



Lutero Pröscholdt Almeida

A partilha da cidade

a arquitetura e urbanismo
entre desejos e simulacros



Lutero Pröscholdt Almeida

A partilha da cidade

a arquitetura e urbanismo
entre desejos e simulacros



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-reitora

Sonia Lopes Victor

Chefe de Gabinete

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana
Zandonade, Eneida Maria Souza Mendonça,
Othon Souto Campos, Fátima Maria Silva,
Gleice Pereira, Graziela Baptista Vidaurre,
José André Lourenço, Marcelo Eduardo Vieira
Segatto, Margarete Sacht Góes, Rogério Borges
de Oliveira, Rosana Suemi Tokumaru, Sandra
Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes,
Willi Piske Junior

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula de Souza Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel

Produção Cultural

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Preparação de texto

Jussara Rodrigues

Projeto gráfico, diagramação e capa

Juliana Braga

Imagem de capa

Sofrônia (Série Cidades Invisíveis), de Lutero Pröscholdt Almeida

Revisão de texto

Fernanda Scopel

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Editora Universitária – EDUFES, ES, Brasil)

P475l Almeida, Lutero Pröscholdt.
A partilha da cidade [recurso eletrônico] : a arquitetura e urbanismo entre desejos e simulacros / Lutero Pröscholdt Almeida.- Dados eletrônicos.- Vitória, ES : Edufes, 2025.
235 p. : il. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7772-613-4
Também publicado em formato impresso.
Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Arquitetura. 2. Cidade. 3. Desejo. I. Título.

CDU: 72

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

Esta obra foi composta com as famílias tipográficas
Crimson Text e Rubik.

À família, pais e irmão queridos, que sempre
incentivaram o apreender





Diomira

Lutero Pröscholdt

2010 – Série Cidades (In)visíveis

Acrílica sobre tela



É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

Ítalo Calvino (1990, p. 43)



Sumário

Prefácio, *por Clara Luiza Miranda* • 13

Apresentação • 35

As três grandes desterritorializações da arquitetura e urbanismo: o artífice, o artista e o agente • 51

Oikocidade: simulacro da economia • 93

A Cidade do Espelho: simulacro do desejo • 111

Dos muros da cidade a Portobello Road: simulacro da heterotopia • 133

A história da areia: simulacro do especialista • 153

A partilha do espaço da cidade: o aparelho simulacro • 171

A partir do desejo nas cidades: o aparelho desejo • 189

Considerações finais • 211

Referências • 221

Índice remissivo • 229



Prefácio

por Clara Luiza Miranda

A catástrofe, assim, ocorre antes do (f)ato: catástrofe não é a autodestruição atômica da humanidade, mas a relação com a natureza que a reduz a sua exploração *tecnocientífica*. Catástrofe não é a nossa ruína ecológica, mas a perda de raízes domésticas que possibilita a implacável exploração da terra.

Žižek (2017, p. 34-35)

“Há sempre um momento”, comenta Derrida, “em que essa loucura começa a incinerar a palavra ou o próprio significado da dádiva e disseminar, sem retorno, suas cinzas...” [...] [Para Marx:] “Por uns poucos milhões em dinheiro, é preciso sacrificar, portanto, muitos milhões de mercadorias, o que é inevitável na produção capitalista e constitui uma de suas belezas.” Valores de uso são sacrificados e destruídos independentemente da necessidade social. Quão insano é isso?

Harvey (2018, p. 203)

How can you not think about the end? How do you not plan for the future? How do these guys not think about what the hell is gonna happen next? You know, whether you're... whether you're cutting down a tree or building

the Trade Towers or the atomic bomb... fuck that. I'm sick of it. Where are the experts? Where are the fucking experts? These guys, they're just talking, talking, don't even have the fucking slightest clue. Never mind doubt. I mean, we don't know what the fuck is going on. We're all gonna die, guys! We're already dead! Damn.

4:44 Last Day on Earth (2011)

Em *A partilha da cidade: a arquitetura e urbanismo entre desejos e simulacros*, livro derivado da tese de doutorado de Lutero Pröscholdt Almeida, defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, em 2016, as argumentações se voltam ao desejo e contra o simulacro, que não é uma farsa, porém raramente condiz com a realidade, conforme Baudrillard, citado por Lutero. Um dos problemas tratado no livro é o oportunismo e a transigência dos artifícios que atuam como simulacro com cercamentos e a manutenção de espaços fechados, estabelecendo modos de partilha privatistas, exclusivistas, unívocos e compulsoriamente *mainstream*. Outro problema abordado por Lutero é derivado do anterior, advém das formas e dos meios que fornecem substância aos estratégias de segregação, controle, anestesia, anomia e despossessão.

Antecipa-se, de imediato, a ponderação do autor para reverter esse quadro: é necessário fazer a tradução desses simulacros, o que exige, segundo ele, esforço e emancipação, além de tempo “para que todas as partes envolvidas se emancipem”. Por isso, tal empenho esbarra com urgências extremas e com a aceleração deste período.

Decerto o momento não é muito propício, a máquina de guerra foi assumida em parte por grupos sociais aprisionados num presente hegemônico que se prolonga indefinidamente, preconizando a ausência de alternativas e a supressão de quaisquer possibilidades de alteridade radical. Inclusive, é preocupante quando essas forças vêm de baixo, pois a passagem do “impulso autodestrutivo a um ‘novo desejo’” não se apoia em um projeto político emancipador, como sintetiza Žižek

(2019) mediante a analogia com o filme *Coringa*, de 2019, dirigido por Todd Phillips. No contexto de certa pane de imaginação de vanguardistas, militantes e ativistas, luta-se contra os processos “desfuturizantes” (ESCOBAR, 2017; FRY, 2011) e contra “as catástrofes” (STENGERS, 2015), produzindo “ideias para adiar o fim do mundo” (KRENAK, 2019).

Este livro *tensionador*, problematizador e denso efetua um ajuste de contas entre o pós-estruturalismo e a arquitetura e urbanismo contemporâneos, desnudando ardis, insídias e embustes do *star system* e das práticas extrativistas urbanas. Ainda, reflete sobre modelos, projetos e *designs* das cidades de um ponto de vista filosófico, dialogando com a literatura, o cinema e a vida. Então, abarca relações com a matéria e as forças, a matéria-fluxo, a matéria-forma, tendo em vista suscitar o devir artífice – “o artífice é o modelo inverso do simulacro”.

Trata-se, ainda, de uma agonística contra a hegemonia midiática de uma “arquitetura desterritorializada, asséptica e anestesiante” sobressaindo ao espaço da cidade. Tal pretensão hegemônica, através e no campo da arquitetura e urbanismo, estabelece tensões que suscitam as perguntas feitas por Lutero ao longo do texto: “quem parte o território? Ele é realmente partilhado? Há uma participação por parte dos habitantes da cidade? Por que o espaço é repartido desta forma?”. Ainda, no contexto das desterritorializações arroladas no livro e das relações de poderes na cidade, que são esmiuçadas analiticamente, especula-se sobre uma questão central: “quem ou o que partilha a cidade?”

O conceito de partilha vem justamente tensionar esse território nebuloso, diz Lutero. Sua referência procede do conceito de dobra do filósofo Gilles Deleuze. Onde compreende a partilha “como uma divisão de partes, constituindo uma multiplicidade da matéria; [...] como uma partilha subjetiva, ao passo que a multiplicidade é individualizada e distribuída através de forças de outra natureza. No caso da cidade, seriam as forças políticas”.

A tese do livro encaminha-se das formas mais *territorializadas*, por exemplo o sentir na pele e o artífice, às formas mais *desterritorializadas*, em que “o real deixa de ser o que era”, agora no contexto

de uma sociedade de controle ou de perda de referência real na imersão virtual da pandemia.

Com a perspectiva de que “o mundo moderno é dos simulacros, onde as identidades são simuladas” – conforme a concepção que retoma de Deleuze –, Lutero defende a hipótese de que a arquitetura e urbanismo se comporta como simulacro, suas intenções são simuladas favorecendo partes específicas. Sobretudo na argumentação, a arquitetura e urbanismo cristaliza-se “como uma máquina simulada, fingida e até mesmo mentirosa”. O autor sentencia, enfim: tais questões são essenciais “para entender o papel do arquiteto urbanista no contexto de uma cidade desterritorializada”.

Desterritorialização, conceito de Deleuze e Guattari (*apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 22), é “o movimento pelo qual ‘se’ deixa o território”. Deve ser correlacionado aos termos:

território, terra e reterritorialização – o conjunto formando em sua versão acabada o conceito de *ritornelo*. [...] “desterritorialização” é sinônimo de “decodificação”. Entretanto, já se coloca o problema da “reterritorialização”, que leva ao tema polêmico da “nova terra” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 23).

Assim, reterritorialização “nunca é um retorno ao mesmo” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 51). “O grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos” (DELEUZE; GUATTARI *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 50).

Retornando à abordagem do livro, destacam-se três grandes desterritorializações da arquitetura e urbanismo designadas por Lutero: o artífice, o arquiteto-artista, tendo como sua contraparte o operário, e o agente. Em cada uma dessas desterritorializações ocorrem mudanças de posição no campo da arquitetura e urbanismo, com o apagamento ou a exclusão de algumas figuras e a formação de um “novo” território.

Michel de Certeau (1998, cap. 3) ajuda a pensar práticas como arquitetura e urbanismo, que se configuram num contexto social com a pretensão da circunscrição de um lugar “próprio”. Tais práticas sociotécnicas distinguem-se por meio de “um tipo específico de saber”, expressam no poder a sua face preliminar, como é/foi típico da “modernidade científica, política e militar”. Daí o artífice (hegemônico até o medievo) se transforma paulatinamente em um simples operário. O processo segue até a afirmação da grande indústria, com o taylorismo e o fordismo, quando o operário perde definitivamente a autoria do processo de construção da obra e a afinidade com o produto. *Pari passu*, o arquiteto se converte num artista, num profissional liberal.

Na metade do século XVIII, emergiu um novo modo de desenvolvimento capitalista, que, para consolidar-se politicamente, requereu novas instituições estratégicas. A arquitetura ajudou e ainda ajuda a promovê-las, embora outras disciplinas também tenham colaborado de modo decisivo nesse processo, como a medicina, as engenharias, o *design*, a economia, o direito, a ciência política. Essa fase, de acordo com Lutero, está associada à sociedade disciplinar. Para ele, “o papel do arquiteto nesse contexto é disciplinador”, assume-se a “ideia do homem controlador dos fenômenos sociais e naturais”, inclusive dos corpos humanos, mediante diversos “dispositivos de controle cujo molde principal era o confinamento”.

Dessa forma, foram criados equipamentos sociais para o ensino e a cultura; para a produção; para a circulação e o transporte; para a distribuição e o armazenamento de bens; para a administração pública e privada; recintos para o controle social e para a cura. Arquitetos, engenheiros e outros *designers* foram encarregados de projetar e construir os edifícios onde se administrava, legislava, controlava, coordenavam os fluxos, distribuía, civilizava e confinava (MONTANER; MUXÍ, 2011, p. 27).

Lutero assevera: “A sociedade se divide em estratos que normalmente são construídos com o objetivo de conservar uma hegemonia

no poder”. Na sociedade disciplinar isso traz consequências para as cidades, espaços urbanos e arquitetônicos. Segundo ele:

A estratificação leva à perda das experiências urbanas, pois é por meio dela que se enquadra o espaço em vetores sólidos, rótulos, leis e códigos que se consolidam como formas de conteúdo e expressão: arquitetura/urbanismo, carros/pedestres, público/privado, nômade/sedentário e progresso/cultura. Como fugir de tais dicotomias? A construção de espaços assépticos passa por essas cristalizações fundadas em redes dicotômicas, máquinas binárias, descartando alternativas ao espaço, por exemplo: não se consegue pensar além do espaço público/privado, o que tornou a propriedade privada um dogma inquestionável, inclusive respaldado por leis.

Pode-se atribuir tais imposições disciplinares diretamente à arquitetura, diz Lutero. Desse modo, o autor reitera o papel disciplinador da arquitetura e urbanismo: ela disciplina quando delimita o espaço urbano. A técnica da partilha do espaço adveio da arquitetura, do desenho urbano e do planejamento urbano modernos. Tal arquiteto ou tal arquiteta opera para “maximizar o valor produto social e político de sua criação”, porquanto considera a cidade “sua obra e seu meio de ação”, segundo Xavier Costa (1998, tradução nossa).

Contudo, as ligações da arquitetura e urbanismo com o desenvolvimento do capitalismo *desterritorializam-se* mais uma vez, convertendo-se em simples “fator econômico”, como assinala Manfredo Tafuri (1985). O autor constata a obsolescência dos métodos específicos de projetar, a inserção em programas em que “o papel ideológico da arquitetura é mínimo”. Para ele, já em torno dos anos 1970 se evidenciava esse declínio das ideologias criadas no campo da arquitetura e urbanismo, não obstante as emergentes possibilidades tecnológicas para “racionalizar as cidades e os territórios” (TAFURI, 1985, p. 121, tradução nossa). A crise da arquitetura depositava então

“esperanças projetistas anacrônicas” na atualização da sintaxe, na fuga para a linguagem da arquitetura.

Paul Virilio, refletindo noutra frequência, converge com Tafuri. Para ele, “a arquitetura *introverteu-se* aos poucos”, “como se o arquitetônico fosse apenas uma técnica subsidiária” (VIRILIO, 1993, p. 17). E se pergunta: “seria o arquitetônico nada mais que uma forma degradada de exploração do solo com consequências análogas às da exploração excessiva de matérias-primas?” (p. 18). A arquitetura, descrita por Paul Virilio como “o fóssil de sociedades passadas” (p. 21), designa uma produção nos moldes da manufatura e da indústria, que não reflete mais o método produtivo dominante.

A leitura de Lutero alinha-se com essa perspectiva: “A derrocada do movimento moderno na arquitetura, na verdade, não é um fracasso, mas sim uma incompatibilização de sistemas”. A arquitetura moderna “impregnada na sua utopia”, “andava junto com a própria sociedade disciplinar em decadência” e, quando o simulacro dessa arquitetura se tornou inconsistente, adveio outro, que escancarou:

[...] uma situação rabelaisiana, plena de sarcasmo e intensa ironia, em que falta completamente o sorriso. A metrópole em que habitamos é um enorme e grotesco teatro, sem escapatória, efetivamente sem esperança. O arquiteto está cansado. Esse mesmo urbanismo que deveria vencer a arquitetura e desmistificar o arquiteto só existe como não-planificação de uma paisagem metropolitana indefinida e perversa. O arquiteto desmistificado segue existindo como acusador laico, amargo, testemunhal e desencantado (NEGRI, 2014).

No quadro da sociedade do controle, houve o advento da figura que Lutero designa *agente*. Este não dialoga com a cidade, como o artífice, nem com a sociedade, como a arquiteta ou o arquiteto-artista, mas com partes específicas da sociedade: os *stakeholders*, um público estratégico, exclusivamente aqueles ou aquelas impactadas

diretamente pelo empreendimento, projeto, empresa ou negócio. Obviamente, são convocados ou convocadas tão somente se não apresentam dissenso aos empreendimentos em pauta.

Aqui o simulacro da economia, a *oikocidade*, se instala com evidência, favorecendo um Estado econômico déspota. Inclusive o simulacro do especialista tem destaque como mediador e filtro da participação, forjando a sub-representação de um gênero, uma raça, uma classe ou seja qual for o grupo de dissenso da agenda – operação designada *tokenismo*, por Sherry Arnstein (1969). Para Lutero, “o discurso do especialista é o simulacro responsável por respaldar os discursos técnicos da cidade”. No modelo denominado *oikocidade*, são poucas as pessoas que têm voz ativa na gestão urbana. A “arquitetura, além de um lugar, é vista sob a perspectiva econômica, e os lugares tornaram-se *commodities*”.

Lutero discorre sobre a disciplina que o Estado impôs sobre as cidades, citando Deleuze e Guattari. Desde então, o mercado pode agir livremente (protegido ou facilitado pelo Estado) mediante sua máquina de crescimento, produzindo distinção, segregação e favelas e destruindo o meio ambiente (MARICATO, 2001; LOGAN; MOLOTCH, 2007). Num salto histórico, sob o estado de exceção, o próprio capital torna-se o urbanista da cidade (“O urbanista de Recife é o capital”, revela uma pichação em Recife). Lutero enuncia: o estado de exceção garantirá “a governança *oikonomica*, um governo de gestão de recursos” que se reivindica austero após sucessivas crises econômicas, todavia “simula um modelo de governo democrático”. Praticamente sem empecilhos, impõe-se uma partilha desigual dos recursos sociais e dos comuns, a acumulação desmesurada, velhas e renovadas formas de desposseção e de pilhagem.

O arquiteto urbanista é relevante na estratégia dos grandes eventos mundiais, como a Expo 92 ou as Olimpíadas de Barcelona, desempenhando o papel de chamariz de investimentos. Contudo, intervenções urbanas grandiosas promovidas nessas ocasiões causam gentrificação e prejuízo ao erário. Mesmo assim, as “celebridades”

da arquitetura continuam sendo mobilizadas na produção de outros modelos, como a cidade de Dubai – modelo já falido –, e na ascensão econômica asiática e chinesa. Rem Koolhaas (2013, p. 26) admite que:

A globalização parece dar aos arquitetos o máximo de engenhosidade, mas os deixa também desnutridos. Não estão imunes ao declínio da legitimidade tradicional e da perda de importância da arquitetura. A arquitetura fornece os ícones da atual economia de mercado, mas não se beneficia [financeiramente] disso. [...] A arquitetura é uma profissão perigosa, porque é uma mistura venenosa de impotência e onipotência.

Alain Bourdin (2011) considera que o urbanismo mundial “fetichizou conceitos vagos”, como o modelo Barcelona, o modelo Dubai, a cidade espetáculo, a cidade criativa, gerando “crenças simplificadoras” e criando “um abismo entre um urbanismo ‘artificial’ e o mundo urbano real”. Conceitos vagos e crenças simplificadoras podem ser consideradas uma versão dos simulacros.

Grande parte dos modelos contemporâneos citados – da cidade do espetáculo ao da produção de *commodities* – entrou em crise em 2008 (crise do *subprime*). Foi o caso do modelo Barcelona. Conforme o Observatório Metropolitano (2014), a economia espanhola, em seu processo de inserção na divisão internacional do trabalho da década de 1990, encontrou um nicho de especialização na atração de investimentos para o seu emergente mercado imobiliário. As comunidades autônomas e os municípios envolveram-se na produção de grandes quantidades de habitação, equipamentos comunitários e terrenos urbanizáveis. Esses entes associados ao mercado imobiliário se transformaram em máquinas de crescimento, com a expectativa de sustentar-se continuamente pelo aumento dos terrenos urbanizáveis, dos preços de imóveis e da base demográfica.

Outro pressuposto desse sistema – capitaneado pela autonomia acintosa dos grupos imobiliários frente aos cidadãos e às cidadãs

comuns – é a preponderância do valor de mercado da terra sobre qualquer outra função social ou ecológica dela. A conclusão do processo em 2008, com o estouro da bolha imobiliária espanhola, resultou na publicização de uma efetiva “privatização” dos governos locais, o que implicou não apenas uma perda de qualidade da democracia local, mas converteu o setor público, cada vez mais, num nicho de acumulação propriamente dito. Um aspecto dramático foi o endividamento dos consumidores, expresso numa crise de despejos e injustiças sociais sem precedentes na Espanha (OBSERVATORIO METROPOLITANO, 2014).

Na Espanha, os arquitetos atuavam tanto na produção de *commodities*, em conjunto edificadas que ainda se encontram sem moradores, como, sobretudo, nas “espetaculares e muito onerosas operações de ‘branding’ do espaço urbano” (OBSERVATORIO METROPOLITANO, 2014, tradução nossa), por meio de algumas construções-chave no processo de reposicionamento das cidades na rede global. O Museu Guggenheim em Bilbao pode ser visto como um exemplo desse tipo de intervenção (OBSERVATORIO METROPOLITANO, 2014).

Com as obras da Copa de Futebol de 2014 e para receber as Olimpíadas 2016, o Rio de Janeiro recorreu ao modelo *city marketing* de Barcelona, mesmo após seu colapso. Assim, depois da maior operação urbanística consorciada do Rio de Janeiro e do Brasil, não se concretizou o sucesso do empreendimento chamado Porto Maravilha (GONÇALVES; COSTA, 2020).

O Porto Maravilha baseia-se num urbanismo de “exceção” (VAI-NER, 2011) – apoiado em grandes volumes de investimentos e benefícios estatais por meio de alianças entre o Estado e o mercado – que promove violentas remoções e violações de direitos, como as tratadas no capítulo “A Cidade do Espelho” deste livro. Os instrumentos das operações urbanas são financeirizados mediante os Certificados de Potencial Construtivo Adicional (Cepacs):

Os Cepacs são a materialização desse duplo movimento da acumulação entrelaçada, na medida em que permitem o Estado remodelar

o espaço não mercantilizado para integrá-lo ao processo de acumulação e, simultaneamente, garantem o monopólio de exploração do novo espaço de acumulação a um seletivo grupo previamente definido de investidores (GONÇALVES; COSTA, 2020).

Esses Cepacs consistem em títulos de propriedade do fundo nacional previdenciário dos trabalhadores brasileiros, administrado por um banco público, a Caixa Econômica Federal. Já a remuneração da Concessionária Porto Novo, responsável pela parceria público-privada, é efetivada na esfera municipal, pela Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto (Cdurp), que obtém recursos com o Fundo de Investimento Imobiliário Porto Maravilha (FIIPM), cujos ativos são os terrenos para a construção e os próprios Cepacs de Investimento Imobiliário Porto Maravilha.

Conforme Gonçalves e Costa (2020), desde 2017, no entanto, o cenário do mercado imobiliário no Porto do Rio é de completa contração. Em 2020, o índice de imóveis comerciais vazios atingiu 89 %. Uma taxa de vacância que decreta praticamente “a ruína do projeto Porto Maravilha na sua impossibilidade de consecução de seus próprios fins”. Poucas grandes empresas continuaram a apostar no empreendimento. Nesse ínterim, para socorrer o FIIPM, mais de uma vez a Caixa recorreu ao FGTS, fundo público de propriedade dos trabalhadores. Também no fim da gestão de Eduardo Paes, a Prefeitura do Rio de Janeiro arcou com mais prejuízos (presentes e futuros) do contrato da parceria público-privada entre a Cdurp e a concessionária, no entanto, sem conseguir quitar a dívida.

Eduardo Paes realizou a remoção de 67 mil pessoas entre 2009 e 2013, executou uma verdadeira caça aos cortiços da zona central do Rio de Janeiro (FAULHABER; AZEVEDO, 2016), assim como desapropriações de moradias em favelas, como o Morro da Providência. Nesse processo, a falta de informações sobre os despejos foi uma constante, mas uma reportagem da Agência Pública revelou “o maior legado das remoções olímpicas: uma multidão nas mãos das

milícias” (AFIUNE; MOTA; VIANA, 2016), corroborando as observações de Lucas Faulhaber e Lena Azevedo.

Carlos Vainer dispõe os termos da gestão neoliberal no Rio de Janeiro. Trata-se de uma nova modalidade de exercício hegemônico em que se torna regra “a invisibilização dos processos decisórios, em razão mesmo da desqualificação da política e da desconstituição de fato das formas ‘normais’ de representação de interesses” (VAINER, 2011, p. 11). Com o pretexto de obter flexibilidade e agilidade nos processos decisórios, gestores são definitivamente liberados dos “controles políticos e burocráticos” (JESSOP *apud* VAINER, 2011, p. 11). As parcerias público-privadas e as operações urbanas consistem num paradigma desta “expansão de redes de poder e correias de transmissão paralelas que se cruzam e vinculam diferentes ramos e centros” (JESSOP *apud* VAINER, 2011, p. 11-12), de forma alheia às instituições “republicanas”. Não obstante os graves erros, tal política urbana foi reeditada na nova gestão de Eduardo Paes (2021-2024), com o projeto Reviver Centro, sem efetuar nenhuma avaliação séria da política anterior:

Reviver Centro é um plano de recuperação urbanística, cultural, social e econômica da região central do Rio. O maior objetivo do plano é atrair novos moradores, aproveitando as construções existentes e terrenos que estão vazios há décadas em uma região da cidade com infraestrutura e patrimônios culturais de sobra (PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, [2022]).

A gestão urbana esbanjadora anterior foi substituída pelo “urbanismo de austeridade” (PECK, 2015). As políticas de austeridade se traduzem em menos serviços sociais para os cidadãos, menos investimento na cidade, particularmente para moradias populares, em privatização dos principais serviços urbanos com subsídios para investidores privados. Esse formato de gestão neoliberal na formulação de políticas se mostra, imediatamente, incapaz de lidar com a crise que ela mesma criou e que se encontra no seu limite (BENNETT, 2020). Tal

situação-limite foi diagnosticada mesmo antes do advento, em março de 2020, da pandemia de covid-19, causada pelo novo coronavírus.

As grandes adversidades da pandemia afetaram particularmente as cidades vulneráveis às medidas de austeridade. E a coalizão Estado-mercado, que as governa, falhou na sua gestão de modo evidente (BARBERIA; PLÜMPER; WHITTEN, 2021). Isso foi observado na maioria das cidades e dos países, com algumas exceções. Porém, houve casos mais graves, onde o Estado-mercado se omitiu ou atuou deliberadamente para espalhar o vírus ou tirar vantagem econômica da pandemia. De acordo com Barberia, Plümper e Whitten (2021, p. 2045, tradução nossa):

As administrações públicas demonstraram que estão trinta anos atrás da fronteira tecnológica. Muitos governos se esquivaram de políticas baseadas em evidências e, em vez disso, preferiram ouvir especialistas que eles cuidadosamente selecionaram.

Ou inventaram, como aconteceu no gabinete sombra (*shadow cabinet*), ou governo paralelo, revelado pela CPI da Covid-19 ocorrida entre abril e outubro de 2021 no Senado Federal brasileiro.

Até o dia 10 de março de 2023, foram registrados mais de 676 milhões de casos de contágio e 6,8 milhões de mortes no mundo; no Brasil foram mais de 37 milhões de casos e mais de 699 mil mortes (JHU, 2020-2023). Há mais de três anos, a população mundial está imersa num processo angustiante e nebuloso de desterritorialização. O desastre sanitário é um acontecimento em curso. Não era inesperado, entretanto. Há duas décadas, Rob Wallace mostrava a relação entre doenças infecciosas advindas de vírus zoonóticos e a expansão do agro-negócio. Os vírus zoonóticos são transferidos de animais para humanos; entre eles se incluem: SARS, ebola, HIV, zika e SARS-CoV-2. As doenças que transmitem estão ligadas à expansão descontrolada da urbanização (BELL; HUNTER, 2004; ALI; KEIL, 2008) em escala planetária, abduzida pela financeirização (BRENNER, 2014; ARBOLEDA, 2017).

A situação tende a piorar, prevê-se que as mudanças climáticas e a invasão humana aos habitats da vida selvagem (WALLACE *et al.*, 2020; SHARIFI; KHAVARIAN-GARMSIR, 2020) amplifiquem as futuras pandemias, assim como as crises socioeconômicas e ecológicas (WATTS *et al.*, 2018). Se não houver uma mudança de postura em relação à partilha da Terra com os outros seres que a habitam, há expectativa de catástrofes socioeconômicas e ecológicas muito mais intensas do que a crise de covid-19.

Embora o comportamento do vírus e a evolução da doença fossem, a princípio, insuficientemente conhecidos, logo se constatou a sua disseminação ambiental por via aérea, o que foi confirmado mais tarde. Esse aspecto ambiental do contágio por SARS-CoV-2 demandou medidas que causaram impactos na vida social urbana e na convivência doméstica. Isso se deve ao fato de que, conforme Barberia, Plümper e Whitten (2021, p. 2045, tradução nossa),

um vírus se torna evolutivamente bem-sucedido não apenas devido a suas características intrínsecas, sua transmissibilidade e letalidade, seu sucesso como vírus decorre, antes de tudo, da intensidade das interações sociais entre os potenciais hospedeiros.

Isso converte a pandemia num fenômeno comportamental e social (BEST, 2020; BARBERIA; PLÜMPER; WHITTEN, 2021).

De fato, mesmo com medidas de quarentena, isolamento ou distanciamento social, as cidades foram os locais onde houve maior taxa de transmissão pandêmica, incrementada pelas condições de utilização do transporte público (AFRIN; CHOWDHURY; RAHMAN, 2021). Inicialmente as pessoas mais afetadas foram as da “linha de frente” e aquelas que conviviam com elas. Também se confirmou, de acordo com conhecimento prévio, que as desigualdades se constituíram um fator agravante para vulnerabilizar ainda mais os grupos pobres e marginalizados sob os efeitos devastadores da doença (WADE, 2020; SHARIFI; KHAVARIAN-GARMSIR, 2020).

As relações cotidianas – ou seja, propriamente as forças micropolíticas, que escapam ao controle do Estado-mercado – foram muito afetadas por medidas como o isolamento social de indivíduos e a quarentena de populações locais. Também houve os bloqueios e os controles nacionais e regionais em rodovias e aeroportos, quando se evidenciaram tentativas de exercício de soberania estatal. Na Ásia, o Estado apostou fortemente na vigilância digital. Byung Chul-Han (2020) observa que nesse continente: “as epidemias não são combatidas somente pelos virologistas e epidemiologistas, e sim principalmente pelos especialistas em informática e macrodados. Uma mudança de paradigma da qual a Europa ainda não se inteirou”. Para os asiáticos, o “*big data* pode ter um enorme potencial para se defender da pandemia”, mas sabemos que isso implica uma colonização da internet, uma intromissão na vida individual e coletiva sem precedentes: “Na China não há nenhum momento da vida cotidiana que não esteja submetido à observação. Cada clique, cada compra, cada contato, cada atividade nas redes sociais são controlados” (CHUL-HAN, 2020).

Outrossim, o gregarismo, o contato, a convivência, a circulação, os encontros, as reuniões e as aglomerações ensejadas pela cidade e pela arquitetura foram substituídas pelo distanciamento ou isolamento social, pela comunicação remota, pelo mundo virtual, que afetam o senso de realidade, como verifica Byung Chul-Han. O comércio varejista foi suprido pela encomenda por meio de aplicativos, a cidade foi interrompida por estações temporárias de higienização e por postos desinfetantes, túneis, portões ou cabines de desinfecção. Surgiram hospitais de campanha, foi necessária a ampliação das UTIs, as pessoas da “linha de frente” ficaram expostas ao vírus de diversas formas e os negacionistas se agitaram. No auge da pandemia, em 2020, drones mostraram cidades completamente esvaziadas, também foram veiculadas imagens chocantes de cortejos fúnebres nas ruas e nos cemitérios da Itália, do Irã, do Equador, do Peru e do Brasil.

Embora a maioria das medidas citadas tenham se comprovado efetivas para evitar o colapso do sistema médico e reduzir

contaminações e mortes, o impacto na saúde mental foi enorme (BEST, 2020), devido à mudança radical do cotidiano das populações citadinas. Além disso, com a mortandade, muitas famílias perderam seus arrimos, houve crescimento do desemprego, da população em situação de rua e da fome. Não se pode, portanto, subestimar as consequências econômicas e sociais da pandemia de covid-19.

A arquitetura moderna havia tirado lições das pandemias precedentes e dos surtos de sua época, como a tuberculose. A esses problemas correspondeu com *designs*, soluções técnicas, de desenho urbano e arquitetônicas, cujo mote consistiu em “luz, ar e sol”. Desta vez, especialistas que fazem proposições a partir de evidências recomendam mudanças nos sistemas de transporte (grande foco de disseminação de covid-19) e nos ambientes arquitetônicos e urbanos. Proclamam que o planejamento urbano e a gestão devem incorporar as indicações de saúde pública e levar em consideração as mudanças climáticas. Um fator, principalmente, não pode mais ser ignorado: as desigualdades socioeconômicas implicam sérios obstáculos ao enfrentamento das mudanças climáticas e das futuras pandemias. Porém, já em 2021, a emissão de gases de efeito estufa retornava aos níveis anteriores, retrocedendo a matrizes como o carvão, dado o custo dos gases naturais, o que demonstra que pelo menos os negócios voltaram aos níveis do *business as usual*.

O contexto é de crise ambiental, pandêmica, “infodêmica”, de informações falsas e de uma crescente desconfiança nas instituições políticas (BARBERIA; PLÜMPER; WHITTEN, 2021); trata-se de uma “época pós-fática das *fake news* e dos *deepfakes*” (CHUL-HAN, 2020). Não que os simulacros sejam inocentes diante da “franca” desinformação promovida em escala por megacorporações, grupos políticos e midiáticos aliados. Os *experts* ou especialistas perdem um pouco de espaço nas mediações, devido à rejeição que sofrem por parte dos negacionistas, um grupo que passa a fazer parte do surreal cenário catastrófico mundial.

Após concluir a leitura de *A partilha da cidade*, verifica-se a necessidade de a arquitetura e urbanismo manter a autocrítica,

desvendar a recorrente produção de simulacros e as estratégias mentirosas, sobretudo num presente *distópico*, que dificulta imaginar um futuro possível.

Referências

- 4:44 LAST Day on Earth. Direção: Abel Ferrara. New York: IFC Films, 2011. 1 filme (142 min), color.
- AFIUNE, Giulia; MOTA, Jessica; VIANA, Natalia. O que descobrimos. **Agência Pública**: agência de jornalismo investigativo, 20 jul. 2016. Seção da reportagem especial “100 histórias. 100 remoções. 100 casas destruídas pelos Jogos Olímpicos 2016”. Disponível em: <https://apublica.org/100/pt/o-que-descobrimos/>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- AFRIN, Sadia; CHOWDHURY, Jahan Farhat; RAHMAN, Mostafizur. Covid-19 pandemic: rethinking strategies for resilient urban design, perceptions, and planning. **Frontiers in Sustainable Cities**, v. 3, 14 June 2021. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/frsc.2021.668263/full>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- ALI, S. Harris; KEIL, Roger (ed.). **Networked disease**: emerging infections in the global city. Maden: Wiley-Blackwell Publishing, 2008.
- ARBOLEDA, Martín. La naturaleza como modo de existencia del capital: organización territorial y disolución del campesinado en el superciclo de materias primas de América Latina. **Antropologica**, v. 35, n. 38, p. 145-176, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.org.pe/pdf/anthro/v35n38/a07v35n38.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- ARNSTEIN, Sherry. A ladder of citizen participation. **Journal of the American Planning Association**, n. 35, v. 4, p. 216-224, 1969.
- BARBERIA, Lorena; PLÜMPER, Thomas; WHITTEN, Guy D. The political science of covid-19: an introduction. **Social Science**

- Quarterly**, v. 102, n. 5, p. 2045-2054, 2021. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/ssqu.13069>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- BELL, Diana; ROBERTON, Scott; HUNTER, Paul R. Animal origins of SARS coronavirus: possible links with the international trade in small carnivores. **Philosophical Transactions of the Royal Society B: biological sciences**, v. 359, n. 1447, p. 1107-1114, 2004. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1693393/#>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- BENNETT, Juliet. Reorienting the post-coronavirus economy for ecological sustainability. **Journal of Australian Political Economy**, n. 85, p. 212-218, 2020. Disponível em: https://www.ppesydney.net/content/uploads/2020/06/29_Bennett.pdf. Acesso em: 25 out. 2023.
- BEST, Joel. Middle-range future claims: constructing the near-future consequences of covid-19. **Symbolic Interaction**, v. 43, n. 3, p. 541-556, 2020. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/symb.499>. Acesso em: 4 abr. 2022.
- BOURDIN, Alain. **O urbanismo depois da crise**. Lisboa: Livros Horizonte, 2011.
- BRENNER, Neil (ed.). **Implosions/explosions: towards a study of planetary urbanization**. Zurich: Jovis Verlag, 2014.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998. v. 1: Artes de fazer.
- COSTA, Xavier. El arquitecto como etnógrafo. In: GAUSA, Manuel; GUALLART, Vicente; MÜLLER, Willy. **Barcelona metápolis: propuestas para la futura multicuidad**. Barcelona: Actar, 1998. p. 234-239.
- ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y diseño: la realización de lo comunal**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2017.
- FAULHABER, Lucas; AZEVEDO, Lena. **SMH 2016: remoções no Rio de Janeiro olímpico**. Rio de Janeiro: Morula, 2016.
- FRY, Tony. **Design as politics**. Oxford: Berg, 2011.

- GONÇALVES, Guilherme Leite; COSTA, Sérgio. **Um porto no capitalismo global**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020. *E-book*.
- HAN, Byung-Chul. O coronavírus de hoje e o mundo de amanhã, segundo o filósofo Byung-Chul Han. **El País**, 22 mar. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/ideas/2020-03-22/o-coronavirus-de-hoje-e-o-mundo-de-amanha-segundo-o-filosofo-byung-chul-han.html>. Acesso em: 20 maio 2020.
- HARVEY, David. **A loucura da razão econômica**: Marx e o capital no século XXI. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.
- KOOLHAAS, Rem. Supercrítico: Rem Koolhaas encontra Peter Eisenman. Conversa mediada por Brett Steele. In: KOOLHAAS, Rem; EISENMAN, Peter. **Supercrítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- JHU. Johns Hopkins University. Center for Systems Science and Engineering. **Covid-19 Dashboard**. 2020-2023. Disponível em: <https://www.arcgis.com/apps/dashboards/bda7594740fd40299423467b48e9ecf6>. Acesso em: 25 out. 2023.
- LOGAN, John R.; MOLOTCH, Harvey L. **Urban fortunes**: the political economy of place. Berkeley: University of California Press, 2007.
- MARICATO, Erminia. **Brasil, cidades**: alternativas para a crise urbana. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. **Arquitectura y política**: ensayos para mundos alternativos. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- OBSERVATORIO METROPOLITANO. **La apuesta municipalista**: la democracia empieza por lo cercano. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.
- NEGRI, Antonio. Rem Koolhaas: junkspace e a metrópole biopolítica. **Rede Universidade Nômade**, 17 set. 2014. Disponível em: <https://uninomade.net/rem-koolhaas-junkspace-e-metropole-biopolitica/>. Acesso em: 23 out. 2023.

- PECK, Jamie. **Austerity urbanism**: the neoliberal crisis of American cities. New York: Rosa Luxemburg Stiftung, 2015. Disponível em: <https://www.rosalux.de/en/publication/id/859/austerity-urbanism>. Acesso em: 23 abr. 2022.
- PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Instituto Pereira Passos. **Reviver Centro**, [Rio de Janeiro, 2022]. Disponível em: <https://reviver-centro-pcrj.hub.arcgis.com/>. Acesso em: 26 out. 2023.
- SHARIFI, Ayyoob; KHAVARIAN-GARMSIR, Amir Reza. The covid-19 pandemic: impacts on cities and major lessons for urban planning, design, and management. **Science of The Total Environment**, v. 749, 20 Dec. 2020. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0048969720359209?via%3DiHub>. Acesso em: 26 out. 2023.
- STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**: resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- TAFURI, Manfredo. **Projecto e utopia**. Lisboa: Editorial Presença, 1985. (Coleção Dimensões).
- VAINER, Carlos. **Cidade de exceção**: reflexões a partir do Rio de Janeiro. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PLANEJAMENTO URBANO, 14., 2011, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. [S. l.]: Anpur, 2019. Disponível em: <https://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/issue/view/2>. Acesso em: 26 out. 2023.
- VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Campinas: Editora 34, 1993.
- WADE, Lizzie. An unequal blow. **Science**, v. 368, n. 6492, p. 700-703, 2020. Disponível em: <https://www.science.org/doi/10.1126/science.368.6492.700>. Acesso em: 26 out. 2023.
- WALLACE, Rob *et al.* O covid-19 e os circuitos de capital. **Ideias de Esquerda**, 2020. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/O-COVID-19-e-os-circuitos-do-capital>. Acesso em: 4 abr. 2022.

WATTS, Nick *et al.* The *Lancet* countdown on health and climate change: from 25 years of inaction to a global transformation for public health. **The Lancet**, v. 391, n. 10120, p. 581-630, 2018. Disponível em: [https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736\(17\)32464-9/fulltext](https://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(17)32464-9/fulltext). Acesso em: 26 out. 2023.

ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento**: uma viagem filosófica através de um conceito. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

ŽIŽEK, Slavoj. O filme *Coringa* e o grau zero da revolução. **RBA: Rede Brasil Atual**, São Paulo, 3 nov. 2019. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/zizek-o-filme-coringa-e-o-grau-zero-da-revolucao/>. Acesso em: 23 out. 2023.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.



Apresentação

Das múltiplas partes à partilha

Ceci n'est pas une architecture! Inspirando-se na tela de Magritte, que coloca uma incógnita a respeito do que se vê e constrói um patamar de indiscernibilidade em algo tão óbvio como um cachimbo, em um gesto quase desesperado, este livro busca fazer o mesmo. Como um manifesto de salvamento, como um disparo de um sinalizador em um barco à deriva, grita-se: “isso não é arquitetura!” e (o seu análogo) “isso também não é urbanismo!”. Este manifesto tenta romper com uma imagem estratificada desses dois termos, ou seja: que a arquitetura deixe de ser a arquitetura historicamente idealizada e que o urbanismo deixe de ser o urbanismo historicamente regulamentado. Desta forma, remeto-os a uma nova potência, algo indefinível, assim como todo conceito¹. Portanto, tem-se como princípio a ideia de que essa definição é indefinível, um elemento que não

1 “O conceito é um incorporal, embora se encarne ou se efetue nos corpos. Mas, justamente, não se confunde com o estado de coisas no qual se efetua. Não tem coordenadas espaço-temporais, mas apenas ordenadas intensivas. Não tem energia, mas somente intensidades, é anergético (a energia não é a intensidade, mas a maneira como esta se desenrola e se anula num estado de coisa extensivo). O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 1997c, p. 33).

tem uma natureza própria ou um significado universal – “o *cogito*” –, mas está em uma posição instável.

Pensar a arquitetura e o urbanismo como conceitos é entendê-los como potências capazes de se atualizar em múltiplos interesses, pulsões e desejos, tirar o peso de suas definições estratificadas ao longo do tempo. Portanto, não há “a arquitetura” ou “o urbanismo”, aqueles evocados pelos críticos, mas há toda uma arquitetura e um urbanismo que perpassam por qualquer manual, diretriz ou norma e se atualizam nos corpos e nos desejos dos habitantes da cidade. Ao longo da história crítica, a arquitetura e o urbanismo configuraram-se em campos cujas características se tornaram distintas. De um lado, existe a arquitetura, que defende a escala privada, que é uma *parte* única na cidade voltada para o individual, cujos interesses se fecham em uma propriedade. Do outro, está a gestão *pública* do espaço, coordenada pelo urbanismo, que cria regras para o ordenamento da cidade e, portanto, dogmatiza, separa e controla em prol do interesse do aparelho de Estado. Algo que chama a atenção é a grande distância surgida entre esses dois campos durante o desenrolar da história, de forma que existam críticos distintos, tal como existe uma Françoise Choay para o urbanismo, ou um Bruno Zevi para a arquitetura. Porém, ao mesmo tempo que para a crítica, para o Estado e para as instituições esses campos estão em patamares separados, para a cidade eles são uma coisa única, ou seja, a cidade é um campo indiscernível. Como as telas de Magritte, ela se desenvolve a partir de pulsões e conflitos variados, portanto entende-se a arquitetura e urbanismo como um único campo derivado de nossos desejos.

Ao andar pela cidade, ela aparece visualmente dividida em espaços públicos e privados, dois contextos antagonicamente nítidos, que se perpetuaram ao longo da história da arquitetura e do urbanismo como campos de estudo distintos. De um lado, o estudo das edificações e do *design*; do outro, o estudo da circulação e da vida coletiva dos habitantes da cidade. A dicotomia entre arquitetura e urbanismo reflete-se também no ensino, que praticamente a divide em duas

disciplinas. Portanto, o discurso mais clássico de arquitetura moderna a relaciona com o ofício de designar o espaço através da arte e de um funcionalismo, enquanto o urbanismo trata de um campo amplo, que tenta organizar a cidade por inteiro. Assim Le Corbusier traça um plano para a arquitetura na obra *Por uma arquitetura*, ressaltando seus aspectos fundamentais, como o volume, a superfície e o plano, e compõe um urbanismo segmentado derivado de uma ordem simbólica e generalizada no livro *Urbanismo*. Entretanto, a cidade nos moldes de um sistema capitalístico² está longe de se ordenar por um projeto, por um especialista, por um técnico, por uma ideologia ou por leis. Ela é um grande campo de disputa de poderes, um sistema intenso de fluxos, em que o *espaço público*, imaginado como puramente democrático, na verdade não existe, mas sim um espaço constantemente disputado por interesses privados.

As ruas estão repletas de carros que são, na verdade, lotes privados que permitem a cada condutor se apropriar de parte da via, visto que, para andar nela, é preciso ter um automóvel. As praças públicas em países como China, Rússia, Índia e Brasil estão cada vez mais dando lugar aos *shopping centers* como espaços climatizados de encontro. Em outros países cujo espaço urbano é mais antigo, as praças são alvo de uma verdadeira disputa por parte de interesses privados: franquias, *outdoors* e concessionárias ocupam esses lugares, por meio de consórcios público-privados, e assim se trancafiam jardins e parques com cadeados e grades. Na teoria, a arquitetura aparenta ter um caráter teórico e englobador da idade socioeconômica, mas, na prática, tal qual o urbanismo, não passa de uma

2 Félix Guattari (1992) definiu o termo *capitalístico* como um sistema amplo do capital, que se refere a todo um universo cultural e ético, e não simplesmente a uma categoria econômica, que seria o capitalismo. *Capitalístico* serviria para definir não apenas as relações sociais características do capitalismo, mas também aquelas que foram engendradas pelo socialismo burocrático, haja vista que tais sistemas não se diferenciam quanto ao modo de produção da subjetividade.

definição de quantitativos com o coeficiente máximo de aproveitamento que um edifício pode alcançar.

É importante neste momento ressaltar as diferenças entre Estado e cidade, pois eles têm características distintas, apesar da grande confusão que se faz entre os dois. A cidade não é o mesmo que o Estado e nem está inserida nele, como é defendido pelos críticos do espaço urbano e arquitetônico. Ambos são processos que coexistem³, mas são usualmente ignorados ou polarizados.

A cidade é o correlato da estrada. Ela só existe em função de uma circulação e de circuitos; ela é um ponto assinalável sobre os circuitos que a criam ou que ela cria. Ela se define por entradas e saídas, é preciso que alguma coisa entre e daí saia (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 123).

A cidade está ligada fundamentalmente a outras cidades, formando uma rede, pela qual transbordam fluxos de mercadorias, pessoas e informações. O espaço urbano não só é atravessado por segmentos binários (classes sociais, gêneros, loteamentos, hierarquias etc.), mas ele também desempenha uma função subjetiva. As cidades nos interpelam, acionando e modelizando intensidades, perceptos e lembranças. A aventura própria das cidades consiste em produzir um espaço desterritorializado ou feito de exterioridades, ou seja, uma noção ampliada constituída de desejos e pulsões advindos da própria alteridade da cidade. O encontro com o outro promove o novo e faz emergir o estrangeiro que existe em cada um.

A subjetividade é um muito importante para compreender e apreender a cidade, que, no discurso corrente, é evocada como um esquema racional e objetivo, cujas ruas e equipamentos urbanos deveriam funcionar como uma máquina. Porém, o campo da cidade

3 Eles coexistem assim como o nômade coexiste com o sedentário, e somente o sedentário é parâmetro para o nômade.

abrange mais do que as relações de funcionamento, infraestrutura e troca de mercadoria. Cada vez mais ele se amplia e desterritorializa, ou seja, ele se expande, mas a ocupação do território se dá de outra forma, a territorialização opera de outra forma.

As cidades são imensas máquinas⁴, megamáquinas produtoras de subjetividades individuais ou coletivas. Seus problemas de infraestrutura, de comunicação e de serviços contam menos do que as atividades imateriais humanas em geral, primeiras causadoras dos danos materiais (GUATTARI, 1992, p. 172). Por exemplo: problemas associados ao *marketing* de venda de carros antecedem aqueles relacionados à circulação urbana; as disputas comerciais e por propriedades se beneficiam da manipulação dos fatos pela imprensa, e, consequentemente, notícias falsas são passadas de forma massiva para toda a cidade; a renda distribuída de forma perversa para favorecer os locais mais ricos da cidade faz as zonas periféricas carecerem de serviços básicos. Desse modo, os problemas efetivos na cidade advêm sempre de uma escala anterior ou deslocada, de uma escala subjetiva.

Foi denominada por Félix Guattari (1992) como uma verdadeira restauração de uma cidade subjetiva a tentativa de compor uma cidade que está atrelada não ao território físico, mas sim a singularidades individuais e coletivas. Trata-se de uma tentativa de ressingularização das atividades humanas, restauração de uma cidade subjetiva e desterritorializada, afirmação de um modo de vida nômade, como o dos indígenas pré-colombianos. Tal subjetividade, que hoje se faz presente em todos os lugares, habita os modos mais cotidianos: a

4 Deleuze e Guattari (2011, p. 11) opõem os conceitos de máquina e processo. Para eles, a máquina é feita de conexões por toda parte, enquanto o processo é feito de segmentos seriados. “Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina de produzir leite, e a boca, uma máquina que acopla a ela”.

moça ouvindo música em um aparelho que reproduz dados *stream*, enquanto patina, está ligada a territórios muito distantes de sua terra natal, pois sua música pode ser inglesa, os patins chineses, a roupa imitar um estilo estadunidense e seus pensamentos estarem longe de sua atual cidade, o Rio de Janeiro.

Aquele modo de vida de nossos ancestrais, quando se nascia, vivia e morria em um mesmo lugar e todas as atividades eram voltadas para o cotidiano local apenas, não existe mais. Tais terras ancestrais são inalcançáveis no cotidiano moderno, em que o global é intrínseco à vida íntima. Nesse viés, encontra-se a cidade num ambiente heterogêneo, de forma alguma restrita a limites físicos ou infraestruturais, mas sujeita a condições imateriais, numa grande máquina desejante.

Bem diferente da cidade é o Estado. O Estado estratifica. Se a cidade tem ruas, é o Estado que conduz a formação de caminhos ortogonais; se a cidade dispõe de transportes, é o Estado que controla a emissão de carros privados e veículos coletivos; se a cidade vivencia os mais diversos conflitos, é o Estado que faz um código de leis que restringe as ações dos seus habitantes. O Estado simplesmente retém. O Estado funciona por hierarquias e serviço civil, delegando cargos e conduzindo as ações mediante diretrizes preestabelecidas. Nas sociedades primitivas, mesmo nas nômades, já havia busca pelo poder, mas faltava algo que o cristalizasse. Portanto, o Estado foi a forma que as sociedades encontraram para se manter no poder (DELEUZE; GUATTARI, 1997a).

O Estado é sempre uma integração global, e não local. Ele está em todos os lugares, nos códigos, nas leis e nas estratificações. O Estado disciplinou as cidades (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 123). Entre os discursos dos críticos da arquitetura e urbanismo, Vitruvius prega a tríade *utilitas, venustas e firmitas*. O movimento moderno propaga a *Carta de Atenas*, e, mais recentemente, alguns urbanistas pregam a *Carta do novo urbanismo*. Porém, tais discursos, que falam muito das cidades e seu funcionamento, são mais estadistas do que cidadãos. O arquiteto faz parte do aparelho de Estado no momento

que ele estratifica o território conforme leis e diretrizes de ocupação no espaço urbano. A crítica, portanto, se comporta como uma dessas estratégias para manter no poder ideais, ideias ou grupos, como ocorre em *De architectura*. Nesses manuscritos, que preconizam uma arquitetura única sob um tratado universal, Vitruvius constrói uma conduta que parece ser lógica e única por se fundamentar em conhecimentos artísticos, científicos e filosóficos; porém, em outro contexto, vê-se nesse tratado uma forma de se apoderar de um sistema, de conservar a hierarquia de poder instalada.

Os conceitos de cidade e de Estado remetem a outros conceitos criados por Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre, por exemplo, espaço liso e espaço estriado⁵. Esses espaços são modelos que estão sempre atuantes no meio urbano. O espaço estriado é uma coordenada delimitada que apresenta certa regularidade, como linhas em um tecido de

5 Deleuze e Guattari (1997c, p. 197) preconizam o liso e o estriado em vários modelos, entre eles o modelo físico: “Através dos diferentes modelos, uma certa ideia da estriagem se confirma: duas séries de paralelas, que se entrecruzam perpendicularmente, e das quais algumas, verticais, desempenham mais a função de fixas ou constantes, as outras, horizontais, mais a função de variáveis. Muito grosseiramente, é o caso da urdidura e da trama, da harmonia e da melodia, da longitude e da latitude. Quanto mais regular é o entrecruzamento, tanto mais cerrada é a estriagem, mais o espaço tende a tornar-se homogêneo: é nesse sentido que a homogeneidade nos pareceu ser, desde o início, não o caráter do espaço liso, mas exatamente o contrário, o resultado final da estriagem, ou a forma-limite de um espaço estriado por toda parte, em todas as direções. E se o liso e o homogêneo aparentemente se comunicam, é somente porque o estriado não chega a seu ideal de homogeneidade perfeita sem que esteja prestes a produzir novamente o liso, seguindo um movimento que se superpõe àquele do homogêneo, mas permanece inteiramente diferente dele. Em cada modelo, com efeito, o liso nos pareceu pertencer a uma heterogeneidade de base: feltro ou patchwork e não tecelagem, valores rítmicos e não harmonia-melodia, espaço riemaniano e não euclidiano – variação contínua que extravasa toda repartição entre constantes e variáveis, liberação de uma linha que não passa entre dois pontos, desprendimento de um plano que não procede por linhas paralelas e perpendiculares”.

algodão; o espaço liso segue coordenadas que tangenciam esse tecido em uma espiral ou helicoidal, como uma turbulência, semelhante a um emaranhado de fios de feltro. O espaço da cidade, no ver técnico e crítico, é um espaço estriado, composto por linhas homogêneas, estriadas, paralelas, aproximando o conceito de espaço de uma linguagem euclidiana ou cartesiana, em que as diretrizes são concretas e exatas. Essas estrias se propagam como métodos eficazes de pensar e gerir cidades e disseminam uma falsa ideia de competência, logo tal *competência* é inerente a um aparelho de Estado.

Em contrapartida, existe um espaço liso que desfaz toda a organização do espaço estriado, toda a sua consistência. A trajetória do espaço liso está mais ligada a algo caótico, que varia constantemente de direção, do que a algo organizado e recursivo. Pode-se atribuir ao espaço liso um caráter de espaço local e da própria cidade como um campo desterritorializado. Também se pode atribuir ao espaço estriado um caráter de espaço global, assim como no aparelho de Estado. Apesar disso, eles não são antagônicos, mas se complementam ou coexistem. Há sempre um espaço liso que destrói as estrias e um espaço estriado que coopta um espaço liso. A cidade, portanto, é esta potência desterritorializada que também é agregada pelo espaço estriado.

Devido às grandes desterritorializações do mundo contemporâneo e em detrimento do abastecimento, do sanitarismo, do comércio e do transporte de cargas e passageiros, a relação da cidade com sua arquitetura e urbanismo não é direta como antes, quando a urbe era construída segundo as necessidades locais urgentes. Hoje essa relação se amplificou e utiliza mecanismos mais complexos, pelos quais a arquitetura se torna instrumento para a captação de recursos globais, transformando-se em objeto de desejo e de consumo, em um artefato, uma grife, que deixa de lado o contexto do cotidiano da cidade para tornar-se um objeto imagético dentro de uma sociedade de controle.

Mediante essa visão da cidade contemporânea e capitalista como um espaço de pluralidade e poderes, a questão central deste livro gira em torno da pergunta: quem ou o que partilha a cidade? O conceito

de partilha tensiona esse espaço, que não é mais um território nítido, mas sim nebuloso, e surge da compreensão de outro conceito, o de “dobra”, do filósofo Gilles Deleuze (2007), que seria a dupla ideia de partilha: primeiro, como uma divisão de partes, constituindo uma multiplicidade da matéria; segundo, como uma partilha subjetiva, ao passo que a multiplicidade é individualizada e distribuída através de forças de outra natureza. No caso da cidade, seriam forças políticas.

O questionamento sobre quem partilha o espaço surge da dificuldade de entender quem comanda o território da cidade: quem *parte* o território? Ele é realmente *partilhado*? Há uma *participação* por *parte* dos habitantes da cidade? Por que o espaço é *repartido* desta forma? Logo, o radical *part-* trabalha como um articulador que põe em pauta o espaço partilhado, visto que o ato de dividir o território predispõe necessariamente a um conflito de propriedade: esta *parte* é minha? É nossa? É de quem? Tais perguntas acerca da partilha questionam a forma múltipla dos acontecimentos na cidade, em que os mais cotidianos atos são objetos de *partilha*, por exemplo: o fato de uma pessoa jogar lixo fora da lixeira é um ato de partilha, porque a rua é um lugar *partilhado* por todos; o fato de um lote ser margeado por muros em suas divisas é um ato de *repartir* o território da cidade em uma porção privada; já os atos governamentais incidem através de regras e leis sobre a cidade de forma massiva, tratando-a como uma *parte* única e genérica, desprezando toda a multiplicidade de *partes* que existem nela.

A cidade, portanto, é estriada em diversas partes, territórios e propriedades, cujos interesses surgem das mais diversas origens. O grande problema de apreender as partilhas na cidade é entender a multiplicidade que a torna nebulosa, ou seja, entender todas as relações de poder que envolvem os objetos a serem partilhados: quais motivos levam uma pessoa a jogar o lixo no chão? Por que murar uma propriedade? O que justifica as regras e leis do governo? Essas questões talvez tenham a ver com um problema de representação/interpretação, já que as intenções de agir no território nunca estarão expressas nitidamente. Nesse sentido, o mundo moderno

estaria falido em termos de representação de seus atos, haveria uma perda de identidade generalizada e, por consequência, uma perda da representação que age sobre os acontecimentos da cidade. Portanto, o mundo moderno é dos simulacros, onde as identidades são simuladas (DELEUZE, 2009). Logo, a arquitetura e urbanismo se comportam como um grande simulacro, cujas intenções são simuladas para favorecer partes específicas, e essa compreensão é essencial para entender o papel do arquiteto urbanista⁶ no contexto de uma cidade desterritorializada.

Com a intenção de apreender quem toma parte no campo da arquitetura e urbanismo, o capítulo “Três grandes desterritorializações da arquitetura e urbanismo”, através de um ensaio histórico⁷, afirma uma arquitetura e urbanismo única e multidisciplinar, constituída de processos imbricados com nossos desejos. Essa arquitetura remonta às épocas primitivas, quando os seres humanos se propunham a intervir no espaço circundante a fim de facilitar sua vida cotidiana através de táticas de sobrevivência. De lá para cá, cada vez mais o vínculo entre os modos de fazer e o espaço circundante se descola do controle dos habitantes da cidade. A arquitetura e o urbanismo se comportariam então como uma máquina simulada, fingida e mentirosa.

Para identificar esses possíveis simulacros aos quais a cidade é submetida e pelos quais é partilhada, foram feitas, nos capítulos seguintes, quatro simulações. Cada uma delas envolve uma forma de desterritorialização, mas não são representações únicas; elas fazem parte de um contexto múltiplo em que poderiam ser elencadas inúmeras outras simulações a fim de levantar questões importantes nessa cidade contemporânea.

6 O termo arquiteto urbanista sugere a junção dos campos, formando um profissional único capaz de lidar com espaço da cidade.

7 É importante ressaltar também que este ensaio é apenas um recorte, ele não tem a intenção de documentar fielmente uma época, mas demonstra a evolução de um *modus operandi* que funciona na cidade até hoje.

Na primeira simulação, denominada *oikocidade*, aborda-se a quem se destina a cidade partilhada, visto que a administração municipal, em geral, se inspira em um modelo democrático advindo da *polis* grega. Porém, nesse modelo nem todos têm voz ativa na gestão da cidade. A hipótese lançada pelos estudos da genealogia de poderes de Michel Foucault e Giorgio Agamben (2011) é de que muitos dos acontecimentos da cidade não estão relacionados a uma administração de normas e nem têm uma ciência própria, mas estão atrelados a um gerenciamento apenas econômico. Tal sistema econômico baseia a gestão dos recursos não no modelo democrático (*polis*), mas sim na administração de uma casa (*oikos*), onde os recursos são geridos de forma despótica. Como numa micropolítica fascista, mantêm-se pessoas escravizadas, aplicam-se castigos e cortam-se inquilinos e suprimentos para garantir a sobrevivência, principalmente, do chefe da casa. Conforme essas diretrizes, o espaço urbano e a arquitetura estão inteiramente condicionados a um gerenciamento cujo dever é promover a cidade diante do cenário capitalístico, mesmo que para isso seja preciso sacrificar seus próprios habitantes.

A segunda simulação, “A Cidade do Espelho”, tem como eixo principal o desejo nas cidades, principal instrumento de partilha do espaço. No contexto fictício de um conto, a arquitetura serve de âncora principal para a captura de desejos nas cidades, colaborando com um grande sistema que se tornou o principal responsável pela distribuição de recursos. É através do espetáculo que agora se define quais empreendimentos e serviços serão postergados para que o *desejo maior* seja executado, mesmo que para isso se flagele a própria cidade. A Cidade do Espelho, expressa no conto como uma obra arquitetônica, mais que um edifício, representa a própria máquina desejante da cidade, um modelo desse sistema que faz fluir o desejo nas cidades. Ela ressalta a grande ambiguidade do desejo, aquele que está embutido nos habitantes e que os faz querer participar dos eventos, além de mover todo o processo de publicidade nas cidades.

Na terceira simulação, denominada “Dos muros da cidade a Portobello Road”, demonstra-se, através da análise do cotidiano urbano, como a cidade está deixando o contexto de espaço de participação para ser um espaço cênico. São cenários capitalísticos normalmente derivados do modelo de planejamento estratégico⁸, que conformam espaços cada vez mais assépticos, ou seja, mais distantes dos habitantes, para dar lugar a uma cidade artificializada com alegorias arquitetônicas. Esse espaço é tratado no capítulo em questão como uma heterotopia (conceito de Foucault), ou seja, como ambientes deslocados, passivos, que fazem referência a outros contextos, encaixando-se perfeitamente nas engrenagens da sociedade de controle. De um lado, temos uma cidade caótica, repleta de conflitos, com cidadãos ativos, dividida por muros e espaços abandonados. De outro, lugares assépticos, com uma manutenção impecável, situados entre os muros, com mecanismos próprios que os fazem resistir como locais separados.

Presume-se que, através de artefatos cenográficos e códigos de controle, mantém-se uma imagem de cidade que é avessa a uma cidade de alteridade; nela, o desejo confeccionado pelo *marketing* alimenta todo o processo, fazendo com que os espaços cenográficos de condomínios fechados, *resorts* e *shopping centers* se consolidem como espaços heterotópicos. Mais ainda, em uma dimensão não tratada por Michel Foucault, esses espaços de fechamento fogem do seu caráter de cárcere à medida que eles são desejados e tidos como um privilégio frente à cidade dita caótica e ameaçadora.

A quarta simulação, “A história da areia”, aproxima-se da problemática principal do livro, assim como o conto que abre o capítulo: “A areia se move por forças que agem sobre ela”. Esse pensamento

8 O planejamento estratégico é um modelo empresarial que hoje foi adotado por boa parte dos governos municipais. É um processo gerencial que diz respeito à formulação de objetivos para a seleção e execução de programas de ação, levando em conta condições internas e externas e o andamento esperado.

que parece, à primeira vista, evidente ou baldio é na verdade a síntese de uma cegueira que impregna as relações humanas, pois todas as atividades no espaço urbano são questionadas, menos quais forças são responsáveis pelos movimentos e acontecimentos na cidade. As questões recaem somente sobre o que foi feito e não sobre o que fez fazer. A cidade com suas ruas, edifícios e transeuntes é um reflexo das forças que estão agindo sobre ela, que não são só forças mecânicas e materiais, como o trânsito ou a construção de um edifício, mas são principalmente forças invisíveis, como o vento que não se vê, ou como as desterritorializações cogitadas no primeiro capítulo. Portanto, os principais agentes da cidade são as invisíveis forças micro e macropolíticas, que passam a ser visíveis em forma de simulacros. O especialista e os técnicos assumem o papel de tradutores que não se deixam traduzir. Através de inúmeros discursos respaldados por suas técnicas, eles constroem um território que é desterritorializado dos habitantes da cidade. O discurso do especialista é o simulacro responsável por respaldar os discursos técnicos da cidade.

É concebível pensar a arquitetura e urbanismo como um simulacro, contudo é importante ressaltar que tais simulacros não se substancializam somente como uma fraude, uma mentira ou um desvio conceitual. O simulacro se sustenta exclusivamente por uma força desejante que o preenche. O desejo é a força motriz de conservação e aniquilamento do simulacro. Por um lado, simula-se para preencher um desejo, por outro, o próprio desejo se encarrega de desarticular simulacros. O desejo parece ser a fonte de conservação dessa sociedade, que almeja o controle por publicidade e modulação. Em vez da dupla máquina de guerra e aparelho de Estado, recorre-se ao desejo como protagonista dos espaços da cidade.

Em nosso cotidiano, tem-se, pois, o desejo como o principal agente de consubstanciação e de desmantelamento de simulacros. O desejo é o que substancia e o que faz os acontecimentos na cidade, conformando um mar de fluxos de desejos. Tais correntes não são necessariamente dotadas de um partido ou de uma ideologia

específica, mas são um simples exercício de fluxos, assim como uma manada de animais que corre, fugindo ante o mínimo sinal de um predador. Todos partem sem saber por que correm, e muitas vezes o alarme é falso. Ou quando um surfista espera pacientemente em meio às múltiplas ondulações aquela que irá levá-lo. O desejo é mais um exercício de correr atrás de um fluxo em meio ao caos do que algo construído premeditadamente.

Vislumbrando-o como um jogo de fluxos, o desejo é uma produção singular, que de forma alguma comporta um condicionamento, hegemonia ou subordinação, ele sempre transborda. Porém, isso não impede de haver correntes mais fortes ou principais (o *mainstream*). Logo, cria-se um falso efeito de massa, que não se caracteriza como um fluxo hegemônico, mas é um fluxo maior que pode se desfazer a qualquer momento. A publicidade exposta nas mídias é um constante exercício de cooptar os desejos mais singulares e conduzi-los a um fluxo principal ou maior, portanto não há uma captura de desejo efetivo, mas sim a exposição de uma alternativa, à qual o indivíduo pode ou não se adequar.

Vivemos em um contexto em que a arquitetura tende a se tornar uma instância cada vez mais desterritorializada e simulada. Sobre isso, na parte final do livro, o desejo e o simulacro se encontram em um revés no qual é possível pensar o primeiro como responsável por uma reterritorialização da arquitetura. Afinal a arquitetura desterritorializada, asséptica e anestesiante é só um modelo que almeja ser hegemônico, ele impera no campo da expressão nos discursos de apenas um corpo social cuja imagem midiática sobressai ao espaço da cidade. Mas um caminho que agenda uma reterritorialização da arquitetura para patamares mais cognoscíveis aos habitantes da cidade deve passar por instâncias prévias, visto que é com as minorias que os discursos fogem de uma corrente principal.

Além disso, é com modelos que pregam principalmente a cooperação entre os participantes e que diminuem a distância da experiência do objeto final e do usuário que temos uma reaproximação

entre o usuário e a arquitetura, pois ele agora participa da produção, se vê na obra e é a obra. Como no modelo do artífice, em que a qualidade da obra está em quanto o próprio artífice é representado no produto. O fazer na cidade, o construir e o participar seriam representações da própria existência do cidadão em seu meio. Como lembra Sennett (2009, p. 353): “aquilo que somos deriva diretamente do que nossos corpos são capazes de fazer”.



As três grandes desterritorializações da arquitetura e urbanismo: o artífice, o artista e o agente

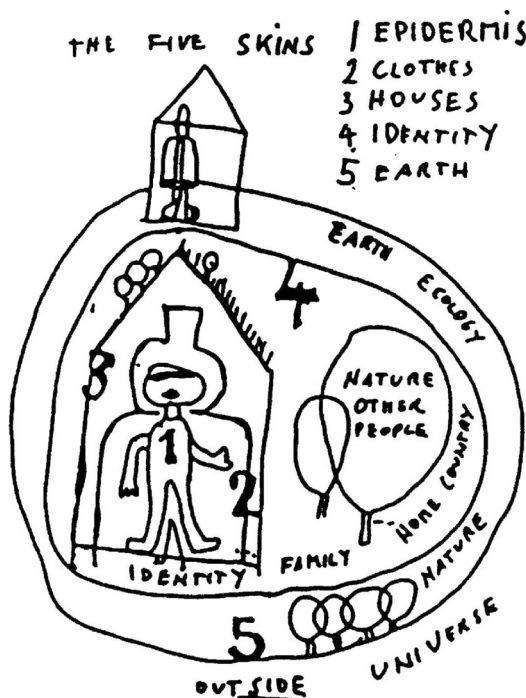
Primeira desterritorialização: das peles ao artífice⁹

Na secretaria de um curso de arquitetura, um grupo de pessoas discute sobre uma atividade a ser apresentada no período da tarde como trabalho final de curso. Todos sabiam sumariamente que o assunto escolhido era pouco convencional na escola: moda. Iniciou-se então uma discussão, pois boa parte dos professores que estavam ali rechaçavam o tema argumentando que aquilo não era arquitetura e, por isso, o trabalho estava fora do campo profissional. Um tentou amenizar a situação, dizendo que era sobre cenografia ou outra atividade

9 Este primeiro capítulo introduz uma forma de escrita não baseada na lógica de fundamentos estratificados e, portanto, menos compromissada com um discurso universal. Investiu-se sim em um texto que contagia por agenciamentos históricos na forma de ensaio, ou seja, refere-se a uma multiplicidade histórica, mas de forma alguma implica uma totalidade significativa da história.

complementar do campo da arquitetura. A entrada de um objeto de fora do contexto usual pareceu ser uma ameaça para muitos, e a primeira atitude de defesa contra esse *objeto novo* foi, espontaneamente, se opor à ameaça ou eliminá-la.

Já durante a apresentação, concluiu-se que a proposta ficaria mais clara se o título mudasse para *Roupa*, *Veste* ou *Roupagem*, porque o trabalho abordava a roupa como arquitetura: assim como a arquitetura é um abrigo do indivíduo, a roupa é o abrigo do corpo. Tal reflexão tinha base em percepções nômades e principalmente no trabalho do artista Friedensreich Hundertwasser e suas inúmeras obras, reflexo de uma vida de experimentações artísticas. A seguir, está em um desenho quase infantil o modelo de uma de suas principais teorias: *As cinco peles* (HUNDERTWASSER, 2008).



As cinco peles. Fonte: Hundertwasser (2008).

Para ele, o universo estaria conectado por camadas distintas: a primeira pele seria a epiderme, a pele mais próxima, onde sentimos e desenvolvemos nossos sentidos; a segunda seria a veste, como uma pele social e como primeiro nível de distinção do humano no mundo; a casa atuaria como uma terceira pele, sendo o abrigo contra intempéries e o vínculo com a cidade; o meio social e cultural atuaria como a quarta pele, manifestando-se como a identidade individual e social de um grupo; e a quinta e última seria a natureza, a Terra como uma grande casa, junto com toda sua heterogeneidade. Portanto, o mérito de Hundertwasser é ver o desdobramento da arquitetura em outros planos: epiderme, roupa, casa, meio social, planeta. Poder-se-ia também englobar mais camadas intermediárias, talvez o *design*, os meios de transporte, as ferramentas, ou o próprio pensamento. A lógica do artista é expor os abrigos do corpo e do indivíduo em camadas, ressaltando que em cada categoria há uma grande multiplicidade de relações, ou seja, cada camada apresenta um mundo próprio de afinidades, e por isso elas não podem ser desprezadas como um possível *habitat*. A arquitetura, segundo esse pensamento, se abriria para outros patamares, pois o conceito de abrigo em que ela é etimologicamente baseada se acende para um campo vasto. A casa agora pode ser uma roupa, uma pele, um meio social ou um planeta. Portanto, tudo isso é arquitetura.

A arquitetura e o urbanismo se constituem de características em comum, porém são usualmente aplicados em escalas diferentes no espaço. Devido às estratificações ocorridas ao longo da história da arquitetura, esses conhecimentos configuraram-se em áreas diferentes, na maior parte das vezes pouco relacionadas entre si. O ato de modificar o ambiente circundante, que sempre fez parte da ideia de arquitetura, muitas vezes se restringe à ideia de um abrigo sedentário, mas a arquitetura é mais do que isso; ela é uma proteção ao corpo, um mecanismo de sobrevivência. Sobreviver era o mais importante quando o ser humano competia por comida par a par com os demais animais, e, para sobreviver, ele produziu artefatos que o auxiliaram nessa tarefa. Peles, paus,

pedras, lanças, flechas, armadilhas e técnicas de encurralamento da caça podem ser considerados como alguns desses elementos protetores.

Mesmo antes da aldeia, existiam relações sociais complexas entre os humanos. Assim como os peixes se reúnem em cardume para se proteger, e as formigas em colônia, formando um só corpo capaz de cultivar fungos, escravizar e se defender dos demais agentes, nós nos relacionávamos e criávamos em prol da sobrevivência individual e do grupo (MUMFORD, 1998). Os utensílios foram essenciais na caça, coleta e proteção; mantiveram-nos vivos. Assim como a divisão do trabalho, a coleta, a diferenciação em castas, a prática da guerra, a domesticação de outras espécies e a escravidão, práticas sociais e espaciais adotadas pelos seres humanos, eram abrigos que protegiam o corpo de sensações hostis. Tais intervenções espaciais eram também extensões corporais, refúgios de um ser nômade que interfere no espaço para sobreviver, portanto, arquiteturas de sobrevivência. Esses mecanismos, ao longo do tempo, foram se desenvolvendo ao ponto de a vida se tornar mais fácil e menos hostil. Tendo caminhado de um estado de plena atividade e sobrevivência para um estado de inatividade e sedentarismo, que, por sua vez, é reflexo da *guerra* ganha contra a natureza selvagem, os humanos já não precisam guerrear para sobreviver.

A vida como um processo caótico começa a se desenvolver/envolver suscitando as primeiras arquiteturas sedentárias, que apareceram ironicamente com as cidades dos mortos. O cemitério foi a primeira manifestação de sedentarismo do paleolítico. Em meio à vida nômade, os mortos foram os primeiros a ter um local fixo. Um monte de pedras, uma caverna, túmulos coletivos: vimos a necessidade de nos fixarmos, por questões espirituais, hierárquicas ou afetivas. Já não era a sobrevivência do corpo a principal virtude desse espaço, mas sim as afeições construídas, os vínculos criados dentro dessa protossociedade. Logo depois, viria o templo como local fixo, ligado à vida cotidiana. Os rituais praticados nas cavernas, nos vales, nos rios e nas montanhas garantiam a sobrevivência do grupo, pelo culto da caça e pela força coletiva do bando.

As relações dos indivíduos com o ambiente que os cerca estão impressas nos utensílios, na roupa, na caça, no agir e em todos os agenciamentos com a natureza. O caminhar, por exemplo, pode ser uma forma de fazer arquitetura, pois a locomoção é uma leitura e uma interação com o espaço capaz de descrevê-lo e modificá-lo. E muitos espaços ainda carecem de compreensão e significado (CARERI, 2013, p. 32). Não se trata de aniquilar o campo da arquitetura, mas de ampliá-lo, pois, assim como um construtor define o seu espaço com um caminho de tijolos, o transeunte caminha pela cidade para, entre os tijolos, fazer o seu próprio caminho. O movimentar-se no espaço é uma atividade relativamente arquitetônica, porém o caminhar é somente uma parte desse universo, pois tais movimentos na cidade provêm de intenções complexas, derivadas de um jogo que engloba táticas, estratégias, desejos, sobrevivência, afeições e muitas outras ações imprevisíveis ou não sistematizadas.

E, nesse jogo do caminhar, os menires, os dolmens e os cromeleques possivelmente se tornaram as primeiras arquiteturas de espaços simples (na Europa), erguendo-se como marcantes intervenções na paisagem (CARERI, 2013, p. 52). Ao girar noventa graus uma rocha rudimentarmente esculpida, o humano do neolítico instituiu uma nova peça, que detém um tempo e um espaço próprio. Assim, por sua acuidade, esse elemento, que predizia e auxiliava a ocupação humana no espaço, se afastaria de sua função principal, ligada aos cultos de fertilidade (à deusa mãe terra ou ao deus sol), e passaria a servir como marco de localização no território. Tal objeto não estava relacionado a um abrigo sedentário, mas à trajetória do nômade. Ele estava relacionado às suas condições de vida, seus hábitos, seus regimes sociais primários e, principalmente, à sobrevivência do seu corpo no espaço.

Com o passar do tempo, uma revolução silenciosa tomou conta do espaço paleolítico: homens e mulheres, que viviam em um território de acaso e sorte, caçando ou sendo caçados, idealizam atividades que garantiam uma vivência menos hostil, mais segura e mais fértil. Essas atividades estão associadas à fixação no território. Aos poucos,

a caça e a coleta deram lugar ao cultivo de crustáceos, porcos, galinhas, patos. Cães e gatos foram domesticados, tornando-se membros do grupo, tanto para proteger os alimentos quanto por razões afetivas. Um dos primeiros aperfeiçoamentos agrícolas foi a prática de reproduzir vegetais, como tuberosas, videiras, macieiras, oliveiras e figueiras, através do plantio de mudas, uma vez que a espera pelo seu desenvolvimento se tornou mais propícia devido às mudanças na organização social. Vieram então a criação de animais, como o cavalo e o boi, e o plantio de sementes. De fato, nenhuma dessas atividades poderia ser executada por povos nômades, pois elas demandam espera, e, por conseguinte, fixação no território. Talvez o principal acontecimento desse período seja a domesticação do próprio humano, que teve que conter os instintos de matilha em prol de um sistema mais fértil e seguro, no qual ele poderia se reproduzir (MUMFORD, 1998).

A aldeia surgiria nesse momento, ela era o ninho coletivo do bando para cuidado e proteção dos filhos, ela era o *lar* ou a *mãe* do grupo. Ter um local fixo garantiu ainda a estabilidade do modo de vida, com o desprendimento das crias liberando a mãe para o cultivo dos alimentos. Obrigações como o cultivo e a produção de alimentos eram tarefa do grupo de habitantes, e não dos indivíduos. Os longos períodos num mesmo lugar e a abundância de comida criaram um ambiente de fecundidade e reprodução que foi fundamental para o aumento populacional. Sem isso, é provável que a vida urbana demorasse a se desenvolver. A vida na aldeia foi o começo de um desprendimento da natureza circundante.

A aldeia formou uma espécie de colônia, uma associação de famílias que se puseram de acordo com as tarefas do grupo: casas, vizinhos, animais, celeiros e silos formavam um sistema coletivo que se complexificava cada vez mais. Nesse momento, as atividades estavam primeiramente voltadas para a sobrevivência do grupo, o cultivo para alimentar e o sexo para a fecundação e reprodução da vida. Porém, outras necessidades geraram hábitos secundários e terciários que facilitavam a vida, como: a fertilização de plantas com excrementos de animais, o que

acelerava o seu crescimento; a confecção de potes e cerâmicas, que revolucionou a aldeia na medida em que ela podia agora armazenar o alimento fora do alcance de ratos e livre de umidade; e a parede, divisão que inicialmente era de palha, garantia privacidade e proteção contra invasores, permitindo que as crianças brincassem em segurança. O ser humano passa a ser um atento observador da natureza: vendo que a presença de detritos orgânicos acelerava o crescimento das plantas, ele intuiu a fertilização; observando que o barro molhado é maleável e, que, ao secar, enrijece, concebeu a fabricação de utensílios que possibilitavam a conservação de alimentos e líquidos; e examinando estruturas naturais e cercados, intuiu que, através de elevações artificiais, poderia dividir o ambiente criando espaços privados (MUMFORD, 1998).

A vida em grupo levou primeiro à atribuição de tarefas aos habitantes, que, por sua vez, começaram a se especializar em determinados afazeres. A vida predatória estava pouco a pouco dando lugar a uma vida simbiótica, em que os recursos naturais eram aliados da espécie. A aldeia se manteve isolada por bastante tempo devido a um sentimento de absorção de si mesma, de que somente suas barreiras físicas bastavam para manter o grupo a salvo, porém os habitantes também se desbravavam em outros territórios, seja por uma caça, seja por um(a) parceira(o), seja por uma fonte de água. Entretanto, por mais que haja uma mudança cronológica de costumes, o paleolítico, o mesolítico, o neolítico são eras heterogêneas, em que as práticas se sobrepunham, e ainda hoje nas cidades vigoram costumes primitivos: a caça, a pesca e o artesanato, por exemplo, constituem hábitos intrínsecos ao nosso cotidiano. Eles não se tornaram ultrapassados, mas sua função mudou de sentido na sociedade.

A urbe se desenvolveu a partir da aldeia e da união de pequenas transformações tecnológicas e culturais. Muitos componentes e funções que estavam dispersos e desorganizados passaram a compartilhar o mesmo espaço, o que forçou a interação e a troca de experiências, criando possibilidades que facilitavam a vida do grupo. Com isso, o humano se despreendeu de seus instintos mais primitivos – não no

sentido de “rudimentares” ou “não evoluídos”, mas de “iniciais”, “primeiros” –, quando suas tarefas estavam relacionadas a um espírito de preservação do corpo e sobrevivência. O caçador já não precisava desesperadamente da caça para sobreviver, pois existia a agricultura, a pesca e o pastoreio, o que o transformou no guerreiro destinado a proteger o grupo contra outros bandos. As atividades manuais, como a cerâmica e o corte do couro, se metamorfosearam em novas habilidades, surgindo a figura do artífice, como os tecelões, os sapateiros, os carpinteiros, os bordadores e os arquitetos; além disso, as atividades relacionadas ao transporte e à localização suscitaram, devido ao grande fluxo de ideias e informações nas cidades, a criação das profissões dos engenheiros, barqueiros, marinheiros e carroceiros. Na cidade, todas as dimensões humanas se ampliaram, sobretudo com o advento da escrita, que possibilitou a transmissão de conhecimentos para além da oralidade, construindo novas realidades, projetando ideais e fazendo da utopia parte integrante desse processo.

Manter o corpo a salvo foi e ainda é tarefa do abrigo – num sentido de extensão do corpo, como as peles de Hundertwasser –, porém a relação com a natureza se complexificou. Os utensílios rudimentares, como pedras, paus, lanças ou cabanas, que representavam a guarnição do corpo, já não eram mais os responsáveis pela sobrevivência como na época dos tigres-dentes-de-sabre; em seu lugar se instala uma guerra silenciosa, territorialista e bastante complexa. A sobrevivência nos últimos séculos se baseia em: tecnologia, território, *marketing*, comércio, recursos naturais, nacionalismo, uma micropolítica que o ser humano desbravará para manter o seu corpo e o do seu bando vivos. O instinto de sobrevivência se desdobra em outros impulsos e devires: comportamento de bando, ímpetos de proteção e de cólera, além do capital, que também está envolvido nessa trama, sendo o esforço humano materializado no dinheiro.

Muitos autores trabalharam esse contexto de uma pulsão por sobrevivência: de acordo com o pensamento de Heidegger (2012), todas as ações humanas eram justificadas em razão do tempo de vida,

tratando-se então de uma pulsão de vida relativa à aproximação de morte; para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997a), essa atitude seria um devir animal que briga por territórios, ou seja, uma instância que o ser humano tem dentro de si, brigando pelo seu bando¹⁰ como outros animais brigam pela sua sobrevivência. Tais relações são devires¹¹, elas nos habitam, mesmo sem estar presentes, e podem se atualizar a qualquer momento. Esse vínculo com um estado animal é o germe da sociedade que precisa se relacionar socialmente para poder viver em conjunto e é imprescindível, embora não seja o único aspecto, para entender a relação do indivíduo consigo mesmo.

Pensar as relações humanas como primitivas, como na época em que se reuniam em bandos, é voltar ao princípio, quando a arquitetura estava vinculada aos desejos mais palpáveis: o roçar da madeira, o chão de pedra, a preocupação com o telhado da cabana e com todo o esforço e a técnica necessários para a construção dos artefatos. Essa ligação é inerente ao ambiente primitivo em que se vivia, porém hoje o contexto é mais heterogêneo, a ligação oscila do artífice, o que detém a técnica para fazer determinado produto, à reificação, que ocorre quando quem produz não mantém a mínima relação com o produto de seu trabalho. Por exemplo: o inuíte pode ser considerado um artífice, visto que tem a técnica, o material, as ferramentas, o espaço e se esforça fisicamente para produzir sua casa. Já o novo nômade, disperso nas redes

10 Deleuze e Guattari (1997a) defendem que todo animal é, antes de tudo, uma matilha, uma proliferação. Assim como o piolho é uma piolhoriferação e o lobo é uma lobariferação, é preciso enxergar a vida como um conjunto, um bando. Os animais têm seus modos de matilha mais do que seu modo individual. E é nesse ponto que o ser humano tem a ver com o animal.

11 “Devir” deriva do verbo francês *devenir*, que é “tornar-se”. O “devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. [...] É o princípio de uma realidade própria ao devir (a ideia bergsoniana de uma coexistência de ‘durações’ muito diferentes, superiores ou inferiores à ‘nossa’, e todas comunicantes)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a).

de computador, vivendo em hotéis e migrando entre países através de aviões comerciais, sem apego nenhum a um território, está em um pleno estado de reificação. Desse modo, deve-se considerar a arquitetura como um campo ampliado, que não comportaria mais um sentido único de “ordenação de um espaço edificado”, mas uma complexa ligação entre o espaço e as relações sociais. Os próprios termos *arkhé* (principal) e *tékhton* (construção, construtor) apresentam uma limitação, indicando que a arquitetura faz parte de uma técnica já postulada, uma profissão, a ordenação do abrigo através de uma prática. Porém, ao voltar-se às reais necessidades dos abrigos paleolíticos, vê-se que as necessidades do corpo vão muito além de uma obra edificada, elas estão na sobrevivência e na convivência de cada indivíduo. Assim como em *As cinco peles*, de Hundertwasser – epiderme, roupa, casa, identidade e o planeta Terra –, a arquitetura é a própria inversão do seu conceito fundador (*arkhé*), compondo um ambiente repleto de camadas e mundos, sempre no meio, nunca formada por um agente principal. Ao pensar a arquitetura e urbanismo como um corpo, como o próprio corpo humano e suas potências, pode-se elaborar um modelo que facilita essa visualização de interação com o território. Para facilitar o entendimento, o modelo utilizado será a analogia do contágio e da assepsia.

O contágio é colocado aqui como invasão de organismos em um tecido homogêneo ou limpo, e não como uma doença. Ele entra na escala do urbanismo como uma forma de se opor a uma ordenação exacerbada do espaço, uma forma de sentir a matéria contagiada por irregularidades que estão além de um controle absoluto. A rugosidade de uma superfície irregular, a grossura, a sujeira, a aspereza e o ruído são contágios que, ao serem sentidos, suscitariam também um sentimento de pertencimento ao lugar, como quando você cultiva um jardim e se vê envolvido em todo o trabalho para que as plantas cresçam. Para que você pertença ao espaço, é preciso que você o contagie ou o molde. Portanto, para que ocorra o contágio, é necessário participação, toque, partilha e construção. Tais sensações, porém, não se restringem às sensações físicas, que é o caso de lugares com os quais temos vínculos

afetivos maiores que com outros e que nos fazem sentir e fazer parte do próprio ambiente; a infecção, a sujeira ou o grosseiro são a instância de sentimento de fazer sentir a – ou se contagiar pela – matéria, de participar ou fazer parte de um momento. Tais características se evidenciam quando comparadas aos espaços assépticos.

Por outro lado, a assepsia é a completa limpeza de substâncias indesejadas, a homogeneização de um lugar. É a instância de que não se consegue pegar nada e não se consegue sentir, pois não há rugosidades, ruídos ou sujeira que se distingam para que se possa apalpar ou sentir; a assepsia é como um sabão ou uma pedra de gelo que escapa das mãos. Quantas vezes andamos por locais pelos quais não temos a menor afetividade e por isso a sensação é de que ele nos escapa facilmente, um lugar limpo em que normalmente as sensações visuais se sobressaem às demais sensações? Não seria este um não lugar¹²? Na verdade, há um lugar ali, mas um lugar deslocado das sensações que nos fazem sentir mais primitivos e mais vivos.

O contágio e a assepsia tratam principalmente da perda do elo com o corpo, com as sensações e afeições que remetem a pertencimento e participação. Uma pessoa que constrói uma cabana reconhece em cada palha do telhado o seu esforço, criando elos afetivos com esse meio – ela está *contagiada* pelo seu trabalho e pela sua relação com o espaço que construiu e mantém. Por outro lado, os transeuntes da cidade raramente se sentem pertencentes a uma obra arquitetônica construída por um arquiteto, que elabora um projeto dentro de um escritório, determinando um espaço deslocado do contexto dos habitantes da cidade – trata-se então de um espaço *asséptico*, pois ele frequentemente homogeneiza um padrão de espaço deslocado do cotidiano dos viventes, é um espaço limpo. Neste sentido, Sennett (2006) atribui a passividade dos corpos à cidade contemporânea: ela, que antes era construída e pensada *in loco* de forma quase artesanal

12 Marc Augé (2007) construiu o termo *não lugar* para se referir a lugares transitórios que não têm significado suficiente para serem definidos como *um lugar*.

– e por isso necessitava de um trabalho comunitário –, hoje é coordenada e construída em um campo deslocado por inúmeras forças e razões, que seus habitantes simplesmente desconhecem.

Tratar a arquitetura e urbanismo como um campo ampliado de intervenção no espaço pode levá-la a outro patamar, não mais a uma estética edificativa, mas a uma arquitetura do cotidiano, dos cheiros, dos sons, dos pequenos obstáculos urbanos, das texturas, dos prazeres e dos movimentos. O primeiro abrigo construído não foi uma cabana, mas sim a roupa, as vestimentas de pele que o protegeram do frio e dos inimigos; ainda antes do abrigo temos as coisas, espaços, móveis, janelas, utensílios, meios de transporte, coisas que sempre foram tratadas como acessórios da arquitetura, mas estabelecem uma interação intensa com o nosso corpo e não podem ser desprezadas; e, por fim, temos o abrigo como arquitetura e o seu coletivo como cidade. Deste modo, tem-se a moda como arquitetura do corpo, o *design* como arquitetura das coisas, a arquitetura como arquitetura dos abrigos e o urbanismo como arquitetura de uma cidade. Tais arquiteturas agem no espaço interagindo com nossos corpos e se moldando aos nossos *desejos*. Logo, arquitetura e urbanismo são uma mesma manifestação, um agir no espaço fruto de nossos *desejos*, e as manifestações que transformam os espaços de contágio em espaços assépticos devem ser colocadas à prova, em atenta observação, pois, como sua origem é desterritorializada do contexto dos viventes, elas podem esconder interesses obscuros.

Segunda desterritorialização: do artífice ao artista (das sociedades de soberania à sociedade disciplinar)

Com o desenvolvimento das cidades, as atividades e os afazeres começaram a se direcionar para um patamar especializado. A urbe começou a abrigar serviços que não eram executados por quem cultivava a terra. Essas pessoas eram mantidas com o excedente da produção local (BENEVOLO, 2003, p. 23). Fazer uma roupa, um móvel, um sapato

e até grandes obras arquitetônicas estava nas mãos de um especialista que detinha a técnica necessária para sua execução. A tecnologia não era comumente repassada por meio de manuais globais, mas através de conhecimentos familiares, comunitários ou regionais. No período em que germinavam as cidades, o saber, mais que nos tempos atuais, era efetivamente o poder, o poder de sobreviver em ambientes hostis.

O acesso às informações restrito a determinados grupos não impediu o crescimento de cidades e impérios. Os romanos, por exemplo, confiavam aos seus centuriões a tarefa de colonização, e com eles iam arquitetos, agrônomos e militares, fixando as coordenadas – *cardo maximus* e *decumanus maximus* – que ligavam o território a Roma (BENEVOLO, 2003, p. 197). Esses conhecimentos eram divididos entre um conselho governamental, que praticamente confeccionou um território globalizado “antes de Cristo”, fazendo com que todas as cidades fossem ligadas à cidade “principal”, transformando Roma em uma metrópole cosmopolita. As informações técnicas, profissionais, religiosas ou científicas estavam distribuídas entre grupos de governo, de família, de clã, de comunidade, de aldeia, como também estavam estratificadas em diversos níveis de profundidade, com o objetivo principal de manutenção do poder e sobrevivência.

Quando as cidades começaram a surgir, a produção estava condicionada aos pequenos grupos que detinham a técnica para exercer determinados serviços. A organização era uma forma de sobreviver, principalmente na Idade Média. Quem não pertencia a uma associação – uma casa, uma mansão, uma fazenda, uma guilda – estava praticamente condenado à morte (MUNFORD, 1998, p. 294). Portanto, novamente se configura o bando, regido por um comportamento característico e pelo devir animal, intrínsecos às organizações sociais. Tais irmandades existiam ainda no Império Romano, como as comunidades de artífices, que se tornaram figuras de poder, pois monopolizavam a produção de certos artigos, não admitindo qualquer pessoa em seus grupos fechados. Já a guilda medieval era um corpo complexo que organizava e controlava o comércio e a vida econômica da cidade como um todo,

regulando as condições de venda e protegendo tanto o consumidor contra a extorsão quanto o artífice contra a competição desleal vinda de fora da cidade. A guilda jamais perdeu o seu vínculo religioso, porém ela não era absorvida por ele. Ela era um complexo sistema de ajuda mútua – *conjuratio* – e em muitos casos seus membros praticavam uma comunhão, comiam e bebiam juntos, formulavam documentos para o bom desempenho do conjunto, planejavam e pagavam em prol do bem dos seus concidadãos (MUNFORD, 1998). As guildas, junto à Igreja, desempenharam um importante papel ajudando a elevar os postos de trabalho e a desenvolver a manufatura nas cidades.

O artífice foi a principal figura dessa época, em que a técnica, mais que atualmente, estava ligada a um corpo na cidade que almejava poder e sobrevivência, representado por ordens religiosas, familiares ou comunitárias. É claro que a construção de palácios, catedrais e casas pelos artífices envolviam outros agentes. No caso das catedrais, por exemplo, havia a relação dos viventes da cidade que participavam ativamente oferecendo serviço e material, fazendo parte de todo o clima religioso que envolvia a obra, construindo um devir¹³ gótico, uma filosofia de vida abrangente, que fundamentava os modos de viver, pensar e agir dos europeus no medievo. Porém, o resultado e a arte empregada eram condicionados ao saber do artífice. Apesar das grandes obras serem fruto de um trabalho coletivo, o artífice reservava a si todo o saber técnico acerca da obra.

A mentalidade vigente em empresas e indústrias no século XXI comumente é estimular a competição entre funcionários e compensar o serviço com dinheiro ou *status* corporativo. Esta não era a realidade do artífice: o trabalho entre as corporações de artesãos era aberto e contava, inclusive, com apoio comunitário. Nesse período, por volta

13 Devir gótico é uma forma de pensar a arte gótica que estava inserida como um devir na sociedade medieval. Seria um modo de vida construído através de um conjunto de práticas artísticas que caracterizavam esse período. Na arquitetura se materializou com os arcobotantes e vitrais, por exemplo.

dos séculos XII e XIII, o trabalho deixava de ser algo profano ou vergonhoso, e a religião começava a incorporá-lo como uma ferramenta de controle da sociedade: o tempo livre era considerado uma tentação e um convite à indolência (SENNETT, 2009). O papel do artífice nas guildas era dizer a verdade sobre o que produzia, pois a honra da associação dependia dessa prestação de contas. Os artesãos desonestos eram rechaçados pelos demais colegas, o que garantia a reputação da guilda e dos nobres, visto que toda a riqueza passava pelas mãos deles (ouro, construções, roupas e objetos de arte).

No caso da arquitetura, a maçonaria¹⁴ foi uma guilda dedicada à construção, em que, assim como em outros casos, o ofício se misturava com a religião. Inicialmente ela admitia somente quem praticava a arte da construção, pois a arquitetura era considerada uma arte real, uma vez que tinha o apoio da nobreza, além de ser uma arte sagrada, pois se empenhava na construção de templos. A construção de grandes obras atravessava séculos, passando pelas mãos de gerações de construtores. Os primeiros deles tinham uma ideia inicial da obra e nada mais, entretanto as proporções das vigas alocadas, os grandes vãos abertos, as pedras bem talhadas, os arcos ogivais indo às alturas, as gárgulas que parecem guarnecer o lugar demonstram o quanto, com o passar do tempo, essas construções se ampararam em projetos de engenharias mais complexos. Não existia um engenheiro ali projetando todo o processo, e muitas vezes se passavam anos ou séculos sem que a construção chegasse ao fim. Os construtores iam passando o encargo da obra para as próximas gerações, não raro de pai para filho, com apenas ideias vagas do projeto; não havia um arquiteto – *arkhé* “principal” –, mas, comprometida com o trabalho, que não era restrito aos construtores, existia toda uma sociedade que fazia com que os artífices prosperassem. Portanto, o artífice atuava nas engrenagens da sociedade com ajuda associativa, comunitária e da nobreza; ele não era um artista, que era um personagem que gozava de certa

14 Em francês, *maçon* significa “construtor”.

independência trabalhando principalmente para a burguesia, mas um canalizador dos desejos de uma sociedade medieval.

O modo de trabalho de um devir artífice prega principalmente a cooperação entre os participantes de sua associação; é um método de trabalho coletivo e comunal que influencia diretamente a qualidade de uma obra. O que interessa para o artífice é a boa qualidade de sua obra, ele relaciona a habilidade à cognição. Para ele, a qualidade de seu trabalho também é uma autoridade, o que fortalece o seu senso ético. A repetição do serviço dota-o das habilidades tátil e cognitiva dos materiais: no caso dos construtores, a experimentação o fazia ter sensibilidade e domínio sobre determinadas estruturas e pedras; no caso do ourives, sobre o ouro; no caso do sapateiro e do bolseiro, sobre o couro. Nisso se assenta o seu senso *ético*. A repetição também é uma forma de desenvolvimento. É um engano pensar que um artífice não desenvolve técnicas e somente as reproduz, a transformação de suas obras é resultado de um processo de repetição, fazer e refazer, até que surja uma nova proposição. O artífice é diferente do artista, que enxerga na obra uma potencialidade única. Para o primeiro, a técnica é o mais importante, ela é o percurso necessário para que sua obra seja concluída, e este processo de detalhe e acertos técnicos é a sua própria obra. Nesse sentido, De Certeau (1998) classificou as artes do fazer como um saber não sabido, ou um saber que não está escrito em um manual técnico, mas está na cognição, na técnica, no manuseio, no movimento delicado. A prova disso é o conhecimento técnico sobre a fabricação de violas e violinos que morreu juntamente com Antonio Stradivari.

O artífice é um exemplo peculiar de trabalhador autônomo e toda a discussão até agora é uma forma de tentar redescobrir essa esta fórmula, na qual o impulso para realizar algo vem do próprio trabalhador, um impulso que o compele a trabalhar expressivamente. Tal estrutura de trabalho foi se dissolvendo conforme as atividades comerciais, científicas e de Estado começaram a se desenvolver com mais autonomia, sem interferências religiosas e da nobreza. O artífice

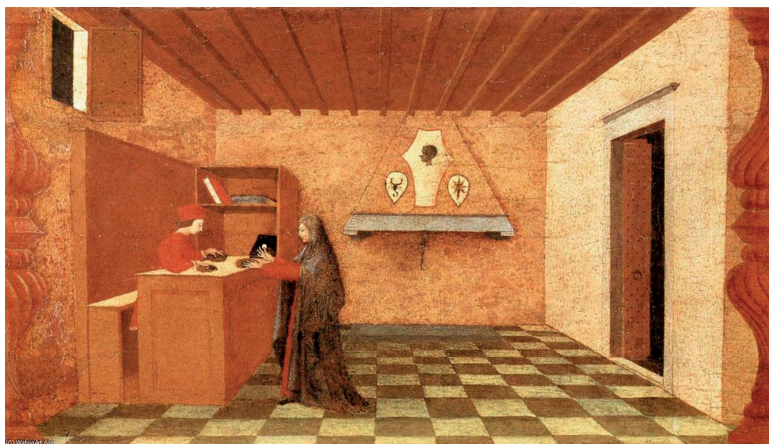
virou então o artista, não mediante uma ruptura sem volta, tanto que os dois profissionais até hoje coexistem, mas naquele momento a arte individual começara a ganhar importância, e a atividade autônoma garantia uma renda superior àquele que se destacasse e associasse a um mecenas. Porém, o artista do Renascimento descobriu que a originalidade de sua obra não garantia sólidas bases sociais como na organização prévia do corpo de artífices (SENNETT, 2009).

Nesse período, os ofícios estavam passando por uma revolução própria devido a uma multiplicidade de processos que levaram a mudanças nos modos profissionais de fazer. Provavelmente, a primeira tentativa de controlar e esquadrinhar as funções apareceu no *Livre des métiers*, escrito por Étienne Boileau em 1268. O autor se dedicou a documentar as profissões, dividir e regulamentar os deveres e fazeres delas, a fim de proteger os trabalhos e homologar a função política e religiosa perante a sociedade. A principal consequência dessa segmentação dos serviços foi que, controversamente, elas acabaram por contribuir para o fechamento das guildas, ao criar parâmetros profissionais específicos, o que auxiliou a perda do caráter das corporações de artífices, que se dedicavam à sociedade em geral e eram tidas como orgulho de uma cidade ou Estado.

No ramo da arquitetura, pequenos acontecimentos perfizeram o campo, por exemplo: com o advento da *perspectiva*, que introduziu o controle de três dimensões por referências geométricas através de uma superfície plana, o espaço ficou codificado de forma a simular um observador concentrando a visão em um ponto de fuga no espaço. Para Giedion (2004), a perspectiva era uma expressão da época, não era mérito de um único inventor, era uma concepção atualizada do espaço juntando a arte e a ciência. E talvez não fosse uma simples expressão, mas sim a forma que se encontrou nesse período de controlar a produção artística, pois, por meio da simulação, a perspectiva possibilitou antever e controlar o espaço arquitetônico e as composições na pintura.

Especificamente na pintura, engatinhavam as noções de perspectiva, como se observa nas obras de Paolo Uccello. O pintor, assim

como outros artistas da época, baseava sua criação em métodos científicos. Em suas telas, pode-se perceber a influência dos principais estudos de perspectiva na composição de certos elementos, como os pisos quadriculados e as arestas das paredes apontando para as linhas de fuga na primeira cena do painel *O milagre da hóstia* e as lanças da cavalaria de *A batalha de São Romano* diminuindo de espessura conforme se aproximam da linha do horizonte.



O milagre da hóstia. Fonte: Uccello (1465-1469).



A batalha de São Romano. Fonte: Uccello (ca. 1438-1440).

Prova do contexto de controle sobre as obras, os fazeres e os *métiers* também estariam na forma de trabalhar do artista Filippo Brunelleschi, que era um precursor das perspectivas e se ocupava das funções de ourives, escultor, estudioso de línguas antigas e arquiteto. A pluralidade profissional era uma característica da época, na qual “ter a técnica do fazer” era sinal de nobreza e prestígio, o que culminou no mito da perfeição das obras renascentistas. O fato de as produções não serem fruto do trabalho de diferentes especialistas começou a mudar o *status* do artífice, transformando-o em um artista.

Brunelleschi foi o vencedor de um concurso com o projeto de uma nova cúpula para a Catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença na Itália. Ele construiu uma cúpula dupla, com pavilhão octogonal e oito gomos da abóboda revestidos de telhas de terracota vermelha, cujos espigões são revestidos por mármore branco. Essa figura geométrica elementar sobressai no território e orienta até hoje todo o espaço da cidade (BENEVOLO, 2003, p. 403). O modelo de arquitetura sustentado por Brunelleschi, de cunho pessoal, transforma o arquiteto artífice em artista artífice e funda uma arquitetura baseada na razão humana e nos modelos clássicos, em que o ser humano é capaz de controlar todos os espaços necessários à sua vida, e o artista assina a obra. Logo, a sociedade europeia adotou essa forma de fazer arquitetura, racional e baseada em cálculos.

Aos olhos de historiadores da cidade, a abóbada da Catedral de Santa Maria del Fiore faz parte da conclusão de um ciclo de grandes obras públicas medievais e inaugura uma época, porém essa mudança não se deu por conta dos feitos de Brunelleschi, mas sim por feitos de uma sociedade que estava se modificando, se desligando de órgãos religiosos e monárquicos, que, por conseguinte, começava a separar a arte e a ciência desses setores sociais. Nesse momento, outra forma de construir emergiu, criando a figura do artista construtor, o profissional que dava nome à obra. A primeira tarefa desse novo construtor era definir de antemão o desenho e o modelo da obra arquitetônica. Assim, todas as decisões necessárias

deveriam ser tomadas antes de a obra ser iniciada, o que tornou possível distinguir duas fases do trabalho: projeto e execução. O arquiteto fazia o projeto e não mais se confundia com os seus operários. Para a execução do projeto eram considerados três aspectos principais: primeiro, a proporção das formas; segundo, as medidas efetivas; e, terceiro, as características físicas dos materiais, como cor, dureza e resistência (BENEVOLO, 2003, p. 403). A sistematização da construção se consolidou como um modelo ou um código e aos poucos tomou o espaço das corporações de artífices, dissolvendo-as. Mas o artífice também não foi completamente abolido, ele ainda coexiste e sobrevive no cotidiano, realizando trabalhos manuais, artesanais, artísticos ou mesmo participando em fazeres tecnológicos que priorizam a cooperação.

A forma de fazer arquitetura adotada no Quatrocentos não só marcou a passagem da técnica de construção para a modernidade, como também constituiu um modelo que se consolidou encobrindo outras formas de fazer. De um lado está o desenho, o projeto ou o *design*, um processo distanciado pelo qual o técnico, o projetista, o engenheiro ou o arquiteto elaboram a sua proposta; do outro lado está o canteiro onde se concretiza a obra projetada, abrigando profissionais, construtores e viventes que muitas vezes desconhecem o processo integral de desenvolvimento de uma construção.

Por um lado, a perspectiva permitiu representar o espaço tridimensional em desenhos bidimensionais, uma virtualização que deslocou todo o processo do canteiro de obras para o projeto e ficou restrita ao artista (ou artista arquiteto). Por outro lado, o canteiro de obras se autonomizou, e a definição e a produção da obra arquitetônica, antes a cargo de uma corporação de artífices, não eram mais partilhadas. O artífice também se transformou em um operário, aquele responsável por executar o serviço do artista arquiteto. Enquanto isso, o indivíduo não mais erguia sua própria habitação para se proteger, como fazia no tempo das cavernas, e, cada vez mais, a construção, que era algo intimamente ligado ao corpo, começou a se descolar dele.

A cidade, posteriormente, passou por um período de coletivização, em que a corporação de artífices junto com a sociedade construía o espaço urbano. Já no Quatrocentos esse descolamento do território urbano se fez completo com a materialização da figura do artista – que também é um técnico responsável e com direitos adquiridos pelo seu saber –, normalmente isolada do contexto urbano, mas não desarticulada do contexto político, pois o artista serve aos mecenas, burgueses, religiosos ou nobres, que o compelem a realizar as obras conforme um desejo específico. A concepção da obra de acordo com o desejo de um artista ou de um mecenas gestor de todo o processo, é paralela ao desenvolvimento do capitalismo e da modernidade, cuja questão mais relevante é o controle do espaço urbano e o desenvolvimento das atividades comerciais.

A ferramenta pré-capitalista separava as atividades sociais das comerciais construindo o *laissez-faire* e criando um vínculo não mais com aqueles que detinham o poder social, o que fez surgirem novas forças econômicas: burgueses, proprietários, latifundiários e industriais. Uma abordagem marxiana (MARX, 1996) nos diria que a arquitetura, que era tratada de forma quase artesanal, se especializou em mercadoria, pois o principal objetivo da divisão manufatureira do trabalho era transformar as coisas em produto. O couro para o sapateiro é visto como matéria-prima, e a máquina de costura, a tesoura e os pregos são vistos como meio de trabalho, enquanto o sapato é a mercadoria. Contudo, existem outras funções deste meio de produção que talvez ultrapassem as abordagens de Marx, pois o capital não somente transforma o produto em mercadoria, mas envolve outras perdas, por exemplo: a de significado de uso do próprio produto, visto que antes o fazer estava intimamente relacionado a uma necessidade próxima, e agora não mais; a de afetos, uma vez que as antigas formas de fazer foram substituídas por outras mais pragmáticas; e, principalmente, a da participação e cooperação da sociedade na obra. Tais perdas ainda transformaram o artífice em um simples operário, retirando dele a autoria do processo de construção da obra de arte.

Portanto, as influências advindas do Quatrocentos inauguraram um momento de controle do espaço urbano. Um espaço cujas coordenadas são ditadas pelo técnico e pelo artista. É possível ponderar também que esse controle não é completamente efetivo, pois, na cidade, os dispositivos em que esses personagens estão imersos são muito mais difusos, subordinados a outros poderes. Logo, a perspectiva do projeto separado do canteiro de obras talvez represente o começo de uma estrutura de poderes de uma sociedade disciplinar.

Michel Foucault desenvolveu o conceito de sociedade disciplinar em uma época de crescimento industrial, que coincidiu com o desenvolvimento de tecnologias forjadas a fim de controlar os corpos em prol da produção (FOUCAULT, 1999b). Esse conceito, apesar de desenvolvido e concebido em um contexto industrial, provavelmente tem suas raízes no Quatrocentos. A hipótese é que os anseios intelectuais da época, que pregavam o humanismo acima de tudo, começaram a construir a ideia de possibilidade de controle dos fenômenos sociais e naturais.

A partir do século XX, vê-se que, em função da vigilância do espaço, é necessário disciplinar, estratificar, diferenciar e classificar o corpo a todo momento, o que lhe imprime um ritmo programado. Os detalhes condicionariam a prática cotidiana dos transeuntes no espaço urbano, tanto aqueles mais materiais – como uma maçaneta, uma porta, uma parede, um corredor, que servem à ordenação e ao controle do espaço – quanto os mais sofisticados – onde as intenções não estão expostas diretamente, como um padrão de fachada que simboliza riqueza, uma tipologia construtiva que dá aparência ordeira ou um pano de vidro que expressa modernidade. Fazendo tal paralelo com a arquitetura, o papel do arquiteto nesse contexto é disciplinador. Pode-se associar seu projeto e o canteiro à própria estrutura do panóptico¹⁵ da sociedade disciplinar. No panóptico, o

15 O panóptico consiste em um projeto de prisão circular, onde um observador central pode ver todos os presos. Ele foi criado pelo jurista e filósofo Jeremy Bentham e estudado por Michel Foucault na década de 1960 (FOUCAULT, 1987).

indivíduo vê e não pode ser visto; da mesma forma, o projeto determina e não pode ser determinado.

Uma questão que percorre todo este livro é por que tal modelo de trabalho, tal dispositivo, resistiu ao longo do tempo e vigora até os dias atuais. Talvez por conformar estruturas estratificadas¹⁶, ou seja, o estrato seria o responsável por consolidar suas estruturas, engessando-as ao longo do tempo. A estratificação leva à perda das experiências urbanas, pois é por meio dela que se enquadra o espaço em vetores sólidos, rótulos, leis e códigos que se consolidam como formas de conteúdo e expressão: arquitetura/urbanismo, carros/pedestres, público/privado, nômade/sedentário e progresso/cultura. Como fugir de tais dicotomias? A construção de espaços assépticos passa por essas cristalizações fundadas em redes dicotômicas, máquinas binárias, descartando alternativas ao espaço, por exemplo: não se consegue pensar além do espaço público/privado, o que tornou a propriedade privada um dogma inquestionável, inclusive respaldado por leis.

Contudo, os estratos não são tão estáveis e sólidos; assim como a crosta terrestre, eles estão em lento e permanente movimento. Portanto, a percepção do que é o privado e do que é o público se modifica ao longo do tempo, construindo alternativas, fugas e vínculos. Também aqui, dentro do panorama demonstrado, busca-se promover não mais uma arquitetura e urbanismo baseada em conceitos sacralizados,

16 O conceito de estrato (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 54) refere-se a camadas que se constituem ao longo da história, uma postura adotada que se acomoda na sociedade até virar uma lei, um código, uma categoria, um “estrato”. Geologicamente, os estratos são camadas que se acumulam e se estratificam, como no solo listrado de cores avermelhadas cortado pela erosão. O solo que tem uma textura plástica e arenosa se acumula na terra e com o passar do tempo se transforma em um estrato: uma estrutura sólida e quase estática. Portanto, esse modo de fazer arquitetura se estratificou ao longo do tempo e ainda se consolida por uma série de fatores que ainda se fazem atuais, como a transformação do próprio espaço em mercadoria.

mas sim uma arquitetura não limitante, sem segmentações, que promova questionamentos e crie experiências no espaço da cidade.

Terceira desterritorialização: do artista ao agente (das sociedades disciplinares à sociedade do controle)

Assim como no Quatrocentos, quando o fazer da cidade se transformou devido ao surgimento dos meios técnicos e socioeconômicos que garantiram a passagem do artífice para o artista, as mudanças socioeconômicas e técnicas dos últimos anos do século XX e começo do XXI estão dando origem a um novo momento, que foge do controle do próprio artista e do técnico. A arquitetura de espaços disciplinados está passando para uma arquitetura de espaços de controle. A arquitetura como uma obra de arte está se transformando em algo maior, não vinculado ao espaço urbano, mas sim às referências imateriais, como uma marca, um modelo, um pensamento que se replica, que se alastra como um vírus. Portanto, surge uma figura conceitual, que é a do arquiteto *agente*. E, para explicar esse percurso, parto dos acontecimentos do final do movimento moderno.

Charles Jencks (1981) disseminou o discurso da morte do movimento moderno, marcada pela demolição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe em 1972 nos Estados Unidos, na cidade de Saint Louis, Missouri. Concebido pelo arquiteto Minoru Yamasaki, que propôs 33 edifícios com onze andares cada, o Pruitt-Igoe teria um espaço térreo, com muita arborização e equipamentos de lazer entremendo os blocos residenciais, reservado para atividades públicas e de convivência. Entretanto, tais torres foram demolidas duas décadas depois de sua construção – o que foi documentado no filme *Koyaanisqatsi: uma vida fora de equilíbrio*, produzido em 1982 por Godfrey Reggio. O Pruitt-Igoe foi concebido de acordo com os ideais mais progressistas dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (Ciam) e ganhou um prêmio do Instituto Americano de Arquitetos quando foi projetado em 1951.

Dez anos antes da demolição, o grupo denominado Team 10 já fazia uma crítica embasada e contextualizada ao movimento moderno, portanto pode-se dar a Alison e Peter Smithson, Aldo Van Eyck, Jaap Bakema e outros membros do Team 10 parte do crédito pelo fim do movimento, visto que eles tensionaram pontos cruciais, que desencadearam sua dissolução. Nesse período, a Internacional Situacionista e alguns autores também reverberaram críticas ao modelo moderno: Jane Jacobs e Christopher Alexander denunciavam as contradições do discurso através de observações sociológicas à escala monumental e à impessoalidade do modernismo.

Portanto, o Pruitt-Iggo é exemplo de um modelo ultrapassado que vai além das abordagens críticas da arquitetura moderna e modernista, ele não é produto de uma crise do moderno, mas de um modelo sistêmico e de configuração do espaço que já estava em crise. Ele é um exemplo efetivo de resistência da arquitetura ao espaço que pretendia “disciplinar os corpos”, ou seja, a indústria, a escola, os hospitais, as unidades habitacionais, que impunham diretrizes fixas a fim de ter um controle efetivo dos corpos. A arquitetura se adequou a esse momento, criando diversos dispositivos de controle cujo molde principal era o confinamento: nas prisões, o dispositivo de vigilância é o panóptico, onde o vigilante vê sem ser visto pelos encarcerados; a escola, com corredores e salas enclausuradas, divide-se em classes por faixa etária para o permanente controle dos alunos; o modelo de indústria é o fordismo, no qual o trabalhador executa uma tarefa repetitiva, sendo vigiado o tempo todo; o hospital e as casas de tratamento psicológico adotavam o sistema do internato; e, no campo urbanístico, o modelo moderno servia como uma luva ao repartir a cidade como um corpo segmentado e disciplinado, como nas quatro esferas da *Carta de Atenas*: habitação, trabalho, diversão e circulação.

Pode-se conectar tais relações de controle diretamente à arquitetura, pois o papel do arquiteto é disciplinador, ele controla ao passo que delimita o espaço urbano. A partilha do espaço pelo arquiteto – desde que ele se tornou o principal técnico responsável pela obra – acontece

no instante em que o espaço é condicionado a um traço no projeto: um desnível, uma janela e outras formas que nos seduzem e que modificam efetivamente a cidade. No entanto, o envolvimento do conceito de arquitetura com as artes, desde o seu nascimento, comumente o reveste de um *status* apolítico, como se a área fosse um produto unicamente do campo da estética e como se a estética não estivesse em um âmbito político. Além disso, o discurso arquitetônico urbano emanado pelos especialistas provoca uma falsa sensação de tecnicidade descolada do social e do político. Porém, essa inveracidade pode ser desmascarada com o exemplo de um simples elemento arquitetônico: o muro. Não há nenhum elemento que una mais os adjetivos arquitetônico e político do que o muro, que separa fisicamente as propriedades privadas na cidade. E essa relação de controle do espaço é um ciclo estratificado e viciado que se cristalizou ao longo do tempo sem ser questionada.

Voltando ao Pruitt-Igoe, ele derivou de outro assentamento que estava ali: Cochran Gardens, em Saint Louis, no estado do Missouri. O local sofria uma crise causada pelo crescimento descontrolado, com problemas como a marginalização e a depreciação do valor do solo. Com a intenção de combater o processo de expansão, a prefeitura decidiu demolir as favelas que se aproximavam da área central da cidade e vendeu para a iniciativa privada por baixos preços, assegurando assim a ocupação para atividades comerciais e pela classe média. Em contrapartida, o governo promoveu a construção de conjuntos habitacionais densos e verticais, de modo a acomodar em pouco espaço a imensa população pobre da cidade. Portanto a construção em massa de edifícios modernistas, vinculada à causa social que almejava o ordenamento da cidade e a produção em grande escala, desenvolveu uma malha urbana de repetição que descartava processos regionais a favor de construções de baixo custo (BRISTOL, 1991).

A adaptação nesses lugares na maior parte das vezes era calamitosa, pois claramente o modo de viver dos habitantes era incompatível com a proposta do Pruitt-Igoe, o que refletiu no completo abandono e rejeição do conjunto de edifícios pelos moradores, culminando em

seguida na sua demolição. Assim, o Pruitt-Igoe, a *Carta de Atenas* e todas as iniciativas sobre o meio urbano que buscavam controlar os espaços com o auxílio da arquitetura estavam fracassando naquele momento. Tais acontecimentos faziam parte de um amplo campo problemático, não estando restritos à arquitetura.

O fracasso do modelo do artista e técnico que projeta o território se refletia em todo o modelo inspirado pela arquitetura moderna, cujo objetivo de disciplinar os corpos era relacionado a um progresso humano. Contudo, tais relações não somente estavam ligadas às instituições, mas também estavam diluídas nos meios sociais mais íntimos, na família, nas relações de amizade e de trabalho, como um contínuo exercício de vigilância. As disciplinas fazem funcionar as relações de poder em sua trama de multiplicidade da maneira mais discreta possível: atendem a hábitos anônimos e coextensivos que regimentam uma vigilância hierárquica e contínua, julgando e classificando os segmentos da sociedade (FOUCAULT, 1999b). E o panóptico é considerado o modelo utópico da sociedade, logo o projeto arquitetônico e de engenharia é o panóptico do arquiteto e dos técnicos da cidade, pois eles interferem no espaço urbano sem serem vistos.

Considerando o caso do Pruitt-Igoe, é possível afirmar que a crise do sistema disciplinar também é responsável pela decadência das doutrinas do movimento moderno. Não se trata do declínio da arquitetura como um todo, mas sim de toda uma sociedade que estava migrando para outras formas de se relacionar, produzir e controlar. Emerge então o último descolamento, a última desterritorialização, cujas engrenagens estão fortemente ligadas à passagem da sociedade disciplinar para uma sociedade de controle. Só que a sociedade disciplinar não se desfaz, ela coexiste ou migra para um sistema em que o enclausuramento, a vigilância e o panóptico não são mais necessários.

Para Gilles Deleuze (1992), não é mais necessário, como nos filmes de ficção científica, conceber um mecanismo de controle que dê a cada instante a posição exata do indivíduo no espaço. A sociedade de controle é aquela em que os mecanismos de comando se tornam

cada vez mais *democráticos* e pulverizados, cada vez mais imanentes ao campo social, distribuídos por corpos e cérebros dos cidadãos (HARDT; NEGRI, 2010, p. 42). É uma intensificação das disciplinas, determinando novos espaços e se organizando em redes flexíveis e flutuantes. Enquanto a sociedade disciplinar era controlada pelo confinamento e pela punição, na sociedade do controle o indivíduo se mantém livre no espaço, mas carrega consigo *dívidas* – o que não deixa de ser uma punição permanente. Na sociedade do controle o indivíduo nasce endividado.

Na sociedade disciplinar, o modo de produção era predominantemente fordista, dividindo-se as funções entre os empregados, que formavam um corpo coletivo, único, porém segmentado. Não era raro alguém jogar um sapato nas engrenagens e sabotar todo o sistema¹⁷. Já na sociedade de controle, não há sabotagem, pois a fábrica dá lugar à empresa, um sistema instável, cujos funcionários não têm cargos fixos e estão em constante competição para sobreviver e ser premiados. Tal sociedade revela um modo de vida em que a vigilância encarna métodos mais fluidos e virtuais, por exemplo: o dinheiro não é mais em cédulas, mas é o crédito do banco que pode ser acessado a qualquer hora; o sistema de comunicação não é mais o telefone, mas sim a rede de computadores dando acesso a um conteúdo ilimitado; os arquivos e informações já não são conservados em livros e CDs (*compact disks*), mas em nuvens (*clouds*) nas redes de computadores, que podem ser acessadas a qualquer hora e em qualquer lugar; a assinatura perde lugar para a senha como registro do indivíduo; e, por fim, os bens duráveis cedem lugar para a obsolescência programada.

No campo da arquitetura e urbanismo, um contexto semelhante parece acontecer na passagem do movimento moderno para o dito “pós-moderno”. A derrocada do movimento moderno na arquitetura, na verdade, não é um fracasso, mas sim uma incompatibilização de

17 *Sabot*, em francês, é um tipo de sapato, o que deu a origem a palavra sabotagem (DELEUZE, 1992, p. 221).

sistemas, que estava impregnada na sua utopia e andava junto com a própria sociedade disciplinar em decadência. O moderno era disciplinador, ao passo que trabalhava o espaço como sequência lógica e segmentada de confinamentos, ou seja, a arquitetura como máquina, ao mesmo tempo que era associado aos ideais comunistas. Por isso, sua utopia se desvinculou da mira dos grandes empreendedores urbanos, tornando o sonho de uma sociedade igualitária ainda mais distante.

Como a grande frustração do movimento moderno foi a não concretização das utopias sociais, após seu fim não havia mais utopias com as quais se apegar. Em compensação, o território e a produção de arquitetura começam a se organizar de maneira instantânea e efêmera e, de certa forma, impulsionam os objetivos de uma sociedade de controle.

Rem Koolhaas, talvez o mais expressivo teórico do momento trabalhando o conceito de cidade genérica, afirma: as cidades estão cada vez mais iguais, sem uma identidade própria, incorporando signos globais que auxiliam no fluxo e na captura do capital global (KOOLHAAS, 1995, p. 1238). Sua distinção entre cidade histórica e genérica é, de certa forma, imprecisa, pois não revela dados e costumes locais, línguas, signos e comportamentos. Tampouco se sabe se Koolhaas assume em seus trabalhos uma postura crítica, visto que ele mesmo reproduz a ideia de cidade genérica ao propor a *tábula rasa*¹⁸ no campo da arquitetura e urbanismo. Entretanto, mesmo

18 “Poderíamos ir mais além: viver sem história é uma aventura apaixonante para eles. Esta observação deveria nos levar a revisar certo número de dogmas ou teorias de arquitetura e urbanismo e, talvez, reexaminar a validade (ou não) de um dos mecanismos mais importantes do século XX: *tábula rasa*, a ideia de começar do zero, sem a qual os arquitetos modernos dos anos 20, como Le Corbusier, acreditavam que nada era possível. Uma posição como essa claramente demonstra um extremo otimismo, um otimismo que a década seguinte demoliu completamente. Mas talvez precisemos retomar o uso da *tábula rasa* – talvez tenhamos que ser mais seletivos em nossas estratégias de urbanização, em vez de permanecer ansiosos conservadores incapazes de especular em termos do novo” (KOOLHAAS *et al.* apud MOREIRA, 2002).

mergulhado em contradições, este modelo serve de parâmetro para o efêmero e dinâmico contexto atual – talvez um contexto descartável – que a sociedade de controle exige.

A arquitetura na sociedade de controle também é efêmera, não no sentido dos antigos povos nômades, mas no sentido de povoar a subjetividade dos indivíduos. O *marketing* empresarial passou a ser aliado do arquiteto, pois a arquitetura adquiriu uma importância imagética, mais como uma publicação editorial do que como um espaço físico¹⁹. Utilizada para promover as cidades segundo um planejamento estratégico que estimula entre elas a competição pelo *status* de capitais internacionais, a arquitetura passou a se disseminar por meio do *marketing*, reproduzindo a imagem de ambientes criados especialmente para atrair turistas e investidores. A arquitetura, além de um lugar, é vista sob a perspectiva econômica, e os lugares tornaram-se *commodities*, objetos com valor de troca. Isso se evidencia pela intensa produção de sentido através da arquitetura de lugares que exploram a fantasia em sítios fechados e pela implantação de mais espaços destinados ao lazer (SASSEN; ROOST, 1999).

Nesse sistema, o arquiteto parece transcender o modelo do artista, pois ele passa a ser um personagem flutuante. Uma marca, um nome que sempre está presente como um modo de fazer característico de uma empresa, como uma roupa de grife, uma escuderia de carros ou uma rede de *fast food*, cuja comida é igualmente preparada em todos os lugares da franquia. Assim, cada vez mais o planejador se confunde com o empreendedor. O arquiteto vira um conceito e, como todo conceito, ele se transforma em um personagem virtualizado, como nas redes de computadores em que o objeto é carregado (*upload*), tornando-se algo imaterial, mas podendo ser baixado e se materializar em qualquer lugar e a qualquer momento (*download*). Esse arquiteto, figura midiática, é o responsável por projetar a

19 Este assunto também será abordado no capítulo: “Dos muros da cidade a Portobello Road: simulacro da heterotopia”.

identidade necessária do lugar, aproveitando-se de consensos indispensáveis. Esse seria o poder da construção de uma identidade cultural, que seria a âncora da nova concepção de arquitetura e urbanismo.

É importante ressaltar que o arquiteto-estrela não está fora desse contexto, ele é uma peça importante que está em meio a uma complexa trama de poderes e intenções. Conjuntamente ao planejamento estratégico das cidades, a arquitetura e urbanismo se torna um meio de comunicação e promoção, e o que está em promoção agora é um produto inédito: a própria cidade, que não se vende se estiver com sua *image-making* inadequada. O arquiteto urbanista seria um dos principais personagens – ao lado de cantores, cineastas, pintores, compositores, escritores – responsáveis pela construção da nova identidade cultural de um lugar, reverberando imagens futurísticas, antigas, feudais, esportivas e culturais, que serão disseminadas pelo mundo – *cultural turn*²⁰ –, suscitando grandes deslocamentos globais de pessoas que aderem à prática do turismo.

Contudo, essa virada cultural não dita formas de atuação, tal qual o advento do arquiteto-estrela, esse processo é diluído e penetra a escala cotidiana, conduzindo-se por espaços genéricos. Assim como um arquiteto pode imprimir sua marca nos espaços que projeta em todo o mundo, uma empresa pode imprimir sua franquia criando uma decoração e logomarca características para reforçar a imagem do seu produto. E, além de um espaço padronizado, ela pode utilizar em seu repertório elementos multissensoriais para atrair clientes: odores, luzes, sabores e cores. Ou, então, pode vincular imagens de um estilo de arquitetura a seu portfólio a fim de chamar a atenção de pessoas interessadas em consumir uma arquitetura fora de contexto, importada, que sugira padrões culturais europeus: góticos, românicos, enxaimel, chalés ou mesmo a contemporânea pele de vidro.

20 Segundo Fredric Jameson, a cultura se torna de tal maneira coextensiva à vida social em geral que o “cultural” e o “econômico” já significariam a mesma coisa (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2000, p. 45).

Tais detalhes estéticos traduzem uma forma, um estilo, um conceito, que se imprime como um carimbo no território da cidade. Esse universo *copy/paste* surge como uma brincadeira de recortes e colagens, na qual o espaço é preenchido por um fetiche arquitetônico, por um conteúdo estético viciado, como as franquias de *fast food*: não importa onde a loja esteja, ela sempre terá características arquitetônicas padronizadas.

O urbanismo avança pelos mesmos caminhos que a arquitetura, transformando os centros urbanos em verdadeiros centros “culturais”, suscitando a expulsão de moradores antigos que não conseguem pagar os altos custos de vida da cidade, simultaneamente imprimindo um condicionamento dos hábitos, eventos e padrões estéticos através de um grande aparato de segurança. No caso do urbanismo construído por agentes privados, grandes empresas imobiliárias constroem cidades temáticas inteiras, condomínios cercados, com um código de conduta rígido e padrão estético predefinido. Porém tais intenções, de forma alguma, estão expostas claramente, elas, na verdade, mimetizam discursos consagrados tornando todo o procedimento nebuloso.

A *Carta do novo urbanismo* apresentada em 1996 nos Estados Unidos, surgida da necessidade de repensar os subúrbios dominantes, por exemplo, articula um discurso que poderia ser copiado para todos os empreendimentos imobiliários. Ela defende ideias às quais, a princípio, não há como se contrapor, estabelecendo conjuntos de normas para a construção de cidades que, à primeira vista, parecem inquestionáveis, como: organização em polos regionais e articulação de áreas centrais, evitando uma ocupação dispersa; valorização do transporte coletivo; e retomada dos processos tradicionais de urbanismo relativos ao arranjo de quadras da arquitetura. Porém, essa carta também é um tipo de diretriz genérica, um manual prático, que pode ser impresso – ou colado (*paste*) – em qualquer território. É importante ressaltar sua face tendenciosa, pois o movimento do New Urbanism (Novo Urbanismo) está associado aos condomínios fechados e uma padronização estética, normalmente implantados pelas

incorporadoras imobiliárias, que tanto constroem quanto gerenciam espaços como o do filme *O show de Truman*.

A *Carta do novo urbanismo* foi o parecer técnico – ou um conceito – que legitimou muitos empreendimentos urbanos em todo mundo; o documento é um exemplo claro de apropriação de um discurso e de sua efetivação no território. O conceitualismo na arquitetura e urbanismo sempre foi um instrumento de controle do espaço através de manuais arquitetônicos. Foi assim com o ditame vitruviano, que serviu de catecismo para o neoclassicismo, o qual se inspirava nas ruínas autênticas da escavação de Pompeia e Herculano no século XVIII (FRAMPTON, 1997, p. 4). Aconteceu o mesmo tanto com a *Carta de Atenas*, baseada na Ville Radieuse, que inspirou a renovação urbana no período pós-Segunda Guerra Mundial, desconstruindo a cidade (CHOAY, 1996), e, mais recentemente, com a cidade genérica de Koolhaas, que estudou fenômenos urbanos genéricos pelo mundo e propôs a tábula rasa, o começar do zero, algo que, por causa das teorias do arquiteto Aldo Rossi, havia sido esquecido como uma alternativa para o novo.

O grande perigo do conceitualismo é usar uma matriz genérica para todos os casos, uma multiplicação padronizada, e, nesse quesito, todos os exemplos citados são semelhantes. O discurso do urbanismo, em grande parte das vezes, é impositivo, mesmo que sofra resistência e não seja totalmente hegemônico. Ele se alastra em proporções avassaladoras sobre uma territorialidade incontrolável, pois o conceito, como entidade imaterial, pode-se alastrar por todo o território como um carimbo, sendo renovado a qualquer momento, como, no computador, o objeto copiado uma vez e colado infinitas vezes: um exercício de reprodução (*copy/paste*).

Do ponto de vista dos habitantes da cidade, talvez essa urbe não seja genérica a olhos vistos, pois se percebe claramente que as cidades são diferentes entre si: os edifícios, as lojas, as pessoas, as escadas, as janelas. Contudo, existe algo que permanece semelhante em todas elas como um modelo de se fazer cidades. O que é genérico não é a cidade, mas sim um paradigma que persiste. Portanto, a cidade se faz por ordens

diversas, mas isso não significa que ela é completamente diferente de outras, dentro da diversidade há modelos que se copiam, como pensava Deleuze: há uma diferença de grau, mas não de natureza²¹. A diversidade é visível, mas não no cerne ontológico de determinadas ações.

O modelo *copy/paste* de arquitetura e urbanismo está impregnado no cotidiano das cidades ocidentais, ele não é um processo determinado, mas é pulverizado em nosso cotidiano e parece caminhar para uma metodologia dominante de como fazer cidades, na qual o artista e o artífice são personagens cada vez mais subutilizados. A máxima da utilização do método *copy/paste* na arquitetura parece estar em vias de se concretizar com o auxílio de grandes impressoras tridimensionais, que possibilitariam ao usuário fazer o *download* de um modelo na rede de computadores e construir sua residência em poucos dias, da mesma forma que se faz uma impressão em papel ou se adquire qualquer material na internet. O termo *junkspace*²² (espaço

21 “O que difere por natureza não são as coisas, nem os estados de coisas, não são as características, mas as tendências. Eis porque a concepção da diferença específica não é satisfatória: é preciso estar atento não à presença de características, mas a sua tendência a desenvolver-se. ‘O grupo não se definirá mais pela posse de certas características, mas por sua tendência a acentuá-las’. Assim, em toda sua obra, Bergson mostrará que a tendência é primeira não só em relação ao seu produto, mas em relação às causas deste no tempo, sendo as causas sempre obtidas retroativamente a partir do próprio produto: em si mesma e em sua verdadeira natureza, uma coisa é a expressão de uma tendência antes de ser o efeito de uma causa” (DELEUZE, 1956, p. 77-112).

22 O espaço-lixo – *junkspace* – é “o produto de um encontro entre a escada rolante e o ar condicionado, concebido numa incubadora de Pladur (as três coisas faltam nos livros de história)” (KOOLHAAS, 2010, p. 87). “O espaço-lixo é a soma total do nosso êxito atual; construímos mais do que todas as gerações anteriores juntas, mas de certo modo não nos registramos nas mesmas escalas. Nós não deixamos pirâmides” (p. 70). “O espaço-lixo é pós-existencial; faz-nos não ter a certeza do lugar onde estamos, oculta para onde vamos e anula o lugar onde estávamos” (p. 90). “Os interiores remetem ao mesmo tempo para a Idade da Pedra e para a Era Espacial” (p. 75).

lixo) (KOOLHAAS, 2010) caracteriza bem esse momento, no qual muitas vezes o espaço é tratado como descartável, massivo, controlado, inabitável, padronizado e desumanizado.

Porém, o espaço urbano e arquitetônico, ao contrário do que parece, não se submete a esse controle do *copy/paste*, da cidade genérica (KOOLHAAS, 1995), dos *junkspaces*, do *cultural turn*, do planejamento estratégico e do *star system*, em sua maioria já mencionados aqui; pois ele também é um espaço de pura resistência a esses aparatos de controle, apesar de ser condicionado por esses modelos – ou por esses conceitos – de espaços genéricos. Por mais que tais aparatos articulem o controle em escalas molares, os desejos dos habitantes das cidades serão sempre maiores que as estruturas de controle, gerando fissuras e construindo fugas nestes sistemas.

Em poucas palavras, o *copy/paste* é uma arquitetura de cópias e um processo de rápida implantação, a exemplo das redes de franquias, que em qualquer lugar têm características semelhantes; dos condomínios fechados, que subutilizam “identidades” pré-fabricadas oferecendo habitações caricatas para a conquista dos habitantes/clientes; dos edifícios comerciais, que se vestem de um pano de vidro para conformar um cenário de centro financeiro; ou mesmo das megaconstruções, produzidas por *star architects* e que são parte do *marketing* criado pelas cidades para a captura de recursos globais.

Os espaços intensamente controlados são a chave para a manutenção do sistema *copy/paste*, que se concretiza por um aparato de vigilância digital e humano. O sistema se articula para a manutenção destes espaços, o que consequentemente acarreta uma higienização, vigilância e padronização do espaço da cidade. Para que o dispositivo imagético do *copy/paste* se mantenha intacto, é preciso higienizar – ou homogeneizar – a cidade, visto que os abismos socioeconômicos são extremamente prejudiciais a esta nova cidade; aliás, eles expõem o sentido contraditório de todo sistema, que é: fazer a cidade para quem? Portanto, muitos dos equipamentos implantados na cidade não são usufruídos por todos, mas somente pelas classes adequadas a tais espaços.

No Brasil, onde as diferenças sociais e econômicas são gritantes, tais equipamentos segregadores são evidentes por toda cidade; por exemplo, a agência bancária instala pedras pontiagudas para que moradores de rua não durmam junto a sua fachada; a prefeitura, como gestora dos recursos financeiros, propõe inúmeras obras e instalações de equipamentos urbanos, e estes, por consequência, valorizam o preço dos imóveis, o que faz moradores antigos venderem compulsoriamente suas propriedades; as ruas e praças são projetadas prevendo o corte de árvores, para que moradores e usuários de drogas não se aglomerem sob sua sombra, algo a ser evitado em prol de uma imagem limpa dos novos bens edificadas; o muro impõe-se como símbolo principal da homogeneização e higienização dos espaços, já que sem ele muitos lugares se desfariam pelo simples fato de não terem como exercer controle sobre quem os acessa (condomínios, *shoppings* e escolas são equipamentos urbanos historicamente concebidos com essas divisas arquitetônicas). Por mais nefasto que esses mecanismos de higienização possam parecer, eles são desejados pela maior parte dos moradores, restando para uma minoria o argumento do respaldo de segurança que esses espaços trazem. O muro parece fazer parte de uma cenografia, muitas vezes é apenas um objeto (desnecessário) de desejo e de *status*.

O modelo mais caricato desta higienização urbana talvez seja o centro financeiro de Londres, um local onde os grandes arquitetos carimbaram (*paste*) grandes projetos, um lugar estritamente controlado e monitorado, também ocupado somente por grandes edificações. Fora do horário comercial, esse lugar fica completamente vazio, poucas pessoas passam por ele, a maioria das lojas fecha e o que sobra é o vento frio que corta o silêncio, o eco dos ônibus percorrendo as avenidas quase vazias e os *flashes* das máquinas fotográficas dos turistas perdidos em um lugar asséptico. Portanto, o poder da imagem desse lugar, com seus edifícios estampados em diversas mídias, se tornou muito mais forte que estas sensações cotidianas. O desejo de estar ali e de participar do lugar é muito maior que o próprio lugar.

O *copy/paste* é caracterizado também pela descartabilidade, não por questões de obsolescência programada, mas sim pela própria logística que uma sociedade de controle necessita. Na suplantada sociedade disciplinar, a produção do espaço é por confinamentos, ou seja, projetos em que a circulação, distribuída por grandes corredores, é segmentada de acordo com uma hierarquia de posições, como nas escolas, nos hospitais e nos presídios. Mas na sociedade de controle representada pelo modelo *copy/paste*, o molde de confinamento dá lugar a uma modulação aberta, as salas enfileiradas no corredor dão lugar às plantas livres com toda estrutura necessária para que o espaço se conforme às necessidades dinâmicas das empresas. Nesse momento, o modelo arborescente²³ é substituído por um modelo rizomático, pois “qualquer ponto de rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 15). O modelo rizomático descentraliza os sujeitos das organizações, pois não se compõe de pontos fixos. Ele apresenta uma organização de trajetos e ramificações dispersos no território e, livre de uma raiz fixa, se alastra no território, como as estruturas rizomáticas da grama ou do bambu, formando uma organização polinucleada. Não há uma raiz única responsável por todo o aparelho, pois o rizoma é o próprio sistema.

A arquitetura e urbanismo filiada à lógica *copy/paste* visa uma flexibilização através da produção de espaços modulares confeccionados de forma pragmática, onde a estética reflete a operacionalização do espaço e não uma técnica artística, como no movimento moderno. Mas essa operacionalização ganhou impulso apenas com

23 O axioma arborescente procede sua analítica pela hierarquização sucessiva de elementos, como uma árvore, cujo sistema compreende ramificações e segmentações sucessivas indo da raiz, passando pelo caule e chegando até os frutos. Porém, “o pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada. [...] É mais uma erva que uma árvore” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 25).

o surgimento dos materiais de construção pré-fabricados. *Steel frames*, *drywalls*, pisos elevados, *shafts*, painéis cimentícios, mantas e telhas prensadas, sistemas automatizados de refrigeração, móveis padronizados e divisórias de trabalho flexíveis são apenas exemplos desta estrutura empresarial que compõe o *copy/paste*, ou seja, estruturas pré-fabricadas e modulares que se adaptam à organização instável das empresas. E claro que outros segmentos arquitetônicos, como as residências, as escolas, o comércio e os edifícios públicos, também estão se adequando à estética *copy/paste*. Para o *copy/paste*, a única estética que interessa é a que reflete toda a volatilidade de uma construção.

Os edifícios comerciais usam a reflexão do espelho para adquirir uma aparência imaterial, transmitindo a ideia de modernidade de que necessitam os centros financeiros; residências, *shopping centers*, hospitais e escritórios se adequam ao minimalismo e aos móveis modulados para ressaltar a praticidade e a flexibilização dos espaços; e os edifícios são pintados com cores fortes e primárias para que sejam vistos pelos passantes e pelos carros em alta velocidade. Na sequência, uma nova estética, atribuída à sociedade de controle, chegaria com uma outra lógica, aposentando o pré-fabricado em nome da prototipagem em massa.

A grande desvantagem da lógica de copiar e colar é o distanciamento criado entre os indivíduos e seus desejos no espaço urbano, ou seja, sobrevivemos cada vez mais em um lugar que não ajudamos a construir efetivamente, pois a construção sempre é subordinada a algum método. Por exemplo: o edifício construído com modulações pré-fabricadas é concebido por uma rede de escritórios de arquitetura que preconiza um espaço asséptico e padronizado, sem as mínimas características que fariam os usuários se sensibilizarem ou se sentirem pertencentes ao lugar. É claro que o desejo dos habitantes é uma potência que sobressai aos modelos padronizados, e a cidade, como fruto do processo construído por desejos e subjetivações coletivas, é um espaço de anonimato e

imanência²⁴, em que não reconhecemos aqueles com quem cruzamos todos os dias. Ao mesmo tempo, coexiste o espaço construído por grandes empresas, que também é desejado pelos habitantes.

Dessa forma, a cidade torna-se um lugar de desabrigados, pois o desejo do indivíduo é desprezado. Ela lança seus inúmeros habitantes a um estado de choque permanente, dando-lhes a consciência da incapacidade de controle sobre sua própria história. O espaço se torna assim anestesiante, ou seja, mais distante dos habitantes da cidade, embora resistam dois outros espaços. O primeiro é o espaço contagiante, onde o indivíduo, como os artífices, tem grande proximidade com o ambiente que o circunda e seu desejo se materializa de forma deliberada. O segundo é o espaço asséptico, exemplificado pelos artistas do Renascimento, onde o artista detém o controle de todos os processos de construção, tornando o indivíduo um mero espectador. Já o espaço anestésico é um lugar flutuante, produzido não se sabe por quem, onde o indivíduo está tão deslocado/desterritorializado que pouco vê, pouco interage e pouco se sensibiliza. A produção do espaço no modelo *copy/paste* dentro de uma sociedade de controle é articulada pelas redes de escritórios de arquitetura, pelas grandes empresas de construção e comunicação visual e até pelo próprio Estado, que adquire características progressivamente menos democráticas, logo reduzindo a participação dos habitantes da cidade.

Portanto, o arquiteto urbanista deixa de ser o artista para se tornar um agente do espaço, ele não é mais responsável como o era, quando o controle da obra arquitetônica cabia diretamente a ele, o único que teria a capacidade de fazer a obra-prima. Agora a figura-chave é a do *agente*, o qual apenas representa e negocia, mas não é o único autor responsável. Visto que a arquitetura no modelo *copy/paste* é virtualizante, ideias e projetos estão dispersos nas redes digitais,

24 Gilles Deleuze usa o termo “imanência” para se referir à sua filosofia empirista, a qual não depende de uma existência externa além de uma transcendência estabelecida.

nas franquias e nas empresas e podem servir de modelo a qualquer momento no espaço urbano. O arquiteto agente muitas vezes é apenas um nome ou uma imagem que simboliza todo o processo, utilizados nas estratégias de *marketing* e *branding*. Por trás de sua imagem, há uma grande empresa ou estrutura responsável pelos projetos que são replicados na mídia.

A breve história de como a cidade se descola dos desejos dos habitantes, apresentada neste capítulo, mostra que ela exhibe então uma postura transcendental, sendo gerida por instâncias superiores e desterritorializadas. Segundo essa lógica, a primeira desterritorialização se manifesta quando o indivíduo deixa de produzir o seu próprio espaço deliberadamente, dando lugar à corporação de artífices que coexiste com uma *sociedade de soberania*. A segunda desterritorialização vem com o fim do feudalismo e o surgimento do artista como o principal disciplinador do espaço; nesse período, a sociedade assume a postura de controlar sem ser vista, ou controlar de fora, o que se desdobra posteriormente na *sociedade disciplinar*. E a terceira desterritorialização se origina com a *sociedade de controle*, que domina através da instalação de um estado de instabilidade entre os indivíduos, ameaçados em prol de uma maior produção, o que suscitou o modelo *copy/paste*, transformando o arquiteto urbanista em um agenciador do espaço, em que o descartável e a modulação são os modelos que preenchem o território urbano.

É importante ponderar que tais transformações não necessariamente extinguiram os demais modos de fazer, pois eles ainda coexistem. Pode-se ver o fazer mais primitivo na execução de trabalhos manuais, nos artesanatos e na vida de povos nômades. E a classificação do modo de fazer da cidade nesses modelos de forma alguma consiste em determinar algum tipo de hegemonia, mas em identificar o principal *modus operandi* de uma sociedade. Assim, o fazer do artífice ainda sobrevive ligado a uma arte manual e artesanal, para a qual são necessárias habilidades específicas sobre um determinado material, ou em atividades cooperativas e de associações,

que reúnem um corpo de trabalhadores empenhados em um serviço em particular. Tais desterritorializações não são efetivas e únicas, os exemplos aqui citados referem-se principalmente ao campo da arquitetura e urbanismo e a toda sua multiplicidade, mas, em todos os campos do conhecimento (artes, engenharia, medicina, agronomia, culinária, carpintaria, sapataria), existem conflitos próprios cunhando um contexto heterogêneo.

Na arquitetura e urbanismo, essas desterritorializações são determinantes genéricas do espaço, que não ditam o espaço da cidade. Elas se efetivam mais por um condicionamento do que por uma determinação. Elas são conceitos difundidos vestidos por um desejo pulsante na cidade. Logo, é importante ressaltar o quanto as desterritorializações são inseparáveis dos processos de desejo, pois, ao mesmo tempo que estamos sob um estado de controle, desejamos o controle, assim como desejamos inúmeras situações que fogem ao controle. Dessa forma, as desterritorializações são como um vestido que pode ou não ser preenchido por um desejo, que de modo algum é uma instrução deliberativa.



Oikocidade: simulacro da economia

Sob os simulacros da guerra, emergem as estratégias de identidade

A maior parte dos absurdos ocorridos nas guerras mundiais pode ser vista com maior nitidez no Japão. Desconsiderando todo o nosso desconhecimento sobre o contexto das civilizações orientais, percebe-se que no Japão os eventos manifestaram uma nuance extrema relativa à sobrevivência dos próprios japoneses. A derrocada nipônica nas principais frentes, como na Batalha de Okinawa, e a grande resistência do país em se render suscitaram o primeiro e único ataque nuclear registrado até hoje. A forma como o Estado lidava com seus próprios cidadãos a fim de alcançar os objetivos da “nação” japonesa diferenciava o país de outros. Os camicases²⁵ e o *seppuku*²⁶, por exemplo, fazem parte de um ideário em que a vida dos combatentes deve ser sacrificada para a obtenção da vitória ou mesmo o massacre de nações.

25 Camicases eram pilotos treinados para lançar aviões da força aérea japonesa, carregados de explosivos, contra alvos inimigos em ataques suicidas durante a Segunda Guerra Mundial.

26 Conhecido no Ocidente por haraquiri, essa prática japonesa, reservada a nobre e guerreiros, consiste em um suicídio ritual por esventramento.

Nesse sentido, Iwo Jima, ilha do Pacífico, foi palco de um episódio emblemático. Sendo o último posto de combate do Eixo antes de se chegar a terras nipônicas, não contava com os mínimos recursos para frear o avanço dos aliados, mas o clima nacionalista que envolvia a ilha fez os soldados engrenarem uma resistência. Vivendo do consumo de algas e trabalhando na construção de túneis para surpreender os combatentes terrestres, os japoneses resistiram até o fim, antes da tomada do local, uma vez que a deserção era considerada uma ofensa para o grupo e severamente punida. O que chama a atenção nesse caso – representado no filme de 2006 *Cartas de Iwo Jima*, dirigido por Clint Eastwood – é o contraste entre os recursos empregados, principalmente os humanos, para a concretização de um ato que era uma completa ação suicida.

Para competir com seus inimigos e garantir a sobrevivência na Segunda Guerra Mundial, o Japão empreendeu esforços de tecnologia e recursos que se mostraram extremamente contraditórios diante das condições socioeconômicas do país – com características similares às de uma sociedade feudal – e do modo de vida simples da população, que era em sua maioria camponesa. Esse grande contraste evidenciou-se pela própria situação em que as pessoas viviam durante a guerra, quando a escassez de recursos básicos levou muitos à morte por fome. Tal extremo foi representado na obra cinematográfica de Hayao Miyazaki, *Vidas ao vento* (2013), que mostra os caças Zero criados pelo engenheiro de aviões Jiro Horikoshi, cuja tecnologia se igualava àquela dos modelos mais modernos de aeronaves, sem que, contudo, houvesse tecnologia para transportar os aviões ao campo de prova. Restou-lhes serem carregados por carroças puxadas por bois, pois os japoneses não dispunham de outro tipo de veículo para tal serviço. Essa discrepância na distribuição de recursos, os quais, no caso do Japão, eram destinados quase totalmente à guerra e à soberania do país, é uma amostra exagerada de um sistema que até hoje está disseminado nas formas de gestão das cidades.

Segundo o discurso corrente, em prol de um sistema “democrático”, a cidade baseia a sua administração em um modelo político

– de *polis* –, gerido através de representantes cidadãos: o corpo político e o líder são os seus representantes. Uma hipótese lançada pelos estudos da genealogia de poderes de Michel Foucault defende que muito dos acontecimentos da cidade não estão relacionados a uma administração de normas políticas e nem têm uma ciência própria. Eles estariam atrelados a um gerenciamento econômico ao qual o espaço urbano e a arquitetura estão inteiramente condicionados. Com seus discursos de planejamento estratégico, que atribuem à cidade o dever de se promover diante do cenário capitalístico, a arquitetura acaba por seguir o roteiro e se configura como um importante eixo de valoração da própria cidade. Nesse momento, muitos recursos são remanejados para essa promoção, que conforma uma cidade déspota para os seus próprios habitantes. Desse modo, há uma cidade que é gerenciada conforme um planejamento *maior*, sob um Estado que descarta seletivamente os cidadãos.

A problemática urbana de priorizar o gerenciamento de recursos é antiga, mas a cidade o mimetizou principalmente pela confusão gerada entre termos relacionados à gestão do território. Isso ocorre, por exemplo, quando o termo “democracia” é utilizado como baliza para um gerenciamento tendencioso, para respaldar uma ação na cidade. Na própria Grécia Antiga, ações democráticas não necessariamente eram de ordem igualitária, pois a atividade pública deixava de fora as mulheres, os escravos, as crianças, os velhos, os comerciantes, os artesãos e os estrangeiros. Isso ainda acontece na cidade atual, cujo objetivo de atrair fluxos de capitais a incentiva a assumir uma postura dissimulada, que se ampara no discurso do “em prol de um bem público” para conduzir os *desejos* de uma determinada classe.

Entre as estratégias utilizadas para o controle e gerenciamento das cidades surgidas no final do século XX, a mais difundida e assumida é a gestão empresarial. Dessa forma, as cidades só poderiam ser protagonistas na era da informação se estivessem dotadas de um “planejamento estratégico” que gerasse respostas competitivas aos desafios da globalização (ARANTES; VAINER; MARICATO, 2000, p. 13). A cidade, no

embate com outras, deveria, segundo os autores Jordi Borja e Manuel Castells²⁷, vender suas atribuições logísticas e culturais, como: serviços de comunicação, serviços econômicos, cultura e segurança. Tais ideais reforçam a ideia de que a cidade é uma mercadoria em um cenário estritamente competitivo e que o *marketing* urbano deve se impor nesse meio valorando suas peculiaridades em benefício da atração de capitais globais e da construção de máquinas desejantes.

A promoção da identidade cultural de um país ou cidade evidencia um sentimento de união ou homogeneização por parte do aparelho de Estado. O estímulo a artistas, arquitetos, cidades, paisagens, música, culinária, festas e costumes de uma região assume um papel articulador neste sistema, visto que, somente através desses mecanismos, a cidade é capaz de competir internacionalmente. Neste caso, a guerra, a cultura, os jogos esportivos assumem o papel dos desejos a serem alcançados pela cidade, que se torna uma verdadeira fábrica de desejos artificiais sob o pretexto de unificar uma nação. Por meio de arranjos pré-fabricados, como museus, parques temáticos e *marketing* público, constrói-se um sentimento de que só é possível ultrapassar as dificuldades se todos os cidadãos estiverem imbuídos em uma causa única, o que suscita a construção de um ideário nacionalista. É claro que essa é uma falsa ideia, pois nenhuma nação é homogênea, mas sim composta

27 Sobre o planejamento estratégico, mesmo que Borja e Castells atualmente reforcem um contradiscurso repudiando essa estratégia, ele se encaixou perfeitamente nos anseios globais: o governo local deve promover a cidade para o exterior, desenvolvendo uma imagem forte e positiva apoiada numa oferta de infraestruturas e de serviços (comunicações, serviços econômicos, oferta cultural, segurança etc.) que atraia investidores, visitantes e usuários solventes à cidade e que facilitem suas “exportações” (de bens e serviços, de seus profissionais etc.). Esta oferta não tem por que ser financiada, executada ou gerida em sua totalidade pelo governo local. O papel de promotor é, precisamente, o de criar as condições que facilitem sua realização por agentes públicos ou privados (via planejamento, campanhas políticas, compensações econômicas etc.) (CASTELLS; BORJA, 1996).

por uma heterogeneidade de pessoas que têm hábitos, costumes e formas de pensar diferentes, passando por agenciamentos singulares que de forma alguma comportam uma homogeneidade. Logo, a busca por homogeneidade é uma característica estrita do aparelho de Estado, que se articula através de estrias duras, regras e condutas.

A construção de uma identidade comum pelo aparelho de Estado normalmente é tratada de forma espetacular, ela aparece mais como uma alegoria, pois não há verdadeiramente uma nação engajada em um interesse único. Destarte, o conceito de identidade não comporta mais o significado de homogeneidade, de componentes idênticos ou de cópias, de que só é possível reconhecer o outro pelas semelhanças. Deleuze²⁸ afirma que, na perspectiva bergsoniana, a humanidade teria classificado coisas muito diferentes em um mesmo gênero, porque encontrava nelas o mesmo interesse prático e reagia a todas da mesma maneira, e então defende a hipótese de que a semelhança é um equívoco e de que,

se há diferenças de natureza entre indivíduos de um mesmo gênero, deveremos reconhecer, com efeito, que a própria diferença não é simplesmente espaço-temporal, que não é tampouco genérica ou específica, enfim, que não é exterior ou superior à coisa (DELEUZE, 2008, p. 48).

Portanto, a identidade em si não é homogênea, e é justamente pelo seu contraponto que se encontra a sua verdadeira natureza, composta pela singularidade e diversidade de cada indivíduo. Se

28 A tese se refere ao conceito de *diferença*, desenvolvido no livro *Diferença e repetição*: segundo Deleuze (2009), não há uma identidade. Na repetição, nunca temos como resultado algo idêntico ao original; mesmo na repetição há diferença, há o novo. O cinema seria um exemplo da expressão inequívoca de tal conceito. Os fotogramas, ainda que pareçam semelhantes, apresentam mudança e movimento por meio da exposição à luz. Deleuze cria um modelo em que o estático dá lugar ao dinâmico e o idêntico ao diferente.

existe uma identidade, ela se deve principalmente à diferença entre os seres, e não a suas semelhanças.

Tal homogeneidade e unificação pretendidas pelo aparelho de Estado, a fim de construir um ideal culturalista, ressurgem mais como resultado da própria crise da identidade, quando não se enxerga uma pluralidade de forças imbuídas no mesmo gênero. Por exemplo: é uma estratégia de identidade que promove o pensamento unificado da guerra, que há somente a guerra como solução, mesmo que ela passe por cima do bem-estar do próprio país; como também é uma estratégia de identidade que faz com que a cultura se torne o principal item do planejamento de uma cidade, mesmo havendo a necessidade de investimentos básicos de infraestrutura para melhorar a vida das pessoas, logo muitos recursos são destinados para obras de arquitetura que têm o objetivo de construir uma imagem de cidade global. Portanto, a identidade mascara situações, intenções ou forças, promovendo uma falsa unificação do pensar. Contudo, entender a identidade como a relação entre idênticos e homogêneos é um erro, pois dentro de um mesmo gênero há diferenças a serem apreendidas.

A *oikocidade* como a cidade na sociedade de controle

As noções de identidade e cultura apropriadas pelas cidades são forjadas de forma a caracterizar um sentimento de união entre seus habitantes. Esse fenômeno de construir um sentimento que unifica um grupo de pessoas, uma cidade ou um país também é utilizado nas estratégias nacionalistas mais extremistas, resultando em drásticas consequências. Foi uma estratégia de identidade e unificação que convergiu para os desejos fascistas de pureza e superioridade racial, motivando o extremo do holocausto judeu; foi uma unificação cultural e patriota que baseou a ideologia dos golpes militares na América Latina, suscitando regimes ditatoriais; e é por uma estratégia de identidade religiosa que grupos xiitas lutam e reivindicam governos sob mediações árabes,

mesmo que para isso dizem seus compatriotas por divergências religiosas. Esse fenômeno de governo que surge da unificação dos poderes em prol de uma identidade única tem a característica de violar os *desejos* mais ordinários e singulares dos indivíduos. Com a roupagem do corpo único, cria-se o que para os juristas é denominado como um estado de exceção, anulando grande parte das vezes o estado de direito.

Cada vez mais a cidade entendida como *polis* grega – ou seja, como um modelo democrático disseminado na sociedade ocidental, no qual todos os cidadãos elegíveis participam igualmente na proposição, no desenvolvimento e na criação de leis exercendo o poder do governo – mostra sinais de sua crise; crise que, aliás, nasce com o surgimento do próprio termo “democracia”. A democracia se distancia progressivamente da ideia que a categoriza: a de um governo formado por cidadãos nascidos no solo das cidades “livres” e “iguais”. Esta cidade clássica, berço da democracia e da esfera pública, perde espaço para formas de governo mais gerenciáveis, ou, como diria Foucault, mais governáveis. A democracia na cidade contemporânea, tal qual na cidade antiga, não garante direitos iguais para todos, porém se camufla sob outras formas de governo mais gerenciáveis. Atualmente, o que se entende por democracia é uma mistura indiscernível entre o público e o privado.

A democracia como base do entendimento de um estado público de governo se tornou algo nebuloso, pois sempre um caráter de exceção, uma emergência forjada e ameaçadora, suspende os direitos “democráticos”. A indiscernibilidade entre democracia e nacionalismo e entre público e privado também se manifesta no que se entende atualmente como *sociedade de controle*²⁹. A instabilidade é intrínseca à sociedade de controle e constitui uma nova atuação do aparelho de Estado, que adentra pouco a pouco nas políticas neoliberais, transformando-se em empresa.

29 A abordagem acerca de uma sociedade de controle foi desenvolvida no capítulo “As três grandes desterritorializações da arquitetura e urbanismo: o artífice, o artista e o agente”.

A crise da sociedade de controle não é integrada, como a crise de 1929, uma crise de recursos ou uma crise diplomática, pois ela é uma onicrise (HARDT *apud* ALLIEZ, 2000), em que o indivíduo carrega consigo salário, família, carreira, trânsito, inflação, é um emaranhado de conexões que constrói uma sensação de instabilidade. Essa sensação favorece um sentimento de culpa, de dívida e de débito, de que sempre se deve a algo ou a alguém. O espaço com muros dá lugar ao espaço aberto, porém você não deixa de estar de alguma forma preso ou capturado. Assim, o espaço estriado das instituições agora dá lugar a um espaço liso³⁰. O espaço público deixa de ser público, como as praças da cidade nas quais os serviços adotam um padrão privatizado, chegando-se, às vezes, ao cúmulo de cercá-las ou murá-las. O público se mescla ao privado em prol de um maior controle: os espaços fechados e controlados de museus, lojas, teatros e *shopping centers*, pelo menos no continente americano, parecem substituir os espaços públicos. Nesse sentido, não há uma dicotomia, o público é uma roupagem para intenções privadas, fazendo com que o privado seja confundido com o público.

Com a passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, os muros e repartições das instituições caíram, ganhando destaque o controle dos espaços abertos. Com o desenvolvimento dessa forma de governar, há cada vez menos distinções entre espaços de dentro e de fora (HARDT *apud* ALLIEZ, 2000, p. 358). A sociedade disciplinar concebia os seus domínios por território, seja real, seja imaginário, contrapondo-se a uma ordem caótica da natureza, assim como a arquitetura moderna defendia o ordenamento do caos como progresso humano. De forma análoga, a psicologia interpretava as pulsões humanas, paixões, instintos, neuroses como frutos de algo exterior ao espírito humano, como diria Freud, fantasmas do inconsciente. O dilema da sociedade disciplinar foi o explícito

30 A abordagem acerca do espaço liso foi mencionada no texto de apresentação, “Das múltiplas partes à partilha”.

combate dialético entre as pulsões da ordem caótica da natureza e a ordenação civil, no qual ela simplesmente se fechou.

Na sociedade de controle, já não há embate entre o dentro e o fora, a ordem caótica da natureza deixa de estar em uma exterioridade, e a ordem civil deixa de tentar controlá-la. É claro que a lógica caótica das atividades humanas e da natureza não desapareceu. Tempestades, furacões, enchentes, caos urbano, revoltas sociais, neuroses e pandemias ainda existem, porém nada disso pertence a uma exterioridade, faz parte de um circuito próprio ou integra-se à própria história civil. A natureza e as pulsões humanas agora fazem parte do contexto humano, formando uma só história. A dialética dos espaços baseada no público e no privado também está ausente em uma sociedade de controle: os espaços da sociedade moderna destinados à vida pública tendem a se mesclar aos da vida privada. Segundo a tradição liberal, o fora é o lado próprio da política, das relações, dos conflitos, da amizade, da vida pública em geral, enquanto o lado de dentro é o lado da casa, da vida privada, lugar da fraternidade e da paternidade. Porém, tais espaços começam a se confundir.

Portanto, dentro da concepção de uma sociedade de controle, os espaços públicos tendem a se tornar privados, porém isso não ocorre deliberadamente, o que acontece é que as fronteiras entre público e privado estão cada vez mais indissociáveis. Os espaços na cidade se tornaram amorfos e descontextualizados. Em São Paulo, por exemplo, espaços públicos estão sendo relegados em favor de espaços fechados, como *shoppings* e galerias, e dentro dos *shopping centers* explodem manifestações que antes eram exclusivas das ruas. Até mesmo as favelas cariocas, após passarem por um processo de regularização fundiária, receberam toda a infraestrutura necessária para se tornarem verdadeiras *commodities* urbanas. Por outro lado, países cujo ordenamento espacial favorecia o bem-estar de seus habitantes, como os países da União Europeia, convivem hoje com inúmeros problemas sociais derivados das crises de migração mundiais, das crises na previdência e da especulação imobiliária. Tal fato está tão consolidado

que, em determinadas áreas, cidades ou países, não se consegue perceber a diferença entre público e privado, ou o dentro e o fora.

A confusão entre o público e o privado, o dentro e o fora foi denunciada por Hannah Arendt (2013), que indicava uma forma mais eficaz de governo. Segundo ela, os gregos tinham dois termos para qualificar a vida: *zòe*, que se referia a uma vida desqualificada, ao humano como um ser sobrevivente, um animal que precisa comer e se reproduzir para viver; e *bios*, que seria a vida qualificada, a vida política da *polis* substanciada pelas relações humanas na cidade, vida de desejo e de liberdade. A tese defendida por Arendt (2013) é que essas duas formas se confundiram ao longo do tempo, a cidade vem abandonando um governo com base na *bios*, ou seja, na vida política, para gerenciar a vida através da *zòe*, da vida animal. Administrar a cidade como *zòe* é garantir apenas os recursos básicos para a sobrevivência, como água e comida. Neste momento, o modelo de governo baseado na *polis* clássica, de democracia, vai dando lugar à homogeneização através de uma política que privilegia a gestão dos recursos materiais e biológicos; o que está em jogo é a sobrevivência do grupo, porém um grupo tratado metaforicamente como um verdadeiro “bando de animais”. Este é o momento em que a democracia se limita ao simples gerenciamento de recursos.

O conceito de governar advindo da *polis*, que frequenta os discursos políticos até hoje, prediz que todos os direitos são decorrentes do *status* de cidadãos, da democracia onde se localizaria a liberdade (ARENDT, 2013). Porém, para os gregos, antes de se tornar um “animal político”, o homem era um “animal social”. Portanto, ele deveria conquistar primeiro a sua liberdade para depois conquistar sua cidadania, o direito de ser um “igual” (mas essa igualdade excluía mulheres e escravos). A conquista do *status* de cidadão nos moldes da *polis* grega se daria não do lado de fora, caracterizado como espaço público, mas sim no privado, na esfera do lar. Era no lar que o grego lutava para conquistar a liberdade dentro daquele sistema de governo, no trabalho árduo, no ambiente familiar, ele

supriria as necessidades básicas e conquistaria o tempo livre necessário para se dedicar à vida democrática (ARENDT, 2013, p. 37). Essa liberdade conquistada na esfera do lar era o que os gregos chamavam de felicidade; ser pobre, ser escravo ou ter problemas de saúde significava estar sujeito, e por isso impedido de contribuir com a esfera pública. Liberdade estaria desconectada de justiça social, visto que poucos eram os que tinham voz na democracia grega.

Dentro do lar, dentro de casa, a liberdade exercida na *polis* não existia. O chefe do lar só era considerado livre a partir do momento que ele ingressava no domínio público. O lar era a célula onde o cidadão grego conseguia subsídio para a sua sobrevivência e onde exercia uma postura quase tirânica, pois o que estava em jogo era a sua vida. Assim, a casa se assemelhava à esfera pública. O homem necessitava ter o poder absoluto dentro do seu lar, pois, por ser um animal social antes de ser político, ele só conseguiria ter liberdade se tivesse o controle de seu próprio território, ou, conforme o pensamento da época, só conseguiria ter a liberdade de seus atos se antes governasse por meio do monopólio do poder e da violência. Portanto, mulheres, empregados, escravos e crianças faziam parte dessa tirânica cadeia que assegurava a liberdade do chefe do lar, constituindo um governo de desigualdade.

As diferenças entre a esfera pública e a privada, ou seja, entre o fora e o dentro, são analogias de forças que nos atravessam, elas são inseparáveis, caracterizadas pelas esferas micropolíticas³¹ e

31 A micropolítica são as segmentações finas, percepção, afeições, que operam entre as leis duras (macropolítica). Se os grandes conjuntos binários de uma sociedade forem analisados, pode-se ver que uma micropolítica age sobre ela, por exemplo: o sexo que é caracterizado pela dualidade homem e mulher tem uma natureza enraizada na macropolítica, mas também apresenta ressonância na micropolítica, mediante as mil formas como é encarado; as particularidades masculinas que estão na mulher, as particularidades femininas que estão no homem, a assexualidade, a transgeneridade, a homossexualidade e a bissexualidade são na verdade uma infinidade de outros sexos. Já as classes de uma sociedade, ricos e pobres, são na

macropolíticas³² (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90). No contexto das políticas de segmentaridade (p. 83), na micropolítica e na macropolítica, o espaço público seria este objetivo macro em que todos os indivíduos sonham em ser reconhecidos livres perante os outros “iguais”. Porém sabe-se que, em um contexto micropolítico, os cidadãos de forma alguma são similares. Entre os próprios cidadãos gregos, enquanto na ágora se perpetuavam o clima democrático, a postura de alteridade, igualdade e justiça, no ambiente familiar predominavam o clima tirânico, o fascismo e a indiferença, resultantes de micropolíticas opressoras que agiam em prol de um objetivo maior.

Ao longo do tempo, essas duas esferas, o público e o privado, e seus concernentes, a *polis* grega e a família, ou a cidade e a casa, se tornaram peças que se confundiram entre si. Desse modo, dentro de uma sociedade de controle, cada vez mais o ambiente público se confunde com o privado. O termo privado, portanto, também é análogo ao ambiente da família, em que predomina o paternalismo, o fraternalismo, e principalmente ao termo “casa”, como profere Aristóteles³³. Os regimes de governo entendidos através da esfera pública, da democracia e da *polis* se confundiram ao longo do

verdade uma infinidade de classes, ricos endividados, pobres com crédito, ricos cuja renda comportaria a renda de mil outros ricos, pessoas sem renda nenhuma vivendo às margens da sociedade por falta de opção.

32 A macropolítica é caracterizada pelas políticas duras, regimentos e leis que gerem a sociedade, como as leis parlamentares do Estado. Mas ainda existem os hábitos e condutas sociais que são estratificados ao longo do tempo, como grandes conjuntos binários, como o casamento, o sexo, as classes e o paternalismo, condutas de uma macropolítica quase inquestionáveis; estes segmentos também são denominados como uma escala molar, pois eles operam transversalmente.

33 A cidade é múltipla e a casa é uma, a cidade é fruto da diferença de seus indivíduos, já a casa é administrada pelas relações de família, portanto, a arte de administrar uma casa e a de administrar uma *polis* difere entre si no fato de sua administração envolver muitos governantes e de a administração doméstica depender somente de um (ARISTÓTELES, 2004).

tempo dando lugar a um gerenciamento econômico simplesmente, ou seja, o gerenciamento da “casa”, termo que vem de *oikos* e que deu origem ao termo “economia”: *oikonomía*. Esse gerenciamento da cidade através de um círculo econômico é uma das características principais da sociedade de controle, que faz tornar tudo privado, ou seja, não há mais o fora, tudo é cooptado, e o público se tornaria um ambiente mais híbrido.

Entre os espaços urbanos, a rua, que sempre foi símbolo da vida na cidade, já não pode ser encarada como um espaço público puramente. Ela se tornou uma máquina híbrida, cooptada por intenções privadas, como os grandes empreendimentos imobiliários, que praticamente direcionam o crescimento da cidade através de influências governamentais e especulação de imóveis. Isso faz o Estado direcionar os recursos para determinadas áreas, encarecendo e povoando o lugar com as características planejadas. Essa gentrificação urbana normalmente vem acompanhada de rígidos códigos de controle, tanto estéticos quanto de comportamento. Em uma escala menor, tem-se a própria rua sitiada de intenções privadas, pois ela de forma alguma apresenta um caráter inteiramente público: os carros que abarrotam o espaço de fluxo, por exemplo, são verdadeiros lotes privados e ambulantes, competindo por espaço com os transportes coletivos; os *outdoors* que dominam a paisagem urbana fazem do *marketing* uma presença inerente à cidade; os passantes se utilizam de um espaço que está muitas vezes privatizado, com os condomínios fechados, muros e grades; e a mais recente forma de gestão dos espaços da cidade, o consórcio público-privado, impõe condutas a serem seguidas como horários de uso e proibição de certos costumes urbanos. Por outro ponto de vista, a cidade de forma alguma é refém dessas condutas rígidas, ela é uma rede que se ajusta aos aparelhos estabelecidos sendo sempre resistente a eles; nas fissuras, nas pichações, na subversão do espaço feita por crianças, veem-se as resistências. De fato, a cidade é um campo de micropartilhas advindas de interesses privados, seja para se adequar a um fluxo principal (*mainstream*), seja para se adequar a fluxos outros.

Civitas sacer: a cidade sacra?

A gestão da cidade como uma casa (*oikos*), como um interesse privado, se mesclou ao modelo de governo público com o desenvolvimento do cristianismo. Nesse momento, há uma grande valorização das micropolíticas que relacionavam o ser humano a um animal social, sujeito aos dogmas religiosos, à organização em irmandades, às corporações e guildas e a uma vida instável, para a qual o indivíduo já nasce em débito. Tal referência ao plano religioso, expressa por diversos autores³⁴, afirma que a moralidade cristã sempre viu o governo como algo necessário, em vista da natureza pecadora do indivíduo, esperando poder aboli-la um dia.

A cidade, analogicamente, começa a funcionar por esse mesmo viés, a vida dos habitantes é intrinsecamente imbuída de um sentido religioso de culpa. Se na religião a culpa é o pecado, na cidade a culpa é a própria condição de vida dos habitantes que precisam competir para sobreviver. Nesse contexto, a competição por captação de recursos entre as cidades se torna um onipeçado. A esfera pública é praticamente extinta em prol da simples gestão de necessidades. Desse modo, conformou-se um sistema em que o governo e a administração dos recursos se configuram como se a cidade fosse uma casa, onde mora uma família ou uma irmandade, ou seja, prioriza-se o desejo do grupo de forma única ou homogênea, de forma tirânica, em contraponto ao espaço de liberdade e diferença que pregava o discurso da *polis*. O marco inicial deste fenômeno ainda é nebuloso³⁵, mas é certo

34 Entre os quais, Walter Benjamin (2011) em *Capitalismo como religião* e Giorgio Agamben (2011) em *O reino e a glória*.

35 Erik Peterson defende que, com a ascensão do Imperador Constantino, se instauram a monarquia política e, ao mesmo tempo, a monarquia divina; ao único rei sobre a terra corresponde o único rei no céu e o único *nomos* e *logos* soberano (PETERSON *apud* AGAMBEN, 2011).

que ele é intrínseco a um aparelho de Estado religioso, ou seja, um aparelho que administra a vida através do pecado e da culpa.

Dentro da perspectiva de Walter Benjamin (2011) sobre o capitalismo, são norteados três pontos que se constituem combustíveis do sistema *oikonomikos*. Primeiro, o capitalismo seria uma religião puramente cultual, não há nada, senão o culto; segundo, o culto é permanente, não há um dia da semana específico para cultuar e, terceiro, o culto do capitalismo é destinado à própria culpa, ele é culpabilizador.

Nisto, este sistema religioso está sob a queda de um movimento monstruoso. Uma consciência de culpa monstruosa, que não se sabe expiada, agarra-se ao culto, não para expiar nele esta culpa, mas sim para fazê-la universal, martelá-la na consciência e, finalmente e sobretudo, para implicar o próprio Deus nesta culpa, para que enfim ele mesmo se interesse pela expiação (BENJAMIN, 2011).

Walter Benjamin, nessa passagem acerca do capitalismo como uma religião – escrita na década de 1920 –, indicava o que seria uma das principais características da sociedade de controle, a culpa que o indivíduo carrega em relação à inerente crise que o cerca.

O indivíduo em crise é a prerrogativa para uma sociedade instável, uma sociedade que vive um estado de exceção pleno, uma sociedade de plena culpa. Dentro da visão de Benjamin, o capitalismo é uma religião parasita do cristianismo, cujo funcionamento se baseia em um mero culto sem dogmas e que tem como motor a culpa, ou seja, a dívida inerente ao sistema. Da mesma forma, Gilles Deleuze (1992, p. 224) se refere à sociedade de controle dizendo que: “o homem já não é mais o homem confinado, mas o homem endividado”. Continuando o raciocínio levantado por Benjamin, se o capitalismo funcionasse analogicamente a uma máquina religiosa, em que criariam seus devotos?

O próprio termo para “fé” em grego (*pistis*) significa também “crédito”, portanto crer em algo é ter crédito, ou seja, o *creditum*,

participio passado do verbo latino *credere*, é aquilo em que se crê e em que se depositou fé, quando se estabelece uma relação de confiança com alguém, tomando-o sob a nossa proteção ou emprestando-lhe dinheiro, confiando em sua proteção ou tomando de empréstimo dele algum dinheiro (AGAMBEN, 2013). Isso quer dizer que a máquina capitalista opera através de mecanismos de controle de fluxos de capital, logo o débito e o crédito, ou seja, a culpa e a fé, são combustíveis deste sistema, em que, por um lado, se luta constantemente para fugir do débito, da dívida e do endividamento, e, por outro, busca-se o crédito, a fé.

A confusão gerada pela mistura da religião às formas de governo também foi trabalhada por Michel Foucault em seus estudos sobre a “governamentalidade”, conceito que ele diferenciava de “governo”. O governo seria o timoneiro que guia o leme direcionando o barco, e a governamentalidade seriam todos os outros marujos que fazem o barco funcionar. Para Foucault não fazia sentido um governo por si próprio, mas havia sim toda uma governamentalidade que fazia governar. Foucault também afirma que a religião foi responsável por criar uma nova forma de governar, manifesta entre os hebraicos por meio da figura do pastor, enquanto entre os gregos os deuses não faziam parte da vida política (FOUCAULT, 2008, p. 171).

O pastor é o responsável pelo rebanho, ele o conduz cuidando para que nenhuma ovelha falte. O pastor é o que conta as ovelhas, conta-as de manhã, quando vai levá-las para campina, e conta-as à noite. Ele faz tudo pela totalidade, ele está a serviço do seu rebanho sendo o intermediário, ou o líder, que conduz aos pastos, à água e principalmente à salvação. Porém o pastor, nessa temática hebraica, deve tudo ao seu rebanho, a ponto de sacrificar-se por ele (FOUCAULT, 2008). Do mesmo modo, como ele precisa salvar as ovelhas, certamente pode sacrificar algumas em função do grupo. Eis o momento quando o modelo de *oikonomía* reaparece em Foucault, visto que, para conseguir a governamentalidade do rebanho, é preciso administrar as ovelhas como se administra uma casa, cortando orçamentos,

conseguindo comida e água para o grupo; e a pior de todas as situações é quando o corte ou o abandono de parte do rebanho por falta de recursos, em períodos de escassez de alimento e água, são as ferramentas utilizadas para assegurar as condições mínimas para que a casa ou o grupo sobreviva.

Quando o pastor abandona o indivíduo, este já não pertence ao bando. Tal lógica é sorrateiramente similar à lógica dos humanos sacros (*Homo sacer*³⁶), segundo a qual o indivíduo aparece como uma vida nua. A definição *Homo sacer* caracteriza aquele com uma vida aberta à morte, porém, ao mesmo tempo, ele não pode ser sacrificado, constando em um estado de indiscernibilidade. Tal característica é atribuída a um verdadeiro estado de exceção. Para entender melhor a questão, é preciso mesclar os conceitos que estão em nosso cotidiano, mas que entendemos de forma desvinculada, por exemplo: abandonar é o mesmo que fugir do bando, e bandido seria o mesmo que banido. Esses conceitos também entram em uma lógica de indeterminação, porque há indivíduos que não pertencem a lugar algum, foram abandonados, estando livres e, ao mesmo tempo, tendo um vínculo com o seu bando, já que o abandono implica pertencimento prévio.

O indivíduo, portanto, nunca será posto completamente para fora, viverá sempre em um estado neutro e terá anulados seus direitos dentro de um bando. É essa necessidade de ligação com o bando que faz com que, enquanto ele sofre o banimento, não se construa um sentimento de perda – *pois é com o pesar de todos do bando que abandonamos você*.

Tal relação ambígua de ligação ao bando é aplicável ao contexto contemporâneo, em que os investimentos serão postergados para

36 Em *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, Agamben cita Foucault para descrever os meios pelos quais a política se transformou em biopolítica: “por milênios o homem permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivente e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2002, p. 11).

alguns indivíduos, em favor de um bem maior. Esse redirecionamento de recursos não significa que eles serão aplicados em uma esfera mais ampla, mas que serão postergados, assim como acontece para a manutenção de uma casa. Desta forma, sob o pretexto da eterna crise, cria-se uma parte da cidade – uma *civitas sacer* –, subordinada a outra parte da cidade considerada principal. Portanto a cidade dita democrática leva um pouco das estratégias de um estado de exceção, que se instala em tempos de crise e de guerras, constituindo um simulacro cujo cenário é o de débito e dívidas com a cultura e com o cenário global.

Um governo administrado como uma casa, ou por uma *oikonomia*, é o governo de puro gerenciamento de recursos, e as cidades que atualmente se esforçam na corrida por capitais globais se apropriam desta forma de governo, que é um simulacro invisível aos olhos dos cidadãos. Nesse contexto, a cultura assume este papel de essencialidade vital nas cidades, visto que, sem a promoção da identidade cultural, elas poderiam submergir frente ao cenário global.

As cidades no contexto global estão inteiramente endividadadas com a cultura, e este papel de essencialidade, esta dívida/débito com a cultura, é o fator determinante para a criação de um estado de exceção que garanta a governança *oikonomica*, ou seja, um governo de gestão de recursos que simula um modelo de governo democrático. Logo, em prol da cultura, da identidade e das grandes reformas urbanas, cujo interesse essencial é a promoção da cidade através do *marketing* urbanístico, são priorizados imensos recursos financeiros para determinadas áreas ou ações. E, da mesma forma que ovelhas são sacrificadas para que seu grupo sobreviva, partes da cidade são deixadas na escuridão para que outras partes se iluminem.

A Cidade do Espelho: simulacro do desejo

A Cidade do Espelho

Rio, 2014 – No alto do Morro da Providência, um menino acorda e olha pela janela, ele avista toda a Baía de Guanabara: navios, porto, galpões, viadutos cinzentos, telhados de fibrocimento e caixas-d'água azuis. Durante bastante tempo, essa paisagem foi a mesma, sua única alteração arquitetônica eram o lodo e o mofo esverdeados nas fachadas e telhados, mas, apesar da pouca idade, o menino percebe que muitas coisas estão mudando. O que chama sua atenção agora é um brilho muito forte proveniente do porto, algo que parece refletir a luz do sol – seria um navio? Um edifício? Um contêiner? Imaginava. A dúvida lhe causa certo desconforto, pois, depois de tanto tempo esquecido, o morro está alerta em decorrência dos grandes eventos vindos para o Brasil, como a Copa do Mundo e as Olimpíadas. O morro, que sempre foi ignorado na paisagem urbana, agora é um objeto exposto na vitrine, ganhando destaque na cidade, o que é recebido com alegria e desconfiança pelos moradores. O impacto visual causado no menino pelo reflexo na janela é tão grande que ele, desconfiado, resolve descer o morro para averiguar o que é.

O menino é conhecido no morro pelo som das iniciais de seu nome, Agapê; ele tem 11 anos e estuda em uma escola perto de casa, que agora está em período de férias. Normalmente fica sozinho em

casa, pois sua mãe trabalha na Zona Sul cuidando de outras crianças, e ela precisa acordar bem cedo para conseguir chegar no horário. A rotina de Agapê nas férias consiste em acordar, preparar o café, jogar *video game*, ver televisão e ir para rua encontrar os amigos. Esse cotidiano, que parece o normal para qualquer criança de férias, não é o mesmo de uns anos atrás. Há três anos a rua era a sua primeira casa, como a de muitos outros jovens e crianças: uns por falta de dinheiro e recursos básicos, mas outros por motivos diferentes, como no caso de Agapê. Para ele era uma oportunidade de ganhar um dinheiro que sua família não poderia lhe dar. Em poucos minutos ele conseguia uma quantia considerável pedindo aos motoristas dos carros parados nos semáforos e presos em engarrafamentos. Logo, enquanto os meninos de classe média comiam um modesto pão com manteiga no café da manhã, ele podia comer pizza na Pizza Hut quando bem desejasse.

Aos 9 anos, Agapê já gozava de certa independência derivada da subversão do espaço urbano. A cidade sempre foi um meio de subsistência, muitos meninos se empregavam no comércio de drogas ilícitas, outros pediam dinheiro, e a maioria executava serviços básicos, como engraxar sapatos, guardar carros e vender frutas da estação no semáforo e nas áreas mais ricas da cidade. Apesar da discriminação contra as atividades informais que realizavam, esses meninos se orgulhavam de ter autonomia sobre suas vidas, fazendo da cidade a sua casa. Hoje a situação está mudada, pois, com os programas de bolsas do governo e o mercado de empregos em alta, a intolerância do Estado à presença de crianças nas ruas se tornara mais intensa, com a justificativa de que não há motivo para a manutenção desse cenário.

Antes de sair, Agapê sobe na laje para observar o vento e ver se dá para soltar pipa. O dia nasceu claro com algumas nuvens, mas o céu está repleto de urubus que, com seus bicos afiados, colocariam em risco as pipas no céu. Ele desce a escada tortuosa e vai para rua, que está estranhamente muito iluminada pelo sol, como se a luz fosse uma bruma branca que paira no morro.

O Morro da Providência é uma favela³⁷, ou seja, é um espaço urbano planejado, porém não pelo poder público, mas pelos que ali residiam. Tanto o termo “favela” quanto a gênese do morro são derivados da Guerra de Canudos, um movimento de resistência travado pelos seguidores de Antônio Conselheiro contra as tropas republicanas no Nordeste brasileiro. “Faveleiro” é o nome de um arbusto típico do Nordeste, e “Favela”³⁸ era o nome de um morro que ficava nas proximidades de Canudos e serviu de acampamento para as tropas. A Favela da Providência foi formada em 1897, quando veteranos da sangrenta Guerra de Canudos receberam a promessa de concessão de terras no Rio de Janeiro. Ao chegarem e descobrirem que não havia terras disponíveis, depois de ocupar um edifício em frente ao Ministério da Guerra, eles foram deslocados para esse morro, que inicialmente foi batizado de Morro da Favela, depois imigrantes e escravos também se estabeleceriam por lá. O local se tornou uma opção de baixo custo para aqueles que queriam morar perto das regiões centrais, fenômeno aliás ainda muito forte na cidade do Rio de Janeiro. Porém, durante anos, esses territórios foram tratados como subcidades, anomalias que precisavam ser corrigidas. O descaso foi tão grande que poderes paralelos tiveram ampla liberdade para ali instaurarem leis próprias.

Já na rua, em meio a uma feira que ocorre toda segunda, Agapê encontra alguns amigos que o convencem a jogar bola na quadra ali perto. Eles contam que construíram um teleférico no local.

37 “Favela” não é um termo hegemônico no Brasil. Entre os moradores o termo mais usado é “morro”, e, em muitas outras regiões do Brasil, utilizam-se outras palavras: bairro, comunidade, aglomerado, baixada, grota, periferia. “Favela” como um assentamento urbanístico é um termo tipicamente carioca que acabou se disseminando.

38 Conforme descreveu o jornalista Euclides da Cunha em *Os sertões*: “O monte da Favela, ao sul, empolava-se mais alto, tendo no sopé, fronteiro à praça, alguns pés de quixabeiras, agrupados em horto selvagem” (CUNHA, 2011, p. 189).

– Tele o quê? – estranha Agapê.

O amigo responde:

– É um bondinho para levar turista.

O governo alega que essa obra é para melhorar a vida dos moradores, mas pode-se perceber que essa não é uma opinião hegemônica. No caminho até a quadra, de becos inclinados, vê-se algo que vem aterrorizando os moradores há algum tempo. Trata-se de uma sigla escrita toscamente com *spray* azul nas casas: SMH, ou seja, Secretaria Municipal de Habitação. Lembra a tática nazista de identificar os judeus, mas aqui ela separa as casas que serão demolidas, para as futuras obras, das que não serão. A situação de descaso com as favelas, que sempre esteve presente, dissipou-se; inclusive empresários de megacorporações voltaram seus olhos para elas. A favela foi incorporada à cidade, sendo promovida pela mídia e pelo turismo, o que mudou a visão dos moradores do Rio sobre ela. A história do Morro da Providência até apareceu numa novela brasileira com *status* de superprodução, distribuída para inúmeros países e ganhadora do prêmio Emmy, entretanto o que parecera ser a solução de todos os problemas – a valorização do cotidiano dos morros cariocas – gerou impasses. O amigo de Agapê, por exemplo, diz que sua casa foi marcada pelo *spray* azul, e boatos falam que a família vai ter que ir embora para dar lugar a um percurso novo no bairro.

Para todos do morro, um grande plano estava se concluindo; com a chegada das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) em 2010, o poder paralelo deixou o comando. Policiais e soldados subiram o morro para ocupá-lo, instalando lá uma base de operações e controle. Para o governo do Rio de Janeiro, foi uma retomada de território depois de anos de descaso. Para as pessoas que moravam ali, foi, num primeiro momento, uma ótima ideia, pois traria infraestrutura básica, como água, luz, coleta de lixo, saneamento, tevê e internet. Porém esse tratamento teve um preço.

Anteriormente à ocupação das UPPs, o poder paralelo, patrocinado pela venda de drogas ilícitas, controlava parcialmente a região.

Muitos serviços, como tevê, internet e energia elétrica, eram providos clandestinamente e muitas atividades, de festas a eventos comunitários, eram patrocinadas pelo tráfico de drogas. Quando a polícia subia o morro, era para realizar uma operação específica normalmente motivada por algum fato exposto pela mídia ou para extorquir o tráfico em troca de não atrapalhar seus negócios. Nessas ocasiões, o tratamento era sempre muito hostil. Maior era o medo quando subia o temido “caveirão”, um veículo equipado com blindagem e equipamentos de guerra, pois o conflito seria certo. Além disso, os policiais eram, e, em determinadas ocasiões, ainda são, preconceituosos com os moradores. Crias do treinamento militar, eles veem os habitantes sob uma perspectiva dual: aliado ou inimigo. Com as UPPs, o comportamento ficou mais apaziguado, pelo menos dentro dos bairros, mas os moradores sabem que, lá embaixo, na cidade, a situação é diferente.

Na quadra onde Agapê joga bola, hoje estão afixados vários cartazes de protesto dos moradores que não querem as intervenções propostas pelo governo. Muitos acusam os policiais de abuso por entrarem no morro invadindo o espaço. Bem antes de haver uma quadra ali, existia uma praça centenária, palco de eventos importantes para a história cultural do Brasil. O Morro da Providência é considerado o berço do samba, do candomblé e da capoeira, foi um lugar de resistência cultural africana no Rio, que, até 1960, era a capital brasileira.

A pelada acaba quando uma cabine do teleférico chega: seu ponto de parada é bem no meio da quadra de futebol. Agapê não sabe quanto tempo aquela quadra resistirá, pois cada vez mais turistas sobem o morro como um bando de aves migratórias. Do compartimento dourado com penas rosadas, simbolizando um adereço carnavalesco, saem turistas com máquinas fotográficas de última geração, ouvem-se os cliques e veem-se os *flashes*. De repente, a bola que os meninos jogavam se assusta: é um tatu-bola colorido, nas cores azul, amarela e verde. Ela para e começa a cavar o chão, sumindo dali. Um dos meninos exclama:

– Não! Teremos que achar outro tatu-bola!

Os meninos não param de reclamar da situação, paira um sentimento ambíguo, de querer e de rejeitar, de desejar o imaginário futurista prometido pelas campanhas publicitárias do governo, mas também de resistir às transformações que afetam seu cotidiano e seus entes queridos.

Agapê chama um dos amigos para descer o morro e ver aquele objeto reluzente perto do porto. Decidem ir juntos depois do almoço. Como de costume, Agapê vai almoçar na casa de sua tia. No caminho ele pega um sacolé com Dona Zita, que consome enquanto desce os becos tortuosos com outros meninos.

O andar pelo morro também não dá mais a mesma sensação de pouco tempo atrás, os territórios se reconfiguraram: a movimentação, que era condicionada à aceitação de poderes paralelos instalados em pontos estratégicos do morro, agora é amplamente difusa. Descendo pelos caminhos errantes da favela, percebe-se que muitos deles estão mais silenciosos, onde havia pessoas conversando, manicures e o som de *funk*, agora há somente becos desertos e repletos de muros com escritas azuis: SMH.

Um militar de farda e atento ao andar dos meninos cruza o caminho; eles fazem silêncio, pois sabem que o menor barulho pode chamar a atenção dele. No meio do beco, o policial tenta pegar um deles, que, com um movimento ágil, se esquivava. Para Agapê a polícia é um personagem de pesadelo, pois, em qualquer situação, na rua, na praça, em *shoppings* ou na praia, os militares estão sempre de olho nele; a farda cinza parece fazer parte da pele do policial, que também é cinza em um tom pútrido; todos os militares parecem iguais, clones em movimentos errantes, que andam normalmente em grupos, sempre com o intuito de cercar bandos de meninos. Com a fuga, eles desembocam numa rua de comércio barulhenta e de comunicação visual caótica, e Agapê percebe num *insight* a dimensão desse novo território após a chegada da UPP.

Várias redes de comércio, principalmente lojas de eletrodomésticos e mercados, instalaram-se na região, muita gente de fora está

adquirindo imóveis, abrindo comércios e até estrangeiros estão se fixando em residências e hospedagens. Nessa rua, muitas pessoas chegaram e saíram, e agora policiais, habitantes, comerciantes, turistas, empreiteiros e artistas dividem um espaço heterogêneo. Os policiais são chamados para garantir o plano do governo e a conservação de todo o sistema. Seu território não abarca a totalidade, mas o acesso que têm é garantido e irrestrito (como num estado de exceção) a fim de manter o *status quo*. O seu papel é resguardar a infraestrutura para uma ocupação que garanta o acesso aos mesmos direitos da cidade lá embaixo, ou seja, direito às mercadorias e serviços.

Dentro da lógica caótica da rede de comércio da favela, há vendedores empolgados com os rumos dos negócios, empolgação que se nota no tom de voz para anunciar os seus produtos. A algazarra do comércio compete em pé de igualdade com o barulho das motos, que são o principal meio de transporte na favela, porque é capaz de passar por becos estreitos e levar mercadorias aonde os carros não conseguem chegar.

Agapê atravessa a rua com cuidado, evitando os perigos do trânsito e a confusão de sons dos animais, das buzinas e dos anúncios. Entre as dezenas de placas comerciais, um *outdoor* da prefeitura instalado em um terreno baldio se destaca pelo tamanho e imponência. Ele mostra a imagem de um trem elétrico e uma obra arquitetônica com ares futurísticos, substituindo galpões abandonados e um viaduto cinzento que ficam próximo dali. A imagem escolhida para representar as mudanças é quase etérea e inalcançável, uma imagem sedutora que parece ter saído de um sonho ou de filme de ficção científica. Os moradores, inclusive os meninos, esperam ansiosos pelas mudanças.

Entrando em um beco estreito em meio a duas lojas, Agapê sobe uma escada de poucos degraus revestidos de cerâmica até chegar ao portão de ferro marrom da casa de sua tia. Dentro do terreno da casa, outra escada dá para uma varanda gradeada e repleta de samambaias. Ele senta diante de uma mesa enorme de madeira, em volta da qual estão seus primos se servindo do feijão com arroz e galinha que tem para o almoço. Enquanto isso, a tevê ligada em um telejornal

sensacionalista noticia assassinatos nas periferias em tom de comédia. A conversa entre os meninos e as mulheres ultrapassa os assuntos cotidianos pelo fato de Agapê dizer que vai descer até o porto, deixando sua tia preocupada e nervosa com a situação. Aquela região ainda resiste na memória como violenta e inóspita, onde se concentram usuários de drogas pesadas. O conflito é amenizado pela falsa promessa de Agapê de que não iria mais descer, porém a tia continua desconfiada, ela sabe que o menino não tem limites.

Cada habitante da cidade faz um zoneamento próprio dela, dividindo-a em territórios: bons e ruins, afetivos e hostis, de lazer e de trabalho, perigosos e seguros. Na maior parte das vezes, prevalecem no imaginário os territórios inseguros pelo mero desconhecimento dessas localidades. O fato de grande parte das pessoas não percorrer a cidade a pé, se fixar em determinadas zonas e fazer sempre os mesmos trajetos faz com que exista um aniquilamento da experiência das cidades³⁹. Os meninos, contudo, são legitimamente nômades urbanos, conhecem a fundo esses limites. Para eles o território da cidade é diverso, amplo e rico: sabem em que beco entrar ou do qual sair, em que pessoas podem ou não confiar, em que horários podem ou não trafegar por determinadas regiões, interpretando a cidade de uma forma com que a maioria das pessoas não está acostumada.

Agapê desce a pé, pois a estação de teleférico mais próxima fica distante da casa de sua tia. O tráfego do morro continua o mesmo após a instalação dos teleféricos, apenas os moradores dos pontos mais altos e os turistas foram efetivamente beneficiados. Lá em cima, o preço dos imóveis disparou e muitos amigos e conhecidos venderam suas propriedades e se mudaram para longe. Descendo a ladeira junto às casas, tem-se uma bela vista da baía. Uma grande falha geológica faz

39 Tal pensamento se baseia no trabalho da Internacional Situacionista acerca da cidade, cuja teoria defende que os deslocamentos urbanos cotidianos, se mapeados, são repetitivos ou restritivos. Portanto, eles propõem o método da deriva como antídoto ao cotidiano maçante (JACQUES, 2003).

com que não haja obstáculos para a vista, tornando o lugar um ponto privilegiado para contemplar a paisagem. Daqui muitas pessoas saíram a mando da prefeitura, que prometeu novas moradias e um aluguel temporário, sob o argumento de que a perícia técnica detectara a necessidade de retirada de mais moradores. A alegação não foi convincente, o pessoal entende que esse local dará lugar a um mirante para turistas. Em meio ao estado de abandono, onde casas vazias e um depósito de lixo com alguns porcos negros são protagonistas na paisagem, fica difícil acreditar em tais mudanças.

Na ladeira de paralelepípedos que segue em direção à Estação Central do Brasil, Agapê reencontra seu amigo. Juntos riem do homem que sobe com calças coloridas equilibrado em uma perna de pau e tocando uma flauta. Ultimamente tem sido comum encontrar essas figuras. Artistas, estudantes, pesquisadores e professores estão morando nas redondezas, e com isso muitos eventos estão acontecendo, como o samba no bar descendo a Ladeira do Barroso, que foi iniciado por um grupo de artistas faz alguns meses e agora faz parte do roteiro “tradicional” da cidade. No entanto, em meio às mudanças, algumas coisas estão desaparecendo, como o *funk*, que, apesar de hoje ocupar um local de destaque no cotidiano da cidade, foi proibido pela UPP por ser vinculado ao poder paralelo.

Agapê e seu amigo se deparam com um desses eventos: em uma encruzilhada foi armado um pequeno circo, bem colorido, e várias crianças estão assistindo ao espetáculo. Algumas estão descalças e sujas de poeira, outras bem arrumadas e acompanhadas de suas mães. Quando a apresentação termina no final da tarde, algumas pessoas descem a ladeira, e umas poucas permanecem ali. Elas comentam a ostensiva presença da polícia nas imediações da Central do Brasil, onde aparentemente será inaugurado um museu. Cheios de curiosidade, todos os meninos foram ver o que está acontecendo.

No pé do morro, observam as luzes das viaturas militares piscando e um grupo de policiais fardados. Na grande avenida de comércio, já estão abaixando as portas, o sol vai se pondo e o engarrafamento

da rua está no pico. As pessoas saindo do trabalho fazem comentários sobre a movimentação perto do porto, mas a maioria das que ali trabalham ou residem não sabe o que está acontecendo. O passo curto e rápido do bando de meninos chama a atenção dos policiais, que, ao cruzarem o caminho, pronunciam em tom de ordem:

– Vocês não têm nada o que ver lá no porto. Voltem para casa.

O grupo de policiais está equipado com um aparato militar, na mão uma metralhadora e no corpo um colete à prova de balas; apesar de toda a imagem bélica representada por esses adereços, para os meninos trata-se de um cenário cotidiano. Destemidos, desdenham em tom de chacota dos mandos e seguem em frente. Os policiais os cercam fechando a rua, mas os meninos pegam um beco que contorna a barricada de zumbis.

Próximo ao bairro da Gamboa, mais policiais. Sem se importarem com esse fato, os meninos seguem em direção à Praça Mauá, por uma rua repleta de castanheiras e casarões antigos que parecem abandonados. Aos poucos, o barulho provocado pelo acelerar dos motores e buzinas vai se dissipando. No centro da cidade o fluxo maior de pessoas é em horário de serviço. À noite a região tem ares de abandono: imensos galpões, lojas fechadas, praças vazias, um cenário desolador. Porém, se procurar nas frestas desse território, pode-se ouvir ruídos em meio ao silêncio do centro do Rio de Janeiro, enxergar pelas fissuras e perceber movimentos que, de relance, parecem fantasmas. São moradores de ruas, meninos, catadores de latinha, prostitutas, marinheiros, movimentos que subsistem quando o cenário se apaga com o prolongar da noite. Usufruem dos espaços ermos num misto de desejo e sobrevivência e, na maior parte das vezes, são tratados como indigentes pelo “interesse público”.

Na Praça Mauá, a paisagem também se modificou, já não existem os antigos galpões industriais que eram obstáculos para ver o mar. A praça também está estranha, está limpa, não só de lixo, mas de pessoas, bancas de jornal, camelôs e, principalmente, limpa do fluxo do ponto final do ônibus que antes passava por ali. O silêncio

predomina, as árvores naquele início de noite parecem ser as únicas vidas naquele lugar. O que chama a atenção agora são as luzes vindas do porto, *flashes* iluminam um objeto enorme semelhante a um edifício. Fachos azuis e vermelhos denunciam a presença da polícia, que parece ter formado uma espécie de barreira. Grades metálicas foram postas para impedir o livre acesso e, em torno de trinta policiais, fazem a guarda do local. Canhões de luz, *flashes* de fotografos e de curiosos lembravam raios durante uma tempestade. No meio, um tapete vermelho com pessoas bem-vestidas dá a entender que se trata de uma inauguração ou uma *première*. O cenário parece saído de um filme: máquinas fotográficas, luzes, tapete vermelho, pessoas sorrindo artificialmente, e leva os meninos a um estado de êxtase contagiante, sob o qual eles se misturam com a multidão histérica que observa a entrada de artistas.

É a inauguração da Cidade do Espelho, um complexo de entretenimento cultural na Baía de Guanabara, que abriga um museu de arte contemporânea (acervo diverso), museu da cidade (acervo fixo), lojas, auditório, café, *workshops*. A obra arquitetônica ainda servirá de âncora para outras intervenções na área portuária. A arquitetura em aço e vidro transformou radicalmente a paisagem; durante o período de construção, parte de um edifício, tapumes e algumas árvores formavam um obstáculo visual, somente na semana de inauguração eles foram retirados, tornando tudo ainda mais impactante. O projeto feito por um renomado arquiteto europeu contou com materiais de alta tecnologia, as peças foram produzidas em países da Europa e na China e chegaram de navio para a montagem e execução do projeto. O *design*, criado especialmente para o edifício, remete à ficção científica, com ângulos quebrados em diversas posições e uma estrutura metálica aparente. A edificação, cuja arquitetura de vidro não é típica de países com clima tropical, é abastecida por uma central, que fornece água gelada advinda de captação de águas pluviais.

A inauguração da Cidade do Espelho é um evento fechado, por isso a barricada de policiais e a multidão do lado de fora do museu.

Apenas autoridades políticas, artistas nacionais e internacionais e grandes empresários brasileiros podem entrar. Os meninos se apertam entre as grades e as pessoas para ver a cena do tapete vermelho. Um policial se aproxima vendo o pequeno tumulto que eles estão causando e fala:

– Aqui não é o lugar de vocês! Não vai ter confusão aqui.

Embora os meninos estejam somente observando toda a cena, o policial é especialmente agressivo, pois ele os vê como sinônimo de problema, talvez por ter consciência de que eles são, “de certa forma”, livres e não respeitavam as regras. Para os meninos, as barreiras da cidade não são regras: são obstáculos como em um *video game*, quanto mais transpuser, mais pontos você ganha. Descubrem uma passagem perto dali, por uma grade quebrada, e, como conhecem o local, eles se articulam para atravessá-la. Não é a intimidação do guarda que irá pará-los, a vontade de estar junto daquele acontecimento desafia a ordem dos policiais, ela é mais forte do que tudo.

Entrando na área onde se encontra a Cidade do Espelho, eles ficam deslumbrados com as pessoas, os *flashes* e a arquitetura do museu. É tudo tão igual a um filme de Hollywood. Eles aproveitam o *buffet* servido à mesa sem serem importunados, até que um deles dá um grito de alerta:

– Sujou, sujou, sujou!

Agapê não sabe exatamente o que está acontecendo, mas ver seus amigos fugirem é a deixa para seguir com eles. Os meninos correm em direção à passagem na grade, logo atrás vêm mais quinze garotos que estavam no museu antes deles, fugindo de policiais que tentam cercá-los como galinhas em um terreiro. Somente as pessoas de dentro percebem o movimento. Para os meninos, esquivar-se dos policiais faz parte do jogo; já para os policiais, os meninos perturbam a ordem estabelecida, eles podem colocar tudo a perder pela completa falta de apego às regras sutilmente instauradas. Os meninos conseguem fugir, muitos pela entrada principal e outros poucos pela passagem na grade. Após se dispersarem pelas ruas, Agapê caminha distraído e é pego por um policial. Ele se frustra ao perceber que, fora

do morro, as coisas para ele continuam as mesmas; a hostilidade dos policiais, que acabara no Morro da Providência por causa das UPPs, se manifesta da mesma forma lá embaixo na cidade, desmanchando assim qualquer impressão positiva que ele poderia ter formado dos agentes. Levado para um beco escuro junto com mais três meninos, ele sente um frio na espinha que o faz despertar em estado de choque:

– Ufa!⁴⁰



Vista das obras na região portuária do Rio de Janeiro. Fotografia própria.

Uma cidade de desejos

A vontade de estar junto, de pertencer àquele grupo de pessoas, que, por sua vez, remetia aos sonhos pré-fabricados na mídia, nos filmes e na televisão, foi o que levou os meninos a ultrapassarem as barreiras impostas. Nesta sentença, poderíamos recair no erro crasso tanto de atribuir a vontade de estar ali ao fato de os meninos não terem o *status*

40 Este conto é uma ficção baseada em fatos reais.

necessário para isso quanto, talvez, de culpá-los por desejar algo que lhes falta. Esse erro é normalmente cometido no pensamento urbano, que torna a falta de determinados equipamentos e vivências motivo para futuras ações na cidade. Portanto, convém novamente frisar: o “não ter” não pressupõe que se deveria ter, pois a falta⁴¹ é construída, não é uma predisposição imutável ou já formada.

No caso do urbanismo, é comum associar problemas à falta de infraestrutura. A falta de água potável nas grandes cidades, por exemplo, é atribuída ao desperdício nas residências, porém não é veiculada a notícia de que as indústrias consomem quase 50 % da água nas cidades. Também não é midiaticizado que o grande problema talvez não seja o desperdício, mas sim a destruição da vegetação que protege os mananciais dos rios e garante a renovação das bacias. Em outro exemplo, no Morro da Providência, a implantação de um teleférico foi motivada pela “falta” de transporte público, porém muitos moradores acreditam que tudo faz parte de um programa turístico para transformar o morro em um mirante para turistas. O próprio capital se subutiliza da falta para a estimulação do consumo, pois sempre é passada a ideia de que o consumidor está abaixo dos padrões e que, para adquirir um *status* elevado, é preciso consumir. Desse modo, a “falta” é utilizada como uma ferramenta ardilosa de controle e captura do desejo das pessoas – ou máquinas desejantes – e, nas mãos de políticos e empreendedores da cidade, pode suscitar grandes e rápidas mudanças de cenário.

41 A “falta” aqui está também relacionada a uma crítica à compreensão de Lacan (1998) de desejo, que considera a falta um motor do desejo, pois este viria de uma matriz inicial, que, para ele, seria a pulsão da morte, “a partir de uma intenção inicial”. O vazio que a morte ocasiona promove então a vontade de recomençar a novos custos, começar “outra coisa”, portanto somos animados pela busca de preencher esse vazio. Em contrapartida, no modelo de Deleuze, esse vazio não é pré-formado, mas é uma máquina construída.

Para os meninos da Providência, preencher esse vazio construído é fazer parte daquele cenário elaborado pelos meios de comunicação: novelas brasileiras, filmes americanos, cartuns e *outdoors*, que padronizam as experiências vivenciadas por todos, como se essas fossem as únicas formas de se viver. Participar daquele evento é uma situação que não lhes faltava, mas foi tecida em seus corpos, uma vontade que não é natural, mas artificializada. De novo, a falta, o vazio, não é um esquema pré-formado, é algo construído. Constrói-se o que nos faltará. E culpar a “falta” por uma determinada ação ou desejo é algo a ser execrado, pois ao desejo não falta nada, pelo contrário, ele é pura potência.

Em uma tarde calma, numa savana africana, animais bebem água em um rio minguado devido à falta de chuva. A pouca água formou pequenos lagos, ao redor dos quais a fauna se amontoa, o que favorece o ataque de predadores. Para leões, guepardos e hienas, essa época de seca é a mais farta do ano, mas, para os herbívoros, gnus, zebras e antílopes, é a época em que suas vidas estão por um fio. Em um determinado momento, um antílope dispara, o barulho de seus cascos é o suficiente para alertar toda a manada, que também começa a correr. Logo não só os antílopes, mas animais de todas as espécies, correm com medo de um possível predador. Na fuga, os animais se agrupam conforme a espécie, eles não se perguntam do que ou para onde estão fugindo, apenas correm. A questão do gato vivo-morto de Schrödinger é substituída por um predador-não-predador.

A fuga em disparada de um antílope é o suficiente todos os outros se moverem. Esse comportamento é uma estratégia de sobrevivência, pois o coletivo de animais consegue se defender com mais eficácia. O antílope não se comporta como um ser autônomo, mas como um coletivo, é uma multidão de antílopes que corre dentro de cada um deles, e não um ser isolado. Outros animais têm comportamentos semelhantes, por exemplo os peixes se unem para enganar as presas, e as formigas mantêm suas colônias.

Na Cidade do Espelho, ao verem seu bando correr em direção ao lado de fora, mesmo sem saberem o que estava acontecendo, os demais meninos se movem na mesma direção. É um comportamento instintivo que os permeia, um devir animal (DELEUZE; GUATTARI, 1997a), um corpo construído que almeja a sobrevivência. Portanto, uma palavra que pode ser mais adequada ao contexto do “desejo” do que “falta” seria “fuga”. É o desejo de fugir do leão que leva o antílope a se mover; é o desejo de fugir dos estereótipos da pobreza que nos faz consumir artigos de luxos; e é o desejo de fugir do anonimato que faz os meninos da Providência adentrarem o evento fechado da Cidade do Espelho.

O desejo como fuga é um conceito talhado por Gilles Deleuze (1996) em carta para Michel Foucault: para Deleuze, Foucault era o filósofo dos dispositivos de poder⁴² e cartografava toda a sociedade com base neles, trocando, em *Vigiar e punir*, os termos “ideologia” e “repressão” por “normalização” e “disciplina”. Foucault não pensava o desejo, pois não conseguia se adequar ao pensamento existente à época que concebia o desejo como falta, ou o desejo como desejo reprimido. Desse modo, o desejo de Gilles Deleuze, antes de tudo, foge. O autor não está preocupado com o maquinário de poder trabalhado por Foucault, pois esse maquinário é montado para capturar linhas de fuga e desejos que transpassam a sociedade. Assim, não seria o poder que administraria o desejo, mas o desejo que faria com que todo o maquinário de poder se ajustasse às suas engrenagens. São diversas linhas de fuga que caracterizam o desejo de uma sociedade, que, por sua vez, foge dos dispositivos de poder. Por exemplo: foi um conjunto de linhas de fuga que ocasionou a Revolução Francesa, ou seja, o desejo de fugir dos impostos abusivos, o desejo de acabar com os altos custos da corte e com as classes privilegiadas

42 Dispositivos remetem a um diagrama, a uma espécie de máquina abstrata imanente a todo o campo social. O *panoptismo*, por exemplo, é definido pela função geral de ver sem ser visto, aplicável a uma multiplicidade qualquer.

e o desejo de uma reforma tributária, todos coibidos pela nobreza e pelo clero, que não “queriam dar os anéis para salvar os dedos”. Tratava-se de todo um conjunto de ideias que fugia das amarras que o poder existente conservava.

Fugir significa escapar de algo que cerca, portanto a sensação de estar sempre cercado e encurralado é o que nos move. Assim como a água contida num copo escapa na presença de qualquer orifício que lhe dê vazão, o desejo sempre quer transpor, perpassar por algo, locomover-se, correr, fugir, emigrar para algum lugar. E, da mesma forma que a trajetória da água que foge do recipiente pode ser predeterminada, fazendo-se um furo no copo ou vertendo-se seu conteúdo deliberadamente, os vetores de desejo podem ser canalizados. E, para que exista o desejo, é preciso haver matéria no recipiente, não comportando nenhuma falta. Desse modo, pensar o desejo como falta seria ter um copo vazio.

De forma equivalente, Deleuze e Guattari desenvolveram um modelo mais aprimorado, que pensa o desejo como um Corpo sem Órgãos (CsO), um corpo cuja principal característica é não ter seus órgãos organizados. Ele superaria a ineficiência do organismo humano, apregoada por William Burroughs (1991, p. 119, tradução nossa), em *Naked lunch*:

O corpo humano é escandalosamente ineficiente. Em vez de uma boca e um ânus, que não funcionam direito, por que não um único orifício para comer e evacuar? Poderíamos obstruir boca e nariz, preencher o estômago, fazer um buraco para o ar diretamente no pulmão, onde sempre deveria ter estado desde o início.

Essa batalha dos órgãos, que parece desprazerosa, é, na verdade, uma batalha de intensidades, uma batalha pela vida e uma batalha pela fuga. Portanto, a grande batalha do CsO não é contra os órgãos, e muito menos contra o corpo, mas sim contra o organismo. Os órgãos sozinhos não formam o organismo, mas eles são estabelecidos em uma

estrutura linear que os faz se “organizarem”. Essa estrutura é a inimiga do corpo. Assim, o CsO se opõe à organização dos órgãos, esse organismo que já vem enfileirado, premeditado, hierarquizado, engessado e essencialmente estratificado. Os estratos são camadas que se aglutinam e formam o sujeito, somos feitos de estratos, não paramos de ser estratificados, mas o CsO grita de forma a tentar impedir esse processo. Assim também seria a nossa sociedade com leis e regras, indo do macro ao micro, estruturando-se como um grande organismo. Dos códigos civis às leis privadas, das pequenas regras de convivência aos códigos de posturas familiares, tudo na sociedade é envolto de estratos construídos. A sociedade se divide em estratos que normalmente são construídos com o objetivo de conservar uma hegemonia no poder, e é contra essa conservação de estratos que o CsO vai se voltar.

Portanto, é conveniente afirmar que, assim como o CsO tenta destruir os estratos das amarras que nos condicionam, ele tenta, da mesma forma, fugir. Fugir de uma situação sem saída. O desejo animal de fugir de um cerco é arriscado, pois nunca se sabe o que está além. Segurança? Liberdade? Ou o verdadeiro predador? Mas, mesmo correndo perigo, um animal não teme a fuga. O desejo de fazer revoluções é o mesmo desejo de fugir dos padrões estabelecidos, das amarras sociais e de modelos ditados por um grupo social que não representa a sociedade.

O CsO constitui, para Gilles Deleuze, o plano de imanência⁴³ do desejo. O CsO é o desejo, ou é por ele que se deseja (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Existe desejo toda vez que se constrói um CsO: desejo de dinheiro, de exército, de polícia, desejo fascista, desejo de aniquilar e de ser aniquilado. O desejo é libertador no sentido de extrapolar as amarras do aparelho de Estado, porém ele também é

43 O plano de imanência é o plano que constitui um determinado conceito, uma vez que todo conceito é incorporal ou virtual: “Os conceitos são como as vagas múltiplas que se erguem e que se abaixam, mas o plano de imanência é a vaga única que os enrola e desenrola” (DELEUZE, 1992, p. 45).

capturado. O desejo, ao mesmo tempo que é libertador, é também estrato, podendo se acumular ao criar camadas cuja sedimentação forma uma estria. Portanto, é um processo contínuo de quebras e estratificações, de amarras e libertações, de fuga e de captura. Essa fuga pode ser tanto individual quanto de uma sociedade, pois o desejo também é um coletivo desejante, visto que é de agenciamentos coletivos que é formado o *socius*. A própria máquina capitalista (ou o CsO capitalista) administra o desejo como fuga, pois ela não poderia se manter através de códigos duros como os que formam a sociedade. Ela produz meios de fechamentos e fugas, de cercar e de abrir, ela é uma máquina despota que controla e conduz os fluxos de fuga, como certos animais que trabalham em conjunto a fim de cercar e matar a presa. O capitalismo tenderia mais para uma máquina de fuga do que para uma máquina de aprisionamento, ele opera por desterritorialização, e não por condutas.

A máquina desejante capitalista age criando fluxos próprios e apontando caminhos de fuga, onde se encontram as armadilhas de captura do capital⁴⁴. O *marketing* e os meios produtivos e de comunicação são os motores desse sistema, eles manipulam signos com o fim de manter os fluxos sempre correntes. Como não ceder às imagens especialmente trabalhadas no *marketing*? No cinema, o ator fumando um cigarro aciona agenciamentos em todos nós, vinculando beleza e uma suposta elegância à imagem de bem-sucedido; o personagem que fuma sempre será uma peça forte e importante na trama do filme. Guy Debord, no curta-metragem, de 1975, *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La*

44 “O capitalismo tende para um limiar de decodificação que desfaz o *socius* em benefício de um corpo sem órgãos e que libera, sobre este corpo, os fluxos do desejo num campo desterritorializado. Será exato dizer, neste sentido, que a esquizofrenia é o produto da máquina capitalista, como a mania depressiva e a paranoia são produtos da máquina despótica, ou como a histeria é o produto da máquina territorial?” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 52).

société du spectacle” [Refutação de todos os julgamentos, tanto elogiosos quanto hostis, que foram feitos até agora sobre o filme “Sociedade do espetáculo”], escancarou de forma cômica essa situação ao elaborar a cena do homem em uma loja de roupas provando todos os detalhes de seu traje, e o toque final é a prova da medida certa do cigarro.

O desejo reverbera articulações cotidianas, a imagem do ator fumando é um escape ou, pelo menos, indica um escape para um lugar ao qual todos devem se dirigir, expondo um modelo “bem-sucedido” dentro de uma sociedade que se move sempre em direção às rotas de fuga. Todos desejam fugir das angústias cotidianas, das atividades burocráticas, do trabalho monótono, logo a solução para a situação em que o indivíduo se vê cercado pode estar muito próxima, na primeira banca de jornal, na forma de um cigarro que lhe permitirá adentrar todo o universo criado pelo cinema: *cowboys*, agentes secretos, detetives, conquistadores e até mesmo bandidos.

Portanto, fumar um cigarro pode ser um fluxo ou uma intensidade do CsO capitalista, assim como todo o consumo suscitado pelo *marketing*: o *fast food*, que imprime sua ideia através das imagens cuidadosamente produzidas pelos *food stylists*; os carros, que são produzidos por grandes empresas montadoras e apresentados a uma multidão de pessoas que assistem aos comerciais com cenas tocantes na televisão; ou mesmo toda uma cidade, que é apresentada ao mundo através de paisagens futurísticas projetadas por arquitetos a fim de construir uma marca (as chamadas *city branding* ou cidades-marca). A arquitetura é peça importante desse modelo: profissionais de computação gráfica, através de *render* e efeitos *spotlight*⁴⁵, produzem imagens oníricas, construindo o ideal de cidade a ser desejada.

45 *Render* é uma palavra americana que significa “tornar”. Portanto, *render* é o processo que torna em imagem o modelo digital. E *spotlight* é um efeito que causa certo embaçamento da imagem, fazendo com que ela remeta a algo imaterial ou advindo de um sonho.

Logo, a cidade é composta por desterritorializações e fugas, pois toda sociedade quer fugir de uma determinada situação ou de um *inconformismo*: o nova-iorquino quer fugir do cotidiano urbano maçante para uma prazerosa praia tropical; o habitante da ilha paradisíaca almeja a cosmopolitização nova-iorquina. O que todos querem é fugir das amarras. Não se trata de buscar notoriedade, mas de construir uma peculiaridade, o “reconhecimento” perante uma sociedade, caracterizado principalmente pela capacidade de escapar de um sistema estratificado. Trata-se de ser capaz de sair do que era o “comum” para, enfim, ganhar notoriedade por ser a primeira pessoa a fugir do bando. Acontece a mesma coisa em uma cidade que almeja a notoriedade diante de outras cidades do mundo; normalmente ela se apegua a exemplos consagrados de cidade, que, em geral, apelam para obras arquitetônicas, *marketing* cinematográfico e uma expurgação étnica e classista nos locais mais desejados. A cidade se torna então um grande cenário a ser desejado por todos. Parafraseando Deleuze (1992, p. 100), as pessoas seguiam para o Japão influenciadas pelo cinema, a fim de sentir os ventos inflando os estandartes da obra cinematográfica *Ran* (1985), de Akira Kurosawa, porém, tragicamente, tais ventos não existiam, eles foram feitos por miseráveis ventiladores, mas a beleza da imagem existiu e ela se conserva porque só existe na imagem.

A Cidade do Espelho é um modelo desse sistema que faz fluir o desejo nas cidades. O método lógico e racional irradiado no movimento moderno não se aplica mais, o que move a cidade hoje é o desejo: de morar em tal lugar, de estar em tal lugar, de ser aquele lugar ou mesmo de não estar em tal lugar⁴⁶. Portanto a máquina desejante cidade se tornou a principal responsável pela distribuição de recursos, é ela que define que empreendimentos e serviços serão postergados para que o “desejo maior” seja executado, mesmo que para isso ela ataque a si própria.

46 Marc Augé (2007) definiu “lugar” como algo itinerário, relacional e histórico, mas aqui se trata de enxergar o lugar simplesmente como um lugar de afeição.

Pode-se pensar a Cidade do Espelho como o espelho de Narciso, personagem cujas características mais afamadas eram a beleza e o orgulho e que, apaixonado por si próprio, ficou imóvel observando o reflexo de sua imagem numa lagoa até morrer. Porém a cidade e seus habitantes, diferentemente de Narciso, constroem a imagem que o espelho refletirá, antecedem a visão do espelho, constroem aquilo pelo que irão se apaixonar. A construção de grandes obras arquitetônicas na cidade seria uma dessas imagens a que os habitantes não conseguem resistir e pela qual se apaixonam. E, como na mitologia helênica, essa paixão avassaladora toma conta da máquina desejante, fazendo com que todas as engrenagens trabalhem para realizar tais desejos, passando por cima de qualquer obstáculo.

Dos muros da cidade a Portobello Road: simulacro da heterotopia

A escolha da heterotopia como modelo para nossas cidades

A cidade é composta de inúmeras fronteiras. O muro é uma evidência clara e material desse contexto, ele separa áreas que são configuradas de maneira distinta. Cada cerco e cada área privada têm características próprias, e, para ter acesso a essas áreas, é preciso obedecer a certos padrões de convivência ou pertencer a certa camada social. Logo, cada indivíduo é identificado por uma atribuição diferente, seja por um padrão aquisitivo compatível a uma determinada classe, seja por um hábito em comum, que pode se manifestar pelos mais ínfimos detalhes, através de roupas, acessórios e gestos. Portanto, o muro separa mais do que um lote de terra, ele separa pequenos lugares, pequenos grupos, pequenos bairros, que, por consequência, recriam microambientes conformando lugares exclusivistas.

As barreiras não são feitas somente de muros, são paredes, edifícios, bairros, cidades ou até mesmo uma multidão de pessoas, que por compartilharem códigos e hábitos em comum acabam afastando os indivíduos que têm hábitos diferentes. Esse espaço caracterizado pela divisão é mais que uma separação por segurança ou por classe

econômica, é também uma divisão procedente de interesses de prazer, interesse de ser algo: como ser outra sociedade, morar em outro lugar, estar em outro lugar. O conceito de muro aqui não trata do muro materializado, mas sim do desejo do privado, de que ninguém escapa, seria um *devir muro*.

Os muros construídos são apenas intransponibilidades. Não se almeja ficar entre eles. A cidade repleta de muros e barreiras, que nos remete às prisões, não se sustenta sem mecanismos que a façam permanecer intransponível. Ela se caracteriza por oferecer outros espaços que normalmente são considerados melhores que o espaço público. São territórios mais sintonizados com desejos correntes do que com a realidade local. Territórios deslocados, diferentes, muitas vezes assépticos, formadores de um complexo que dificilmente sobreviveria sem muros. Os muros garantem a estabilidade e o controle necessários para esse complexo se perpetuar, garantem que esse ambiente artificial continuará sob o controle de um grupo, que, por consequência, tomará as devidas precauções para a conservação desse território distinto. A tarefa dos muros, mais do que promover a segurança, é conservar a estrutura estabelecida.



Condomínio tipo vila italiana (Brasil). Fotografia própria.

De uma janela de escritório, vê-se um grupo de casas pouco identificadas com as edificações existentes em território brasileiro: um empreendimento privado cujo nome e arquitetura se inspiram num modelo italiano. O condomínio é cercado por enormes grades de metal, o que, teoricamente, o depreciaria, mas, nas circunstâncias de sua venda, essa característica é tratada como um diferencial. Em razão da cultura do medo fomentada por todas as mídias, o *status* de condomínio fechado é algo reverenciado pelo *marketing* e por todos. O espaço público, em especial no Brasil, cada vez mais entra em crise e é vinculado à degradação, ao perigo, à sujeira e à violência. Em contrapartida, o privado avança progressivamente sob os adjetivos exclusivo, imponente, belo, sustentável, familiar e seguro.

Os espaços privados da cidade podem ser associados ao conceito do filósofo Michel Foucault (2009, p. 411) de *heterotopia*, supostamente uma potente ferramenta de articulação com a qual espaços sacralizados comandam a vida. Para ele, os espaços da cidade hoje são determinados pelo posicionamento em relação a sua vizinhança. Não há mais, como na Idade Média, um padrão hierarquizado⁴⁷. O espaço atual, como espaço de posicionamento, não pode ser tratado como se fosse vazio ou homogêneo, pois ele é composto por uma heterogeneidade. Portanto, o espaço é um conjunto de diretrizes de posicionamentos diferentes, ou seja, uma rede de relações que constituem os cenários urbanos. Por exemplo:

47 “[...] lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais (onde acontece a vida real dos homens); para a teoria cosmológica, havia lugares supraceléstes opostos ao lugar celeste; e o lugar celeste, por sua vez, se opunha ao lugar terrestre; havia os lugares onde as coisas se encontravam colocadas porque elas tinham sido violentamente deslocadas, e depois os lugares, pelo contrário, onde as coisas encontravam sua localização e seu repouso naturais. Toda essa hierarquia, essa oposição, esse entrecruzamento de lugares era o que se poderia chamar bem grosseiramente de espaço medieval: espaço de localização” (FOUCAULT, 2009, p. 412).

mais importante que um cinema, um café, uma residência, é toda a rede de relações que os moldam. Contudo, Foucault está preocupado com outro tipo de espaço, cujo posicionamento está ligado com relações exteriores.

Trata-se de um espaço ligado a todos os outros, porém se contrapondo a eles. Assim, há dois tipos de posicionamento: 1) a utopia como um lugar que não existe, sem lugar real – ou melhor, a própria sociedade se posicionando de forma avançada –, ou a utopia caracterizada pelo seu espaço irreal; e 2) como em qualquer cultura, lugares reais, lugares efetivos, lugares criados pela sociedade e lugares que são uma espécie de contraposicionamento, de utopia efetivamente realizada, lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.

Esses lugares que refletem outros posicionamentos, em oposição à utopia, Foucault chamou de heterotópicos. Nesses espaços, o público some para dar lugar a contestações privadas, como um reflexo distorcido no espelho:

[o espelho] tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A parit desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual, que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou (FOUCAULT, 2009, p. 415).

O espelho funciona como uma heterotopia nesse momento: transforma esse lugar, o que ocupo quando me vejo no espelho, num espaço real e associado a todo o espaço que o circunda. Seria fazer a imagem do espelho um lugar imaginário, a sua própria fantasia. Transformar o irreal em absolutamente real, uma vez que, para nos apercebermos desse espaço real, é preciso acreditar na imagem espelhada.

A heterotopia, segundo Foucault (2009), tem princípios bem definidos. O primeiro diz respeito a suas generalidades, ou seja, àquilo que todas as sociedades têm dela, embora de formas diferentes. Ele mostra que muitas heterotopias estão desaparecendo, como a tradição da viagem de núpcias, segundo a qual a defloração da moça não poderia ocorrer em qualquer lugar, e que outras estão florescendo, como heterotopias de desvio representadas pelas casas de repouso e pelas clínicas psiquiátricas, pois, em uma sociedade onde o trabalho é a regra, o repouso torna-se uma patologia.

O segundo princípio afirma que uma sociedade pode ao longo do tempo modificar os significados dos espaços heterotópicos. Foucault usou como exemplo o cemitério, que, até o fim do século XVIII, estava arraigado nos centros das cidades, pois naquela época se acreditava efetivamente na ressurreição dos corpos e na imortalidade da alma, o que constituiu toda uma hierarquia de sepulturas. Havia o ossuário, no qual os cadáveres perdiam até o último traço de individualidade, alguns túmulos individuais e sepulturas dentro das igrejas. Então o tema da doença disseminada pelo contágio dos cemitérios se difundiu e ao longo do século XIX os cemitérios migraram para a periferia. Os cemitérios constituem assim não mais o vento sagrado e imortal da cidade, mas a *outra cidade*, onde cada família possui sua morada sombria.

O terceiro princípio afirma que as heterotopias detêm o poder de justapor o lugar existente, criando realidades que são incompatíveis, como o caso do teatro, do cinema e dos jardins.

O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d'água); e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins (FOUCAULT, 2009, p. 418).

O quarto princípio sugere que as heterotopias estão frequentemente associadas a recortes no tempo, o que também se pode chamar de *heterocronia*. Consideram-se exemplos os empreendimentos habitacionais com projetos desconectados do seu tempo, que, mesmo em um período pós-moderno para a arquitetura, buscam inspiração nos clássicos, góticos ou ecléticos.

Já o quinto princípio fala do sistema de fechamento, que é penetrável apenas por meio de um filtro, que o isola e que seleciona os grupos e convidados que podem acessar determinados lugares.

O sexto e último princípio refere-se à própria função da heterotopia, pela qual se cria um espaço de ilusão, um espaço que se assume outro, além do real, com características forçosamente ilusórias. Foucault identifica o navio como um espaço que reúne todas as características heterotópicas.

A reflexão acerca da heterotopia de Foucault serve como um guia para a análise do espaço urbano atual, cuja malha está segmentada por empreendimentos privados, na maioria das vezes sem nenhuma relação com o entorno onde foram implantados. O muro não prende, mas cerca. Ele não só obstrui, mas também filtra. O muro, mais que um elemento de segurança, é um instrumento de controle. O muro é a última saída para uma distinção social plena. Pierre Bourdieu (2007) afirma, pesquisando a sociedade francesa em *A distinção: crítica social do julgamento*, que as escolhas humanas são baseadas em distinções sociais, escolhas feitas em oposição a outras classes. Tudo funcionaria como um sistema de relações em que pequenas diferenças se tornaram base para o julgamento social, o que tende a produzir campos evidentemente autônomos, mas que na verdade não estão totalmente isolados.

Outra perspectiva observaria esse posicionamento como uma busca por campos autônomos, como uma luta pelo poder, uma luta para ser um grupo, uma “maioria” (DELEUZE, 1992, p. 214). A divisão da sociedade em grupos pressupõe o desejo de um modelo específico de vida, ao passo que uma minoria não tem modelo, ela seria um devir, um procedimento. A minoria, para Deleuze, é o indivíduo

com sua individualização, sendo único. A minoria é ser único, é ser só. Em contrapartida, um grupo (ou uma maioria) não é ninguém, ela não existe como carne, pois ela é um modelo que, por conseguinte, não é nada. E quando uma minoria cria para si modelos é porque quer se tornar majoritária, o que é inevitável para a sobrevivência no sistema. A constituição de grupos autônomos urbanos ou heterotópicos é hoje um modelo aclamado. Bairros estão dando lugar a condomínios, praças estão dando lugar a *shopping centers*. É claro que este processo é mais evidente nos locais do planeta ainda em desenvolvimento econômico e urbanístico, como o Brasil, a China, a Índia e o Sudeste Asiático, os quais se constituem de um território economicamente frágil e sujeito à especulação.

Aproveitando-se da ambição dos cidadãos em integrar uma maioria, o *marketing* das empresas canaliza os *desejos* da sociedade para novos empreendimentos: desejo de morar na Itália, de viver em um *resort*, de viver em segurança, desejos que de forma alguma serão questionados, concluindo e sacralizando todo o processo. Conjuntamente, os espaços fechados facilitam o controle tanto para a arrecadação de impostos, ao criar-se uma imagem de cidadãos contribuindo para o bem-estar de sua cidade, quanto para a especulação imobiliária por corporações privadas.

Desse modo, fecha-se um sistema viciado no qual cidadãos, Estado e corporações estão em condições bastante diferentes daquelas encontradas em uma cidade que se idealiza viva e democrática. A divisão urbana aumenta a paranoia com a segurança, o que leva à destruição dos espaços públicos e à privatização das ruas, das praias, dos parques e das praças. Os equipamentos públicos básicos dão lugar a *shopping centers* e lojas, as casas e ruas a fortalezas vigiadas, e o mais devastador nesse modelo de Los Angeles é a sua replicação pelo mundo. A heterotopia, que era vinculada por Foucault a lugares de abandono, de desvios, de sepultamento e de coisas velhas, como os museus, hoje se instala como uma importante engrenagem na cidade de controle.

Heterotopia e a cidade hoje



Bancos de reposição com estética vitoriana. Fotografia própria.

Andando por um parque, surge uma imagem que evidencia um contexto mais amplo relacionado à engrenagem da heterotopia. Em um dia chuvoso de verão, sobre a grama verde e alta, está um conjunto de bancos de ferro enfileirados e protegidos. São bancos de reposição de um parque, de porte grande e bem detalhados, protegidos por um invólucro, além de defendidos por uma grade, na qual se afixaram faixas de advertência.

A estética vitoriana com grande rigor de detalhes soaria estranha e fora de contexto se o parque em questão não fosse localizado no Reino Unido, se não fosse o Hyde Park, situado na região central de Londres. Trata-se de um dos maiores e mais importantes parques da Europa, um equipamento público da cidade com capacidade para absorver grandes eventos, como parte das instalações das Olimpíadas de 2012. Ele conta com museus e galerias de arte, inclusive com uma importante galeria voltada para arquitetura – Serpentine Gallery –;

dispõe ainda de fontes e memoriais em estilos gótico, vitoriano e contemporâneo em memória às personalidades britânicas.

Nos bancos, o que chama a atenção é a intenção que parece a princípio contrariar o conceito de deslocamento da heterotopia. Esses bancos são na verdade a afirmação estética de um estilo histórico ou patrimonial, eles não são uma fuga, mas a estagnação num modo de vida. É uma espécie de heterotopia em metamorfose, um novo estágio; não se trata mais de um espaço fechado por muros em evidência, mas de outros mecanismos de fechamento. Os bancos do Hyde Park estão em uma heterocronia, seu tempo está deslocado, não mais o local, mas o tempo. Eles estão num contexto temporal que não se quer esquecer: o imperialismo e o neocolonialismo britânico do século XIX. São um elemento cenográfico que expõe o desejo ou uma estratégia da cidade.

Não muito distante dali, chega-se a outro lugar que pode ajudar a esclarecer ainda mais esse contexto heterotópico: desembarcando na estação de metrô Notting Hill, é impossível não se lembrar de todas as referências da cultura *pop* que cercam esse lugar, como a comédia romântica *Um lugar chamado Notting Hill* (1999), cuja história se vincula à vivência no bairro. O local é caracterizado principalmente pela multidão de jovens circulando nas ruas, pelas muitas lojas de artigos antigos de coleção e pelo estilo antigo das residências, sempre cercadas por uma vegetação rente às paredes de tijolos. É também um lugar ligado à moda, graças às muitas lojas e ateliês presentes no local.

A presença de uma multidão se espremendo nas calçadas é uma peculiaridade de todos os lugares turísticos em cidades conhecidas. Vê-se uma grande diversidade cultural e étnica, numa migração pelo mundo, e não só por uma região, que se organiza de forma pontual, visto que, para além de uma ou duas quadras, as multidões se desfazem. Entre essa multidão, veem-se muitos “bandos”: meninas vestidas de forma parecida imitam uma cantora da moda;

um conjunto de turistas orientais é seguido pelo seu guia, provavelmente o único que fala inglês; pequenos grupos se vestem de forma estilizada fazendo menção talvez a um ícone da moda; e toda essa confusão é alimentada pela profusão de cores, sons e cheiros dos mais diversos tipos.

Seguindo uma das ruas perpendiculares, chega-se a Portobello Road, uma rua do bairro que nos sábados recebe um mercado de objetos, roupas de segunda mão e antiguidades. Ela se tornou familiar aos brasileiros com a canção “Nine out of ten”, de Caetano Veloso, do álbum *Transa*, de 1972, com o verso “Walk down Portobello Road to the sound of reggae...”, música que homenageia a descoberta do ritmo *reggae*. Logo no começo do percurso, o pedestre depara-se com um restaurante de um midiático chefe de cozinha, conhecido em boa parte do mundo por fazer receitas fáceis e nutritivas, contrapondo-se ao mau hábito alimentar dos britânicos. A localização do restaurante não é mero acaso, o programa está vinculado a uma imagem moderna, à moda *vintage*, a uma praticidade no modo de viver, que se enquadra perfeitamente com as características do bairro. Chamam a atenção, nesse primeiro percurso, as lojas de roupas cheias de gatos dormindo, as lojas de fantasias com artigos icônicos da realeza, os cafés, os *pubs* e a multidão espremida nas calçadas estreitas. Escapando do tumulto inicial, a rua praticamente se fecha para automóveis, enchendo-se de barracas, protegidas da chuva por lonas listradas, que exibem artigos de antiguidade feitos de ferro e inúmeros souvenirs comuns em locais de turismo, de manequins com roupas extravagantes, que mais produzem um cenário do que expõem as peças à venda, de barracas de crepes franceses e de bandas de *rock* apresentando-se ao ar livre.



Portobello Market. Fotografia própria.

Entre as barracas de Portobello Road, algo chama a atenção pela recorrência. Na primeira banca, abarrotada de mulheres, são vendidas peças feitas com mosaicos de vidro, espelhos, caixas, baús, caleidoscópios, broches, trabalhados para se assemelharem a objetos antigos. Em outra barraca perto dali um homem vende lupas feitas artesanalmente; em seu suporte, é aplicada uma pátina artificial que lhes dá um aspecto envelhecido. Muitos artigos, como broches, cartazes, pratarias e almofadas, recebem algum tipo de tratamento para terem esse aspecto. Assim, fora daquele contexto, tais objetos poderiam facilmente se passar por relíquias de família.

Porém, algo que denuncia a inautenticidade das peças *fake* é a comparação de seus preços com o de antiguidades vendidas em lojas especializadas na mesma rua, que estão estrategicamente mais bem posicionadas – enquanto um broche comercializado na calçada custa de uma a dez libras, numa loja de antiguidades verdadeiras esse tipo de artigo custa em torno de duzentas libras. Portanto, toda estratégia em volta do mercado de antiguidades também é uma heterotopia: busca-se burlar o tempo criando falsos objetos antigos.

Contudo, mais impactante que essa heterocronia, é a cenografia coletiva, na qual todos os agentes estão de pleno acordo com a realidade criada. Uma questão que emerge é: se a heterotopia pressupõe um sistema fechado, onde estaria o fechamento nessa circunstância? Ora, o fechamento seria a própria condição em que o sistema se encontra, pois a realidade criada é uma estratégia de sobrevivência de que esses agentes não pretendem fugir. É um *desejo* heterotópico que faz com que se prendam a tais hábitos.



Portobello Market. Fotografia própria.

A situação exposta nas ruas de Notting Hill é um nítido exemplo de uma estratégia coletiva de sobrevivência baseada na criação de uma ambiência peculiar, ligada ao contexto de captação de recursos globais, haja vista a influência de Londres no cenário mundial. Portanto, existe uma consciência coletiva de um padrão estético, de uma cenografia, que atrai turistas e lucro. Essa transformação da vida em cena é a própria transformação da vida em capital, é uma forma de viver em prol de uma sobrevivência. “Quando a vida funciona como um capital ela reinventa suas coordenadas de enunciação e faz variar suas formas” (PELBART, 2011, p. 149).

Conforme a afirmação anterior de Peter Pál Pelbart, a vida encontra formas de agir em prol do capital. Não que tudo isso faça parte de uma estratégia minuciosamente articulada, contudo se trata de uma estratégia disseminada. Seria impossível falar de modelos que aliam a vida dos indivíduos ao capital sem falar do pano de fundo desse sistema. Segundo Pelbart (2011, p. 149):

Décadas atrás, Foucault forjou a noção de biopoder para mapear um regime que tomava por objeto a vida. A vida já não era mais aquilo que o poder reprimia, mas aquilo de que ele se encarregava, que ele geria e administrava – o biopoder se interessava pelas condições de produção e reprodução da população enquanto espécie, enquanto vida. É o poder sobre a vida. Foucault intuiu muito rápido, porém, que aquilo que o poder investia – a vida – era precisamente o que doravante ancoraria a resistência a ele, numa reversão inevitável. Mas talvez ele não tenha levado tal intuição até as últimas consequências. Coube a Deleuze explicitar que ao poder sobre a vida deveria responder o poder da vida, na sua potência política de resistir e criar, de variar, de produzir formas de vida.

Desta forma, pode-se trabalhar Portobello Road como um teatro, pois o teatro é a forma que as cidades encontraram para conectar a vida aos interesses econômicos. O cenário é a própria cidade, e os atores são os cidadãos. Por isso um dos cenários do filme *Holy Motors*⁴⁸ (2012) é Portobello Road, que, além de contribuir com a economia local, fortalece a imagem de Londres como uma cidade cosmopolita que alia o antigo ao contemporâneo, discurso muito divulgado pela

48 O filme se passa nas ruas de Paris, dentro de uma limusine cujo interior mais parece um camarim de teatro. O protagonista tem figurinos, maquiagem, espelho. Nesse universo, as relações humanas são apenas encenadas, e não vividas de fato.

publicidade turística em todo mundo, indo desde as revistas de companhias aéreas aos guias especializados de viagem.

Essa sensação cenográfica não é algo peculiar de regiões internacionalmente conhecidas, ela habita o nosso cotidiano. Não é raro, quando se entra em uma loja, que toda a decoração seja articulada para a imersão em um ambiente que despertará desejos, sensações que estimulam o desejo pelo consumo; em um condomínio fechado existem normas às quais as residências devem adequar-se para manter a unidade, a uniformidade. Esse código é, na verdade, um instrumento de controle da imagem, que mantém a limpeza e a ordem a favor de um objeto de desejo; e o que é o centro financeiro senão um chamariz para negócios, já que hoje o mercado financeiro está totalmente diluído nas redes digitais; os prédios altos em vidro espelhados servem para transmitir a certeza de um negócio próspero. Tais espaços estão deslocados da realidade urbana, são preestabelecidos, heterotopias do cotidiano que se subutilizam de táticas cenográficas para uma persuasão capitalística. O controle aqui não é um gesto opressor dos habitantes da cidade, mas em determinada medida também é desejado pelas pessoas comuns.

Vista a influência da heterotopia em nosso cotidiano, surge uma dificuldade relativa à distinção desse espaço heterotópico na cidade, pois cada vez mais as posições estão misturadas. A cidade progressivamente se rende à heterotopia, incorporando características de espaços de fechamento. Por definição histórica, a cidade é organizada para atender uma infraestrutura essencial para a vivência coletiva e surge quando os serviços já não são executados por aqueles que cultivam a terra (BENEVOLO, 2003, p. 23).

A necessidade de ordenar o espaço urbano fez com que urbanistas assumissem uma postura muito direta. De acordo com Jane Jacobs, ao abordar a “cidade dos sonhos” de Le Corbusier:

a cidade era como um brinquedo mecânico maravilhoso. Além do mais sua concepção, como obra arquitetônica, tinha uma clareza,

uma simplicidade e uma harmonia fascinantes. Era muito ordenada, muito clara, muito fácil de entender. Transmitia tudo num lampejo, como um bom anúncio publicitário (JACOBS, 2009, p. 23).

Um urbanismo cristalino com um ordenamento capaz de estagnar o caos urbano ainda hoje é referenciado, mesmo com todo o trabalho de grupos e de estudiosos que contestaram os dogmas do movimento moderno. O Team 10, Jane Jacobs, Friedensreich Hundertwasser, a Internacional Situacionista, entre outros, ressaltaram o quanto a cidade é um mecanismo complexo cujos problemas não seriam sanados pelas propostas em voga. O discurso ordenador, além de muitas vezes podar a vivência urbana ao setorizar a cidade, favorecia os interessados em loteá-la, e a especulação imobiliária é uma consequência nefasta desse parcelamento. Mesmo assim, os discursos ordenadores ainda hoje são repetidos, com a promessa de acabar com o caos instalado: políticos e empreendedores os utilizam para apaziguar os habitantes das cidades, o que se mostra uma prática ainda bastante eficaz.

O estado de controle almejado pelo movimento moderno⁴⁹ estava em um âmbito disciplinar e definitivamente não foi alcançado. Cada traço na prancheta revelava uma cidade aparentemente ordenada, porém a cidade real está embutida em uma subjetividade criada por todos, ela não é somente feita de tijolos e concreto. No interior das casas, nos espaços públicos, imperam os desejos de fuga e de prazer; por exemplo, a cidade está entupida de carros não pelo projeto depreciativo do arquiteto urbanista, mas sim pelo desejo de ter carros. Jane Jacobs (2009) mostrou que, em plena década de 1970, não era um projeto de cidade que resolveria os problemas de Nova Iorque, mas sim uma subjetividade embutida nos cidadãos que seria construída e disseminada por todos, afetando indivíduo por indivíduo, criando uma

49 Cabe ressaltar que não é objetivo deste trabalho rechaçar o movimento moderno, visto que ele respondia aos movimentos antecessores.

rede de costumes e hábitos dos moradores da cidade. As transformações ocorrem sempre numa escala molecular, nunca molar, sempre afetando uma minoria (ou um indivíduo), e nunca uma maioria (um modelo) .

Vista esta análise do urbanismo moderno, a de um urbanismo capaz de sanar problemas sociais, pode-se dizer que a heterotopia conseguiu o que o urbanismo dos técnicos não conseguiu, ou seja, o controle ativo do espaço. Porém, os espaços heterotópicos estão atrelados a desejos construídos coletivamente, eles não são uma imposição, eles se conectam, acompanham ou criam formas de viver, que, por sua vez, se convertem em um teatro urbano. O urbanismo, como ferramenta de controle social, produz segmentos duros ou modelos que são desconectados dos desejos dos habitantes. Em contrapartida, a heterotopia conecta primeiramente os desejos e depois o espaço, dessa forma o poder exercido passa a ser efetivo e afetivo, suscitando um controle que elimina o conflito interno, instaurando um estado de pseudopassividade. É o que se sente quando andamos por condomínios fechados, lojas de grifes famosas, *resorts*, *shopping centers* e em algumas cidades inseridas no contexto global: tudo parece ter certa ordem ou identidade, uma cenografia de desejo que está presente nos indivíduos e que faz, enfim, com que aquele espaço resista à participação dos usuários.

Fazendo o caminho inverso ao da heterotopia, Antonin Artaud⁵⁰ denuncia o teatro pacífico e coreografado. Para ele, o teatro deve ser uma linguagem artística que rompa com as limitações e que represente a vida como algo vivo. Artaud fala do teatro como se fosse a própria vida, denunciando um controle do roteiro sobre o espetáculo: “é preciso acreditar num sentido de vida renovado para o teatro onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que não existe e o faz nascer” (ARTAUD, 2006, p. 22). O teatro deveria

50 Antonin Artaud (2006) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas, ligado fortemente ao surrealismo, cuja principal obra foi *O teatro e o seu duplo*, um dos mais importantes escritos teatrais do século XX.

mostrar a pessoa sem máscara, expor todos os sentimentos, levar a uma reflexão (ou inquietação) constante.

O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenrola conflitos, libera forças, aciona possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são regras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida (ARTAUD, 2006, p. 44).

Enquanto a heterotopia e a encenação do cotidiano são a transformação da vida em um roteiro preestabelecido, o teatro, para Artaud, é a transformação da encenação em vida, algo capaz de refletir sobre a vida, e não somente a representar.

A heterotopia, inversamente ao que propôs Foucault, é um campo aberto, ela se prende somente ao desejo. “Todo mundo pode entrar, mas na verdade, uma vez que se entrou, percebe-se tratar-se de uma ilusão e que se entrou em parte alguma” (FOUCAULT, 2013, p. 27). O muro agora só se sustenta pelo desejo, sendo desnecessário às vezes, pois a representação da vida como um teatro é um aprisionamento pelo *desejo* e veio preencher um lugar preocupante dentro da lógica de uma sociedade de controle. Tudo é possível, porém simulado. O controle trabalha por modulação, como uma moldagem autodeformante que muda continuamente. Cria não mais um corpo único e institucional, mas transfere modulações para os indivíduos transformando a fábrica, o hospital, a escola, assim como todas as instituições, numa empresa⁵¹.

51 “Isto se vê claramente na questão dos salários: a fábrica era um corpo que levava suas forças internas a um ponto de equilíbrio, o mais alto possível para a produção, o mais baixo possível para os salários; mas numa sociedade de controle a empresa substituiu a fábrica, e a empresa é uma alma, um gás. Sem dúvida a fábrica já conhecia o sistema de prêmios, mas a empresa se esforça mais profundamente em impor uma modulação para cada salário, num estado de perpétua metaestabilidade, que passa por desafios, concursos e colóquios extremamente cômicos. Se os jogos de televisão mais idiotas têm tanto sucesso

A cidade projetada pelos técnicos ainda segue preceitos disciplinares, do escritório são projetados espaços de confinamento, muito poucos são os técnicos que têm a sensibilidade de enxergar esse sistema e tentar amenizar os confinamentos. Do escritório, debruçado nos *softwares* CAD e BIM⁵², pouco se apreende do verdadeiro lugar e das pessoas que irão usufruir do projeto, o que remete à construção de espaços de confinamento, espaços engessados em uma lógica arborescente e processual. Portanto, a heterotopia se ajustou perfeitamente nas engrenagens da sociedade de controle, pois, assim como a empresa deu lugar à fábrica, transferindo o modelo de fabricação sólido e os empregos fixos para uma produtividade metaestável e um emprego em risco, a heterotopia substitui a cidade moderna por uma cidade instável, um modelo deslocado, que se faz somente enquanto há desejo, podendo se desfazer a qualquer instante.

A cidade de concreto e pedra, lugar de persuasão corpo a corpo, lugar de encontros e desencontros, sujeita à participação de seus habitantes, pode estar em crise, alastrando-se para diferentes meios de

é porque exprimem adequadamente a situação de empresa. A fábrica constituía os indivíduos em um só corpo, para a dupla vantagem do patronato que vigiava cada elemento na massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz o tempo toda uma rivalidade inexprimível como sã emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo. O princípio modulador do 'salário por mérito' tenta a própria educação nacional: com efeito, assim como a empresa substituiu a fábrica, a formação permanente tende a substituir a escola, e o controle contínuo substitui o exame. Este é o meio mais garantido de entregar a escola à empresa" (DELEUZE, 1992, p. 221).

52 Tais siglas tratam da forma de projetar arquitetura pelo computador, o CAD (*computer aided design*) revolucionou a forma de projetar ao transportar para o computador o processo de criação de desenhos técnicos para projeto. O BIM (*building information modeling*) é um conceito mais atual que integra diversas informações (gráficas e não gráficas) para auxiliar o projeto e ter o máximo de detalhes e controle de uma obra, todas contidas em um único modelo.

socializar, derivados das novas mídias, meios de transportes, reassentamentos e espaços heterotópicos. Agora existe um espaço heterotópico que substitui a cidade, ele não está em uma centralidade, também não é público, ele está disperso, mas também é pontual. Você sabe de sua presença não pelo boca a boca, mas pelo *marketing* exposto nas diversas mídias. Os espaços heterotópicos não têm uma continuidade como a cidade antiga, eles são descontínuos e muitas vezes efêmeros; quando um espaço de heterotopia não funciona, ele se desfaz ou se transforma em outra coisa. Como em cidades de veraneio onde a cada ano os mesmos lugares ganham uma roupagem lúdica para parecerem novos, as cidades se vestem e se revestem para substancializar um desejo.

A cenografia se tornou o instrumento para conquistar indivíduos, e o *marketing* um instrumento de controle social, visto que eles constroem desejos e fugas – ou constroem Corpos sem Órgãos, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari –, fomentando uma passividade aparente, pois muitas expectativas são atendidas suprindo conflitos. O controle almejado pelo movimento moderno não se aplica mais, pois não é preciso projetar uma cidade para que ela funcione, apenas é preciso um projeto de *marketing* adequado. A heterotopia, mais que um sistema fechado, como proferia Foucault, se adequa hoje a um devir cenográfico na cidade, alimentado pelo desejo.

A cidade está abandonando a centralidade, ocupando zonas pontuais e instaurando zonas ou partes separadas. Contudo, essas áreas não são hegemônicas, elas são efêmeras, inflando-se e desinflando na cidade. Para uma cidade que se imagina *viva e democrática*, isso é um grande golpe, pois os conflitos agora são condicionados a outros meios de comunicação e à ocupação da cidade. Tais abandonos da centralidade da cidade e, por consequência, do corpo a corpo e do boca a boca de forma alguma anulam a participação dos habitantes, mas condicionam outras formas de participar e viver.



A história da areia: simulacro do especialista

A história da areia



O deserto e a praia. Fotografia própria.

A areia espalhada na praia é branca, seca e tem formas sinuosas. Sua imagem pitoresca compõe uma forma homogênea, disforme e maleável, mas na verdade esse grande solo branco é composto por inúmeros grãos que passam despercebidos, pois são tratados como ordinários perante a vastidão da praia. A areia é constituída de pequenos grãos

de rochas, conchas e vegetais; a proporção de cada um deles é ínfima comparada à imensidão da praia, tornando-os elementos completamente ignorados. Contudo, existem outras conformações minerais: em uma escala inferior, tem-se o pó e, em uma escala superior, a rocha. A areia disforme correndo na praia está entre essas duas escalas de mineral. Ela é a parcela que se revela aos olhares fortuitos, portanto é imprescindível não esquecer que é feita de outras pequenas partes, os grãos.

O processo de formação da areia começa com a ação de agentes externos, como a chuva, microrganismos, colisões e ventos agindo sobre a rocha-mãe, da qual se desprendem pequenas partículas. Essas pequenas parcelas agora são “restos” e em um primeiro momento residem nas proximidades formando uma parte do sol. Ao longo de anos serão levadas pelas chuvas, pelos ventos e pela gravidade aos rios, transformando-se em sedimento. Com a ação das águas dos rios e das chuvas, esse sedimento é peneirado entre a argila e o cascalho: a argila, leve, fica em suspensão; o cascalho, mais pesado, fica no fundo; e a areia, já com um tamanho ideal para ser transportada, é levada ao mar. Dependendo das condições encontradas no percurso, os grãos sofrem desgastes que modificam sua forma: podendo ficar mais finos, arredondando suas arestas, para, enfim, chegar à praia onde passarão muitos anos. Na costa, no vai e vem das ondas e das marés, a areia é suscetível a outras mudanças físicas. O mar e os rios trazem mais partículas à mistura, como organismos, conchas, algas e outros resíduos que irão compor a forma final da areia. No deserto, o processo é semelhante, porém a grande amplitude térmica que separa o dia e a noite, fazendo com que as rochas se expandam e retraiam, acelera o processo de deterioração. Depois de participar da paisagem por milhões de anos, os grãos de areia morrem, pois, após repetidas colisões e soterramento por outros grãos, a areia acaba se transformando em uma micropartícula, um pó, que se sedimenta no fundo do oceano e lentamente se transforma em rocha novamente, nascendo mais um estrato da crosta terrestre. Um grão de areia morre para se transformar em uma rocha.

Andando pela praia ou pelo deserto, avistam-se grandes areais. A partir de um pensamento meditativo, tem-se a clareza de que essa areia é uma estrutura complexa, que se move conforme as marés e os ventos. Toda a complexidade existente nesse modelo não é ignorada, sabe-se da complexidade de formação e de movimento do areal, que é inconstante e imprevisível. O vento só consegue mover enormes areais, porque eles não são homogêneos ou consistentes, mas sim constituídos de múltiplas partículas, os grãos, cujo movimento modifica todo o conjunto de dunas e cria um complexo sistema, que, como o conto “O livro de areia”, incluído no livro de mesmo nome do argentino Jorge Luis Borges (2011), não tem princípio e nem fim. Porém, embora o que se mova nas praias e nos desertos não sejam os areais, mas sim os grãos, estes são completamente ignorados, como as gotas d’água em um oceano.

Falar de algo tão ordinário e primitivo quanto a formação da areia não é uma atitude desmedida, pois, quando a vida é cercada de intenções obscuras e ilegíveis, é preciso voltar aos modelos primitivos para decifrá-las e esclarecê-las. Esta reflexão sobre a areia é introdutória para se chegar a um modelo simplista, mas essencial, que permeia toda a vida contemporânea, um modelo em que as intenções, as forças e os motivos que movem cada parte – cada grão – da vida contemporânea obscurecem-se aos poucos. As questões recaem somente sobre o que foi feito, e não sobre o que levou a fazer. *O movimento do areal é complexo por haver forças agindo sobre ele. Ele não é complexo por ter uma grande quantidade de grãos, mas por haver ventos que agem sobre cada partícula.*

A areia se move por forças que agem sobre ela. Tal pensamento, que parece evidente e baldio à primeira vista, é, na verdade, a síntese de uma cegueira que impregna as relações humanas, pois, em relação às atividades no espaço urbano, questiona-se tudo, menos as forças que são responsáveis pelos movimentos e acontecimentos na cidade. A cidade, com suas ruas, edifícios e transeuntes, é o reflexo de forças que estão agindo na urbe, não só forças mecânicas e materiais, como

a obra de um edifício ou o tráfego de carros, mas principalmente forças invisíveis, como o vento que não se vê: o principal agente da cidade são as forças políticas.

O trabalho sobre *dobras* do filósofo Gilles Deleuze, que se inspira no barroco e nos estudos do filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz, parece corresponder a esse mesmo modelo, pois atribui a formação dos acontecimentos a uma força política derivada de uma situação caótica: o barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito (DELEUZE, 2007, p. 17). A dobra do barroco corresponderia a um traço que vai ao infinito e não para de fazer dobras, porém esse traço não é fruto de algo transcendente, como na religião. O traço do barroco é compelido por uma força ativa como um turbilhão que age no espaço, da mesma forma que a gravidade (ou atração gravitacional) age, segundo Albert Einstein. Gilles Deleuze chama essa força de molas do espaço, mas para o barroco é resultado da própria crise que ele representava, ou seja, o barroco consiste em uma visão do mundo como uma desordem íntima na qual as mentes da segunda metade do século XVII estão mergulhadas, em que todos estão loucos e tristes, por isso o barroco expressa o mal e a dor (MARAVALL, 1997).

A *dobra* de Deleuze foi um estudo concebido para ser mais que um estudo de história da arte. Para alguns leitores, ele daria margem a uma análise crítica e aprofundada do barroco; revela-se nas últimas páginas a composição de um modelo de subjetivação que articula a multiplicidade dos acontecimentos a um modelo político cujas forças sempre estão em colisão com o espaço. Por um viés, a matéria é porosa e complexa⁵³,

53 A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples extremidade da linha (DELEUZE, 2007, p. 17).

por outro, o universo é dobrado por uma força ativa que dá à matéria um movimento curvilíneo⁵⁴.

Esta divisão entre a matéria e as forças que a compõem pode ser encarada como o grande desafio da modernidade, visto que tal relação, salvo raras exceções, ainda é tratada de forma transcendental, como se os acontecimentos tivessem força própria ou fossem derivados de algo deslocado: como se o mar se movesse por razões de uma natureza própria, e não pelo movimento das marés e dos ventos. O espaço urbano, principalmente no discurso do planejamento feito sobre ele, julga da mesma forma. A começar pela arquitetura moderna, todos os movimentos internos tratavam de elaborar uma ideologia utópica sobre a cidade, de que por meio da arquitetura a sociedade se transformaria. Tais ideais, portanto, são também reações ao pós-guerra, ao acesso às novas tecnologias, às novas disputas nacionalistas e a muitos outros fatores; desse modo, esses ideais não se fazem do nada, eles são resultantes de inúmeras condições.

O grande desvio separador desses movimentos é a ideia utópica que carregavam, transformando em regras o planejamento urbano – ou em linhas duras, um estrato –, que dissemina discursos corretivos inúmeras vezes deslocados da realidade existente. Portanto esses ideais saíam basicamente de uma matriz única de um julgamento *a priori* do que deveria ser a cidade, ou seja, um pensamento separado dos seus acontecimentos. Tal ideário se assemelha aos dilemas de Kant quando criticou a razão pura, porque as ciências exatas estavam tomando caminhos metafísicos desconexos da realidade: “Como é possível uma Matemática pura? Como é possível uma Física pura?”

54 “[...] o universo é como que comprimido por uma força ativa que dá à matéria um movimento curvilíneo ou de turbilhão, segundo uma curva sem tangente no limite. 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” (DELEUZE, 2007, p. 16).

(KANT, 2009, p. 11). A razão pura criara afirmações infundadas, que sempre podem ser contraditadas, conduzindo ao ceticismo:

No tocante à Metafísica, como seus passos têm sido até hoje tão desditosos, tão distantes do fim essencial da mesma, que pode dizer-se que todos têm sido em vão, perfeitamente explica-se a dúvida de sua possibilidade e de sua existência (KANT, 2009, p. 11).

Assim como na crítica de Kant, o discurso chega à razão pura na medida em que separa as intenções políticas do espaço efetivo.

A *Carta de Atenas* é o exemplo mais icônico desse modelo que separa os acontecimentos urbanos das políticas que os cercam, além de propor ações: ela visava deixar para trás métodos de uma era artesanal, assumindo uma postura radical no planejamento urbano; a urbanização não poderia ser condicionada às reivindicações de um esteticismo preexistente e deveria ter uma essência funcional; já a caótica divisão de terras, as heranças e a especulação deveriam ser abolidas a favor de uma política coletiva de terra, e impor-se a divisão justa entre os proprietários e as comunidades (FRAMPTON, 1997, p. 328). A *Carta de Atenas* procurou estabelecer ordem no discurso da arquitetura e do urbanismo, a fim de instituir métodos racionais de produção.

Tais procedimentos começaram com o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (Ciam), primeiramente dominado pelos alemães, que se concentraram na questão da habitação de existência mínima, mas, com o arquiteto Le Corbusier, o congresso adquiriu tons distintos. Ele deu ênfase deliberadamente ao planejamento urbano no IV Ciam, o congresso mais abrangente do ponto de vista urbanístico, o que deu origem à *Carta de Atenas*, que, por razões adversas, foi publicada somente dez anos depois. A *Carta* seria até então o instrumento mais importante do movimento moderno, ela parte de uma reflexão metódica e funcional, corrigindo e fazendo proposições no âmbito das cinco categorias principais: transporte, lazer, moradia, trabalho e edifícios históricos. Não cabe aqui discutir a *Carta* e os pontos alcançados

pelo Ciam, pois eles respondiam a uma temporalidade específica que não mais faz parte da conjuntura presente, porém a *Carta* replicou o modelo de pensar a arquitetura fora do ambiente urbano, ou seja, em um campo de pensamento macro, na prancheta, muito longe da rica experiência urbana que a cidade podia proporcionar.

Nenhum dos tratados anteriores, como os de *Vitruvius*, *Alberti* e *Averlino*, cujo apelo incontestável se exprimia na arquitetura antiga, envolveu um processo de elaboração, discussão e imposição tão amplo quanto a *Carta de Atenas*. Com isso, a arquitetura e o urbanismo se voltaram para um discurso ideológico e racionalista, que, ao longo do tempo, ficava cada vez mais distante da cidade como lugar da experiência. O projetar com base nos dados estatísticos, sobre a prancheta, mediante o raciocínio lógico se transformou na ferramenta do especialista⁵⁵ de arquitetura e urbanismo, e, com o passar do tempo, essa ferramenta se consubstanciou, transformando-se no principal parâmetro de trabalho. O parâmetro do especialista agora não é mais a relação com a cidade, mas sim um acordo preestabelecido e deslocado da cidade; o projeto, na maior parte das vezes, cai no antigo dilema kantiano, cuja razão pura substitui e mascara a experiência.

Não é preciso ir tão longe quanto ao período moderno para averiguar o deslocamento do pensamento para fora do campo urbano. No discurso dos políticos, jornais e técnicos, as pessoas da cidade são menosprezadas, tratadas como dados, cálculos e números. Portanto, o estudo dos habitantes da cidade é substituído pelo estudo de populações, ou seja, o estudo das individualidades é substituído por um estudo de massa e menospreza as singularidades dos indivíduos. Tal modelo se aproxima de um panóptico conforme a discussão de Michel Foucault, em que o indivíduo: “É visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca sujeito numa comunicação” (FOUCAULT,

55 Quando se diz técnico ou especialista, neste caso, não se faz referência somente ao arquiteto em si, mas ao conjunto de pessoas responsáveis por um discurso técnico, de especialista, como políticos, arquitetos, empresários e proprietários.

1987, p. 166). A sensação de ver e não ser visto é o modelo de partilha do espaço predominante: o projeto, os planos urbanos, os dados, as fórmulas, os mapas por satélite. Os dados são formas de controle do espaço, eles impõem sem serem questionados e, ao longo do tempo, essas formas de trabalho foram se consolidando, para muitos, como a única forma de lidar com o espaço. A vista de cima ou é deslocada ou é endeusadora, já diria Michel de Certeau, como na metáfora em que Ícaro consegue desmistificar o labirinto feito pelo arquiteto Dédalo olhando de cima, e a sensação é tão prazerosa que ele voa até o sol derreter as suas asas (DE CERTEAU, 1996, p. 170).

O partilhar o espaço em um modelo panóptico foi se consolidando e se adequando à máquina capitalista, transformando-se em um produto à parte. Onde antes se tinha o artífice que concebia *in loco* a obra, agora se tem o técnico que projeta e o operário que executa sem participar das decisões.

A arquitetura e urbanismo como prática enclausurada em escritórios separou ainda mais o projeto e o canteiro, transformando o primeiro em algo autônomo e deslocado do seu meio. Sendo mais uma virtualização, uma escultura, uma estratégia articulada em um ambiente enclausurado e deslocado, do que um *lugar*. Com esta separação consolidada, a questão da *forma* na arquitetura acabou sendo vinculada a algo autônomo, como se a arquitetura pudesse ser apenas uma forma ou um objeto de arte na cidade. Essa transformação, por consequência, acabou por ajudar aqueles que tinham interesse em manipular esse espaço, transformando a arquitetura em uma ferramenta de especulação urbana.

Essa separação entre a matéria e as suas forças, entre o feito pelos humanos e o não humano, foi trabalhado pelo filósofo francês Bruno Latour, conhecido principalmente por teorizar a pesquisa científica dentro de uma perspectiva entre o discurso científico e a sociedade. Ele desmistifica a ideia do discurso autônomo, ou seja, a de um discurso científico independente de agentes externos. Portanto a separação do pensamento se dá porque: de um lado a ciência e a arte têm

um discurso próprio que anula os agentes, ou têm as *forças* de um discurso que se autojustifica; por outro lado, há um discurso social que trata das relações de forças (políticas) humanas. Esses dois meios não se misturam, assim como água e óleo, e, para Latour (1994), isso é uma armadilha criada pela modernidade. Para estabelecer as bases dessa constituição entre humanos e não humanos, Latour retoma o trabalho de dois pensadores em momentos diferentes da modernidade: Boyle, o pesquisador científico, e Hobbes, o pesquisador social. Ambos discutem sobre a territorialidade de seus campos de estudo.

Acredita-se comumente que Boyle criou o discurso científico e Hobbes criou o discurso político, mas essa dualidade só se sustenta porque esses discursos estão entrelaçados. Boyle criou um discurso científico que exclui a política, enquanto Hobbes criou uma política científica que exclui a ciência experimental. “Em outras palavras, eles inventaram nosso mundo moderno, *um mundo no qual a representação das coisas através do laboratório encontra-se para sempre dissociada da representação dos cidadãos através do contrato social*” (LATOUR, 1994, p. 33, grifos do autor). Os dois lados só têm autoridade quando separados: o Estado de Hobbes é importante somente para a política dos humanos quando representa os cidadãos nus; enquanto a ciência de Boyle só tem importância para a ciência não humana quando não interfere na esfera religiosa e política. Para Hobbes, o cidadão nu calculador formador do contrato social que constitui o *Leviatã* é um átomo social, um fenômeno que dá permissão para que uma pessoa fale por todas, ou seja, o soberano, o Leviatã. De fato, é o soberano quem fala, e os cidadãos falam por ele. Já Boyle cria o laboratório, o lugar em que os cientistas criam efeitos artificiais por inteiro, sem intervenção externa. Os cientistas são os representantes dos fatos, eles afirmam não falar nada, os fatos falam por si mesmos.

Em seus debates, os sucessores de Boyle e Hobbes nos fornecem elementos que usamos até hoje: de um lado, a força social com o poder; do outro, o natural com os fenômenos. De um lado, o sujeito de poder; do outro, o sujeito da ciência. De um lado, a multidão, cujas vozes não

podem falar todas ao mesmo tempo, elege seus porta-vozes políticos para representá-la; e, do outro lado, os porta-vozes científicos irão representar aqueles que não têm vozes, a matéria e os objetos. Entender a política separada da ciência é voltar à questão da areia tratada inicialmente. Como a areia pode se mover sem a ação dos ventos? Ou, de outra forma, como pode existir uma política que não sofra interferência da ciência? Ou ainda, como pode existir uma ciência que não tenha cunho político? Devem-se entender as ações em geral, espaciais, artísticas, políticas, científicas, religiosas, naturais, sistêmicas, históricas, em todas as naturezas, como grãos de areia, resíduos incapazes de se transformar sem a ajuda de agentes externos. São os agenciamentos que interferem sobre os estratos e os transformam.

Em Brasília, a inclinação do Eixão⁵⁶ no Plano Piloto, por exemplo, não se deu por motivos estéticos, mas sim para que ele se alinhasse ao Lago Paranoá; os eixos haussmannianos, em Paris, não foram pensados somente por motivos estéticos e higienistas, como foi explicitado abertamente, mas também para controlar a população e evitar as barricadas das comunas de Paris; e também grande parte de investimentos em áreas urbanas que têm como objetivo melhorar a infraestrutura com avenidas, pontes, estádios, na verdade visa a especulação imobiliária, a elevação do preço do solo para fins comerciais e a manutenção de uma cidade voltada para uma classe dominante.

Haja vista a multiplicidade dessas relações, da separação entre os acontecimentos urbanos e as forças que incidem sobre a cidade, entre as “palavras e as coisas” que a afetam, os deslocamentos causaram uma cegueira generalizada, a ponto de a arquitetura ganhar tanta autonomia que acaba por descartar a cidade. Uma das teorias que pensa essa separação argumenta que os edifícios atingiram uma escala de grandeza tal que acabaram por substituir os serviços urbanos (KOOLHAAS, 2010). Com o auxílio de elementos arquiteturais, como o átrio, as estruturas, os elevadores, as cortinas de vidros, mais

56 Eixo rodoviário que faz mediação do norte ao sul do Plano Piloto, em Brasília.

uma roupagem formal e espetacular foi construída pelos escritórios de arquitetura; a arquitetura se tornou um equipamento grandioso que descarta completamente o contexto da cidade.

Pela cidade, avistam-se imensos arranha-céus com suas superfícies envidraçadas, destacando-se como panfletos publicitários da cidade; por dentro, são como uma bolha, um ambiente completamente descontextualizado do meio urbano e com diversas parcelas autônomas: escritório, restaurante e lojas têm uma ambientação distinta, com isso a decoração passou a ser um elemento fundamental da construção. Tal parcelamento da cidade em edifícios de grande porte implica uma radical ruptura arquitetônica, ou seja, uma ruptura com uma escala de vivência urbana que há muito tempo era parâmetro para as relações entre as pessoas: “[...] a grandeza já não faz parte de nenhum tecido urbano. Existe; quando muito, coexiste. O seu subtexto é que se lixe o contexto” (KOOLHAAS, 2010, p. 18). Essa descontextualização ocorre sempre de forma sutil, pois o discurso acerca da obra arquitetônica e urbanística é sempre algo diferente do construído, e, para conformar este consenso, é preciso respaldo científico, que normalmente é dado por um técnico. Ou seja, o especialista é o personagem que respalda o discurso perante a sociedade.

A arquiteta iraquiana Zaha Hadid, conhecida mundialmente por seus edifícios, em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, durante uma visita ao Rio de Janeiro, defendeu veemente a intervenção do Estado na promoção e manutenção do espaço público das cidades. Para ela o espaço público é algo que deve ser enaltecido; as pessoas querem estar naqueles que sejam vivos e variados. Ela afirmou ainda que os grandes eventos são uma oportunidade para investir maciçamente em equipamentos públicos que serão deixados como legado para a cidade. Seu discurso parece ser do tipo inquestionável acerca da melhoria dos espaços públicos, mas, analisando o contexto em que foi dito, emergem algumas questões. Por exemplo, quando ela verbaliza o que pensa sobre arquitetura, propõe que se deve escapar de ideias bidimensionais e começar a pensar no uso do espaço

inteiro, pois a “verdadeira arquitetura” não segue moda, política ou ciclos econômicos, ela segue uma inerente lógica de ciclos de inovação gerados pelo desenvolvimento social e tecnológico, como disse Mies van der Rohe (*apud* HADID, 2012): “Arquitetura é o desejo de uma época, viva, em busca do novo”.

Tais pronunciamentos a favor da arquitetura denunciam uma separação do contexto político, como no caso de Boyle e Hobbes; na medida em que a arquiteta acredita em um caráter lógico, social e tecnológico próprio, ela acaba por excluir o contexto do lugar e dos videntes, atribuindo uma conjuntura de independência da arquitetura. Seria como voltar a um ideal moderno, em que a arquitetura teve um papel revolucionário na sociedade, ou em um contexto mais apropriado contemporaneamente, em que a arquitetura é uma entidade que deveria propor uma mudança em vez de se sensibilizar com a sociedade que a impele, tornando-se, portanto, um elemento desterritorializado.

Vista a análise sob o aspecto da história da areia, pode-se excluir qualquer espécie de neutralidade por parte da conformação do espaço urbano, definitivamente ele é dividido ou repartido conforme forças políticas que atuam na cidade. A forma complexa de obras arquitetônicas sintetizadas por programas de computador, o alto custo de suas construções e o apelo imagético de sua arquitetura, características que as transformam em pontos turísticos, estão ligados a movimentos que almejam transformar as cidades em receptáculos de investimentos internacionais, e não por uma concepção artística ou intelectual. A própria visita da arquiteta ao Rio de Janeiro não serviu apenas para que ela expusesse suas ideias, mas também para que realizasse negócios, já que fechou contrato para projetar um hotel visando os grandes eventos que estavam por vir.

Assim como as guerras, que levam ao limite as características humanas, os grandes eventos parecem expor os limites da cidade de forma exacerbada, em razão dos inúmeros esforços feitos a favor de um espetáculo que será transmitido para o mundo. Com isso, emerge um conflito de interesses capaz de passar por cima do desejo dos próprios

habitantes, uma jornada suicida em que a imagem pensada e desejada vira pretexto para grandes intervenções. Esta postura parece ser padrão entre as cidades que abrigaram eventos desse porte: grandes construções, encobrimento de distorções sociais, remoção de ocupações que interferem no padrão estético estabelecido e panfletagem da cidade.

Através do discurso, o Estado emite ordens argumentando serem de interesse público; já do lado dos habitantes, não há muito o que fazer além de esperar as ordens. Quando tentam resistir, todo o aparato de leis do Estado é encarregado de reprimi-los para favorecer outro público. No Brasil, em nome da higiene, muitas famílias da orla da cidade de Salvador foram expulsas de quiosques em que trabalhavam há anos. Para os removidos, essa ação não passou de uma retomada do controle dos serviços nas praias pelo Estado. No Rio de Janeiro, pessoas simplesmente acordaram com a sigla SMH na parede de suas casas, sigla que marcava as habitações a serem desapropriadas em nome da instalação de um teleférico feito somente para a visitação de turistas e, que, para a maioria moradores, era inútil. As resistências se organizam não de forma deliberada, mas pulverizadas na cidade e nas redes sociais através de conflitos corpo a corpo, pequenas manifestações organizadas e denúncias através de vídeos nas redes digitais, configurando uma subjetividade de resistência que se instala e se acumula pouco a pouco.

Vê-se claramente a separação entre o que se faz e o que se fala: o discurso do “interesse coletivo”, respaldado por seus ares democráticos, omite o que realmente se pretende fazer. Seria como se existisse um campo de poder deslocado do campo de desejo da vivência urbana, aliás seriam vários campos deslocados: campos do capital, campos oligárquicos, campos logísticos, campos de especulação. Todos são forças que *repartem* o território de acordo com seus interesses, afastando a participação dos habitantes da cidade.

Portanto, a cidade seria como um areal, permeada por forças e ventos que são invisíveis aos olhos desatentos. Tal invisibilidade existe pelo fato de a crítica à cidade ser bastante objetiva, não se vê além do

construído, do *já feito*. Julga-se somente o movimento da areia, julga-se somente o movimento sedutor das dunas, que compõem um caminho repleto de curvas suaves numa atitude reativa e simplória. E o que faz o caminho das dunas é a multiplicidade dos grãos, é a ação dos agentes sobre cada grão de areia.

Cada parte da cidade é dividida por algo que não necessariamente está no mesmo meio, o que move a cidade são ações de natureza diversas da dela, o que leva a uma grande confusão, pois essas ações se mantêm invisíveis, intangíveis ou ainda não traduzidas. Ou o contrário: essas ações já foram traduzidas, mas sua tradução promove somente interesses particulares e impede a emergência de outras possíveis traduções. Pois a tradução exige esforço, exige emancipação, e, para que todas as partes envolvidas se emancipem, exige tempo.

Edwin A. Abbott (2002) criou um modelo no romance *Planolândia* que pode ajudar a entender a dificuldade da emancipação. O romance se passa em Planolândia, um território povoado por quadrados, triângulos, círculos e arestas. Os machos têm mais de três lados, as fêmeas são simples retas. Como no nosso mundo, existe uma hierarquia que faz alguns indivíduos crerem que são mais importantes do que outros. No livro essa hierarquia é definida pelo número de lados. Depois das retas (as fêmeas), o triângulo seria a classe mais baixa – o soldado –, logo após vêm o quadrado, o pentágono, o hexágono. O número de arestas aumenta até chegar ao círculo, no topo da hierarquia. A história se desenvolve a partir da figura de Quadrado, que questiona o mundo de hierarquias e os costumes planolandeses, que remetem diretamente ao período vitoriano, quando vivia o autor. Uma reviravolta na trama acontece quando Quadrado, o personagem principal, ouve vozes. Elas insinuam em tom de deboche que ele é um ser inferior, bidimensional. Quadrado, que até esse ponto da história era a figura transgressora do romance, não acredita quando uma das vozes estranhas diz ser uma esfera e habitar a Espaçoândia, portanto era uma figura tridimensional. Tal afirmação não era possível de se traduzir para Quadrado, pois, como ele nunca havia tido, na

Planolândia, contato com a tridimensionalidade, ela era algo incompreensível para ele naquele momento. Essa experiência entre mundos é o tema principal do livro.

Os habitantes da Espaçolândia, tridimensionais, conseguem ver os habitantes da Planolândia e os julgam inferiores; os habitantes da Planolândia (duas dimensões), por sua vez, veem como inferiores os habitantes da Linhalândia (uma dimensão), e existe ainda a Pontolândia, que é tratada como um resíduo. Quadrado só acredita no que os habitantes da Espaçolândia dizem quando é suspenso por eles no espaço tridimensional e consegue ver o seu mundo plano sob outra perspectiva, de cima, como uma superfície, um mapa. Está explícita nesse romance a grande dificuldade do rompimento de conceitos estratificados, pois Quadrado não têm ainda condições cognoscíveis para entender ou desbravar a Espaçolândia, por não ter acesso às experiências que o fariam se emancipar.

Da mesma maneira que Quadrado se esforça para compreender o que não era explícito na Planolândia, é um grande desafio para os habitantes da cidade desvendarem o que não foi desvendado, o enxergar no escuro, ou quem *parte* o território. Essa foi a cruzada de Félix Guattari (1992) a favor da “restauração da cidade subjetiva”⁵⁷. Para ele a crítica dos fatos na cidade é bastante objetiva, portanto os arquitetos urbanistas não devem se contentar em definir a cidade somente em termos de espacialidade, pois esse fenômeno urbano mudou de natureza. Ele não é um problema a cargo de outros técnicos sociais, ele é o problema número um da arquitetura e urbanismo, ou seja:

57 “A complexidade da posição do arquiteto e do urbanista é extrema, mas apaixonante, desde que eles levem em conta suas responsabilidades estéticas, éticas e políticas. Imersos no seio do consenso da Cidade democrática, cabe-lhes pilotar, por seu projeto (*dessin*) e sua intenção (*dessein*), decisivas bifurcações do destino da cidade subjetiva. Ou a humanidade, através deles, reinventará seu devir urbano, ou será condenada a perecer sob o peso de seu próprio imobilismo, que ameaça atualmente torná-la impotente face aos extraordinários desafios com os quais a história a confronta” (GUATTARI, 1992, p. 178).

o problema que cruza a espacialidade do território da arquitetura e urbanismo com fenômenos espaciais, sociais e culturais. O discurso do especialista se tornou um dos simulacros principais, que condiciona outros simulacros, pois simula um discurso que é completamente deslocado do cotidiano da cidade. Aquela vivência de carne e osso aos quais os cidadãos são submetidos não faz parte mais do discurso que é feito sobre eles mesmos.

Os espaços, assim como a *forma* e o *território*, por consequência de uma prática estratificada ao longo de anos, são vistos como um posicionamento deslocado da esfera política, materializando-se em discursos objetivos e técnicos. Deste modo, o ressurgimento da subjetividade no campo urbano vem tensionar as forças por trás da objetividade e somente assim haverá espaço para uma cidade que dialogue com os seus viventes. Desbravar o não pensado é tarefa subjetiva, e por ela estamos num estado de emergência, tal qual Jorge Luís Borges (2008), que teve uma grande dificuldade em explicar que o Aleph é um ponto no espaço que contém todos os outros pontos.

Cada coisa era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, via alvorada e a tarde, via multidões da América, vi uma teia de aranha penetrada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado [...] (BORGES, 2008, p. 149).

Pois, ao descer em um porão escuro e se deitar olhando para um ponto da escada, ele viu algo que o sensibilizou e que não podia ser experimentado de outra forma, sem que estivesse ali. Muitas vezes é inconcebível pensar por um viés prático algo em que não se tem experiência, logo o que não foi compreendido com uma lógica já especificada será sempre tratado como uma ameaça. É preciso, portanto, escapar das amarras dos conhecimentos prévios e dos saberes ditos para que agenciamentos se formem.

Por mais que exista um espaço caótico repleto de dobras, repleto de multiplicidade, o caos em si não existe, existe sim uma incapacidade de compreender todas as coisas (DELEUZE, 2007). Logo, a multiplicidade em si, o caos urbano, se torna acessível quando há a leitura de suas partes, dos limites e dos territórios criados. É assim com o mar, que é um arquétipo do caos e encontra o seu limite quando toca a terra, e com o ar, que encontra o seu limite quando encontra uma matéria mais densa. Por isso a necessidade de estudar esses limites da cidade, partes e seções do caos, que são muitas vezes escondidos, enterrados, mofados, simulados e inteligíveis. Uma *parte* é a própria política, é o ato de dividir as parcelas do mundo, o que não se faz sem o conflito entre os participantes.



A partilha do espaço da cidade: o aparelho simulacro

Das partes à partilha

Isto porque não tece um problema com início, meio e fim, mas trata de um problema único que está disseminado cotidianamente em vários cenários urbanos, como um *dispositivo* que articula e se repete de diferentes formas e em diversas camadas de sociedade.

Sobre os dispositivos sociais, Michel Foucault compreendia que eles seriam um conjunto heterogêneo que inclui virtualmente qualquer coisa: língua, hábitos, leis, edifícios, medidas de segurança, discursos ou instituições. Portanto os dispositivos englobam toda uma gama de medidas criadas por uma sociedade, que tem como principal função ser uma estratégia concreta de relação de poder. Hospitais, escolas, mercados, postos policiais e bancos preenchem um lugar na sociedade/cidade, eles fazem o seu papel dentro de uma estratégia que pode ser orquestrada por várias pulsões de desejo. Organizações, família, ordens religiosas, grupos sociais ou o próprio Estado instrumentalizam o espaço urbano para fins de controle das relações sociais. E para que essa rede seja sustentada, é preciso que haja conexões entre os múltiplos órgãos, organizações e indivíduos. Dessa forma, cada dispositivo cria uma rede própria

de protocolos e hábitos sequenciais ou vinculados, para que uma estratégia se concretize. Para Foucault (*apud* Agamben, 2005, p. 9, tradução nossa), o dispositivo é:

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, arranjos arquitetônicos, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, em suma: tanto o dito quanto o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos [...].

[...] por dispositivo, eu entendo uma espécie – digamos – de formação que em dado momento teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante... O dispositivo está sempre inscrito em um jogo de poder [...].

[...] Isto que eu chamo de dispositivo é muito mais abrangente que a episteme. Ou melhor a episteme é um dispositivo especificamente discursivo, diferentemente do dispositivo, que é discursivo e não discursivo.

Os dispositivos, porém, não são aparentes e legíveis, eles estão camuflados sob estatutos sociais que o pensamento cientificista e objetivo (maquínico e dualista) jamais abarcaria. Tais questões se inserem nas múltiplas formas que a subjetividade articula e nos agenciamentos coletivos que penetram as relações sociais e urbanas. Constitui-se, assim, uma cidade de variadas facetas, cada face é um problema singular ocasionado por questões próprias, e a objetividade é subordinada a uma subjetividade. Portanto, para que a partilha do território seja mais acessível, para que cada pessoa seja, ou sinta-se, mais participativa, é necessário primeiro colocar as cartas na mesa, ou seja, decodificar esses dispositivos para criar condições de participação nesses processos. Partilhar também é um exercício de desvendar esses dispositivos, ou seja, desmascarar os simulacros, as intenções nebulosas,

que seriam uma forma de profanação, e trazer para o nosso mundo aquilo que foi sagrado (AGAMBEN, 2007).

O problema salientado aqui é generalizado, e não exclusivo de determinada área de estudo, mas atinge todas as escalas sociais e de produção humana, ou seja, dos núcleos familiares às complexas estruturas do Estado, assim como os agenciamentos coletivos, concatenando a produção de conhecimento e de sentido. Ao longo dos capítulos até aqui, tais dispositivos foram apresentados sempre acompanhados por um problema de deslocamento de contexto. Tal deslocamento ou desterritorialização⁵⁸ se dá quando o pensamento objetivo e dual já não faz mais sentido sem um pensamento mais complexo que aborda toda subjetividade que o cerca.

Em uma sociedade midiática e consumista, o indivíduo troca o amadurecimento advindo de suas necessidades pela simples contemplação de sua descoberta: consumismo, espetáculo, artificialidade e modismo são palavras que denunciam essa ruptura em que os significados da existência são abandonados. É esse espaço íntimo do indivíduo, ou seja, como ele instala sua opinião e como ele se relaciona com o mundo, que se encontra cada vez mais degradado. *É a relação da subjetividade com a exterioridade* – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva (GUATTARI, 1990, p. 8). O turismo é um modelo mais completo desta situação, ele é responsável por migrações em escala mundial, por exemplo: a cidade de Paris recebeu, em 2012, 36 milhões de turistas, ao passo que sua população é de apenas 2,2 milhões de habitantes, e essa migração é responsável atualmente por 80 % da receita da cidade. Tal experiência se torna artificial no momento que as viagens sempre são direcionadas para lugares consagrados, tornando-se redundâncias, uma

58 Conforme se utilizou no capítulo “As três grandes desterritorializações da arquitetura e urbanismo: o artífice, o artista e o agente”.

viagem sem sair do lugar, pontos de aglomeração onde multidões disputam um lugar para tirar foto ao lado de monumentos.

Assim como na última desterritorialização citada, surge um espaço impalpável, pois o artista está agora disseminado em redes mundiais de escritórios de arquitetura, ele agora é uma grife, uma marca ou uma franquia. A figura modelo agora não é a do artífice e nem a do artista, mas a do agente, visto que o espaço mais do que nunca é configurado através de múltiplos agenciamentos⁵⁹, sem zonas definíveis. Sua configuração é dispersa e virtual como as nuvens das redes digitais; da mesma forma que você pode fazer o *download* de um arquivo no seu computador, os edifícios na cidade saem de uma nuvem de dados, eles se atualizam no ambiente como arquivos baixados numa rede de agenciamentos que está muito longe da realidade cotidiana da cidade. O espaço de agentes e agenciamentos já não é mais palpável, e o habitante da cidade é colocado em segunda instância, pois o espaço é pensado em termos genéricos: modulação, espaços efêmeros, franquias de lojas, *shopping centers*, comunicação visual universal, modelagem e industrialização dos materiais de construção são exemplos de um modelo que se replica continuamente.

No contexto atual, em que a produção do espaço arquitetônico urbano está vinculada a um modelo completamente desterritorializado, entender o conceito de partilha do espaço pode parecer algo paradoxal, uma vez que, em uma sociedade de controle, a partilha parece ser praticamente nula, pois o espaço é configurado por algo a que não se tem acesso. Resta, neste momento, abordar a questão da própria relevância do termo *partilha* neste livro.

Contrariamente a um termo que homogeneiza o espaço da cidade, o termo *parte* – de *partilha* – funciona na verdade como um tensionador. Através do seu ponto de vista se enxergam as situações cotidianas

59 “Só há desejo agenciado ou maquinado. Vocês não podem apreender ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, sobre um plano que não preexiste, mas deve ser ele próprio construído” (DELEUZE; PARNET, 2014).

em um contexto micropolítico. Não se trata de saber como o espaço é dividido simplesmente, mas de que forma ele é dividido. Gilles Deleuze diz sobre o labirinto que: “ele 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, 2007, p. 13). Assim como o labirinto, o espaço não é só repartido muitas vezes como uma fórmula quantitativa, mas ele é dividido de muitas maneiras.

O conceito de *parte* atende a uma vocação política, ele não está restrito somente a uma multiplicidade numérica, mas tem a vocação de decifrar o que se parte e como é partilhado, tanto que a palavra *parte* se desdobra em outros termos, como partilha, compartilhar, compartilhar, partir, evidenciando que sempre há uma força que faz e desfaz todas as partes. Pois quem parte e o que parte não o faz por uma simples questão numérica, há forças, desejos e intenções que atuam para que isso aconteça. Portanto, qualquer feito ou intenção de partir algo, como a cidade, é antecedido de uma força de natureza diferente, já não mais forças físicas e técnicas – como as que constroem os edifícios –, mas sim forças sociais, políticas e principalmente subjetivas, que, por sua vez, fazem partir a cidade conforme seus interesses. Aristóteles (1995) faz esta mesma observação sobre os cidadãos⁶⁰ da Grécia Antiga, pois, para ele, não basta simplesmente gozar de direitos judiciários e civis, nem de direitos concedidos no nascimento, para ser cidadão. É preciso impor-se nos tribunais e nas magistraturas, isto é, tomar *parte* na administração das assembleias que legislam e governam a cidade. Neste sentido, quem governa é quem toma parte da cidade.

Numa cidade mais partilhada e compartilhada, seria necessário que cada pessoa tomasse parte da cidade. Neste caso, o privado se abre para a partilha, pois a posse não é mais de um indivíduo, ela é fruto de algo que se divide e se compartilha. É preciso que ela faça parte, e não que se prive, somente assim poderia a cidade constituir um

60 Rechaça-se aqui o conceito de *cidadão* na Grécia Antiga, que excluía escravos e mulheres, por exemplo.

ambiente cujo espaço pode ser partilhado. Fazer parte da construção e da partilha da cidade ainda envolve uma gama de condicionantes, começando pela distinção entre o que é viver em uma democracia⁶¹.

A representatividade é fruto de um árduo processo de disputas políticas, ela está longe de ser igualitária, pois depende de inúmeros fatores que estão relacionados diretamente aos saberes e poderes dos habitantes da cidade. O voto, por exemplo, mecanismo principal de uma democracia representativa, não é expressão direta do indivíduo, pois o poder é delegado a um representante que tem o papel de trabalhar em benefício de todas as pessoas. Por isso, é preciso aprofundar as questões do indivíduo, uma vez que sua visão de mundo, seus saberes e os agenciamentos que o atravessam condicionam suas escolhas. Neste sentido, os problemas de representatividade se dariam por conta de um problema maior relativo a uma crise de subjetividade. Uma crise, não ligada aos processos subjetivos em si, mas ao momento em que estes deixam o contexto da singularidade para entrar em um processo de conformismo e consenso (LAZZARATO, 2014, p. 125). Logo, a crise da partilha da cidade não está somente vinculada às disputas políticas e sociais, mas também a uma batalha no campo da representação, ou seja, esse campo subjetivo que envolve as palavras e as coisas.

O problema não parece ser uma falta de atividade ou efetividade por conta de uma atitude passiva dos habitantes, mas sim uma falta de entendimento ou contemplação dos acontecimentos da cidade, advinda da própria crise de subjetividade que Félix Guattari anuncia. Ou seja, de uma cidade tão desterritorializada que tomar parte dela se torna algo quase incognoscível, não há um entendimento claro dos acontecimentos urbanos. As condicionantes da cidade estão em outro patamar, já não mais na rua, nas assembleias – como na Grécia

61 Conforme Bobbio (2000, p. 7), “por democracia entende-se uma das várias formas de governo, em particular aquelas em que o poder não está nas mãos de um só ou de poucos, mas de todos, ou melhor, da maior parte, como tal se contrapondo às formas autocráticas, como a monarquia e oligarquia”.

Antiga – ou nos fóruns romanos, mas em lugares quase inatingíveis para o cidadão ordinário, em redes internacionais situadas num território disperso. Indo dos centros comerciais de fachadas espelhadas aos *home offices*, dos grupos de *e-mails* às repartições públicas, na burocracia, nas ruas e nas redes sociais, as tomadas de decisões acerca do espaço da cidade se afastam ainda mais do desejo dos cidadãos ordinários, suscitando espaços urbanos não *compartilhados*.

A cidade pensada do ponto de vista dos técnicos, arquitetos e políticos, portanto, é partilhada de diversas maneiras, porém não de forma dispersa e compartilhada como um rizoma⁶², em que cada parte é interligada a todo o sistema. Ela é como uma raiz, onde as informações e intenções se ordenam por meio de uma hierarquia vertical, com tomadas de decisão que passam longe dos habitantes. Portanto uma hipótese a ser defendida é que a cidade funciona como um grande simulacro, cujos significados são desarticulados das significações, pré-fabricados ou franqueados. Pois, dentro desta sociedade de controle, cada vez mais as intenções e desejos são lançados em uma nuvem *mainstream*⁶³, e os simulacros condicionam a vida na cidade se tornando o suporte das decisões desterritorializadas/deslocadas, num teatro que subordina a vida, uma esquizocenia⁶⁴, diria Pál Pelbart.

62 Conforme o capítulo “As três grandes desterritorializações da arquitetura e urbanismo: o artífice, o artista e o agente”: rizoma é o conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari que descentraliza os sujeitos das organizações. Em oposição ao modelo da raiz, o rizoma não é um sistema linear, pois “qualquer ponto de rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 15).

63 Termo inglês que designa o pensamento ou gosto corrente; não seria exatamente a preferência de uma massa, mas sim uma corrente principal ou atual à qual a maioria das pessoas se dirige.

64 “Esquizocenia” é um termo cunhado pelo diretor Sérgio Penna e trabalhado por Peter Pál Pelbart como uma vida encenada. Este pensa o teatro como um dispositivo, que coloca literalmente a vida em cena (PELBART, 2011, p. 150).

A partilha da cidade através dos simulacros

Pode-se dizer que o simulacro é uma cópia da cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passa-se à margem da essência de um discurso ou fundamento e a cópia se torna uma metade dele. A cópia é uma imagem dotada de semelhança, e o simulacro é uma imagem sem semelhança (DELEUZE, 2009, p. 263). O mundo do fundamento é minado por aquilo que ele tenta excluir, pelo simulacro que o aspira e o esmigalha. E, quando o fundamento, em seu primeiro sentido, recorre à ideia, é com a condição de atribuir a ela uma identidade que ele não tem por si mesmo, que só lhe vem das exigências daquilo que a ideia pretende provar (DELEUZE, 2009, p. 261). O fundamento determina desconsiderando a semelhança; nesse sentido, o fundamento procura sempre aniquilar os simulacros, enquanto o simulacro determina sem se apegar às ideias do fundamento.

Tais características do simulacro, segundo Deleuze (2009, p. 263), remontam ao platonismo, que popularizou esta noção: Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu a semelhança embora tenha conservado a imagem. Dentro de um regime de simulacro, tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrar na existência estética. A observação de Deleuze tem o caráter de enfatizar o lado perverso do simulacro. O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma dessemelhança. Por isso é impossível que ele interiorize uma diferença, por isso é impossível até mesmo o definir com relação ao modelo que se impõe às cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de outro, um modelo do outro, de onde decorre uma dessemelhança interiorizada (DELEUZE, 2009, p. 263).

O platonismo funda todo o domínio que a filosofia reconhecerá como seu: o domínio da representação pelas cópias ícones, semelhantes, cuja relação com o fundamento em si é intrínseca. O modelo platônico diz que a justiça não é nada além de justa, a coragem corajosa, ou seja, a característica intrínseca ao fundamento, aquilo que ele seria em primeiro

lugar. E a cópia platônica é o semelhante, aquilo que vem em segundo lugar: o pretendente que é contemplado em segundo lugar (DELEUZE, 2009, p. 264). Este modelo impera no domínio da filosofia até hoje, cujo discurso parece ter uma identidade suprema e uma similitude exemplar, e é justamente nessa similitude que, para Deleuze, a representação trai a diferença, tal qual a identidade, a semelhança, a oposição e a analogia do juízo. Não se pode dizer que o platonismo é responsável pela potência do discurso do fundamento e da representação, mas pode-se concebê-lo como seu fundador, aquele que se propôs a balizá-lo.

Entretanto, o simulacro parte para uma subversão do platonismo, visto que o problema não é mais o de essência-aparência ou modelo-cópia, mas a subversão dessas dualidades. O simulacro não é o contrário do platonismo, que remeteria a uma cópia degradada. O simulacro é a própria negação, tanto do fundamento quanto da representação, tanto da essência quanto da aparência, tanto do modelo quanto da cópia. O simulacro é um fantasma, uma virtualidade, uma potência positiva. Entre suas séries, nenhuma é original, tanto o modelo quanto a reprodução são uma pós-verdade.

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. Dissimulação refere-se a uma presença, e simulação a uma ausência (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). Mas o mais difícil de entender é que simular não é simplesmente fingir. Quem finge uma doença não modifica a realidade, a diferença está apenas disfarçada, enquanto quem simula está colocando em jogo o verdadeiro e o falso, produzindo de fato sintomas. A doença é induzida, ela é simulada, por isso não se percebe se ela é verdadeira ou falsa, real ou imaginária. O simulacro precede o real como um mapa. Agora o mapa precede o território, é ele que constrói territórios, como a internet com suas redes sociais, que criam uma dinâmica própria. A simulação não é mais a simulação científica de substâncias, de programas ou de um território, mas é um modelo real sem origem e sem lugar, transformando o real em deserto.

Porém o simulacro não está restrito às redes digitais, ele está embutido na própria organização das cidades, que se faz por um

regime de simulacros. Nos discursos apresentados, as falas de políticos, órgãos, técnicos, lideranças comunitárias, ou seja, de todas as organizações envolvidas na cidade, ou mesmos de seus habitantes, fazem parte de uma guerra de simulações da verdade e do real. O discurso já precede o território. O simulacro é a gênese pela qual as palavras e as coisas são na verdade pura multiplicidade, e devem não mais se portar como significante e significado, mas como formas de expressão e de conteúdo.

Nos confrontos globais, nos campos de refugiados, nas lutas por direitos humanos, o discurso simula vontades que não estão expressas diretamente, pois há infinitas mediações escondidas a serem relevadas. Antes, têm-se os agenciamentos coletivos da cultura de um local, as leis e normas que engendram condicionamentos e interesses econômicos; antes do discurso há todo um campo de batalha de desejos particulares que precisam ser justificados. Mas, como esses condicionantes são “desejos particulares” ensejados por grupos, ou mesmo por indivíduos, eles não podem ser trazidos à tona, pois o fundamento da democracia como um governo de todos ainda é o modelo dominante.

A democracia, assim como os ditames platônicos, baseia-se em fundamentos simples e claros, expressos na própria origem do termo grego *demokratia*: *demos* (povo) e *kratos* (poder). Logo a democracia se estratifica literalmente como o poder do vulgo, o poder do povo. Este fundamento da democracia platônica de forma alguma é semelhante à sociedade democrática capitalista de hoje, que, aliás, necessita de um esclarecimento mais complexo. Mas, ao longo do tempo, o fundamento da democracia resistiu como um agenciamento coletivo que ainda funciona, em que discursos individuais e de grupos específicos são vistos como antidemocráticos. Cria-se uma espécie de paradoxo, pois cada cidadão não pode mais expor ou fazer emergir seus desejos individuais com receio de ser classificado de antidemocrático.

Para que a democracia hoje funcione, é preciso utilizar a tática de se apropriar da máquina abstrata do simulacro. Os discursos são simulados sempre para dar a entender que as ideias, os desejos ou os

conceitos são produtos de um grupo de pessoas, e nunca de um indivíduo. Os discursos habitam essa zona de indiscernimento em que são simulados como democráticos, mas na realidade sustentam interesses escusos que variam entre o falso e o verdadeiro, entre o interesse coletivo e o individual. Conforme Lazzarato (2014, p. 143), todos os dispositivos de enunciação (sondagens, *marketing*, eleições, representações políticas e sindicais etc.) são variações de produtos da “fala independente” do indivíduo e, por outro lado, readaptações de um processo criativo/destrutivo de sua “liberdade de expressão”. Portanto, em uma eleição, por exemplo, o sujeito detém a fala ao poder votar, mas tem sua liberdade de expressão limitada, pois seus desejos serão codificados por representantes eleitos, que o impedem de exercer o poder da problematização. A forma como a cidade é gerenciada passa frequentemente por esse simulacro da democracia, cujos discursos são simulados de forma a construir uma aparência de participação.

Os interesses individuais e coletivos estão em uma guerra abstrata, pois eles são simulados: ora o indivíduo não consegue participar dos mandos e desmandos da cidade, mas tem sua voz distorcida por um leviatã em prol de uma democracia, ora o indivíduo consegue expor sua postura individual, mas é tachado como antidemocrático. Como escreve Deleuze a Foucault em carta aberta:

Com efeito, parece-me que uma grande novidade da teoria do poder, em Michel, seria ainda a seguinte: uma sociedade não se contradiz, ou se contradiz muito pouco. Mas eis sua resposta: ela se estratifica, ela estratifica (DELEUZE, 1996, p. 19).

Entre os infinitos simulacros, existe um em que a esfera pública é praticamente aniquilada em prol da simples gestão de necessidades dentro da sociedade. A primeira simulação trabalhada neste livro se chama *oikocidade*⁶⁵, porque a questão da economia se tornou um

65 Conforme o capítulo “*Oikocidade: simulacro da economia*”.

dos pretextos para o controle da cidade. Assim, é simulado um contexto de eterna crise, enquanto as nações vivem em estado de pleno conflito sobre a ameaça do “terrorismo”, e as cidades precisam gerar renda e economia para alimentar e empregar os seus habitantes. Em uma escala reduzida, tal situação é comparável ao próprio contexto de uma casa (*oikos*), cujos recursos devem ser administrados para garantir a sobrevivência de seus moradores. A *eterna crise*, ou necessidade de sobrevivência, é um simulacro criado para engendrar posturas escusas, baseado simplesmente na economia.

Para contorná-la, muitas cidades investem na cultura como forma de se promoverem, numa competição por investimentos e riquezas. A economia acaba virando o pressuposto principal da gestão e, como nos exemplos citados, obras grandiosas são construídas nas cidades em nome da cultura e de destaque no mercado global. Diante desses princípios, o poder de expressão dos habitantes é diminuído. A promoção das cidades, que parece ser um modelo mundial, acaba por encarecê-las, expulsando os habitantes para as áreas mais longínquas. Ao mesmo tempo, as cidades se convertem em polos de investimentos imobiliários, e sua arquitetura em *commodity*, ancorando o capital de milhões de investidores em um lugar seguro. Esse modelo de formação urbana a partir da economia é um simulacro ardiloso, que prioriza locais de investimentos e deixa outros lugares carentes de infraestrutura e serviços básicos. Portanto, não é que falte capital para investimentos em locais carentes, é que ele é direcionado para locais “mais importantes”, segundo uma demanda simulada, cujo pressuposto é a eterna crise.

A segunda simulação deste livro, “A Cidade do Espelho: simulacro do desejo”, trata o desejo como principal vertente de caracterização das cidades. A cidade como um objeto derivado de nossos desejos se faz no conflito da subjetividade e de agenciamentos que nos interpelam. Segundo Deleuze, o desejo é fuga, são diversas linhas de fuga que caracterizam o desejo de uma sociedade e que fogem dos dispositivos de poderes. Pode-se dizer que o desejo surge como um

simulacro a partir do momento que ele é simulado, de forma a criar cercas imaginárias, e, como seu exemplo principal, estaria o *marketing* difundido nas mídias.

O *marketing* é um criador de escapes, ele nos encurrala assim como um predador e simula uma realidade inexistente que põe em xeque hábitos, costumes e a própria vida, sempre de forma a degradá-la. Ele reverbera articulações cotidianas: a imagem do ator fumando, da mulher com boa forma ou do *cowboy* em seu cavalo rumando livre para o horizonte também são escapes ou, pelo menos, indicam um lugar para onde todos deveriam escapar. Essas imagens não se constituem de discursos impositivos, mas expõem modelos “bem-sucedidos” dentro de uma sociedade que se move sempre em direção às rotas de fuga. O desejo é um simulacro a partir do momento que ele simula realidades de fuga. Todos desejam fugir das angústias cotidianas, das atividades burocráticas, do trabalho monótono. O *marketing* se aproveita destes cercamentos e oferece saídas construindo todo um universo cinematográfico, em que a solução dos problemas está na compra do produto exposto na prateleira.

Neste arquétipo de uma sociedade de simulacros, o real deixa de ser o que era. Segundo Baudrillard (1991, p. 14): a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorizam-se os mitos de origem e os signos de realidade. O figurativo criado pelas agências de *marketing* e mídias em geral emerge diante de um universo repleto de simulacros e confunde-se com o real.

Este contexto é analisado pela terceira simulação problematizada neste livro (“Dos muros da cidade a Portobello Road: simulacro da heterotopia”), em que o espaço das cidades está diretamente condicionado à dissimilitude entre o real e o não real. Essa simulação expõe a cidade caracterizada por abrigar lotes privados deslocados do contexto urbano, pois referem-se à outra cultura ou mesmo a um figurativo midiático. E, para manter seu *status*, eles se organizam em ambientes fechados, conformando uma cidade composta por inúmeras fronteiras. A tese é que a dissimilitude entre o real e

o figurativo é o simulacro responsável por substancializar os espaços privados na cidade, através do *marketing*, que substancializa o desejo necessário para a manutenção desses espaços fechados. Logo, *shopping centers*, condomínios e clubes privados utilizam como artifício o simulacro da heterotopia.

Cada cerco, cada área privatizada, apresenta características em comum, e, para ter acesso a essas áreas, é preciso obedecer a certos padrões, ser identificado por um grupo específico através de roupas, acessórios ou gestos. As ambiências criadas nos cernes dos muros são mistérios que, para serem revelados, exigem que certas regras sejam seguidas. Os acessos aos espaços particulares são restritos. Portanto, tais espaços são uma massa física, uma barreira; ocupam o espaço na cidade, mas não são permeáveis aos habitantes; fazem parte da paisagem, mas aqueles indivíduos que não compartilham dos hábitos sociais prescritos não têm permissão para usufruí-los.

Esse espaço é caracterizado pela divisão e mais ainda pela segurança ou pelo isolamento. Sua divisão procede de interesses de prazer, interesses de ser: viver em outra sociedade, morar em outro lugar, estar em outro lugar. Neste enfoque, Michel Foucault trabalha o conceito de heterotopia, que se mostra como uma grande ferramenta de articulação desses meios. Foucault concebe um espaço onde a vida é comandada por instâncias sacralizadas, portanto a heterotopia seria um lugar que “existe”, o inverso da utopia, e que é concreto, onde todas as representações estariam presentes, fomentando contestações e inversões de regras. Nesses espaços, o público se mescla para dar lugar às contestações privadas. Paralelamente, o cotidiano da cidade some para dar lugar a um ambiente figurativo, transformando-se em um cenário de que os habitantes fazem parte, incorporando-o, como uma esquizocenia.

Mas não só organizações, espaços privados ou governos fazem parte dessas simulações: andando pela cidade, veem-se cartazes, *outdoors* e vitrines que constroem um imaginário paralelo de uma vida que passa longe da realidade e evoca o conceito de modernidade; a de

um espaço real, cuja natureza e artificialidade fazem o dueto único. Agora, funda-se outra realidade, a oposição natureza e artificialidade não faz mais sentido, porque elas estão fundidas. Não se sabe o que é natureza ou o que é artificialidade, e não se sabe o que é o real ou o que é o virtual. Desta forma, parques temáticos instruem um novo modo de viver, que coexiste com a cidade, como a simulação de uma vida que não existe. Ou existe? O dúvida é a marca dessa sociedade de simulacros. No entanto, como viver segundo este modelo de simulacros?

Parece que a possibilidade do diverso, da pluralidade de formas de se viver, surge como aspecto dos simulacros e não mais das cidades. O que importa é estar dentro dessa hiper-realidade, como as tendências *mainstream*: roupas e eletrônicos portáteis de última geração, tendências de moda vindas do cinema; automóveis com utilitários modernos. Assim, existe toda uma realidade deslocada do espaço das cidades, do andar dos transeuntes, das ações cotidianas em espaços “públicos”, e, por correspondência, todas as ações de concreto e carne são condicionadas a essas relações virtuais e subjetivas.

Assim sendo, a noção de partilha de uma cidade hoje, em uma sociedade de controle, está intimamente ligada à questão dos simulacros, uma vez que toda discussão sobre acontecimentos e ocorridos está ligada às simulações diversas do cotidiano. A consciência de uma cidade de múltiplas faces foi questionada aqui com a construção de múltiplas simulações, dado que, para provar que uma cidade tem muitos rostos, é preciso identificá-los, tensioná-los e mapeá-los. A desterritorialização ocorre sem um responsável único e de forma múltipla e imanente, pela economia, pelo desejo, pela heterotopia ou ainda por relações ainda não devidamente interpretadas.

Já a última simulação tensiona a própria sociedade moderna como um simulacro, visto que ela é percebida como um fundamento consolidado através do discurso do especialista: “o que se vê é”. “A história da areia” faz uma analogia em que cada parte da cidade é dividida por algo que não necessariamente está no mesmo meio: como um grão de areia que move outro grão de areia impulsionado pelo

vento, que é invisível e intangível. O que move a cidade está em outro meio, é uma ação de outra natureza, movimentada pelos simulacros que a interpelam. Para reverter esse quadro, seria necessário um exercício de tradução de simulacros, e é exatamente aí que está o grande problema. Pois o que não foi ainda traduzido exige esforço, emancipação, para ser traduzido, e, para que todas as partes envolvidas se emancipem, é preciso bastante tempo.

Provavelmente o grande responsável pelo não entendimento da cidade, pela burocracia e pela manutenção dos simulacros em que os cidadãos estão imersos é a própria constituição atual da sociedade moderna, na qual as técnicas estão sempre dissociadas dos contratos sociais, como uma dissimilitude que impregna os agenciamentos coletivos. No simulacro do discurso da separação entre técnica e social, os signos e os significados estão juntos, como uma falsa apoliticidade. Apoliticidade não no sentido de falta de política, mas sim de anulação de toda política e conflitos voltados para um determinado objetivo em prol de um discurso “maior”, o discurso de um especialista. Os discursos técnicos não abrem possibilidade para o discurso da dessemelhança e do desvio; um discurso técnico é caracterizado por ele mesmo, ligado a um significado de semelhança e de significações estritas. E por isso sua palavra é de ordem, e também é uma lei.

Esta dissimilitude entre os discursos sociais e científicos, que foi o motivo da guerra entre Boyle e Hobbes, parece ser um simulacro que engloba todos os outros – pois o discurso do especialista se tornou incontestável – e que muitas vezes é uma ficção, um fato simulado e desconectado com a realidade. Ele é capaz de simular questões a favor de uma causa privada. Portanto, dentro das discussões arquitetônicas, tem-se a impressão de que o debate é sempre vinculado a algo que não existe, uma cidade invisível, visto que o que se diz não está no que se vê. Tal desterritorialização pode ser um dos fatores que levou Felix Guattari (1992) a uma cruzada em favor da restauração da cidade subjetiva, na qual denuncia a desconexão do ser humano de carne o osso, que suscita o ser humano desterritorializado.

Em uma cidade desterritorializada, erguem-se inúmeros rostos, discursos e ficções acerca dos fatos urbanos, destarte partilhar a cidade de forma mais igualitária se torna praticamente uma guerra de simulacros, pois o que se fala e o que se faz estão em um plano dúbio e virtual. A própria noção de partilhar é algo subordinado neste modelo, partilhar e fazer parte da cidade é cada vez menos deliberativo. Logo, por falta de alternativas, os próprios cidadãos se utilizam de simulacros para sobreviver. O simulacro, portanto, não se constitui somente em uma arma de Estado, mas também em uma máquina de guerra.

Conforme Gilles Deleuze, o simulacro é constituído de diferenças e se comunica com as outras diferenças por meio de diferenças de diferenças. As anarquias coroadas substituem as hierarquias da representação; as distribuições nômades substituem as distribuições sedentárias da representação (DELEUZE, 2009, p. 264). A substituição desse universo em que a representação sedentária é substituída por um contexto nômade emprega uma dinamicidade aos discursos, que agora têm muitas camadas de interlocução. É sempre um discurso que se refere a outro discurso e que se refere a outro – a diferença que se comunica por diferenças das diferenças. Tais características engendram uma cidade em que a disputa por cada *parte* é fruto de uma guerra de simulacros, ou seja, de discursos que se referem às múltiplas contextualizações e interesses.

No cotidiano das cidades, conforme as novas territorializações, o tédio se infiltra no descompasso da vivência. A vida ocupa a virtualidade dos simulacros, alastrando-se pelos *sites* e pelas redes sociais. Os espaços da cidade parecem acumular pontos turísticos cuja maior atração, além da imagem artificialmente criada, são os artistas de rua, visto que esses locais são na verdade entediantes, não mais do que uma imagem. Neste cotidiano urbano, partilhar e fazer parte da cidade passa por essa crise da representação, em que a identidade do sujeito não sobrevive, mas é apenas simulada. E a representação, já como entidade falida, se restringe a uma simulação,

que se desenvolve em múltiplas formas. Por outro lado, para o cidadão, habitante, transeunte ou usuário, fazer parte da cidade é submeter-se aos efeitos e simulações criadas em um jogo profundo de diferenças por diferenças.

A partir do desejo nas cidades: o aparelho desejo

Que tipo de guerra é capaz de desmontar simulacros?

De nada adiantaria pregar contra os simulacros, uma vez que eles são disseminados na cultura contemporânea, inclusive por minorias que se utilizam da simulação como uma ferramenta de sobrevivência. No contexto urbano simulado, em que signos e conceitos estão cada vez mais desterritorializados, de forma a não se saber o que é a cidade e o que está acontecendo nela, é urgente reagir. Porém a dificuldade está em identificar os motivos desses múltiplos signos que discursam sobre a cidade. Reagir a quê? De que forma? O grande problema de uma sociedade de simulacros é que os rostos das cidades são múltiplos. O rosto⁶⁶ seria uma superfície de representação – *o que é expresso*. Numa cidade, os discursos, imagens e signos são rostificados, de forma a semelharem um signo universal e inquestionável.

66 “Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e todos os meios” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 45).

Entre os agenciamentos escusos da cidade, a palavra, mesmo em sua versão mais técnica, surge de forma intocável. As alternativas para a sua interpretação são restritas/estritas, como na máquina do ensino obrigatório, que não comunica informações às crianças, mas lhes impõe coordenadas semióticas com todas as bases duais da gramática: singular-plural, masculino-feminino, substantivo-verbo, sujeito-predicado (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 11). Da mesma forma, o professor não questiona o que é passado, pois ele faz parte de uma máquina que o faz transmitir ordens, uma máquina inerente ao mecanismo da linguagem. A linguagem, portanto, não é apenas comunicar o que se viu, é também transmitir ao outro o que lhe foi comunicado (DELEUZE; GUATTARI, 1995b). A linguagem é um mecanismo de ordem, de consolidação, de construção de uma hegemonia e de conservação, características inerentes a um aparelho de Estado⁶⁷.

Da mesma forma, através de uma linguagem específica, o arquiteto urbanista, em seu dever demiurgo, transmite valores que têm como princípio um poder legitimado, ele não passa informações para que elas sejam averiguadas ou re combinadas, mas repassa laudos inquestionáveis, pois ele é o especialista responsável pela prática de arquitetar o espaço. Essas informações são respaldadas pelo grau que lhe foi concedido e pela sua sacralização perante a sociedade a que ele fez o seu juramento, e, por conseguinte, a sociedade que lhe concedeu as atribuições de arquiteto urbanista. Assim é difícil se contrapor a um argumento técnico sobre a cidade como é difícil se contrapor ao diagnóstico dado pelo médico. E, diante dos informes

67 “[Dois polos] são os elementos principais de um aparelho de Estado que procede por Um-Dois, distribui as distinções binárias e forma um meio de interioridade. É uma dupla articulação que faz do aparelho de Estado um *estrato*. Note-se que a guerra não está incluída nesse aparelho. Ou *bem* o Estado dispõe de uma violência que não passa pela guerra [...]. Ou *então* o Estado adquire um exército” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 12).

da polícia e do governo, pouco importam a verdade e as fontes de informação, o importante é zelar e obedecer. Tais dispositivos consolidam uma prática moderna, como se a arquitetura e o urbanismo fizessem parte do ambiente do laboratório de Boyle⁶⁸, conformando um aparelho de Estado destinado a conservar diretrizes para o espaço arquitetônico e urbano.

O aparelho desejo, entre os fluxos principais (*mainstream*) e os fluxos outros

No filme *A fonte da donzela* (1960), de Ingmar Bergman, que se passa na Suécia medieval do século XIV, quando o cristianismo adentra o norte da Europa e se estabelece como a religião principal, há um relevante exemplo de como o indivíduo pode se apropriar de simulacros. Na história, uma jovem se prepara para uma jornada pela floresta, com o objetivo de levar velas para a capela de Nossa Senhora.

A jovem é uma moça mimada, que toma o desjejum na cama. Sua roupa dominical foi tecida por quinze virgens. Para não trilhar o caminho sozinha, Karin pede aos pais que a deixem ser acompanhada pela criada, Ingeri. A serviçal, que cultua o deus Odin, nutre ódio pela sua jovem senhora. Em certo ponto do caminho, após atravessar um riacho com o auxílio de um bruxo que serve à mesma fé da criada, Karin dispensa Ingeri e continua sozinha pela floresta, mas Ingeri a segue. No caminho, a jovem encontra com três pastores, dos quais um é criança e um outro é mudo. Os dois homens adultos a violentam sob o olhar assustado do garoto. Ingeri observa tudo à distância, mas não tenta oferecer qualquer ajuda. Karin, após esse mal, tenta se recompor, porém é morta pelo mudo com um porrete.

O desaparecimento da filha deixa a mãe aflita, enquanto o pai, Herr Töre, tenta acalmar a esposa sobre o retorno da menina.

68 Conforme o capítulo “A história da areia: simulacro do especialista”.

Infortunadamente, os três pastores pedem refúgio à mesma família, que os hospeda em sua casa. Um dos homens propõe então à senhora a venda da túnica de Karin como se fosse de uma irmã falecida. A mulher reconhece imediatamente a túnica e leva a informação ao marido, que pede para que ela fique em seus aposentos e tranque a porta. O homem pega a sua espada e se dirige para onde estão os pastores. A caminho, ele encontra Ingeri, a quem pede que lhe narre tudo o que aconteceu: ela revela o seu desejo em ver Karin morta, inclusive tendo orado ao deus Odin. Em seguida, descreve a violação e a morte de Karin.

Töre pede a Ingeri que aqueça água e enquanto isso vai ao campo buscar folhagem. O fazendeiro usa os ramos para desferir golpes nas próprias costas durante um banho ritual, numa cerimônia pagã de autoflagelação. Ao realizar tal rito, ele se converte temporariamente à sua religião antiga para concretizar um ritual que o cristianismo não pode lhe oferecer. Em seguida, o senhor entra no espaço em que dormem os três pastores. Sem acordá-los, toma a bolsa com os pertences da filha, retira as peças com cuidado e coloca-as sobre a mesa. Depois, crava um punhal na mesa e, do lado de fora, espera amanhecer para completar sua vingança com a morte dos pastores, inclusive do menino.

Diante dos acontecimentos desta película, cabe ressaltar a passagem temporária de Töre do cristianismo para a religião pagã nórdica. Quando convém ao personagem, no caso fomentado por um sentimento de vingança, ele migra de religião. Tal simulação de suas atividades religiosas se dá principalmente porque o simulacro não se trata de uma entidade de poder, ele se faz simplesmente de rostos e de conceitos, que podem ser preenchidos por um desejo específico. Coube a Herr Töre voltar ao paganismo como uma alternativa que lhe concedia o direito de vingança. Logo, o desejo é este movimento que preenche corpos e rostos e promove simulações. O simulacro não é uma característica de um poder em si, mas sim uma máscara ou vestimenta, usada para interpretar um personagem e, dessa forma,

para dançar entre os jogos de poderes instalados. Assim também é a arquitetura, que dança entre os desejos dos habitantes da cidade.

Sendo também formas de fazer e conservar – aliás, aparentemente, a fonte principal que faz conservar –, simulacros atuam no campo da representação da cidade, nos discursos, nas imagens e na mídia, ou seja, tudo passa por ações simuladas. Eles pregam a dissimilitude do território, nada é semelhante, tudo é diferente, nada é irreal e tudo é virtual. O próprio Baudrillard (1991) afirma: o simulacro não é uma farsa, ele existe, porém ele raramente condiz com a realidade.

Um aparelho de Estado⁶⁹ somente faz conservar, por isso é palpável dizer que toda potência da vida urbana reside nas máquinas de guerra, no nomadismo inerente aos corpos urbanos, que têm o desejo de escapar das angústias e encurralamentos cotidianos. Diante do desejo, o aparelho de Estado é completamente entorpecido, pois a cidade, como catalisadora de anseios, não está presa a um fundamento ou a qualquer dogma, embora possa ser capturada por fluxos de desejos⁷⁰. A captura de desejo tem algo a ver com a própria construção da subjetividade, que é coletiva, mas não se comporta de forma homogênea, pois o desejo foge como uma singularidade. Contudo,

69 “Mas o Estado não se define pela existência de chefes, e sim pela perpetuação ou conservação de órgãos de poder. A preocupação do Estado é conservar. Portanto, são necessárias instituições especiais para que um chefe possa tornar-se homem de Estado, porém requer-se não menos mecanismos coletivos difusos para impedir que isso ocorra. Os mecanismos conjuratórios ou preventivos fazem parte da chefia, e a impedem que se cristalice num aparelho distinto do próprio corpo social. Clastres descreve essa situação do chefe cuja única arma instituída é seu prestígio, cujo único meio é a persuasão, cuja única regra é o pressentimento dos desejos do grupo: o chefe assemelha-se mais a um líder ou a uma vedete do que a um homem de poder, e corre sempre o risco de ser renegado, abandonado pelos seus” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 19).

70 É importante ressaltar que este modelo de captura de desejo não tem ressonância nos aparelhos de captura concebidos por Deleuze e Guattari na obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

ao mesmo tempo, ele é produzido coletivamente, criando fluxos em direção a uma (in)determinada cobiça em se tornar ou ser diferente.

Portanto, o que Gilles Deleuze e Félix Guattari falam dos aparelhos de Estado e das máquinas de guerra, como o grande conflito de dispositivos da sociedade capitalística, na verdade, pode ser desdobrado em um esquema mais aprofundado. Na concepção de um modelo em que o desejo se constitui a força principal, o aparelho de Estado é anulado e o desejo nunca irá de encontro a uma ordem conservadora, mas será sempre o contrário. O Estado é que sempre correrá atrás dos fluxos de desejo, sempre se adequando aos fluxos que lhe convém conservar. Já a máquina de guerra se trata do grande universo a ser explorado, o universo de desejo que flui derivado de regimes singulares.

Em uma sociedade de controle, o aparelho de Estado pode ser substituído – pelo menos em termos de análise – por um aparelho mais eficaz em termo de controle: o *mainstream*⁷¹ (de fluxos principais). Este não opera para conservar estruturas de poder, mas funciona inversamente, sempre como uma rota de fuga, uma saída de emergência, uma tendência para escapar do modismo. Ou seja, um aparelho que conflui para uma fuga coletiva, um desejo que segue livre em uma direção singular. O desejo materializado em um fluxo principal – contrariamente aos aparelhos de Estado, que operam por meio de protocolos – constitui um controle efetivo do espaço urbano. Ele é uma captura maior, porém de forma alguma é hegemônico, pois se trata de um controle efêmero, podendo se desfazer a qualquer momento, se organizar e se desorganizar de forma instantânea e coletiva.

O fluxo principal – *mainstream* – não é superior, mas ele é um levante, uma fuga em massa para um lugar ou um desejo, que reverbera em todas as situações e agenciamentos cotidianos: comer, socializar, trabalhar, competir, namorar, comportar-se, divertir-se; são todas formas cotidianas compelidas a uma competição cujo objetivo

71 Ao longo de todo o livro, essa palavra foi apresentada em doses homeopáticas como forma de incorporar sua lógica em todos os simulacros desenvolvidos.

é ser/estar diferente. Tais formas, por sua vez, podem ser capturadas pelo *marketing*, que aponta as saídas. Logo, o aparelho de Estado retém e determina regras, enquanto o desejo captura por *fluxos principais*, fluxos efêmeros. O *mainstream* não é um aparelho de captura, mas um aparelho de fluxos de desejos.

É importante ressaltar que a existência de uma força principal não significa que ela seja uma força opressora. Ela é somente um fluxo de desejo maior. O fato de ser apropriada pelo *marketing* não quer dizer que não possa haver grandes forças contrárias ao movimento capitalístico. O *mainstream* é um levante que pode se dissolver a qualquer momento diante de uma alteração nos planos, quando um movimento de fuga se desvia ou se esvai. Pode-se comparar ao que Bakhtin (LAZZARATO, 2006, p. 158) denomina de monolinguismo: o criador de uma linguagem unificada. Em meio ao crescente plurilinguismo, estabelece-se, então, uma luta contra os defensores de uma língua principal. Portanto, o monolinguismo de forma alguma é o único elemento em jogo, a única corrente repressiva, pois tanto uma corrente monolinguista como uma corrente plurilinguista são criadoras.

A constante busca pela diferença (em ser diferente) é a grande armadilha do que se concebe por sociedade de massa. Ser diferente é o mesmo que desejar, é buscar fugir dos padrões estabelecidos, fugir das regras impostas de uma cidade déspota, como também fugir das similaridades. Logo, como numa manada, o mínimo sinal de fuga estoura o fluxo em direção à redenção. A grande quantidade de indivíduos que se move em um fluxo principal cria a ilusão de uma possível homogeneidade do pensar, ou de uma sociedade de massa constituída. Mas, na verdade, cada indivíduo está em um processo singular, em busca de um escape, assim como a manada de antílopes⁷² busca salvar sua pele. Além disso, essa fuga preenche os inúmeros Corpos sem Órgãos construídos ao longo de uma vida de experiências. Portanto, o desejo é fuga, e o

72 Conforme o capítulo: “A Cidade do Espelho: simulacro do desejo”.

escape é um extravaso, uma explosão que habita o cotidiano e se atualiza na emergência de uma possível estratificação ou homogeneidade.

O desejo pelas vertentes ainda fenomenológicas aparece como uma aura nebulosa, como se ele derivasse de uma malha simbólica que passou por um filtro de castração (segundo a psicanálise) ou pelos estratos do aparelho de Estado, como se fosse possível canalizar uma subjetividade por um determinado lugar. Poder-se-iam enumerar muitos discursos nos quais o desejo é modulado conforme uma diretriz específica, entretanto de forma alguma ele faz parte de um processo castrante, ele é o inverso. O desejo é uma forma de fuga, uma forma de romper estratos.

“Não há uma essência bestial do desejo. *O desejo é sempre o modo de produção de algo, o desejo é sempre um modo de construção de algo*” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 216, grifo do autor). No período efervescente dos movimentos da psicanálise, concebia-se o desejo como um processo totalmente deslocado da prática social (como fantasmas do inconsciente), como algo construído internamente. Tal pensamento gerava um sentimento de culpa, de repulsa ao desejo, como se ele fosse uma doença. Por essa perspectiva, o desejo era rotulado, colocado em um enquadramento, desejo animal, desejo infantil ou desejo egoístico, não podendo ser encarado de outra forma. Logo, é imprescindível pensar o desejo como uma obra coletiva, ele não se faz sozinho. Parte-se da ideia do desejo como produção coletiva, de agenciamentos coletivos e de subjetividades, que em muitos contextos podem se individualizar.

O próprio fato de o desejo ser um movimento de fuga faz com que os fundamentos e normas de uma cidade/sociedade se desestabilizem. Pois, apesar de ser produzido coletivamente, o desejo não se apegar a um consciente, a um estrato ou mesmo a um *fluxo principal*. Ele é uma produção individualizada, assim como a mônada de Leibniz⁷³, que produz a diferença em uma ressonância interna. Do

73 “Dou também por aceito que todo ser criado está sujeito à mudança, e, conseqüentemente, também a Mônada criada e inclusive que tal mudança é contínua em cada uma delas. Segue-se, do que acabamos de dizer, que as

claustro, a energia barroca ecoa e ricocheteia até ascender ao céu. O desejo é, ao mesmo tempo, fruto de uma subjetividade coletiva e produto individualizado, logo é produto de uma coletividade e ressoa singularmente. Cria-se assim uma situação heterogênea, de independência em relação a qualquer estrato, aparelho de Estado, normas, fundamentos ou mesmo ao *mainstream*. Visto que a individuação é singular, cada indivíduo produz o seu mundo baseado em um mundo coletivo. Da mesma forma, o pai de Karin, Herr Töre, no filme *A fonte da donzela*, não consegue fugir das correntes principais, mas se aproveita de uma corrente menor para suprir o seu desejo de vingança.

O desejo está além dos estratos, dos fundamentos e dos aparelhos de Estado, ele também está além de um *fluxo principal* e está descolado dos aparatos de controle: o desejo é puro movimento. Está além do aparelho de Estado, pois o Estado só retém, e o desejo é produção; está além de um fundamento, pois tem uma produção subjetiva própria, o desejo não é uma cópia, como queria Platão; está além do *mainstream*, pois o desejo é um fluxo singular independente do *fluxo principal*; e está livre de uma sociedade de controle, porque o controle captura por meio de um aparato técnico modular que nada tem a ver com o desejo.

Empresas, câmeras, senhas e todo aparato de segurança e controle só se fizeram necessários para reter ou capturar melhor os desejos. Seriam aparelhos de captura intensificados? Não importa, pois o desejo se constitui de outra natureza, ele permite ou não se capturar pelos aparatos de controle, a captura é uma alternativa, não uma regra. Sua natureza concede-lhe um caráter de indiferença aos padrões estabelecidos, ele é imanente. Empresas, câmeras e senhas não estariam presentes em nosso cotidiano se elas também não fossem desejadas.

mudanças naturais das Mônadas provêm de um princípio interno, posto que uma causa externa não pode influir em seu interior” (LEIBNIZ, 2009, cap. 1, § 10). Tais palavras sobre a mônada refletem um modelo que extrai a diferença como um processo interno. Para o barroco, da individuação do pensamento emergiria algo singular.

Mesmo que dentro de uma sociedade disciplinar existam equipamentos que pretendem aprisionar a multiplicidade, conforme a lógica de Leibniz tais prisões só se manifestariam no “lado de fora” do pensamento (LAZZARATO, 2006). Ou seja, o lado de uma sociedade que via na docilização dos corpos uma forma de aprisionamento. Contudo, a subjetividade estaria enclausurada no pensamento (na mônada), no lado de dentro, e este lado não pode ser docilizado, pois ele é construído por um processo singular e virtual. O pensar é sempre um devir, um acontecimento. Já as sociedades de controle engendram suas próprias tecnologias e seus próprios processos de subjetivação, que são sensivelmente diferentes dos processos das sociedades disciplinares.

A sociedade de controle substitui o controle de massa pelo controle de públicos. O público é a forma de subjetivação que melhor expressa a plasticidade e a indiferença funcional de uma subjetividade qualquer. Se na sociedade disciplinar o indivíduo deveria pertencer a apenas uma classe por vez, na sociedade de controle ele pode pertencer a diversos públicos ao mesmo tempo. O indivíduo agora deve escolher entre diversos mundos possíveis. É como o artista que Platão queria expulsar de sua república, que proliferava novos mundos através das artes (LAZZARATO, 2006, p. 79). É esta plasticidade de um indivíduo pertencer a diversos públicos que gera aglomerações em fluxos de desejos correntes. Logo, a constituição de públicos ou fluxos é a própria constituição de uma sociedade de controle, que também é uma sociedade de desejo: desejo de se tornar um público, de se tornar o diferente.

Portanto, o desejo também é uma máquina de controle, uma vez que existe toda uma sociedade que deseja controlar. Senhas, cartões, código de barras, identidades e impressão digitais, a instabilidade e a competição acirrada das empresas, a própria economia, que emprega sempre o discurso da crise, são equipamentos que representam uma sociedade que visa o controle. O desejo, então, se constitui nessa intensa produção que almeja: prazer, sobreviver, possuir e

controlar. Portanto, as normas e condutas que gerem uma cidade, além de serem frutos de máquinas binárias, são também aparelhos de desejo.

Existe uma consciência viciada de como se portar em um espaço da cidade: não subir em um banco, não gritar, não pichar, não sujar, esperar a luz verde para atravessar, não fazer barulho, não nadar, não pisar na grama, não andar de *skate*, não dormir, não tomar banho em público, não sair malvestido, não ficar sem tal objeto da moda. Tais hábitos podem ser vinculados a fluxos de desejos maiores. Porém, e em segundo lugar, existe uma cidade na qual os hábitos e desejos são *outros*, eles fogem desse *fluxo principal*. Não cabe determinar os motivos dessa fuga, podem ser conflitos de interesse subjetivo, capitalístico ou ético, ou frutos de uma mera produção subjetiva outra de indivíduos a quem não coube pertencer a um público e acompanhar os mesmos fluxos de desejos. Esta cidade *outra* já não necessita de um fluxo principal ou um fundamento preestabelecido, ela simplesmente se faz sem se deixar capturar. Entretanto é necessário ressaltar que estas duas cidades – dos fluxos principais e dos fluxos outros – fazem parte de uma mesma máquina desejante.

Tais conformações de um indivíduo além das regras e fluxos de desejos principais se tornaram um problema para a arquitetura assim como para uma cidade/sociedade de controle. Pois as cidades sempre se basearam em um planejamento prévio, próprio do projeto de arquitetura, que dimensiona suas ações no espaço, o que torna o contingencial uma ameaça. Na cidade de aço e pedra os devires são muitos, de forma alguma eles respondem a uma corrente. No Brasil, que apresenta uma heterogeneidade subjetiva e social gritante, incontinências emergem por todos os lados. Com o discurso neoliberal ainda reverberando na administração pública, as cidades recorrem a um desejo desesperado por se emancipar globalmente. E, para isso, a arquitetura é uma grande aliada na transformação da imagem de uma cidade.

O caso do Museu do Amanhã é um exemplo da modernidade segmentária, em que cultura, arte e arquitetura ocupam o lugar de

desenvolvimento estratégico. Com projeto do arquiteto espanhol Santiago Calatrava, o museu foi inaugurado no dia 17 de dezembro de 2015, às vésperas das Olimpíadas, na cidade do Rio de Janeiro, repetindo-se o que aconteceu na cidade de Barcelona, que, antes das Olimpíadas de 1992, também recorreu a um arquiteto catalão para a construção do estádio olímpico. O museu foi erguido ao lado da Praça Mauá, na zona portuária (mais precisamente no Píer Mauá). Sua construção, com custo de aproximadamente 230 milhões de reais, teve o apoio da Fundação Roberto Marinho, detentora do maior conglomerado de comunicação do país. Tal aparato (esquizo)cênico é incomensurável para a valoração da imagem do Rio de Janeiro e, ao mesmo tempo, reverbera dissonâncias e desordem, que evidenciam ainda mais as diferenças entre a cidade dos fluxos principais e a cidade dos fluxos outros. Junto com o museu, um projeto maior de valorização de toda área portuária pôs-se em curso, trazendo toda a carga especulativa imobiliária para os entornos da Praça Mauá, o centro da cidade e os morros – principalmente o Morro da Providência, mais próximo dali.

Perto do museu, uma cena chamava a atenção poucos dias depois de sua abertura: um grupo de meninos, que provavelmente moram no entorno, começou a pular no mar da Baía de Guanabara nos dias quentes de janeiro, dando piruetas e fazendo acrobacias. Algumas pessoas e parte da mídia nacional fizeram alarde, dando repercussão inesperada à prática, que à primeira vista parecia inusitada, mas que na verdade era corriqueira (já que as grades do porto sempre foram atravessadas muito antes de o museu ser instalado). Os meninos se encontravam em certo horário da tarde para viver a aventura de se refrescar nas águas poluídas, enquanto isso um jornal mencionava o risco de contrair cólera com a ingestão da água.

De um lado, portanto, existe uma cidade projetada, a do Museu do Amanhã, o espaço de controle, cuja imagem foi replicada em todas as mídias nacionais e internacionais, especializadas ou não. O espaço se constituiu em um fluxo de desejo, um *mainstream*

arquitetônico. Era o que comprovavam as imensas filas e reclamações, o museu não estava dando conta de tamanha procura, com agenda lotada por turistas e moradores. O espaço da arquitetura e urbanismo se materializa aqui em pleno desenvolvimento de uma cidade genérica, espaços assépticos e projetados verticalmente para construir uma imagem/identidade pré-fabricada.

Já de outro lado, os meninos pulando representam outro devir, um desejo que foge do calor de verão, que foge do tédio do pátio branco e asséptico do museu, um desejo que desafia até a morte, diante do risco de contaminar-se com doenças graves, como a cólera, ou de quebrar o pescoço em um dos repetidos saltos. Este outro devir de cidade é alheio a uma *corrente principal*, ele se apegua a uma liberdade do corpo diante da rigidez da ordem estabelecida. Essa *outra* cidade rasga a cidade genérica em pedaços; aliás, elas muitas vezes não se cruzam, são produtos de um mesmo processo de desejo, mas de devires e produções subjetivas completamente diferentes.

A cidade é feita desses devires, não há uma cidade, mas há uma multiplicidade de fluxos de desejos diferentes na cidade. São sempre processos heterogêneos. A heterogeneidade não prediz que algo seja simplesmente diverso como uma relação quantitativa, mas sim que sua gênese seja feita de diversas maneiras. Portanto, a cidade contém diversas cidades em si mesma, diversas gêneses de cidades que se sobrepõem; uma imanência composta de seus habitantes e seus devires de se tornar uma cidade grande, devires capitalísticos, devires de ser indiferente, devires criança ou devires de loucura.

Busca-se aqui abordar alguns desses devires da cidade econômica, que é governada como uma casa, onde se sacrificam os próprios habitantes em prol da máquina; um devir cidade de desejo, que é perpassada pelo risco da própria vida; um devir cidade heterotopia, que almeja uma cidade cênica; e um devir cidade do especialista, o qual tem seu discurso para a construção da cidade respaldado, porque é subsidiado pela perícia e pela técnica. Essas múltiplas cidades se sobrepõem como num palimpsesto, de forma heterogênea,

mas de maneira alguma uma exclui a outra. De acordo com esses aspectos, a partilha da cidade se torna um emaranhado de devires, com desejos ambíguos, mas não duais. Resta aos múltiplos discursos, uma guerra de simulacros: em busca de poder na sua parte forte e sobrevivência na sua parte fraca.

Em meio a uma nova fase de modernidade no planejamento das cidades, o Rio de Janeiro não está sozinho com o projeto do Museu do Amanhã. Usar a arquitetura para divulgar globalmente uma cidade ainda está disseminada como uma prática eficaz, indo das grandes metrópoles às cidades pequenas. Paris, por exemplo, uma cidade conhecida pela sua efervescência cultural nos séculos XVIII, XIX e XX, continua a se autopromover através das artes. Há quase dez anos, inauguraram-se na cidade duas obras arquitetônicas de grande porte: em outubro de 2014, no Bois de Boulogne, extremo oeste de Paris, projetada pelo arquiteto Frank Gehry sob encomenda do bilionário Bernard Arnault, dono do grupo LVMH Moët Hennessy Louis Vuitton, a Fundação Louis Vuitton, com o custo total de 143 milhões de euros, aparece como um novo espaço dedicado à arte na cidade; já em 2015, ao norte da cidade, com projeto do arquiteto francês Jean Nouvel e custo total previsto de 400 milhões de euros, foi aberta a Filarmônica de Paris. Tais projetos reafirmam o investimento de recursos na arquitetura e o revigoração do modelo de planejamento estratégico *à la* Barcelona.

A Fundação Louis Vuitton está em uma das áreas mais abastadas de Paris. Além do investimento em arquitetura, ela é praticamente um banco de obras artísticas de renome mundial. Na exposição inaugural do prédio, a instalação *Contact*, do artista dinamarquês Olafur Eliasson, foi projetada especialmente para o espaço, com a ideia de promover uma experiência sensorial. O museu ainda conta com um acervo próprio, que acrescenta mais valor em capital artístico. Lá está, entre outros, o renomado *TV Rodin*, trabalho de Nam June Paik. O museu traz um ar de modernidade para o Bois de Boulogne, que passou a ser mais do que um parque numa área aristocrática.

Já a nova sede da Filarmônica de Paris está em uma localização com características opostas. Dentro do Parque de la Villette, área que abrigava um antigo matadouro, ela traz ao norte de Paris um equipamento de peso para mudar a atmosfera de degradação da região, que hoje é habitada principalmente por imigrantes do norte da África ou seus descendentes. Junto com as obras da Grande Paris⁷⁴, pouco a pouco a cara da região se modifica, com a instalação de grandes lojas e a realização de projetos governamentais. Ao mesmo tempo, o preço dos imóveis começa a subir.

Tanto a Fundação Louis Vuitton quanto a Filarmônica de Paris estão em um mesmo contexto e exercem uma função estratégica idêntica dentro da cidade. Enquanto a primeira se encarrega de dar novo gás a uma área já abastada, a segunda pretende valorizar uma área com imagem degradada. Entretanto, ocorre também um efeito inverso, em que as táticas superam as estratégias.

No Bois de Boulogne, por exemplo, de madrugada, após a partida dos últimos visitantes da noite e a chegada dos primeiros adeptos da corrida matinal, o serviço de limpeza da prefeitura desembarca nos bosques e trilhas. Um exército com luvas de proteção, pinças metálicas, sacos de lixo e vassouras trabalha rapidamente para colher preservativos e lenços de papel, estigmas do sexo pago de que o parque é cenário. Há anos a prefeitura de Paris administra esta situação: o uso do parque por dois grupos distintos. O grupo noturno, composto pelas famosas prostitutas do Bois de Boulogne e seus clientes, e o grupo diurno, de mães e babás com crianças, de praticantes de corrida e caminhada matinais. Portanto, da mesma forma que o parque é um local elitizado pela arquitetura e arte, é um lugar ermo, cuja escuridão abriga práticas ilícitas e libidinosas. É uma diferença de natureza do local que dá margem à mudança de natureza de um lugar.

74 Projeto que pretende transformar a região metropolitana de Paris em uma grande metrópole mundial europeia do século XXI.

Já na sede da Filarmônica, enquanto o seu interior é controlado, a parte de fora é cercada por eventos que fogem do controle. Em dias de festa, os tambores africanos cercam a Filarmônica e ouve-se o estrondo uniforme em meio ao bosque do Parque de la Villette. Ainda ali, a rampa de acesso gigantesca e asséptica cria um eixo monumental onde as fotos são tiradas, e um grupo de skatistas subverte o lugar: não se trata de uma sala de concerto, mas sim de um local para manobras. Assim como o Canal de l'Ourcq, os principais eixos do La Villette e da Filarmônica levam a Bobigny, uma comuna praticamente afro-francesa, cuja população descende de argelinos árabes e opõe grande resistência aos processos de modernização da área. Bobigny apresenta um grande contraste social em relação a Paris, com um emaranhado de conjuntos modernistas e favelas à beira das ferrovias. A população sofre com a repressão policial, o que culminou na revolta de 2005, quando cerca de trezentos carros nos subúrbios parisienses foram queimados devido à morte de dois homens negros pela polícia francesa.

A cidade, portanto, é reflexo desses inúmeros fluxos de desejos: fluxos que envolvem grandes públicos (*fluxos principais*), como as grandes obras de arquitetura e urbanismo, e fluxos de resistências (*fluxos outros*), que fogem desses grandes públicos, configurando-se como uma incontinência. Dentro de uma corrente principal, há forças centrífugas, assim como em uma máquina. Ao girar em torno de um eixo, elas produzem uma força que faz fugir. Logo, não se deve entender que existe uma corrente repressiva ou contrária, mas há uma força principal que busca sempre uma lógica unificadora. Ela é uma máquina que, através da comunicação, procura reproduzir e unificar, enquanto a lógica *outra* sempre irá buscar a diferença pela diferença (LAZZARATO, 2014, p. 158). A circulação de ideias no mundo, dessa forma, é indissociável de uma rede de fluxos e memórias artificiais. A circulação da palavra (agenciamentos de enunciação), das imagens, dos conhecimentos e das informações faz parte cada vez mais do campo de batalha de criação do sensível, entremeando-se com os desejos e simulacros.

A ferramenta “menor” e o desnude do simulacro

Em meio à cidade, multiplicam-se máquinas de guerra que desfazem ou desviam as condutas do aparelho de Estado. Pichações, passeatas, pequenas comunas, organizações virtuais efêmeras, pirataria, *hackers*, contraespionagem expondo as dissimulações governamentais, ascensão de minorias nas redes que expõem a crueza das ações policiais e políticas e, por fim, todas as reações individuais e de grupo dos cidadãos que sentem na pele as transformações da cidade e se utilizam de táticas para resistir e expor o contraste entre o que se fala e o que se faz. A retomada de poder da cidade por pessoas comuns, a possibilidade de fazer parte graças à multiplicidade de minorias tornam-se mais palpáveis quando determinados instrumentos são adotados no combate.

O sentir na pele sempre foi um estopim para a reação, assim como um animal encurralado pode partir para o ataque. Dentro do movimento do Cinema Novo, uma reversão do quadro dos simulacros derivou da construção de um ambiente em que as situações extremas descritas nas películas promoveram outra forma de revolução. Agora não é mais uma revolução utópica baseada em fundamentos consolidados, mas sim uma revolução distópica baseada na queda dos fundamentos. Com o cineasta Glauber Rocha, o cinema político ganhou fama de denunciar a “desconscientização” política. Isso soou como morte da consciência de um povo único conformando a nação, mas, para o diretor, era justamente o contrário. A única consciência que existia era a de que o brasileiro fazia parte de uma pluralidade de povos e nações, só havia minorias. Por isso, o Cinema Novo é conhecido como um cinema de minorias.

O diretor fez uma crítica que se desgarrava dos mitos de uma sociedade, construindo um contexto de algo que não pode ser vivido, da impossibilidade de viver nesse sistema. Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), o personagem principal, Manoel, desiludido com a seca e a miséria do Nordeste, pretende vender seus seis últimos animais

para comprar terras em um lugar mais fértil. Quando ele oferece os animais ao patrão, este afirma que eles já são de sua propriedade, porque Manoel havia deixado outras três vacas suas morrerem ao longo da viagem. Atordoado, o sertanejo alega que não é justo, mas o patrão diz que a lei está do seu lado. Manoel desembainha seu facão e desfere um golpe certeiro no fazendeiro, matando-o e causando uma comoção social que o obriga a fugir da sociedade e encontrar outros bandos.

Logo, os heróis de Glauber Rocha passavam a arrancar desse (in)vivível, a miséria, o que não pode ser calado. Os personagens das películas do cinema político reagiam a condições extremas e não conseguiam se sustentar minimamente perante os protocolos da sociedade e do Estado. Em meio à miséria e desgarrados da sociedade, viviam praticamente como nômades, criando diálogos e enunciados coletivos que nutriam uma estranha positividade de um povo.

Tais características excêntricas não são exclusivas ou próprias do cinema, elas derivam do próprio ambiente que o sertanejo vive. O Nordeste sempre foi castigado pelas secas cíclicas, pelos grandes latifúndios improdutivos, ainda herdados do processo de colonização, e pela falta de emprego para a maioria dos sertanejos. Derivadas dessa crise, algumas revoltas eclodiram, a mais famosa delas é a Revolução de Canudos, que foi um movimento popular de fundo sociorreligioso contra o Exército da República, que durou de 1896 a 1897. O filme *Deus e o diabo na terra do sol* tem claras referências a esse momento, como no episódio de Canudos: estava lá o líder religioso, Santo Sebastião; o palco dos acontecimentos era o sertão, no município de Monte Santo, onde a estrada que leva à igreja, no cume de um morro, está cheia de capelas, remetendo ao percurso de Jesus Cristo e ao seu sofrimento a caminho da crucificação.

Euclides da Cunha documentou o episódio de Canudos, em sua obra *Os sertões*, como uma consequência das condições extremas em que viviam os sertanejos. Para ele a revolta não poderia ter ocorrido fora do contexto do sertão, e Antônio Conselheiro, o líder religioso, era a própria encarnação dos desejos sertanejos:

Todas as crenças ingênuas, do fetichismo bárbaro às aberrações católicas, todas as tendências impulsivas das raças inferiores, livremente exercitadas na indisciplina da vida sertaneja, se condensaram no seu misticismo feroz e extravagante. Ele foi, simultaneamente, o elemento ativo e passivo da agitação de que surgiu. O temperamento mais impressionável apenas fê-lo absorver as crenças ambientes, a princípio numa quase passividade pela própria receptividade mórbida do espírito torturado de reveses, e elas refluíram, depois, mais fortemente, sobre o próprio meio de onde haviam partido, partindo da sua consciência delirante (CUNHA, 2011, p. 153).

Antônio Conselheiro foi essa figura ambígua, era muito difícil traçar uma linha divisória que separasse suas tendências pessoais das tendências coletivas. Para Cunha, ele reverberava todos os desejos dos sertões, em se tornar uma nação menor e livre do aparelho de Estado instituído, fugindo dos impostos vindos com a República. O subjetivismo confuso de seu discurso não era obstáculo para o entendimento das pessoas que o seguiam, a multidão aclamava-o como representante de suas aspirações mais altas (CUNHA, 2011, p. 154). Antônio Conselheiro era o representante de um fluxo principal desta multidão, ele era um *mainstream* sertanejo.

Dentro de Canudos, tecia-se um regime modelado pela religiosidade do apóstolo extravagante. A urbe já nascia velha, feita de barro, ela crescia como um grande erro urbano, adensada e sem recursos sanitários básicos, não se podia distinguir as ruas em meio aos casebres tortos. Com paredes grosseiras, feitas de pau a pique, os casebres divididos em três cômodos eram habitações ainda entre a caverna e a casa (CUNHA, 2011, p. 187). No cotidiano, na falta de uma consangüinidade, as pessoas começavam a se reorganizar pela moral, formando uma espécie de clã, em que as leis eram arbitradas pelo chefe e as decisões eram irrevogáveis, assemelhando-se aos primeiros agrupamentos bárbaros (CUNHA, 2011, p. 192). O sertanejo simples adentra a neurose

coletiva do grupo e se alia a seus personagens, o líder do clã – Antônio Conselheiro –, mais os seus discípulos, vaqueiros, valentões e jagunços.

Canudos nasce mergulhada nas profecias de Antônio Conselheiro, que tinha uma premonição sobre a possível derrocada da cidade. Após várias batalhas, tropas do Exército conseguiram fechar o cerco sobre o arraial. Antônio Conselheiro morreu em meio à batalha, supostamente de disenteria. O conflito de Canudos mobilizou aproximadamente 12 mil soldados, oriundos de dezessete estados brasileiros e distribuídos em quatro expedições militares. Em 1897, na quarta incursão, os militares incendiaram o arraial, mataram grande parte da população e degolaram centenas de prisioneiros. Estima-se que morreram por volta de 25 mil pessoas, culminando com a destruição total da povoação. Após receber promessas de garantia de vida, muitos se renderam, enquanto um último reduto ainda resistia, sob a guarda de quatro defensores.

Canudos foi vítima do próprio simulacro, que criou o antagonismo contra a República recém-instalada, ainda que a luta dos sertanejos não fosse contra ela, mas sim contra as condições de vida extrema pelas quais passavam e contra a municipalização dos impostos. Foi o clero e os latifundiários, incomodados com a crescente migração de pessoas para Canudos e os valores adotados naquele local, que disseminaram a narrativa de antagonismo contra a República como uma forma de desqualificar o povoado e reunir forças contra seus habitantes. Logo, em torno de Antônio Conselheiro e seus seguidores, criou-se uma imagem de que todos eram “perigosos monarquistas”. A derrota das tropas do Exército nas primeiras expedições aumentou a fama de Canudos como movimento ameaçador para a República, o que fortaleceu a repressão.

Alguns sertanejos presos foram interrogados e eram invariavelmente convocados a dar um “viva à República”, ordem que era poucas vezes acatada (CUNHA, 2011, p. 542). Mesmo rendidos, muitos homens, mulheres e crianças foram degolados, no que foi chamado o massacre da Gravata Vermelha. A Guerra de Canudos acabou se

constituindo como um dos maiores morticínios praticados em território brasileiro. Canudos não sucumbiu ao poder do Exército brasileiro, a maior parte de seus moradores defendeu o ideal separatista até o fim, assim como em *Deus e o diabo na terra do sol*: Corisco, o cangaceiro remanescente do bando de Lampião, não sucumbiu, mesmo encurralado pelo assassino Antônio das Mortes, contratado pelo clero e pelos latifundiários. Ao som de uma canção popular, seu algoz o incita:

– Se entrega, Corisco!

– Eu não me entrego, não. Eu não sou passarinho para viver lá na prisão.

E, antes de sua morte, declara:

– Mais forte são os poderes do povo!

Mesmo à beira da morte Corisco não se entrega e vê em sua luta contra o sistema imposto um caminho para a liberdade, para a autonomia e para a dignidade. Da mesma forma, os guerrilheiros do arraial de Canudos não se entregaram ao exército republicano, pois ali acharam uma alternativa para as suas vidas. Sucumbir ao Estado era como uma morte; em contrapartida, juntar-se àquela minoria era uma garantia de que seus desejos seriam respeitados.

O episódio de Canudos fez transparecer a pluralidade de uma nação que é constituída de pequenas nações. No seio dessa minoria, pequenas narrativas se tornaram grandes, uma vez que elas fugiam das condutas estabelecidas pelo Estado. Os assuntos de interesse de poucas pessoas, em meio ao emaranhado de protocolos estratificados pela sociedade, têm caráter íntimo, mas, entre minorias, assuntos privados não ficam escondidos, eles se tornam prontamente políticos.

Deste modo, o sertão constrói essa metalurgia⁷⁵ própria, com o objetivo de se tornar e se manter uma minoria, o que culmina,

75 A metalurgia traz a vida própria da matéria em um estado de plena transformação através da composição com metais de densidades e propriedades específicas, ou seja, a forma da matéria se adequa às mais variáveis funções dentro de uma sociedade. O metal não é nem uma coisa nem um organismo, mas um

como nos filmes de Glauber Rocha, no constante fracasso em se tornar Estado. Estar em uma maioria representa a volta de um massacre tirânico que é rejeitado pelo cinema moderno. Por outro lado, viver como uma minoria é ter para si o controle e é a garantia de ter e fazer parte de algo (DELEUZE, 2005, p. 263).

Kafka também assume que uma minoria trabalha melhor que uma grande nação: “A memória de uma pequena nação é mais curta que a de uma grande nação, por isso ela trabalha mais a fundo o material existente” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 29). Nesse sentido, falar em minorias é afirmar que o simulacro não pode se assumir como um fundamento. Fundar é determinar, entretanto dentro de uma minoria não sobra espaço para qualquer determinação. De forma parecida, Kafka, segundo Deleuze e Guattari (2014), ao falar do alto coeficiente de desterritorialização que as literaturas de minorias implicam, institui uma literatura menor. Um exemplo está na literatura judia em Praga: os autores se recusavam a escrever em alemão, a língua maior, evidência de uma força que os ligava a uma territorialidade primitiva tcheca.

Outra característica de uma literatura menor é que nela tudo é político, o individual torna-se necessário e é totalmente ligado à política. Seria como se colocássemos um microscópio sobre o indivíduo mostrando com crueza sua realidade frente à sociedade. Uma terceira e última característica é que tudo tem um valor coletivo, pois os talentos não abundam em uma literatura menor (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 33).

Corpo sem Órgãos. É por intermédio da matéria e da forma do metal que os nômades construíram uma pluralidade de armas, causando a desterritorialização de Estados aparelhados. Entretanto, o que efetua o modelo de ação não são as armas produzidas pela metalurgia, mas sim o agenciamento “máquina de guerra” como causa formal das armas (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 77).

Considerações finais

O artífice como o arquétipo do desejo nas cidades

Em uma vertente mais próxima do caso da arquitetura e urbanismo, a arquiteta Lina Bo Bardi⁷⁶ trabalha a concepção do *design* do sertão como uma força derivada de sua escassez. Esse *design* não é confeccionado por um profissional, mas sim por um artesão que se utiliza de meios escassos para construir seus objetos. Em seu livro *Tempos de grossura*, ela relata a arte brasileira encontrada no sertão nordestino: “Eu não entendo nada disso tudo. Para mim a arte popular não existe. O povo faz por necessidade coisas que têm relação com a vida” (BARDI, 1994, p. 15). No Nordeste brasileiro, Lina encontrou uma arte menos vinculada ao contexto acadêmico e profissional e mais ligada à necessidade das pessoas e à precariedade do contexto em que elas estavam inseridas. Para ela, era preciso

76 Lina Bo Bardi, que, aliás, era uma pessoa próxima de Glauber Rocha, chega ao Brasil em 1946 com seu marido Pietro Maria Bardi. Junto consigo ela trazia o desejo de fazer arquitetura moderna num país novo, sem vício ou ruínas, e um conhecimento sólido de restauro filológico obtido nos bancos da Scuola Superiore di Architettura di Roma, aliado a outros saberes adquiridos como parte das marcas de sua geração, nos círculos em que conviveu em Roma e Milão, nas revistas italianas que leu e nas que escreveu, ilustrou e desenhou. Autora de projetos marcantes e emblemáticos, Bardi logrou construir pouco, mas seus edifícios são definidores marcantes da paisagem soteropolitana e paulistana (RUBINO, 2009).

desmistificar qualquer romantismo acerca desta arte. Assim como a força das minorias da Guerra de Canudos, aquele artesanato era derivado da precariedade.

Lina Bo Bardi olhava para os objetos de arte com sensibilidade peculiar, ela não via a cultura nordestina como os brasileiros em tempos de ditadura, como num estágio inferior, uma subcultura. Ela lhe atribuía o *status* de uma cultura mais conservada do estrangeirismo. Olhava para o *design* com um olhar antropológico, em que as peças revelam as circunstâncias antropológicas do povo nordestino. Com isso, o artesão trabalha com espontaneidade: das latas de óleo tira uma lamparina; do couro das cabras, a vestimenta do vaqueiro; da cerâmica, as cumbucas e santos; e da madeira, os ex-votos. O povo ao qual ela se referia era bastante astucioso e criativo, retirava dos poucos recursos ferramentas, símbolos e peças decorativas que remetiam às circunstâncias em que viviam. E assim se pode concluir que Lina Bo Bardi também se nutria dessa astúcia. De uma ação instantânea, ela ativava situações, ações, potências que existiam ali, que contrariavam uma noção de uma organização moderna, tudo se resolvia pelo prazer e pela necessidade.

Lina Bo Bardi é um caminho adequado para, enfim, chegarmos ao universo da arquitetura e urbanismo. Pois, assim como o *design* nordestino é fruto de um trabalho menor (em contraste com os mestres do *design*), os cidadãos ordinários também parecem fazer parte de uma arquitetura menor, de uma minoria que extrai da falta de recursos e da tirania do espaço urbano a matéria-prima de sua criatividade. A criatividade das pessoas do sertão é derivada de uma força, de uma resistência em viver, que as compele à fabricação deste *design*. E, nesse momento, o *design* passa a ser artesanato, ou um *design* menor, um fluxo de desejo *outro*, pois é feito manualmente através de uma técnica própria, em que o contato direto com a matéria concebe uma relação especial com o objeto.

Do mesmo modo que a metalurgia, o *design* é um mediador da forma e da matéria⁷⁷; e o *design* do nordestino, da matéria escassa – as latas de óleo, o barro e a madeira –, a forma que a compele é uma liberdade conquistada. A matéria e a forma não têm, em geral, tamanha junção, pois os *designers* profissionais enxergam estes dois elementos como objetos de tarefas separadas, primeiro se propõe a forma e depois se pensa no material mais apropriado. O artesanato do Nordeste brasileiro tem uma relação diferente, a matéria é a escassez, ela vem primeiro, e as formas derivam de suas propriedades físicas e estéticas.

Gilles Deleuze e Félix Guattari também pensam neste *design* em que matéria e a forma estão juntas. O artesão é aquele que segue a matéria-fluxo, que se serve da produtividade da matéria pura, e não de uma matéria secundária. O artesão é aquele que tem a habilidade de transformar a matéria e pensa através de suas características físico-químicas. O metalúrgico é o primeiro artesão especializado, ele segue o solo em busca da matéria exata para a sua metalurgia (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, 2014). Assim, o *design* do sertão está próximo de sua realidade vivente, é fruto de sua realidade, já não se pode mais pensar separadamente a matéria e a forma. A forma será algo improvisado e advindo da matéria, que por sua vez será residual e escassa. Para este exemplo, a figura correspondente ao artesão na arquitetura e urbanismo seria a figura do artífice.

O artífice não seria mais uma figura da Idade Média, mas um devir, um modo de operar em que se trabalha a matéria junto com

77 Flusser esclarece que a palavra *matéria* foi uma tentativa dos romanos para traduzir o termo grego *hylé* (originalmente madeira) para o latim. Entretanto os gregos utilizavam o termo como oposição ao conceito de forma, logo, *hylé* adquiria o significado de amorfo. Assim, é possível entender por que o termo matéria se aproximou da ideia de amorfo, em oposição à forma. O mundo dos fenômenos (mundo material) como percebido pelos nossos sentidos é amorfo e ilusório e as formas que se encontram encobertas além dessa ilusão (*o mundo formal*) são a realidade, que pode ser descoberta com o auxílio da teoria (FLUSSER, 2007, p. 24).

a forma. Pensar o artífice como um devir é abrir possibilidade para uma nova forma de lidar com a arquitetura e o urbanismo pensando-os não mais como ofício de mestres, mas como uma ferramenta participativa em que o trabalho de cada indivíduo é visto e contemplado na obra. E pensar a arquitetura a partir do ponto de vista do artífice é pensar uma arquitetura menor, em que o trabalhador se vê na obra projetada e construída, implicando uma matéria-forma de que o trabalhador faz parte, em contraste com um modelo em que a forma é exterior, determinada por um arquiteto, para só depois ser enformada pelos trabalhadores, resultando na construção pretendida. O trabalho de um artífice representa, portanto, a arquitetura de uma minoria, uma vez que já não há mais um arquiteto mestre.

O modo de trabalho do artífice da Idade Média prega principalmente a cooperação entre os participantes de sua associação; é um método de trabalho coletivo e comunal, que resulta diretamente na qualidade de uma obra. Esse método era restrito a um grupo e foi característico do feudalismo, uma época na qual a técnica e a qualidade eram a identidade das guildas, porém, hoje, a qualidade de uma obra nada tem a ver com estes fatores, pois deriva da própria participação dos usuários e dos habitantes no trabalho. Não se trata mais da cognição aplicada ao desenvolver uma obra, mas sim do quanto o trabalhador contribuiu para construí-la. Por isso, os muros e obras pichados com dizeres em uma cidade são um testemunho claro da não participação, são espaços delimitados e partilhados, aos quais ninguém se sente pertencente.

O ofício do artífice não é mais um domínio exclusivo. Não se pensa mais em isolar o trabalho coletivo, como nas guildas, este é pensado de forma aberta, pela perspectiva das conectividades, como um rizoma. Isso se evidencia com os programadores das redes de computadores que constroem *softwares* livres, como o Linux, através de uma habilidade artesanal e tecnológica de caráter experimental, e estabelecem uma fluida conexão entre a detecção dos problemas e suas soluções, constituindo uma via interativa (SENNETT, 2009, p. 44).

Já a qualidade de uma obra, que dependia de repetição no medievo e, por isso, gerava uma habilidade tátil intrínseca ao artífice, é um critério que ainda se aplica nos dias atuais, mas de uma forma diferente. O simples contato com a obra é um indicativo de outra forma de qualidade, uma qualidade afetuosa que ligará o artífice à obra, fazendo-o se reconhecer no trabalho feito. A qualidade da obra do artífice moderno está em quanto ele é representado, e não mais em uma qualidade do produto em si. O fazer na cidade, o construir e o participar representam a própria existência do cidadão nesse espaço. Como afirma Sennett (2009, p. 353): “Aquilo que somos deriva diretamente do que nossos corpos são capazes de fazer”.

O ato de consertar também faz parte da junção entre a obra e o seu autor. Consertar não é um ato hermético ou industrializado, mas um processo de restauração que é essencialmente vivenciado. Ao consertar, ao retificar, a pessoa está em plena atividade social na medida em que ela escolhe quais partes serão restauradas e quais não, evidenciando sua presença no objeto. A restauração é o ato de reparar conforme um passado específico, e ela desafia aquele que conserta a contemplar diferentes meios para alcançar um mesmo fim. Foi o que ocorreu na restauração do Neues Museum em Berlim, pelo arquiteto David Chipperfield, parcialmente arrasado pela guerra. Uma gama de valores culturais e econômicos estava envolvida no debate de sua restauração, visto que o monumento remetia a um imperialismo cultural. Por outro lado, existia na Berlim pós-guerra o forte propósito político de superação de um trauma.

David Chipperfield enfatizava o estreito vínculo entre consertar e fazer e realizou a restauração do Neues Museum como um grande ato de resistência ao passado. O prédio sofreu um processo particular de transformação. Elementos foram acrescentados, mas o seu passado continuava evidente. A restauração adotou uma arquitetura de retificação minimalista, ou seja, a menos dramática possível, num processo ético, como um manifesto social. Percorrendo o museu, o visitante não esquece a dolorosa história, mas a lembrança se encerra

ali, pois os espaços criados sugerem uma narrativa de abertura para novas possibilidades. Logo, o ato de restaurar remete à junção de uma matéria-forma ou forma-matéria, e, no caso do restaurador, a *forma* com que ele conduzirá o conserto faz referência direta à sua vida e aos seus meios para conseguir chegar a uma determinada *matéria*.

Segundo Sennett (2012, p. 265), a palavra corporificação pode ser adotada nessas ocasiões em que o artesanato está relacionado à obra que constrói ou repara. O conserto indica uma forma de relacionar o físico com o social, pois de quem conserta é cobrada a recuperação da autenticidade da obra; quando os danos do uso dela são desfeitos, o restaurador torna-se um servidor do passado. As práticas do uso da força, do conhecimento dos materiais, da cooperação dentro de uma oficina refletem a intensa micropolítica por trás da vida comunitária, uma micropolítica de materiais e formas de trabalhar na qual a sensibilidade que liga o autor/restaurador à obra está ausente.

Em um cotidiano cada vez mais desterritorializado, cuja arquitetura é feita por agenciamentos que deixam o indivíduo mais distante de partilhar a cidade, o artífice seria um retorno ou uma reterritorialização do cidadão ordinário⁷⁸, seria um revés nas três desterritorializações indicadas neste livro. Ele pode ser uma alternativa para aquela arquitetura que é feita longe do espaço urbano, por exemplo: pelas franquias comerciais, pelos projetos concebidos e encubados em escritórios, pelas grandes obras derivadas de grandes eventos na cidade, pelos *shopping centers* e condomínios privados conformando espaços heterotópicos e ainda pelo *mainstream* que influencia um modismo estético e interpela novos agenciamentos e desejos.

O artífice é uma intenção, um devir, um modo de operar que propõe a partilha da cidade e a junção da matéria e da forma como elementos intrincados, um derivando do outro. A matéria aqui não

78 Conforme o capítulo “As três grandes desterritorializações da arquitetura e urbanismo: o artífice, o artista e o agente”, o artífice representa o começo de uma restauração de uma arquitetura subjetiva.

é somente o material de construção, mas é a vida como um todo, que muitas vezes é escassa e difícil. E a atualização dessa matéria é a forma, que hoje se manifesta nas arquiteturas de espetáculo para a contemplação midiática, mas que pode reverter-se ou reterritorializar-se nos desejos de uma minoria que sobrevive nas bordas do sistema.

De fato, o cidadão ordinário se depara com um modelo de arquitetura e urbanismo que está longe de suas mãos, que conforma um espaço asséptico e até mesmo anestesiante, onde os desejos mais íntimos não estão imbuídos, uma arquitetura de desejos pré-fabricados cuja origem pouco se sente. Entretanto, esta arquitetura desterritorializada, asséptica e anestesiante não é mais do que um modelo que almeja ser hegemônico, ela impera no campo da expressão apenas nos discursos de uma sociedade de controle, na qual a imagem midiática sobressai ao espaço arquitetônico. Pois, em uma cidade feita de carne e pedra, onde se esbarram os transeuntes, existem resistências e existências que emergem de todos os lados.

Neste livro, a questão principal está ligada ao desejo e ao simulacro. Partiu-se das formas mais territorializadas, como na teoria das cinco peles, às formas mais desterritorializadas, representadas pelos simulacros de uma sociedade de controle, cujo discurso da diferença pela diferença é responsável por colocar a gestão da cidade em um patamar inatingível. Porém, como um bumerangue, que retorna às mãos do seu lançador, estas últimas páginas discorrem sobre um possível revés dessa situação, visto que o desejo se consolida como a unidade principal que preenche e desfaz simulacros. É, sobretudo, pelo desejo que uma cidade de simulacros se efetiva ou se desfaz.

A partir do ponto de vista do desejo, ver a cidade é sempre oscilar entre os *fluxos principais* e os *fluxos outros*. De um lado existe uma cidade projetada, cuja imagem foi replicada por mecanismos midiáticos se constituindo em um fluxo de desejo principal, um *mainstream* arquitetônico. De outro lado, constitui-se uma cidade que foge a esta corrente principal, ao grande público. Esse outro devir de cidade é alheio a uma *corrente principal*, ele se apegua a uma liberdade do corpo frente à

ordem de controle estabelecida. Esta *outra cidade* rasga a cidade genérica em pedaços, aliás elas falam línguas distintas, são produtos de singularidades e produções subjetivas completamente diferentes.

É importante ressaltar que uma cidade não anula a outra, elas são intrínsecas uma à outra, faces de uma mesma moeda. Porém, se há um possível revés frente à desterritorialização da arquitetura e urbanismo nas cidades, ela se daria em apenas um desses lados, em um fluxo outro, ou seja, em uma produção subjetiva que não almeja ser principal, mas apenas gozar da liberdade e do sentimento de partilha com os quais os fluxos maiores não são capazes de lidar. Afora uma corrente principal, proliferam-se correntes outras que almejam fugir de uma direção única. Logo, uma sociedade de controle de forma alguma deterá um controle hegemônico.

É sobre um desejo de viver, contra um discurso que almeja ser hegemônico ou maior, que se proliferam os discursos menores, indicando uma possível resistência. O desejo é, neste livro, o elo que liga um pensamento maior, desnudando-o, a um pensamento menor. Tais desejos que podem se configurar em desejos menores, em fluxos outros além do fluxo principal, são na verdade uma pretensão em se tornar e se manter uma minoria, assim como nos longas-metragens de Glauber Rocha, cujos personagens vivenciam o constante fracasso em se tornar Estado, pois se tornar uma maioria representava a volta de um massacre tirânico e de um poder maior. Contudo, viver como uma minoria é ter para si o controle e é a garantia de ter e fazer parte de algo, de estar inserido na partilha de uma cidade. A referência a uma ferramenta menor é muito próxima da lógica de um artífice, de certa forma a proximidade com a matéria seria o mesmo que a proximidade com uma escala menor, construindo uma afetividade com as pequenas partes, sobre as quais o indivíduo goza de certo controle.

Já o artífice é o modelo inverso do simulacro, uma vez que o simulacro tem como aspecto principal a construção através de uma dissimilitude com a realidade. O artífice é a construção da realidade através do trabalho na matéria, de uma atividade atual, e não virtual.

Não há espaço para dissimilitude no trabalho do artífice, pois ele cria um enlace com a matéria num tempo próprio e com uma técnica específica. No devir artífice, a forma é sempre trabalhada de acordo com a matéria, de maneira alguma ela apresenta um deslocamento virtualizante e simulado, tudo deriva da união pela qual a matéria é conduzida a uma forma através de um trabalho imanente.

Essa junção de forma e matéria suscita um processo de construção do próprio indivíduo, que agora atua na construção do seu espaço, fazendo a cidade e tomando parte dela. A forma agora não estará vinculada a um sistema *copy/paste* ou a um modelo genérico, mas sim a um modelo confeccionado e trabalhado por aqueles que irão usufruí-lo. Então, o modelo moderno de cidade – no qual o arquiteto urbanista é mais um agenciador do espaço, fazendo parte de um *mainstream* arquitetônico, de franquias, *star system*, apoiado por uma rede de escritórios de arquitetura – daria lugar a uma forma mais palpável para os habitantes da cidade. Em vez de um técnico/arquiteto urbanista, haveria um habitante/artífice, que teria a cidade ao alcance de suas mãos, construindo-a conforme seu enlace afetivo com a matéria. Logo, diante de uma cidade desterritorializada, res-aurar os elos de participação pelas minorias é profanar um sistema consolidado por simulacros.



Referências

- ABBOTT, Edwin Abbott. **Planolândia**: um romance de muitas dimensões. São Paulo: Conrad, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. Benjamin e il capitalismo. **Lo Straniero**, Roma, n. 55, mar. 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2002. v. 1.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra travessia**: revista de literatura, Ilha de Santa Catarina, n. 5, p. 9-16, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. **O reino e a glória**: uma genealogia teológica da economia e do governo. São Paulo: Boitempo, 2011. *Homo sacer*, v. 2.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALEXANDER, Christopher. **A city is not a tree**. Oregon: Sustasis Press, 2015.
- ALLIEZ, Éric. **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARISTÓTELES. **Os económicos**. Brasília: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2004.
- ARISTÓTELES, **Política**. Madrid: Gredos, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura**: do pré-design ao artesanato. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Capitalismo como religião. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, n. 23, v. 9, jan./abr. 2011. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa23/janderdemelo_capitalismocomo.pdf. Acesso em: 31 jul. 2023.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imesp, 2009.
- BOBBIO, Norberto. **Teoria geral da política**: a filosofia política e as lições dos clássicos. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORJA, Jordi. As cidades e o planejamento estratégico: uma reflexão europeia e latino-americana. In: FISCHER, Tânia (org.). **Gestão contemporânea, cidades estratégicas e organizações locais**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 79-99.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: Edusp, 2007.

- BRISTOL, Katharine G. The Pruitt-Igoe Myth L. **Bristol**, n. 44, v. 3, p. 163-171, maio 1991.
- BURROUGHES, William. **Naked lunch**. New York: Grove Press, 1991.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- CASTELLS, Manuel; BORJA, Jordi. As cidades como atores políticos. **Novos Estudos**, n. 45, v. 2, p. 152-166, jul. 1996.
- CHOAY, Françoise. Destinos da cidade europeia: séculos XIX e XX. **RUA**: revista de arquitetura e urbanismo, Salvador, v. 4, n. 1, p. 8-21, 1996.
- CNU. Congress for the New Urbanism. **The Charter of the New Urbanism**. Disponível em: <http://www.cnu.org/charter>. Acesso em: 18 out. 2010.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- DAVIS, Mike. **Cidade de quartzo**: escavando o futuro em Los Angeles. Boitempo: São Paulo, 2009.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. v. 1.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas: Papi-rus, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2).
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. Desejo e prazer. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, n. especial, p. 13-25, jun. 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009.

- DELEUZE, Gilles. La conception de la différence chez Bergson. **Les études bergsoniennes**, Paris, v. 4, p. 77-112, 1956.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995a. v. 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995b. v. 2.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997a. v. 4.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997b. v. 5.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1997c.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 2014.
- DELGADO, Manuel. **La ciudad mentirosa**: fraude y miseria del “modelo Barcelona”. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do *design* e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e Escritos, v. 3).

- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 1999b.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GIEDION, Siegfried. **Espaço, tempo e arquitetura**: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 1990.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HADID, Zaha. “O novo urbanismo deverá imaginar”, diz Zaha Hadid. [Entrevista ao *Estado*]. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 mar. 2012.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**: guerra e democracia na Era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- HUNDERTWASSER, Friedensreich. Men’s five skins. 1998. 1 desenho, tinta sobre papel. In: RESTANY, Pierre. **The power of art Hundertwasser**: the painter-king with the five skins. Cologne: Taschen, 2008.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

- JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JENCKS, Charles. **El lenguaje de la arquitectura post-moderna**. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Abril Cultural, 2009.
- KOOLHAAS, Rem. **Três textos sobre cidade**. São Paulo: Gustavo Gili, 2010.
- KOOLHAAS, Rem *et al.* **Mutations**. [S. l]: Actar, 2001.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. New York: The Monacelli Press, 1995.
- LACAN, Jaques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: LACAN, Jaques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 238-324.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.
- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LE CORBUSIER. **Urbanismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **A monadologia e outros textos**. São Paulo: Hedra, 2009.
- MARAVALL, José Antonio. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: Edusp, 1997.
- MARX, Karl. **O capital**. São Paulo: Martins Fontes: Nova Cultural, 1996.
- MOREIRA, Clarissa. Desconstruindo Koolhaas – parte 1: P. MP. M. [pouco, muito pouco, mínimo]. **Arquitextos**, ano 2, art. 023.04, abr. 2002. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.023/790>. Acesso em: 17 ago. 2023.

- MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- PELBART, Peter Pal. **Vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- PLATÃO. **A república**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.
- REALE, Giovanni. **Aristóteles**. São Paulo: Loyola, 1994.
- RESTANY, Pierre. **The power of art: Hundertwasser**: the painter-king with the five skins. Cologne: Taschen, 2008.
- RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org.). **Lina por escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 19-40.
- SASSEN, Saskia; ROOST, Frank. **The city**: strategic site for the global entertainment industry. London: Yale University Press, 1999.
- SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SENNETT, Richard. **Juntos**: os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- UCCELLO, Paolo. **Niccolò da Tolentino Leads the Florentine Troops**. ca. 1438. 1 original de arte, têmpera sobre madeira, 182 x 320 cm. National Gallery, London.
- UCCELLO, Paolo. **Predella dell'Ostia Profanata**. 1465-1469. 1 original de arte, têmpera sobre madeira, 43 x 351 cm. Prima scena. Galleria Naziole delle Marche, Urbino.
- VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Obras cinematográficas

- A FONTE da donzela. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Janus Films, 1960. 1 filme (90 min), p&b. Título original: "Jungfrukällan".

- CARTAS de Iwo Jima. Direção: Clint Eastwood. Estados Unidos: Warner Bros, 2006. 1 filme (141 min). Título original: “Letters from Iwo Jima”.
- DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Monte Santo: Copacabana Filmes, 1964. 1 filme (120 min), p&b.
- HOLY Motors. Direção: Leos Carax. França, Alemanha: Pierre Grise Productions, 2012. 1 filme (115 min), color.
- KOYAANISQATSI: uma vida fora de equilíbrio. Direção: Godfrey Reggio. Estados Unidos: American Zoetrope Institute for Regional Education, 1982. Título original: “Koyaanisqatsi”. 1 filme (87 min), color.
- O SHOW de Truman: o show da vida. Direção: Peter Weir. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1998. 1 filme (103 min). Título original: “The Truman Show”.
- RAN. Direção: Akira Kurosawa. Japão/França: Greenwich Film Productions, 1985. 1 filme (162 min), color.
- RÉFUTATION de tous les jugements, tant élogieux qu’hostiles, qui ont été jusqu’ici portés sur le film “La société du spectacle”. Direção: Guy Debord. França: Simar Films, 1975. 1 filme (22 min), p&b.
- UM LUGAR chamado Notting Hill. Direção: Roger Michell. Reino Unido: Universal Pictures, 1999. 1 filme (124 min), color. Título original: “Notting Hill”.
- VIDAS ao vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 2013. Título original: “Kaze tachinu”. 1 filme (126 min), color., animado.

Índice remissivo

A

A fonte da donzela (filme) 191-192, 197
arquiteto 40, 58, 61, 63, 65, 69-70, 72,
74, 75, 77, 80-81, 86, 90, 96, 130,
177, 214
arquiteto urbanista 44, 81, 89, 90, 147,
167, 190, 219
arquitetura
conceito 35-38, 42, 44, 45, 47,
48-49, 51-55, 59-60, 62, 65, 69,
70, 71, 74, 75-76, 77, 80-81, 160,
163-164, 214
copy/paste 82, 83-90, 219
artífice 49, 58, 59, 63-67, 69, 70, 71, 74,
84, 89, 90, 160, 174, 213-215, 216,
218-219
artista 53, 67, 68, 69, 70-71, 72, 74, 77,
80, 84, 89-90, 96, 174, 198

B

Bardi, Lina Bo 211-212
Bois de Boulogne (parque) 202-203
Boyle, Robert 161, 164, 186, 191

Brunelleschi, Filippo 69

Catedral de Santa Maria del Fiore 69

C

capital/capitalismo 37, 42, 45, 46, 58,
71, 107-108, 124, 129-130, 144-146,
160, 180, 194, 195
Carta de Atenas 40, 75, 77, 83, 158-159
Carta do novo urbanismo 40, 82-83
Cartas de Iwo Jima (filme) 94
Chipperfield, David 215
cidadãos 46, 49, 64, 78, 93, 95, 96, 99,
102-104, 110, 139, 145, 147, 161, 175,
177, 180, 186, 187, 188, 205, 212,
215, 216, 217, *ver também* cidade
- habitantes
cidade genérica 79, 83-85, 201, 218
cidades
acontecimentos 43, 44, 45, 47, 95,
122, 155-158, 162, 176, 185
conceito 38-40, 41-43, 46-47, 131-
132, 133-134, 146-148, 150-151,
155, 201, 204, 217-218

cotidiano 39, 42, 43, 47, 54, 72, 84,
 112, 114, 118, 130, 146, 183, 184,
 185, 187, 194, 196, 197, 207, 216
 gestão 36, 45, 94-95, 102, 104, 105-
 106, 110, 165-166, 181-182, 199, 217
 habitantes 36, 45, 56, 57, 76, 83, 85,
 88-89, 98, 101, 106, 115, 118, 131,
 132, 146, 147, 151, 159, 165, 167,
 174, 176-177, 182, 184, 188, 201,
 214, 219
 origem 57, 62-64, 71-72, 207
 planejamento 157-159, 199, 202
 planejamento estratégico 46, 80, 81,
 85, 95, 98, 202
 condomínios, *ver* espaço fechado
 confinamento 75, 78, 79, 87, 150
 controle 44, 46, 47, 60, 65, 69, 71, 72,
 74, 75-76, 77, 83, 85, 86, 87, 89, 91,
 95, 100, 103, 105, 108, 114, 124, 134,
 138, 139, 146, 147-150, 151, 160, 165,
 171, 182, 194, 197-198, 200, 204, 210,
 218, *ver também* Foucault, Michel -
 sociedade de controle
 corporações, *ver* empresas
 corporações de artífices, *ver* guildas
 cultura/cultural 53, 81, 96-98, 110, 182,
 212, 215
cultural turn 81, 85

D

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix
 capitalístico, *ver* capital/capitalismo

Corpo sem Órgãos (CsO) 127-129,
 130, 151, 195, 210
 devir 58-59, 63, 64, 66, 126, 134, 138,
 151, 167, 190, 198, 199, 201-202,
 213, 216, 217, 219
 dobra 43, 156-157, 169, 175
 linha de fuga 125-130, 182-183, 194-
 196, 199
 macropolítica 104
 micropolítica 103, 106, 216
 rizoma 87, 177, 214
 democracia 37, 45, 78, 94-95, 99, 102-
 103, 104, 110, 139, 151, 165, 167, 176,
 180-181
 desejo 36, 38, 42, 44, 45, 46, 47-48,
 59, 62, 66, 71, 85, 86, 88-89, 90, 91,
 95-96, 98, 102, 106, 124-127, 128-
 132, 134, 138, 139, 141, 144, 146, 147-
 148, 149-151, 164, 165, 171, 174, 175,
 177, 180-181, 182-183, 184, 185, 192,
 193-197, 198-199, 200-202, 204, 206,
 207, 209, 212, 216-218
design 36, 62, 70, 121, 211-213
 desterritorialização 38-39, 42, 44, 47, 48,
 62, 77, 89, 90-91, 129, 131, 164, 173,
 174, 176, 177, 185, 186-187, 189, 210,
 216-217, 218, 219

E

edifícios 38, 45, 76, 88, 162-163, 174, 211
 empresas 64, 78, 80, 81, 82, 87, 88,
 89-90, 95, 99, 114, 139, 149-150

espaço

- aberto 100
- arquitetônico 38, 67, 85, 174, 191, 217
- asséptico 46, 48, 61-62, 73, 86, 88-89, 134, 201, 204, 217
- disciplinar 74, 75, 77, 79, 90, 150, *ver também* Foucault, Michel - espaço disciplinar
- estriado 41-42, 43, 100
- fechado 46, 80, 82, 85, 86, 100, 101, 105, 126, 135, 139, 141, 146, 148, 183, 184, 216;
- liso 41-42, 100
- partilhado 42-43, 44-45, 57, 75, 160, 172, 147-176, 177, 185, 187, 202, 214, 216, 218
- privado 36, 39, 43, 73, 76, 102, 105, 133-135, 138, 183, 184, 216, *ver também* público *vs* privado
- público 88, 100, 101, 102, 104, 105, 134, 135, 140, 147, 163, 185, *ver também* público *vs* privado
- espaço real/realidade 37, 58, 59, 65, 100, 134, 135, 136, 137, 138, 144, 146, 147, 157, 174, 179-180, 183, 184-185, 186, 193, 210, 213, 218
- espaço urbano, *ver* cidades
- Estado 36, 38, 40-42, 47, 93, 95, 96-98, 99, 104, 105, 107, 112, 128, 139, 161, 163, 165, 171, 173, 187, 190, 191, 193-195, 196, 197, 205-206, 207, 209-210, 218
- estado de exceção 99, 107, 109, 110, 117

F

- falta 127
- favela 113, 114, 117
- Filarmônica de Paris 202, 203
- fluxo principal, *ver* *mainstream*
- fluxos de desejos, *ver* desejos
- fluxos outros, *ver* resistências
- Foucault, Michel
 - dispositivo 126, 171-173, 182, 191, 194
 - panóptico 72, 75, 77, 159-160
 - sociedade de controle 42, 46, 77-78, 79, 80, 87, 88, 89, 90, 99-101, 104, 107, 149, 150, 174, 177, 185, 194, 197-198, 199, 217
 - sociedade disciplinar 72, 77-79, 87, 90, 100, 198
- Fundação Louis Vuitton 202-203

G

- guerra 93-94, 98
- Guerra de Canudos 113, 206-209
- guildas 63-65, 67, 70-71, 90, 106, 214

H

- Hadid, Zaha 163
- heterotopia 46, 135-139, 184, 185, 201, 216
- higienização 85-86
- Hobbes, Thomas 161, 164, 186
- Holy Motors* (filme) 145

homogeneização/homogeneidade 41,
42, 60-61, 85, 86, 96-98, 102, 106,
135, 153, 155, 174, 193, 195, 196

Hundertwasser, Friedensreich 52-53,
58, 60, 147

I

identidade 44, 53, 60, 79, 81, 85, 96-99,
110, 148, 178, 179, 187, 201

indivíduo/individual 36, 43, 48, 52, 53, 55,
56, 59, 60, 67, 70, 73, 77-78, 80, 88, 89,
90, 97, 99, 100, 104, 106, 107, 109-110,
129, 130, 133, 137, 138, 145, 147, 148,
149, 150, 151, 159, 166, 171, 173, 176,
180-181, 184, 191, 195, 196-197, 198,
199, 205, 210, 214, 216, 218, 219

Internacional Situacionista 75, 118, 147

J

Jacobs, Jane 75, 146, 147

K

Kafka, Franz 210

Koolhaas, Rem 79, 83

junkspaces 84-85

Koyaanisqatsi: uma vida fora de equilíbrio
(filme) 74

L

Latour, Bruno 160

Le Corbusier 37, 79, 146, 158

liberdade 102-103, 106, 113, 201, 209,
213, 217, 218

liberdade de expressão 181

M

mainstream 48, 105, 177, 185, 194-195,
196, 197, 199-200, 204, 207, 216,
217-218, 219

marketing 39, 46, 58, 80, 85, 90, 96, 105,
110, 129, 130, 131, 135, 139, 151, 181,
183-184, 195

minorias 48, 86, 138, 148, 189, 205, 209-
210, 212, 214, 217, 218, 219

modernidade/moderno 37, 40, 43, 70,
71, 72, 74-75, 76, 77, 78-79, 87, 88,
94, 100, 101, 109, 131, 142, 147, 148,
150, 151, 157, 158, 159, 161, 164, 184,
185, 186, 191, 199, 202, 204, 210, 211,
212, 215, 219

Morro da Providência (RJ) 111, 200

muros 43, 46, 76, 86, 100, 105, 133-134,
138, 141, 149, 184, 214

Museu do Amanhã (RJ) 199-200, 202

N

Notting Hill (bairro) 141-144

O

obra arquitetônica 45, 61, 63, 69, 70, 89,
117, 131, 132, 146, 163, 164, 202, *ver*
também espaço arquitetônico

O show de Truman (filme) 83

Os sertões (Euclides da Cunha), *ver*
Guerra de Canudos

P

Paris 145, 162, 173, 200-204
perspectiva 67-69, 70
Planolândia (romance) 166-167
polis 45, 95, 99, 102, 104, 106
Portobello Road (rua) 142-146
praças 37, 86, 100, 115, 139
projeto 37, 61, 65, 70, 72, 76, 77, 86, 87,
89, 121, 138, 147, 150, 159, 160, 199-
200, 202, 216, *ver também* design
propriedade privada, *ver* espaço privado
Pruitt-Igoe (conjunto habitacional) 74-77
público *vs* privado 36, 37, 73, 99-107,
136, 139, 184

Q

Quatrocentos (período) 70-72, 74

R

Ran (filme) 131
Réfutation de tous les jugements... (filme)
129
resistências 75, 83, 85, 89, 93-94, 105,
113, 115-116, 145, 150, 165, 180, 199,
200, 204, 205, 208, 212, 215, 217-218
Rocha, Glauber 205, 210, 211, 218
Deus e o diabo na terra do sol (filme)
205-206, 209
ruas 37, 38, 40, 43, 101, 105

S

shopping centers 37, 46, 86, 88, 100, 101,
139, 148, 174, 184, 216

simulação 45, 46, 67, 179, 181, 182, 183,
185, 187, 189, 192
simulacro 110, 168, 172, 177, 178-188,
189, 191, 192-193, 194, 202, 204, 205,
208, 210, 217, 218, 219
sobrevivência 44, 45, 53-54, 55, 56,
58-59, 60, 63-64, 93, 94, 102, 103,
106, 109, 110, 120, 125-126, 139, 144,
182, 187, 189, 202, 217
subjetividade 37, 38-40, 43, 80, 88, 147,
156, 165, 167, 168, 172, 173, 176, 182,
185, 186, 193, 196, 197, 198, 199, 201,
207, 216, 218

T

Team X 75, 147
transeuntes 55, 61, 72, 188, 217
turismo 80, 81, 86, 114, 115, 118, 124, 141,
142, 144, 146, 164, 165, 173, 187, 201

U

Uccello, Paolo 67
Um lugar chamado Notting Hill (filme) 141
urbanismo
conceito 35-38, 44-62, 81, 82, 83, 148
urbe, *ver* cidades
utopia 58, 79, 136, 184

V

Vidas ao vento (filme) 94
virada cultural, *ver* cultural turn
Vitruvius 40, 41, 83, 159



Lutero Pröscholdt Almeida

é arquiteto urbanista e professor da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Realizou doutorado pela Universidade Federal da Bahia, com período sanduiche na École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris. Faz parte do Núcleo de Estudos em Arquitetura e Urbanismo da Ufes e coordena o programa de extensão Célula: Escritório Modelo de Arquitetura e Urbanismo e o programa de extensão Oficina de Arquiteturas Participativas. Pesquisa a arquitetura e urbanismo da América Latina. Todas essas atividades convergem para uma atuação no campo da arquitetura de muita prática política, comunitária e participativa.

Esta pesquisa surge da nebulosidade do período pelo qual estamos passando. Em tempos em que a opinião pública é moldada pela “pós-verdade”, fatos já não têm poder de influência. Este livro tenta entender quem conduz o território da cidade: quem *parte* o território? Ele é realmente *partilhado*? O grande problema para apreender as partilhas na cidade seria entender a multiplicidade que a torna nebulosa, logo é um problema de natureza indefinida, talvez um problema de representação/interpretação. A hipótese aqui defendida é que a arquitetura e urbanismo está condicionada a simulacros, cujas intenções são simuladas de forma a favorecer *partes* específicas. Para isso, existem infinitas possibilidades de simulacro: o simulacro da economia (*oikocidade*) favorece um Estado econômico despota; o simulacro do especialista favorece a perda da participação nas cidades; e o simulacro da heterotopia favorece a transformação da cidade em cenários. Por outro lado, existe a força dúbia do desejo que preenche e desarticula simulacros.

A cidade estudada na academia, construída e divulgada pelos políticos e pelo *marketing*, beira a ficção; seus cenários compostos por diversos fatores de forma alguma chegam perto da vida real. Nesse sentido, as decisões e a participação dos habitantes das cidades estão condicionadas a decisões artificiais cunhadas nos meios de comunicação, na fala dos ditos “especialistas” e nas subjetividades delirantes das cidades-cenário (*cultural turn*). Todas essas ideias dialogam com o pensamento da diferença de Deleuze e Guattari, que enxergam a presença de uma vida capitalística cada vez mais desterritorializada. Contudo, sob a pulsão dos desejos dos habitantes das cidades, quando a carne encontra a pedra, os simulacros têm pouco efeito, e a vida emerge como desejo de resistência. A cidade do corpo a corpo, da rua, da diversidade tão almejada ainda (re)existe ao império do capitalismo pós-industrial algorítmico.

