



XIV Encontro Nacional da ANPUR

23 a 27 · maio · 2011 · Rio de Janeiro

XIV ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR

Maio de 2011

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

A DOBRA DO ARQUITETO, CONTEXTUALIZAÇÃO DO CONCEITO DE DOBRA DE GILLES DELEUZE NA ARQUITETURA E URBANISMO, E DESDOBRAMENTOS EM/DE LINA BO BARDI

Lutero Proscholdt Almeida (UFBA) - luproal@yahoo.com.br

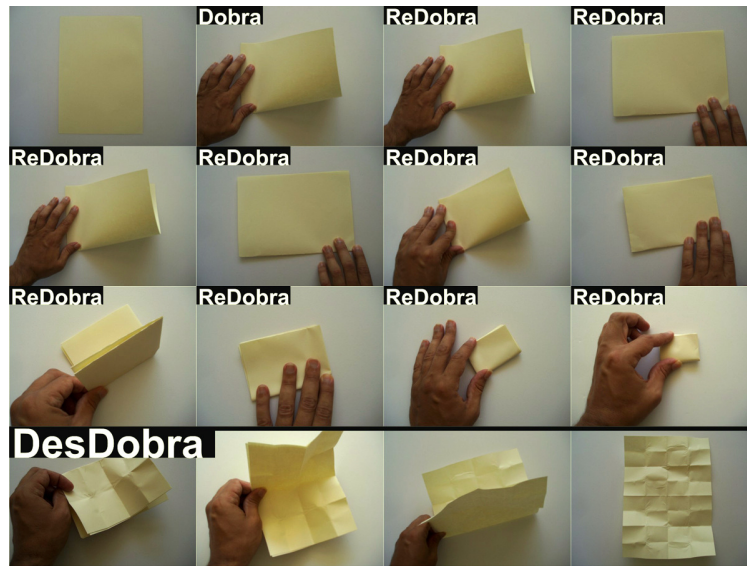
Arquiteto Urbanista pela UFES, e Mestrando pela UFBA (Universidade Federal da Bahia)

A Dobra do Arquiteto

Contextualização do Conceito de Dobra de Gilles Deleuze na Arquitetura e Urbanismo, e Desdobramentos em/de Lina Bo Bardi

Resumo

Com a aceitação de um espaço urbano caótico e labiríntico, evoca-se a *dobra* de Gilles Deleuze como ferramenta de apreensão da cidade contemporânea, remetendo-a a uma questão de limites, pois assim como a *dobra*, tais espaços que foram minuciosamente projetados, nunca apreciarão o ambiente como um todo. Texturas, sons, cheiros, podem ser manipulados e considerados, mas o espaço em ação, nunca cristalizará estes adereços, sempre estarão em mutação. E os corpos que se movimentam nesse espaço, modificam, e atualizam a urbe a todo movimento. No contexto do usuário, não se entra, e não se sai, ou o contrário, entra e sai a todo o momento, sempre relativizando o ponto de vista e os limites espaciais, que nunca serão os mesmos para cada transeunte, incompatibilizando com o modelo *Brunelleschiano* de projetar. Resta-nos ao menos trabalhar com esses *limites*, e para isso, recorre-se a “*dobra*” como ferramenta de reflexão. A dobra nos faz refletir em um mundo que se dá por evidente, ela mostra sua complexa estrutura ao tirar do finito, o infinito. A grande questão que podemos nos ater hoje, como arquitetos, é como nos desdobrar? Como nos atar das dobras e redobras, as quais somos submetidos cotidianamente.



Ildefonso Cerdà foi o primeiro a colocar o termo “urbanização” em prática, com a obra “A Teoria Geral da Urbanização”, em que diferencia o termo urbe, para denominação dos assentamentos urbanos, e urbanização para designar a ação do planejador sobre a urbe. A urbanização para Cerdà é ordenar a cidade, dinamizar as funções, criar espaços de convivência, a fim de não gerar qualquer transtorno aos habitantes, dinamizar o escoamento das mercadorias, transitar, e controlar a salubridade.

Os urbanistas, a fim de chegar a um modelo de cidade que respondesse aos anseios da sociedade moderna, recorriam ao traçado de quadrícula, prometendo ordem e clareza, e também igualdade na distribuição da propriedade. E as diagonais, marca do traçado haussmanniano e das fortificações militares, tinham a finalidade de orientação e ampliação da circulação. Cerdà cria uma metodologia processual que enfatiza aspectos relacionados à várias questões, entre elas: a coordenação espacial e física, funcionalidade, relações sociológicas, relações econômicas e administrativas, e que foi implantada logo mais na expansão da cidade de Barcelona. A casa é o ponto de partida de Cerdà, a privacidade do indivíduo reverbera na construção do espaço, as habitações planejadas tinham como característica a privacidade do lar, e também mínimas condições de habitabilidade, luz, ar, água. O plano de Cerdà desenha uma grelha ortogonal, com quadras de 113 metros por 113 metros, e vias de 20 metros de largura, elevando a taxa de superfície viária, incluindo praças, de 17% para 34%. A quadrícula alcança os perímetros vizinhos e também envolve a cidade medieval. A quadra possui um chanfrado,

que amplia as esquinas criando espaços de permanência. E os espaços internos das quadras, no plano original, se abrem para a cidade oferecendo equipamentos públicos e generosas áreas arborizadas, com isso que ele enfatiza que o perímetro da quadra não é mais o limite do privado/público, pois o interior da quadra agora faz parte da cidade oferecendo condições de um espaço mais compartilhado. E o melhor exemplo de tipologia habitacional coletiva proposta por ele é a Casa Milà de Antoni Gaudí (CERDÀ, 1867).

Dos desejos de Cerdà, restou apenas o traçado viário, a quadra foi maciçamente ocupada no perímetro junto ao alinhamento da calçada, retomando um traçado tradicional de quadra, e os espaços internos na maior parte das quadras viraram estacionamentos. Do planejamento, que estimava 67 000 m³ de área construída, atualmente, após 150m de adensamento progressivo temos uma média de 295 000 m³ de área construída por quadra (FIGUEROA, 2006).

Há uma grande quantidade de acontecimentos na história do urbanismo que expõe o conflito urbanista/urbe, Cerdà e Barcelona na Espanha, Le Corbusier e Chandigarh na Índia, Lúcio Costa e Brasília no Brasil, são alguns exemplos claros. Ainda hoje no discurso de políticos, planejadores, e da mídia, defende-se uma postura muito direta acerca do planejamento das cidades, Por exemplo: quando se criticam os congestionamentos e a circulação viária da cidade atribuem o problema a falta de vias, e não a falta de transportes públicos e coletivos e tanto outras atividades que contribuem com o transtorno viário, ou também, quando justificam a construção de novos empreendimentos imobiliários com a falta de habitações, não mencionam que os centros das cidades estão amarrotados de prédios vazios, e que podem ser reutilizados. De fato, a cidade é território caótico e condicionado a múltiplos poderes.

Podemos exemplificar que o planejamento urbano é pensado como um jogo de xadrez. Como se o urbanista tivesse que enfrentar um adversário, que está na sua frente representado por peças negras. Tanto o adversário, quanto o urbanista, dentro do campo de possibilidades, podem traçar infinitas estratégias para derrubar o rei. O combate pode ser difícil ou fácil, dependendo do grau experiência dos jogadores, de quantas jogadas a frente ele pode simular, do grau de resistência de cada um. Porém, a cidade não é como um jogo de xadrez, em que o adversário, por mais capacitado que seja, está claramente representado por apenas um jogador. A cidade pode ser comparada a um jogo de gamão,

pois assim como no xadrez são dois adversários que disputam, contudo as regras do jogo são mais simples, é somente atravessar o tabuleiro com todas as suas peças para o seu campo, e a cada vez que uma peça é justaposta ela retorna para fazer todo o percurso novamente. Entretanto, diferente do xadrez, o gamão é movido pelo lance de dados, um terceiro elemento que condiciona todo o jogo. O movimento das peças é feito por dois dados de seis faces, e a cada lance o jogador deve mover as peças a fim de se adequar ao número correspondente, e toda a estratégia pode ser mudada a todo instante. O gamão também é um jogo de aposta, como o lance de dados é condicionador do jogo, que permite não depender puramente da habilidade do adversário, o jogador pode dobrar os pontos em jogo caso ele ganhe.

A existência de um adversário superficial cega olhares, como um bicho que avista uma caça sem saber que é uma armadilha. Talvez, a cegueira não alcance o urbanista, pois dele, movido pelo mecanismo da mídia, espera-se sempre uma resposta ágil, eficaz, contra o adversário claro e evidente, como se espera de um médico ou um cientista um diagnóstico preciso. Porém não existe apenas um adversário no planejamento urbanístico, assim como um jogo de gamão, a vitória sobre o concorrente passa por inúmeros fatores, pois entre o “eu” e o “adversário” existe o lance de dados, que condiciona os movimentos e estabelecem novas situações. Na cidade, ocorre da mesma forma, entre o planejador e o planejado ocorrem milhares de circunstâncias, que, de forma alguma serão abordadas em sua completude.

A pluralidade do espaço urbano também foi estudada por Aldo van Eyck, que despontou como representante do pluralismo do Team X. Ele se dedicou a trabalhar o conceito de lugar, enquanto os outros integrantes se concentram em criticar os dogmas do CIAM. Seu trabalho se tornou o mais completo por mergulhar em experiências antropológicas. Aldo van Eyck foi à África estudar o povo Dogon, assim como outros integrantes foram ao Peru, Marrocos, Arizona, e Bernard Rudofsky montou em 1964 a exposição do Estilo Internacional no MoMA de Nova Iorque, a "Architecture Without Architects". As imagens expostas na exposição são uma crítica bastante forte ao sistema universal moderno, destacando o vernáculo, e mostrando a diversidade que não está exposta aos países desenvolvidos.

"Autoditadas dos quais as concepções confinam às vezes a utopia e onde a estética sabe se elevar até o sublime. No máximo se atribui a essa arquitetura uma certa beleza - puramente accidental. Hoje, temos que reconhecer que ela é fruto de um raro bom senso encontrado na solução dos problemas práticos: as formas de certas casas, transmitidas às vezes através de cem gerações, parecem eternamente válidas, como são as formas das ferramentas de base." (RUDOFISKY, 1964, Prefácio)



Sunken courtyards em Tungkwang, China. B. Rudofsky. "Architecture without architects", 1964

Van Eyck sempre estava preocupado com a transição, o limiar, interior versus exterior, casa versus cidades, conflitos que configuraram sua principal obra arquitetônica no final dos anos 50. Na casa para crianças em Amsterdã, Van Eyck demonstrou sua "clareza labiríntica", através de uma seqüência de módulos retangulares interligada por passarelas criando uma configuração labiríntica. Após alguns anos de desenvolvimento urbano, seu entusiasmo caiu ao ver que muitas das propostas não se configuraram conforme o projetado, concluindo que a profissão arquitetônica é incapaz de resolver o problema do homem ocidental, o que levou a afirmar "Não sabemos nada sobre a vasta multiplicidade – não podemos entrar numa luta corpo a corpo com ela – nem como arquitetos, nem como urbanistas, nem como o que quer que seja" (FRAMPTON, 1997, p.335). Van Eyck problematiza a arquitetura de forma intensa, descartando méritos estilísticos em favor de uma realidade caótica, e insinua que o domínio do espaço é uma perspectiva inalcançável. Seu conflito expõe uma caosidade(1) natural da cidade, ela é presencial, mas sempre a arquitetura com seu discurso técnico a coloca em cheque, até mesmo nos

discursos mais contemporâneos, a arquitetura se propõe a resolver os problemas como se fossem facilmente resolvíveis, talvez esses atos demonstrem outra realidade, não mais a de um engajamento intelectual, mas a de um arquiteto que quer sobreviver ao sistema global, e que para isso se utiliza do espetáculo para emergir na multidão.

Dentro do debate arquitetônico e urbanístico sempre houve confrontos de ideais bem definidos, como o do estilo internacional com a *beaux arts*, na crítica ao ornamento. Tais conflitos permanecem num mesmo tom, com a oposição entre os que defendem uma potência de uma arquitetura sócio-econômica, e os formalistas, avessos, que atribuem a obra aspectos meramente formais (de design). A crítica arquitetônica está ainda em um estágio pouco desenvolvido, embora sua popularidade circunde em torno de críticas pessoais, ou em torno da praticidade da obra. Falta uma crítica relacionada a temas de caráter da arquitetura, como limites, relação entre arquiteto/transeunte, espaço/meios de comunicação, e sobre processos construtivos/arquitetura. Visto isso, cabe explicitar que o espaço construído é apreendido de muitas formas, ele ultrapassa qualquer interpretação reducionista, que cristalice esse espaço em um modismo baseado em apenas uma teoria, ou maneira de pensar.

O cheiro penetrante de borracha, de concreto, de carne; o gosto da poeira; o roçar desconfortável do cotovelo sobre uma superfície abrasiva; a sensação prazerosa de paredes felpudas e a dor de esbarrar em uma quina no meio da escuridão; o eco de um salão – o espaço não é simplesmente a projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve e no que se age. E é o olho que enquadra – a janela, a porta, o ritual efêmero da passagem [...]. Espaços de movimento – corredores, escada, rampas passagens, soleiras; é aí que começa a articulação entre o espaço dos sentidos e o espaço da sociedade, as danças e os gestos que combinam a representação do espaço e o espaço da representação. Os corpos não somente se movem para o seu interior, mas produzem espaço por meio e através de seus movimentos – dança, esporte, guerra – são a intromissão dos eventos nos espaços arquitetônicos (TSCHUMI, 1981, p.45).

Em meio à aceitação do espaço múltiplo, evoca-se a *dobra* de Deleuze como ferramenta de apreensão da cidade contemporânea remetendo-a a uma questão de limites, pois assim como a *dobra*, tais espaços que foram minuciosamente projetados, nunca apreciarão o ambiente como um todo. Texturas, sons, cheiros, podem ser manipulados e considerados, mas o espaço em ação, nunca cristalizará estes adereços, sempre estarão em mutação. E os corpos que se movem, nesse espaço, modificam, e atualizam sua relação no espaço a todo instante, modificando a sua, e a dos demais transeuntes a todo

movimento. No contexto do observador, não se entra e não se sai, ou o contrário, entra e sai a todo o momento, sempre relativizando o ponto de vista. Visto em uma escala de micro-percepção estamos longe de promover qualquer tipo de manipulação ou ordenação, e os limites espaciais nunca serão os mesmos para cada transeunte, incompatibilizando com o modo *Brunelleschiano*(2) de projetar. Resta-nos trabalhar com esses *limites*, os quais não podem ser estabelecidos por um único ponto de vista. Para isso, recorre-se ao recurso da “*dobra*” como ferramenta de reflexão.

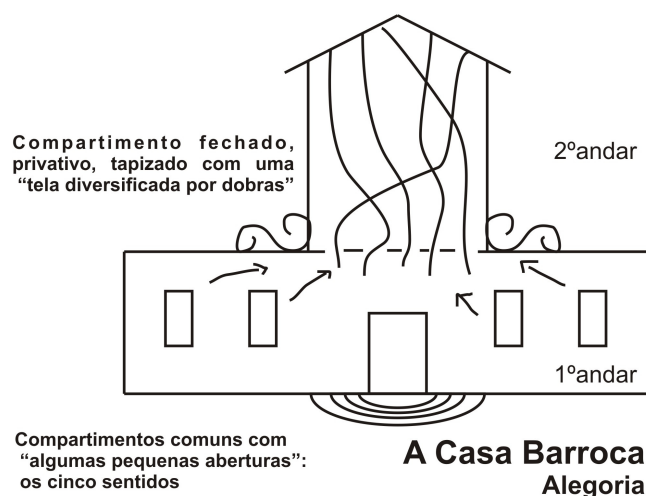
O barroco não remete a uma essência, mas sim a uma função operatória, a um traço. Não cessa de fazer pregas. Não inventa a coisa: já existiam todas as pregas procedentes do Oriente, as pregas gregas, romanas, românticas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras e as leva até o infinito, dobra sobre sobra, dobra segunda dobra. O traço do barroco é a dobra que vai até o infinito (DELEUZE, 1991, p.13).

A dobra advém da caosidade, conexões a todo o momento, relações que se desdobram intensivamente como as dobras das vestes do David, de Bernini. As dobras do barroco não são iguais às dobras gregas, românicas ou góticas, pois as dobras barrocas dobram-se até o infinito. “Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço barroco é a dobra que vai ao infinito”(Ibid.). Como um espaço de dobras, as curvas, entranhas, becos, paredes, portas, janelas, clausuras, aberturas, agem como um emaranhado de conexões que interagem ocasionando infinitas possibilidades, que se atualizam a todo o momento ao passo de seus transeuntes.

A matéria se apresenta infinitamente porosa, esponjosa, sem vazio, sempre uma caverna na caverna: cada corpo por menor que seja, possui um mundo novo inserido nele, pois o universo é comprimido por uma força ativa, que dá a matéria um movimento curvilíneo semelhante a um turbilhão. E a divisão infinita da matéria, faz com que esses turbilhões afetem sua circunvizinhança, criando pequenos turbilhões em um turbilhão, e turbilhões nos espaços côncavos desses turbilhões (Ibid., p.16).

Deleuze usa a alegoria dos dois andares da casa barroca, que divide a *dobra* segundo dois infinitos. No primeiro andar se encontram as redobras da matéria, e no segundo as dobras na alma. Embaixo a matéria é amontoada segundo um primeiro tipo de dobra, sendo depois organizado por um segundo tipo de dobra, uma vez que suas partes constituem-se de órgãos mais ou menos desenvolvidos, enquanto em cima, a alma canta a glória de Deus, uma vez que elas percorrem suas próprias dobras sem desenvolvê-las

inteiramente, pois elas vão ao infinito. Os dois andares se comunicam, há almas embaixo, animais, sensitivas e estas estão envolvidas pelas redobras da matéria. Já as almas no andar de cima, racionais, que ascenderam ao outro andar, sem janelas que dê para fora, possuem ligação com andar de baixo apenas por uma fina camada sensorial, como derme viva. As janelas no andar de baixo desencadeiam vibrações ou oscilações na extremidade dessa derme, vibrando cordas, que representam os conhecimentos inatos, mas que passam a atos sob as solicitações da matéria. (Ibid., p.16).



A alegoria da casa barroca pode ser comparada à interpretação de Deleuze, em *Foucault* (DELEUZE, 1998), sobre "o lado de dentro", ele mostra que Foucault não fica preso ao par *saber/poder*, apresentando um terceiro eixo que não está explícito em sua obra, o eixo do *pensamento*. "O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora". "Ora é a dobra do infinito, ora a prega da finitude que dá uma curvatura ao lado de fora e constitui o lado de dentro" (Ibid., p.104). Podemos comparar o lado de dentro com o segundo andar, o da alma na mônada (3), e o lado de fora com o andar de baixo que é irracional e cheio de matéria. Todos os movimentos do segundo andar são duplicações dos movimentos do primeiro andar, e esses movimentos enclausurados no segundo andar reverberam, e buscam no escuro as suas percepções claras.

Leibniz opera uma grande montagem barroca através de uma alegoria, a alegoria de uma casa barroca, entre o andar de baixo perfurado de janelas, e o andar de cima, cego

fechado, mas que é, em troca ressoante como um salão musical, salão que reverberaria os movimentos no andar de baixo. É inconcebível tratar a *dobra* de Deleuze, que por sua vez reflete Leibniz, como dois andares separados. O Espaço urbano e arquitetônico é um plano onde a *dobra* pode-se converter em uma discussão de limites, que dobra e redobra, nos obstáculos da cidade e no movimento dos caminhantes, mas que também se eleva ao andar de cima, em uma ação reflexiva dos seus atos, quando aceitamos que o território urbano também é território de poder.

Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras (DELEUZE, 1991, p.13).

O espaço urbano e arquitetônico é labiríntico, por mais que o arquiteto, cristalize, defina, fixe o espaço de acordo com um pensar lógico, tal espaço será sempre, em devir, um espaço liso (DELEUZE, 1993, p.179) à medida que ocorra atualização e novas apropriações pelos transeuntes. Assim como a dobra é dobrada de várias maneiras o espaço urbano é delimitado de várias formas. De forma alguma se trata de categorizar um espaço, como dobrado, e outro não, todo o espaço da urbe da escala arquitetônica é dobrado, porém a forma de produção desses espaços ainda não leva em conta tal postura.

Lina Bo Bardi, arquiteta ítalo-brasileira, que pertenceu assumidamente ao movimento moderno no Brasil, possuía uma preocupação latente em extrapolar os limites da arquitetura a qual ela se dirigia como arquitetura “burguesa”, que seria a arquitetura ensinada sobre os princípios da *beaux arts*. Tais desejos ficam evidentes quando Lina discursa sobre as casas de Vilanova Artigas em São Paulo:

...as casas de Artigas são espaços abrigados contra as intempéries, o vento e a chuva, mas não são contra o homem, tornando-se o mais distante possível da casa-fortaleza, a casa fechada, a casa com interior e exterior, denúncia de uma época de ódios mortais. A casa de Artigas, que um observador superficial pode definir como absurda, é a mensagem paciente e corajosa de quem vê os primeiros clarões de uma nova época: a época da solidariedade humana... criar apenas um abrigo para as intempéries, e não para um homem... (BARDI, 1950).

Descartando suposições projetuais, Lina se expressa a favor de uma arquitetura cujos limites já não são delimitados para os homens, a arquitetura serve o seu papel primitivo, o de dar abrigo, e não a de cristalizar por meio de paredes, delimitações, e vida *in loco*. Lina se desvincula de muitos paradigmas modernos, ela critica o *brise-soleil* de Le Corbusier, por exemplo, indagando que os mesmos obstruem a paisagem que merece ser

preservada. Com isso, em sua Casa de Vidro, ela usa grandes cortinas de correr, que possibilitam a entrada de sol ajudando a combater o mofo. Em seu projeto para a casa de vidro ela novamente retoma a discussão:

Esta residência representa uma tentativa de comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas, opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesas; procura respeitar essa ordem natural, com clareza, e nunca com a casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos demais homens, e que, quando se aproxima da natureza, o faz, na maioria dos casos, dentro de um decorativo ou de composição e, portanto, um sentido “externo” (Ibid.).



Casa de Vidro, Lina Bo Bardi.

Lina em vários de seus trabalhos propõe a instabilidade dos limites, ela tem consciência dos limites da/na arquitetura, e que esse é um campo a ser trabalhado. Para o Teatro Oficina em São Paulo, projeto transformado em um teatro-pista, com parede de vidro, teto retrátil, ela buscou a quebra do limite entre palco/platéia. O teatro possui uma estrutura móvel para a platéia e palco, os espectadores a todo o momento podem percorrer o cenário interagindo com o espetáculo. O espaço modulável faz os limites se alternarem a todo o momento, o que amplifica a antiga relação ator e espectador.

Tal liberdade, buscada por Lina Bo Bardi, pode ser equiparada ao que se passou com Foucault, Lina procurou fugir da disciplina/delimitação espacial, assim como Foucault procurou fugir do par saber/poder. Segundo Deleuze (DELEUZE, 1998, p.102): Foucault

chega a um impasse no final da *Vontade do Saber*, não devido à maneira de pensar o poder, mas o impasse que o próprio poder coloca. Que só haveria saída se o lado de fora fosse tomado em um movimento que o arrancasse do vazio, lugar de um movimento que o desvia da morte. Seria um novo eixo, distinto do saber e poder. Eixo que talvez sempre estivesse no pensamento de Foucault, mas não foi exposto, assim como o poder sempre esteve atrelado ao saber. Constituem-se então três eixos, saber, poder e a relação com o lado de fora, que é também uma não-relação, *o pensamento*. E o lado de dentro? O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de dobras que constituem um lado de dentro, um uno que retira o infinito do finito.

Deleuze continua (Ibid. 105): Foucault é obcecado pelo tema do “Duplo”, pois o duplo nunca é uma projeção do interior, mas uma interiorização do lado de fora. Não é o desdobramento de um, mas a reduplicação do outro. Não é a reprodução do mesmo, mas a repetição do diferente. Não é a reprodução de um Eu, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um não-eu. Não é nunca um-outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim. Foucault exemplifica com uma invenção dos gregos, que criam um deslocamento duplo: “quando os ‘exercícios que permitem governar-se a si mesmos’ se deslocam ao mesmo tempo do poder como relação de forças e do saber como forma estratificada, como ‘código’ de virtude” (Ibid. 107). Por um lado há uma relação consigo, que começa a derivar-se das relações com os outros; por outro lado, igualmente, uma “constituição de si” começa a derivar do código moral como regra do saber. Essa derivação deve ser entendida, como se o consigo adquirisse independência. É como se as relações do lado de fora se dobrassem, se curvassem, para formar o lado de dentro. Conforme o diagrama grego somente os homens livres podem dominar os outros, mas como dominar os outros sem dominar a si próprio? Eles então duplicaram a dominação com os outros mediante a dominação de si. É preciso duplicar as relações com os outros mediante uma relação consigo. O que os gregos fizeram foi dobrar a força sem que ela deixasse de ser força. Eles a relacionaram consigo mesmo.

A idéia da relação entre poder e *dobra*, desenvolvida por Foucault, expõe que tudo existe dobrado. Sendo assim, pode-se dizer que são as múltiplas dobraduras do fora, que construirão a subjetividade. A noção de dobra não é fora do campo social, ela estabelece

uma noção do consigo com o mundo, um ponto de inflexão a qual reage o dentro e o fora. Em um primeiro momento Foucault trabalha a “sociedade disciplinar”, que perpassa uma época de crescimento industrial crescente, o que coexistiu com uma tecnologia disciplinar forjada, a fim de controlar os corpos a favor da produção (FOUCAULT, 1975). Neste primeiro cenário, vemos que é preciso disciplinar o corpo, em função da vigilância do espaço, a todo o momento, o que imprime um ritmo ao tempo programando o corpo. O corpo é o instrumento de apreensão, também o andar de baixo, onde se redobra a matéria, onde atualiza os desejos da alma, e também a superfície de inscrição de valores de uma sociedade, e por isso é nele que se atualizarão as relações de poder. Podemos comparar tais relações à arquitetura, o papel do arquiteto é disciplinador, baseado em suas estratificações, ele dobra, é claro que não na mesma magnitude dos fatos que resultaram na obra *Vigiar e Punir*. E o fato dessa relação ser um ciclo antigo, e por isso já viciado, ela se mimetiza sem levantar questionamentos. O arquiteto disciplina, à medida que ele delimita. O arquiteto urbanista delimita o espaço, apesar de não parecer uma situação relevante de poder, tal situação ressurgiu hoje fortemente (4). Metaforicamente, o arquiteto, aqui, assume o papel de “*dobrador*”, enquanto o usuário, de “*dobrado*”.

Tal situação, a do arquiteto como disciplinador, foi intensamente questionada pela Internacional Situacionista em seu manifesto “Urbanismo Unitário” (UU) que subentendia urbe como um processo de produção coletiva, e não como objeto tecnicista. A crítica Situacionista teve uma base teórica, sobretudo na observação da vida cotidiana da cidade. Com isso criaram-se procedimentos e práticas urbanas de apreensão do espaço urbano, porém é importante frisar que não existiu um modelo de cidade Situacionista, mas sim uma forma de viver, apreender, ou de experimentar a cidade. Quando os moradores deixam de ser simples observadores e admiradores passivos, e passam a vivenciar seu próprio espaço, anulando qualquer tipo de processo de construção unilateral e de espetacularização urbana (IS, 1958).

O pensamento Situacionista estaria então baseado na idéia de construção de situações, e uma situação construída seria então um momento da vida construído por uma participação coletiva. A teoria central que fundaria a construção das situações seria o Urbanismo Unitário. O UU supera o urbanismo funcionalista quando ele não está preocupado somente com a questão do habitat. “Trata-se de atingir, para além do utilitário imediato, um meio ambiente funcional apaixonante” (Ibid.). A preocupação vai além da

esfera do espaço público e privado, está no âmbito do espaço social. O meio ambiente urbano é o terreno de um jogo de participação.

A cidade é ambiente subordinado ao modelo capitalista, ao sistema privado/público, e está em intensa produção. Esforços como o da IS (Internacional Situacionista), foram importantes, à medida que reverberaram novos questionamentos a cerca da construção urbanística. E frente à intensa produção (e não mais construção), a cidade, ao ritmo dos poderes hegemônicos que permeiam o espaço urbano, surge a questão de como fazer arquitetura e urbanismo, sem dobrar os usuários e sem delimitar? O fazer *com*, fazer *junto*, serão essenciais, em todas as instâncias, para a constituição de “espaços públicos”, mesmo que estes espaços não estabeleçam uma imparcialidade plena por forças capitalísticas (5).

Lina Bo Bardi, pode novamente auxiliar essa questão: pois sua visão de arquitetura e urbanismo preconiza, não a delimitação da arquitetura, mas a potencialização dos espaços, canalizando peculiaridades/potencialidades sensitivas do local a favor do projeto, há delimitação sim, como qualquer projeto, porém o projeto permite uma flexibilidade, e encadeia a participação dos usuários. Germe dessa postura podemos encontrar no discurso de Lina Bo Bardi sobre o projeto do Sesc Pompéia:

Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura Hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam o churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia: um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria (BARDI, 1986).



Fábrica SESC Pompéia- Pavilhões

A produção de Bo Bardi, dobra, delimita, mas seus espaços são permissíveis, eles conduzem uma potência que já existia ali, obtendo uma potencialidade de espaço liso, onde os limites não se apresentam como disciplinadores, mas como potencializadores. Em um lance o arquiteto dobra, o próximo passo são os redobramentos criados, *réplicas* (*le pli*, dobra em francês), *réplicas* que se multiplicam, mas que não impossibilita a desdobra (criação). Em uma *implicação* arriscada, podemos sugerir que as dobras sensíveis de Lina Bo Bardi são como uma folha de papel amassada, e não como um origami (dobras disciplinadas), mas dobras infinitas as quais não podemos ter controles, e redobras e desdobras que se derramam no caos.

A dobra nos faz refletir em um mundo que se dá por evidente, ela mostra sua complexa estrutura ao tirar do finito, o infinito. Ao trabalhar tanto com a multiplicidade de produção de territórios, e tanto com o discurso de poder, ela se torna uma importante lente de observação da cidade, que articula o A/B, dentro/fora, privado/público, cima/baixo. Esta lente nos ajuda a percorrer as subjetividades da produção contemporânea, trazendo reflexões, e criando novas possibilidades na produção de sentido. A grande questão que podemos nos ater hoje, como arquitetos, e como habitantes da cidade, é como nos desdobrar? Como nos atar das dobras e redobras, as quais somos submetidos cotidianamente.

Notas

- 1- Caosidade é uma subjetivação usada por Deleuze para designar o caos, que foge da comparação corriqueira caos/desordem.
- 2- Leonardo Benévolo afirma que Brunelleschi estabelece um novo método de trabalho ao, entre outras coisas, separar o projetista do construtor (Benévolo, 2003, p.401).
- 3- Ver Monadologia em Leibniz: A Monadologia e outros textos. São Paulo:2009 Editora Hedra.
- 4- Vide os processos de gentrificação ocorridos em importantes centros urbanos, o enobrecimento urbano, um conjunto de processos de transformação do espaço urbano que ocorre, com ou sem intervenção governamental, utilizando como pano de fundo a cultura. ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. (org). A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- 5- Guattari acrescenta o sufixo “ístico” a “capitalista” para designar não apenas as sociedades qualificadas como capitalistas, mas também setores do “Terceiro Mundo” ou do capitalismo “periférico”, que vivem numa espécie de dependência e contra dependência do capitalismo.

Referências

ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. (org). A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

BARDI, Lina Bo, e P.M. Cidade da Liberdade, 1986. In: GRINOVER Marina; RUBINO Silvana (orgs) .Lina por Escrito. textos escolhidos de Lina Bo Bardi. Cosac & Naify, 2009, p.148.

BARDI, Lina Bo, Habitat n.1, São Paulo, Out-Dez,1950 in: GRINOVER Marina; RUBINO Silvana (orgs) .Lina por Escrito. textos escolhidos de Lina Bo Bardi. Cosac & Naify, 2009 p.69.

BENEVOLO, Leonardo. Historia da Cidade. Perspectiva. 3a ed. São Paulo, 2003.

CERDÀ Ildefonso. Teoria General de La Urbanizacion. Madrid, IEAL (3 vols.). 1867

DELEUZE, Gilles. A Dobra: Leibniz e o Barroco. Campinas, SP. Papyrus, 4ª Edição, 1991.

DELEUZE, Gilles. Foucault. Editora Brasiliense S.A. 1ª Edição, 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs, Nº5. São Paulo – SP, Editora 34. 1ª Edição, 1993.

FIGUEROA, Mário, Habitação Coletiva e a Evolução da Quadra. Disponível em WWW.vitruvius.com.br. 2006.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Petrópolis: Vozes, 1975.

FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

IS, Contribuição para uma definição situacionista de jogo. 1958 in: BERENSTEIN, JACQUES, Paola (org.). Apologia da deriva. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

Leibniz: A Monadologia e outros textos. São Paulo: 2009 Editora Hedra

RUDOLFSKY, Bernard. Architecture without architects. New York: Museum of Modern Art, 1964

Tschumi, Bernad, "Architecture and Limits II" Publicado originalmente em Artforum 19, n. 7, março de 1981. In : Nesbit, 2006, in NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995). Tradução: Vera Pereira. Coleção Face Norte. Cosac Naify, São Paulo, 2006.