janelas vermelhas e a criação da sua famosa escada marcaram o fim de uma primeira fase de trabalhos da arquiteta Lina Bo Bardi em Salvador na Bahia [1958-1964]. Não trataremos de analisar, portanto, um processo de concepção arquitetônico dissociado de um movimento urbano, regional e até mesmo nacional.

A matéria construída do Unhão foi tecida em uma rede de problematizações, pesquisas, programas, ações, manifestos e desejos. A valorização dos artesãos e da cultura popular, a política para a industrialização, as exposições, os catálogos, os levantamentos, as escolas, os projeto de reforma arquitetônica, o desenho da escada, do teatro, do cenário, a crítica dos costumes, a militância política, as publicações em jornais e revistas, entre outros conjugaram um sentido comum nessa experiência em Salvador. Esse processo de concepção arquitetônica esteve, assim, intimamente atrelado à arte, política, ética e luta social.

Na ideia de Bardi o conjunto arquitetônico do Unhão deveria abrigar o MAP e a Escola de Desenho Industrial. O MAMB deveria ter uma sede própria e por isso sua passagem pelo Unhão seria provisória. Mas o que seria um Museu de Arte Popular e qual é a relação deste com a Escola de Desenho Industrial?

Bardi entendia que sendo inevitável, a industrialização poderia proporcionar dois rumos para o Brasil: "ser um país de cultura autônoma, construída sobre raízes próprias, ou ser um país inautêntico, com uma pseudocultura de esquemas importados e ineficientes." [Bardi in Ferraz,2008:141] É na busca de um país com uma industrialização autônoma, portanto, que tais programas se conjugaram no Solar do Unhão. O Museu de Arte Popular se encarregaria, em um primeiro momento, da pesquisa dos objetos artesanais ou pré-artesanais[3] brasileiros, tendo como programa inicial quatro áreas - Salvador, Recôncavo, Estado da Bahia e Nordeste Brasileiro - e uma estruturação por materiais: metal, madeira, argila, vidro, fibra, impresso, entre outros. [Rubino, 2002:190] Em um segundo momento, caberia ao MAP a conservação e divulgação desses objetos como registros de um modo de vida arcaico em vias de desaparecer. Era a preservação dos objetos práticos e cotidianos das

[3] Lina Bo Bardi pontua que a palavra artesanato corresponde à agremiações populares unidas por interesses comuns, as ditas corporações. A arquiteta explica que praticamente todas as grande obras do passado foram feitas por corporações de artesãos. Entretanto essa forma de organização foi abolida com a revolução industrial, "a estrutura individualista do Capitalismo era antagônica à estrutura coletivista das corporações"[Bardi in Suzuki, 1994:16]. No Brasil, portanto, nunca tivemos o artesanato e sim um pré-artesanato, visto que a prática de ofícios eram realizados por famílias e poucas vezes e só nas cidades mais importantes constituíram organizações sociais como as corporações de ofício.

matrizes locais indígenas, negras, europeias, bem como de suas misturas caboclas e sertanejas.

Enquanto o MAP pesquisaria, conservaria e divulgaria o pré-artesanato brasileiro, a Escola de Desenho Industrial, em relação direta com esse dispositivo, criaria novos objetos para a indústria a partir dessas pesquisas. Tratava-se de um projeto de industrialização para a *Civilização Brasileira*. O Unhão seria, nesses termos, uma espécie de fábrica de invenção de um Brasil autônomo e moderno.

Bardi pontua:

> (...) O Museu de Arte popular do Unhão, não foi pensado como Museu Folclórico, isto é: documentação estética da cultura popular julgada pela 'alta cultura'. Devia ter sido o Museu de 'Arte' como 'Artes', isto é, o 'fazer', os 'fatos', os acontecimentos do cotidiano.
>
> O programa: Civilização Brasileira
>
> 1ª Exposição: Civilização Nordeste;
>
> 2ª O Índio;
>
> 3ª África-Bahia (com colaboração de Pierre Verger);
>
> 4ª A Europa e a Península Ibérica.
>
> Uma série de acontecimentos impediram o cumprimento desse programa. Passaram-se 12 anos, à nova geração a tarefa, embora as premissas sejam outras. [Bardi in Ferraz, 2008:153]

Essas atividades confluentes alojadas no Unhão nem sempre aparecem com o mesmo nome nos documentos de pesquisa. Glauber Rocha havia publicado em 1961 um texto no jornal *Diário de Notícias* de Salvador falando das intenções de *Dona Lina* quanto a criação de uma Universidade Popular - que seria uma Escola de Desenho Industrial [Rubino, 2002]. Juliano Pereira transcreveu e publicou [2007] dos arquivos do MAM-BA um documento, de 1963 [data estimada], que se chama *Projeto da Escola de Artesanato*. Este documento começa com o seguinte subtítulo: *Dados Informativos sobre o Conjunto Arquitetônico do Solar do Unhão e as Atuais Atividades do MAMB e MAP do Unhão*.

Naquele momento, havia 327m2 para o MAMB - exposição de seu acervo, mais mostras didáticas e exposição de artistas individuais - ; no solar propriamente dito estava o MAP - exposição de artesanato e arte popular, mostra de peças afro-baianas e indígenas - ; no coro e alas laterais da Igreja o *Departamento de Pesquisa e Documentação* que iria realizar o levantamento do artesanato existente na cidade de Salvador e no Recôncavo -; na nave da Igreja, um pequeno auditório para formação do pessoal necessário ao desenvolvimento das atividades do MAMB; na ala esquerda do conjunto dois galpões alojavam o CETA - *Centro de Estudos e Trabalhos Artesanais*, que contava com oficinas para

mestres, artesãos e aprendizes. Em 1963, havia 11 mestres e 44 discípulos e as oficinas se dedicavam aos seguintes setores: metais ferrosos e não ferrosos, pintura, cerâmica, fornos e estufas, vidros, pedras, madeira, tipografia [que entraria em funcionamento em fase posterior], estamparia, tecidos e rendas em geral, artigos de couro e palha. Além de funcionar também um restaurante, a direção, secretaria e contabilidade do Museu e o Departamento de Desenho e Planejamento.

Não apenas algo já começava a acontecer. Muito mais estava por vir. Em um outro subtítulo, no mesmo documento, estão definidas as finalidades da futura *Escola Industrial para Projetistas e Mestres de Ofício*. Bardi explica que tal escola visava eliminar a fratura entre projeto e execução: de um lado, quem projeta; de outro, quem constrói.[4] O projetista, ao estar afastado dos materiais e de sentidos éticos, concebia objetos arbitrários "sem a menor preocupação das necessidades humanas espirituais e materiais em função da qual uma cadeira tem que ser desenhada." [Bardi in Pereira, 2007:244] Enquanto ao construtor, artesão, mestre de ofício, restava a execução desengajada. Um homem feito máquina que não exerceria, portanto, seu pensamento criativo e tampouco entenderia o sentido daquilo que fabricava. "O trabalho [seria] uma mecânica avulsa de qualquer dignidade." [Bardi in Pereira, 2007: 245] Fissura esquizofrênica: de um lado concepções sem ligações com a matéria e sua tradição e de outro execuções desconectadas da criatividade e da finalidade dos objetos.

Diante disso, Bardi imaginou uma escola de colaboração projeto-execução que pudesse reconciliar, na prática, projetistas e artesãos. Seriam 20 vagas para o curso de mestre de ofício e 20 para o de projetistas [estudantes de arquitetura e engenharia]. Mas Bardi desejava também religar uma outra fratura: a separação entre o que seria a tradição e a modernidade, ou melhor, a inovação. A indústria não precisaria se opor diretamente ao artesanato mas, sim, ser sua veia moderna. Por isso o MAP era associado à Escola de Desenho Industrial. Era a tradição ou os modos de vida de um povo singular - o brasileiro ou os brasileiros - que seriam a força, a base, a matriz ainda viva para a elaboração dos objetos industriais. Isto é, a fratura entre projetistas e artesões também existia em outro plano entre a tradição local e a inovação, no caso, sobretudo global. Entretanto no Unhão industrializar não seria sinônimo de importar, e sim de criar um jeito próprio de ser moderno.

[4] Problemática que Sérgio Ferro levará às últimas consequências, escrevendo, em 1976, *O Canteiro e o Desenho* citado por Lina Bo Bardi durante as obras do Sesc Pompéia.

> Uma produção nacional não pode ser criada sem a ligação com a herança cultural do passado e sem ser fundada no terreno da realidade e das necessidades efetivas do país. [Bardi in Pereira, 2007: 245]

Bardi defendia que no Brasil não seria útil fazer uma escola de desenho industrial nos moldes da Bauhaus. A utopia e a metafísica experimental não eram necessárias em um país jovem e com uma riqueza cultural ligada à terra e às civilizações primitivas. Uma vez que suas manifestações podiam ser abundantemente observadas, essa cultura precisava ser levantada, pesquisada, valorizada, exposta e, sem nostalgia, preservada junto às suas possibilidades econômicas nacionais e internacionais.

Assim, inspirados em um pré-artesanato existente na cultura popular, os objetos que viessem a ser confeccionados por esta futura indústria nacional estariam ligados aos seus materiais e à vida prática e às necessidades efetivas do país. Em outras palavras, os valores culturais do pré-artesanato brasileiro poderiam "estar na base da futura formação estética do futuro desenho industrial nacional. Exemplo: a arquitetura moderna brasileira deriva do purismo de Le Corbusier mas com fatores fortemente nacionais, herdados da arquitetura primitiva e colonial brasileira." [Bardi in Pereira, 2007:245]

A inspiração não deveria vir da Alemanha e, sim, dos próprios artistas brasileiros que já haviam realizado essa conjugação. Entretanto, seriam muitas as matrizes dessa cultura popular: além das indígenas, lusitanas e africanas, ainda existiriam muitos brasis regionais como o crioulo, o caboclo, o sertanejo, o caipira, o gaúcho, o matuto e o gringo [Ribeiro, 2006]. Uma riqueza cultural rara e imensa diante de tantos povos que se criaram em diferentes paisagens. E era isso o que poderia ser usado como base dos produtos industriais da *civilização brasileira* buscada por Bardi e que seria forçosamente diferente da criada pela *civilização europeia ou da norte-americana*.

Entretanto, a experiência do Unhão não consistia apenas em pesquisar, conservar, divulgar e criar novos objetos, havia também a "intenção de dignificar esse trabalho, inclusive no mercado por meio de mostras nacionais e internacionais, de um lado; e da venda de objetos em um Mercado do Artesanato do Unhão a ser instalado nos aros da avenida do contorno" [Rubino, 2002:188]. A estratégia de divulgação estava, também, ligada a uma comercialização desses objetos. Além dos museus e da escola, Bardi estava planejando a organização de uma Bienal do MAMB e do MAP que incluiria uma

exposição dos objetos *padrões* para a indústria desenvolvidos na Escola de Desenho Industrial do Unhão.[5]



Figura 20: Exposição Nordeste, Salvador, 1963.
Fonte: www.vitruvius.com.br/arquitexto 032.06 [acesso abril 2014]

Tais objetos seriam executados nas oficinas da escola pelos estudantes - mestres e projetistas - orientados por um mestre de ofício contratado. Todos esses atores, inclusive o mestre contratado, teriam frequentado às aulas de Desenho [geometria descritiva, perspectiva, desenho a mão livre] e História da Arte [artes plásticas, arquitetura e artesanato, teatro, música e literatura]. A escola ofereceria: primeiro, dois cursos introdutórios, um de estética e outro instrumental [de como usar os livros, como fazer e ler uma bibliografia]. O método de ensino optaria por uma linguagem elementar e estimularia a ampliação dos estudos por conta própria. As aulas teóricas de história seriam acompanhadas de audições musicais e de trechos de representações teatrais a cargo das Escolas de Música e Teatro da Universidade. Além disso, seriam organizadas exposições didáticas com reproduções de artes plásticas e arquitetura, palestras complementares de sociologia, medicina e técnicas modernas sobre construção, projeção de filmes e documentários com comentários

[5] Os padrões industriais de Lina Bo Bardi são diferentes dos de Alexander, eles são criados e não reproduzidos ou adaptados.

críticos, leitura crítica de textos e uma biblioteca e uma hemeroteca. A arquiteta explicitava:

> A Escola se propõe também experimentar um sistema de cultura prática direta e rápida, técnica também na parte artística e crítico-literária, no sentido da eliminação imediata de todo o anedótico e sentimentalmente inútil à vida de hoje. Quer também experimentar construir sobre bases técnicas e práticas uma ética sentimental e poética, nova, não mais ligada aos velhos problemas idealísticos e espirituais. Naturalmente dentro dos limites das profissões a que a Escola se dedica. [Bardi in Pereira, 2007:247]

Entretanto, a Escola e a Bienal não chegaram a acontecer e o MAP não passou da Exposição Nordeste. A ditadura militar, imposta em 1964, iria interromper esses trabalhos. Porém, a reforma arquitetônica com suas janelas vermelhas e a criação da escada do vão central resistiriam, bem como o MAMB, hoje MAM-BA, ocuparia o Unhão até os dias de hoje mesmo com as alterações do projeto. Entretanto, os aspectos físicos desse processo não foram apenas marcas do que poderia ter sido todo esse projeto: a reforma do Unhão encarnou-o na sua própria materialidade.

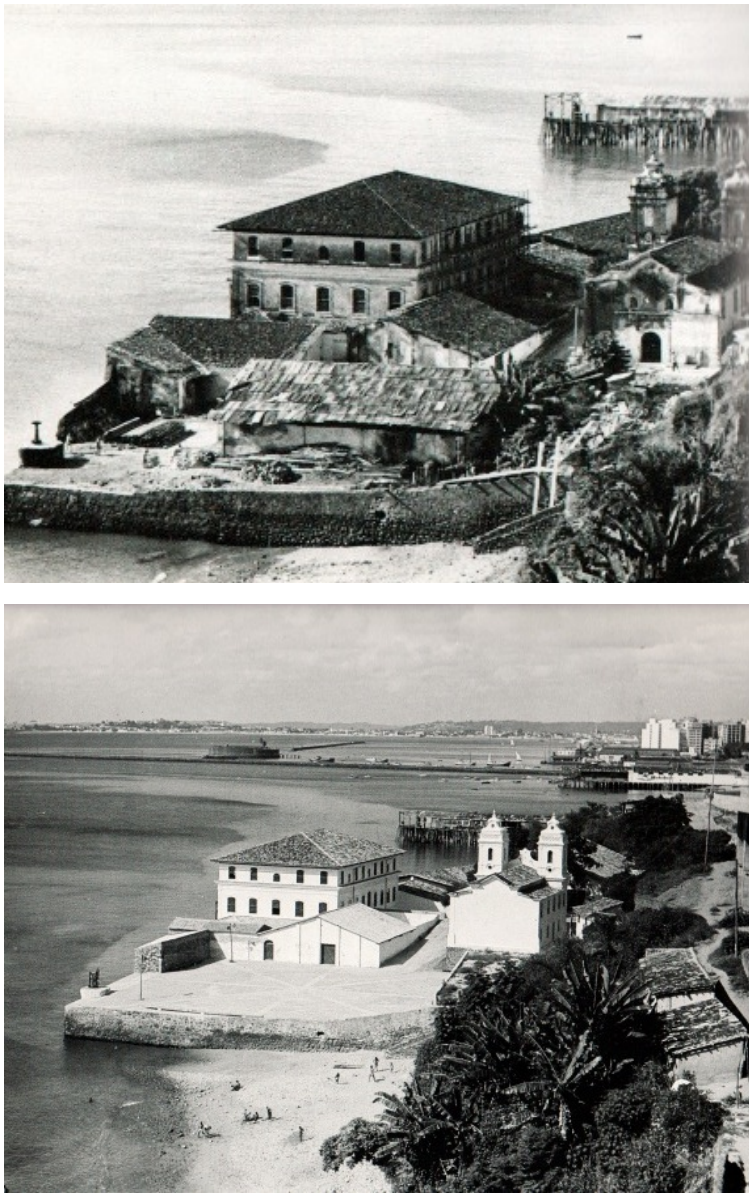
Segundo Pereira [2007][6], a arquiteta estava mais preocupada em recuperar o edifício e reinseri-lo na vida contemporânea do que preservar o passado, atitude que inaugurava um outro modo de lidar com os edifícios históricos tombados no Brasil[7]. Tal procedimento divergia de dois modos clássicos de intervir em edifícios antigos: o de Viollet-le-Duc [1814-1879] e o do professor de Bardi, Gustavo Giovannoni [1873-1947]. O primeiro entendia o restauro como recuperação de um estilo mais do que da própria obra arquitetônica, em si. O que deveria ser preservado era a idealização do edifício, que poderia, inclusive, ser alterado, se assim melhor fosse expressa a sua ideia. Já para o segundo arquiteto, o edifício existente devia ser preservado deixando suas marcas a fim de possibilitar um estudo científico da arquitetura do passado.

---

[6] Juliano Pereira[2007], capítulo *Um Novo Valor é Atribúido ao Antigo* pg. 182 à 190.

[7] Esta afirmação é recorrente em textos sobre a arquiteta, mas "segundo o arquiteto Paulo Ormindo Azevedo - que assistiu às palestras de Lina em 1958 - o conjunto do Unhão não foi a primeira tentativa de restauração renovada na Bahia. Em 1956, por iniciativa de Edgar Santos, o arquiteto Waldmir Alves de Souza recuperou o Convento de Santa Teresa, no bairro Sodré, também demolindo anexos considerados sem mérito arquitetônico e "dessacralizando a igreja." [Rubino, 2002:186] Entretanto para essa pesquisa, a questão do ineditismo não é muito relevante, o que importa é o modo com que o projeto foi realizado e suas consequências éticas e políticas na constituição de um comum entre o arquiteto e a comunidade, bem como da comunidade e seu ambiente.

Nem um nem outro. Para Lina Bo Bardi o passado não necessariamente ensina o presente, mas pode conviver com a vida atual. Restaurar seria manter da construção original seu conteúdo poético para que o uso do presente pudesse ser operado em um convívio com esse potencial de outrora. O passado continuava no presente. Esta seria a ideia de presente histórico afirmada por Bardi diversas vezes, e que parece se aproximar da ideia de Todo Aberto, já desenvolvida nestas páginas. O instante precedente parece continuar no seguinte.



Figuras 21 e 22: Solar do Unhão antes e depois da reforma.
Fonte: Ferraz, 2008:152 e Suzuki,1994:36

A obra de recuperação do conjunto arquitetônico do século XVI, portanto, contou com a preservação de algumas construções e a demolição de outras como é notável nas imagens acima. Essa ousadia em uma obra de restauro ou recuperação também é notável na escada do vão central do casarão que se fez monumental. Ou seja, as proposições do presente não precisariam ser singelas em respeito ou reverência ao passado. As janelas vermelhas e a escada imponente no meio do casarão principal marcavam o presente, e a sua inevitável transformação, equalizando sua importância com o passado.

Mas não apenas em relação ao projeto de restauração seriam deixadas marcas significativas desse processo de projeto: o desenho da escada encarnaria em ato a própria proposta da Escola de Desenho Industrial. A rusticidade e simplicidade, expressas no desenho e na escolha da madeira, compuseram intimamente com o uso do sistema construtivo dos antigos carros de boi adotado para o encaixe dos degraus nas vigas laterais de sustentação. Era a proposta da escola ali encarnada em um objeto novo - uma escada - moderna, carregando a potência criativa da *civilização brasileira ou do nordeste,* dos carros de boi. Uma civilização que *precisava continuar sendo criada de modo singular*, à exemplo do que já se dava na prática de arquitetura como na cultura popular em cada objeto da vida cotidiana.





Figuras 23 e 24: Escada com encaixes dos antigos carros de boi.
Fonte: Ferraz, 2008:157

Mas como teria se dado esse processo de concepção que compreendeu a criação de políticas [industrialização, civilização] programas [museu, escola, centro de documentação], texto manifesto [luta política], exposição de objetos cotidianos e de arte popular [a valoração da autenticidade da expressão popular], realização da recuperação de um conjunto arquitetônico do século XVI [para ser usado] e a criação de uma expressão arquitetônica a partir de bases populares longamente sedimentadas?



Figura 25: Conjunto Arquitetônico Solar do Unhão, sede do MAM-BA nos dias de hoje. Fonte: site do MAM-BA, http://bahiamam.org, último acesso 14, maio, 2014.

Diferente de Alexander e, de certo modo, como veremos em Fathy[8], Bardi questionou o exercício do arquiteto e do urbanista sem com isso neutralizar ou deslocar a concepção de projeto para a comunidade. O exercício do construir deveria estar a serviço do "povo" e valendo-se de sua mais alta expressão, mas não deveria ser realizado por ele. Ao manter o arquiteto como propositor do desenho, não se separava nem mesmo a sua vida dos processos de concepção de projeto. Poderíamos dizer, ao limite, que todas as experiências da arquiteta, direta ou indiretamente, contribuíram em alguma medida para o processo de projeto.

Entretanto, não nos propomos aqui a entender a trajetória de Bardi passo a passo. Este esforço já vem sendo feito no nosso campo disciplinar a mais ou menos vinte anos: a sua formação na Itália, a chegada no Brasil, as idas e vindas entre São Paulo e Salvador aparecem de modo mais ou menos esmiuçados em inúmeras dissertações e teses bem como em alguns livros[9]. Não será esse,

[8] Comentaremos o exemplo de Hassan Fathy mais adiante.

[9] Apenas para citar alguns: Cecília Rodrigues dos Santos, Revista Projeto, Maria Fátima Campelo [1997] As moradias da alma, dissertação USP-São Carlos, Fátima Campelo, Cabral [1996] O Racionalismo Arquitetônico de Lina Bo Bardi, dissertação PUC-Rio;

portanto, o nosso propósito. Nos valeremos das pesquisas já realizadas, a fim de problematizar o tema do comum, ou do projetar *com*, em arquitetura e urbanismo nos trabalhos que giraram em torno da proposta para o Solar do Unhão.

A *Civilização Brasileira*: as forças públicas ou a arquitetura como meio.

Quando Lina Bo Bardi chega na Bahia ela já era conhecida pela sua atuação no MASP: junto com P.M.Bardi[10] na formação de um museu vivo inspirado nos da América do Norte e na direção editorial de sua revista, *Habitat*, [1950-1954] que publicava arte consagrada e trabalhos populares aos moldes dos periódicos italianos. Essa primeira experiência de trabalho em São Paulo, amplamente conectada a um pensamento internacional, já evidenciava um modo de ser arquiteto na qual a concepção de projeto era permeada de inúmeros sentidos públicos ou comuns.

No primeiro volume da revista *Habitat* [1950] foi publicado o discurso de Nelson A. Rockefeller feito na cerimônia de inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O então diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York citaria palavras do presidente Roosevelt que foram proclamadas 11 anos antes na ocasião de inauguração do museu americano. Dizia Roosevelt: [...] 'Proporcionar condições de vida livre é fazer com que todas as artes se desabrochem. Estimulando o belo, estaremos incentivando a democracia. Eis porque eu considero esse museu uma Cidadela da Civilização.' Repetia e comparava Rockfeller: "Estas palavras são tão significativas e aplicáveis a essa cerimonia no Brasil, quanto o eram naquela ocasião. "[Habitat n1, p18, out-dez1950]

De fato, naquele ano, o MASP brilhava ao Sul do continente como uma "cidadela da civilização". Como se vê não apenas o discurso do presidente americano conjugava a democracia e a arte mas também os museus dos Estados Unidos estavam expandindo suas atividades. Como acrescentava Bardi, o exemplo ia mais longe: "(...)

Rubino [2002] Rotas da Modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968; Pereira [2007] Lina Bo Bardi: Bahia, 1958-1964; Zeuler [2009] Lina Bo Bardi: entre margens e centros, Arqtexto 14; Comas [2009] Lina 3x1, Arqtexto 14; Anelli [2010] Ponderações sobre os relatos da trajetória na Itália de Lina Bo Bardi, Pós V.17 N.27 São Paulo; entre muitos outros.

[10] Jornalista, historiador, crítico, colecionador e negociador de arte e arquitetura foi diretor do MASP por 45 anos. Pietro Maria Bardi era italiano casou-se com de Lina Bo Bardi no mesmo ano que o casal se mudou para o Brasil. Cabe ressaltar a polêmica da diferença política entre eles, Pietro foi filiado ao partido fascista enquanto Lina se dizia da resistência comunista.

Junto a cada museu brotou um novo fermento: não só o conservativo e o colecionístico, mas o de pesquisas, o de enriquecimento progressivo, com e contínua e cada vez mais geral colaboração do público."[11]

Contagiado por essa ideia de museu o MASP tinha a conservação apenas como um dos seus aspectos. A preocupação didática era um outro pilar central: da maneira de expor os quadros às oficinas de arte, a proposta do museu era de atuação direta na vida dos cidadãos. Um museu não poderia ser entendido como "uma ideia antiquada, inútil, fora de uso"[12] mas deveria ser um espaço vivo, verdadeiro, na medida em que criasse uma relação de continuidade no presente das ações artísticas realizadas no passado. "Nada se detém, tudo continua. É necessário entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e distraída por toda espécie de pesadelos, na grande e nobre correntes das artes. Estabelecer o contato entre vida passada e o presente."[13] O museu era e deveria ser um centro educativo, um lugar de pesquisa, de enriquecimento progressivo com e para o público e não um espaço turístico como vinham se tornando os museus europeus.[14]

Dirigir um museu, nesses termos, era uma missão educativa perante a sociedade ou o povo[15] de um país. Ele estava intimamente ligado a um processo civilizatório onde democracia e arte não se separavam. No dicionário encontraremos dois significados principais da palavra civilização: "é o processo da humanidade em sua evolução social e material" e "é o ato de civilizar". E civilizar significa: "fazer sair do estado da barbaria", "melhorar sob o ponto de vista intelectual, moral e industrial" e "tornar civil, cortês, polido".[16]

O sentido usado por Bardi é o primeiro sentido, o que é politicamente muito diferente do segundo. Como a própria arquiteta coloca: "procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha." [Bardi in Suzuki, 1994:35] Civilização é nesse contexto, portanto, o aspecto prático da cultura ou um modo de ser, de viver de

---

[11] Bardi, *Os museus vivos nos Estados Unidos*. Habitat, n 8, p.12-15, jul/set 1952, *apud* Pereira, 2007:113.

[12] Bardi, *Casas ou Museus?* Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Página dominical do Diário de Notícias (Salvador, BA), n5, 5 out, 1958, in Rubino e Grinover, 2009: 98.

[13] Lina Bo Bardi, *O que é um museu?* Habitat n. 9, p. 52.

[14] Sobre isso ver em *Habitat* n 1 e n 8.

[15] Ao chegar no Brasil [1946] a arquiteta percebe a inexistência de uma classe média e afirma que o país tem apenas duas classes sociais: a aristocracia e o povo. O povo para Bardi, portanto, eram todos aqueles que não pertenciam a elite brasileira.

[16] Todos os conceitos de civilização e de civilizar foram retirados do dicionário online Priberam, acessado em 20 de abril de 2014. http://www.priberam.pt/dlpo/civilização e http://www.priberam.pt/dlpo/civilizar

um determinado povo. É a sua singularidade, expressividade, sua maneira de fazer as coisas, suas criações, invenções, valores, sentidos entranhados nas práticas as mais cotidianas. O que é bem distinto da segunda ideia de civilização: a de que determinadas pessoas podem, e até mesmo devem, levar a ordem, a moral, um modo de ser polido a um povo que é supostamente inferior por não ser civilizado.

O segundo conceito é coercitivo na medida em que há um modo de ser superior que deve ser adotado por outro inferior. Politicamente um conceito é justamente o oposto do outro: enquanto o primeiro sentido valoriza distintos modos de ser, o segundo instituí um modo superior aos demais. A busca de uma prática de projeto tendo a ideia de uma *Civilização Brasileira ou Tropical*, como ela denominou no prefácio da primeira edição de *Habitar*, no horizonte, marca o método de Lina Bo Bardi. Entretanto, se ela seria a afirmação e autonomia de uma cultura singular criada nos trópicos, distinta da dominante, qual orientação didática ela poderia receber?

*

Antes da revista *Habitat*, Bardi teve uma longa experiência editorial na Itália que marcou a sua formação ética e política. Justamente quando se formou no Liceu Artístico e depois na Escola de Arquitetura de Roma na década de 30, a Itália viveu, concomitante à segunda guerra, um importante momento de discussão artística que girava em torno de dois temas: "a associação com a lógica racional da objetividade científica e da produção industrial; e a negociação com as tradições italianas."[17] Esse debate acabou adotando a estratégia de publicações e exposições como espaço de confronto de ideias. Bardi participou dessas discussões e da edição de algumas revistas, o que lhe possibilitou construir um certo arcabouço teórico e arquitetônico que marcaria a sua trajetória profissional e acabaria fazendo parte da orientação dada aos seus trabalhos.

No período 1940 - 1946 [e exceto em 1945], a arquiteta ainda assinando e conhecida como Lina Bo foi responsável por atividades como publicação de textos, ilustrações ou viagens como repórter nas revistas *Tempo, Cordelia, Grazia, Belezza, Vetrina, L'Iustrazione Italiana, Lo Stile, Domus e A.*

Segundo Lima [2009], na revista *Lo Stilo*, da qual Lina Bo participou junto com seu amigo e colega Carlo Pagani, já é possível perceber a sua ideia de uma conciliação entre um viver moderno e

[17] Lima, Zeuler. *Lina Bo Bardi, entre Margens e Centros.* Arquitexto 14, pg. 115. Junho 2009.

seus princípios racionalistas com temas históricos e vernáculos. Pode-se destacar dois exemplos do pensamento da arquiteta nessa época: no número de outubro de 1941 no qual foi comentando o livro *Das Grundrisswerk,* de Otto Völckers, sustenta a ideia que a necessidade estaria ligada a um vasto conhecimento da tradição; e, por outro lado, em um número da revista *Domus* de 1943, a qual defenderia claramente não só a arquitetura vernacular, como a emergência de uma sensibilidade *neo-realista* nos arquitetos.

Nesses anos, Bardi, como lembra Zeuler Lima [2009], já afirmava:

> (...) Dizia que 'a arquitetura nasce a partir das necessidades da humanidade; está a serviço dessas demandas' e acrescentaria que 'a arquitetura é, portanto, a expressão da vida humana e tem um profundo conteúdo moral'. Concordava com o apelo do livro por uma base histórica citando Vitrúvio, como frequentemente fez, dizendo que 'das três condições clássicas do bom construir - *utilitas, firmitas, venustas* - a primeira é condição necessária para a existência das outras duas.' Ela enfatizava a 'utilidade não em sentido restrito e finito, mas utilidade nascida do vasto conhecimento das necessidades humanas, das experiências trazidas através do tempo, de problemas [previamente] resolvidos'. [18]
>
> Ela anunciava 'a investigação realística do mundo moderno, que [destrói] qualquer superficialidade, qualquer preconceito, qualquer impulso decorativo, e traz a arquitetura para a relação SOLO, CLIMA, AMBIENTE, VIDA' justificando que 'esta relação emerge, numa maneira maravilhosamente primitiva, a partir das mais espontâneas formas de arquitetura: a arquitetura rural.' Ela destacava a casa mediterrânea como exemplo primário da 'perfeita correspondência da arquitetura com o ambiente no qual a vida humana se desenvolve', permanecendo 'pura, perfeitamente aderida ao solo e a paisagem, coerente como a vida que há nela'.[19]

Na sua última colaboração editorial na Itália, já no período da reconstrução, a arquiteta cria junto com Bruno Zevi, Pagani e outros a revista *A, cultura pela vida*. Esta revista, diferente das demais, era um periódico mais modesto impresso em papel jornal, sem capa dura, quinzenal e preocupado em auxiliar na reconstrução da Itália na medida em que fosse possível. Isto significava para ela "levar o problema da arquitetura ao viver de cada um, de modo que cada um pudesse chegar a se dar conta da casa na qual deveria viver, da fábrica onde deveria trabalhar, das ruas onde deveria caminhar." [Bardi in Ferraz, 2008:30]. No conteúdo da revista, que teve curta duração, eram publicadas questões da vida cotidiana de tal maneira que fosse

[18] cf. Lima, 2009:120 *in* Bo, "Recensioni," *Lo Stile* 10.

[19] cf. Lima, 2009: 124 *in* Bo, *Architettura e Natura*, Domus 191.

possível pautar sobre os erros típicos dos italianos. Segundo Lima [2009], nessa última experiência editorial na Itália, Lina Bo Bardi expandiria a sua busca em direção à uma dimensão política, aproximando-se do arquiteto Bruno Zevi.

Ainda é importante colocar que esse contexto de reflexão sobre o fazer arquitetura, do qual Lina Bo participou na Itália, foi de grande importância mundial para a ressignificação da arquitetura nesse período. Os valores essencialistas que estavam reemergindo com a Segunda Guerra e a crise do pensamento racionalista diante da "impossibilidade de uma sociedade plena, sem miséria, sem grandes diferenças sociais, orientada pelas conquistas da tecnologia industrial e da civilização progressista" [Cabral,1996:6], fizeram com que emergissem polos de discussões não só na Itália, nos EUA, na Grã-Bretanha e nos países escandinavos[20] que lideraram uma transformação da arquitetura e do urbanismo nesse período.

Lina Bo Bardi, portanto, se constitui arquiteta moderna em um contexto de crise e de guerra, no qual a reflexão sobre as práticas do arquiteto e sua postura política eram pontos-chave e impunham escolhas teóricas. Para Argan, a crise do racionalismo apontou "o fim da razão humana que, desde o Século das Luzes, constitui o fundamento e objetivo supremo da civilização"[21]. Em outras palavras, era o fim da *civilização científica* como caminho para a democracia e consequentemente era o fim da arquitetura moderna, como ela vinha sendo pensada. Era necessário reinventá-la ou opor-se a ela. Lina Bo Bardi seguirá afirmando-se racionalista e moderna, mas não da mesma maneira que a primeira e a segunda geração[22].

Mas o que significa se afirmar moderna e racionalista em plena crise dos preceitos que sustentavam tais prerrogativas? O que exatamente estava em jogo na decisão de afirmar o Movimento Moderno na arquitetura e do urbanismo enquanto muitos de seus colegas optavam em criticar e se distanciar de tal movimento?

Bardi, e outros da terceira geração[23], optam por não abrir mão da simplicidade, da busca de uma ética ao construir, do combate à

[20] Contexto de países narrados por Argan e Montaner.

[21] Argan G. C. *Projet et Destin,* p. 151, *apud* Cabral, 1996:8.

[22] Montaner [2001] classifica a arquitetura moderna em três fases principais: a primeira fase [produção a partir dos anos 10] seria dos grandes mestres que desenvolvem ideias próprias, a vanguarda progressista, como Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Eric Mendelsohn e Frank Lloyd Wright. A segunda fase [produção a partir dos anos 30] corresponde aos discípulos dos primeiros que criam novos modos a partir de diferentes contextos espaços-temporais, como Alvar Aalto, Giuseppe Terragni, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy e Max Bill. E, por fim, a terceira fase [produção a partir dos anos 50] seria atuada, por exemplo, por Lina Bo Bardi, Louis Kahn, Carlo Scarpa, Ernesto Nathan Rogers, os membros do TEAM X, entre outros.

[23] Como o TeamX.

nostalgia e, principalmente, da possibilidade de criação de uma sociedade mais justa. E estes todos eram preceitos encarnados na arquitetura racionalista moderna, como bem relembrou Kopp [1990:20]: "as formas tornadas possíveis pela utilização das técnicas e materiais sugeridos com a Revolução Industrial serão para eles antes de tudo instrumentos, ferramentas dessas 'reconstrução do modo de vida'". Havia para Bardi, portanto, uma luta, uma utopia, um agenciamento da arquitetura de modo inédito com as problemáticas populares que precisava, ou poderia ser mantido, ao mesmo tempo em que seria transformado diante da crise da metade do século XX.

A direção ético-política não parecia estar equivocada para a terceira geração moderna, mas as experiências construídas pelas duas primeiras gerações deixavam claro os problemas e o autoritarismo atrelado ao exercício de projeto intimamente relacionado aos preceitos técnicos e científicos.

Sendo assim, para seguir a tendência moderna, era preciso reinventá-la e o ponto central dessa reinvenção - para Bardi, Aldo Van Eyck, José Antonio Coderch, entre outros - foi a tradição e a arquitetura vernacular. Estas ideias já vinham sendo desenhadas pela segunda geração dos CIAM's - como Alvar Aalto e Lúcio Costa - e amplamente difundidas no contexto italiano, principalmente, por Ernesto Rogers. Ideias que conjugavam com as de Giulio Carlo Argan com "a critica à sociedade de consumo e suas leis, a crítica à perda da dimensão humana, a defesa do trabalho artesanal como restituidor da perspectiva artística" [Cabral,1996:11], também amplamente difundidas na Itália desse período.

Nessa confluência de percepções, estratégias, ações Bardi elege dar continuidade ao racionalismo intrínseco evidentemente a toda atividade criadora, científica ou artística, transformando-o. O desejo de mudança social inclusive refletindo sobre as práticas e o seu papel, era um preceito a ser mantido apesar de claramente necessitar de novas orientações. E o que se transformava era a possibilidade das respostas para o futuro advirem da ciência e da técnica. Dito em outras palavras, a arquitetura moderna também passava por uma ressignificação ampla que reposicionava todo o campo. Estávamos diante de um outro problema: não mais uma arquitetura e um urbanismo *para* o povo, mas *com* o povo.

Cabral em suas reflexões sobre Lina lembra que

> (...) este era o mesmo propósito da maioria dos arquitetos italianos envolvidos com a reconstrução, inclusive Lina Bo Bardi. Esta assumiu inteiramente o papel do intelectual conforme proposto por Rogers como uma ponte entre a tradição – entendida como acúmulo do esforço humano – e a modernidade – como ânsia de melhoria coletiva – centrando-se na 'análise e transformação da realidade'. Lina

> Bo incorporou também o conceito de arquitetura de Rogers, cuja grande inovação era considerar que, além de um feito formal e estético, a arquitetura era um feito humano, cultural e social, comprometido com a tradição popular. [Cabral, 1996: 13]

Lina Bo Bardi mesma declararia: "uma época nova já começou. [...] A consciência crítica e a continuidade histórica são a grande herança do homem moderno." [Bardi in Ferraz, 2008: 139] A luta por uma sociedade mais justa seguia latente para ela o que fica evidenciado na verdadeira batalha que a arquiteta travou por dentro e por fora do campo da arquitetura. Por fora, a ponta foi a democracia, a justiça social, a autonomia e a liberdade. Por dentro, a simplicidade, a integração dos espaços, a reflexão sobre a necessidade, a racionalidade na construção e a íntima ligação desta com os modos de vida, mas agora deslocando a ideia de aplicação dos modelos homogeneizantes justificados pela ciência.

A imagem de dentro e fora aqui é usada feito uma fita de *möbius*. Assim, como o caminho também ensinado por Lygia Clarck, o dentro e o fora não se separam, são uma dobra do mesmo plano ao mesmo tempo em que configuram um dentro e um fora.

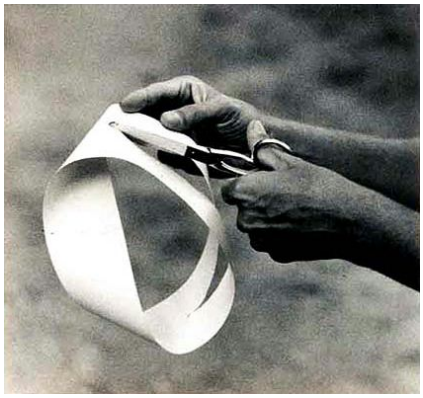


Figura 26: Fita de *möbius*, no trabalho Caminhando, de Lygia Clark, 1963.
Fonte: http://iconographe.tumblr.com, último acesso 14 de maio de 2014.

Portanto, carregada desse paradoxo, *a luta por fora* trazia forças externas ao campo da arquitetura e do urbanismo o que pode ser visto nas discussões, programas e ações da arquiteta. A sua posição sobre a luta de classes, as escolas, o direito à moradia, as experiências de

alfabetização, os museus, as exposições, a valorização do artesanato e da arte popular, a ética da vida, entre outros, são temas que não apenas eram citados, mas também problematizados. A escola, por exemplo, não poderia ser aquela separada da vida mas deveria ser aquela que pudesse construir uma civilização mais autônoma, justa e livre. Não por um acaso a revista *Habitat,* n. 4, é uma edição especial sobre escolas que conta, inclusive, com um artigo do educador baiano Anísio Teixeira. A escola bem como os outros temas era problematizada e orientada segundo uma ética pela autonomia e liberdade. Como se pode ver em alguns fragmentos do pensamento de Bardi, alguns anos mais tarde. De fato, se a sociedade continuava a ser na década de 60 um "(...) conjunto dos cidadãos, [que] compreende todas as classes sem distinções"[24], o problema agora "bem mais grave e urgente" era o da escola. Esta deveria ser o:

> [...] fundamento da constituição de uma Nação formada por cidadãos responsáveis, verdadeiros colaboradores, criadores da vida democrática do país e não crentes desinteressados num Estado abstrato que pensa e resolve por eles. Esta consciência, este espírito coletivo de colaboração tem que existir desde a escola, que deveria opor à regra, que é a mesma da sociedade, 'cada um por si', a regra "um por todos e todos por um'. A igualdade de todos os cidadãos face à instrução, a obrigação de uma educação igual para todos até o ponto crucial da escolha da profissão, seja intelectual ou manual, é a tarefa do Estado democrático, expressão viva da coletividade. A função do professor é essencial e responsável pelo grau de civilização de uma nação."[25]

Entretanto, havia ainda outra necessidade: "o plano nacional da Fundação das Casas Populares" deveria ser imediatamente implantado e era:

> [...] urgente se pôr em evidência este assunto [...] A casa Popular é um direito e não um presente. Ao Estado cabe o dever de resolver a situação cancelando, em primeiro lugar, os mitos e preconceitos, impostos pela iniciativa particular, pela especulação imobiliária e pelos que costumam consolar-se das injustiças, com autojustificações ao invés de enfrentar resolutamente os problemas.[26]

Essas mudanças poderiam ser começadas por aqueles arquitetos ou profissionais já engajados em algumas ações

---

[24] Bardi,L. Bo, *Amazônas: o povo arquiteto*. Habitat n1, p.68, out-dez1950.

[25] Bardi L. Bo, *A escola e a vida*, Crônica de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Página dominical do Diário de Notícias [Salvador, BA] n. 4, 28 set. 1958 in Rubino e Grinover, 2009: 96.

[26] Bardi L. Bo, *A invasão*, Crônica de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Página dominical do Diário de Notícias [Salvador, BA] n. 7, 19 out. 1958 in Rubino e Grinover, 2009: 102.

reformadoras como, por exemplo, "o que iriam demonstrar os experimentos de alfabetização coletiva de camponeses no Recôncavo e em todo o Nordeste, quando começasse um verdadeiro movimento de cultura de base". Nesse contexto um provincianismo cultural seria "reduzido a uma classe dirigente em via de desmantelamento, e praticamente inexistente"[27].

> [...] O meigo irracional poético virou dura realidade científica, que convida o homem a procurar alhures sua poesia. Não na elucubração narcisística, não no virar e revirar mesquinhos problemas individuais, mas na avaliação de seu trabalho e das suas responsabilidades, no deixar a 'política' pelos estudos dos problemas humanos, no deixar a filantropia pelo reconhecimento dos direitos, na aquisição de uma base técnica que lhe permita dominar o mecanismo por ele mesmo criado e que ameaça destruí-lo.[28]

Já a *luta por dentro* da arquitetura seguia os preceitos modernos, ao mesmo tempo que acompanhava as suas transformações. A ética deixava de ser puramente científica e passava a se relacionar com os modos de vida rurais, regionais ou de culturas primitivas.[29] Essa nova visão foi sendo incorporada por Bardi na medida em que ela ia tomando maior contato com o país em sua diversidade e viu que era possível já encontrá-la nas culturas populares brasileiras.

E assim, os preceitos modernos como "racionalidade e noção de economia da obra, senso de proporção, funcionalidade e a elaboração de um programa arquitetônico que se constitui a partir da consideração apenas do essencial" [Pereira, 2007:47] podiam ser encontrados na arquitetura vernacular brasileira. É importante ressaltar que esse essencial não era apenas funcionalista, mas provinha das necessidades espirituais e materiais das diferentes e determinadas culturas. A necessidade era vista mais no sentido de suporte dos modos de vida do que em um sentido de praticidade ou funcionalidade [os movimentos econômicos].

---

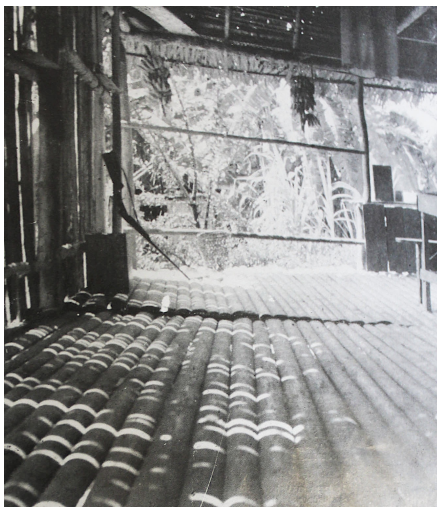
[27] Bardi L. Bo, *Cinco anos entre os "brancos"*, Mirante das Artes, São Paulo, n 6, nov-dez. 1967, encarte p.I. in Rubino e Grinover, 2009: 132.

[28]Bardi L. Bo, *A Lua*, Crônica de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Página dominical do Diário de Notícias [Salvador, BA] n. 7, 19 out. 1958 in Rubino e Grinover, 2009: 107.

[29] Fora do contexto italiano ou brasileiro essa perspectiva também era visível como no caso de Aldo Van Eicky, Josep Antoni Goderch, Bernard Rudofsky, entre outros.







Figuras 27 a 29: Carro de Boi, Casa de 7mil cruzeiros, O povo arquiteto.

Fonte: *Habitat* n. 3 p.34, *Habitat* n.3 p.5; *Habitat* n.1 p.69.

Ao afirmar a arte e a arquitetura das culturas indígenas, negras e regionais no Brasil estava sendo declarado, portanto, junto a terceira geração[30] da arquitetura moderna, uma outra ética ao construir: não mais a que contribuía para construir a vida moderna por meio da revolução técnico-científica e, sim, a que aprendia uma coerência radical e hereditária entre o construir e as necessidades espirituais e materiais de um povo. Neste sentido, a casa, por exemplo, já não era mais vista como um manifesto: "uma casa deve ser como uma alma aberta às coisas da vida [...]. Mais do que tudo, a casa deve ser uma entidade espiritual e moral, sem oferecer aparência cenográfica teatral" [Bardi in Ferraz, 2008: 126].

Entretanto, não apenas na cultura popular a arquiteta encontrava ressonâncias com essa confluência de pensamentos internacionais que afirmava. Comas [2009][31] mostra como Bardi embarca em uma corrente da arquitetura moderna brasileira que se

[30] Seguindo a classificação aqui já usada de Montaner [2001].

[31] Comas, C. E. *Lina 3x2*. Arquitexto 14, pg. 146 a 189. Junho 2009.

desenvolveu de 1930-1980. Lúcio Costa também elogiou a racionalidade da arquitetura vernacular, se valeu dela para a produção de alguns trabalhos e afirmou que as formas deveriam mudar para que o mesmo espírito pudesse sobreviver. A arquitetura moderna brasileira, mesmo que de uma outra maneira, já havia empreitado essa mistura entre tradição *versus* inovação e entre erudito *versus* popular. E isso fica evidenciado em alguns trabalhos como O Park Hotel de Lúcio Costa [1944], o Pavilhão de Praia da Sr. Jorge Prado de Gregori Warchavchick [1946] e a Casa de fim de semana de Carlo Frederico Ferreira [1949].



Figura 30: Park Hotel de Lucio Costa, 1944-45.
Fonte: Arquitexto 023.03, portal *Vitruvius*, acesso em 24 de abril de 2014

Costa ainda afirmava que a arquitetura brasileira era sobretudo ibérica latina e mediterrânea. Muitas coisas portanto havia em comum entre a cultura italiana e a brasileira: "galerias abertas, pátios, praças e jardins públicos pertenciam à ela, assim como simplicidade, despretensão e – por que não - dualidade e inclusividade. Afinal, o gosto pela mistura pode ser considerado um patrimônio ibérico." [Comas, 2009:180]. Isso sem contar que a arquitetura moderna brasileira, se não foi o único, foi certamente um dos motivos de atração do casal Bardi para o Brasil.

Na revista *Habitat* há contínuos elogios aos arquitetos ou obras modernas brasileiras. O primeiro deles, às casas de Vilanova Artigas, já demonstrava uma tendência de Bardi ao elogio de uma arquitetura sem floreios e incumbida de radicais transformações. Ela comenta com ironia: "[...] e o burguês que se deixasse levar pela novidade e

pedisse uma casa à Artigas, chocado com 'tão pouca intimidade', cego por tanta claridade, se apressaria em fechar com pesadas cortinas as vidraças, a fazer crescer sebes, a reforçar as portas.[32] A ética e a militância expressa na arquitetura de Artigas era o primeiro elogio que Bardi publicava na *Habitat*. O que não a impediu, logo no segundo volume da revista, de publicar a defesa a arquitetura local mais distanciada do aspecto social. Foi diante do ataque de Bruno Zevi a um suposto formalismo ou academicismo sem consciência social da arquitetura brasileira, que Lina Bo Bardi saiu em sua defesa.

> Esta falta de polidez, esta rudeza, este tomar e transformar sem preocupações, é a força da arquitetura contemporânea brasileira, é um contínuo possuir em si, entre a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva; por isso não concordamos com nossos amigos da Europa sobre o fato de a arquitetura brasileira estar no caminho da academia.[33]

Já são muitos os pontos de convergência entre o pensamento de Lina adquirido até um certo ponto em seu contexto italiano e internacional com o pensamento de alguns arquitetos brasileiros, principalmente Costa, e seu contexto ibérico e igualmente internacional. Mas isso não é o mesmo que dizer que não existiram importantes divergências. Se Lina Bo Bardi defendeu a arquitetura brasileira diante da crítica de seu amigo italiano em *A Bela Criança* em 1951, ela não fará o mesmo nos números 11 e 12 da mesma revista, publicados dois anos depois. Segundo Comas [2013][34] Bardi em 1953 republica o texto de Max Bill no qual este apontava que a arquitetura brasileira era anti-funcional e anti-social. Acusados de academicistas porque não haviam justificativas para as formas livres, os arquitetos brasileiros eram atacados por Bill que dizia que a arquitetura moderna no Brasil era uma cópia da arquitetura de Le Corbusier, mas de forma irracional e absurda. As criticas de Bill seguiam as de Zevi: ambos questionando a responsabilidade social da arquitetura brasileira. Entretanto, diante dessa segunda crítica severa, Bardi não defendeu os arquitetos locais. Ao contrário, publicou na integra o texto de Bill e não publicou nenhuma consideração de Costa a essa questão.

Bardi sempre teve reservas ao que chamava de "complacências plásticas". A sua principal reserva em relação a Costa e Niemeyer era, segundo Comas [2009], "a rejeição da planta livre elaborada, incluindo

---

[32] Bardi L. B. *Casas de Vilanova Artigas*, *Habitat* n.1, p. 2. out-dez 1950.

[33] Bardi L. B. *Bela Criança*, Habitat n.2, p.3, jan.-mar., 1951.

[34] Comas, C. E. *La revista como lanza: Hábitat y Lina Bo Bardi* in Revistas, arquitectura, y ciudad : representaciones en la cultura moderna. Pamplona : T6 Ediciones, 2013.

lajes e paredes de forma livre bem como gestos espaciais dramáticos" e a sua principal divergência com os brutalistas paulistas "parece ser a recusa do gesto expressionista estrutural ou, pelo menos, do apoio figurativamente escultural." Parece que tudo que pudesse flertar com uma arbitrariedade disparava um sinal de alerta em Bardi, até mesmo o uso do concreto aparente ou o esqueleto independente Dom-ino não eram imprescindíveis em sua arquitetura. "Ela provavelmente aprovava o Museu das Missões incondicionalmente mas admirava Pampulha com reservas." [Comas, 2009:180]

Apesar dessas divergências nos parece que as ressonâncias entre suas pesquisas e a arquitetura praticada pelos arquitetos ligados no movimento moderno próximos a Costa são evidentes. "Lina sabia que toda a obra de arte é ao mesmo tempo irmã e rival das obras que o precederam; corrobora, mas também nega e talvez avança." [Comas, 2013:47] Na luta de dentro da arquitetura parece que a arquiteta italiana ressoava tanto na arquitetura brasileira erudita quanto na popular, sem com isso deixar de evidenciar seus conflitos, contradições, mudanças de postura, bem como, de marcar seus desvios ou traçar a sua singularidade.

Tanto na luta de dentro como de fora da arquitetura parece que as discussões públicas, tão presentes em sua formação, seguiram sendo a diretriz do seu trabalho. O modo com que foram pensados os museus, as exposições, a reciclagem de um edifício histórico, a escola de desenho industrial e, até mesmo, uma política para a industrialização nos trabalhos do Unhão se afastam de interesses particulares, e nem mesmo o interesse do arquiteto em ultrapassar o seu próprio autoritarismo parecia ser prioritário. Bardi não confundia - e as vezes parecia até temer confundir - a liberdade criativa com o individualismo [pessoalidades]. Foi a ideia de *civilização brasileira* que parece tê-la conduzido e pairado fortemente no horizonte do Unhão.

Talvez, nessa experiência, Bardi tenha conseguido afirmar uma postura de projeto que já vinha se desenhando desde a sua formação italiana: conciliar a luta social associada ao exercício de projeto à necessidade desse exercício se abrir às expressividades locais, às sedimentações culturais, ao acúmulo empírico de inúmeras gerações. Assim a *civilização brasileira* ao ser evidenciada trazia a sua força popular e erudita bem a questão da desigualdade social que a atravessava. No Solar do Unhão o Sertão clamava pela urgência de um novo coletivo e a arquitetura guinava em direção à esfera pública sem com isso suicidar, romanticamente, o arquiteto. Ao contrário, era fazer do exercício da arquitetura um meio. Ou dando voz a própria Bardi, significava não esquecer que: "a arquitetura é um meio para alcançar certos resultados coletivos." [in Ferraz, 2008: 304]

> Esta urgência, este não poder esperar mais, é a base real do trabalho do artista brasileiro, uma realidade que não precisa de estímulos artificiais, uma fartura cultural ao alcance das mãos, uma riqueza antropológica única, com acontecimentos históricos trágicos e fundamentais. [...] A liberdade do artista foi sempre 'individual', mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva. Uma liberdade ciente da responsabilidade social, que derrube as fronteiras da estética, campo de concentração da civilização ocidental; uma liberdade ligada às limitações e às grandes conquistas da Prática Científica (Prática Científica, não tecnologia decaída em tecnocracia). Ao suicídio romântico do 'não-planejamento', reação ao fracasso tecnocrático, é urgente contrapor a grande tarefa do Planejamento Ambiental, desde o urbanismo e a arquitetura, até o desenho industrial e as outras manifestações culturais. [Bardi in Suzuki, 1994: 12 e 14]

Mas o que foi exatamente essa guinada dada por Bardi em relação à produção de sua arquitetura? De que modo isso implica na concepção de um projeto arquitetônico, cultural ou de políticas públicas? E no que isso nos ajuda a pensar a questão do *comum* nos processos de concepção de arquitetura e urbanismo?

As *minorias*: contrapondo aos modelos com as forças

Se a afirmação da cultura popular não foi novidade na revista *Habitat* [1950] e no desenho da escada do Unhão [1963] - visto que a revista do SPHAN, fundada 1937, já trazia a cultura material popular e indígena e as obras de Costa [1944], Warchavchick [1946] e Ferreira [1949] já faziam fortes referências a arquitetura vernacular [35]- Bardi certamente imprimiu outro tom ao se referir a ela. A exposição nordeste foi o grito de uma *minoria*.

As maiorias ou as minorias, como já nos ensinou Deleuze [1992], não são numéricas. São hegemônicas ou contra-hegemônicas, isto é, seguem um modelo ao qual é preciso adotar ou propagam uma diferença à ele. "O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme: por exemplo, o europeu médio adulto macho habitante das cidades. Ao passo que a minoria não tem modelo, é um devir, um processo." [Deleuze,1992:214] Seja por exclusão, isolamento ou resistência, as minorias são todos aqueles que expressam, no seu modo de vida, uma dissonância ao modelo, na medida em que criam outros modos de existir evidenciando outras possibilidades.

[35] Comas, 2013 e 2009.

Nesses termos, aderir ao modelo seria o mesmo que carregar, em sua própria maneira de ser, os valores e sentidos que sustentam pouco a pouco a sociedade hegemônica com todas as suas desigualdades, contradições e hipocrisias. Estar no modelo, nas décadas de 1950-60 na Bahia, era colaborar para que a lógica drástica de exploração entre classes perpetuasse. Lógica esta denunciada diversas vezes por Bardi, como já mostramos, através de alguns exemplos, nas lutas por dentro e por fora da arquitetura.

Entretanto os modos de existência são demasiadamente múltiplos para serem classificados de maneira binária como sendo de dentro ou fora dos modelos. "Pode-se dizer que a maioria não é ninguém. Todo mundo, sob um ou outro aspecto, está tomado por um devir minoritário que o arrastaria por caminhos desconhecidos caso consentisse em segui-lo." [Deleuze, 1992:214]. Porém, sem dúvida, há predominâncias: há modos de vida que na maior parte de suas ações e de seus pensamentos afirmam o modelo e há outros que são marcados fortemente por processos de experimentações e desvios que forçosamente criam dissonâncias. E essa diferença entre vidas conforme e vidas desformes não é neutra e tampouco mero efeito do contexto social: ela é política mesmo que inconsciente. O próprio viver, portanto, no resultado da maior parte das suas ações e ideais pode corroborar ou não para que regimes perversos de acumulação da terra, dos bens de produção e das possibilidades de consumo não cessem de existir. São nas menores coisas, na soma das práticas, no dia a dia que são instituídos ou desfeitos os sentidos hegemônicos. É nos modos de vida que a micropolítica é instaurada, distinta mas inseparável da macropolítica.

> O Ocidente continua tomando em consideração somente as manifestações culturais dos grupos de poder central; e não sai deste impasse. Mas, apesar dos esforços para demonstrar o contrário, o Brasil é mais 'Africa-Oriente' do que Ocidente. Portugal também não é meramente Europa: é um país Atlântico. [Bardi in Suzuki, 1994: 77]

Lina Bo Bardi afirmava que o Brasil era mais África, Oriente que Ocidente e não cansou de alertar para a potência contra-hegemônica que transbordava nas chamadas culturas primitivas tão evidentes na Bahia. "Nem todas as culturas são 'ricas', nem todas são herdeiras diretas de grandes sedimentações." [Bardi in Suzuki, 1994: 20] A convergência de diferentes povos de cultura rica, as suas misturas e, também, o abandono político de tudo que não interessava à corte e depois às elites [sempre europeia] forçou populações inteiras a criarem seus próprios modos de vida. Modos estes que destoavam

do modelo hegemônico central por terem sido constituídos de distintas bases, e ainda mais e, sobretudo, por aquelas marginalizadas. O Sertão abrigava um desses povos desviantes formados no Brasil: era o sertanejo. Um povo excluído, sofrido, submetido a uma lógica perversa para sobreviver, mas com enormes "possibilidades criativas originais" [Bardi in Suzuki, 1997:21]. Era como: "a rede de Che-Guevara, [ou] os 'buracos' e as flechas do Vietnã contra o requinte do mundo ocidental. [Bardi in Suzuki, 1994:24]

O sertanejo *era ninguém* como afirmava Darcy Ribeiro[36]. Ele não era europeu. Não era índio ou negro e nem queria ser, porque ser estes dois últimos era o mesmo que ser oprimido. Foram os mestiços de branco com índio e mais tarde com negro que formaram o sertanejo: um modo de vida singularizado pela paisagem do sertão e pela construção de uma subcultura própria e arcaica "marcada por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida [...], na estruturação do poder, na vestimenta típica, [...], na dieta, na culinária, na visão de mundo." [Ribeiro, 2006:307]

Por muitos anos essa cultura foi se espalhando no polígono da seca de modo isolado do país em uma estrutura social altamente hierárquica e despótica que reservava à maioria de sua população apenas um impasse a cada direção que se voltasse. Os coronéis controlavam a terra, o gado, as posições de mando e as oportunidades de trabalho que ensejava a máquina governamental. "A ordem oligárquica, que monopolizara a terra pela outorga oficial das sesmarias durante a época colonial" [...] consegue até mesmo colocar "as secas a seu serviço e fazer dela um negócio." [Ribeiro, 2006: 314] Era a indústria da seca que perpetuava a exploração colonial e desviava a verba destinada aos flagelados para a construção de estradas e açudes nas terras dos coronéis, enquanto a maior parte da população ficava "em face de uma exploração econômica mais danosa do que as secas." [Ribeiro, 2006: 315]

O antropólogo brasileiro, cujo trabalho Bardi acompanhou, explicitava essa relação de mando e subordinação, mas que também definia o ponto de fuga, de resistência e de liberdade:

> [...] Temerosos de que qualquer atitude os torne mal vistos, submetem-se à proibição de receber visitantes de outras fazendas e, ainda mais, de tratar com estranhos, além de toda uma série de

[36] O sertanejo sendo um mestiço era ninguém como afirmou Darcy Ribeiro no 10'.10" do vídeo *Ep. 4 - Encontros e Desencontros: o povo brasileiro por Darcy Ribeiro*. Vídeo disponível no YouTube: http://www.youtube.com/watch?v=0Eon0jRHn0U, último acesso 28 de abril de 2014.

> restrições à sua conduta pessoal e familiar. Seu terror supremo era verem-se desgarrados, sem patrão e senhor que os proteja do arbítrio policial, do juiz, do cobrador de impostos, do agente de recrutamento militar. Ilhados no mar do latifúndio pastoril dominado por donos todo-poderosos, únicos agentes do poder público, têm verdadeiro pavor de se verem excluídos do nicho em que vivem, porque isso equivaleria a mergulhar na terra de ninguém, na condição dos fora-da-lei. Paradoxalmente essa saída desesperada é única que enseja ao sertanejo libertar-se da opressão em que vive, seja emigrando para outras terras, seja caindo no bandidismo. [Ribeiro, 2006: 316]

Povo marcado pela submissão ou pela peregrinação. Sempre fadados a não se fixarem no território, os sertanejos ou trabalhavam em terras já consolidadas nunca sendo proprietários do seu rancho ou desbravavam e ampliavam as zonas de pasto e de exploração do Sertão com a esperança de se fixarem nessas terras. Mas depois desse esforço o "dono legítimo" expulsava as famílias desbravadoras ou as oferecia guarida novamente em seus termos. Sempre de passagem ou sujeitos a serem desalojados, a vida itinerante constituiu o sertanejo. Não foi estranho, portanto, as ondas de emigração para o sudeste quando nessa região eram necessárias mãos de obra excedente. O sertanejo era um povo sem território fixo, cuja a população era vítima da seca, da fome e, ainda, da indústria da seca.

Tal condição de miserabilidade criou duas expressões sociais, dois mitos do povo, que foram o avesso arcaico da violência capitalística: o bandidismo do cangaçeiro e o fanatismo religioso do profetismo. "Incapaz de manifestar-se em formas mais altas de consciência e de luta" essas duas expressões "conduziram massas desesperadas ao descaminho da violência infrene e do misticismo militante." [Ribeiro, 2006:322]

Segundo Deleuze [2007][37], Glauber Rocha - próximo, como se sabe, da arquiteta - no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [1963] expressa claramente esses dois mitos: o profeta Sebastião com o mito da religião e o cangaceiro Corisco com o mito da revolução proporcionavam ainda mais violência, mas agora do povo contra ele mesmo. Entretanto Rocha não apenas expressou essa realidade em seus filmes, mas as problematizou ao fazer uma crítica aos mitos.

Diante do mito vivido, praticado, pelo povo - "fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração" [Deleuze, 2007: 261] - Rocha não desenvolveu uma análise a fim de buscar seus sentidos ou sua

[37] Em *Imagem Tempo: Cinema II*, Gilles Deleuze faz uma análise sobre o cinema moderno no terceiro mundo, comentando as obras de Glauber Rocha. [pg.261 a 265]. Nessa análise Deleuze coloca a crítica de Rocha aos mitos do povo e a possibilidade de transformá-los em fabulações de um povo por vir.

estrutura arcaica, mas extraiu dele a impossibilidade de viver diante do intolerável, inclusive de seus mitos. Conscientizar o povo se revelava impossível. Na miséria sertaneja o proletariado não poderia fazer a reversão e tomar o poder. A tomada de consciência era outra: não havia povo unificado no Terceiro Mundo miserável. "Mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, ou que não se devia unir, para que o problema mudasse." [Deleuze, 2007:262]

É nesse sentido que o povo nordestino poderia ser pensado como *menor* ou uma potência criativa. É no sentido que ele falta, que é um vir a ser, um devir, diante da impossibilidade de viver tanto no presente como no passado. É como disse o cangaceiro em resposta ao negro quando este constatava que o destino da miséria era o inferno e dizia querer voltar para a África como seu avô em um barco de vela branca: "nego Antão, tu tá nos cafundó do medo e nos confim da ignorância. O futuro está em cima do futuro e não em baixo do passado."[38] Só há possibilidade de vida no futuro diante da vida miserável de cada sertanejo. E, sendo assim, essas vidas eram imediatamente políticas, públicas, porque eram o grito de uma sociedade, ou de uma civilização, inaceitável. Um grito que denunciava a inexistência de um povo ao mesmo tempo que elogiava as potências criativas dos fragmentos de povos existentes. E essa denúncia-elogio já era um enunciado coletivo [não pessoal]: eram os germes de um povo por vir.



Figura 31: Conversa entre o negro e o cangaceiro.
Fonte: Filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro.*

[38] Fala do cangaceiro Coirana no filme O *Santo Guerreiro contra o Dragão da Maldade* [1969] de Glauber Rocha, no 17'35" minutos.

É Deleuze que segue a análise, se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [1963] Rocha mostra o que não pode ser vivido, o intolerável da miséria, em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* [1969] ele apresenta um ato de fala, um grito, o que não pode ser calado. Um grito que denuncia o intolerável, a miséria, a exploração. Um grito que deveria ser dado para que fosse possível desestabilizar o *status quo* e romper com a produção desse intolerável. Ou seja, é com uma desestabilização, uma crise, que Rocha propõe uma passagem: do mito à fabulação. Da busca de uma origem para a criação de um porvir. O futuro está em cima do futuro, mas não sem arrastar para esse futuro a potência já expressa pelo povo e sem instaurar uma luta diante do intolerável capaz de rearranjar as regras do jogo. Não sem antes desacomodar as hierarquias ou forçar sua terra a entrar em transe, *Terra em Transe* [1967], para que tudo pudesse mudar e o novo pudesse surgir. "Um ato de fabulação que não seria uma volta ao mito, mas uma produção de enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade, a invenção de um povo." [Deleuze, 2007:265]

Análogo a Rocha, Lina Bo Bardi também apostava no futuro como única possibilidade de invenção de um povo e de fuga da miséria. Era o seu discurso contra o folclore, contra a nostalgia, contra os modelos de si mesmo que fixavam a cultura. "Folklore é uma palavra que precisa ser eliminada, é uma classificação em 'categorias', própria da Grande Cultura central, para eliminar, colocando no *devido lugar*, incômodas e perigosas posições da cultura popular periférica." [Bardi in Suzuki, 1994: 20, grifo do autor] Bardi afirmava que ao petrificar a cultura em folclore, ela não apenas perdia a sua potência, mas interesses externos passavam a dominá-la. Congelar, ou fixar em modelos, padrões no caso do nordeste, era o mesmo que matar e ainda tirar proveito turístico ou social dos mais desfavorecidos. "Está fora de causa o folckore, que serve aos turistas e às Senhoras que acreditam na beneficência." [Bardi in Suzuki, 1994: 20]

A cultura é viva apenas em movimento, portanto Bardi não buscava criar modelos africanos, indígenas ou orientais em contraposição aos europeus. Mas procurou valer-se dessas forças contra-hegemônicas existentes nas culturas *menores* para desfazer os modelos a partir da criação, da fabulação, superando ao mesmo tempo os padrões de fora [capitalísticos centrais] e os modelos de dentro [mitos do próprio povo, mitos da própria disciplina].

Afirmar o futuro, nesse caso, era recriar o próprio nordeste a partir da incorporação de suas bases. Bem como, afirmar a cultura

existente era igualmente criá-la e não fixá-la em padrões para que não fosse perdida ou para que garantisse a sua própria luta contra a autoridade do exercício do arquiteto. "Um País em cuja base está a cultura do Povo é um País de enormes possibilidades" e "[...] procurar as bases culturais de um País [...]quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais." [Bardi in Suzuki, 1994:21] Era o modo operante do povo que podia ser preservado ao ser recriado em outros meios.

Desse modo a industrialização mudaria os meios, mas não necessariamente tiraria a força da cultura popular nordestina ou brasileira. Apesar de não precisar ser evitada ou negada, a industrialização não seria a fonte de vida do nordeste, da sua transformação, ou a razão de sua democracia. Ela seria, apenas, um novo meio para ancorar um devir do povo, em um contínuo do tempo, que inevitavelmente se transformava ao arrastar o instante precedente no seguinte.

A natureza viva dos espaços aqui é a mesma da cultura ou do povo. É a manutenção das forças criativas e não de suas formas fixadas em modelos internacionais ou locais. A força seguia orientando a criação em um contínuo temporal, isto é, em um todo aberto, em um devir desses fragmentos de povos. O que interessava não eram os pontos fixos, os padrões ou modelos, mas as passagens: "visando a passagem de um pré-artesanato primitivo à indústria moderna." [Bardi in Ferraz, 2008:152]. E passar não era apenas translação, mas transformação: isto é, criação.

Bardi, como Rocha, propagava que essa transformação necessária para a existência de um povo brasileiro ou nordestino não poderia ser dissociada de um grito contra o intolerável, contra a miséria. Grito que fosse capaz de instaurar uma crise ou um transe na própria terra, na própria *civilização brasileira*, justamente para ultrapassar a miséria. E é por isso que Bardi afirma na exposição do Unhão em 1963:

> [...] esta exposição é uma acusação. Acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não-humilde, que contrapõe às degradadas condições impostas pelos homens. [Bardi in Suzuki, 1994:37]

Era um grito que não poderia ser calado. E a arquitetura de Bardi passava a assumir esse grito para si ao valorizar e se agenciar à uma cultura *menor*. Cultura forçada a se inventar em um mundo tão duro que não poderia ter deixado de ser necessário. Era uma aposta no futuro que estava em cima do futuro de um povo que não era

conforme. Não era nem mesmo o índio que habitava a paisagem tropical exuberante[39] e muito menos era representante de uma cultura europeia singularizada no novo mundo. Era a força e o valor de um povo que delatava na sua própria existência uma exploração sofrida dura de digerir ou indigesta como afirmava Bardi; de um povo inconcluso; de um povo denúncia, de um povo completamente marginalizado. Isto é, a *Exposição Nordeste* ou a *Civilização Nordeste* mostrava a urgência de combater os modelos hegemônicos ou folclóricos. Algo precisava ser radicalmente transformado, criado, diante do intolerável sustentado por todos.

Bardi incorporava em seu trabalho uma acusação contra a cegueira dos brasileiros diante da vida dos miseráveis: do Sertão, da favela, dos indígenas nos grandes centros, dos moradores de rua, do subúrbio das grandes cidades, dentre outras *minorias*. A Exposição Nordeste, o MAP, a Escola de Desenho Industrial incorporavam ao Unhão essa denúncia. E é nesse ponto que Bardi se distancia dos arquitetos modernos brasileiros que a precederam: há aí um outro modo de relação entre a arquitetura e a cultura popular. Distinto, necessário e simples, como bem relatou Scorsese: "*o Dragão da Maldade* deixa isso muito claro. Existem aqueles que têm e aqueles que não têm. Você pode dar ou pode tirar. Você pode compartilhar. [...] Não havia desculpas, era apenas... Era a verdade".[40]

Parece-nos que Bardi nessa primeira experiência em Salvador dá uma guinada e faz uma dupla luta: continuava a que afirmava as expressões poéticas de diferentes povos através de sua criação e sobrepunha a esta, de modo indissociável, a denúncia da miséria: "cada objeto risca o limite do 'nada' da miséria." [Bardi in Suzuki, 1994:35]

Aqui, ao afirmar o povo nordestino nos parece que a arquiteta realiza uma ampliação política, sem com isso trocar uma luta pela outra. Era um grito a favor da diferença, mas também, a favor da democracia diante das distintas oportunidades entre os modos de vida, o que reverberaria na *civilização brasileira*.

> Quando uma minoria cria para si modelos, é porque quer tornar-se majoritária, e sem dúvida isso é inevitável para sua sobrevivência ou

[39] A cultura indígena foi, e é muitas vezes, associada ao mito do paraíso no novo mundo, como explicita Margareth Pereira em *A ação dos jesuítas no Brasil colonial e o imaginário europeu sobre o novo mundo: notas sobre uma história "às avessas"*. Mito este que até hoje influencia a visão do europeu e a dos próprios americanos em relação à utopia possível nas Américas.

[40] Entrevista com Martin Scorsese sobre a obra de Glauber Rocha. Disponível no youtube com o título *Martin Scorsese acerca do Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, parte 1* no 10'.50". http://www.youtube.com/watch?v=Nmt1vhUgaw4, último acesso 30 de abril de 2014.

> salvação (por exemplo, ter um Estado, ser reconhecido, impor seus direitos). Mas sua potência provém do que ela soube criar, e que passará mais ou menos para o modelo, sem dele depender. O povo é sempre uma minoria criadora, e que permanece como tal, mesmo quando conquista uma maioria: as duas coisas podem coexistir porque não são vividas no mesmo plano. [Deleuze, 1992: 214]

A criação de um povo mantém-se autônoma aos modelos. Não é possível criá-lo pela fixação de sua cultura local e tampouco adotar os padrões internacionais, porque isso seria manter o sertanejo miserável ou acabar com sua singularidade. O todo é aberto! Era preciso um devir a partir das potências criativas do povo que pudesse alcançar uma civilização mais justa ao carregar o paradoxo afirmado por Costa: só pode se manter o que se transforma. Entretanto Bardi precisou ainda desdobrar esse paradoxo: a transformação não poderia ser apenas daquilo que se transforma, da arquitetura ou da cultura popular, mas deveria ainda ressoar, transbordar, propagar, no próprio meio transformando-o, e mudando, também, a própria ideia de transformação. Era preciso passar do mito à fabulação para construir uma nação. Era preciso criar uma outra [inteira] *civilização brasileira.* Era preciso colocá-la em *transe* a partir do devir de suas *minorias* [fragmentos miseráveis]. Era preciso transformá-la diante do intolerável e a arquitetura poderia ser um dos meios para isso.



Figura 32: *Retirantes* [1960] de Cândido Portinari.
Fonte: http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3155, e /2733, último acesso 02 de maio de 2014.

O nordeste: éramos muitos.

> Em '50- '60, começamos (éramos muitos) a procurar um caminho, um caminho pobre, que não fosse o da 'consolação dos Gadgets'. [...] Caminho que não tinha protagonistas individuais, mas uma única força coletiva. Era o nordeste." [Bardi in Suzuki, 1997:24]

Não apenas com a arquitetura popular e erudita brasileira Lina Bo Bardi encontrou importantes ressonâncias. Sendo a sua arquitetura indissociável da esfera pública, da *civilização brasileira* ou de uma passagem para um mundo mais justo e democrático suas alianças também ecoavam no campo da cultura e da política.

Na época não havia dificuldade de encontrar no Brasil artistas, intelectuais, políticos e uma juventude que estivesse sonhando em melhorar ou expressar o país. É possível dizer que esse período de fabulação dos programas previstos para o Solar do Unhão coincidiu com um momento político favorável à expansão de ideias democráticas, revolucionárias e populares, o que não quer dizer que não haviam dificuldades disseminadas pela elite conservadora vigente.

"Quando chegou ao Brasil, fugindo ao rolo compressor hitlerista, Otto Maria Carpeaux constatou, para a sua grande surpresa, que aqui em nossos trópicos quase 'todo mundo' era de esquerda." [Risério,1995:18] Na política tínhamos a chamada "República Liberal" que apoiava, guardando suas nuances, a construção de um país mais democrático através de reformas políticas, sociais e artísticas: Juscelino Kubitschek [1956-1961], Jânio Quadros [1961] e João Goulart [1961-1964]. Havia muitas discussões de projetos inovadores. "Nesse clima de liberdade e desenvolvimento, o Brasil se convenceu de que era dono do seu nariz. De que tinha o futuro em suas mãos." [Risério,1995:17]

> Se a modernização do país se ensaiara em torno da I Guerra Mundial, para ganhar impulso decisivo no primeiro período varguista (da Revolução de 1930 ao fim do Estado Novo), o salto urbano-industrial só se daria de fato na gestão Kubitscheck. E num clima único, especialíssimo. O Brasil como que se colocara integralmente sob o signo da ação, exalando auto-confiança por todos os poros. E tudo, praticamente tudo, parecia viável. Brasília, Bossa Nova e Poesia Concreta são os supersignos culturais da época. O Brasil ganha projeção internacional nos decantados domínios da 'cultura superior'. [Risério, 1995:19]

Esse movimento político-cultural também ocorria na Bahia, intensificado por uma vontade local de se recolar no cenário nacional. Desde que a capital foi transferida para o Rio de Janeiro, a Bahia havia entrado em um processo de decadência e isolamento. Nesse contexto surge na Universidade da Bahia a figura do reitor Edgar Santos, que com o apoio do governador Juracy Magalhães [1959-1963], buscaria, ao enfatizar a questão cultural, modernizar e conectar a Bahia[41]. "Para ele, [...] as realizações culturais estavam no plano mais elevado da vida de um povo - e a ação econômica era subsidiária. A Bahia precisava de uma produção estética de primeira linha, mas necessitava também de meios." [Risério,1995:35]

Para que a Bahia pudesse se lançar na segunda onda de modernização do Brasil com algo a oferecer o reitor não hesitou em buscar importantes aliados da vanguarda artística: Koellreutter [alemão] no Seminário de Música, Martim Gonçalves [pernambucano] na Escola de Teatro, Agostinho da Silva [português] com Centro de Estudos Afro-Oriental, Yanka Rudzka [polonesa] na Escola de Dança e Lina Bo Bardi [italiana] na ponte Universidade-Museu de Arte Moderna[42].

Além disso, fora a rede oficial da universidade, haviam outros espaços ou personagens que contribuíam para esse movimento cultural de modernização de Salvador. Era o Clube de Cinema da Bahia coordenado por Walter da Silveira [fundado em 1950 e depois incorporado ao MAMB], o atelier de Mário Cravo, o fotógrafo Pierre Verger, o pintor e escultor Carybé, os músicos Ernst Widmer e Anton Walter Smetak e ainda a colaboração, em um primeiro momento, do jornal *Diário de Notícias* onde muitos dessas personagens escreviam. Eram, ao menos, todos esses atores juntos que visavam, através da cultura, modernizar e democratizar a Bahia. Em discurso proferido em sua plataforma na Universidade, Edgar Santos já havia afirmado.

> O sentido verdadeiramente subsidiário da finalidade econômica. [...] Finalidade subsidiária pela compreensão que se há de ter das riquezas materiais, não como objetivos mais altos da existência, mas como

[41] Rubino [2002] comenta também da importância da gestão do governador Otávio Mangabeira [1947-1951], quando Anísio Teixeira era secretário da educação tiveram alguns esforços importantes a fim de modernizar a Bahia: exposições de arte moderna, o Centro Popular de Educação, passo inicial para a Escola Parque, I Salão Baiana de Belas Artes [1949], entre outras ações.

[42] Juliano Pereira em sua dissertação de mestrado, entrevista Paulo Ormindo, hoje professor da UFBA e na época aluno do curso de Bardi. Juliano questiona a ausência da Escola de Arquitetura nesse movimento de vanguarda. Orlindo responde: "O curso de arquitetura estava num período de consolidação, era muito recente, e a maior reivindicação de seus estudantes era a sua separação e autonomia da Escola de Belas Artes. Isso absorvia muita energia e estávamos discutindo mais a legitimação do curso de arquitetura que os avanços de ponta, a vanguarda." [Pereira, 2007:262]

> instrumentos, simples formação de meios para a apreensão da vida em suas visões mas transcendentes. [...] Assim, o nosso pensamento é o de que a Universidade se há de fazer uma reveladora da beleza acessível a todos, à generalidade das pessoas capazes e não segregadas naqueles meios mais artificiosos e distantes a que somente os abastados têm acesso, [...] Se ao 'toque mágico' da beleza, o povo desperta e vibra, eis que ele sonha e finalmente se entrega de alma e corpo na concretização dos seus sonhos, com o que se edifica, em bases de racionalidade e de pureza, o engrandecimento econômico da pátria.[43]

É importante notar não só que o projeto do Unhão estava associado à Universidade mas também nas afinidades entre esse trecho do discurso do reitor Edgar Santos e o discurso do presidente Roosevelt proclamado na inauguração do MOMA de Nova York. Ambos entendiam que uma nação vigorosa e democrática se construiria a partir da sua própria cultura, criação e arte. O belo e a democracia andariam juntos: sonho, corpo e espírito precisavam ser edificados onde a base financeira e econômica deveria ser apenas um meio para isso. O que está em jogo para a construção de uma civilização é a liberdade da vida na sua potência criativa que só pode se dar em condições democráticas ou como força de resistência. O discurso do reitor evidencia o quanto a arquiteta encontrou um campo favorável ao seu pensamento em Salvador.

No ano que Bardi chega na capital da Bahia [1958], convidada por Diógenes Rebouças para dar um curso na faculdade de arquitetura, ela já começa a escrever na coluna dominical *Crônicas de costume, de cultura da vida, de arte, de história* que era publicada no jornal local de Chateaubriand, o *Diário de Notícias*[44]. Nos três meses de edição da coluna semanal [setembro a novembro] Bardi começa a ganhar simpatia da vanguarda artística de Salvador bem como repulsa dos setores mais tradicionais. Na coluna publicavam alguns personagens fundamentais desse movimento cultural baiano que depois se tornariam importantes aliados da arquiteta: "o maestro Hans Joachim Koellreutter, o escultor Mário Cravo, o professor Martim Gonçalves da Escola de Teatro da Bahia e o cenógrafo Gianni Ratto." [Pereira,2007:69] Também foi com esse meio de comunicação que se deu a aproximação da arquiteta com alguns jovens estudantes como "Paulo Gil Soares, Fernando da Rocha Peres e Glauber Rocha." [Rubino, 2002:168]

---

[43] Trecho do discurso do Reitor Edgar Santos *apud* Risério, 1995:38.

[44] A convite de Odorico Tavares que já havia colaborado na revista Habitat e que trabalhava no Diário de Notícias da Bahia. O empresário do ramo de comunicações, Assis Chateaubriand, era o grande financiador do MASP, que na época era dirigido por Pedro Maria Bardi, marido de Lina Bo Bardi.

Quando Lina Bo Bardi assume a diretoria do então criado Museu de Arte Moderna da Bahia, portanto, não apenas Salvador tinha um movimento cultural moderno como a arquiteta já fazia parte dele ou pelo menos ganho a sua simpatia. Havia ali uma forte ressonância entre as ideias que vinham sendo acumuladas na trajetória de Bardi e as que ela encontrava na Bahia[45]. "Três fatores permitiram pensar em um possível desenvolvimento da Bahia como centro nacional da cultura: a existência de uma universidade em expansão, [...] uma classe estudantil [...]" e "sobretudo o caráter profundamente popular da Bahia e de todo o Nordeste" [Bardi in Ferraz, 2008:161].

Formou-se então o eixo Museu de Arte Moderna - Universidade da Bahia, como mais um dos polos onde importantes personagens, como Bardi, fomentaram discussões sobre arte, cultura e política junto aos universitários. Tudo isso "em um período [em que] a democracia e a confiança no futuro imperavam nas quatro partes do país." [Risério,1995:144]

O Museu, inaugurado em janeiro de 1960, se dedicou mais à formação de um movimento novo do que ao cuidado de um acervo, até porque ele quase não existia. Bardi agregou o CineClube já existente há 10 anos, criou a Escola da Criança dirigida por Martim Gonçalves e a Escola de Música Infanto-juvenil conduzida por Joachim Koellreutter; criou um espaço para a apresentação de peças de teatro dirigidas por Martim Gonçalves, nas quais realizou a cenografia das peças *Ópera de três Tostões*[46] e *Calíngula*[47] e promoveu exposições tanto de artistas locais como de Degas, Van Gogh, Renoir, entre outros, emprestados do acervo do MASP.

Além dessas atividades, Bardi já falava da necessidade de formar uma Universidade Popular[48], ou seja, uma escola de Desenho Industrial e Artes Industriais, de criar uma revista popular e de realizar uma bienal nacional diferente da paulista.

> Criança do povo, criança de classe média e criança da burguesia estudam nesta escola. A ausência de preconceitos estabelece nesta

[45] Evidentimente não foi apenas pela simpatia que tal cargo foi oferecido para Bardi. Contaram o seu currículo do Masp e o fato de Assis Chateaubriand e do reitor Edgar Santos fazerem parte do conselho diretivo do museu. Sobre isso, ver em Rubino, 2002: 164 a 166.

[46] Peça de B. Brecht e K. Weill, dirigida por Martim Gonçalves, 1960.

[47] Peça de Albert Camus, dirigida por Martim Gonçalves, 1961.

[48] Rubino [2002:183] aponta que em um artigo de Glauber Rocha publicado no Diário de Notícias [setembro 1960] ele já elogia essas ideias de "Dona Lina", o que indica que a Escola de Desenho Industrial surgira antes da reforma do Solar do Unhão.

> escola um clima de igualdade social. E parte da infância bahiana encontra um sentido de vida educada.[49]

De modo surpreendente o MAMB, que ainda era localizado no foyer do "incendiado" teatro Castro Alves, em frente ao Campo Grande, no centro de Salvador, foi um sucesso de público muito maior que o MASP. Segundo Rubino [2002], foram 1500 pessoas no primeiro domingo de atividades, enquanto o público do MASP tinha, em média, 100 pessoas por dia. "Fico intimidada pelo público da Bahia. Nunca vi ninguém deixar uma cesta ou uma trouxa de roupa do lado de fora para se 'olhar o museu"[50], escreveu Lina Bo Bardi.

Outro fato que surpreendia a arquiteta, portanto, era o perfil do público que, na Bahia, não era erudito ou das elites, mas popular. "O povo da Bahia é curioso, e a curiosidade é a mola de tudo"[51] afirmava Bardi em artigo publicado um mês após a inauguração. Assim, se o povo aproveitou a criação do museu, a comunidade acadêmica, os estudantes, foram, talvez, mais longe.

Antonio Risério [1995] defende a tese que esse movimento cultural que congregou a cidade e a universidade, no qual Lina Bo Bardi se inseriu e contribui ativamente, colaborou para o surgimento de movimentos artísticos de importância internacional como *O Cinema Novo* de Glauber Rocha e a *Tropicália* de Caetano Veloso. Ambos artistas bem como Gilberto Gil, Maria Bethânia, entre outros, eram estudantes da Universidade da Bahia, nesse período, e conviveram intensamente com esses "agitadores" culturais. Entretanto, isso não é o mesmo que afirmar, como bem alertou o próprio Risério, que as composições artísticas desses dois movimentos citados possuam influências estéticas defendidas ou praticadas por aqueles que fomentaram culturalmente o movimento. Tampouco, o surgimento desses grupos seria apenas uma consequência das propostas culturais realizadas. "O que aconteceu na Bahia poderia não ter acontecido". [Risério, 1995:144] Porém, uma vez que aconteceu, sem dúvida, são notáveis as ressonâncias e as questões e orientações comuns, como já mostramos, por exemplo, com a necessidade de ultrapassar os mitos do povo.

Contudo, os encontros de ideias e práticas entre Bardi e intelectuais, artistas e movimentos locais não estavam apenas restrito a Salvador ou à Bahia. Ainda havia o Nordeste. No livro *Tempos de*

---

[49] Glauber Rocha em um artigo publicado no Diário de Notícias em setembro de 1960, nove meses depois da inauguração do museu, *apud* Rubino, 2002: 183.

[50] Bardi em artigo no Diário de Notícias 15 dias após a inauguração do museu, *apud* Rubino, 2002: 182.

[51] Bardi em artigo no Diário de Notícias 30 dias após a inauguração do museu, *apud* Rubino, 2002: 182.

Grossura: Design no Impasse[52] que é um livro-testemunho dessa primeira fase de trabalhos da arquiteta em Salvador, aparece outro coletivo: Jorge Amado, Bruno Zevi, Lívio Xavier, Flávio Motta, Alberto Horta, Celso Furtado, Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Ariano Suassuna, Darcy Ribeiro e Caetano Veloso. Todos eles escreveram artigos ou pequenos comentários nesse livro. Além de compareceram ao lado de outros nomes em texto de Bardi, publicado em 1967[53], que também relata esse período:

> "(...) [Esses] cinco anos [na Bahia] também [foram] de esperanças coletivas que não serão canceladas: Walter da Silveira, Glauber Rocha, Martim Gonçalves, Noêmio Spinola, Geraldo Sarno, Noberto Salles, Rômulo Almeida, Augusto Silvani, Eron de Alencar, Vivaldo Costa Kuna, Sobral, Lívio Xavier, Calazans, o Brennand daqueles dias. Cinco anos entre os 'brancos'. [Bardi in Ferraz,2008:162]

O grupo no qual Bardi se inseriu acabou adquirindo proporções regionais, o que evidencia "o esforço verdadeiramente coletivo" dessas pessoas que "buscaram enxergar no Brasil-de-Verdade o projetar de um Brasil desvencilhado, livre, sem ranços do complexo de inferioridade." [Suzuki, 1994:9] Este coletivo criava ações em diversos campos em uma direção comum, como por exemplo no campo das políticas públicas onde houve a criação da Artene, em 1961, pelo economista Celso Furtado da Sudene.

A Artene consistia em um plano de financiamento do artesanato no nordeste: rendeiras, ceramistas, funileiros, marceneiros, tecelões e etc., a fim de criar outras economias para a população nordestina. Logo, durante a ação de pesquisa socioeconômica do povo rural nordestino desapareceram os corpos dos sociólogos, antropólogos e economistas que se dedicavam a essa pesquisa e a Artene acabou virando loja para turistas em Recife.[54] Furtado denunciava uma visão romântica da miséria do Nordeste que tanto se acomodava no espírito da classe média e ainda acrescentava:

> (...) confesso, entretanto, que não tenho aptidão para interessar-me pelas formas como as sociedades humanas se acomodam à miséria e esgotam no simples esforço da sobrevivência. Por temperamento ou por deformação profissional, me inclino a pensar que tudo que

[52] Livro que Lina Bo Bardi preparou com Isa Grinspum Ferraz em 1980, mas não publicou dizendo: "Não adianta, tudo isso vai cair no vazio." [Suzuki, 1994:9] Entretando em 1994 Marcelo Suzuki o publica.

[53] Texto intitulado *Cinco anos entre os 'brancos'*, publicado em Mirante das Artes, São Paulo, n. 6, nov.dez., 1967, encarte p. I. in Rubino e Grinover, 2009: 130 ou in Ferraz, 2008: 161.

[54] Segundo Pereira [2007:63], Lina Bo Bardi pretendia solicitar apoio à Sudene para o desenvolvimento do Centro de Estudos e Trabalho Artesanal do MAP.

> contribui para compatibilizar a vida do homem com a miséria deve ser destruído, ainda que por esse meio estejamos tornando inviável a sobrevivência da comunidade. [...] Reconheço que identificar as artes de uma comunidade pode ser a forma mais segura e menos custosa de dar início ao desenvolvimento da base material dessa comunidade...[Furtado in Suzuki, 1994: 63]

Se a Artene não pôde ser um parceiro mais efetivo na pesquisa do artesanato do Nordeste, outros dois aliados se tornaram importantes: o jornalista e tradutor Lívio Xavier com o Museu de Arte da Universidade do Ceará [MAUC] e o escultor Francisco Brennand com o Movimento de Cultura Popular [MCP] de Pernambuco. Segundo Rubino [2002], nas anotações da arquiteta dessa época, há um desenho de um triângulo denominado *Il Triangulo del Nordeste* cujos vértices continham: Lina Bo Bardi/Bahia, Francisco Brennand/Pernambuco e Lívio Xavier/Ceará. E logo abaixo estava escrito: antibienal.

A fim de tentar entender essa observação da arquiteta, Rubino [2002], em sua tese, destaca duas críticas principais do casal Bardi[55] à Bienal paulista: o fato da bienal seguir o modelo de Veneza, que era do século XIX e não do XX e, também, a forte ênfase dada à arte contemporânea produzida na Europa e nos Estados Unidos[56]. Diante dessas críticas a pesquisadora indaga: "antibienal então quer dizer uma produção que não tenha em mente a atualização ou o alinhamento do campo artístico com o que se produz no exterior mas um olhar para as necessidades do país, para um projeto original?" [2002:193]

Não se pode esquecer que Bardi, junto com Martim Gonçalves, já havia realizado a *Exposição Bahia* na V Bienal de São Paulo [1959]. Esta exposição enfatizou justamente o caráter expressivo popular do Brasil, isto é, o valor artístico, o caráter poético, dos objetos da vida cotidiana do povo da Bahia, criando um contraponto às exposições internacionais.

O texto da exposição afirmava "a grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética 'não privilegiada' [...] e significará o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido, há séculos, nos 'instruídos'." [Bardi in Ferraz, 2008:134]. Mas independentemente desta discussão entre arte e Arte, a futura bienal [ou antibienal] nordestina formaria ou consolidaria uma rede de

[55] Principalmente no início da carreira de Lina Bo Bardi muitas posições foram tomadas junto com seu marido Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP.

[56] Além das divergências conceituais com a Bienal de São Paulo, o casal Bardi tinha também divergências políticas: a Bienal era uma iniciativa de Ciccilo Matarazzo, rival de Assis Chateaubriand para quem o casal Bardi e sobretudo Lina passara a trabalhar. [Rubino, 2002]

atores engajados no fortalecimento da cultura popular e do artesanato de todo o nordeste formada pelo "triângulo" Bahia, Pernambuco e o Ceará.

Quando, em 1961, Brennand expõe no MAMB, ainda localizado no teatro Castro Alves, Ariano Suassuna entrega a Bardi um poema que continha no verso a seguinte frase: "esperando que consiga a sua casa e faça a Bienal, de modo que o Nordeste aponte o caminho."[57] Era os primórdios do MAP, da Bienal ou antibienal que seria a grande vitrine da Escola de Desenho Industrial [ou da Universidade Popular]. E tudo caminhava para isso visto que alguns anos depois, Brennand idealizou a criação de um centro de atividades em Recife aos moldes do MAP com o qual trabalharia em conjunto. Contudo, esse projeto não chegou a ser realizado [Rubino, 2002].



Figura 33: *Fishes and Scales*, M.C. Escher, 1959.
Fonte: http://www.wikipaintings.org/en/m-c-escher/fishes-and-scales, último acesso 09 de maio de 2014.

Esse *nordeste* era, de fato, muitos, o que mostra que os projetos do Unhão se fizeram em uma tecedura pública e coletiva. Era, primeiro, a rede popular, da *civilização do nordeste,* que provinha de um acúmulo de diferentes civilizações, suas misturas e invenções. Era, também, a rede de artistas, políticos, intelectuais e estudantes que criava os meios e se desdobrava em frentes nacionais, regionais e locais. Mas o que talvez essas redes anunciavam era ainda outra coisa: a existência de algo que as unia. A existência de uma liga, de uma orientação comum ou, ainda, de uma terceira rede - ou de uma

[57] Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo *apud* Rubino, 2002: 184.

"nebulosa" como insiste em chamar Pereira[58] - não mais formada de pessoas, mas de propósitos, de conceitos, de ideias, de questões que faziam convergir, por ressonâncias e afetos, uma verdadeira multidão internacional. Eram livros, obras, coletivos, sedimentações, artistas, intelectuais, manifestos, movimentos populares, revoluções, povos, saberes, entre outros que tendiam, de diferentes modos e em diversas escalas, à realização de uma passagem ou à criação de um país e de um povo e de um mundo mais democrático e livre.

Sendo assim, diante dessa "nebulosa" unida em um sentido comum, como poderíamos afirmar o autoritarismo da arquiteta ao ter desenhado o projeto do conjunto arquitetônico do Solar do Unhão? Não seria possível considerar esse projeto e seus programas como participativos, ou colaborativos, mesmo diante da ausência de reuniões formais com entidades e personalidades que pudessem representar a comunidade artística da Bahia ou os vizinhos do complexo arquitetônico? E o projeto da famosa escada poderia ele ser participativo sem ter seguido algum *padrão* existente no nordeste? Bardi não teria feito muito mais do que reuniões ao estabelecer verdadeiras alianças com colegas de trabalho, como Martim Gonçalves e Lívio Xavier, com artistas locais, como Mário Cravo, ou ainda com outros que viriam a ser grandes artistas mundiais, como Glauber Rocha? E a escada inédita já não demonstraria uma forte relação entre a arquiteta e a comunidade ou o povo nordestino?

Parece que Bardi, nessa experiência do Unhão, propõe em ato um processo de concepção de projeto distinto de Alexander. Apesar de ambos arquitetos partirem da mesma crise, a da metade do século XX, os problemas colocados, as posturas assumidas, os procedimentos de projeto e, até mesmo, o envolvimento dos arquitetos não parecem ter sidos os mesmos. Mas se Alexander desenvolveu seu processo de projeto a partir de uma série: o deslocamento do ofício do arquiteto, o uso determinado e a participação pessoal e operacional (física); qual seria a série de Bardi?

[58] O modo com que as ideias circulam e acabam por formar determinados movimentos ou campos disciplinares normalmente é expresso com a palavra rede, mas a fim de complexificar ainda mais essa imagem Margareth Pereira [2003], com inspirações na nebulosa reformadora de Marcel Rocayolo, aproxima essa imagem a uma nebulosa, ou constelação, o que é bem mais complexo do que a ideia de rede.

V o comum

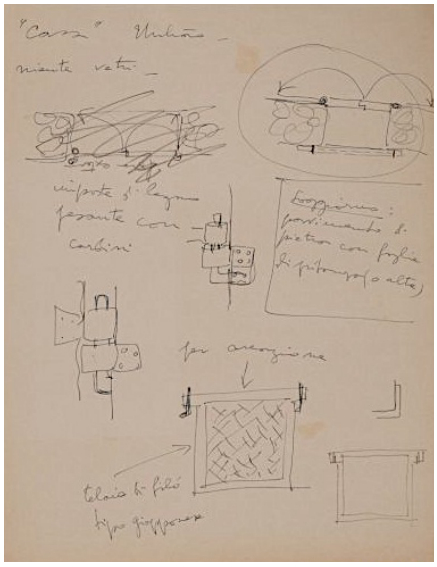
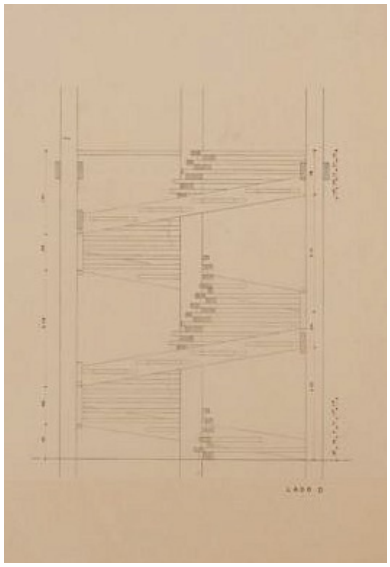
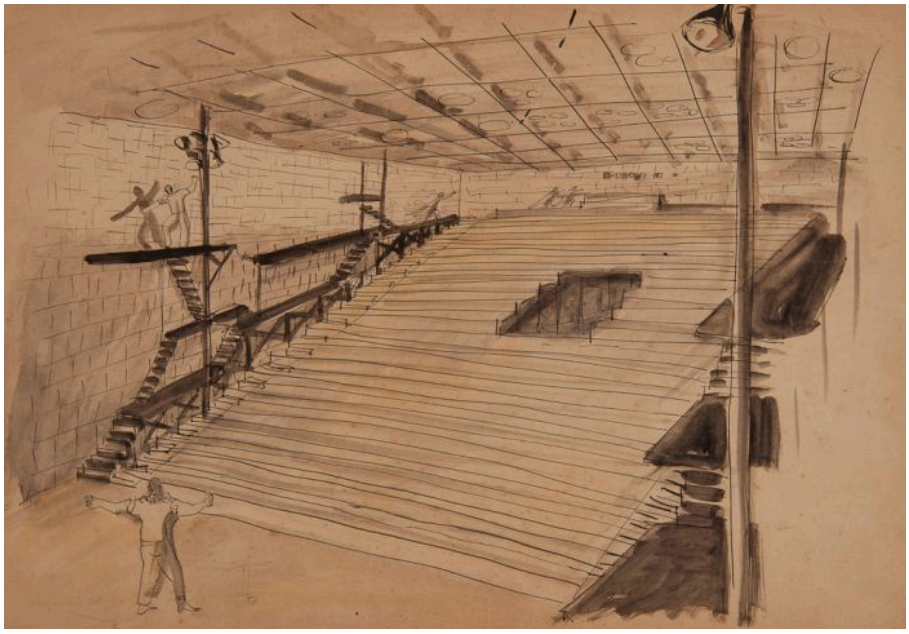
A parcialidade do arquiteto: uma outra série

A questão da fissura entre as práticas dos espaços projetados e as teorias e métodos de projeto propriamente ditos parece ter sido enfrentada de um diferente modo no processo de concepção do programa e da arquitetura do novo Solar do Unhão. O projetar *com o outro*, ou o processo de uma relação intensa com a civilização brasileira, como vimos, fazia parte do que movia os traços do projeto do Solar. O passo a passo da concepção deste projeto parece ter se dado de modo habitual, mas isso não é o mesmo que dizer que não houve importantes diferenças metodológicas em relação a hegemonia da figura do arquiteto.

Relembremos, primeiro, este passo a passo mais habitual do processo de projeto à época: o arquiteto analisava o terreno, as construções existentes e o seu entorno (i); depois decidia o que iria ficar ou seria demolido (ii); confrontava essa avaliação com as atividades, as práticas, os usos que ali seriam introduzidos ou induzidos (iii); e lançava as ideias em desenhos ao rabiscar as formas em croquis e anotações (iv); para, depois, iniciar um vai e vem de escalas e ajustes de formas e arranjos de programa, técnicos, operacionais, construtivos, estéticos, entre outras questões, se valendo de desenhos de detalhes, perspectivas, cortes, plantas, fachadas, gravuras, fotografias, entre outros (v). E durante todo esse processo de projeto, que era ele mesmo um processo de pesquisa diante de um ou mais problemas, eram desenhados os espaços internos ou externos (vi).

Ao riscar, traçar, arriscar o arquiteto toma as decisões formais e construtivas. O processo de projeto tem idas e vindas, aproximações e distanciamentos de escala e do próprio exercício de projeto. Há também a análise de repertórios, muitos ensaios descartados por análises posteriores, hibridização de ideais ou retomadas das primeiras formulações. Cada processo de projeto se consolida em uma incessante tomada de decisão que começa no modo de ver um terreno, mas que a cada momento, envolve importantes decisões que são tomadas, o que deixa evidente a impossibilidade de neutralidade do arquiteto.

Seguem abaixo alguns desenhos de Bardi para o Solar do Unhão, para o MAMB ainda no teatro Castro Alves e para a Casa Circular, projetada na mesma época. Pode-se ver uma variedade de desenhos, escalas e anotações que ilustram um pouco esse processo de projeto de que falamos. Processo que continua até hoje sendo o mais difundido, embora com uma importante alteração provocada pela ferramenta do computador.

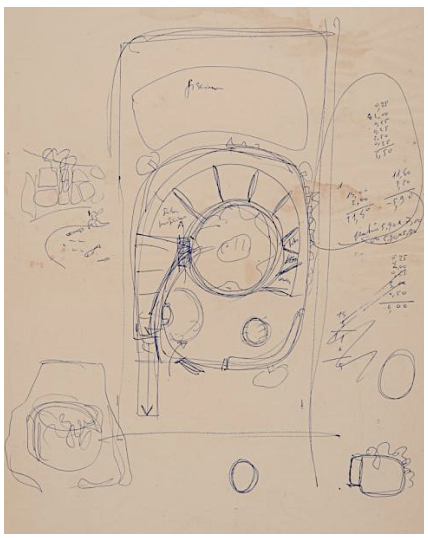


Figura 34 a 38: A primeira, segunda e quarta imagens são referentes ao projeto do Solar do Unhão. A terceira imagem ao MAMB ainda do teatro Castro Alves e o quinto desenho é de uma casa circular projetada na mesma época [1962].
Fonte: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, www.instituto.bardi.com.br, último acesso 02 junho 2014.

A primeira vista poderíamos dizer que o arquiteto decide o projeto a partir de critérios vagos e arbitrários ou segundo um procedimento padrão. Entretanto, todos os atos da feitura de um projeto são permeados por certo modo de ser arquiteto singularizado no processo de trabalho e de aprendizado de cada um. A concepção de projeto, portanto, está ancorada nas teorias, discussões, experimentações, repertórios e na tomada de posição diante de muitas questões que vão se tecendo ao longo de um percurso profissional.

Parece que o que difere o trabalho de Bardi dos mais convencionais é menos o método, do que o que está em jogo no proceder. O ato de riscar em si pode ser mais ou menos criterioso e, também, mais ou menos sistematizado. Mas ele não é, de maneira nenhuma, dissociado das forças que povoam [ou não povoam] o arquiteto. E esse proceder, no caso de Bardi, não parece estar separado das tomadas de posição ou da afirmação de uma orientação ética, da seleção das forças, da problematização dos usos e, ainda, de um contágio impessoal e imaterial com o que ela entendeu como nordeste ou como a civilização brasileira.

A tomada de posição ou a afirmação de uma orientação ética

Em seu currículo literário, Bardi comenta os anos de guerra que viveu na Itália. Em momentos críticos, quando a organização social é tomada pela barbárie e pela urgência da sobrevivência, emergem, com mais nitidez, os sentidos da existência humana. Com isso, irrompem, também, as dúvidas sobre os propósitos do próprio trabalho. Para que afinal trabalhar com arquitetura e urbanismo? Em tempo de guerra, o que se pode fazer com isso? A arquiteta escreve:

> Julho de 1943. O fascismo desaba. No bombardeio de 13 de agosto, perdi meu escritório. [...] Em tempo de guerra, um ano corresponde a cinquenta anos, e o julgamento dos homens é um julgamento de pósteros. Entre bombas e metralhadoras, fiz um ponto da situação: importante era sobreviver, de preferência incólume, mas como? Senti que o único caminho era o da objetividade e o da racionalidade, um caminho terrivelmente difícil quando a maioria opta pelo "desencanto" literário e nostálgico. Sentia que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor, que esta era a única tarefa digna de ser vivida, o ponto de partida para poder sobreviver. Entrei na Resistência, com o Partido Comunista clandestino. Só via o mundo em volta de mim como realidade imediata, e não como exercitação literária abstrata. [Bardi in Ferraz, 2008:10]

A saída encontrada por Bardi foi a de afirmar que o mundo poderia ser mudado objetivamente para melhor e que a arquitetura poderia contribuir para isso. Diante da necessidade de transformação, nada melhor que a utopia moderna, mas, naquele momento, ela vivia um paradoxo: os preceitos científicos que a sustentavam eram postos em cheque ao mesmo tempo em que a sua força transformadora deveria ser ainda mais intensa, diante da necessidade de mudança explícita na guerra. Se era necessário sobreviver, essa sobrevivência não era apenas orgânica, física, mas, sobretudo, inorgânica ou espiritual. O que estava sendo colocado em cheque era, portanto, a própria civilização: seria essa guerra o melhor que a civilização europeia poderia construir conjuntamente?

É na condição de resistência que a utopia moderna ressurge outra: não mais movida pelos novos belos tempos que a industrialização poderia proporcionar, mas pela dureza dos feios tempos de guerra. Ao que parece, nesse modo de ser arquiteto tecido nos afetos provindos da experiência de Bardi, a arquitetura sobreviveria aos bombardeios na condição que o seu propósito fosse ainda o de *melhorar o mundo*. Isto é, a arquitetura sobreviveria para melhorar as condições que acabaram levando os homens à aquela experiência de guerra. Ela sobreviveria para resistir.

Entretanto a crise provocada pela guerra, ou a drástica ruptura com um certo modo de viver, não trazia apenas sofrimentos e perdas. Ela trazia também oportunidades ao destruir o que já não se queria mais. Era o fascismo que ruía. "Foi, então, quando as bombas demoliram sem piedade a obra e a obra do homem, que compreendemos que a casa deve ser para a 'vida' do homem [...] e não para mostrar [...] as vaidades inúteis do espírito humano." A guerra mostrava também que algo havia falido, ruído. "Então compreendemos porque as casas ruíam, e ruíam os estuques, a *'mise en scène'*, os cetins, os veludos, as franjas, os brasões". [Bardi in Ferraz,2008:10] Ruía, ou ao menos poderiam ruir junto às casas, os modos de vida hegemônicos que sustentaram o fascismo. Na crise, ou na transformação necessária, uma tomada de posição era exigida e a de Bardi parece ter sido tomada e não mais abandonada ao longo de sua produção arquitetônica.

A chegada ao Brasil sem guerras impulsionou ainda mais as utopias e essa tomada de posição. "Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, e no Rio não tinha ruínas." [Bardi in Ferraz, 2008:12] As utopias eram possíveis, ainda mais sobre outras bases e em um clima especial onde muitos artistas e intelectuais pensavam um Brasil autônomo, democrático e criativo, como vimos. Parece ter sido um bom encontro entre Bardi e as terras tropicais.

Terreno fértil, portanto, para dar objetividade a luta democrática, desenvolver uma atenção e, depois, uma composição com a arquitetura vernacular. Luta e atenção que encontravam ressonâncias com questões e atores locais: era o mundo que podia ser mudado para melhor diante das necessidades de transformações de lá e de cá.

Essa espécie de ótica da luta, ou de ver as suas práticas a partir de uma luta, iria se agenciar aqui nos trópicos com outra guerra: a desigualdade social brasileira. A experiência em Salvador e o contato mais próximo com algumas *minorias* locais, principalmente o sertanejo e o caboclo, parecem ter acentuado esse modo de ser arquiteto que toma posição ou que assume uma parcialidade. Talvez a tomada de posição de Bardi, no processo de projeto do Unhão, possa ser resumida na escolha que faz em relação à política de industrialização descrita pela própria arquiteta. Entre "um país de cultura autônoma, construída sobre raízes próprias" e "um país inautêntico [...] com esquemas importados ineficientes" [Bardi in Ferraz,2008:141], ela fica com a primeira e não com a segunda.

Entretanto, essa tomada de posição também pode ser notada antes dos trabalhos em Salvador. Quando a arquiteta escolhe o sentido da palavra *civilização,* ela é mais uma vez a afirmação da autonomia e da diferença de povos distintos e não a homogeneização a partir de um modelo central dominante. Ou, antes ainda, quando escolhe se manter moderna em meio a crise do racionalismo científico ao afirmar a possibilidade de criação de uma sociedade mais justa e quando pensa que mudar o mundo para melhor é a única tarefa que lhe parece digna de ser vivida.

No nordeste a arquiteta encarna essa orientação ética e toma partido ao afirmar sua parcialidade diante do intolerável; a favor da diferença e da autonomia e contra a força homogeneizante e acumuladora do capital. O processo de projeto do Unhão é povoado pelas forças das raízes populares que se espalham pelos discursos, políticas, programas e desenhos. É com a afirmação de diferentes modos de vida que Bardi começa a tratar a fissura entre a prática do espaço e as teorias de projeto. Para Bardi, a ética da arquitetura não é entendida como passividade ou neutralidade do arquiteto, mas como uma atividade e uma ação que pode fortalecer o "povo". Lembra-se: "a arquitetura é um meio para alcançar certos resultados coletivos".

O arquiteto, no caso de Bardi, ao contrário de se omitir, age a serviço da construção de um determinado mundo, sempre parcial e político. Cada projeto facilita ou dificulta relações; cada projeto reforça ou enfraquece determinados movimentos expressivos; cada projeto induz ou inibe a presença de determinados modos de vida.

Isto é, a dimensão política não é excluída do exercício de projeto, do próprio traço. Não há neutralidade possível no exercício de concepção de projeto seja ele realizado pelo arquiteto, seja ele realizado pelo habitante. Há posicionamento traçado, seja ele consciente ou não.

> [...] Não é o arquiteto moderno construtor de cidades, bairros e casas populares, um combatente ativo, no campo da justiça social? O que cria no espírito firme e convencido a dúvida moral, a consciência da injustiça humana, senão o sentimento agudo de responsabilidade coletiva e, e em consequência, uma posição de luta para a consecução de um fim positivo, moralmente positivo? [...] A injustiça social existe, mas os problemas não se resolvem passando sobre eles e esquecendo-os."[1]

É nesses termos que apontamos uma orientação ética, uma parcialidade afetiva pode ser apontada no método de Bardi: ela continua a busca moderna por uma civilização mais justa ao mesmo tempo em que inova essa busca ao relacioná-la às necessidades espirituais e materiais dos diferentes povos, dos povos *menores*. E essa orientação, ou declinação, assumida pela arquiteta não se dissocia da experiência e dos afetos da sua própria vida. Ou seja, uma certa orientação política é efeito do próprio modo de vida e parece acompanhar a experiência de cada um. Ora, todos somos preenchidos por diferentes afetos, e é com eles que assumimos tendências, declinações, intuições, mesmo que de modo inconsciente. É com eles que reverberamos ou rejeitamos os encontros.

Bardi já trazia em sua bagagem ética e afetiva as suas diretrizes quando chegou no Brasil. Tinha uma parcialidade que não foi omitida, mas assumida, usada e potencializada como orientação para a seleção de seus encontros. Possuir diretrizes não é, contudo o mesmo que possuir modelos. São tendências e não formas a serem seguidas, o que pode ser comparado a imagem de uma bússola: ela indica uma direção, o norte ou um rumo, mas não indica como ir, o que se encontrará no percurso e onde se vai chegar. É no encontro com a *civilização brasileira*, e, depois, especificamente com o nordeste que a tomada de posição a favor das *minorias* ganha corpo e passa a fazer parte dos gestos de projeto de arquitetura e da vida coletiva que são realizados no restauro do Solar do Unhão ou nas políticas e programas criados.

[1] Bardi L. Bo, *arquitetura ou Arquitetura*, Crônica de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Página dominical do Diário de Notícias [Salvador, BA] n. 2, 14 set. 1958 in Rubino e Grinover, 2009: 90.

> A desculturação está em curso. Se o economista e o sociólogo podem diagnosticar com desprendimento, o artista deve agir, além de ligado ao intelectual, como parte ligada ao povo ativo. [Bardi in Suzuki, 1994: 11]

Entretanto, para além do caso do Unhão, talvez essa evidência da parcialidade aponte uma importante questão para os dias de hoje. Esta, ou outra, tomada de posição não estariam presentes em todos os projetos, mesmo que de modo inconsciente? Quais são as diretrizes presentes no niilismo ou no relativismo recorrentes nos projetos ou nos discursos atuais? Quais orientações subjazem as afirmações que desqualificam as questões políticas atreladas aos projeto de arquitetura e de urbanismo quando consideradas anacrônicas ou ideológicas?

A seleção das forças e a problematização dos usos

Essa posição política e essa orientação ética norteou tanto a seleção das forças e dos aliados como a problematização dos usos envolvidos no processo de projeto do Unhão. Se no nordeste eram muitos, eram muitos em uma direção comum. E também os defensores do folclore, os intelectuais da classe artísticas que se opunham ao MAMB e às posturas de Lina Bo Bardi, pois a tomada de posição também cria oposições. Uma luta pressupõe, ao menos, dois lados de disputa e isso não é o mesmo que afirmar uma ingenuidade desprovida de táticas na realização do combate.

A sorte de Bardi, nesse projeto, foi o encontro com um movimento constituinte composto de inúmeros aliados com quem pôde agir em um único sentido ou em sentidos até certo ponto convergentes: criar uma Bahia, um nordeste, uma *civilização brasileira* democrática e moderna. Emergia um comum diante do intolerável e dos esquemas importados. Aliados que, como vimos, não estavam classificados em categorias representativas *a priori* do processo de projeto e tampouco respondiam a uma única profissão específica. Eram economistas, jornalistas, intelectuais, arquitetos, artistas plásticos, ceramistas, atores, diretores, cineastas, entre outros. Era uma grande nebulosa formada por tantas nuvens heterogêneas assopradas por um vento comum; ou como a imagem de um barco com diversos marinheiros criando maneiras de impulsioná-lo na direção indicada pela bússola. Barco cuja sorte era estar a favor do mesmo vento, até ele virar em 1964.

Assim como não poderia ser qualquer aliado, não poderia ser qualquer força: as que impulsionavam para a acumulação não serviam;

as do povo que se voltavam contra ele mesmo também não serviam. Fazia-se necessário uma seleção das forças, isto é, o importante era a direção para qual o barco andava e não de onde vinham os seus marinheiros. Esse modo de ser arquiteto parece ter feito da orientação ética um princípio de seleção, o que fez com que as escolhas de Bardi não fossem um ato aleatório ou voltado a um interesse privado.

"São trechos daquele caminho, que não tinha protagonistas individuais, mas uma única força coletiva. Era o nordeste." [Bardi, in Suzuki, 1994:24] Ao contrário de interesses individuais, era um grito coletivo que conduzia as decisões. Diante da urgência pública desse grito, parece que não havia condições para uma reunião com as famílias ceramistas do Sertão sobre as possíveis políticas econômicas do artesanato no nordeste. Seria completamente despropositado perguntar aos sertanejos artesãos o que eles desejavam. Dadas as condições, talvez, eles respondessem: um prato de farinha com carne seca. Ora, não era apenas evidente a força do sertanejo, mas, também, era clara a sua fraqueza. Era notável o efeito de fraqueza que aquela situação limite imprimia em seus próprios corpos. Estava-se diante de uma guerra velada ou mesmo bem visível, visto o caso da Artene.

> Não vale mais a sentença clássica de Euclides: o sertanejo não é, antes de tudo, um forte. É, antes de tudo, um servo da mais primitiva condição, é um fraco e um passivo: sua resistência já é na própria morte, não é na vida: a impotência mental e física está presente em seus atos cotidianos e ele só ameaça se libertar da preguiça se estimulado pelas alienações do misticismo: não é necessário que lhe seja apontado (ainda) um destino real: nos campos do Monte Santo, Trapagó, Quinquiriqual, Acaru, Cocorobó, Quebroguenem eu os vi (aos grupos) lamentar a ausência de D. Pedro II e dispostos a morrer em outra guerra (e exclusivamente nesta), desde que ela fosse em nome de Deus e do Imperador. Nús e paralisados ainda estão com a fôrça transferida para as mãos do Bom Jesus. [Rocha in Suzuki,1994:65 e 66]

A comunidade ou o povo não poderiam ser idealizados ou romantizados, diante da visão de sua fraqueza. O sertanejo diante da fome já havia sido tirânico, como no profetismo e no cangaço. Nem tudo que provinha do povo, portanto, poderia ser legitimado. As questões encontradas precisavam ser problematizadas. O folclore e o mito precisavam ser transformados em fabulações para que o intolerável fosse ultrapassado. Na seleção - do que propagar e do que combater - o posicionamento ético e político de Bardi, como de Glauber Rocha, era claro: era necessário criar fabulações de um devir outro, mais forte.

A orientação ética não se deu por categorias ou representações, mas pelo que fortalecia as *minorias*, ou pela exclusão do que as enfraquecia. Não havia garantias *a priori* que considerassem tudo que viesse do povo como bom ou tudo que viesse da classe artística como componível e legitimado. Não foi feito um loteamento do Unhão: o subsolo fica com as rendeiras, o casarão com os ceramistas, a igreja com os artistas plásticos, entre outros. O Unhão estava a serviço de uma política que apostava em uma transformação do que havia e não na sua divisão e manutenção. Havia, portanto, uma proposição de Bardi, um caminho a ser seguido a fim de diminuir as desigualdades, a fim de rever a política de industrialização que vinha sendo feita com base na cultura dominante.

A posição estava tomada a favor das culturas populares, da diferença dos modos de vida, da equidade dos saberes e da distribuição da renda. Assumir essa postura já era um ato público diante da paisagem social que o nordeste oferecia naquele momento. Se Bardi possuía uma bússola que indicava um norte - bem como alguns aliados - um grupo de diversos marinheiros em um único barco de dimensões modestas navegando na direção indicada pela bússola - eles se inseriam em uma paisagem catastrófica.

Ora, essa paisagem poderia ser descrita como tendo um outro barco, bem maior, que marchava na direção contrária ao de Bardi, acumulando ao seu redor inúmeros flagelados boiando no mar em restos de madeira. A paisagem do nordeste era despótica e de extrema concentração de riqueza, o que estava sendo combatido pelo pequeno barco onde se encontrava Bardi. Apesar de pequeno ele pretendia ser uma fabriqueta de canoas com as quais os sertanejos pudessem sair da dependência do grande barco e, com isso, instaurar uma outra paisagem.



Figura 39: O grande barco e o barco a favor dos ventos. Cena da *animação Les Triplettes de Bellville.* Fonte: http://dessins-animes.com/das/554/name/les_triplettes_de_belleville, último acesso 25, junho, 2014.

Diante da paisagem existente, como poderíamos dizer que o pequeno barco a favor dos ventos velejava em uma direção pessoal? Como poderia ser um problema o projeto realizado pela arquiteta se ele era movido por forças coletivas? A luta pela equidade não poderia assumir a direção para "todos os lados" ou uma divisão do poder de decisão como se essa paisagem fosse neutra, e tudo não passasse de uma questão de acatar um pouco da opinião de cada um. O coronel, o sertanejo e o arquiteto e seus pares não partiam das mesmas condições. Já havia uma abismal desigualdade e era contra ela que o Unhão se insurgia, o que é completamente diferente de um projeto movido pelos interesses ou pela vaidade de um arquiteto ou de um grupo de intelectuais. Na paisagem despótica daquele Nordeste, para começar a falar de igualdade, ou melhor, de equidade, seria primeiro necessário estar a favor das *minorias* e na direção contrária ao grande barco.

A orientação ética era, portanto, pública, na medida em que o para todos seria, primeiro, a favor dos flagelados, dos sertanejos, do que Lina denominava povo. A parcialidade, nesse caso, tinha como fim tocar a todos, mas não sem antes diminuir as diferenças sociais. O estar *com as minorias*, a lateralidade dessa relação ou a tomada de posição, seria o início de uma construção comum, na medida em que o intolerável dessa imagem é de todos. Não apenas era inaceitável viver nas condições do povo do Sertão à época, mas também seria - e ainda é - intolerável, para o conjunto da sociedade como um todo, sustentar a existência dessa paisagem despótica.

> A integração do Kitsch (palavra alemã intraduzível), que junto com a 'integração da estética do lixo' e da assim chamada 'cultura de massa' (produtos industriais espúrios, T.V. deteriorante, cartazes de duplo significado, etc.), têm, na base, aquiescer, o concordar supino a um statu-quo: o da civilização ocidental, com suas liberdades individualistas e sua estrutura econômica pós-capitalista. É uma adesão melancólica a um mundo que não poderia ser aceito se os homens que o aceitam decidissem não aceitá-lo. [Bardi in Suzuki, 1994:29]

E o que vale para os aliados e para as forças também vale para os usos. Se o que norteia esse processo de projeto é o que fortalece e o que enfraquece as *minorias*, o uso fica subordinado a ética e não aparece sem antes ser problematizado segundo essa orientação.

O uso não é mais determinado pelo arquiteto, por uma ideia de futuro, pela tradição de outrora ou pelas práticas recentes. Saímos da

questão colocada entre os movimentos econômicos ou dispersivos. É por uma outra lógica que o uso é determinado não apenas no Unhão, mas nesse modo de ser arquiteto encarnado por Bardi.

Por exemplo, a feitura de uma escola - seja ela recuperada de um passado distante, de um uso recente ou de futuro tecnológico - não é dissociada das questões: o que queremos com essa escola? Essa escola aposta em que construção de cidadãos? Ela nos enfraquece ou nos fortalece? Isto é, não pode ser apenas uma escola que deva ser mantida, resgatada ou construída. Era preciso pensar qual seria a escola. Quais as inclinações políticas que ela produziria para os cidadãos? Quais os afetos que ela promoveria? Que potencialidades desenvolveria? Que passagem coletiva construiria?

"Esta consciência, este espírito coletivo de colaboração tem que existir desde a escola, que deveria opor à regra, que é a mesma da sociedade, 'cada um por si', a regra "um por todos e todos por um'."[2] E como a escola, o Unhão parece ter problematizado seus usos. Não era apenas um museu. Mas qual museu? Para construir qual cidade? Não era apenas uma exposição. Mas qual exposição? Para fortalecer quais modos de vida, quais estéticas da existência? Não era apenas uma escada. Mas qual escada? Para afirmar qual política de industrialização? Escola, museu, exposição e escada produtores de quais corpos? De quais civilizações?

Não se tratava de apenas dividir ou replicar a lógica existente, de reafirmar o que é feito pelo povo ou do que é dito pelo arquiteto. Não trata-se de manter o povo onde está e o arquiteto o que é. Era preciso transformar a lógica de ambos ao estabelecer uma questão, uma crise, uma relação problemática, que só pode ser colocada a partir de uma tomada de posição ou de uma composição[3]. Caso contrário seria apenas aplicar regras universais e abstratas: "deve-se fazer tal escola". Ao problematizar é necessário ancorar. Isto é, se não houvesse *minorias* como problematizar entre o que as enfraquece ou as fortalece?

Ao que parece, a travessia de um percurso disparado por uma problemática, por uma crise, por uma *terra em transe* vai desde os usos até a possibilidade de recriar a *civilização brasileira* em outras bases, a partir de uma tomada de posição. Era preciso recriar a paisagem sem com isso perder as ressonâncias coletivas, o jeito de fazer as coisas locais, sejam elas eruditas ou populares. Lembrando que: "esta falta de

[2] Bardi L. Bo, *A Lua*, Crônica de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Página dominical do Diário de Notícias [Salvador, BA] n. 7, 19 out. 1958 in Rubino e Grinover, 2009: 107.

[3] Uma composição nova que faz povo, coletividade, e arquiteto serem outros. Mas isso veremos com calma mais adiante.

polidez, esta rudeza, este tomar e transformar sem preocupações [...] é um contínuo possuir em si, entre a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva."[4]

Não se tratava apenas de trocar um futuro ideal pelo o que já se possui, pelo existente, mas pergunta-se: do que temos, o que fortalece as *minorias*? É daí que começava a passagem de um mundo necessariamente outro diante do intolerável deste. Uma passagem que fortalece as *minorias* não para ignorar a maioria, mas para evitar seu rolo compressor, para evitar o modelo e quiçá começar a criar uma possibilidade de equidade. Ora, definitivamente não se parti das mesmas condições quando se é coronel, europeu, colonizador ou náufrago.

O contágio impessoal e imaterial

A procura de Bardi por forças que pudessem ancorar o seu trabalho nos trópicos já ocorria desde a revista *Habitat,* antes mesmo da arquiteta conhecer Salvador. Na revista do MASP eram publicados textos de intelectuais, obras de artistas consagrados, experiências de vanguarda internacional, bienais de arte, obras de importantes arquitetos brasileiros e, também, as experiências e objetos populares que mapeiam a busca da arquiteta sobre a potência da *civilização brasileira*; como, *Os Ex-Votos*, *O Índio Modista*, *O Povo Arquiteto*, *A Casa de 7000 cruzeiros*, *Construir é viver,* entre outros. De fato, percebe-se que Lina Bo Bardi buscava uma força e não uma forma ou uma identidade do índio, do negro, do sertanejo ou do favelado. O que era validado era uma prática e não exatamente o fato dela ter sido realizada por um homem do povo ou a sua possibilidade de permitir a reprodução de uma forma ou de um material popular. Validava-se atitudes públicas ou forças impessoais, sem com isso perder a especificidade de cada experiência. O caso de José descrito pela arquiteta em "Construir é Viver" sustenta essas afirmações:

> (...) Nem todas as pessoas têm a capacidade de construir uma casa; mas achamos que a maioria sabe aplicar e aperfeiçoar aquela série de regras e princípios transmitidas de geração para geração.
>
> José da Silva e Matto é um desses homens do povo que fabricou a sua casa num lugar bem afastado para escapar à monotonia e à

[4] Bardi L. B. *Bela Criança*, Habitat n.2, p.3, jan.-mar., 1951.

> pasmaceira das cidadezinhas. Foi para o Amazonas, penetrou na selva, carregando seu saco de roupas e poucas ferramentas, talvez uma serra, um martelo, um machado e pregos, que obteve em troca de serviços prestados a um capitalista do sul. José viajou bastante, mas compreendia que a selva não é de ninguém e ao mesmo tempo é de todos, de qualquer pessoa de boa vontade que sabe renunciar à geladeira, à batedeira elétrica, ao aspirador de pó. As árvores, as flores, os bichos, são de quem os pega. José fabricou sua casa sem arquiteto, sem o auxílio daqueles escritórios técnicos que só sabem encher a cidade de "finos palacetes" em estilo português e mexicano. Êste arquiteto de quem falamos, êste arquiteto sem compasso, regua T e tecnigrado; êste homem simples e feliz, trabalhou dias e dias escolhendo a boa madeira, a mais leve, a mais resistente, a mais útil. José sentiu o prazer da arquitetura, o gosto de planejar, de sistematizar sua vida em baixo de um teto: um dos mais nobres prazeres do homem. Conhecia, por tradição, a arte de construir e sua belíssima casa ali está, firme, espaçosa e agradável, no meio da natureza, em plena selva, no coração do Amazonas.
>
> Aquele mundo exuberante que é o Amazonas tem na habitação de José um pequeno momento de ordem, de carinho e poesia humana, onde tão bem se compreende que construir é viver. É uma singela porém profunda lição para todos nós das cidades grandes, onde construir tornou-se mais uma forma de morrer do que uma forma de viver. [Bardi, *Habitat*, n.7, abr-jun, 1952, pg.3]

De José, que poderia ter sido Mário, João, Dorivaldo, Maria das Dores, da casa do lado de cá ou do lado de lá do rio, da casa do pai ou do filho de José. Na experiência do Unhão como nesse artigo, escrito em 1952, a impessoalidade é clara. A força de construir uma casa no meio do Amazonas não provinha exatamente de José, mas de uma sedimentação, de uma rede de indivíduos do passado até o presente, de uma multidão. Bem como o elogio não é exatamente a pessoa de José, mas ao modo de fazer a casa desvinculando-se de uma identidade. Isto é, um modo - ou um método - desatrelado de um *a priori* fixo como: uma autoridade [o morador mais antigo, o presidente da associação], uma propriedade [o chefe da cidade ou do morro, o proprietário do terreno] ou uma miserabilidade [a condição de pobreza que legitima qualquer prática ou discurso].

O elogio é à experiência em ato. É ao modo de fazer a casa e a escolha ética e política associada a ela. O louvor, ou a lição para todos da cidade grande, é justamente no que toca a força ética evocada nessa experiência singular de José. São muitas gerações e civilizações que se

atualizam em uma sabedoria construtiva - *escolhendo a boa madeira*[5] - e são muitas as críticas em relação ao modo de viver hegemônico que são apontadas: o problema da propriedade privada [a terra e os alimentos são de qualquer pessoa que puder tirar dela o seu sustento]; todo modo de vida implica em alguma renúncia seja da batedeira ou de sua própria liberdade [o saber renunciar à geladeira, ou à batedeira]; o conhecimento empírico pode ser mais coerente que o dos diplomas [esse arquiteto sem compasso]; a poética necessária é aquela intimamente ligada à existência e não a provinda de uma moda exterior [os finos palacetes em estilo português ou mexicano]; e, sobretudo, a autonomia em relação ao modo de vida da cidadezinha ou das grandes cidades que implica, para muitos, a submissão a uma vida sem direito à moradia e acesso a um trabalho digno que faça algum sentido além da sobrevivência.

Ao que parece, a experiência da construção da casa de José está intimamente ligada a um movimento de alegria [de expansão] e autonomia que problematiza muitas questões coletivas e públicas. Está associada à conquista não apenas da casa, de um terreno, dos aspectos físicos ou materiais da morada, mas de todo um *território existencial*[6] que estabelece uma lógica bem distinta das provindas das cidadezinhas ou da cidade grande.

José estabelece um outro modo de viver que marca um domínio, mas sem passar pela lógica da propriedade ou da identidade. O domínio é marcado pelas práticas, por um *ethos*, pela vinculação com o Amazonas, que consolida gradativamente um modo de vida diferente do que ele possuía na cidade. Isto é, o próprio José se transforma, se movimenta. O todo é aberto também para ele e o construir da sua morada não é apenas físico. Casa e José se dão em um único processo de constituição de um território existencial, que é imaterial e material ao mesmo tempo. Nessa experiência o movimento de José e de seu território não é apenas de translação, mas também de transformação. Há uma diferença qualitativa em relação a ele mesmo: ele é melhor, mais autônomo e expressivo nesse novo território. O

[5] Estima-se que em 1500 habitavam o Brasil entre 1 a 8 milhões de índios a 10.000 anos. Desses povos herdamos as formas de habitar nos trópicos. Os povos indígenas tinham um conhecimento imenso da natureza: de cada animal, inseto, planta. Sabiam para que servia cada planta e sabiam fazer a partir delas inúmeros objetos, a casa, a canoa, entre outros. Informações retiradas do documentário da obra de Darcy Ribeiro: *O povo brasileiro: matriz tupi,cap1* disponível no youtube, último acesso 12 de maio de 2014, http://www.youtube.com/watch?v=Dmi0Jn_9sPA.

[6] Conceito de território de Deleuze e Guattari publicado em *Mil Platôs 4* [2012- 2 ed.] no capítulo *Acerca do Ritornelo*. "Os motivos ou as forças de expressão não são mais explicados pelos personagens e pela cena de suas ações, mas, ao contrário, são esses que surgem através dos motivos e expressões. O território não se constitui como um domínio de ações e funções, mas sim como um *ethos*, que é ao mesmo tempo morada e estilo." [Passos e Alvarez, 2009:134]

construir da casa não é dissociado desse território existencial que é mais agenciado a uma expansão e criação da vida do que ao seu constrangimento, por isso construir é viver.

Ao aliar a construção de uma casa a um processo imaterial e existencial, Bardi cria o contraponto necessário para apontar a direção política que a maior parte das construções na cidade afirma. O fato de José se transformar no sentido de uma expansão e criação de si com a construção de sua casa, denuncia todas as construções que constrangem a vida.









Fifura 40 a 43: A casa de José no Amazonas e ele próprio a construindo.
Fonte: *Habitat* n7 da página 3 a 9.

O processo de construção das cidades, na maior parte das vezes, está vinculado ao acúmulo de dinheiro de alguns poucos [especulação imobiliária], ao trabalho quase escravo de outros [operários] e a inserção do futuro morador em um padrão muitas vezes desprovido de qualquer poética e sentido [consumidor]. Parece que essa experiência hegemônica de construir as cidades se tornou um dos suportes para que a maior parte dos envolvidos nela perca sua autonomia, seja ela física ou espiritual. Isto é, a experiência de construção, nesse segundo caso, parece estar agenciada a um movimento de constrangimento da vida, de tristeza ou de morte, de desconexão da constituição de um *território existencial* causada pela fixação da vida em modelos *apriorísticos*.

Entretanto isso não vale, evidentemente, para todos os casos urbanos. As cidades possuem muitas vezes um incrível poder de expansão e criação de vida, na qualidade de polos de encontros das mais variadas espécies, bem como as pessoas criam práticas de si que independem do seu lugar de residência. E essa ponderação também é válida ao reverso. Não são todas as experiências de habitar o Amazonas, por exemplo, que convergem para uma autonomia e criação e, também, não são todas que criam uma relação existencial com o Amazonas. O que queremos com esse exemplo não é mais uma vez criar modelos ou romantizar a questão, mas mostrar que o construir também pode ser agenciado a um movimento maior, impessoal, que necessariamente implica em uma ética e uma política da existência, seja ela a de José ou de uma eventual *civilização brasileira*.

O que queremos dizer é que o objeto de trabalho do arquiteto está agenciado não apenas a territórios físicos, mas também a existenciais. E é nesses termos que a micropolítica é indissociável da arquitetura e do urbanismo.

É nessa possibilidade de potencializar a existência que fica inegável a desnaturalização que a experiência de José provoca no modo de vida que ele, e muitos outros, possuíam na cidadezinha ou nas grandes cidades. É notória a questão que ele coloca: a qual movimento está vinculado o construir das cidades ou o construir de cada projeto que realizamos e executamos? Este morrer da cidade, talvez, seja menos evidente que o morrer do Sertão, expresso de modo mais drástico e orgânico. Entretanto que nome daríamos, se não a morte, para as experiências de desconexão da vida, isto é, para o aniquilamento das possibilidades orgânicas [físicas] ou inorgânicas [espirituais] de sua expansão e criação?

A impessoalidade se apresenta nessa experiência de José em dois sentidos: de um lado, a multidão que constitui um; e, de outro, a experiência singular de um que questiona muitos. A experiência de construir a casa no Amazonas foi sustentada por inúmeras gerações ao mesmo tempo em que coloca em cheque as condições de vida da cidadezinha e o modo de construir das grandes cidades. Ou seja, questiona a relação da propriedade, a relação do trabalho, a relação do saber, a homogeneização dos modos de vida, o sentido da existência. José em seu ato e Bardi, ao publicá-lo, interrogam todos nós: quais as práticas e sentidos que estão atrelados aos nossos modos de vida ou à construção das nossas casas?

José vai de uma multidão à outra. Ora, o problema não é de José, passa por José. A questão é de todos e a experiência de José ilumina o que subjaz o exercício de construir. Sempre há um sentido por trás dele, ele sempre provoca um efeito: ou nos fortalece ou nos enfraquece. A qual movimento está agenciada essa ou aquela experiência de construir a casa, de criar um objeto ou de pensar um museu? José expandia a criação de seu próprio modo de viver ao incorporar o Amazonas em sua experiência ao mesmo tempo em que rompia com as relações de submissão inevitáveis para ele na cidadezinha. José era muitos. A construção da sua casa era um ato público. Era a construção de uma canoa que já se posicionava para o norte quando Bardi a encontrou. A sua casa era uma denúncia. Era um grito pela diferença, pela vida conduzida por outras matrizes. Ele era até mesmo a paisagem e as inúmeras gerações passadas e futuras que o constituíam. Bardi também era muitos. Era o Amazonas para um e o Nordeste para o outro.

Análogo a José, Bardi parece construir nessa experiência do Unhão um outro território, se entendermos com essa palavra menos a ideia de uma porção de terra do que a de um modo de habitar, de um *ethos*, de um conjunto de práticas de si que marcam um domínio territorial. Isto é, a arquiteta Lina Bo Bardi parece habitar de um outro modo, ou de outra forma, com distintas práticas, o próprio território da arquitetura e do urbanismo. Ela o habita com um modo denúncia ao colocar em xeque o proceder de arquitetos que insistem em se afirmar pretensamente neutros ou burocratas. Para ela a neutralidade parece ser uma falsa questão e a técnica nunca está apartada de tendências, o que permite-nos perguntar: o que move cada projeto? O que move as práticas que constituem um arquiteto? A serviço da construção de que mundo servem os modelos ou um proceder que se afirma meramente técnico? Contribuímos, na maior parte das vezes,

para a expansão e a criação da vida ou para o seu constrangimento e sua serialização?

Não apenas José mostra que a vida pode ser diferente se preenchida por outras experiências, mas também Bardi parece fazer isso com o exercício do arquiteto. Ela igualmente vai de uma multidão a outra: parte de uma ampla discussão do campo da arquitetura e do urbanismo e, ao criar o seu modo de atuar, problematiza as práticas hegemônicas, questionando-as tanto em relação ao autoritarismo quanto à neutralidade.

O que se afirma ao seguirmos os modelos hegemônicos nas práticas de arquitetura e de urbanismo? Ou, por que deveríamos abandonar o exercício de projeto se ele é ancorado em um campo que, também, pode ser visto como uma sedimentação de inúmeras gerações e de inúmeros povos sobre o tema do construir? Aqui parece ter uma outra passagem: a do arquiteto. De um arquiteto autoritário ou neutro para um arquiteto mutante. Por que deveríamos abandonar a possibilidade de sermos arquiteto se podemos ocupá-la? Ocupá-la com forças impessoais, com outras práticas e com outros modos de exercer esse ofício.

E ao que parece, para ocupar o exercício do construir com forças impessoais é preciso que o arquiteto, ele mesmo se torne uma passagem, um meio. Ele pode ser povoado, contagiado, levado por um movimento *comum* que arrasta arquitetura, povo e arquiteto em um devir, em uma transformação necessária a partir de um encontro capaz de produzir ressonâncias, de produzir *noções comuns*[7].

Se o movimento é um corte da duração, o próprio arquiteto pode reverberar um todo imaterial como os pássaros ao migrarem. E nesse sentido, quando entendemos a própria translação como um efeito de uma transformação maior, de um Todo, até mesmo a própria materialidade se torna uma passagem e a arquitetura também pode ser um meio para levar uma multidão a outra.

Se o ofício do arquiteto e do urbanista recai sobre a matéria, sobre os materiais de construção, as medidas, as questões construtivas e físicas dos espaços é para elevá-las a imaterialidade. É para tocar o outro que uma construção é elevada à arquitetura. É na condição de também tornar a matéria uma passagem: uma passagem de forças e afetos ou uma passagem imaterial.

É esse, afinal, um dos segredos da arquitetura que acabamos por esquecer: fazer da matéria que habitamos uma matéria povoada de

[7] Veremos esse conceito de Spinoza mais adiante.

sensações. E não seria esse, um dos segredos do arquiteto: fazer de seu ofício uma reverberação coletiva?

*

Essa outra série não parece partir dos mesmos pontos que a primeira, proposta por Alexander. Ela é quase um contraponto à pessoalidade, ao controle e à propriedade. Parece-nos que são outras considerações que sustentavam a experiência do Unhão: uma impessoalidade em oposição ao pessoal ou identitário mas não ao singular [o amazonas e o nordeste de muitos para muitos] (i); uma orientação pública ou um movimento comum em oposição ao interesse privado [o barco que fabrica canoas navegando na direção contrária ao grande barco] (ii); e um vir a ser, um devir em oposição ao controle, ao *status quo*, ao fixo ou aos modelos [o vir a ser amazonas de José e o devir nordeste de Bardi] (iii).

Nessa série talvez possamos notar que as decisões de projeto tomadas pelo arquiteto nem sempre são aleatórias, meramente formais ou metodológicas, sustentadas em bases arbitrárias ou voltadas aos interesses particulares. Parece que o arquiteto pode ser povoado ou contagiado por forças públicas e colocar o seu traço, a definição de programas ou políticas a serviço de uma orientação ética que não se separa dos afetos e das tomadas de posição que ele empreende.

Parece ter sido no contágio de um *com* o outro - do nordeste com Bardi - que se formou ainda um terceiro, um *comum* de ambos, o Solar do Unhão e todos os programas e políticas que giravam em torno dele. A força da luta e da expressão das *minorias* contagiou as práticas da arquiteta ao entrar em consonância com os afetos e com as direções já trilhadas em seu percurso.

O reverso também ocorre: o movimento moderno contagia Salvador e o nordeste; emergiu por lá o Tropicalismo, o Cinema Novo, entre outros. Essas lutas parecem ter se encontrado de tal forma que puderam ser a mesma. Puderam ser encarnadas uma na outra possibilitando duas passagens: a do nordeste e a da arquitetura moderna, mesmo que o trabalho tenha sido interrompido com a virada do vento de 1964 ou, ainda, tenha pretendido ser muito maior do que poderia.

Não teríamos aqui uma real aliança, uma aliança em movimento? Não seria o nordeste, a *civilização brasileira*, que poderia passar para um maior grau de democracia e autonomia? Por outro lado, não seria esta nova compreensão da arquitetura e do "movimento" moderno que poderia passar do *para* ao *com* o povo?

No nordeste a democracia entre diferentes povos nunca esteve no passado, ela precisava ser inventada, ser criada em uma passagem para o futuro. Foi diante desse paradoxo que a tomada de posição passou a ser uma questão chave nos trabalhos de Bardi. Diante da transformação necessária era preciso não só operar uma seleção das forças mas excluir as fraquezas para poder pensar o nordeste a ser criado.

E o que contagia o nordeste e arquitetura também transforma a própria arquiteta ao fazê-la habitar outro território existencial e arquitetural. Como comentou seu amigo Zevi, "o salto se define: da arte moderna passa-se à arte popular, da cultura importada à documentação de produtos autóctones até então ignorados e ocultados."[8] Ou ainda, como fala Risério, ao apontar o processo que leva Lina para um fora da arquitetura e que, ao ser uma ação pública, povoa também os gestos de tantos outros:

> [...] deve-se dizer que a Bahia afetou de modo igualmente intenso quem se atreveu a tocá-la assim tão de perto. Transformou os modos de Koellreutter, enriqueceu e consolidou o pensamento de Agostinho da Silva, alterou os caminhos de Smetak, transfigurou Ernst Widmer, iluminou a alma de Pierre Verger. Enfim subversão com subversão foi paga. No caso de Lina Bo Bardi, por exemplo, redesenhou-se pessoa e obra. Isa Grinspum Ferraz, que acompanhou intimamente os últimos anos de Lina, chamou a minha atenção, em particular, para duas coisas: cadeiras e roupas.

[8] Artigo de Bruno Zevi de 1965 intitulado "A arte do povo apavora os generais" publicado no Expresso di Roma e no Brasil publicado pela Revista da Civilização Brasileira e pelo Correio da Manhã, *apud* Rubino,2002:196. Artigo que expressa uma mudança de Bardi e foi escrito diante do cancelamento da Exposição Nordeste em Roma pelos militares.





Figura 44 e 45: Cadeira Bowl e Cadeira Girafa
Fonte: http://www.casadeamados.com e http://www.arquivocontemporaneo.com.br, último acesso 11 de junho de 2014.

> A cadeira, na época de Palma, ainda é uma cadeira. [...] mesmo que moderna, ousada, a 'Bardi's Bowl" [...] não fere o código. Pode atrair o olhar, mas não surpreendê-lo verdadeiramente - e menos ainda desconcertá-lo. [...] Uma cadeira como a "girafinha" só vai ser concebida (e executada) anos mais tarde, depois da experiência baiano-nordestina.
>
> [...] Lina modificou também o seu próprio figurino.[...] agora se veste não como a primeira-dama Lavínia Magalhães, mas como a turma do Glauber Rocha..." [Risério,1995:123]

O todo também foi aberto para Bardi. Todavia, se fosse outro arquiteto seria completamente distinto. Isto, porém, veremos mais adiante. O que é relevante nesse momento é mostrar que essa composição possuiu uma orientação ao mesmo tempo pública e afetiva, capaz de fazer dela uma passagem: de uma multidão a outra. E, nesses termos, essa relação singular não é privada. Não é formal. Não é um ato de beneficência. É um encontro, um povoamento de práticas que escapavam, inevitavelmente, aos modelos formais sejam eles de si, do modo de ser arquiteto ou do espaço construído. Estavam todos em um movimento *comum* de transformação ou mutação.

Mas seria possível a cada projeto sermos povoados dessa maneira? Esse caminho se afasta dos modelos, padrões, do genérico e se aproxima de diferentes *com*posições, isto é, sucessivas posições comuns com o que cerca cada arquiteto. Esse modo mutante não seria exatamente um método de projeto a ser replicado e tampouco parece servir para todos os casos. E isso, de alguma maneira, foi até mesmo afirmado por Bardi em um comentário publicado junto a Casa Cirell, realizada em São Paulo em 1958, um ano antes da arquiteta chegar em Salvador.

> Eu tenho projetado algumas casas mas só para pessoas que eu conheço, por quem tenho estima. Tenho horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas... Tenho feito mais obras públicas, sempre em trabalhos coletivos. Gostaria muito de fazer casas populares. Tenho diversos estudos pessoais nesse sentido mas, por enquanto, parece que não há possibilidade. [Bardi in Ferraz, 2008:117]

Se o modo de arquiteto mutante de Bardi não pode ser um modelo, essa experiência, pode ao menos nos fornecer pistas: de uma bússola afetiva que a cada projeto apontará um sentido. Também pode-se dizer que ela é tudo que se tem *a priori* no percurso: o resto depende do caminhar de cada um, do que se vai encontrar e como vai se contagiar.

Não há um modelo ou método para um arquiteto que se deixa levar pelos afetos e pelo sentido de cultura que as multidões trazem em si. Mas há, sem dúvida, nesse modo contagiado de conduzir um processo de projeto uma oposição ao autoritarismo e à neutralidade ao mesmo tempo, bem como uma aposta na lateralidade conduzida por uma intuição afetiva. Há orientação e composição e ambas transformam um processo de projeto.

Mas o que estamos querendo dizer exatamente com ressonância de afetos? Como se dá esse processo de povoamento afetivo? Como um encontro entre corpos poderia se manter extremamente singular ao ser atravessado por forças públicas? Como foi possível estabelecer um *comum* entre relações heterogêneas: a relação do arquiteto *com* o povo [ou a comunidade, os habitantes] e deste *com* o seu ambiente?

A teoria dos afetos: e o paralelismo entre corpo e espírito

Retomemos a questão entre o direito clássico, Hobbes e Spinoza e a diferença entre eles: para o primeiro, a sociedade se forma ao buscar efetuar uma essência transcendente, a saber, o homem racional. Para o segundo, a sociedade se forma por consentimento, o contratualismo. Para o terceiro, a sociedade se forma na condição de que ela seja o melhor meio para a efetuação da potência de cada um. Na última perspectiva, a de Spinoza, uma coletividade forte é aquela constituída de homens igualmente fortes, livres ou potentes.

A formação da sociedade necessariamente passaria assim pelas questões de condutas, de governo de si e dos outros, e da efetuação

das potências singulares, o que evitaria o constrangimento da potência do arquiteto e dos habitantes. Para Spinoza cada corpo possui uma potência de agir distinta e mutável. O filósofo define um corpo qualquer ou a individualidade de duas maneiras simultâneas: eles são relações de movimento e repouso entre partículas [cinética] e possuem um poder de afetar e ser afetado [dinâmica]. Isto é, um corpo não se define por uma forma, por suas funções, como uma substância ou uma identidade, mas pelos afetos de que é capaz. Sendo assim, um boi pode ser mais parecido com um certo tipo de cavalo do que outros cavalos. Há mais em comum entre um cavalo de lavoura e um boi do que entre um cavalo de lavoura e um cavalo selvagem. É uma questão de modo de vida e não de forma. É uma questão de afeto: o que o afeta? Ou, do que um corpo é capaz?

"Um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um corpus linguístico, pode ser um corpo social, uma coletividade" [Deleuze, 2002:132].[9] Um corpo não é fixo e tampouco composto por partes iguais, mas é um movimento heterogêneo de partículas, de velocidades e lentidões, que podem ser mais ou menos intensas, conforme a sua capacidade de afetar e de ser afetado. Mas como um conjunto de relações pode constituir uma individualidade ou um único corpo e não restar, apenas, como inúmeras partículas lado a lado?

Em primeiro lugar não são relações fixas que constituem um corpo. Há uma espécie de circulação: elas não param de se decompor e de se recompor. E esse movimento é dado de tal maneira que as relações mais complexas se decompõem em benefício das mais simples e as mais simples se compõem constituindo as mais complexas. E seria essa incessante circulação de relações que definem um corpo, uma individualidade, sempre singular.

Spinoza exemplifica o seu conceito de corpo no exemplo do sangue. Os glóbulos vermelhos e os glóbulos brancos[10] são dois sistemas, mas são dois sistemas de primeira potência. Um convém diretamente ao outro para formarem ainda um terceiro sistema de segunda potência: o sangue. E este pode se compor ainda com outros sistemas, como os músculos, para formar outro de terceira potência. Até formarem, nesse exemplo, uma pessoa ou ainda uma coletividade de *n* potências. "O corpo humano compõe-se de muitos indivíduos

[9] Sendo assim, o que desenvolvemos para um corpo, uma pessoa, por exemplo, também pode ser entendido para uma coletividade.

[10] No século XVII, quando Spinoza escreve a Ética, não se denominavam assim. O que hoje entendemos como glóbulos brancos e vermelhos, na época eram chamados de o *quilo* e a *linfa*, que hoje designam outras coisas.

(de natureza diferente), cada um dos quais é também altamente composto."[Spinoza,2008:105]

Mesmo os ossos não cessam de se desfazer e refazer ao emprestarem as reservas minerais ao corpo e depois recompô-las com as reservas extraídas dos alimentos. Eles também são sistemas de relações em movimento e repouso o que evidencia mais um fenômeno de duração do organismo, do que um fenômeno espacial. Dessa maneira, o que permanece, o que podemos chamar de um corpo hoje e amanhã, o que insiste e constitui um corpo para mais de um instante seria um modo e não uma forma. Um certo modo desse incessante movimento das relações operarem. E este modo se mantém e se altera a cada segundo: podemos ficar doentes, mais fortes, envelhecer, bem como a qualquer momento entrar em algum choque que decomponha esse conjunto de relações. Sendo assim, um corpo, humano ou arquitetural, em sua duração, seria um conjunto de relações capaz de produzir um único efeito ao afetar e ser afetado por outros corpos.

> Por coisas singulares compreendo aquelas coisas que são finitas e que têm uma existência determinada. E se vários indivíduos contribuem para uma única ação, de maneira tal que sejam todos, em conjunto, a causa de um único efeito, considero-os todos, sob este aspecto, como uma única coisa singular. [Spinoza,2008:81]

Sendo assim, mesmo em movimento e em relação contínua com outros corpos é possível traçar a individualidade de um corpo, sem com isso fixá-lo [forma e função] ou ainda isolá-lo [opiniões e desejos isolados dos afetos ou das relações com outros corpos]. E é nesse sentido que se pode falar de um ponto de vista, de uma singularidade, de uma relação característica; no sentido de um conjunto de relações que compõem um corpo, de uma maneira de existir que afeta e é afetada e não de uma forma, de funções ou de uma suposta interioridade natural [individualismo]. A singularidade de um corpo não é o mesmo que a sua identidade[11].

[11] Cada vez mais hoje somos constituídos como sujeitos identitários. Ou seja, somos cada vez mais fixados em uma identidade: arquiteta, doutoranda, professora, cpf, endereço, banco do brasil, brasileira. Todas essas características nos evocam modos de ser, posturas de poder ou de submissão que independem da experiência. Por exemplo, o ser professor já garante um poder que independe da aula que ele pode dar. A postura dos alunos em relação a ele, o quanto ele é escutado, o entendimento de verdade em relação as coisas que ele fala, tudo isso independe de como e do que ele fala. O lugar instituido é fixo e independe da experiência: esta é a identidade do professor. Ou seja, o ser arquiteto nesse caso independe da capacidade de projeto. Como o ser povo ou pobre, também, independe do que este ou aquele corpo é capaz. E isso vale tanto para o preconceito, tudo que vem dos pobres é mau; como para a idealização, tudo que vem dos pobres é bom. A identidade, o individualismo, sempre independe do que um corpo é capaz, enquanto a individualidade ou

Não estamos tratando de algo fixo e isolado, mas de um conjunto de relações que só pode perseverar se estiver constantemente relacionado com outros corpos que não cessam de o afetar e o transformar diretamente. "O corpo humano tem necessidade, para conservar-se, de muitos outros corpos, pelos quais ele é como que continuamente regenerado." [Spinoza,2008:105]

Cada corpo, portanto, não cessa de se relacionar com outros corpos, sejam eles bactérias, partículas de oxigênio, livros, alimentos, venenos, coletividades. Deleuze que tanto se dedicou ao pensamento do filósofo insistia que para Spinoza: "nunca, pois, um animal, uma coisa, é separável de suas relações com o mundo: o interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado." [Deleuze,2002:130] A dependência de um corpo de corpos exteriores não é apenas orgânica como normalmente se pensa: o corpo humano precisa constantemente, ao menos, de ar, comida e água. Ao sermos continuamente regenerados por outros corpos, a nossa potência de agir no mundo - a nossa natureza inorgânica - também, se transforma a partir dessas relações.

Um corpo arquitetural, por sua vez, não precisa apenas de manutenção e dinâmicas de ocupação, mas exige ser constantemente regenerado. Ele muda completamente com as relações que o constituem. A Mangueira de hoje não é a de Cartola, ou o turismo é capaz de esvaziar um lugar de sentidos. Mas como um corpo, ou esse conjunto de relações, se reconstitui continuamente?

Essas relações com outros corpos não são sempre positivas, um corpo pode ser afetado tanto de modo positivo como negativo. Os positivos são aqueles que se compõem diretamente com a sua relação característica, como os glóbulos vermelhos compõem diretamente com os brancos para formar ainda um terceiro corpo, o sangue. E os negativos são aqueles que decompõe a sua relação característica, como o veneno, que desarticula as partículas do sangue. Esses encontros que nos constituem, portanto, podem ser adequados ou inadequados bem como de diferentes intensidades: ou seja, eles agem sobre a totalidade do corpo ao afetá-lo, transformá-lo. Isto é, há um ponto de vista: o seu, por exemplo. E os constantes encontros que você efetua com outros corpos podem fortalecê-lo ou enfraquecê-lo em sua totalidade, como quando ficamos doente ou quando encontramos um velho amigo.

Se, na perspectiva de Spinoza, os corpos não se distinguem por suas formas e função, eles se distinguem pelo o que podem fazer ou

singularidade de um corpo é sempre associada a um conjunto de relações mutáveis e capazes de criar um único efeito: um time de futebol, um grupo de artistas, um bando de pássaros, uma pessoa, o sangue, etc.

pelos seus poderes de afetar e serem afetados. Toda a relação característica, ou todo corpo, possui um grau de potência [essência][12]. Grau esse que não é contínuo e tampouco o mesmo para todos os corpos. Em uma escala de mais ou menos potência os corpos não cessam de variar entre eles e em relação a si mesmos. Se um corpo vive diversos encontros que o fortalece, ele aumenta a sua potência, ou seja, ele pode mais em relação ao que podia. E se um corpo experimenta diversos encontros que o enfraquece, que o decompõe, ou deixam de efetuar a sua relação característica, ele diminui a sua potência de agir. Mas como se passa de um grau de potência para o outro?

> De um estado a outro, de uma imagem ou ideia a outra, há portanto transições, passagens vivenciadas, durações mediante as quais passamos para uma perfeição maior ou menor. Ainda mais, esses estados, essas afecções, imagens ou ideias, não são separáveis da duração que as relaciona ao estado precedente e as induzem ao estado seguinte. Essas durações ou variações contínuas de perfeição são chamadas 'afetos', ou sentimentos (*affectus*). [Deleuze, 2002:55]

São os afetos que fazem variar o grau de potência de um corpo. Eles são efeitos das afecções[13] ocorridas nos encontros com outros corpos e preenchem a sua potência marcando mais ou menos perfeição em relação ao estado precedente. Sendo assim, a cada experiência que constitui um afeto, a sua potência de agir no mundo é alterada - de modo mais ou menos intenso. Ou a cada afeto a sua essência sofre uma passagem: fica mais forte ou mais fraca. Os afetos, portanto, são durações, passagens de um grau de potência a outro, são variações da própria essência de cada corpo dada na experiência. O todo é aberto, para todos os corpos ou suas essências são modificáveis de acordo com as experiências e os afetos que decorrem delas. E essa mudança pode ir para direção de uma ampliação de potência ou para a sua diminuição.

---

[12] Spinoza desloca o sentido clássico de essência. De uma ideia transcendente, um modelo, ou a essência racional do homem, ela passa a ser a potência de cada corpo de modo diferente e mutável. Na Ética, nem ao menos dois corpos possuem a mesma potência ou essência, enquanto para a Moral todos os corpos humanos possuem a mesma essência - racional - que deve ser efetuada por todos segundo os modelos difundidos pelo sábio, pelo profeta ou pelo imperador.

[13] A afecção é a associação entre uma imagem e uma ação ou a determinação da uma potência sobre essa ação (a minha potência ou a de outro corpo). Ou seja, em cada ação que fizemos existe uma imagem associada a ela. Por exemplo: levantar o braço e bater em uma pedra. Há uma ação levantar o braço e há uma imagem associada a essa ação, a pedra. As ações, portanto, estão sempre relacionadas às imagens e essa relação é uma afecção. O efeito da afecção na nossa potência de agir é o que Spinoza chamou de afeto. Ou seja, nesse caso a ação de levantar o braço e bater na pedra pode produzir um afeto de alegria ou de tristeza, que fazem variar para mais e para menos a sua potência de agir no mundo.

São dois afetos de base que fazem variar essa escala: a alegria e a tristeza[14]. Você pode ser preenchido por um afeto de tristeza e diminuir a sua potência de agir no mundo ou pode ser preenchido por um afeto de alegria e aumentá-la. Essa variação, portanto, não é apenas quantitativa é também qualitativa. "O afeto-sentimento (alegria ou tristeza) emana de uma afecção-imagem ou ideia que ela supõe (a ideia do corpo que convém ou não com o nosso); e, quando o afeto retorna à ideia de que provém, a alegria torna-se amor, e a tristeza, ódio." [Deleuze, 2002:57]

Tal qual como para Hobbes, para Spinoza a essência de um corpo é, portanto, o mesmo que sua potência em ato, o que marca uma grande diferença em relação ao pensamento moralista. A essência do homem para a moral é universal: o homem racional. A essência para Spinoza e Hobbes é dada em ato, ou seja, é deslocada de uma perspectiva universal para uma específica: a de cada corpo a cada momento. A potência não está em um ideal fora do mundo a ser efetuado, mas no mundo ou nas ações dos corpos. Com isso, acabam os mensageiros entre mundos. Mas apenas até aí Spinoza se mantém discípulo de Hobbes. Enquanto Hobbes encaminha a questão para um contratualismo como já vimos, Spinoza mostra que essa essência em ato é fruto dos encontros, dos afetos que decorrem deles. Ou seja, mostra que essa potência não é apenas quantitativa, mas, também, qualitativa e pode, ainda, ser orientada na experiência.

Quando olhamos a partir de um ponto de vista e não de um modelo universal, podemos avaliar a essência ou a potência em relação aos encontros desse corpo com os outros corpos e perceber se cada qual está aumentando ou diminuindo sua potência de agir e instaurar mundos. E é aí que entra a orientação ética e não moral, o deve-se universal. Os encontros com outros corpos podem ser avaliados, organizados ou direcionados de modo que haja mais situações produtoras de alegrias do que de tristezas. E "será dito bom (ou livre, razoável, forte) aquele que se esforça, tanto quanto pode, por organizar os encontros, por se unir ao que convém à sua natureza, por compor a sua relação com relações combináveis e, por esse meio, aumentar a sua potência." E, por outro lado, será dito mau (ou escravo, insensato, fraco) "aquele que vive ao acaso dos encontros, que se contenta em sofrer as consequências, pronto a gemer e acusar

[14] Desses derivam todos os outros: admiração, desprezo, amor, ódio, atração, aversão, adoração, escárnio, esperança, medo, segurança, desespero, gáudio, decepção, comiseração, reconhecimento, indignação, consideração, desconsideração, inveja, misericórdia, satisfação, humildade, arrependimento, soberba, rebaixamento, glória, vergonha, saudade, emulação, agradecimento, benevolência, ira, vingança, crueldade, temor, audácia, covardia, pavor, cortesia, ambição, gula, embriaguez, avareza, luxúria. Todos esses afetos são descritos um a um no terceiro livro da Ética de Spinoza.

toda a vez que o efeito sofrido se mostra ao contrário e lhe revela a sua própria impotência."[Deleuze,2002:29]

A escala antes quantitativa, mais ou menos potência, é também qualitativa. Que modo de vida é o mais potente? E o que significa ter mais potência de agir? É na busca de uma vida livre que a potência pode ser aumentada. E para isso não há uma forma a ser seguida como na moral: o que é o *bem* para todos os homens e a fórmula para segui-lo, o que é o *mal* para todos os homens e a fórmula para evitá-lo. Fórmulas estas dominadas pelos sábios, profetas e príncipes, que não por um acaso são os mesmos personagens que devemos alguma obediência para que a sociedade ideal seja efetuada. Na Ética essas categorias são substituídas pelo *bom* [composição direta entre os corpos, afeto de alegria e aumento da potência de agir no mundo] e pelo *mau* [decomposição da efetuação da sua relação característica, afeto de tristeza e diminuição da potência de agir no mundo]. As variações de bom e mau, ao contrário das de bem e mal, só podem ser pensadas em relação a cada corpo e a cada situação. É de homens livres e fortes que um outro tipo de sociedade pode ser construída.

A Ética não propõe modelos, mas indica um caminho de seleção dos encontros para que a sua potência de agir aumente para que a partir dela um corpo possa conhecer, ou se compor a outros corpos na medida em que eles convém ao seu. Mas, também, não há fórmulas para essa seleção ou para esse primeiro passo proposto. Cada um, a partir da sua experimentação pode descobrir o que lhe convém. Selecionar é o mesmo que se colocar, ao máximo, em situações nas quais o seu corpo se componha diretamente com outros corpos. E isso é diferente de ficar a deriva no acaso dos encontros. Pressupõe uma experimentação tanto quanto uma postura ativa, e não passiva, em relação aos próprios encontros. Se a Moral dissemina um modelo de conduta, a Ética propõe uma questão: como se colocar nas relações de modo a aumentar a sua potência de agir? E será aumentando a sua potência, e não a constrangendo, que melhor se poderá se compor com a sua comunidade.

A liberdade ou uma sociedade de homens livres não se coloca para Spinoza em um plano transcendente, mas na imanência de cada corpo e nos afetos que derivam de seus encontros com outros corpos sem, com isso, cair em um relativismo ou niilismo. Há uma orientação dada pela Ética, mas não há um modelo. É preciso se colocar, ao máximo, em situações que possam lhe promover alegria, que possam ampliar o seu corpo a partir das composições diretas. É distinto, portanto, da moral que determina um modelo a ser seguido. A Ética propõe uma orientação: a da alegria dos encontros. Mas é em cada trajetória que essa orientação tomará uma forma, uma atividade, uma

função sempre inseparável dos encontros, dos afetos e da variação de potência. A alegria de um é diferente da do outro.

Essa fórmula spinozista reserva uma singularidade a cada corpo ao mesmo tempo em que não o dissocia de um coletivo. Um corpo, um conjunto de relações que dura, é constantemente preenchido por afetos provindos das relações com outros corpos, ou seja, ninguém pode sozinho, bem como é na alegria que você se fortalece e não na tristeza.

Uma singularidade é, portanto, constituída coletivamente na experiência da própria vida. Nesses termos, uma sociedade de homens livres contaria necessariamente com *n* potências ou diferentes essências, tantas quantas forem os corpos que a compõem. Quanto mais livre uma sociedade, mais diferença e mais potência de agir em cada corpo singular que a compõe constantemente.

A Ética troca o universal por um ponto de vista: um corpo no qual sua potência deriva diretamente das relações com outros corpos. O ponto de vista nesse caso não é um julgamento de gosto, ou a de um sujeito que emite opiniões como se estas fossem isoladas de seus afetos. Mas o ponto de vista de que se fala é prático e objetivo. E se é particular, é o tanto quanto este é um recorte do público. É particular, é um ponto de vista, mas não é privado porque se constitui constantemente nas relações com outros corpos.

Sendo assim, uma coisa má é tudo que decompõe as relações característica de um corpo, um veneno, uma doença ou um lugar que nos sentimos desadequados, desconfortáveis, contrariados; e uma coisa boa é tudo que compõe diretamente com a relação constituinte desse corpo, um alimento, um livro, um lugar que temos curiosidade, que sentimos reverberar, que temos vontade de voltar ou pertencer. É daí que partirmos: da relação entre dois corpos para, aos poucos, alcançarmos as noções comuns a todos os corpos. Não começamos pelo universal, mas nas práticas diretas com o nosso corpo. Isto é, o *bom* e o *mau*, só podem ser pensados em relação a um ponto de vista e a cada experiência, o que é diferente da orientação dada pelo *bem* e pelo *mal*, que é pensada universalmente e *a priori* da experiência. O bom e mau são práticos: o que pode seu corpo? Isto ou aquilo, o fortalece ou o enfraquece? Não se trata de uma opinião ou de um lugar institucionalizado.

É nesse sentido que a coisa é definida pelo o que ela pode [pela potência], por exemplo: ser arquiteto não é ter um diploma [instituído] que possa garantir que o melhor será projetado. Uma boa casa não é aquela necessariamente desenhada pelo arquiteto e, tampouco, a mais tradicional, mas a que melhor compõe com as relações características

de seus habitantes. Relações estas que não cessam de se transformar, visto que sua potência ou essência também se dão na duração e estão sempre em movimento. O que pode um determinado arquiteto na composição com uma determinada coletividade? Em uma perspectiva ética, não seria o diploma ou a arquitetura universal que poderiam garantir a feitura de uma boa arquitetura, mas as relações entre os corpos envolvidos no processo de projeto. Eles podem convir um ao outro, aumentar as potências de ambos e, ainda, criarem um terceiro corpo.

Ao que parece, Spinoza nos permite uma importante passagem: a da Moral para a Ética. E essa não é uma passagem qualquer, com ela conseguimos criar uma outra possibilidade de orientação coletiva sem que tenhamos que colocar o sábio [o príncipe, o sacerdote, o especialista, a verdade científica ou estilística] como mensageiro de um mundo ideal, ou transcendente, a ser realizado: o *deve-se* ou não fazer isso ou aquilo. Bem como conseguimos também escapar à necessidade do contrato ou de abrirmos mão das nossas potências [a lei, os padrões existentes, a neutralidade do arquiteto]. Essa outra possibilidade de orientação, ao dar a ver a diferença qualitativa entre os modos de existência, quebra a tradicional hierarquia do pensamento clássico e também de alguns pensadores modernos[15]: a do mundo transcendente superior ao imanente, a dos valores superior ao conhecimento, a do espírito superior ao corpo. A Ética inverte o princípio tradicional que funda a Moral, o "empreendimento de dominação das paixões pela consciência: quando o corpo agia a alma padecia, dizia-se, e a alma não atuava sem que o corpo padecesse por sua vez."[Deleuze,2002:24]

Spinoza quebra com a necessidade de silenciar o corpo para que a consciência o domine; ou de silenciar as potências para que o modelo seja efetuado. Com a Ética, o filósofo propõe um outro ponto de partida: o corpo [entendido como relações e afetos]. Mas não para reverter a questão e fazê-lo superior a alma, mas para construir um *paralelismo*. O que é ação ou paixão no corpo, é ação ou paixão na alma e vice-versa. "O que corresponde ao conjunto de ações e paixões no corpo, são as percepções na alma."[16] Somos um duplo, corpo e espírito que se fortalecem ou se enfraquecem juntos, em um mesmo

[15] Como Decartes, por exemplo, onde a razão continua superior ao corpo.

[16] Frase retirada da aula de Gilles Deleuze dada sobre Spinoza no dia 06-01-81 na Paris 8. Acesso online no site da Paris 8 intitulado *La voix de Deleuze*,

http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=8, último acesso 16 de junho de 2014.

movimento. Eles não estão separados e nem se anulam em detrimento do outro. "A mente humana é capaz de perceber muitas coisas, e é tanto mais capaz quanto maior for o número de maneiras pelas quais o seu corpo pode ser arranjado." [Spinoza,2008:107]

Quando os glóbulos vermelhos se compõem diretamente com os brancos é porque há um discernimento mútuo ou uma inclinação das partículas uma em direção a outra. Bem como o veneno de um não é o mesmo que o do outro. Há um discernimento, uma percepção das partículas. Ao que parece o próprio corpo é tomado de pensamento e o pensamento de corpo. É como na química: uma partícula de oxigênio se liga a duas de hidrogênio e não a uma de carbono [H2O]. Mas duas partículas de oxigênio se ligam a uma de carbono [CO2] ou ainda se decompõem [H-H-O ou C-O-O]. Ao que parece, a própria partícula já tem uma inclinação energética que não é da ordem da matéria, mas da percepção ou do espírito.

Com o *paralelismo* é notável a grande revolução da Ética em relação a Moral. Nele fica clara a proposta anti-hierárquica de Spinoza. As diferenças entre os corpos não são mais relacionadas ao modelo e a sua hierarquia, mas aos graus de potência e sua horizontalidade. O que pode um corpo? Não há garantias *a priori*, é preciso mostrar em ato do que um corpo é capaz, ou do que um corpo e espírito a um só tempo são capazes. Isto é, ao criar o paralelismo perde-se a hierarquia da Moral: o ser, o *bem* superior a razão, e esta superior ao corpo.

A Ética invalida a superioridade do ser [os valores]: um ideal de bondade fora do mundo e universal propagado pelas religiões ou pela essência do homem racional ou do bem construir, isto é, a ideia de que o homem em sua essência é bondoso e que deve-se seguir os mandamentos para se tornar um homem de *bem*; ou que deve-se seguir as regras estilísticas ou científicas para fazer uma boa arquitetura(i).

Esta superioridade em relação à própria razão [consciência] pressupõe o *bem* como valor anterior ao pensamento e faz com que as ideias sejam como que descobertas a fim de auxiliar que o *bem* seja propagado, que uma naturalidade seja efetuada. Consciência ou conhecimento estão referidos à essência, aos valores, ao *bem* ou aos modelos, o que sempre acaba por emitir um julgamento do existente em comparação aos modelos ou aos preceitos transcendentes (ii).

Esta perspectiva de uma razão que pode dirigir e é superior ao corpo [forma e funções] pressupõe justamente que é pela consciência que se controla o corpo sempre propenso a cair em paixões que desviam o homem da efetuação de sua essência bondosa, do modelo; a potência de uma boa arquitetura não é suficiente nela mesma,

porque não é referida aos valores universais anteriores (iii). *Spinoza quebra essa sequência hierárquica - valores superiores a razão, superior ao corpo* - afirmando que corpo e espírito andam juntos - nas próprias partículas já há percepção - e a potência de algo é sua essência medida em ato, referida a ela mesma e não aos valores universais. É aí que a casa de José pode ser boa nela mesma sem se referir aos modelos universais da arquitetura. O *bem* e o *mal*, universais e transcendentes, são substituídos pelo *bom* e *mau*, específico e imanente.

É de modo *paralelo*, portanto, que corpo e espírito se transformam juntos nos encontros e efetuam a potência de uma singularidade de dois modos: extensão [corpo] e pensamento [espírito, ideias]. E esse outro arranjo permite que a potência [ou essência] saia de um mundo transcendente e recaia no imanente, nas experiências reais, concretas. É nessas experiências que cada corpo possui a sua potência variante: para mais ou para menos. Ou seja, não referimos ao modelo, mas à diferença qualitativa dos modos de existência implicados nelas. Ora, na Ética spinozista, a essência é a potência garimpada na experiência [as composições diretas (+) ou as decomposições (-)] e não uma suposta bondade transcendente, universal e dada *a priori* das experiências [os valores de *bem*].

Com a hierarquia da Moral ou o paralelismo da Ética pode-se ver que os modelos e as orientações e afetos não são bússolas exclusivas da arquitetura e do urbanismo e tampouco são disseminados sem uma complexidade. Mas como poderíamos, enquanto arquitetos, construir um caminho sem modelos ao nos depararmos com uma comunidade? Como poderíamos compreender a arquitetura sem a base dos modelos? Ou como poderíamos, nós mesmos, nos colocar, ao máximo, em experiências de alegria ou de aumento da nossa potência de agir, da nossa potência de agir enquanto arquitetos? Se o caminho da Moral para a formação da melhor sociedade possível implica necessariamente em modelos, como poderíamos formá-la pelo aumento das potências singulares e por orientações afetivas como propõe Spinoza?

As *noções comuns*:

ultrapassando os signos e combatendo o autoritarismo

Se o que define a potência de um corpo, a sua ação e percepção são os afetos, também, são eles que definem a sua possibilidade de conhecer. Na sequência moralista o corpo - humano ou arquitetural - é uma espécie de anticonhecimento e a razão é

alcançada, revelada ou naturalizada ao ser efetuada segundo a essência do bem ou do modelo. Para o corpo humano: a essência racional não está na potência encarnada, mas em um modo de vida que deve ser efetuado. Por sua vez a essência da arquitetura não está em seu corpo ou encarnada nas relações que pode constituir em ato, mas em um modelo que pode estar mais ou menos desconectado dessas relações.

Quando Spinoza cria a Ética e associa os corpos às suas potências e aos afetos, ele associa, também, o conhecimento a eles. O que pode um corpo? O que pode ele perceber [inclinações] e criar [composições]? Nessa perspectiva, o conhecimento é criado: é a composição entre corpos e não algo que é desvelado como uma verdade. Ou seja, o que Spinoza possibilita com a Ética é um outro caminho para a formação do conhecimento ou para uma orientação de condutas deslocando os critérios de avaliação dos modelos - julgamento - para submete-los aos modos de vida.

Que modo de vida é o mais potente? Pode-se perguntar sobre Bardi ou Alexander: com que modo de vida é possível conhecer o Nordeste ou Oregon? No caso de Lina Bo Bardi a orientação por afetos possibilita uma orientação ética que não precisa estar referida aos modelos, seja ele de um corpo humano ou arquitetural. Ele pode ser criado ou compreendido em uma ação prática que é, a um só tempo, corporal e espiritual. E aqui temos uma importante diferença da moral, que é especialmente crucial para o caso brasileiro. As culturas contra hegemônicas - o índio, o negro, o próprio português se comparado aos outros europeus, e suas misturas - não apenas são distintas do modelo hegemônico europeu como são muito mais empíricas ou menos sistematizadas pela consciência, por escolas ou por modelos.

A Ética ao quebrar a hierarquia da moral propõe, sobretudo, um outro modo de conhecimento que orienta condutas, que se dá por dentro, pela experiência, e não por fora, pelos modelos. Na Ética[2008] são três gêneros de conhecimento propostos: o primeiro gênero do conhecimento é dado pelo conjunto de afecções ou pelos afetos passivos, o mundo do signos; o segundo gênero do conhecimento é dado pelas *noções comuns* ou pelos afetos ativos e o terceiro gênero pela intuição ou pelo conhecimento das essências [potências]. Estes gêneros são sequenciais, isto é, o segundo depende do primeiro e para se chegar ao terceiro é necessário que se tenha passado pelo segundo.

Dentre as possibilidades de encontros e desencontros com outros corpos, temos mais chances de diminuirmos a nossa potência de agir dada a singularidade do nosso corpo frente a imensa variedade

de corpos. É a fim de inverter essa probabilidade que a Ética propõe uma postura ativa ao perguntar: "como alcançar um máximo de paixões alegres, e, a partir daí, como passar aos sentimentos livres ativos (quando o nosso lugar na Natureza parece condenar-nos aos maus encontros e às tristezas)?" [Deleuze,2008:34]

Para começar, é válido entender melhor sobre os afetos. Além da orientação de alegria e tristeza, há dois tipos de afetos: os passivos [paixão] e os ativos [ação]. Um é contrário ao outro. Enquanto na paixão sofremos a atuação de um corpo externo [1° gênero do conhecimento], na ação somos ativos no encontro com outros corpos [2° gênero do conhecimento] ou, ainda, podemos atuar sobre nós mesmos [3° gênero do conhecimento].

Temos um único tipo de afeto de ação, a *alegria ativa*, mas temos dois tipos de afetos passivos: as *paixões tristes* e as *paixões alegres*. Tanto uma como a outra paixão são provocadas por causas externas como, por exemplo: o encontro de um adolescente com o professor de química da escola pode vir a ser um suplício; ou seja, nada daquilo faz algum sentido para o aluno, especialmente caso o professor se comporte autoritariamente. Entretanto, esse mesmo adolescente pode ter um bom encontro com um professor de física; tratar-se-ia então de um afeto de alegria, a descoberta desse novo mundo e o contágio dos alunos pela própria alegria do professor ao ensinar a física. Tal menino sairá, portanto, triste da aula de química, e alegre da de física.

Mas esse adolescente pode ainda ter uma postura ativa frente a esses encontros. Ele pode procurar os bons encontros para ele mesmo sem depender da escola, como tomar gosto pela literatura e ler seus livros independentemente dos professores. Com a seleção ele começa a ter um papel ativo, passa a fazer uma escolha ao se compor com os livros que lhe dão alegria. O que evidencia aí um trabalho e foi esse trabalho que Spinoza chamou de primeiro esforço da razão: a seleção dos encontros. Primeiro, nesse caso, houve a seleção da literatura, poderia ter sido outra coisa, como um esporte, ou ainda diversas coisas. Depois, o menino realizou a seleção dos livros que lhe convinham, ou seja, ao ler diversos livros foi separando os que ele gostava de ler, os autores que o prendiam na leitura e os que ele não gostava, aqueles que ele achava chato. Essas escolhas não parecem ser determinadas pela consciência, mas pela intuição, pela composição, por afinidade.

Ou, em outro exemplo, na escolha de um esporte, o futebol, haveria ainda que ser feita outra opção: a de ser goleiro, zagueiro, atacante. Para qual dessas posições o garoto mais se inclina? Com qual posição há mais composição direta com suas relações características?

Em qual delas ele é mais ativo e menos passivo? E será justamente nessa posição que o adolescente será mais necessário para o coletivo do jogo e de seus torcedores.

E isso pode também ocorrer com o arquiteto. Quais são as obras nas quais temos mais inclinação, quais são os arquitetos de quem mais gostamos? Qual é a nossa seleção? Com quais arquitetos vibramos e pensamos: é essa a arquitetura que eu gostaria de fazer! Certamente não são todos, bem como essa tendência não parece ser dada por uma escolha consciente e sim por uma composição entre a sua relação característica e esse ou aquele arquiteto; essa ou aquela obra; essa ou aquela casa vernacular; esse ou aquele modo de vida. E essas escolhas não parecem estar separadas do para quem tal arquiteto gostaria de trabalhar e do sentido que ele dá para a prática da arquitetura e do urbanismo. Com quais questões ele agencia a sua arquitetura? O que ele tende a silenciar e o que tende a enfatizar? Quais são suas inclinações e ênfases?

Entretanto, antes mesmo da seleção, é preciso a experimentação. Ninguém sabe do que um corpo é capaz! Ninguém sabe de quais afetos será preenchido. E se seguíssemos essa perspectiva de conhecer, as nossas escolas seriam bem distintas. Seriam menos a prática da obediência ou a formação de um corpo segundo um modelo, e mais a investigação prática do que convém a cada um e o desenvolvimento delas. Não sabemos *a priori* da experiência quais serão os encontros que nos darão alegria. Mas ao experimentar podemos seguir essa orientação, o que demanda um esforço de seleção dos encontros.

O primeiro esforço da razão para Spinoza é selecionar e se colocar, ao máximo, em contato com as alegrias passivas, as alegrias que, ainda, dependem de outros corpos para acontecerem. Quais são os encontros que me produzem alegria? Eu os procuro ao máximo, da mesma forma que evito, tanto quanto posso, os que me produzem tristeza. O adolescente pode ir a todas aulas de física e faltar, o tanto quanto pode, as aulas de química. Ou ler os livros que gosta, jogar o esporte que gosta no seu tempo livre.

O conhecimento, portanto, começa aí, ao conhecer a sua própria relação característica, ao perceber seus afetos. Conhecê-la e direcioná-la na relação com outros corpos, o que é diferente de um individualismo. Seria como um laboratório de si, ao levar ao limite, o tanto quanto pode, a sua própria potência. Isto porque restar a mercê dos encontros e dos afetos decorrentes deles, do acaso, não parece ser um caminho possível para a conquista do conhecimento e de sua própria liberdade e, em consequência, a da sua comunidade.

Para Spinoza, não nascemos nem racionais, nem livres, nem inteligentes, é no decorrer de nossas experiências que vamos nos tornando mais ou menos livres. Sendo a liberdade o grau máximo de potência [a Beatitude]: quando você mesmo é capaz de ser a causa maior de sua própria alegria[17]. Sendo a escravidão a completa desarmonia entre a sua relação característica e seu modo de vida, uma vida tomada por afetos tristes, tendo como grau mínimo a própria morte. A questão da ética é sobretudo uma questão de modo de vida: como fazer de sua vida uma potência? Potência que ao mesmo tempo é particular e pública e não se separa das suas ações, ou, no caso do arquiteto, não se separa da sua arquitetura.

O primeiro passo é a seleção, organização dos encontros ou a procura das alegrias passivas. E isso significa que, primeiro, transitamos por um mundo não necessariamente próprio ao aumento da nossa potência. Desde que nascemos somos submetidos a diversos encontros e são nesses encontros que vamos nos constituindo, aumentando ou diminuindo a nossa potência ao mesmo tempo em que conhecemos os outros corpos. Mas como procedemos, na maioria das vezes, para conhecer algo? Spinoza mostrou que, habitualmente, tomamos o efeito pela causa. E é desse modo que entramos no mundo confuso dos signos, da linguagem ou da equivocidade, próprio para uma organização hierárquica. É desse mundo que partimos, um mundo repleto de diferentes signos: os de linguagem, de Deus [proféticos] e os da sociedade [recompensa, punição].

Deleuze, em 1981[18], em seu curso sobre Spinoza, ministrou uma aula sobre a questão dos signos, imprescindível para entendermos o primeiro gênero do conhecimento e para debatermos as questões de linguagem frequentemente usadas em arquitetura.

Os signos não são apenas convenções: a determinação que tal animal se chamará *vaca* e em outras línguas se chamará cow, vache, vacca. A palavra não é apenas o que ela designa, ela também tem significados: vaca morta, vaca viva. Em algumas línguas há duas palavras para designar essa diferença, em outras a mesma palavra pode ter dois significados. Ou seja, é o mesmo animal, mas em relações completamente distintas. É nesse sentido que o caráter convencional sozinho não pode determinar os signos. Sendo assim, Spinoza definiu

[17] É importante ressaltar que essa possibilidade não guarda nenhuma relação com um individualismo. Ao contrário, é quando você mesmo é tomado de tal modo pelas forças públicas que já não há mais separabilidade entre uma interioridade e uma exterioridade.

[18] Aula disponível no site da Paris 8, *La voix de Deleuze*, curso de Spinoza, aula número 7, do dia 27-01-1981. http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=132, último acesso 21 de junho de 2014.

os signos por três características comuns a eles: a variabilidade, a associabilidade e a equivocidade.

A *variabilidade* são as inúmeras interpretações possíveis através dos signos, por exemplo, a interpretação pelo profeta dos signos de Deus. A interpretação que uma tempestade é um castigo enviado por Deus. O que era tempestade vira castigo. A *associatividade* diz respeito a corrente associativa que fazemos quando uma palavra é anunciada. Por exemplo, para um lavrador quando é dito cavalo, ele já associa a palavra à campo e trabalho. Mas um soldado a associa a quartel e a guerra. É a mesma palavra: cavalo, que designa o mesmo animal e em ambos os casos o cavalo está vivo, mas ele entra em uma cadeia associativa completamente diferente. E, por fim, a *equivocidade*, a analogia: Deus é a montanha das montanhas! Não significa que Deus seja uma montanha, mas que ele a extrapola, ele é eminentemente montanha. A palavra é usada justamente para dizer o que Deus não é, ou seja, Deus existe em um outro sentido, em um sentido superior ao sentido de montanha. E se temos Deus como uma substância superior a razão e esta superior ao corpo, temos, no mínimo, para cada coisa duas interpretações possíveis. A montanha de Deus é diferente da montanha dos homens.[19]

A natureza dos signos é variável, associável e equívoca fazendo com que a maior parte das vezes vivamos em um mundo de ambiguidades [1° gênero do conhecimento]. Como poderíamos, então falar em um único e mesmo sentido, se é da natureza dos signos a variabilidade de sentidos ou a associação deles de diferentes maneiras?

Além das três características dos signos, eles correspondem a quatro gêneros: indicativos, imperativos, interpretativos e vetoriais. O primeiro corresponde a percepção, a afecção ou a marca impressa de um outro corpo sobre o meu. Por exemplo, um homem, uma vela e um pedaço de argila expostos ao sol. O homem diz: sinto calor! A cera derrete e a argila seca. São os efeitos do corpo exterior [o sol] sobre o homem, a cera e a argila. Mas qual é a natureza do sol? O que podemos conhecer do sol? Com essa percepção, sabe-se mais da natureza dos corpos afetados - homem, cera e argila - do que a natureza do sol, que é o corpo ativo nessa relação. Com as marcas não podemos entender as causas do que constitui o outro corpo.

[19] Apenas para citar alguns exemplos: Aristóteles define no mínimo duas substâncias: a espiritual e a material; e a material pode ser dividida em local ou local mais outro tipo de matéria, etc... Decartes define três substâncias: Deus, Alma e Corpo. Além da hierarquia, tudo pode ser dito em três sentidos distintos: o sentido divino, o mental e o corporal. Já Spinoza define apenas uma única substância, Deus e todos os corpos são expressões dessa substância infinita, são modos dela variar. Ou seja, é possível dizer algo em um único e mesmo sentido.

Conhecemos, portanto, pelo efeito do outro corpo [o ativo] sobre o nosso, pelas marcas que ele nos deixa. Sinto calor!

Os signos *imperativos* são desencadeados pelos indicativos. Ao desconhecer as causas, elas passam a ser da ordem da ficção. O sol foi feito para esquentar o homem! Ou seja, o ponto de vista do corpo afetado é entendido como a causa do corpo que afeta. Ou ainda é possível variar a ficção em uma cadeia associativa: o sol foi feito para esquentar o homem e foi Deus quem fez o sol! Ou seja, o sol passa a ser subordinado ao *bem* - a um Deus exterior a relação entre o sol e o homem - que passa a ser a causa da existência do sol. Por desconhecimento das finalidades, eu entendo a existência de um corpo exterior que me aquece como uma bondade de Deus a quem, por isso, devo obediência. Além desses, há ainda os signos *interpretativos* que são aqueles que justificam as causas não com ficção mas com abstração. Deus é a mais alta das montanhas. É uma abstração, não existe essa montanha divina. Ou, ainda, as interpretações: toda vez que acontece um temporal eu entendo como um sinal de Deus [superstição], ou quando um determinado homem fala mar é subtendido mãe [psicanálise].

Mas além dessas variações de sentidos que nos condena a uma grande confusão, há ainda um quarto tipo de signo: os *vetoriais* que se referem ao aumento ou a diminuição da potência, as paixões tristes e alegres, como já vimos. E será com a ferramenta de seleção das paixões alegres que poderemos sair dele ou das diversas interpretações para vislumbrar um mundo de expressões unívocas ou que se dizem em um único e mesmo sentido. É ao ser preenchido por paixões alegres que a sua potência pode dar um salto, ao segundo gênero do conhecimento. Ou seja, em uma determinada experiência de relação com outro corpo, você começa a entender não apenas os efeitos, mas, também, as causas desse outro corpo ou o modo com que operam esse outro conjunto de relações. E é aí que pode-se começar a se compor com esse outro corpo ou a criar um outro tipo de linguagem.

"(...) Uma linguagem da univocidade não é uma linguagem pronta que exclui a equivocidade. É uma linguagem a criar, a partir da nossa linguagem equívoca [ambígua] de tal maneira que nós possamos sair da equivocidade."[20] A linguagem unívoca não existe *a priori,* ela é criada nas composições, ao constituírem as *noções comuns*, que são, para Spinoza, o segundo esforço da razão [2° gênero do conhecimento]. A possibilidade de construí-las começa na seleção das paixões alegres que pautada em uma tradição na filosofia, desde Epicurio, afirma a necessidade de uma certa seleção dos encontros. Esta tradição é muito

[20] Deleuze, Curso sobre Espinosa, disponível no site da Paris 8, *La voix de Deleuze*, aula 7 - parte 3 - 28'23".

diferente de um relativismo que diria: "divirtam-se todos". Esta seleção das paixões alegres é um caminho possível para a conquista de um conhecimento que se dá por dentro e não por fora.

Encontrar a sua alegria não é divertir-se de qualquer maneira e, tampouco, seguir um modelo de alegria, mas buscar compreender o seu próprio corpo, a sua própria relação característica e a composição dela com os outros corpos, que inevitavelmente o recria.

Entretanto, na experiência as coisas são mais complicadas. Muitas vezes algo que se compõe diretamente com uma parte de um corpo destrói outra parte, bem como alguns corpos podem ser decompostos para que outros se amplifiquem. "Se imaginarmos que uma coisa que habitualmente nos afeta de um afeto de tristeza tem algo de semelhante com outra que habitualmente nos afeta de um afeto de alegria igualmente grande, nós a odiaremos e, ao mesmo tempo, a amaremos."[Spinoza,2008:185] Mas, mesmo diante da complexidade, é possível notar se uma determinada relação promove mais composições ou mais decomposições da relação característica analisada. Ou seja, podemos nos colocar sobre duas linhas: a de alegria e a de tristeza, mesmo que possamos perdê-las e depois retomá-las. Essas linhas não são puras: há alegrias e tristezas em ambas, mas são distintos tipos de cada afeto que perpassa as linhas.

Deleuze explica que a tristeza da linha de alegria é completamente distinta daquela da linha de tristeza, bem como a alegria da linha de tristeza é diferente daquela da linha de alegria. A tristeza que compõe a linha de alegria não é aquela provinda de um mau encontro, da decomposição da sua relação característica, mas é uma tristeza inevitável, como a morte de um ente querido, como perder um jogo. E a alegria contida na linha de tristeza também não é a mesma da linha de alegria. Esta não é provinda de um bom encontro, de uma composição direta com a sua relação característica, mas é uma alegria compensatória, como o riso dado ao ver alguém, que não gostamos, se dar mal. Tal riso já se dá em decorrência de um encadeamento de afetos tristes.

Sendo assim, a seleção das alegrias passivas ou o esforço constante por se colocar em uma linha de alegria é imprescindível para darmos o primeiro passo da razão ou do conhecimento. Isto porque é apenas com esta que podemos aumentar a nossa potência de agir. É apenas evitando, ao máximo, as situação que são envenenadoras para nós mesmos que podemos compreender e não apenas obedecer. Seguimos, portanto, as composições diretas, as sintonias, a intuição, a inclinação que temos nas experiências, nas quais não existem receitas:

cada um precisa encontrar as suas alegrias; cada arquiteto as suas obras e cada coletivo a sua maneira de trilhar um caminho.

Se colocar sobre uma linha de alegria, ao menos na maior parte do tempo, é o que leva ao segundo esforço da razão, onde passa-se da passividade para a atividade. É quando os encontros não apenas aumentam ou diminuem a potência de um corpo, mas tal corpo passa a possuí-la. Ou seja, em uma determinada relação, ele conhece o corpo que o afeta mais do que os efeitos dele sobre o seu corpo. No caso do adolescente, ele não conhece apenas as marcas da literatura sobre o seu corpo, mas *ele conhece as relações que a constitui, ou que constitui uma parte dela, "o tanto que essas relações se combinam com as relações que lhe constituem.*"[21] Passa a existir uma autonomia. Não apenas o adolescente fica a mercê dos encontros proporcionados pela escola ou dos livros que ele mesmo seleciona. Mas ele já escreve seus poemas, mesmo que possa ainda desenvolvê-los. Dos efeitos de um outro corpo sobre o dele, passa-se para a composição entre dois corpos e para o 2° gênero do conhecimento: o que Spinoza chamou de *noções comuns*.

Se quisermos fugir à hierarquia da moral e à confusão dos signos, saber projetar, construir uma casa, um museu, no Amazonas ou no Nordeste, certamente não pode ser o simples exercício de uma teoria construída em outra parte do planeta ou até mesmo nessas regiões.

Tomemos um outro exemplo, dado por Deleuze, antes de adentrar o problema da arquitetura: o que quer dizer saber nadar se o conhecimento se der pela experiência e seleção dos afetos ou por dentro das relações? Certamente não diz respeito as teorias da natação ou a cópia do jeito de nadar dos melhores nadadores da história. Mas, talvez, saber nadar seja compreender algo sobre si e sobre o movimento do outro corpo envolvido nessa ação, isto é, seria entender também, ao menos parte, da própria água ou, no caso, do movimento das ondas e do mar.

*

Na areia densa e úmida o pé afunda e cria sua marca. O vento dita o ritmo das ondas e determina o momento oportuno de entrada no mar. O frio da água acende o corpo. Uma grande onda se anuncia. É preciso ir mais rápido e saltar em um mergulho que fura a onda, sem tréguas, logo levantar, respirar, preparar-se para mergulhar

[21] Deleuze, Curso sobre Spinoza, disponível no site da Paris 8, *La voix de Deleuze*, aula 8 - parte 2.

novamente, estabelecer um ritmo, sincronizar-se ao mar. Passada a arrebentação, o bom nadador começa as suas braçadas de modo perpendicular ao movimento das ondas. Avança na tangente delas que o levanta enquanto os pés e os braços confrontam incessantemente a água. Veloz ele chega ao final da praia. A saída do mar se dá a maneira do surfista, o corpo atinge o cume da onda e firme cai sobre ela até a beirada da praia. A chegada na areia é feita à passos largos, firmes e tranquilos.

O sol alto anuncia a chegada de um outro tipo de nadador. A imagem do mar azul o faz sair correndo em direção a água. Mas ela está mais fria do que o esperado. Atento à coragem que deve ter para enfrentar o frio que sobe a cada centímetro, esquece de todo o resto. Quando em fim mergulha por completo e olha o mar, já não há tempo de nadar a favor ou contra à grande onda que se apresenta no horizonte. Em vão tenta voltar correndo, mas a onda o pega. E lá vai ele. Rola para cá e rola para lá em um belo caixote. Depois de ralar o joelho na areia, o mau nadador levanta com o cabelo todo virado dando uma gargalhada desconsertada. Olha para os lados e não sabe muito bem o que fazer. Mergulha na água revirada feito criança para tentar tirar a areia entranhada no cabelo, acha engraçado e sente um pouco de vergonha.

*

"Saber nadar é saber apresentar, por um lado, à onda um aspecto do seu corpo, na qual seu corpo se conjuga dentro do seu movimento com o movimento da onda."[22] Conhecer, nos termos apresentados pela ética, é compor relações em um movimento comum à, no mínimo, dois corpos. Nadador e mar formando um só corpo, como o bom marinheiro que dispõe o barco na velocidade e na posição que melhor o favoreça em relação ao movimento do mar. Barco e onda se compõem em um único movimento, caso contrário, a onda poderia destruir o barco. E quando esse nadador ou esse marinheiro se conjugam em um único movimento ou em um movimento *comum* com o mar, eles não mais aumentam ou diminuem a sua potência de agir: eles a possuem. Eles experimentam um outro tipo de alegria, a alegria de uma ação plena, realizada: ativa. Isto é, eles são donos de sua potência ao conduzi-la da melhor maneira possível, ao poder dispor dela quando necessário. Eles compreenderam algumas relações características que constituem o mar e é se

[22] Deleuze, Curso sobre Espinosa, disponível no site da Paris 8, *La voix de Deleuze*, aula 8 - parte 2.

compondo a elas, ou se colocando da melhor maneira possível a partir dessa compreensão que eles se tornam, também, ativos na experiência de nadar ou navegar.

E isso não tem relação com os modelos, porque cada nadador ou capitão disponibilizará o seu corpo à sua maneira. Também não é o mesmo que dizer que ele não possa aprender com outras experiências, bem como se valer de outros modos de fazer que foram acumulados ao longo de inúmeras gerações de navegadores. Mas ele se apropria dessas outras experiências não como modelo a ser seguido, mas na medida em que elas convêm a sua experiência singular, na medida em que a necessidade de conhecer essas outras experiências emerge da relação de composição. É dessa maneira que elas podem convir como uma ideia geral e não abstrata.

Uma ideia abstrata separa no pensamento o que é inseparável pela representação, mas uma ideia geral é uma relação, uma função, que convém a muitos corpos.[23] Nesse sentido a experiência de navegação acumulada em séculos, as ideias gerais de alguns procedimentos de navegação, seus instrumentos, suas ferramentas podem convir ao capitão. Mas é dos problemas encontrados por dentro da composição de relações que as ideais gerais podem convir. É da sua maneira que o capitão se apropria do conhecimento acumulado.

> "Corolário. Segue-se disso que existem certas ideias ou noções comuns a todos os homens. Com efeito (...), todos os corpos estão em concordância quanto a certos elementos (...) quais (...) devem ser percebidos por todos adequadamente, ou seja, clara e distintamente.
>
> Proposição 29. Será adequada na mente, além disso, a ideia daquilo que o corpo humano e certos corpos exteriores pelos quais o corpo humano costuma ser afetado têm de comum e próprio, e que existe em cada parte assim como no todo de cada um desses corpos exteriores."[Spinoza,2008:129]

Sendo assim, segundo Spinoza, a diferença entre os nadadores é que o mau nadador compreende o exercício de nadar apenas pelos efeitos do mar sobre o seu corpo. Ele se coloca passivamente, é o mar que comanda e ele sofre os efeitos da ação do mar. Enquanto o bom nadador compreende, ao menos em parte, as relações que constituem o mar. Compreende tanto quanto tais relações também constituem o

[23] Uma ideia abstrata seria pensar um triângulo sem ângulos retos, agudos e obtusos. Ou seja, não há como representar esse triângulo. Já uma ideia geral seria, por exemplo, a relação que expressa que a soma dos três ângulos são iguais a duas retas de um triângulo. É uma relação não abstrata que convém a todos os triângulos.

seu corpo. É por dentro que ele compreende; é por dentro da própria experiência, é por vir a ser um pouco mar que o entendimento se faz de modo prático. Entre o mar e o bom nadador há um *comum* - ou uma *noção comum* - análogo ao comum que existe entre os glóbulos brancos e os glóbulos vermelhos para a composição do sangue. Além do mais, a composição das relações comuns entre esses dois corpos - o nadador e o mar - formam ainda um terceiro corpo ou um *comum* entre as partes e o todo, sem que as partes precisem ser fixadas ou iguais.

Esse todo ou o terceiro corpo podem se agregar de diferentes modos: mar mais nadador, mar mais sufista, mar mais pescador, mar mais capitão podendo, cada um ao seu modo, distintas proezas, belezas ou funções nas suas interações. E é aí que esses corpos se elevam ao segundo gênero do conhecimento. Eles constroem um sentido unívoco, uma única interpretação possível, um comum e criam um todo ao possuírem as suas potências singulares. Ao invés de sofrerem um efeito, criam um efeito comum ao dispor seu corpo como parte da composição de um terceiro corpo, de uma outra totalidade.

> (...) Jamais a tristeza, que nasce do encontro com um corpo que não convém com o nosso, nos induzirá a formar noções comuns; mas a alegria-paixão, como aumento da potência de agir e compreender, induz-nos a fazê-lo: é a causa ocasional da noção comum. Eis por que a Razão se define de duas maneiras que demonstram que o homem não *nasce* razoável, mas mostra como ele vem a sê-lo: 1°) um esforço para selecionar e organizar os bons encontros, a saber, os encontros dos modos que se compõem conosco e inspira-nos paixões alegres (sentimentos que *convêm* com a razão); 2°) a percepção e compreensão das noções comuns, isto é, das relações que entram nessa composição, de onde se deduzem outras relações (raciocínios) e a partir das quais se experimentam novos sentimentos, desta vez ativos (sentimentos que *nascem* da razão). [Deleuze, 2002:99 e 100]

O bom nadador sentia uma alegria ao encontrar o mar, por isso começou a nadar com frequência. Insistiu nesse encontro, se colocou diversas vezes nessa experiência, e aos poucos foi compreendendo, pela experiência, o que era nadar naquele mar. Mas o que ele compreendeu? Ele compreendeu o seu corpo e o corpo do mar de Ipanema na experiência do nado. E isso não quer dizer que ele não teve dias difíceis, perigosos ou mesmo ruins. Tampouco que ele não teve que se valer de técnicas e de aulas de natação. Mas quantos nadadores aprendem a nadar e não conseguem entrar e sair do mar ou ter tanta reciprocidade com as ondas?

De tanto insistir, diante de uma alegria ao nadar, um dia o jovem, que ainda viria a ser um bom nadador, consegue uma sintonia com e mar. É aí que o seu nado ganha uma fluidez inédita e ele pensa: isso é nadar! Ou o surfista que sai da água e diz, você viu aquela onda que eu peguei? Ele mesmo se surpreende. Mas isso não garante que na próxima vez ele conseguirá tal fluidez. Ele demora até possuir uma constância, um certo domínio do que irá ser o nado. É aos poucos que a compreensão vai se estabelecendo. E é quando ele possui uma certa autonomia e constância, em relação ao que pode acontecer na sua experiência de nadar, que a sua potência avança a galope.

Quanto ao mau nadador, ele não é um perdedor, apenas está em um mau encontro. Ele pode ser um ótimo dançarino e, talvez, em uma gafieira seria o bom nadador que se sentiria desadequado. Ou ele pode ser um bom nadador de piscina, mas não de mar. Ou, ainda, ele pode encontrar o seu mar. Talvez, não o do Rio de Janeiro, gelado e com fortes ondas, mas o de Jeriquaquara, calmo e quente. Talvez não seja aqui, mas lá que ele comece a encontrar uma alegria passiva capaz de aumentar a sua potência de agir. É uma questão de encontro, de composição, de procura de um modo, de um território e não de incompetência ou de ser ou não ser a cópia perfeita do modelo. E nessa perspectiva, cada corpo é importante e necessário, desde que se coloque em condições de possuir a sua potência, seja ela qual for. E nesses termos, uma sociedade teria diversas potências singulares, ou nadadores de todos os mares, dançarinos de todos os ritmos, engenheiros de todos materiais e arquitetos de diferentes modos de vida.

Retomemos a pergunta: o que quer dizer saber projetar, ou construir uma casa, um museu, uma rua, no Amazonas ou no Nordeste? O que quer dizer projetar sem os modelos, sem a equivocidade da linguagem local ou global ou sem o modelo da percepção? O que quer dizer buscar fugir ao autoritarismo e criar uma linguagem unívoca em arquitetura e urbanismo?

O processo de projeto se dá de modo análogo à experiência de nadar, ou seja, se dá o tanto quanto o arquiteto dispõe o movimento do seu corpo a se compor com o movimento de um certo jeito de viver; o tanto quanto se compõem com as relações características de um povo, de uma coletividade, de uma experiência prática de morar, de um território existencial. Estas relações estão em constante movimento e, por isso, não podem ser fixadas em modelos. É com relações vivas que uma arquitetura *comum* opera; é com a compreensão

dessas relações, desde que compreender seja o mesmo que se compor *com* elas.

Tendo ou não lido Spinoza, Bardi compreenderia plenamente esse jogo:

> (...) a função do arquiteto é, antes de tudo, conhecer a maneira de viver do povo em suas casas e procurar estudar os meios técnicos de resolver as dificuldades que atrapalham a vida de milhares de pessoas. Para um arquiteto, o mais importante não é construir bem, mas saber como vive a maioria do povo. O arquiteto é um mestre da vida, no sentido modesto de se apoderar desde como cozinhar o feijão, como fazer o fogão, ser obrigado a ver como funciona a privada, como tomar banho. Ele tem o sonho poético, que é bonito, de uma arquitetura que dá um sentido de liberdade. [...]

Ela exemplificava:

> (...) Eu estive fazendo um trabalho na beira do rio São Francisco, em Propriá, na comunidade de Camurupim. Eu vi lá coisas maravilhosas, desde o trabalho de trança de pescadores até certos móveis que estão sendo feitos utilizando-se somente sarrafos justapostos, parece um trabalho japonês. Isso não é nem artesanato, nem coisa nostálgica, é coisa do povo, é um convite a um grande levante nacional para se pesquisar as nossas verdadeiras necessidades. E se você cai no problema formal com os acrílicos e essas coisas todas, aí você fica rodando na semana de 22 e não sai daquilo. [Bardi, in Ferraz, 2008:203]

A compreensão das relações espaciais acontece na medida em que os corpos se compõem [arquiteto+comunidade] e criam ainda um terceiro corpo [projeto, obra, espaço]. Nos termos espinosistas, compreender é criar e não fixar ou copiar. A compreensão de uma coletividade, portanto, necessariamente se dá em um movimento *comum* dos corpos, na medida em que eles se componham diretamente, o que evidencia que, nesse caso, a criação arquitetônica extrapola a ideia de criação de um objeto construído. A arquitetura se dá em um processo ainda maior. O objeto arquitetural de fato é criado, mas não apenas ele. É de um processo de (com)posição associado às inclinações afetivas que ele emerge. É das relações comuns, dos afetos de alegria passiva e ativa, que as partes criam um todo ao serem arrastadas em um único movimento.

Não é apenas o terceiro corpo que é criado como se os dois anteriores pudessem ficar imutáveis ou se envolver burocraticamente com essa composição. O movimento vivo arrasta arquiteto, coletividade e obra em um só golpe, o que transforma, ao mesmo tempo, as partes e o todo. Isto é, se o Unhão de fato é uma

composição de formas, ele é antes de relações. É por dentro das relações que as formas foram engendradas e não por fora. Não são apenas elementos retirados da arquitetura popular, é toda uma rede de problematizações, afetos, inclinações e apostas que fazem emergir os terceiros corpos, ou os programas, as políticas, a reforma, a escada, entre outros. Rede de problematizações que questiona tanto os modelos da arquitetura e os procedimentos de projeto quanto as posturas da comunidade. É do encontro, da crise provocada por ele, que as partes e o todo emergem outros.

E, nesses termos, as partes e o todo não se separam, o que faz do terceiro corpo forçosamente uma expressão unívoca, ou que se diz em um mesmo sentido, ao menos, para os corpos que a constituem. É muito diferente de um entendimento abstrato ou formal das construções locais. Um arquiteto pode imitar uma *loggia* sem entender absolutamente nada das relações que a constituem, e é justamente por isso que ele pode apenas copiar. Mas se o arquiteto compreender as relações que a constituem, tanto as arquiteturais - o que é que compõem aquela espacialidade, as práticas - o que aquele espaço facilita, propicia, arranja ou dificulta - quanto as expressivas - o que afirma um determinado modo de vida, ele pode recriá-las em outras formas ou materiais. Formas estas que possam acompanhar outras transformações, ao serem recriadas em um outro arranjo.

Fixar ou copiar uma forma é forçosamente equívoco, porque o efeito é tomado como causa sem que haja uma compreensão das relações que constituem aqueles corpos edificados, aquele modo de construir ou aquelas práticas. E, nesses termos, a forma cai na equivocidade, porque a cópia se diz em um outro sentido. Ora, vê-se que reproduzir a forma, ou os elementos formais, não é o mesmo que compreender as relações espaciais e os modos de viver agenciados a elas, modos estes que não são fixos e, tampouco, livres por natureza. Isto é, a composição das relação espaciais não podem ser garantidas por modelos, porque elas tendem a ter maus encontros, se nenhuma postura ativa em relação a ela for assumida, se a composição espacial não for problematizada caso a caso. Spinoza lembrava o que causa esses maus encontros e alertava:

> (...) Mais por preconceito do que por um verdadeiro conhecimento delas, os homens adquiriram o hábito de chamar de perfeitas ou de imperfeitas as coisas (...). [Spinoza,2008:265]

É a incompreensão que leva à ideia de fixação das formas, seja para garantir uma boa arquitetura [os modelos estilísticos, modernos,

contemporâneos]; seja para garantir uma participação [os modelos do povo, da comunidade ou vernaculares]. É para assegurar alguma semelhança com o que é considerado bom no campo da arquitetura e do urbanismo ou para garantir alguma similaridade com os signos de uma linguagem popular que as formas são reproduzidas. Mas a compreensão das relações é outra coisa; e é através delas que nos livramos dos modelos. Compreender é forçosamente criar uma linguagem unívoca, ou criar uma arquitetura singular, um modo de fazê-la. Só pode nadar com destreza quem cria um *comum* com o mar a sua maneira. Só pode comandar o barco quem cria um *comum* com o barco e com o mar a sua maneira. Só pode criar um bom projeto para o Amazonas quem cria um *comum,* quem se compõe, com as relações que o constituem, também, a sua maneira.

E essa ideia da construção de um *comum* ao projetar é oposta a ideia de neutralidade do arquiteto. Ao invés de se retirar, o arquiteto se dispõe ao máximo. Dispõe o seu corpo, seus afetos, a sua própria potência, o tanto quanto ele puder se compor diretamente com àquela comunidade.

Parece ter sido em um devir nordeste que Bardi embarcou. Ora, o Unhão é um terceiro corpo constituído por elementos heterogêneos e que se diz em um único e mesmo sentido para as partes [Bardi ou a arquitetura moderna e o grupo de intelectuais, artistas ou o nordeste] e o todo [o unhão, a política de industrialização, a escola de design, a luta contra a cultura hegemônica]. E esse terceiro corpo se diz em um só sentido tanto para o nordeste como para Bardi, porque ele cria uma nova linguagem, um outro modo de fazer arquitetura, antes inexistente, criado nessa fusão e forçosamente unívoca.

> (...) Procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades."[Bardi, Suzuki, 1994:21]

Uma linguagem unívoca não existe *a priori* de um encontro e é, necessariamente, indissociável das relações que constituem a sua forma. Como dizia Costa: "só pode se manter o que se transforma." A linguagem unívoca não está dada e, tampouco, é um arranjo de elementos dados. Ela é criação. Mas a empreitada dessa transformação [e não apenas translação] parte da compreensão da arquitetura a partir

das relações que a constituem. Isto é, parte da compreensão da arquitetura com tudo aquilo que a transborda, como vimos no exemplo de José.

Vimos nesse caso que a arquitetura não se dissocia de um modo de vida, de uma trama política ou micropolítica agenciada as práticas de José. Ora, nem mesmo uma cadeira é esvaziada de sentido. As formas são plenas de espírito. Uma cadeira é plena de "necessidades humanas e espirituais", como afirmava Bardi ao tratar o tema da fissura entre projeto e execução. Quais práticas uma cadeira facilita? Que modos de ser ela afirma? Agenciada a quais relações e atmosferas ela se harmoniza? Ela amplia ou constrange a nossa potência de agir? Uma rede é definitivamente diferente de um banco plástico conectado permanentemente a uma mesa fixa. E são diferentes não apenas por suas formas e materiais, mas porque possibilitam ou constrangem a emergência de distintos modos de sentar, estar, ser.

Tal qual a cadeira, uma casa também é um corpo e pode afetar positivamente ou negativamente os seus habitantes. Daí a responsabilidade ética do arquiteto e do urbanista: as relações que constituem uma morada estão entrelaçadas aos corpos que a habitam. E esse entrelaçamento não cumpre apenas uma função de abrigo. A casa também faz emergir um homem. Ela também possui o seu poder de afetar e de ser afetada. É nesse sentido que se faz extremamente coerente o manifesto de Bardi diante da comunidade em Camurupim. Para ela, o papel ou a posição - já que falamos de movimento - do arquiteto, é antes de tudo conhecer a maneira de viver de um povo, ou dos problemas nos quais eles estão submetidos, a fim de potencializá-los a favor da liberdade. É aí que parece estar a chave de um bom projeto ou, ao menos, de um projeto *comum* ou conduzido por uma ética anti-hierárquica ou espinosista.

Desde o início com *Habitat,* há uma clara inclinação de Bardi pela cultura popular brasileira, o que implicava em uma tomada de posição política. E é justamente porque havia, porque fazia parte das relações características do corpo da arquiteta, da sua intuição, das questões que a tomavam, que ela pode dispor o movimento do seu próprio corpo na formação de uma *noção comum* com o sertanejo, seus objetos, com José, com o Índio modista, com o modo de fazer o trançado em Camurupim. Parece que houve nessa experiência do Unhão uma compreensão das relações que compõem, ao menos parte, do modo de ser sertanejo. Um modo de ser que poderia ser impulsionado em outros meios ao mesmo tempo em que não deixaria de ser um grito pela diferença ou uma força contra-hegemônica.

A compreensão de um determinado modo de construir se daria por composição direta, isto é, o primeiro passo dessa compreensão ou composição já quebra a hierarquia ou pressupõe uma lateralidade dos corpos. Não se estabelece, assim, a hierarquia do saber que afirma o arquiteto como superior ao homem do povo. José não era apenas capaz de construir, mas havia algo a ser aprendido com ele, bem como Bardi também tinha algo a oferecer.

Aqui a atitude da arquiteta auxilia a não se esquecer que o autoritarismo é muito anterior a decisão de projeto, ele está já na percepção, nos juízos sempre inseparáveis dos afetos. A composição pressupõe uma relação de igual para igual. Mas é uma igualdade em relação a hierarquia e não em relação a forma ou as atribuições. É uma lateralidade entre diferentes. Era a arquitetura moderna que tinha algo a ganhar com o nordeste; e era o nordeste que tinha algo a ganhar com os seus museus modernos ou com uma política de industrialização. E esses ganhos, essas composições, não são o mesmo que uma troca de favores pessoais. São coletivos, na medida em que os corpos se tornam passagens e fazem encontrar multidões.

Ao que parece, uma composição horizontal não precisa interditar potências para combater o autoritarismo, porque sua condição de formação já é a lateralidade. A composição não é referida aos modelos e a toda sua sequência hierárquica. Não há interdição de potências em uma composição, apenas ampliação ou aumento, visto que as *noções comuns* só se dão pelas composições diretas ou pelos afetos de alegria. Caso contrário, seria decomposição das relações.

E nesses termos, uma sociedade se formaria pela composição dos corpos, pelas oportunidades que cada corpo teria de ampliar ainda mais a sua potência e a dos seus membros em uma sociedade que, ao limite, poderia ser comum a todos. Uma sociedade ou comunidade de diferentes seria aquela que se esforçaria, o tanto quanto pudesse, para que seus membros vivessem sobre uma linha de alegria. É de membros fortes, livres e singulares que ela seria formada e não de membros fracos, escravos e padronizados. O coletivo, nesses termos, não se opõe ao singular. As heterogeneidades formam um corpo, seja ele uma casa, um sujeito ou uma cidade.

Entretanto, poderíamos dizer que no caso de Bardi houveram condições extremamente favoráveis à composição de sua arquitetura: um momento político adequado, uma arquitetura singular e que anunciava a terceira geração da arquitetura moderna, um país cujas bases populares eram intactas à cultura hegemônica e um coletivo de intelectuais ativos e criativos. Como vimos, houve rapidamente uma

grande sintonia entre Bardi e a cultura brasileira. Mas se não tivéssemos tal sorte, seria possível estabelecer um comum em condições mais adversas? Talvez a obra ainda - em um outro contexto social e cultural - de Hassan Fathy nos auxilie a pensar esse ponto.

A experiência de Nova Gurna e um *comum* através do tempo

De fato, as condições do egípcio Hassan Fathy foram outras. Entre 1945 e 1948[24] o arquiteto constrói parte de uma nova cidade nas proximidades de Luxor: Nova Gurna. Construída, parcialmente, para abrigar os 7000 habitantes que seriam removidos de uma aldeia localizada sobre um sítio arqueológico do antigo Egito. Os habitantes subsistiam praticamente da venda ilegal das antiguidades soterradas em baixo de suas casas e à cada peça vendida por um gurnense no mercado ilegal, o patrimônio mundial perdia, também, parte de sua história. Ao retirar as antiguidades sem nenhum cuidado arqueológico não apenas as peças eram perdidas, mas também os seus vestígios, os seus contextos, para nunca mais poderem ser remontados.

Esse problema localizado em Gurna era, entretanto, ainda maior. Tratava-se da condição de pobreza da maioria da população egípcia, que sendo 90% rural, era constituída de camponeses muito pobres. Sendo assim, não havia muitos recursos para a construção da nova cidade. É nesse contexto de economia que Hassan Fathy foi convidado para projetar e executar seu projeto. O arquiteto foi escolhido porque vinha trabalhando com uma tecnologia de baixíssimo custo que fora resgatada da tradição camponesa do Egito: era a construção com tijolos de adobe, inclusive para a cobertura.

No livro *Construindo com o povo: arquitetura para os pobres*[25], o arquiteto relata o processo de projeto e execução de Nova Gurna, contextualizando-o em seu percurso de trabalho anterior e buscando expandir os resultados dessa experiência em uma ideia ainda maior, o Programa Nacional para a Reconstrução Rural.

Desde criança, Fathy se interessava pela vida no campo e havia tentado entrar na Escola de Agricultura, mas não passou nos exames

[24] Assim relatou Hassan Fathy em seu livro *Construindo com o povo, arquitetura para os pobres*, mas no site da Unesco a data informada é outra, de 1946 a 1952.

[25] Livro amplamente difundido no campo da arquitetura a partir de sua publicação em inglês *Architecture for the Poor,* em 1973, depois traduzido para diversas linguas como francês, português, espanhol. A edição brasileira é de 1980, apesar da primeira publicação, ainda com tiragem limitada, ter sido realizada em 1969.

que exigiam experiência prática no assunto. Já como arquiteto, por volta de 1937, designado para supervisionar a construção de uma escola, foi a uma pequena cidade de camponeses e deparou- se com as condições de miserabilidade e sujeira em que aqueles cidadãos viviam. "Sentia-me [...] repugnado pelo aspecto e pelo odor daquelas ruas estreitas, cheias de lama e de tudo quanto é tipo de sujeira." [Fathy,1980:15] A partir daí, essa imagem não o abandou a ponto do seu trabalho se tornar uma luta a favor de uma vida digna para os camponeses. Fathy rememora:

> (...) Essa cidadezinha não saía da minha cabeça; não conseguia pensar em mais nada, a não ser na resignação desesperançada daqueles camponeses perante a sua condição, sua perspectiva de vida canhestra e atrofiada, sua aceitação degradante de toda aquela terrível situação que eles eram forçados a suportar durante toda a vida, lutando para ganhar dinheiro no meio das miseráveis construções de Talca. A revelação de sua apatia me encostou contra a parede; minha própria impotência diante de tal espetáculo me atormentava. Não era possível que não se pudesse fazer alguma coisa. [Fathy,1980:15]

Fathy, ao ser movido por essa inquietação, percebeu que o grande problema da casa dos camponeses era o telhado. Apesar das paredes serem construídas de adobe cujo barro era extraído do solo e seco no sol, sem custo algum; o telhado precisava de madeira, o que inviabilizava a execução para os camponeses. Mesmo as abóbodas de adobe precisam de fôrmas de madeira para a sua execução, o que era muito dispendioso visto que esse material vinha da Romênia.

A fim de criar alguma solução para a cobertura das casas dos camponeses e diante da impossibilidade de contar com outros materiais que não os locais, Fathy começa a pesquisar como eram feitas as casas naquela região antigamente. Descobre que no passado as abóbodas de adobe eram construídas sem fôrmas. Ele tenta construir dessa maneira. Contudo, as diversas experiências que realizou fracassaram. Como conseguiam os antepassados construir suas abóbodas sem fôrmas? Este segredo parecia ter se perdido ao longo dos séculos.

Foi quando descobriu que na Núbia[26] as abóbodas talvez ainda fossem construídas sem apoio. Ele, então, em 1941, se deslocou até essa região e, depois de algumas tentativas, o arquiteto descobriu Gharb Assuã: a aldeia que mantivera a técnica. "Era um mundo novo que se abria para mim, toda uma aldeia de casas espaçosas, bonitas, limpas e harmoniosas, cada uma mais linda que a outra."

[26] Região hoje partilhada entre o Egito e o Sudão.

[Fathy,1980:19] O arquiteto via diante dos seus olhos os camponeses vivendo a sua maneira e com dignidade, em casas bonitas e todas cobertas por abóbodas de adobe. Havia nessa aldeia uma força do modo de vida camponês que não tinha se perdido como na maioria das aldeias. Além disso, nessa mesma viagem, o arquiteto descobria os pedreiros que ainda podiam construir essas abóbodas sem a necessidade de nenhum apoio de madeira. E é a partir daí que começa todo um trabalho com o uso dessa tecnologia construtiva tradicional que estava em vias de desaparecer.

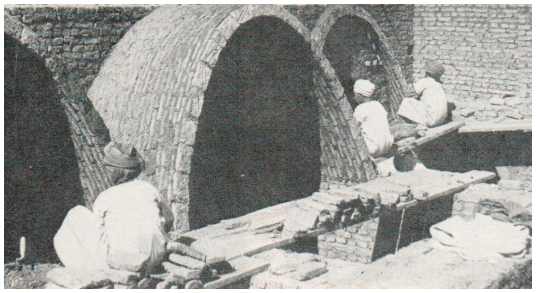



Figura 46 e 47: Pedreiros de Assuã construindo abóbodas sem apoio e uma casa em Gurna com o telhado de madeira e palha.
Fonte: Fathy,2008:242 e http://www.tripadvisor.com, ultimo acesso 14 de julho de 2014.

Foi depois de algumas experiências de construção com esses pedreiros que Fathy concluiu que uma casa toda de adobe [exceto as fundações de pedra] poderia ser maior, mais adequada e custar um terço do valor das que eram construídas para os pobres pelo governo. Com essa possibilidade em mãos, o arquiteto passou a questionar a construção em massa e o uso de concreto e tijolos cozidos que resultavam em casas caras, pequenas e padronizadas. Em outras palavras, ele passa a questionar as construções em série, sempre justificadas no preço e no número de unidades necessárias. Ao apresentar uma outra possibilidade prática, Fathy mostrava que uma casa de adobe era mais barata mesmo se adicionados os custos de projeto personalizado e de uma área construída mais generosa. Além de oferecer outras vantagens como: a perfeita integração à paisagem, a autonomia que o camponês ganharia na realização dos futuros reparos e ampliações, e uma grande inércia térmica, o que convinha muito diante de um clima desértico. Fathy não entendida por que as autoridades não prestavam assistência profissional para cada família e porque os arquitetos aceitavam isso passivamente. Para ele:

> (...) o erro não está tanto com as autoridades quanto com os técnicos: em medicina, por exemplo, ninguém espera que um médico, ao lidar com os pobres tente fazer operações em massa. Por que então, quando uma doença passageira, como a inflamação do apêndice, é

> honrada com um cuidadoso tratamento pessoal, uma necessidade permanente, como é o caso de uma casa para cada família, há de merecer menos? Se se cortar, com uma máquina, milhares de apêndices, os pacientes morrerão, e se se enfiar as famílias dentro de fileiras e mais fileiras de casas idênticas, então algo nessas famílias morrerá, principalmente se elas forem pobres. As pessoas se tonarão desinteressantes e desanimadas como as suas casas, e a imaginação delas murchará." [Fathy, 1980:47]

É, então, com uma postura ativa, com uma técnica construtiva de abóbodas de adobe, com os pedreiros que sabiam executá-la, usando apenas uma enxó, e com a avaliação dos custos e do desempenho desse tipo de construção que Hassan Fathy chega à Gurna para realizar o projeto da nova cidade. Trazia com ele uma tradição construtiva e um saber-fazer dos camponeses do Egito que não havia lhe chegado às mãos diretamente pelos gurnenses. E isso, talvez, revele que o arquiteto chegou em Gurna com algo que havia sido perdido pelos próprios habitantes dessa vila de camponeses. Ele trazia, juntamente com a aldeia de Assuã e seus pedreiros, uma tradição que pertencia aos antepassados dos camponeses, mas que não estava mais presente na maioria de suas aldeias.

Portanto, quando Fathy foi convidado para construir Nova Gurna ele não era um arquiteto completamente desconectado daquele contexto e tampouco advogava em causa própria. Naquele momento ele já incorporara parte de uma multidão. Ao que parece, ele compreendia, em algum grau, as relações que constituíam o modo de construir daquela região rural. Ou seja, ele já havia criado um *comum* através do tempo com os camponeses, inclusive com os gurnenses; um *comum* com seus antepassados. Isto é, quando o arquiteto tomou conhecimento do projeto a ser realizado, ele já trabalhava há dez anos com a habitação rural do Egito. Já havia construído uma relação com esse tema sem que ela fosse conduzida por interesses econômicos ou por prestígio, entre outros, e sim por uma questão impessoal que emergiu de dentro das relações práticas e não de uma ideia abstrata. Foi no encontro com os camponeses que a questão da miserabilidade do povo rural do Egito foi disparada.

Entretanto esse não tinha sido o primeiro encontro de Fathy ao longo de sua formação e trajetória até então. Ele era professor da Faculdade de Belas Artes do Cairo, onde havia se diplomado em arquitetura em 1926. Havia com ele, portanto, além da tradição camponesa, uma outra trajetória do saber construtivo. E foi nesse encontro de saberes que Fathy pode criar ainda um terceiro corpo ou uma outra arquitetura.

No projeto de Nova Gurna não houve apenas a aplicação da técnica construtiva de adobe dos camponeses mas também um profundo conhecimento das relações espaciais, repertórios internacionais e locais e uma grande capacidade de problematização dos usos e funções dos espaços. "Só pode se manter o que se transforma." Ao que parece Fathy não discordava de Costa.

> Ser fiel a um estilo, a meu ver, não significa reproduzir, com toda a reverência, o que os outros já criaram. Não basta copiar nem mesmo as melhores criações de uma outra geração ou região. Pode-se empregar o mesmo método de construção, mas deve-se eliminar tudo o que era particular ou detalhado nesse método, e deliberadamente esquecer a imagem das casas que satisfaziam os nossos sonhos. Deve-se começar pelo começo, deixando que as novas construções se desenvolvam a partir do dia-a-dia das pessoas que vão habitá-las, conformando-se as novas casas segundo o ritmo das canções do povo, tecendo-se em mente as árvores e as plantações que crescerão lá, respeitando-se a linha do horizonte e com humildade diante da sucessão das estações. Não se deve forjar nem uma tradição nem um modernismo, e a arquitetura que surgir deve expressar visível e permanentemente a personalidade da comunidade. Mas isto equivaleria a se criar uma arquitetura totalmente nova. É claro que, de qualquer modo, ocorreriam mudanças em Gurna, pois a mudança é inerente a vida. Os próprios camponeses queriam mudar, mas não sabiam como. Expostos como eram às influências das construções vistosas mas pretensiosas e vulgares das cidadezinhas ao redor, provavelmente seguiriam esses maus exemplos. Se não pudessem ser protegidos, se não pudessem ser persuadidos a mudar para o que era melhor em termos de arquitetura, mudariam para pior. [Fathy,1980:62,63]

O cuidado com que o projeto de Nova Gurna foi pensado é impressionante, mesmo que Fathy não tenha conseguido estabelecer uma boa relação com os gurnenses. A situação do arquiteto não era a mais favorável. Começando pelos próprios gurnenses que não estavam interessados na remoção de Gurna, pois teriam que deixar de subsistir da venda ilegal das antiguidades. Sem contar na especificidade da cultura árabe tanto em relação à reclusão das mulheres quanto à sua organização social em tribos. Fathy, por exemplo, era impedido de falar com qualquer mulher da aldeia e ainda as quatro tribos existentes em Gurna tinham uma rivalidade entre si, criando uma situação política ainda mais complicada.

O arquiteto não pôde, assim, se sentar com os gurnenses e conversar em roda sobre a sua futura cidade. Mas mesmo nessas condições adversas, Fathy realizou uma pesquisa na aldeia de Gurna antes de começar o projeto. "Em nenhum lugar o povo é totalmente

desprovido de criatividade artística. Por mais reprimida que ela seja pelas circunstâncias, essa criatividade sempre aparecerá de alguma forma." [Fathy,1980:58]

Com essa disponibilidade para encontrar, ao menos, alguns elementos que pudessem ser incorporados ao projeto ele encontra um pombal, um modo de fazer a cama, uma *maziara* [lugar para colocar o cântaro], uma escada externa a mesquita, entre outros elementos que lhe chamaram atenção. Além disso, estudou os lugares agradáveis da aldeia, descobriu como funcionava a relação entre a circulação de ar e as dimensões ou o posicionamento das janelas, bem como entendeu a dinâmica da inércia térmica do adobe e da circulação de ar em função dos pátios internos, entre outras questões de conforto. O arquiteto esteve, também, atento as habilidades, a lógica de agrupamento social, e alguns costumes existentes entre os aldeões e, ainda, pesquisou elementos importantes na cultura árabe em geral, como foi o caso dos pátios.

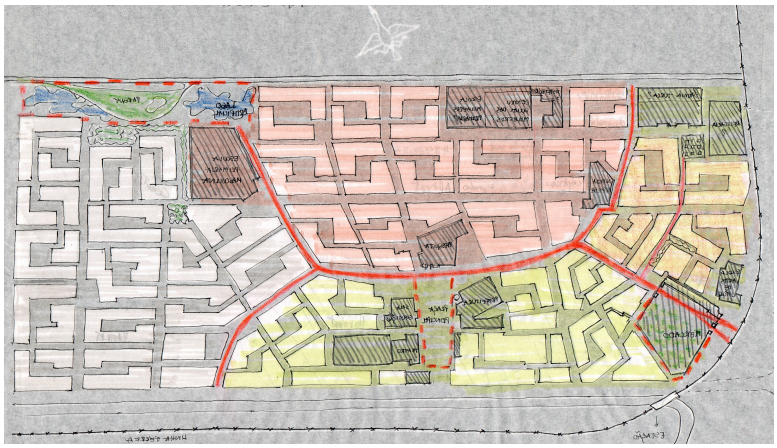
Diante de toda essa pesquisa, sem que houvesse uma única reunião com os aldeões, Fathy fez questão de afirmar que ela não tinha sido ocasionada por motivos sentimentais ou caridosos, mas pelo esforço de tentar restituir a herança vigorosa - a força - de uma tradição construtiva ou de um modo de vida. Como pode-se notar no elogio que o arquiteto faz a casa camponesa.

> Cada detalhe surgiu intencionalmente e no lugar onde o dono da casa quis, na forma e no tamanho por ele julgados mais conveniente, sem que houvesse qualquer intenção de impressionar os outros. A casa tem aquela tranquila auto-suficiência de qualquer artefato criado por um profissional competente. [Fathy,2008:59]

Análogo a Bardi, Fathy reconhecia a potência de uma tradição construtiva, mesmo que aquela comunidade se encontrasse em sérias dificuldades e precisasse ultrapassar a sua condição de pobreza. Havia, segundo os dois arquitetos, uma coerência entre o modo de construir e as necessidades, ou o modo de viver, do camponês, do ribeirinho, do sertanejo, do povo. E, também, em ambos os casos, a ausência de recursos era agravada pelo processo de industrialização que essas culturas sofriam. Esse processo que desmantelava as estruturas tradicionais sem possibilitar novos arranjos dignos, fazia com que a industrialização fosse vista de modo bem menos romântico do que os arquitetos europeus puderam a vivenciar.

A retomada de uma autonomia construtiva parecia necessária para Fathy, mas sem que fosse preciso rejeitar outras culturas,

principalmente a europeia. O seu trabalho não se tratava de uma luta por um Egito original, da busca de sua raiz ou repúdio a tudo que viesse de fora. A tradição passava a ser legitimada não, no caso, por uma busca de autenticidade, mas a partir de questões práticas e atuais: a cobertura das casas, que precisava ser feita com materiais acessíveis aos camponeses. Como se pode notar na clara influência programática, arquitetural e urbana da tradição europeia no plano de Nova Gurna, era perfeitamente possível a conjunção de diferentes tradições construtivas uma vez que o foco do projeto era a autonomia e a resposta àqueles problemas e não um retorno romântico às origens.



Figuras 48 e 49: O plano de Nova Gurna com a marcação dos edifícios públicos, os principais eixos, os três espaços livres de maior importância e o zoneamento das habitações mantendo a organização das quatro tribos existentes. Os esquemas ao lado, referem-se a organização do quarteirão e da casa entorno de um pátio.
Fonte: mapa base extraído do site http://dome.mit.edu/handle/1721.3/73753, último acesso 14 de julho de 2014 e posteriormente trabalhado pelo autor; ao lado, esquemas do quarteirão e da casa desenhados pelo autor segundo descrição de Fathy.

A nova cidade foi estruturada em dois eixos principais, que abrigavam diversos edifícios públicos [27], muitos deles pouco frequentes nas aldeias egípcias. Fathy organizou, também, em pontos estratégicos desses eixos, os três principais espaços livres da cidade: a praça do mercado, a praça central e um parque. Na construção dos edifícios públicos ficou evidente a preocupação com a geração de renda dos gurnenses, o que promoveu a construção de equipamentos em torno do tema do artesanato e dos ofícios de construção.

As zonas de habitação mantiveram o arranjo das quatro tribos existentes em Gurna e o desenho dos quarteirões garantiram a

[27] Foram projetados quinze edifícios públicos: mesquita, prefeitura, teatro, clube, local de exposição do artesanato, khan [hospedaria para artesãos], mercado, escola de artesantos e ofícios, posto de polícia, centro cultural feminino e posto de saúde, escola para moças, escola para rapazes, hamman [banho público] e uma igreja.

presença de pátios semipúblicos, visto que as famílias se organizavam em *bandanas*[28]. Analogamente, aos quarteirões, as casas também foram organizadas entorno de pátios, desta vez privados, o que fazia referência a cultura árabe bem como auxiliava na qualidade térmica das residências.

A praça central foi configurada pelos edifícios públicos mais significativos como a mesquita, a prefeitura, o *khan*[29], o teatro, o clube e um centro de exposição de artesanato. Esse conjunto de edifícios públicos circundando um espaço livre configurou o coração da cidade, de modo semelhante às cidades antigas, medievais, renascentistas e barrocas da Europa. Até mesmo a mesquita foi localizada no mesmo ponto focal que costumavam ficar as igrejas católicas nesse tipo de praça longitudinal. Além disso, pode-se dizer que houve a introdução de temas ocidentais como o clube, o teatro e a prefeitura a fim de instaurar novas práticas aos camponeses.

Mas se a praça central era o coração de Nova Gurna, a praça do mercado era o seu grande portal de entrada. Ela foi localizada ao lado da estação de trem que circundava o terreno de projeto. Assim, o principal local de entrada na cidade abrigava a principal atividade para a população árabe: a troca, a venda, a compra, a negociação em suma. Como essa atividade receberia muitos visitantes de outras aldeias, o mercado tornava-se a grande sala de visitas da cidade, resguardando, assim, a privacidade característica das áreas domésticas das aldeias árabes. E, por fim, o parque, que não apenas era um tema europeu, mas era um tema novo, moderno[30], de lazer e contemplação, que emergia, nesse projeto, ainda por outra função, a sanitária.

Pode-se dizer que o plano de Nova Gurna sofria diferentes influências. Às vezes, era composto por temas mais recorrentes na tradição europeia, mas que ganhavam especificidades locais [a hospedaria, o parque, as escolas, a maneira com que os pátios foram arranjados]. Outras vezes, por temas que mantinham-se mais próximos de um modo de vida europeu [o teatro, o clube, a praça central]. Enfim, ainda, por outros programas que assumiam fortemente uma característica regional apesar de estarem inseridos em outros arranjos urbanos [a mesquita, o mercado, o *hamman*].

---

[28] "A bandana é um conjunto de pessoas intimamente relacionadas entre si, constituído de umas dez a vinte famílias, com um patriarca reconhecido por todos e uma obediência e lealdade típicas de um clã. As famílias vivem em casas contíguas e, apesar de haver diferenças entre elas em relação à situação financeira e ao status de cada um, elas seguem um modo de vida comunitário". [Fathy, 1980:78]

[29] O Khan era uma hospedaria onde cada mestre artesão poderia ficar. Estes mestres viriam de outras aldeias para contribuir na construção de Nova Gurna e já formariam alguns meninos locais nesses ofícios.

[30] Apenas no final do século XIX que começaram a surgir na Europa os primeiros parques urbanos públicos.

Essa configuração, dada caso a caso, com uma diversidade de repertórios construtivos, programáticos e arquiteturais revela que o trabalho de Hassan Fathy parecia buscar selecionar forças e consolidar diferentes tradições, impedindo, assim, o congelamento dos camponeses no seu próprio passado. Mas o que poderia fortalecer os aldeões de Nova Gurna?

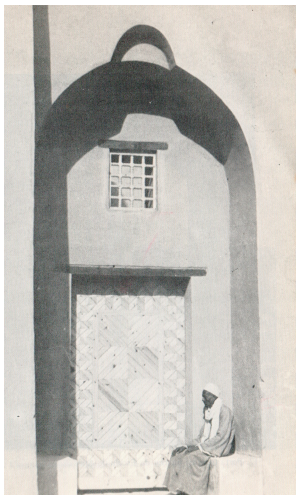
Para melhor explicitar como Fathy fazia essa seleção das forças ou a problematização das funções e mostrar a habilidade com que arranjava as diferentes referências em novas composições espaciais nos deteremos, dentre muitos, em três exemplos: a escola para os rapazes que nos permitirá avançar na questão do uso, das funções, da necessidade e do funcionalismo; o parque e a criação de programas necessários; e, ainda, o sistema de água encanada e o deslocamento das práticas de um espaço para o outro.

O projeto da escola para rapazes foi acompanhado da problematização dos projetos escolares mais corriqueiros. Projetos estes que, segundo Fathy, são frequentemente realizados do mesmo modo que um projeto industrial. Considera-se primeiro o modelo mais frequente de escola, dimensiona-se o fluxo dos alunos, calcula-se a temperatura e as intensidades luminosas, e, por fim, ajusta-se esses dados ao terreno de projeto. Seria a escola uma fábrica de educação? Fathy compreende que não. O arquiteto, ele diz,

> "(...) tem de abordar o projeto de uma escola da mesma maneira como aborda o projeto de uma igreja ou de uma mesquita, pois trata-se do mesmo tipo de edifício. Na escola são os espíritos das crianças que vão se desenvolver, e a construção deve convidá-los a se expandir e não apertá-los como um sapato chinês."[Fathy, 1980:107]

Fathy concebe a escola pensando que seu ambiente deveria convidar as crianças a estar em um estado contemplativo e isso dependeria, para ele, da proporção das salas, da existência de jardins e do conforto térmico e luminoso dos espaços. Para cada uma das questões o arquiteto elaborou proposições, mas queremos nos ater, especificamente, na questão da iluminação das salas de aula. A luminosidade no Egito é tão intensa que tanto a sua incidência direta como o grande contraste que ela provoca são motivos de desconforto. É por isso que as aberturas das mesquitas são localizadas no alto das paredes, ou mesmo nas cúpulas, evitando, assim, o excesso de luminosidade em um espaço que pretende abrigar uma atividade meditativa.









Figuras 50 a 53: Praça do Mercado, Porta principal da Mesquita, Escola Primária para Rapazes, Fachada do Khan com habitações nos fundos.
Fonte: Fathy, 2008: 254, 243, 257 e 249

Entretanto, Fathy entendeu que essa solução, a de elevação das janelas, poderia provocar uma sensação de clausura desinteressante para o caso de uma escola. Também a solução dada pela arquitetura moderna, o *brise soleil*, era pouco satisfatória na visão do arquiteto. Para ele, esse artifício não passava de uma grande veneziana.

Diante dessas críticas é possível notar que a questão da luminosidade da sala de aula não estava dissociada de outra questão: a produção de um ambiente capaz de inspirar a emergência de corpos contemplativos. A questão do excesso de luminosidade não poderia ser resolvida, portanto, de modo isolado à criação do ambiente. A posição da janela e seus elementos não estavam dissociados do efeito que provocariam nos corpos que ali habitariam. Estava em jogo a criação de uma atmosfera que contribuísse para uma prática específica, no caso, o estudo.

Diante da complexidade de uma questão supostamente técnica e que talvez, a maioria das pessoas se ativesse em resolver com a própria janela - sua dimensão, localização ou anteparos - Fathy desloca a resposta ao problema e cria um jardim ao lado das salas de aula. Esse pátio interno - suas dimensões, o tipo de vegetação e a escolha de um material não reflexivo para suas paredes - criou um espaço de transição para a luminosidade fazendo com que as salas pudessem ser iluminadas de modo indireto.

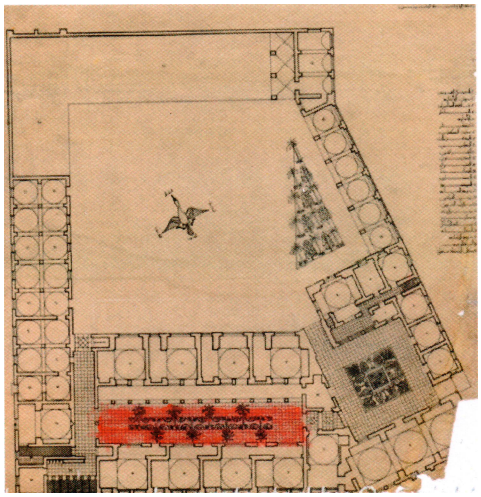


Figura 54: Planta Baixa da Escola para rapazes com a marcação do pátio citado. Fonte: http://dar.aucegypt.edu/handle/10526/1958, último acesso 17 de julho de 2014, imagem trabalhada pelo autor.

Há aí um modo relacional de pensar a integração de diferentes espaços - uns aos outros - bem como às questões que orientavam a concepção da escola. A dimensão e os ambientes da sala de aula, por exemplo, se relacionaram com o posicionamento e o tamanho da

janela que, por sua vez, se relacionou com a luminosidade: que se relacionou com o pátio, que se relacionou com o material da parede, que se relacionou com a criação de uma atmosfera, que se relacionou com a criação de corpos/espíritos contemplativos, entre outras tantas relações.

Pode-se dizer que a problematização dos usos e a compreensão das relações características de uma escola e das especificidades da situação onde ela foi construída encarnaram diretamente na arquitetura através das funções criadas.

Não se tratou, portanto, de um modelo abstrato que foi aplicado, de uma funcionalidade, mas da criação de funções[31]. O exemplo de Fathy e as reflexões que o arquiteto estimula a partir de sua concepção da sala de aula permitem avançar, ainda mais, na problematização da ideia dos usos: se definidos *a priori* ou questionados e definidos pela experiência comum. Entretanto é possível fazer - graças a análise do caso - ainda outra distinção: entre a *funcionalidade (ou o funcionalismo)* e a criação de *funções (ou da necessidade).*

Antes dessa distinção, é importante destacar que temos aqui um exemplo prático do problema da equivocidade dos signos. O que Bardi e Fathy chamam de necessidade não possui o mesmo sentido atribuído ao termo por Alexander. O arquiteto austríaco, como já mostramos, entendia esse termo como a falta de algo determinado e o associava aos termos eficácia e funcionalidade. Já Bardi e Fathy entendiam por necessidade aquilo que não poderia deixar de ser relacionado ou como a íntima relação do espaço construído com as práticas de seus habitantes. Sentido este que estamos denominando, nessa tese, de funções. Fathy e Bardi as compreenderam em seus respectivos elogios à arquitetura vernacular e viram, ainda, principalmente os efeitos delas na vida dos habitantes nas quais estão atreladas.

A funcionalidade facilita a emergência de práticas condicionadas, que sigam um modelo, que repitam um procedimento dado *a priori* da experiência, que produzam um movimento econômico ou um estado corporal e espiritual fechado e determinado na conclusão de uma meta, um automatismo, uma repetição. Já a função cria distintas relações a partir das problematizações das práticas a serem realizadas no espaço, as quais necessariamente estão

[31] É importante dizer que por funções se entende não apenas os usos de um espaço, mas também os elementos construtivos indispensáveis, como, o fato do telhado possuir a função de proteção contra a intempérie; a janela de iluminação, ventilação e de relação com o exterior, etc. Nesses termos, todo elemento construtivo imprescindível, inclusive para a produção de um estado de espírito, compõem algum tipo de função.

relacionadas com os movimentos dispersivos e com a produção de um estado corporal ou de uma sensação.

Por exemplo, nesse caso do projeto da escola, Fathy colocou em questão a ideia que uma sala de aula se resumisse a um conjunto de classes dispostas, lado a lado, e voltadas para o quadro negro. Antes de adotar esse modelo, o arquiteto pensou na própria experiência de estudar e colocou em questão o ambiente a ser concebido dando-lhe já de saída uma espécie de orientação: ele se aproxima mais de uma mesquita que de uma indústria. De que modo a concepção espacial poderia facilitar o exercício do pensamento, do estudo? De quais sensações os corpos dos estudantes poderiam ser preenchidos? Que estados corporais/espirituais facilitariam essa prática? E como essa prática potencializa a existência de cada um como um todo?

Ao buscar fazer da escola um espaço mais próximo ao de um edifício religioso, o arquiteto criou um conjunto de funções singulares relacionadas entre si: a luminosidade, a proporção, o pátio, o material da parede, o tamanho e a localização da janela, etc. Tudo isso articulado ainda à escassez de recursos, à técnica construtiva, ao clima desértico, entre outras características específicas àquela experiência de projeto e construção.

Ao criar essas funções Fathy não aplicou uma ideia abstrata [a reprodução simples do conjunto de classes dispostas em direção ao quadro negro] e, tampouco, copiou uma ideia concreta existente [imitou uma sala de aula de um outro contexto que tenha considerado, por exemplo, a questão da luminosidade]. O que Fathy parece ter feito a partir dessa problematização foi a criação de funções sustentando relações entre elementos singulares ao projeto dessa escola específica articulando-as à uma orientação: a emergência de estados contemplativos ou reflexivos nos corpos dos estudantes; estados estes capazes de facilitar, ou agir positivamente, em relação, por exemplo, à prática de leitura.[32]

[32] Com isso não queremos dizer que uma escola deva ser feita apenas com práticas contemplativas. Evidentemente, a ideia de uma escola, em um outro contexto social e cultural, poderia ser ainda mais problematizada a ponto de romper, até mesmo, com a ideia modelo de uma sala de aula. Uma escola pode ser constituída de diversos ambientes de estudo, mas entre eles certamente haveria um do tipo biblioteca, já que desenvolvemos, ao longo dos séculos, uma tradição de acúmulo de conhecimento na linguagem escrita. O silêncio e um espaço que incita a contemplação, portanto, podem auxiliar no encontro do aluno com os livros ou contribuir para o exercício de uma atividade medidativa em torno de uma questão. Diante disso, essas práticas parecem constituir, ao menos parte, das relações características de uma escola. Portanto Fathy, mesmo que tenha mantido a sala modelo [classes lado a lado voltadas para o quadro negro], adicionou a esse espaço uma compreensão das relações características da prática dos estudos ou do exercício do pensamento.

Uma forma de concepção de projeto na qual as funções espaciais são necessariamente criadas visto que as partes que a compõem variam conforme o contexto[33] e suas articulações se dão conjuntamente às problematizações das práticas ou da geografia em que estão inseridas, o que difere daquela que é regida apenas pela funcionalidade. Essa última resulta de uma incompreensão dessas relações [ou dessas funções]: é como a cópia da *loggia*, anteriormente citada. Sem a percepção das relações espaciais que fazem emergir as funções que as compõem - ou sem a compreensão das relações características que configuram um determinado corpo seja de um espaço ou de uma prática - o que ocorre é a adaptação de um modelo ou a reprodução de um gesto automático sem questionamento.

Essa ausência de problematizações reduz o que poderia ser a criação do espaço a um exercício condicionado ou repetitivo, o que ao se concretizar espacialmente, pode afetar negativamente ou mecanizar a prática que ali será exercida.[34] Uma sala de aula onde os alunos estejam em equilíbrio em termos térmicos, luminosos, proporcionais e ainda possam desfrutar de um jardim, por exemplo, é completamente distinta de uma sala quente ou fria, clara ou escura, sem proporções e completamente fechada.

Uma concepção funcionalista, portanto, se apresenta desarticulada dos outros espaços e da vontade de criação de uma atmosfera capaz de facilitar a imersão dos corpos em uma prática. Esse modo de concepção reduz ainda a ideia de espacialidade ao seu aspecto métrico [o tamanho para acomodar as classes e a circulação]; faz da disposição em planta e volumétrica a cópia de modelos [todas as classes voltadas para o quadro negro]; e trata as funções como questões isoladas ou formalizadas [o telhado que surge para a proteção da intempérie não tem relação com a janela que ventila e ilumina].

Mas o que ocorre ao reduzirmos a ideia de espacialidade à um conjunto de elementos desarticulados uns dos outros, e ainda das práticas culturais e da geografia na qual está inserida? Qual é o efeito da produção de um espaço funcionalista na vida cotidiana?

---

[33] As condições espaciais são tão singulares, que mesmo a sala de aula do outro lado do pátio, no caso desse exemplo, já apresenta outras condições e relações. Mas a cobertura de tijolos de abobe, por exemplo, pode convir para ambas as salas, como para outros edifícios. A afirmação da singularidade, portanto, não anula a possibilidade de ideias gerais, ideias que possam convir a mais de um corpo.

[34] É importante ressaltar que afirmar o poder de afetar da arquitetura não se confunde com a ideia de que ela pode determinar necessariamente as práticas que serão realizadas no espaço. Ela pode afetar, mas para isso precisa de uma abertura dos outros corpos em relação ao possível encontro com ela.

Se seguirmos o pensamento de Spinoza, o estudante compreenderia o exercício do pensamento ao se compor a ele e não nas condições mais adversas possíveis para isso. A funcionalidade retira da prática de estudo, por exemplo, toda a potência que o espaço poderia oferecer se tivesse sido concebido de modo a formar *relações comuns* entre as práticas e o lugar. Ou, se o funcionalismo não retira completamente essa potência, ele reduz enormemente a possibilidade da criação de um *comum* entre o corpo de um edifício ou de um espaço urbano, o corpo de uma prática ou de um modo de vida, o corpo de uma localidade, de um clima, de uma geografia e o de cada indivíduo. Ele desarticula essas relações, fazendo com que uma demanda exterior ao corpo do edifício - como a iluminação de uma sala - reste nela mesma e não se expanda em um contexto vivo capaz de se conectar a luz ainda à outras relações.

Isto é, em uma perspectiva funcionalista, a iluminação de uma sala de aula é vista como algo que serve apenas para fornecer claridade suficiente para uma mesa de estudos, mas não é entendida como algo que ajuda a produzir uma atmosfera sensível capaz de facilitar a emergência de um certo estado de espírito propício a leitura.

Sendo assim, enquanto o funcionalismo parece não compreender e desarticular o que seria um ambiente de estudos; a criação de funções emerge justamente da compreensão das relações características que o constituem, possibilitando assim articular os elementos e as relações em uma composição *comum*. Isto é, as funções [relações ou composições] emergem da criação ainda de um terceiro corpo capaz de potencializar as suas partes.[35] Ora, tomar a medida de uma classe escolar, somá-la a da circulação, multiplicá-la por 30 alunos e, depois, calcular as janelas segundo uma norma de padrões mínimos; é completamente diferente da criação de uma atmosfera propícia para os estudos.

E isso não é o mesmo que dizer que a criação de funções não possa se valer de medidas, cálculos e normas, mas que estas obrigatoriamente estariam subordinadas a criação de uma atmosfera favorável a uma determinada prática ou em consonância com uma determinada geografia. Assim sendo, o que distingue a funcionalidade e a função é menos o tema, no caso a luminosidade, e mais o como ele é abordado.

Enquanto a função faz da luminosidade um uso libertador, criativo e ligado à problematização do espaço e à orientação de uma prática; o funcionalismo faz dela um uso condicionado ou aprisionado

[35] Cabe lembrar aqui que o comum é comum as partes e ao todo, ou seja, a criação de um terceiro corpo não é a soma dos corpos que o constituem. Ele opera uma transformação tqotal nesses corpos os fazendo mais potentes.

em uma repetição sem compreensão. Pode-se apenas repetir as dimensões e a localização padrão de uma janela em função da quantidade de luz que chega na mesa de estudos. Pode-se, igualmente, fazer da luminosidade uma atmosfera que sugere a contemplação, como é notável na figura 13, ao mesmo tempo em que essa solução não deixa de iluminar a mesa.

Para que afinal serve uma escola? De que práticas estamos tratando, quando nos referimos a ela? Para a criação de quais corpos essas práticas se voltam?

Uma escola que deixa de criar uma atmosfera propícia ao exercício do pensamento, é uma escola que, talvez, desconheça o seu próprio propósito, a sua própria função, mesmo que tenha as dimensões corretas, ilumine a mesa de estudos e não chova dentro dela. Ao que parece, para a composição de um espaço é necessário mais do que padrões ou um pensamento funcionalista. A criação de funções ou de relações espaciais exige uma compreensão das relações características envolvidas em uma determinada prática e geografia. Diante disso cabe interrogar: não teria sido essa a principal colaboração do arquiteto egípcio aos gurnenses?

Esse modo de fazer arquitetura apareceu também em outra escala, a da cidade ou a do desenho urbano, como podemos notar no projeto do parque de Nova Gurna. Nesse exemplo, a problematização não se deu a partir de um programa existente, mas nasceu de uma questão externa ao campo da arquitetura e do urbanismo: o combate a esquistossomose cujas larvas contaminavam toda a água do rio Nilo.

Quase toda a população rural do Egito era infectada por essa doença e o seu tratamento era caro e difícil. Ao se deparar com essa questão Fathy considerou que ela não poderia ser ignorada, visto que esta era uma mazela que enfraquecia muito a vida dos aldeões.

Contagiado por esse problema, o arquiteto criou um sistema de descontaminação de uma pequena parte da água infectada pelas larvas[36]. O sistema era composto de dois lagos artificiais, o que impulsionou a criação de um parque. Mais uma vez aqui fica evidente que o pensamento de Fathy era relacional, se operava pela criação de funções e não de modo funcionalista. O sistema de descontaminação rapidamente se agenciou com outras questões e se compôs no tecido urbano de Nova Gurna. O que poderia ter sido dois lagos desconectados ao lado da cidade passou a ser um dos principais

[36] Sistema este que fora aprovado pela seção de Parasitologia do Ministério da Saúde egípcio.

espaços livres dela. Foi ainda agenciado a outras dinâmicas da vida do camponês como as questões construtivas possibilitando também a emergência de um paisagismo local. Fathy desenvolve essa ideia:

> (...) O parque da aldeia tem que ter árvores. Nada de gramados semeados artificialmente, nada de canteiros ou cercas. Ele deve ser planejado de modo a se adaptar ao povo e ser suficientemente resistente para aguentar um uso arrebatado por parte de seus frequentadores. Um parque composto então de árvores, pedras, areia e cactos. Não será graças a canteiros geométricos que o parque conseguirá sua beleza e seu poder de transmitir paz, mas sim à forma como as árvores se agrupam, aos meandros dos caminhos, à localização das pedras e à justaposição das cores, dos tons, das massas e das formas em combinações agradáveis. [Fathy, 1980:135 e 136]

Além da esquistossomose, havia outra doença que atormentava os gurnenses, a Malária. O principal foco dos mosquitos propagadores dessa doença vinha dos buracos remanescentes da extração de terra para a construção das casas. Este problema também seria provocado pelo próprio Fathy ao construir Nova Gurna de tijolos de adobe. A terra usada para a construção era retirada do chão, deixando inevitavelmente enormes buracos com água parada. Entretanto, pensou ele, se os lagos artificiais fossem construídos poderiam também solucionar esse problema. Seriam relacionadas dessa maneira, ambas as questões sanitárias visto que os buracos realizados para a construção de Nova Gurna seriam preenchidos pelas águas descontaminadas das larvas da esquistossomose.

A criação do parque viria, assim, resolver a questão dos buracos mas também proporcionar um lugar seguro para as crianças tomar banho principalmente no verão já que a temperatura ultrapassava os 50°. Entretanto, mesmo com a criação do parque, Fathy constatou que os homens não poderiam escapar das águas infectadas das cercárias porque trabalhavam nas lavouras. Diante disso, Fathy inicia uma pesquisa que aparentemente independia do seu trabalho, descobrindo que no Japão esse mesmo problema tinha sido resolvido com a doação de botas de borracha para os camponeses. Como esta era uma solução cara para o Egito, o arquiteto acabou criando uma calça impermeável, que era feita de algodão, banhada em óleo de linhaça e costurada a uma sola recortada de pneus velhos. Tal vestimenta foi testada e aprovada pelo Ministério da Saúde do Egito.

Ora, as relações a identificação dos problemas e a busca de soluções, mesmo com a criação do parque e da calça, não paravam aí. Faltava ainda convencer as crianças e os adultos a mudarem seus

hábitos. Surge, então, uma campanha educativa promovida e desenvolvida pelo próprio arquiteto junto às obras de Nova Gurna. Fathy criou até mesmo uma peça de teatro e atuou nela para convencer as crianças do perigo da esquistossomose. Essa iniciativa - que começou em um problema sanitário, passou pela criação de um parque, de um vestuário e acabou em uma peça de teatro - evidencia duas coisas: por um lado o completo desamparo institucional para a realização e implementação desse projeto e as questões relacionadas a ele, e por outro, a inseparabilidade da vida do camponês e do projeto de Nova Gurna.

Se o arquiteto tivesse seguido a encomenda demandada pelo governo, ele teria projetado apenas casas cobertas por abóbodas de adobe, todas iguais, sem um único espaço público. E se assim tivesse sido, ele teria feito um uso funcionalista da técnica construtiva dos camponeses ao isolá-la apenas na função de custo baixo. Mas Fathy seguiu sendo contagiado pelas questões dos camponeses e pela orientação afetiva que havia lhe movido até ali. Ele fez com que a composição de funções, ou relações, que já vinha elaborando fosse colocada em termos ainda mais amplos: não apenas na cobertura de abóbodas ou na problematização das práticas existentes, mas, também, criando novos programas, espaços e equipamentos públicos relacionados uns aos outros.

A maneira com que o tema do parque surgiu ilustra, como no caso do Solar do Unhão, a possibilidade do arquiteto elaborar um projeto ao mesmo tempo novo e absolutamente necessário à uma comunidade. Se a esquistossomose era uma questão na vida do camponês egípcio - mesmo que este camponês não tivesse consciência disso - ela inevitavelmente seria uma questão da sua cidade, da sua casa, da sua praça. Ora, não apenas os temas existentes podem ser problematizados e transformados, mas a emergência de novos temas pode ser amplamente positiva e dificilmente elaborada pelos camponeses, dadas as suas condições. O parque de Nova Gurna apesar de inédito à vida rural do Egito, emergia do modo de vida, da sua paisagem, das questões ali colocadas. Se, por um lado, este não era um programa tradicional ou existente, ele também não provinha de uma ideia abstrata ou de uma abordagem funcionalista.

O novo se dava a partir das questões, práticas e necessidades existentes, o que fez com que o que existia não fosse nem desconsiderado, nem fixado ou padronizado. O existente foi, tal qual no caso do Solar do Unhão, ponto de partida para promover um questionamento e conduzir uma orientação: de mais força e autonomia, de composição entre as práticas, a geografia e o espaço construído. Se libertar da esquistossomose e da malária, bem como

poder desfrutar de uma área de lazer, era ter uma vida mais ativa, com mais disposição e por mais tempo. E para que essa perspectiva ocorresse, foi necessário que Fahty não se limitasse ao seu campo disciplinar ou a tratar ele mesmo em uma perspectiva funcionalista.

Além da escola e do parque, se faz relevante ainda um outro exemplo a fim de mostrar como Fathy articulou o que denominamos de deslocamento das práticas. O projeto da casa dos gurnenses foi concebido depois do desenho urbano e realizado caso a caso, na medida do possível. O arquiteto buscou diminuir os problemas existentes na vida do camponês e por isso as suas questões de projeto residencial eram como "abrigar o gado, armazenar sua forragem, lidar com o estrume, descobrir espaço para o combustível, para uma ou outra colheita"(Fathy,1980:118), entre outras. Dentre diversas soluções pouco recorrentes para um projeto habitacional, gostaríamos de nos ater especificamente no caso do encanamento da água.

Nas aldeias rurais do Egito era muito comum se ver as mulheres caminhando com enormes cântaros da água na cabeça. Essa era uma atividade diária das mulheres que abasteciam suas casas com água das fontes existentes nos vilarejos. A primeira vista um sistema de água encanada seria de grande ajuda às mulheres, entretanto em um caso análogo na Índia elas preferiram continuar a atividade de buscar água no rio, mesmo com torneiras em suas casas. "Isso porque apanhar água consistia em seu único pretexto para sair, e consequentemente sua única chance de serem vistas pelos rapazes da aldeia. Uma moça que ficasse na cozinha, tirando água da torneira jamais arranjaria marido." [Fathy,1980:125]

Diante dessa questão social que estava intimamente agenciada ao encanamento, Fathy decidiu manter os poços de água coletivos, mas não apenas. Ele preparou as casas com um encanamento interno para que depois - quando e se houvesse condições para isso - as casas pudessem ser ligadas à rede de água encanada. Propôs, também, a criação de um centro cultural para as mulheres onde atividades coletivas fossem fomentadas e o resgate do *hammam*, o banho turco, onde antigamente havia toda uma vida social masculina e feminina.

O *hammam* abrigava importantes atividades como negócios, debates políticos e trocas de informações. Para as mulheres era o local onde as mães costumavam arranjar as esposas para os filhos e também funcionava como um lugar de embelezamento. Fathy explicou:

> Quando o *hammam* estava em moda, ele desempenhou um papel da maior importância na vida das mulheres da cidade, que vestiam suas melhores roupas e suas joias mais valiosas para a visita semanal. Lá elas escolhiam noivas para os seus filhos e irmãos, arranjavam os casamentos, enquanto que logo antes do próprio casamento a noiva era levada para o *hammam* para ser penteada, perfumada, depilada e aprontada para a cerimônia. Deve-se frisar que o *hammam* era utilizado por todos, ricos e pobres. [Fathy,1980:112]

Com o tempo e a introdução desses dois espaços públicos voltados principalmente para as mulheres, talvez, a água pudesse vir a ser encanada em Nova Gurna. Primeiro era preciso desvincular o caminho da água da grande oportunidade de sociabilidade das mulheres. Só depois, quando não mais intimamente agenciadas, o percurso da água poderia ser associado apenas aos encanamentos como de maneira convencional.

O que talvez esse exemplo curioso possa mostrar, é que as relações não são por vezes óbvias e podem se dar de modo inusitado como entre os casamentos e o sistema de encanamento. Nesse caso, Fathy promove um deslocamento e uma ampliação da prática de percurso das mulheres na cidade, a desassociando da possibilidade de "arrumar marido" naquela cultura. O encontro com o futuro marido mudou de percurso e passou a poder ocorrer na ida ao centro cultural feminino, ao *Hammas* ou, ainda, no agenciamento entre as mulheres que poderia ocorrer dentro desses espaços.

É desse modo, portanto, que o arquiteto consegue sair dos polos tradição e inovação, criando uma terceira via: o deslocamento. A sua atitude de projeto desvia tanto da imposição do encanamento da água - ou do desprezo do agenciamento deste a outras práticas - quanto da postura que simplesmente ratifica a prática existente. Além da problematização do existente [a escola] e a proposição da inovação a partir do que existe [o parque], o arquiteto egípcio traça um outro caminho: o rearranjo das práticas, o que ao mesmo tempo a mantém e a transforma.

*

Cabe ressaltar que a experiência de Nova Gurna permitiu ao arquiteto, também, desenvolver o *Programa Nacional para a Reconstrução Rural*. O problema da pobreza camponesa no Egito era generalizado, o que poderia ter induzido o arquiteto a criar um programa de modelização da experiência de Nova Gurna. Entretanto, na análise

deste programa proposto por Fathy se percebe que a sua estruturação se assemelha mais a um trabalho de pesquisa e orientação do que de replicação.

Ainda que esse programa não tenha sido implementado, é válido fazer uma breve descrição para mostrar um possível desdobramento da experiência desse projeto. O programa consistiria no desenvolvimento de uma pesquisa sobre construção com terra, de uma formação profissional - operários e arquitetos - e da criação de um sistema cooperativo de construção. Desses procedimentos iniciaria a reconstrução da maior parte das vilas rurais do Egito, sem a implementação de um modelo habitacional propriamente dito.[37] Cada grupo de profissionais, diante da singularidade de cada caso, elaboraria um projeto específico, evitando assim a construção em massa. Mas tanto os arquitetos quanto os operários, antes, passariam por uma formação de dois anos, consolidando - e não apenas informando - as diretrizes básicas do programa que eram a construção com terra e o estudo da arquitetura tradicional egípcia.

Entretanto essas amplas possibilidades de desdobramento da experiência de Nova Gurna, a qualidade do seu projeto e a possibilidade de sua construção a baixo custo não amenizaram as dificuldades de trabalho do arquiteto. As condições de trabalho se tornariam ainda mais adversas fazendo Fathy enfrentar dificuldades advindas de todos os lados.

O próprio governo passou a criar problemas de diferentes ordens. Os recursos dificilmente eram liberados segundo as previsões, o que fez com que a obra parasse diversas vezes e o custo subisse muito. Além disso, os próprios gurnenses que eram resistentes à mudança romperam uma represa próxima a Nova Gurna a fim de inundá-la. Sem o apoio efetivo do governo e com a resistência dos gurnenses, as condições de Fathy se tornaram cada vez mais difíceis. Por fim, o projeto foi interrompido tendo sido construído apenas um pouco menos de um quarto do projeto, que fora ocupado por alguns gurnenses.

Apesar desse aparente fracasso do projeto de Nova Gurna, o arquiteto conseguiu criar algo tão legítimo que não pôde ser apagado. Em 2009, a Unesco iniciou um processo de preservação de Nova Gurna junto com o Ministério da Cultura do Egito e o Governo de

[37] Apesar de Fathy, diversas vezes, apontar que Nova Gurna poderia ou deveria ser uma experiência modelo, o modo com que ele arranja o Programa Nacional de Reconstrução Rural se aproxima mais de um programa de diretrizes e formação do que a de implantação de modelos.

Luxor.[38] Em 2010, foi realizada uma avaliação das condições atuais da cidade e o Word Monuments Fund realizou uma pesquisa mostrando o enorme vínculo dos moradores com as casas projetadas pelo arquiteto.[39] Sem contar que Hassan Fathy é hoje considerado um dos principais arquitetos do século XX e o principal nome da arquitetura egípcia moderna.

Parece que nessa experiência de Nova Gurna, a relação com o "povo" foi paradoxalmente legítima, mesmo sem o apoio da maioria dos gurnenses e do governo. Teria Fathy e Nova Gurna sido a passagem de um *comum* entre uma multidão de antecessores para uma de descendentes?

Se a experiência de Bardi afirma, a de Fathy não deixa dúvidas de que a questão do projeto *comum*, ou *com* os habitantes, extrapola a ideia da participação pessoal e material. Há um imaterial afetivo, compositivo, que se tece em um plano virtual paralelo ao material.

*

As experiências do Solar do Unhão e de Nova Gurna deixam claro que nem todo processo de projeto realizado por um arquiteto é autoritário ou está a serviço de um poder. Há, ao menos, a possibilidade da criação de um *comum* que não depende necessariamente de um coletivo atual ou de condições plenas para a sua existência. Ao contagiar-se em um percurso próprio e afetivo, o arquiteto poderia conceber um projeto necessário ou adequado a um determinado modo de vida, fazendo do processo de projeto um dispositivo cuja a força potencializaria tanto o coletivo, para quem se projeta - mesmo que de outra geração -, quanto à própria arquitetura - mesmo que seja reconhecida anos depois, como foi o caso de Bardi e Fathy.

---

[38] Para a Unesco interessa preservar não apenas os edifícios e o tecido urbano, mas também "as ideias pioneiras, a filosofia do trabalho de Hassan Fathy e reforçar a sua relevância para as questões de contemporâneas de sustentabilidade." Também é uma preocupação os poucos edifícios que restaram e seu péssimo estado de conservação, além das novas construções ao seu redor que são fora de escala e da invasão dos espaços públicos. Em seu projeto de preservação a Unesco pretende construir um Centro Internacional de Arquitetura Sustentável na cidade. http://whc.unesco.org/fr/280/?id=637&, último acesso 27 de julho de 2014.

[39] Apesar da enorme dificuldade de conservação das casas e dos edifícios públicos que ainda restaram. As pedras usadas na fundação contém sal, o que faz com que elas dissolvam gradativamente com a humidade comprometendo toda a estrutura. Informação disponível no vídeo realizado pela WMF: http://www.wmf.org/project/new-gourna-village, último acesso 27 de julho de 2014.

Considerações Finais

Os saltos da Ética

Mesmo que se possa realizar reuniões e trabalhar com colaborações concretas dos habitantes em um processo de projeto, pode-se afirmar que a concepção arquitetônica e urbanística não se dá apenas no plano visível ou material. O que fica claro com as experiências de Bardi e Fathy, é que a relação pessoal dos habitantes na concepção de projeto e sua operacionalização - ou a *participação*, como vem sendo chamada - não totalizam as questões de construção de um projeto *comum* ou mesmo de um projeto simplesmente.

A composição de novas relações e a criação de um terceiro corpo não são confundíveis com a divisão do poder de decisão ou com a catalogação de modelos provindos da própria comunidade para a formação de uma linguagem. Demonstrou-se que é inegável ao exercício compositivo: a dimensão impessoal (a própria constituição múltipla dos corpos), a criação (o movimento como translação e transformação), a diferença entre o todo e os conjuntos (o todo que congrega as partes pode ser aberto), uma orientação necessária (a dimensão política, a impossibilidade da neutralidade), e o problema da equivocidade dos signos (o mesmo signo pode ter distintos significados).

Por um lado, a catalogação de uma linguagem popular e a participação pessoal e operacional não podem por si mesmas garantir a fusão entre as teorias de projeto e as práticas locais ou a concepção de um projeto *com* os habitantes. Por outro, quando um arquiteto desenha nem sempre está advogando por interesses próprios, replicando uma teoria transcendente ou a serviço de um arranjo de poder. De fato, vale mais o como se faz do que a forma de um procedimento, visto que uma concepção de projeto pode ser privada mesmo que realizada por muitas pessoas e pode ser pública mesmo que desenhada por um único indivíduo em um processo singular ou particular.

Para o enfrentamento da questão do autoritarismo do arquiteto não é preciso, portanto, acabar com o seu ofício. A (com)posição por contágio faz passar multidões sem necessitar recorrer aos modelos ou sem que suas potências sejam constrangidas como no caso de um contrato. A posição, talvez, inicialmente vista como hierárquica do arquiteto, pode ser combatida com uma atitude transversal capaz, não apenas, de instaurar uma proximidade física com os habitantes, mas de deslocá-lo de si mesmo, de colocá-lo em contraposição, de questionar a sua própria maneira de ver e fazer arquitetura, de adentrar ele mesmo um todo aberto e fazer de seu desenho uma expressão não só sua, porém coletiva.

Ora, é verificando potências nos habitantes e no *outro* e querendo somar-se a elas, fazer parte dela, incorporar-se a ela, que o arquiteto se contagia. A transversalidade não se dá por uma suposta bondade ou pela consciência da divisão do poder, ela é anterior e mais profunda, se se puder falar nesses termos. A transversalidade é de um encontro transformador, de uma mudança de percepção, de sensação, de uma (com)posição direta entre o arquiteto e um determinado modo de vida, povo, comunidade, questão; ou entre o espaço construído e as práticas, as geografias. Encontro compositivo material e imaterial de uma nova potência coletiva que pode passar pelo arquiteto, isto é, pelo traço do desenho riscado por um urbanista transformado, por um arquiteto já povoado ou composto de outros corpos.

Um devir sertanejo, um tornar-se camponês arrastou em uma nova composição não só a arquitetura do Solar do Unhão e a de Nova Gurna, mas o modo de ser arquiteto de Bardi e Fathy bem como o modo de ser dos seus habitantes. O todo é aberto para todos os corpos! E a criação que decorre desse movimento *comum* é necessariamente singular, criadora de uma terceira via inseparável de uma luta, de uma tomada de posição criadora de diferentes mundos ou de uma arquitetura e um urbanismo *menores* capazes de se opor aos modelos hegemônicos.

Essa oposição não ocorre como se conceber fosse o resultado de uma geração espontânea ou como se ela se desse em um vazio, uma *tábula rasa*. Ela parte de uma linguagem existente ou equívoca, (modelos, padrões, tipos, elementos) bem como da disponibilidade de transformá-la em ainda outra (criação) a partir de um conhecimento obtido por dentro das relações e da necessidade de engendrá-las em agenciamentos mais livres e democráticos. Se a metodologia do contágio parte do existente (e não do modelo transcendente) não é para consolidá-lo (fixá-lo em modelos locais) mas, sim, para transformá-lo em uma nova linguagem, na sua criação unívoca e inseparável de uma orientação política, de um grito, da afirmação de outros modos de vida. Se Fathy parte da técnica construtiva dos camponeses do Egito, Bardi parte da linguagem da arquitetura moderna; porém, ambos, as transformam em ainda outras formas arquitetônicas e programas que potencializavam os povos marginalizados que as habitariam.

Enquanto Bardi faz com que a linguagem moderna se encarne em um território específico e a povoa de um mundo não industrial ou a contagia com ainda outra "civilização brasileira, nordestina", Fathy faz com que a técnica da cobertura de adobe entre em relações inéditas, em novas composições ou proporções, funções, programas e

efeitos provindos do campo da arquitetura e do urbanismo. Enquanto Bardi leva o erudito ao popular, Fathy toma a via inversa. Entretanto, ambos instauram atitudes transversais capazes de escapar à metodologia pré-determinada do modelo (das direções *top down* – autoritarismo - e *botton up* ou a que homogeniza para democratizar), mesmo que cada um faça esse desvio transversal à sua maneira, a partir de seus contágios, de seus afetos, das composições diretas com seus corpos.

Esse encontro transversal e criador que a metodologia do contágio permitiu nos casos do Solar do Unhão e de Nova Gurna, não ocorreu em Oregon e na defesa de um arquiteto neutro. O encontro entre os usuários e arquitetos, antes fixado e pré-determinado, não reverberou em transformações nem para a comunidade acadêmica da Universidade de Oregon, nem para o campo da arquitetura e do urbanismo. Teria sido este um encontro estéril?

Enquanto os camponeses do Egito, por meio de Fathy, colocam em questão as construções em massa e José, através de Bardi, convida os arquitetos a pensar em suas direções éticas, como a comunidade de Oregon - presa em um esquema fixo que determinou até mesmo a sua relação com o seu ambiente - poderia trazer outras visões e confrontar ou desnaturalizar o seu próprio modo de ser e também o campo da arquitetura e do urbanismo?

Se por um lado demostramos com a análise realizada algumas ambiguidades da metodologia dos padrões, por outro mostramos sua importante contribuição. Ao explicar as relações espaciais que subjazem as regras, os padrões podem vir a ser ferramentas práticas de combate a hegemonia do especialista, trazendo assim novas possibilidades democráticas ao menos para o urbanismo de gestão. Isso porque se Alexander evidencia o que está em jogo em uma decisão de projeto - o que abre o processo de concepção e possibilita uma conversa franca entre habitantes e especialistas - logo em seguida ele o congela novamente transformando essas relações em modelos a serem seguidos pela comunidade.

Sendo assim, se para a concepção de projeto a metodologia dos padrões recaí nos modelos e com isso condena a concepção a um exercício burocrático e pouco transformador, em relação ao urbanismo de gestão os padrões podem ser uma grande ferramenta a ser usada nos processos participativos, não raros no Brasil. Nessa outra forma de atuação do arquiteto a questão da fixação das regras, modelos, padrões ou leis é o próprio propósito do trabalho e portanto

não teria o efeito negativo que tem quando se refere à concepção de projeto.

Cabe ainda alertar o perigo de outro ponto que sem dúvida não é exclusivo do trabalho de Alexander, a saber, a defesa pela neutralidade do arquiteto. A postura relativista ou imparcial em relação ao exercício de um trabalho é cada vez mais recorrente dentro e fora do campo da arquitetura e do urbanismo. Entretanto, mostrou-se que a ação do arquiteto é necessariamente política: ela reforça modelos ou afirma diferenças, ela facilita ou dificulta determinadas ações, ela estimula ou constrange determinados modos de vida. Não há neutralidade possível, nem mesmo a técnica é apolítica. Diante disso, cabe perguntar: o que está sendo afirmado por traz dos discursos relativistas e niilistas tão presentes na arquitetura e no urbanismo contemporâneos? O que sustenta os discursos genéricos?

Um arquiteto neutro ou genérico é muito diferente daquele que defende uma parcialidade, uma posição, uma orientação, uma especificidade. Ao contrário de uma postura anacrônica (como frequentemente se diz), assumir uma luta pela democracia, pela equidade e pela diferença é cada vez mais urgente diante da expansão das forças acumulativas, homogeneizantes e privadas do capital. Empreitar uma parcialidade, portanto, não se trata de defender uma opinião ou advogar por interesses próprios, mas corresponde a fazer parte de uma luta democrática coletiva que aposta na criação ou nas transformações possíveis que também adentram a arquitetura e rompem com os seus próprios modelos e questões.

A principal diferença entre a metodologia do padrão e sua aposta pela neutralidade e a metodologia do contágio e sua aposta pela parcialidade é política. Análogo a Hobbes e Spinoza: diante da potência não ser mais sinônimo da essência (modelo universal) mas das ações em ato (do que um corpo é capaz), o primeiro aposta no contrato como meio de garantir que nenhuma potência particular sobressaía à sociedade, o que inevitavelmente fixa as possiblidades no existente e constrange as potências que poderiam ser criadas. Já o segundo, diante da mesma questão, aposta na criação e na invenção das potências singulares, desde que a sociedade seja o meio para que cada um atinja um alto grau de potência.

Em uma perspectiva spinozista, portanto, o arquiteto não precisaria constranger a sua potência de desenhar e tampouco precisaria estar apartado de lutas. Ao contrário, diante de uma parcialidade ele poderia contribuir para uma mudança efetiva no mundo. Se o arquiteto pode decidir sobre o espaço público de muitos,

pode apenas diante de um corpo ativo que tende e se esforça o tanto quanto pode para ser ele mesmo livre, composto, tomado de afetos ativos, lutas parciais e públicas. Seria antes um arquiteto fantasma, como poetizou o arquiteto português Álvaro Siza:

> "Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que nada do que faço aponta caminhos. Que não é pedagógico. Uma espécie de barco aos sabor das ondas. Não exponho excessivamente as tábuas dos nossos barcos, pelo menos em mar alto. Por demais têm sido partidas. Estudo correntes, redemoinhos [...] Posso ser visto só no convés. Mas toda a tripulação e todos os aparelhos estão lá, o capitão é um fantasma. Não me atrevo a pôr a mão no leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros."[1]

Pensar nesses termos nos permite interrogar: com que forças alguém é levado a fazer um projeto de arquitetura e de urbanismo? E, ainda: elas não seriam mais decisivas que os procedimentos?

Se os atenienses nos lançaram em uma direção assumidamente política diante da encruzilhada, Spinoza nos muniu com uma bússola de bolso que carregamos ao longo do caminho. A ética possibilita uma orientação imanente por composição e compreensão (criação) dos corpos sem que seja necessário recorrer aos modelos universais ou locais transcendentes às experiências, às práticas específicas e aos devires.

Porém, o que quer dizer não recorrer aos modelos? Como seria possível avaliar uma casa popular sem se valer dos modelos da arquitetura e do urbanismo se é com eles que formamos, ou pensamos formar, nosso saber? Quais os critérios horizontais que poderiam ser utilizados para definir se uma casa popular é uma boa ou má construção?

De fato, se não for possível saber o que pretendia o artífice, não temos como sequer saber se a casa está acabada. Entretanto, mesmo diante dessa incerteza, o mais recorrente é que o arquiteto efetue um julgamento desse edifício por comparação a um outro no qual ele atribui um valor positivo. Spinoza afirmava:

[1] Álvaro Siza *Obras e Projetos*. Matosinhos: Centro Galego de Arte Contemporânea/Electa Espanha 1995. Catálogo da Exposição. pg.65, *apud* Moneo:2008:191.

> "(...) desde que os homens começaram a formar ideias universais e inventar modelos de casas, edifícios e torres, etc., e a dar preferência a certos modelos em detrimento de outros, o que resultou foi que cada um chamou de perfeito aquilo que via estar de acordo com a ideia universal. " (Spinoza,1998:263)

O julgamento em torno do bem ou do mal construir de uma casa popular, na maior parte das vezes, se dá por reconhecimento ou estranhamento em relação aos modelos recorrentes no campo da arquitetura e do urbanismo. Na perspectiva moral há sempre um universal a ser implementado o que torna irrelevante a compreensão das relações que essa casa estabelece na vida prática de quem a habita. É ao deslocar a análise dos efeitos práticos de um corpo edificado que se efetua um julgamento. Troca-se a compreensão para a adequação universal ou local.

"Ora, basta não compreender para moralizar" [Deleuze, 2002:29]. Os modelos, portanto, não estão apenas no repertório do arquiteto ou na sua criação dada *a priori* da experiência de projeto, mas também no sistema de julgamento do existente, na sua adequação a um padrão ou modelo. Já um critério ético levaria em conta as relações e efeitos práticos. O que pode esse corpo edificado compor em relação às práticas, à vida dos habitantes e àquela paisagem? A potência está em ato e não pré-determinada nos valores do "bem" construir universal.

Em um critério ético, a eventual potência de uma casa construída por um homem simples pode ser medida no que ela possibilita, fortalece, se agencia e estimula na vida de seus habitantes e não no quanto ela se aproxima ou se afasta dos valores do "bem" construir. Da mesma forma, uma eventual fraqueza dessa casa pode ser vista nesses termos: no que seu espaço construído dificulta a vida de seus habitantes ou como ele impede e limita a conquista de um maior grau de liberdade e autonomia nas ações cotidianas ali operadas. É por dentro dessas relações práticas, vitais e imanentes que um discernimento ético pode substituir um critério moral, homogeneizante e transcendente. Eis o primeiro grande salto da ética apontado por Deleuze: ela nos possibilita sair de um sistema de julgamento, sempre referido aos modelos centrais e aos sistemas de poder hierárquicos decorrentes deles.

Esse mesmo critério ético também é válido para uma eventual contribuição do arquiteto na criação ainda de outra casa. Na perspectiva ética não são todas as vezes, portanto, que o exercício do arquiteto é legitimado. Por vezes, ele pode ser um exercício de poder ao replicar modelos (*top down*); em outros casos, ele pode estar

ausente, deixando de contribuir com novas possibilidades ou fixando um modo de construir sem problematizá-lo (*botton up*). Porém, ainda em outros casos, o exercício do arquiteto pode se dar por (com)posição, agenciar novas potências para a vida de seus habitantes e, também, para a vida da própria arquitetura e do arquiteto, fazendo com que todos angariem mais autonomia ao habitar ou projetar uma casa território (transversal, lateral, contágio).

O fato da atuação transversal do arquiteto não ser pré-determinada impõe a ela um caráter imprevisível ou uma abertura que não pode ser garantida e condicionada como em um esquema passo a passo. Ninguém sabe de avanço do que um corpo é capaz! O todo é aberto! É nesses termos que Deleuze esclarece o segundo salto da ética: "trata-se de mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos, e o pensamento não ultrapassa menos a consciência que dele temos" [Deleuze,2002:24].

A composição ou os processos de concepção de projeto, nesse perspectiva, jamais podem ser totalmente controlados pela consciência e organizados em esquemas pré-determinados. Isso porque os afetos não cessam de mudar as variáveis fazendo com que novas potências de agir, de desenhar, de criar apareçam de modo imprevisíveis na medida em que os corpos se aglomeram ou se desagregam. Confiar todo o processo à consciência e ao conhecimento já catalogado é o mesmo que se fechar aos encontros e às possibilidades de expansão acabando com o exercício criativo ou o aspecto artístico da arquitetura e do urbanismo. Um procedimento passo a passo não é sinônimo de criação.

Se o primeiro salto - a saída do sistema de julgamento - e o segundo salto - a abertura para um corpo e um pensamento inimagináveis - já nos dão grandes vantagens em relação à moral e aos modelos, é ainda no terceiro salto que a postura política da Ética de Spinoza se faz clara e evidente. O terceiro salto da ética é uma denúncia: o que sustenta um pensamento moral ou a inibição da criação através da adequação aos modelos? Por que ao aferir uma construção deslocaríamos os critérios de avaliação da própria vida dos habitantes para ancorá-los em valores de bem transcendentes?

> Há efetivamente, em [Spinoza], uma filosofia da 'vida': ela consiste precisamente em denunciar tudo o que nos separa da vida, todos esses valores transcendentes que se orientam contra a vida, vinculados às condições e às ilusões da nossa consciência. A vida é envenenada pelas categorias do Bem e do Mal, da falta e do mérito, do pecado e da remissão. O que perverte a vida é o ódio, inclusive o ódio contra si mesmo, a culpabilidade. [Spinoza] segue passo a passo

> o terrível encadeamento das paixões tristes: em primeiro lugar a tristeza em si, a seguir o ódio, a aversão, a zombaria, o temor, o desespero, o *morsus conscientiae*, a piedade, a indignação, a inveja, a humildade, o arrependimento, a abjeção, a vergonha, o pesar, a cólera, a vingança, a crueldade... A sua análise é tão profunda que consegue encontrar, até na esperança e na segurança, o grão de tristeza que basta para fazer delas sentimentos de escravos. A verdadeira cidade propõe aos cidadãos o amor da liberdade de preferência à esperança das recompensas ou mesmo a segurança dos bens: pois 'é aos escravos, não aos homens livres, que damos recompensas por boa conduta.'" [Deleuze:2002:32]

Ora, a moral é sustentada na produção de toda uma rede de afetos tristes que serve imediatamente à formação de uma hierarquia e por ela um diagrama de poder. No pensamento moralista, a fraqueza dos corpos permite que os valores de bem sejam superiores aos sábios e estes aos corpos. O conhecimento é deslocado da compreensão de suas causas, das relações e dos efeitos práticos que cada corpo dispara, para uma ideia de bem transcendente e universal difundida pelos "sábios". Isto é, a moral e o julgamento implicam necessariamente em um sistema de ações sobre ações de condutas, ou em um diagrama hierárquico que imprime a lógica do "deve-se", da adequação, separando os corpos do que eles podem, das composições que poderiam fazer, de suas criações e os submetendo a uma série de afetos tristes que não deixam de sustentar a concentração de poder de poucos. Ou seja, o que Spinoza denuncia é que, ao estabelecer uma maneira universal e correta - o modelo, os valores, os tipos, os padrões - fortalecemos quem os domina e todos os outros modos passam a ser incorretos ou imperfeitos, mesmo que eles, na prática, fortaleçam seus habitantes.

Teríamos em nossas cidades a maior parte dos cidadãos submetidos a relações que não cessam de diminuir as suas potências de agir? Estariam eles expostos a um verdadeiro envenenamento das relações que serve para formar uma sociedade de homens fracos e submissos a um sistema hierárquico e de concentração de poder? Seríamos nós mais próximos dos espartanos do que dos atenienses?

Diante do alerta spinozista e da impossibilidade da neutralidade, cabe relembrar a especificidade do exercício do arquiteto e do urbanista resumido por Gregotti de modo simples, preciso e rápido:

> "(...) Nossa tarefa não é só a de construir, mas de projetar e construir para habitar, com o que não apenas tornamos inseparáveis a ideia do construir de sua finalidade, como também apresentamos o habitar

> como uma proposta e uma hipótese para a existência do homem sobre a terra." (Gregotti, 1972:49)

A cada concepção de projeto pode-se perguntar: qual modo de habitar a terra esse desenho incita? Ele fortalece, compõe, produz afetos alegres e ativos ou enfraquece, decompõe, produz afetos de tristeza? Ele ajuda a imprimir os modelos e sua hierarquia de poder ou ele afirma a diferença e cria ainda outros modos de viver, outras arquiteturas e outras maneiras de habitar o próprio território da arquitetura?

É diante de uma luta que nos encontramos a cada traço e não de uma neutralidade. Uma luta que parece ser ainda mais urgente para o caso brasileiro, já que culturalmente estamos submetidos à modelos centrais ou hegemônicos. Não teríamos nós necessariamente que apostar em um caminho ético e de criação dos nossos próprios modos? Não seria esta, ao menos, uma das alternativas frente à submissão inevitável causada pela adequação da nossa experiência aos modelos centrais?

Portanto, se esta é uma luta legítima e não anacrônica, é verdade também que ela é cada vez mais difícil diante do niilismo, do conformismo, do relativismo e da defesa pela neutralidade que tomam conta dos discursos atuais legitimando ainda mais os valores do mercado. Diante dessa dificuldade, talvez, o caminho da ética ainda possa ser defendido mesmo que tenhamos responder o mesmo que Darcy Ribeiro:

> "Fracassei em tudo o que tentei na vida. Tentei alfabetizar as crianças brasileiras, não consegui. Tentei salvar os índios, não consegui. Tentei fazer uma universidade séria e fracassei. Tentei fazer o Brasil desenvolver-se autonomamente e fracassei. Mas os fracassos são minhas vitórias. Eu detestaria estar no lugar de quem me venceu." (Darcy Ribeiro)

Ora, é pela potência alcançada em um encontro legítimo, pela criação e pela força de um mundo povoado de diferença - e não por uma autoridade - que o processo de concepção espacial realizado pelo arquiteto ainda nos parece desejável e defensável.

Bibliografia

ALEXANDER, Christopher. *The Timeless Way of Building*. New York. Oxford University Press, 1979.

_____.*The Oregon Experiment*. New York. Oxford. University Press, 1975.

_____.*Une expérience d'urbanisme démocratique*. Paris. Éditions du Seuil. 1976.

_____.*Urbanismo y Participación. El caso de la Universidad de Oregón*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S. A., 1976.

_____ [et al.]. *Uma linguagem de padrões: pattern language*. Porto Alegre. Bookman, 2013.

AMC, Le Moniteur Aechitecture. (Periódico) *Le Grand Pari(s) Consultation Internacional sur l'Avenir de la Metropole Parisienne*. Paris, Outono de 2009.

Ascher, François. *Les nouveaux principes de l'urbanisme*, suive de *Lexique de la ville plurielle*. Paris. Éditions de l'Aube, 2010.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo: Studio Nobel, 1993.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo. Editora 34, 2002.

BARONE, Ana Cláudia Castilho. *Team 10: arquitetura como crítica*. São Paulo. Annablume: Fapesp, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 8ed. São Paulo, Duas Cidades, 1998.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades, uma antologia*. São Paulo. Ed.Perspectiva, 2005.

_____. *A regra e o modelo: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo. Perspctiva, 1980.

_____. *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris. Éditions du Seuil, 2006.

COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura*. 1980-1987. São Paulo. Cosac e Naify, 2004.

CULLEN, Gordon. *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70, 1996.

DEL RIO, Vicente.

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo. Editora 34. 1992.

_____. *A Imagem Movimento: Cinema 1*. Segunda Edição. Porto. Editora Assírio e Alvim, 2009.

_____.*A Imagem Tempo: Cinema 2*. São Paulo. Brasiliense, 2007.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo. Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix (2005a). *O que é Filosofia?* Rio de Janeiro. Editora 34, (tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz).

_____.(2005b). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. São Paulo. Editora 34, (tradução de Suely Rolnik.

DA SILVA, Carlos Rodrigo Avilez Andrade Bezerra. *Bairro-Escola: educação e urbanismo em uma política pública integrada.* Dissertação de Mestrado do PROURB-UFRJ, 2011.

FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro. Editora Graal, 2008.

_____.*História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro. Editora Graal, 2006.

_____.*História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro. Editora Graal, 2001.

_____.*História da Sexualidade III: o cuidado de si.* São Paulo. Editora Graal, 2007.

GUATARRI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo. Editora 34, 2006.

_____. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo. Brasiliense, 1987.

GUATARRI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografia do desejo*. Petrópolis. Editora Vozes, 1999.

HARRIES, Karsten. *A função ética da arquitetura*, em NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. 2º. Ed. São Paulo. Editora Cosac Naify, 2008.

GARDESSE, Camille. *La concertation citoyenne dans le projet de reamenagement du quartier des Halles de Paris [2002-2010]*. Tese defendida no Institut d'Urbanisme de Paris, orientada por Jodelle Zettaoui-Léger, 2011.

GAUDIN, Jean-Pierre. *La démocratie Participative*. Paris. Armand Colin, 2011.

GUERRA, Abilio. *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: v1*. São Paulo. Romano Guerra Editora, 2010.

_____. *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: v2*. São Paulo. Romano Guerra Editora, 2010.

GUEGOTTI, Vittorio. *Território da Arquitetura*. 3ed. São Paulo. Editora Perspectiva, 1972.

JACOBS, Jane. *Morte e visa de grandes cidades*. São Paulo. Martins Fontes, 2007.

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

KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa.* São Paulo, Livraria Nobel S.A., 1990.

LACAZE, Jean-Paul. *Les Méthodes de l'Urbanisme*. Paris. Puf, 1990.

LE CORBUSIER. *Urbanismo*. 3ed. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LEROY, Maya. *Le participation dans les projets de développement: une analyse critique*. Paris [AgroParisTech ENGREF]. DL, 2008.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo. Martins Fontes, 2006.

MAGALHÃES, Sérgio. *A Cidade na Incerteza: Ruptura e Contiguidade em urbanismo*. Rio de Janeiro. Viana e Mosley: Ed. PROURB, 2007.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno. Arquitetura da Segunda Metade do Século XX*. Barcelona. Gustavo Gilli, 2001.

_____, Muxí, Zaida. *Arquitetura e Política: ensaios para o mundo alternativo*. São Paulo. Gustavo Gilli, 2014.

MONEO, Rafel. *Inquietação teórica e estratégia conceitual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São paulo. Cosac Naif, 2008.

MUNFORD, Lewis. *A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*. Tradução Neil R. da Silva, 5º. Ed., São Paulo. Editora Martins Fontes, 2008.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre. Editora Sulina, 2009.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste* (1958-1964). Urbelândia, EDUFU, 2007.

PEREIRA, Margareth da Silva. *Notas sobre o Urbanismo no Brasil: construções e crises de um campo disciplinar*. in Machado, Denise Barcellos Pinheiro; Pereira, Margareth da Silva; da Silva, Rachel Coutinho Marques. *Urbanismo em Questão*. Rio de Janeiro. Editora PROURB. 2003.

_____. *A ação dos jesuítas no Brasil colonial e o imaginário europeu sobre o novo mundo: notas sobre uma história "às avessas"* in CARVALHO, Anna M. F. M. [coord.] *A Forma e a Imagem, arte e arquitetura jesuítica no Rio de Janeiro Colonial*. Projeto: curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil - Departamento de História - PUC/Rio, 1993.

_____. *Planejar o Amanhã - o Saber Médico no Rio de Janeiro do século XIX: entre o elogio da previsão e a noção de interesse público*. in *Saúde e direitos humanos/* Ministério da Saúde. Fundação Oswaldo Cruz, Núvleo de Estudos em Direitos Humanos e Saúde Helena Besserman - Ano 3, n.3. Brasília. Editora do Ministério da Saúde, 2006.

PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade : favelas e política no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1981.

PINTO, André Luiz. *Urbanismo na fragmentação: a resposta do Bairro-escola*. Rio de Janeiro. PTK-Livros, 2008.

PORTOGUESI, Paolo. *Depois da Arquitetura Moderna*. Lisboa. Edições 70, 1985.

RABINOVICH, Adriana. *Les coopératives d'habitation, la participation de l'usager er la démocratisation de la créativité (yverdon)*. in Pedrazzini, Yves; Bolay, Jean-Claude e Bassand, Michel. *Habitat créatif éloge des faiseurs de ville*. Paris. Fph, 1996.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-gard na Bahia*. São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1995.

ROLNIK, Suely. *"Fale com ele" ou como tratar o corpo vibrátil em coma* em, Fonseca, Tania Maria Galli e ENGELMAN, Selda (orgs.) *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2004.

RONCAYOLO, Marcel. *La ville et ses territoires*. Paris. Gallimard, 2010.

_____. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre, Editora Sulina e da UFRGS, 2006.

RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas de Modernidade: Trajetórias, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Unicamp, 2002.

_____. e Grinover, Marina. *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo, Cosac Naif, 2009.

RUDOFSKY, Bernard. *Architecture Without Architects*. London. Academy Editions London, 1977.

SANCHS, Céline. *São Paulo: Políticas Públicas e Habitação Popular*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SANTOS, Carlos Nelson F. dos. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. São Paulo. Projeto Editores. IBAM, Rio de Janeiro], 1985.

_____. *A cidade como um jogo de cartas*. São Paulo. Projeto Editores. EDUFF, Rio de Janiero, 1988.

_____.*Movimentos urbanos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1981.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo. Cia das Letras, 1988.

_____. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 4º edição. Rio de Janeiro. Editora Record Ltda, 2006.

SEQUEIRA, João Menezes de. *A Concepção Arquitetônica como Processo: o exemplo de Christopher Alexander,* in Revista Lusófona de Arquitectura e Educação nº 01. Edições Universitárias Lusófonas, 2007. Disponível online em:

http://recil.grupolusofona.pt/handle/10437/3082/browse?type=dateissued [acessado em novembro de 2013]

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo. Editora Ática, 1992.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética* [tradução e notas de Tomaz Tadeu]- 2ed. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2008.

SUZUKI, Marcelo. *Tempos de Grossura: o design no impasse Lina Bo Bardi*. São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1994.

TURNER, John F. C. Vivienda, *Todo el Poder para los Usuarios: hacia la economía en la construcción del entorno*. Madrid. H. Blume Ediciones, 1977.

VALLADARES, Licia do Prado. *Passe-se uma casa: análise do programa de remoção de favelas do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1978.

_____.[organizadora]. A Escola de Chicago: impacto de uma tradição no Brasil e na França. Belo Horizonte: editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005.

_____. *Políticas Alternativas de Habitação Popular: um vôo sobre a literatura internacional.* Anais da ANPOCS, 9 encontro anual, GT Estudos Urbanos: Representação e Políticas Públicas, Águas de São Pedro, 1985.

VALÉRY, P. *Degas dança desenh*o. 1ed portátil. São Paulo. Cosac Naif, 2012.

VERDIER, Philippe. *Le projet urbain partidipatif. Apprendre à faire la ville avec ses habitants*. Paris. Aldes, 2009.

Índice de Imagens

Figura 1: Parte do Plano Diretor de Oregon de 1961: os edifícios pintados eram existentes e os brancos estavam previstos. Fonte: Alexander, 1976:30

Figura 2 e 3: Comparação da área do cemitério entre a foto de satélite atual e o plano diretor de 1961. Fonte: Google Earth, último acesso 5 de março de 2014 e Alexander, 1976:30

Figuras 4 e 5: Berkeley, onde as partes são mais importantes que o todo, e Illinois, onde o todo é mais importante que as partes. Fonte: Alexander, 1976: 23 e 24.

Figuras 6: Universidade de Cambridge
Fonte: http://studiujwuk.pl/uczelnia/university-of-cambridge-58.html, 2 de março de 2014

Figura 7 : Relação altura *versus* taxa de ocupação sugerida no padrão *número de pavimentos*.
Fonte: Alexander, 2013:476

Figura 8: Análises dos espaços segundo o padrão *espaços externos positivos* ou espaços vivos. Fonte: Alexander, 1976:143.

Figura 9, 10 e 11: Edifício antigo da Escola de Ciências da Educação; crescimento por unidade massiva ocorrido em Oregon nas suas três fases; e simulação desse crescimento se tivesse sido feito na lógica do crescimento fragmentado. Vale ressaltar que essa simulação diz respeito apenas à Escola de Ciências da Educação. Fonte: Alexander, 1970:74 e 75.

Figura 12: Espaço sem detalhes na Universidade de Oregon.
Fonte: Alexander, 1976:32.

Figura 13, 14 e 15: Processo de projeto dos usuários da ampliação da Escola de Música da Universidade de Oregon. Fonte: Alexander, 1976: 56 a 59.

Figura 16: Simulação da relação altura *versus* privacidade dos pátios.
Fonte: Desenhado pelo autor.

Figura 17: Simulação dos exemplos anteriores compondo a mesma rua.
Fonte: Desenhado pelo autor.

Figura 18: O primeiro círculo corresponde à concentração do poder de decisão, o segundo à divisão e a terceira forma a uma mudança de natureza dessa relação.
Fonte: desenhado pelo autor.

Imagem 19: Estudo do movimento Étienne-Jules Marey [1830-1904]
fonte internet: http://theredlist.com/wiki-2-16-601-798-view-pioneers-profile mareyetienne jules.html, último acesso 23 março 2014

Figura 20: Exposição Nordeste, Salvador, 1963.
Fonte: www.vitruvius.com.br/arquitexto 032.06 [acesso abril 2014]

Imagens 21 e 22: Solar do Unhão antes e depois da reforma.
Fonte: Ferraz, 2008:152 e Suzuki,1994:36

Figura 23 e 24: Escada com encaixes dos antigos carros de boi.
Fonte: Ferraz, 2008:157

Imagem 25: Conjunto Arquitetônico Solar do Unhão, sede do MAM-BA nos dias de hoje. Fonte: site do MAM-BA, http://bahiamam.org, último acesso 14, maio, 2014.

Figura 26: Fita de *möbius*, no trabalho Caminhando, de Lygia Clark, 1963.
Fonte: http://iconographe.tumblr.com, último acesso 14 de maio de 2014.

Figuras 27 a 29: Carro de Boi, Casa de 7mil cruzeiros, O povo arquiteto.
Fonte: *Habitat* n. 3 p.34, *Habitat* n.3 p.5; *Habitat* n.1 p.69.

Figura 30: Park Hotel de Lucio Costa, 1944-45.
Fonte: Arquitexto 023.03, portal *Vitruvius*, acesso em 24 de abril de 2014

Figura 31: Conversa entre o negro e o cangaceiro.
Fonte: Filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro.*

Figura 32: *Retirantes* [1960] de Cândido Portinari.
Fonte: http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3155, e /2733, último acesso 02 de maio de 2014.

Figura 33: *Fishes and Scales*, M.C. Escher, 1959.
Fonte: http://www.wikipaintings.org/en/m-c-escher/fishes-and-scales, último acesso 09 de maio de 2014.

Figuras 34 a 38: A primeira, segunda e quarta imagens são referentes ao projeto do Solar do Unhão. A terceira imagem ao MAMB ainda do teatro Castro Alves e o quinto desenho é de uma casa circular projetada na mesma época [1962].
Fonte: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, www.instituto.bardi.com.br, último acesso 02 junho 2014.

Figura 39: O grande barco e o barco a favor dos ventos. Cena da *animação Les Triplettes de Bellville.*
Fonte: http://dessinsanimes.com/das/554/name/les_triplettes_de_belleville, último acesso 25, junho, 2014.

Figuras 40 a 43: A casa de José no Amazonas e ele próprio a construindo.
Fonte: *Habitat* n7 da página 3 a 9.

Figuras 44 e 45: Cadeira Bowl e Cadeira Girafa
Fonte: http://www.casadeamados.com e http://www.arquivocontemporaneo.com.br, último acesso 11 de junho de 2014.

Figura 46 e 47: Pedreiros de Assuã construindo abóbodas sem apoio e uma casa em Gurna com o telhado de madeira e palha.
Fonte: Fathy,2008:242 e http://www.tripadvisor.com, ultimo acesso 14 de julho de 2014.

Figuras 48 e 49: O plano de Nova Gurna com a marcação dos edifícios públicos, os principais eixos, os três espaços livres de maior importância e o zoneamento das habitações mantendo a organização das quatro tribos existentes. Os esquemas ao lado, referem-se a organização do quarteirão e da casa entorno de um pátio.
Fonte: mapa base extraído do site http://dome.mit.edu/handle/1721.3/73753, último acesso 14 de julho de 2014 e posteriormente trabalhado pelo autor; ao lado, esquemas do quarteirão e da casa desenhados pelo autor segundo descrição de Fathy.

Figuras 50 a 53: Praça do Mercado, Porta principal da Mesquita, Escola Primária para Rapazes, Fachada do Khan com habitações nos fundos.
Fonte: Fathy, 2008: 254, 243, 257 e 249

Figura 54: Planta Baixa da Escola para rapazes com a marcação do pátio citado.
Fonte: http://dar.aucegypt.edu/handle/
10526/1958, último acesso 17 de julho de 2014, imagem trabalhada pelo autor.

Anexos

Referente à primeira parte:

1- ficha modelo da proposta de projeto realizada pela comunidade universitária em Oregon e

2- alguns padrões citados no texto

Junta de Planificación
de la Universidad

Universidad de Oregón
Eugene, Oregón

PROPUESTA DE PROYECTO

Título del proyecto:

Grupo de Usuarios (Indicar el nombre del grupo, de cada uno de sus miembros y reseñar la población representada): Somos un equipo de siete personas: 5 de la administración, un estudiante y un miembro del Comité de Planificación de la Universidad. A medida que el proyecto resuelva detalles más concretos nos dividiremos en grupos más pequeños.

Fecha:

_____

_____

No utilizar más de 5 páginas y usar el siguiente método:

1. PROBLEMA BASICO: ¿Cúal es el problema básico que se propone resolver?

2. PROPUESTA: Dar una descripción completa de la propuesta: ¿En dónde? ¿Qué hay que preservar? ¿Qué hay que cambiar? ¿Cómo se relaciona la propuesta con el medio ambiente ya existente? Ilustrarlo

3. PATRONES: Indicar la utilidad o la no aceptación de los patrones compartidos por la Universidad

4. DIAGNOSIS: ¿De qué manera se ajusta la propuesta a la diagnosis? ¿De qué manera mejora la situación anterior?

5. COSTE: Coste aproximado

6. FINANCIACION: Fuentes de financiación previstas

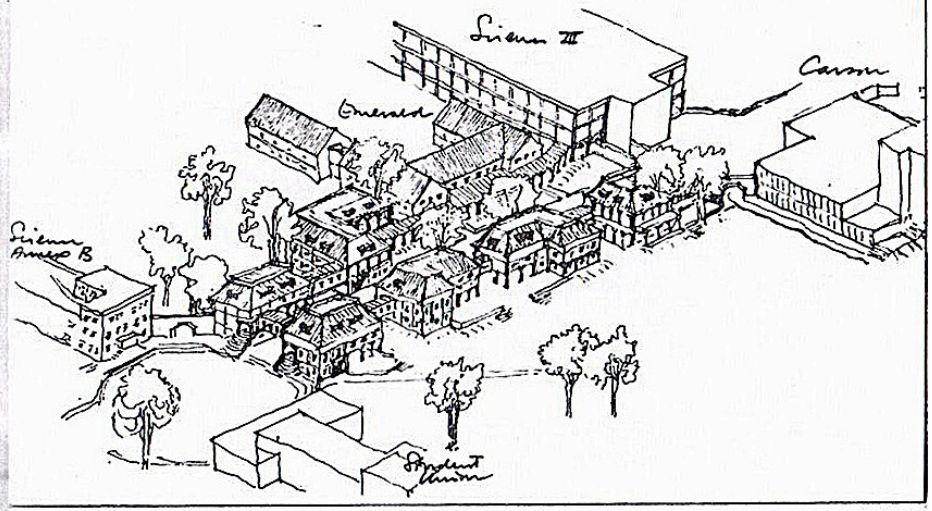
1. PROBLEMA BASICO: Tres problemas básicos son la causa de nuestra propuesta:

A - Reparar los servicios existentes. Aproximadamente la mitad de las actuales instalaciones han sido declaradas inútiles por el arquitecto de la Universidad.

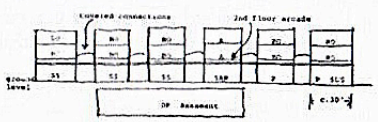
B - Organizar las relaciones entre los servicios - a veces muy alejados - y entre los servicios y la comunidad a la que sirve - a menudo muy alejada también.

C - Crecimiento: necesitamos más espacio. O sea que, además de reparación y organización, necesitamos ampliar.

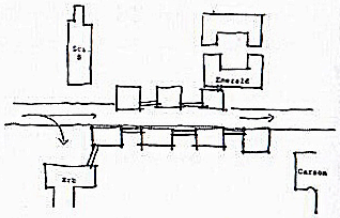
2. PROPUESTA : Proponemos la renovación de la mitad Sur del edificio, sustituyendo la mitad Norte por otro edifico nuevo. Los nuevos edificios serán de tres plantas y se alinearán siguiendo la Calle 13, yendo de Este a Oeste. Los edificios se conectan por arcadas a nivel de la segunda planta. En planta baja se ubicarán tiendas. Además los edificios se abren a espacios exteriores: una plaza en el lado Norte y una zona verde en el lado Sur. El extremo Oeste de la calle conforma una placita juntamente con el Centro de Estudiantes y el anexo de la Facultad de Ciencias.

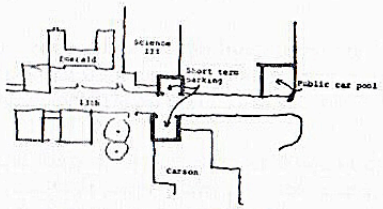


3. PATRONES: Los patrones que indicamos a continuación son los que han influido más en la propuesta de diseño que presentamos: Calles de la Universidad, Centros de Actividad, Edificios Humanizados, Centros de Servicios Pequeños sin Espionaje, Centros de Estudiantes Pequeños, Aparcamientos Mínimos, Dominios de Circulación y Arcadas.

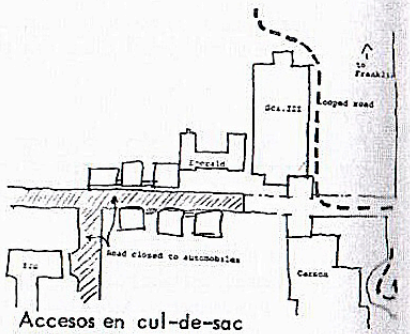


Edificios humanizados
Tamaño y Luz (Alas de luz)
Estructura de la oficinas

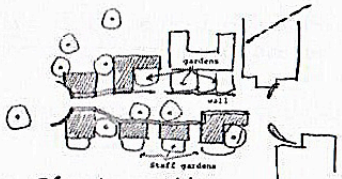




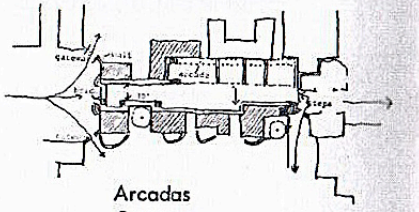
Aparcamientos mínimos



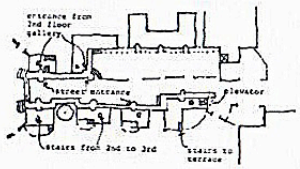
Accesos en cul-de-sac
Simbiosis entre los peatones y el coche
Cruces en forma de T



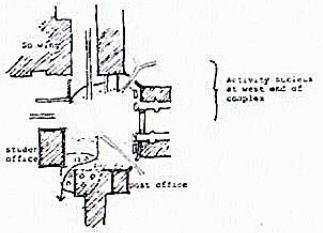
Césped accesible
Espacios exteriores accesibles
Espacios exteriores al Sur
Plazas públicas
Lugares-Arbol
Canto del edificio



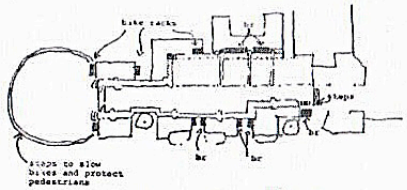
Arcadas
Paseo
Escaleras abiertas



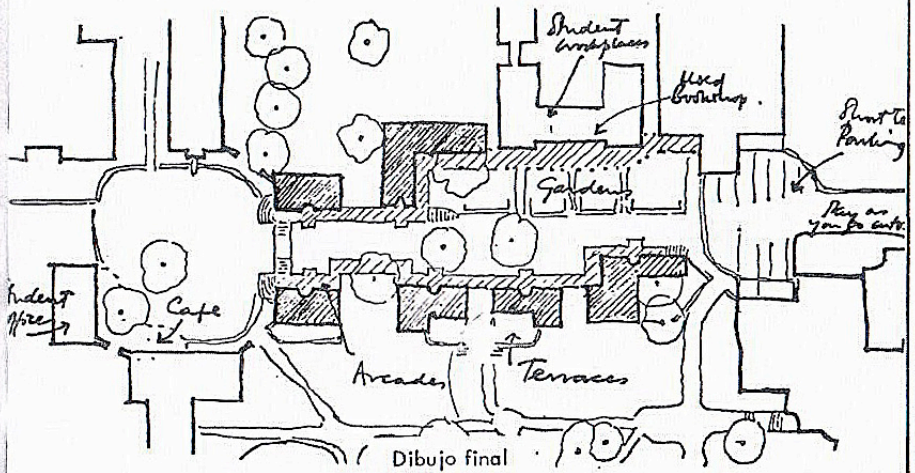
Dominios de circulación
Familia de entradas



Centros de Estudiantes Pequeños
Centros de Actividad



Vías para bicicletas y aparcamientos



Dibujo final

4. DIAGNOSIS: En la relación con el estado actual de los mapas de diagnóstico, nuestra propuesta los mejora en los siguientes aspectos: Hemos alargado la Calle Central de la Universidad. Hemos completado la zona verde llamada Carson Quad y la Plaza de la Ciencia. Hemos creado una placita junto al Centro de Estudiantes, que se convertirá en un centro de reunión del área. Además, hemos incluido en el plan una remodelación del antiguo Centro de Servicios, 200 m^2 de superficie para uso público de los estudiantes y un espacio para un Centro de Intercambio de Libros entre los estudiantes.

No hemos podido incluir en nuestro diseño algunos patrones que la Junta de Planificación podría creer importantes: Zona de Enseñanza, 9 % de Aparcamiento y en alguna zona el patrón Espacio Exterior al Sur.

Zona de Enseñanza: El proyecto apoya ya mucho un crecimiento a pequeñas dosis y además tiene la Residencia de Estudiantes de Carson Quad, por lo que hemos creído innecesario este patrón.

9 % de Aparcamiento: No hemos cambiado ningún aparcamiento y hemos ubicado dos nuevos aparcamientos en el lado Sur. Hasta que exista una previsión de aparcamiento zona por zona, no podemos incluir más aparcamientos.

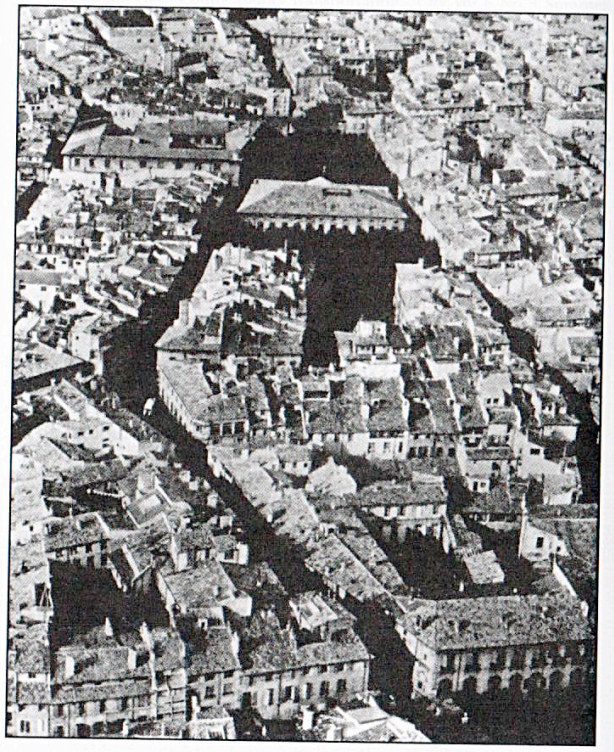
Espacio Exterior al Sur: Solamente hemos dejado de cumplir este patrón en los edificios de la parte Norte del plan; como hemos resuelto bien los límites de los edificios ayudan a definir el caracter de Science Quad, creemos que nuestra actitud está justificada.

5. COSTE : El edificio tiene una superficie de 5.920 m^2, por lo que valdrá aproximadamente 1,6 millones de dólares

6. FINANCIACION: Proponemos la financiación desde el Fondo General.

21

LIMITE DE QUATRO PAVIMENTOS**

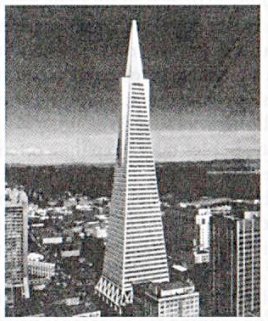


... dentro de uma área urbana, a densidade construtiva varia. Em geral, ela será mais alta em direção ao centro e mais baixa em direção à periferia – BRAÇOS DE ZONA URBANA NO CAMPO(3), TRAMA DE VIAS RURAIS(5), A MÁGICA DA CIDADE GRANDE(10). No entanto, por toda a cidade, mesmo nos pontos mais densos, há fortes razões humanas para sujeitar todas as edificações a restrições de altura.

❖ ❖ ❖

Há evidências abundantes mostrando que os edifícios altos enlouquecem as pessoas.

Os edifícios altos não têm vantagens genuínas, exceto para os bancos e os proprietários de terrenos, que ganham com a especulação. Eles não são mais baratos, não ajudam a criar espaços abertos, destroem a paisagem urbana, acabam com a vida social, promovem a criminalidade, dificultam a vida das crianças, são caros de manter, arruínam os espaços abertos nos arredores e prejudicam a iluminação, a ventilação e as vistas. Além de tudo isso, que mostra que construí-los não é uma ideia muito sensata, evidências empíricas indicam que eles realmente prejudicam a mente e os sentimentos das pessoas.



"O Ministério da Verdade – Miniver, em Novilíngua – era surpreendentemente diferente de qualquer outro objeto à vista. Era uma estrutura piramidal enorme de concreto branco cintilante, elevando-se terraço sobre terraço a uma altura de 300 metros." (George Orwell, 1984)

Há dois conjuntos separados de evidências contra os edifícios altos. Um mostra o efeito dos edifícios residenciais de grande altura no bem-estar mental e social das famílias. O outro indica o efeito de edifícios grandes e edifícios altos nas relações humanas nos escritórios e locais de trabalho. Apresentamos o primeiro destes conjuntos de evidências no texto a seguir. O segundo, que trata dos escritórios e locais de trabalho, será visto no padrão EDIFICAÇÃO COMO COMPLEXO(95), pois tem implicações não apenas na altura das edificações, mas também no seu volume total.

Entretanto, gostaríamos de ressaltar que a preocupação maior com a habitação, nos parágrafos a seguir, é apenas aparente. O fenômeno que está por trás – ou seja, os distúrbios mentais e a alienação social acarretada pela altura das edificações – ocorre tanto em moradias como em locais de trabalho.

A evidência mais forte vem de D. M. Fanning. ("Families in Flats", *British Medical Journal*, November 18, 1967, p. 382–86) Fanning mostra uma correlação direta entre a incidência de distúrbios mentais e a altura dos apartamentos habitacionais. Quanto mais elevadas e afastadas do solo as pessoas vivem, maiores são as probabilidades de sofrerem de doenças mentais. Isto não ocorre simplesmente porque as pessoas mais propensas a sofrerem de doenças mentais tendam a escolher apartamentos altos. Fanning demonstra que a correlação é mais forte para as pessoas que passam mais tempo em seus apartamentos. Entre as famílias que ele estudou, a correlação foi mais elevada para as mulheres, que passavam a maior parte do tempo em seus apartamentos; ela não era tão forte para as crianças, que ficavam um pouco menos nos apartamentos; e era a menor para os homens, que ficavam menos nos apartamentos. Isso sugere claramente que o excesso de tempo passado dentro do edifício alto seria a causa do efeito.

Um mecanismo simples talvez explique o fenômeno: morar em um edifício alto afasta as pessoas do solo e do contato social casual e diário que ocorre em calçadas, ruas, jardins e varandas. As pessoas ficam sozinhas em seus apartamentos. A decisão de sair e ter contato com o público se torna formal e pouco natural; a menos que haja uma razão específica para ir à rua, a tendência é que as pessoas fiquem em casa, sozinhas. O isolamento forçado causa então surtos nos indivíduos.

As descobertas de Fanning são reforçadas pelas experiências clínicas do Dr. D. Cappon relatadas em "Mental Health and the High Rise", Canadian Public Health Association, em abril de 1971:

> Há muitas razões para acreditarmos que morar em um edifício de apartamentos alto tenha efeitos nocivos na saúde mental e social das pessoas.

Também há observações clínicas, anedóticas e intuitivas suficientes para reforçar esta ideia. Aqui está uma lista de fatores (sem uma ordem particular):

Na minha experiência como Diretor de Saúde Mental de uma clínica de orientação infantil na Comuna de York, em Toronto, há 5 anos, vi inúmeras crianças que haviam sido privadas dos espaços ao ar livre... e esta privação de movimentos é o pior tipo de privação nas atividades de percepção e exploração que uma criança pequena pode ter, deixando um legado de letargia, ansiedade, comportamento antissocial ou retração, despersonalização e psicopatia.

As crianças pequenas que moram em edificações altas são muito mais privadas socialmente de contato e atividades com seus vizinhos do que suas contrapartes que moram em habitações unifamiliares, assim, socializam pouco e ficam próximas demais aos adultos, que, como consequência, ficam tensos e irritados.

Os adolescentes que moram em edificações altas sofrem mais do tédio de "não ter algo para fazer" do que aqueles que moram em casas unifamiliares e, portanto, os primeiros têm maior necessidade social de centros comunitários e maior tendência ao escapismo...

As mães ficam mais ansiosas com seus filhos pequenos quando estão em um andar alto e não conseguem vê-los na rua, através da janela da cozinha.

A passividade dos moradores de edifícios altos é mais elevada em função das barreiras aos pontos de saída para a rua, como elevadores e corredores; e, em geral, os deslocamentos verticais são mais demorados e cansativos. As pessoas que moram em edifícios altos assistem mais televisão. Isso provavelmente é mais prejudicial para os idosos, que proporcionalmente precisam tanto de movimento e atividade quanto os muito jovens. Embora a imobilidade causada pelos edifícios altos proteja-os de acidentes, ela também encurta suas vidas...

Um estudo feito por Jeanne Morville, na Dinamarca, traz outras evidências (*Borns Brug af Friarsaler*, Disponering Af Friarsaler, Etageboligomrader Med Saerling Henblik Pa Borns Legsmuligheder, S.B.I., Dinamarca, 1969):

As crianças que moram em edifícios de apartamentos altos começam a brincar sozinhas na rua com mais idade do que aquelas que moram em edifícios baixos: somente 2% das crianças entre dois e três anos de idade dos edifícios altos brincam sozinhas, enquanto 27% das crianças dos edifícios baixos fazem isso.

Das crianças com cinco anos que moram em edifícios altos, 29% ainda não brincam sozinhas na rua, enquanto todas as crianças com a mesma idade e que moram em edifícios baixos brincam... O percentual de crianças pequenas que brincam sozinhas na rua cai conforme a altura de suas moradias: 90% de todas as crianças dos três primeiros pavimentos das edificações altas brincam sozinhas na rua, enquanto apenas 59% das crianças dos três pavimentos mais altos têm esta liberdade...

As crianças pequenas das edificações altas têm menos contato com amigos do que aquelas das edificações baixas: entre as crianças de um a três anos, 86% das moradoras de edificações baixas têm contato diário com seus colegas; este valor cai para 29% nas edificações altas.

Mais recentemente, Oscar Newman trouxe novas evidências em *Defensible Space*. Newman comparou dois conjuntos habitacionais adjacentes em Nova York – um edifício alto e um conjunto de blocos relativamente pequenos, de três pavimentos e sem elevadores. Os dois conjuntos tinham a mesma densidade populacional total, e seus moradores, aproximadamente a mesma renda salarial. *Contudo, Newman descobriu que a taxa de criminalidade no edifício alto era cerca de duas vezes a dos edifícios baixos.*

A partir de que altura os efeitos descritos por Fanning, Cappon, Morville e Newman começam a ser sentidos? Segundo a nossa experiência, os problemas começam quando as edificações têm mais de quatro pavimentos, sejam edificações habitacionais ou de escritórios.

Em um edifício com três ou quatro pavimentos, os usuários ainda conseguem caminhar com facilidade até a rua e se sentem parte da paisagem urbana por meio de suas janelas: elas conseguem discernir os detalhes da rua – as pessoas, seus rostos, as plantas, as lojas. A partir de quatro pavimentos, este contato deixa de existir. Os detalhes visuais são perdidos; as pessoas falam do cenário abaixo como se ele fosse um jogo do qual estão completamente dissociadas. A conexão com o chão e a malha urbana se torna tênue; as edificações se tornam um mundo à parte, com seus próprios elevadores e suas cafeterias.

Assim, acreditamos que o "limite dos quatro pavimentos" é uma maneira apropriada de expressar a conexão adequada entre a altura das edificações e a saúde das pessoas. Evidentemente, o mais importante é o espírito do padrão; não há duvida de que uma edificação de cinco ou até seis pavimentos talvez não sofra de tais problemas se for projetada com cuidado. Mas é difícil. Em geral, defendemos o limite de quatro pavimentos para toda a cidade, com exceções apenas eventuais.

Por fim, damos a última palavra às crianças de Glasgow.

Arremessar uma fatia de pão com geleia pela janela contra uma criança lá embaixo, na rua, se tornou um costume frequente nos edifícios de apartamentos de Glasgow.

THE JELLY PIECE SONG
Adam McNaughton

I'm a skyscraper wean, I live on the nineteenth flair,
On' I'm no' gaun oot tae play ony mair,
For since we moved tae oor new hoose I'm wastin' away,
'Cos I'm gettin' wan less meal ev'ry day,
Oh, ye canny fling pieces oot a twenty-storey flat,
Seven hundred hungry weans will testify tae that,
If it's butter, cheese or jeely, if the breid is plain or pan,
The odds against it reachin' us in ninety-nine tae wan.
.....
We've wrote away tae Oxfam tae try an' get some aid,
We've a' joined thegither an' formed a "piece" brigade,
We're gonny march tae London tae demand oor Civil Rights,
Like "Nae mair hooses ower piece flingin' heights."

Portanto:

Em uma área urbana, não importa sua densidade populacional, mantenha a maior parte das edificações com quatro pavimentos ou menos. É possível permitir que algumas edificações excedam este limite, mas elas nunca devem ser utilizadas como moradias para as pessoas.



❖ ❖ ❖

Dentro do equivalente a quatro pavimentos, o limite da altura exata das edificações individuais de acordo com a área de piso que elas precisam, a área do terreno e a altura das edificações do entorno são dados pelo padrão NÚMERO DE PAVIMENTOS(96). Variações mais genéricas de densidade populacional são dadas pelo padrão ANÉIS DE DENSIDADE(29). A subdivisão horizontal de edificações grandes em unidades menores ou edificações independentes menores é dada no padrão EDIFICAÇÃO COMO COMPLEXO(95). MORADIAS ESCALONADAS(39) e CONEXÕES ENTRE ESCRITÓRIOS(82) ajudam a dar forma a edifícios de apartamentos e escritórios de pavimentos múltiplos dentro dos condicionantes do limite de quatro pavimentos. E, por fim, não leve o limite de quatro pavimentos ao pé da letra. As exceções ocasionais à regra são muito importantes – LUGARES ALTOS(62)...

27

HOMENS E MULHERES



... e assim como uma comunidade ou um bairro deve ter um equilíbrio apropriado entre as atividades para as pessoas de todas as idades – COMUNIDADE DE SETE MIL PESSOAS(12), BAIRRO IDENTIFICÁVEL(14), CICLO DA VIDA(26) – ela também deve ajustar a si própria e às suas atividades de modo a alcançar um equilíbrio entre os sexos e fornecer em partes iguais as coisas que refletem os lados masculino e feminino da vida.

❖❖❖

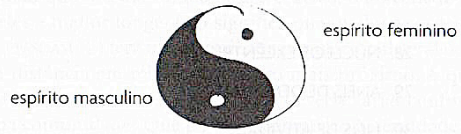
O mundo urbano da década de 1970 está dividido a partir de linhas sexuais. Os subúrbios são para mulheres, os locais de trabalho, para homens; as creches são para mulheres, as faculdades para homens; os supermercados são para mulheres, as lojas de ferramentas, para homens.

Já que nenhum aspecto da vida é exclusivamente masculino ou feminino, um mundo no qual a separação dos sexos é extrema distorce a realidade, e perpetua e consolida tais distorções. As ciências são dominadas por uma mentalidade masculina e, muitas vezes, mecânica; a diplomacia é governada pela guerra, a qual mais uma vez é o produto do ego masculino. As escolas para crianças pequenas são dominadas pelo mundo das mulheres, assim como os lares. A casa se tornou o domínio da mulher de maneira tão ridiculamente exagerada que as construtoras e as empresas do mercado imobiliário retratam uma imagem das casas como delicadas e "arrumadinhas", como se fossem lavabos para retocar a maquiagem. A ideia de que a casa seja um lugar no qual legumes são cultivados ou objetos são feitos artesanalmente e há serragem perto da porta da entrada é quase inconcebível.

O(s) padrão(ões) que poderia(m) resolver esses problemas é (são), até o momento, desconhecidos. Sugerimos os tipos de edificações, de uso do solo e de instituições que equilibrariam o problema. Porém, a geometria não pode ser entendida até que certos fatos sociais sejam postos em prática e tenham a liberdade total para influenciar o meio ambiente. *Em suma, enquanto homens e mulheres não tiverem o poder de influenciar mutuamente cada parte da vida de uma cidade, não saberemos que tipos de padrões físicos serão os ideais para coexistir nesta ordem social.*

Portanto:

Certifique-se de que cada parte do meio ambiente – cada edificação, espaço aberto, bairro e área de trabalho – seja composta de uma mescla de instintos tanto masculinos quanto femininos. Mantenha este equilíbrio entre o masculino e o feminino em mente em cada projeto, seja sua escala a da cozinha ou a da siderúrgica.



❖❖❖

Nenhuma área habitacional sem oficinas para homens; nenhuma comunidade de trabalho que não preveja espaços para mulheres que trabalhem em meio período e creches – LOCAIS DE TRABALHO BEM DISTRIBUÍDOS(9). Dentro de cada lugar com o equilíbrio entre o masculino e o feminino, garanta que indivíduos do sexo masculino e feminino também tenham espaço no qual possam prosperar por conta própria, em suas maneiras distintas e separadas – ESPAÇO PESSOAL(141)...

96

NÚMERO DE PAVIMENTOS*



... agora vamos supor que você saiba mais ou menos como as partes do complexo de edificações serão articuladas – EDIFICAÇÃO COMO COMPLEXO(95), e que tamanho elas terão. Suponhamos também que você tenha um terreno específico. Para ter certeza de que seu complexo de edificações funcionará dentro dos limites impostos pelo terreno, você deve decidir quantos pavimentos cada uma de suas partes terá. A altura de cada parte deve estar dentro do limite determinado pelo padrão LIMITE DE QUATRO PAVIMENTOS(21). Além disso, ela depende da área de seu terreno e da área de piso que cada uma das partes precisa.

❖❖❖

Dentro do limite de altura de quatro pavimentos, exatamente que altura suas edificações deveriam ter?

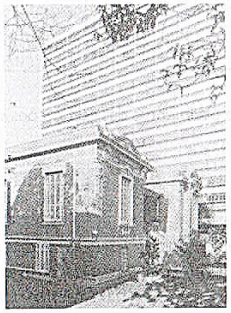
Para ter escala pequena, por razões humanas e também para manter os custos baixos, as edificações devem ter a menor altura possível. Contudo, para aproveitar o terreno ao máximo e formar uma malha contínua com as edificações do entorno, talvez seja melhor que elas tenham dois, três ou quatro pavimentos, em vez de apenas um. Neste padrão, apresentaremos as regras para obter o equilíbrio.

Regra no. 1: Estabeleça o limite de altura em quatro pavimentos. Esta regra vem diretamente do padrão LIMITE DE QUATRO PAVIMENTOS(21), que descreve as razões para o estabelecimento deste limite.

Regra no. 2: Não permita que a área do solo ocupada pelas edificações exceda a 50% do seu terreno. Essa regra exige que sempre que um terreno for destinado a apenas uma moradia ou empresa, ou que fizer parte de uma gleba maior que contenha várias edificações, pelo menos metade da área do solo seja deixada desocupada. Este é o limite de ocupação do solo que permite um planejamento razoável do terreno. A regra, portanto, estabelece a área de piso máxima que pode ser construída para um número determinado de pavimentos em determinado terreno. Assim, a razão entre a área de piso e a área do terreno (taxa de ocupação) não pode exceder 0,5, para uma edificação térrea, 1,0, para uma edificação com dois pavimentos, 1,5, para três pavimentos, e 2,0, para quatro pavimentos.

Se a área de piso total que você pretende construir mais a área de piso já existente no terreno equivaler ao dobro da área do próprio terreno, então você excederá este limite. Neste caso, recomendamos que você reduza seu programa de necessidades, construa uma área menor ou, quem sabe, construa parte de seu projeto em outro terreno.

Regra no. 3: Não permita que a altura do seu edifício ou dos seus edifícios varie demais em relação à altura predominante das edificações do entorno imediato. Uma regra prática: não deixe que suas edificações ultrapassem as edificações do entorno em mais do que um pavimento. Em geral, as edificações adjacentes devem ter *aproximadamente* a mesma altura.



Ignorando a regra prática.

Moro em uma pequena casa com jardim nos fundos de uma mansão em Berkeley. Por todos os lados da casa há residências de dois pavimentos, algumas a apenas 10 metros de distância. Quando me mudei, achei que uma casa seria protegida e eu teria uma área externa com certa privacidade. Em vez disso, sinto como se estivesse vivendo em um aquário – em cada uma das janelas do segundo pavimento das casas do entorno as pessoas podem ver o interior da minha sala de estar ou o meu jardim. O jardim é inútil, e eu não me sento perto da janela.

Portanto:

Em primeiro lugar, determine quantos metros quadrados de área construída você precisa e divida esse valor pela área do lote, para obter a taxa de ocupação do terreno. Depois, utilizando a tabela a seguir, escolha a altura das suas edificações de acordo com a taxa de ocupação do terreno e a altura das edificações do entorno. Jamais ocupe mais do que 50% do terreno.



Uma vez estabelecidos o número de pavimentos e a área de cada um, decida qual edificação ou qual parte da edificação será a EDIFICAÇÃO PRINCIPAL(99). Varie o número de pavimentos da edificação – COBERTURA CONGRUENTE AOS ESPAÇOS(116). Implante as edificações no terreno, tendo cuidado especial com o solo, as árvores e o sol – EDIFICAÇÃO MELHORANDO O SÍTIO(104), ORIENTAÇÃO SOLAR PARA ESPAÇO EXTERNO(105), LUGARES CONFIGURADOS POR ÁRVORES(171). Em seus cálculos, lembre-se de que a área efetiva do último pavimento será três quartos da área dos pavimentos inferiores, se o andar se encaixar no ático da cobertura, de acordo como o padrão COBERTURA ENVOLVENTE(117).

Se a densidade do entorno for elevada demais, talvez seja praticamente impossível deixar 50% do terreno sem ocupação (como pode ocorrer no centro de Londres ou Nova York), então, ocupe todo o terreno com o primeiro pavimento, mas deixe, no mínimo, 50% dos pavimentos superiores para terraços com jardim – TERRAÇO-JARDIM(118).

Utilize um pé-direito diferente em cada pavimento – o pavimento térreo deve ser o mais alto de todos, e o pavimento de cobertura, o mais baixo – e varie a forma dos pilares da mesma maneira – A DISTRIBUIÇÃO DOS DEMAIS PILARES(213). O mesmo sistema de edificação se aplica em qualquer número de pavimentos – um, dois, três ou quatro – ESTRUTURA CONGRUENTE AOS ESPAÇOS HABITÁVEIS(205)...