# DISCIPLINA e DISSENSO

## relações entre política e arquitetura

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
**Autor** José Francisco Pina Amado
**Orientador** Manuel Joaquim Soeiro Moreno

**Notas Prévias**

A presente dissertação foi escrita ao abrigo do novo acordo ortográfico (1990).

O corpo de texto encontra-se escrito com a fonte tipográfica Athelas (Veronika Burian e Jose Scaglione, 2006) e os títulos com Lusitana (Ana Paula Megda, s.d.).

As citações traduzidas para português referentes a edições de língua não portuguesa foram livremente traduzidas pelo autor.

# Agradecimentos

Aos meus orientadores, Pedro Levi Bismarck e Joaquim Moreno, pela partilha de conhecimento e pelo rigor e propósito críticos que, de uma e outra maneira, me incutiram.

Aos meus amigos, Maria Maia, Paulo Ávila, Fernando Pimenta, Joana Cantante, Ana Jacinta Reis, Guilherme Lucas, Teresa Lopes, Ana Guimarães, Raul Mendiratta, Alicia Fournier, pela boémia e o ócio ou pelas conversas mais sérias e atentas, e em particular à Maria e ao Paulo pela frequente disponibilidade para lerem, discutirem e movimentarem este trabalho.

Ao meu pai e à minha mãe, ao meu irmão e à minha irmã, pela garantia das necessárias, compreensivas e pacientes condições que desinteressadamente me deram para estudar e viver.

# Abstract

This dissertation discusses relations between politics and architecture, without trying to guarantee the meaning of each one of them. The research focused on the study of *discipline*, which could be defined, from Foucault, as a bio-political technology at the intersection of knowledge and power for the governance of bodies and the population, and *dissensus*, which could be defined, from Rancière, as an event that presupposes a common sense heterogeneous to the dominant one, altering the consensual regimes of visibility and comprehensibility, and through which is constituted a litigious political subject. In this sense, politics oscillates between the governance of society, in which architecture participates, and the revolutionary gesture, that architecture can constitute as a *fictional* work of art according to the aesthetic regime or that it can unloose through a strategic withdrawal from discipline. (Des)identification and subjectivation emerge as two political phenomena common to discipline and dissensus.

The theoretical development is interspersed by the analysis of three case studies. The ethologist Calhoun's rodent universes demonstrate, by their laboratory and scientific nature, the governing rationality of architecture through the management of resources and social places and the monitoring of population phenomena and individual behavioral deviations. Fernand Pouillon's Climat de France expresses the ambiguity between discipline and dissensus, divided between the colonialist need to segregate or assimilate a potentially dissident community and the possibility of building a place estranged from the divisions that characterize domination. Lacaton and Vassal's Cité Manifeste, for its outright rejection of low-cost housing standards in favour of space maximization and the introduction of objects and systems foreign to housing, promotes a reinvention of everyday life, eventually allowing that, in the process of reencountering the problem of dwelling, the inhabitants reinvent themselves.

**key words**

Architecture; Discipline; Bio-power; Apparatus; Body; Population; Modernity; Norm; Identity; Subjectivation; Politics; Esthetics; Dissensus; Freedom; Common.

# Resumo

A presente dissertação aborda relações entre *política* e *arquitetura*, sem tentar dar por garantido o sentido de cada uma delas. A investigação incidiu no estudo da *disciplina*, que a partir de Foucault se poderia definir como tecnologia bio-política na interseção do saber e do poder para a governação dos corpos e da população, e do *dissenso*, que a partir de Rancière se poderia definir como acontecimento que pressupõe um senso comum heterogéneo ao dominante, alterando os regimes consensuais de visibilidade e compreensibilidade, e pelo qual se constitui um sujeito político litigioso. Neste sentido, política oscila entre governação da sociedade, na qual a arquitetura participa, e gesto revolucionário, que a arquitetura pode constituir enquanto obra de arte *ficcional* de acordo com o regime estético ou que pode desimpedir através de um distanciamento estratégico face à disciplina. A (des)identificação e a subjetivação surgem como dois fenómenos políticos comuns à disciplina e ao dissenso.

O desenvolvimento teórico é intercalado pela análise de três casos de estudo. Os universos para roedores do etólogo Calhoun demonstram, pela sua natureza laboratorial e científica, a racionalidade governativa da arquitetura através da gestão dos recursos e dos lugares sociais e da monitorização dos fenómenos populacionais e dos desvios comportamentais individuais. Climat de France de Fernand Pouillon expressa a ambiguidade entre disciplina e dissenso, dividido entre a necessidade colonialista de segregar ou assimilar uma comunidade potencialmente dissidente e a possibilidade de construir um lugar alheio às divisões próprias da dominação. A Cité Manifeste de Lacaton e Vassal, pela sua frontal rejeição das normas para a habitação de baixo custo em prol da maximização do espaço apropriável e pela introdução de objetos e sistemas estranhos à habitação, promove uma reinvenção do quotidiano, eventualmente permitindo que, no processo de reaproximação ao problema do habitar, os habitantes se reinventem a si próprios.

**palavras chave**

Arquitetura; Disciplina; Bio-poder; Dispositivo; Corpo; População; Modernidade; Norma; Identidade; Subjetivação; Política; Estética; Dissenso; Liberdade; Comum.

# Índice


RESUMO 7

**0**|PREÂMBULO 11

**1**|DISCIPLINA

α | Estudos etológicos de John B. Calhoun 17

**1.1** | Bio-poder e arquitetura moderna: (re)produtividade, suavidade, segurança 27

**1.2** | *Distribuição dos corpos* e *hierarquia visual* 39

**1.3** | Subjetivação bio-política e regimes de identidade 53

ß | Climat de France, Fernand Pouillon 61

**2**|DISSENSO

**2.1** | A partilha do sensível: polícia, política e estética 89

**2.2** | Da ambivalência dos signos à produção ficcional de relações sociais 99

γ | Cité Manifeste, Lacaton e Vassal 115

**3**|CONCLUSÃO 141

BIBLIOGRAFIA 147

LISTA DE IMAGENS 151

# PREÂMBULO

Esta dissertação não pretende dar nenhum contributo concreto e direto à resolução das crises gerais que sabemos, consensualmente, atravessar hoje: precarização do trabalho, especulação imobiliária, gentrificação, alterações climáticas, entre outras decorrentes do modo de (re)produção neo-liberal responsável pela degradação e má distribuição dos recursos comuns. Essa poderia ser e é uma discussão política relevante para a arquitetura, garantindo que ela ultrapassa a simples reivindicação de determinados direitos — à habitação, ao trabalho, à cidade — e debate disciplinarmente a sua produção e a sua formalização.

Numa entrevista a propósito do 15-M, Amador Fernandez-Savater coloca a seguinte questão a Rancière: "A política como subjetivação consiste, de alguma maneira, em "deixar de ser o que há que ser" e inventar um corpo novo, capaz de outras coisas. (...) Em torno do 15-M e dos seus prolongamentos, vimos médicos, professores ou jornalistas que, mais do que deixar de ser o que eram, se ativavam politicamente a partir da sua posição. Mais do que abandonar o seu lugar e a sua função, politizavam-nos, defendendo o direito universal à saúde ou à educação. Podemos entender essas formas de politização como subjetivações?", ao que Rancière responde: "«Politizar uma função» é uma expressão ambígua. A defesa do direito universal à saúde ou à educação não é uma reivindicação específica da profissão médica ou docente, mas uma reivindicação igualitária geral." acrescentando que, no entanto, "o exercício da medicina, do ensino, do jornalismo ou da magistratura [nos] confronta com questões muito específicas de opressão e liberdade, de igualdade e desigualdade, que suscitam energias militantes."[1] Sem confundir uma *militância do universal por uma militância das especificidades*[2], que tipo de *questões muito específicas de opressão e liberdade, de igualdade e desigualdade* nos coloca o exercício teórico-prático da arquitetura?

Esta dissertação pretende, assim, inserir-se numa discussão da relação dialética entre produção material (Marx), produção espacial (Lefebvre) e produção de sujeitos (Foucault), cujos modos dominantes definem as relações sociais de uma sociedade. Essa discussão é, naturalmente, demasiado complexa e poliédrica para ser abordada totalmente, mas espero que de alguma forma esta dissertação adiante algumas dessas relações e das implicações que elas podem ter na forma como nos vemos — a nós próprios, aos outros e ao comum que partilhamos — e nas possibilidades de exercermos, por via da (transformação da) produção material e espacial, a liberdade, assim como de as remeter de volta para as crises que enfrentamos. Concentrar-nos-emos principalmente na relação das formas arquiteturais e dos objetivos que as motivam[3] com os corpos e a população, remetendo apenas circunstancialmente para a discussão dos próprios processos de extração e processamento material e a produção espacial que esses processos implicam.

---

1 Amador Fernandez-Savater e Jacques Rancière, "Potencias y problemas de una política del 99%: entrevista con Jacques Rancière" [online], *El Diario* (24 de janeiro de 2014). Entrevista concedida por Jacques Rancière a Amador Fernandez-Savater "sobre as potências e os problemas do novo paradigma da política cidadã e não partidista que emergiu a partir do 15-M", movimento de resistência popular espanhola à austeridade decorrente da crise financeira de 2007-2008. Disponível em https://www.eldiario.es/interferencias/Ranciere-politica_del_99_6_221587865.html [2019, setembro]

2 Ibid.

3 "Quanto mais elevada é a subestimação dos conflitos no plano da forma, tanto melhor se mantêm escondidas as estruturas validadas por aquela sublimação" Manfredo Tafuri, *Projecto e Utopia : arquitectura e desenvolvimento do capitalismo* (Lisboa: Presença, 1985), pág. 13.

Como se verá, esta dissertação apoia-se maioritariamente na história crítica de Foucault relativa ao bio-poder e às tecnologias que o sustentam, naturalmente privilegiando o lugar da arquitetura na disciplinação dos corpos, na administração da população e no *assujetissement* dos indivíduos— onde coexiste sujeição e subjetivação — aí implicado, e na filosofia estético-política de Rancière, que sugere uma vocação da arquitetura enquanto arte para abrir possibilidades de, individual ou coletivamente, nos relacionarmos e subjetivarmos livremente. Podemos, no entanto, adiantar alguns limites ou limitações que estes filósofos identificam em eventuais projetos de liberdade (ou, pelo contrário, de opressão) da arquitetura. De acordo com Foucault, "(...) [não existe] algo que seja funcionalmente – pela sua própria natureza – absolutamente libertador. A liberdade é uma prática. Assim, haverá, de facto, um certo número de projetos que procuram modificar alguns constrangimentos, flexibilizá-los ou mesmo quebrá-los, mas nenhum desses projetos pode, simplesmente, pela sua natureza, assegurar que as pessoas sejam automaticamente livres, que isso possa ser estabelecido pelo projeto em si mesmo"[4]. Por outro lado, e relativo à condição artística da arquitetura, Rancière defende que "[a]s artes só emprestam aos projetos de dominação ou de emancipação aquilo que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, aquilo que têm em comum com eles: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível"[5].

A hipótese de que a arquitetura constrói sujeitos integra-a, por fim, dentro do problema da identidade e dos regimes de identidade. Os regimes de identidade — de género, de etnia, etário, sexual, nacional, religioso —, construídos socialmente e, portanto, dependentes de processos históricos, são responsáveis por direcionar os indivíduos, que podem rever-se ou não na identidade que lhes é associada a partir de determinadas coordenadas (cor de pele, sexo, país de origem), a lugares específicos da sociedade, onde poderão experienciar determinadas violências, mas também de onde poderão exercer a sua liberdade e dos quais se poderão emancipar rumo a um outro comum. Como diria Judith Butler a propósito do género, palavra que poderíamos substituir por qualquer outra referente a um regime de identidade, "[à]s vezes uma conceção normativa do género pode desfazer a condição pessoal de um indivíduo, minando a sua capacidade de perseverar numa vida razoável. Outras vezes, a experiência de uma restrição normativa sendo desfeita pode desfazer uma conceção anterior de quem se é só para inaugurar outra relativamente nova que tem por objetivo ser muito mais razoável"[6]. Esta dissertação tentará, assim, olhar também para a forma como a arquitetura, ora pela sua condição disciplinar bio-política, ora pela sua possibilidade dissensual, ajuda a construção ou a desconstrução das identidades sociais.

Embora haja necessidade de, ao longo da dissertação, remeter certos momentos, formas e palavras à sua origem e ao seu desenvolvimento histórico, o que se tenta fazer emergir nesta dissertação não é uma história total ou totalizante da arquitetura — seja na sua relação com o bio-poder, a disciplina ou o dissenso —, mas antes linhas de pensamento e ação radicadas nessa compreensão, ora esquemática ora incisiva, da história enquanto *ficção* crítica. Além disso, as experiências históricas ou artísticas são apresentadas com o intuito principal de desvelar técnicas disciplinares e/ou artísticas que, pela sua relativa independência aos seus produtos históricos, permitam ser retomadas e apropriadas para um novo projeto político em arquitetura.

---

4 Michel Foucault, "Espaço, Saber e Poder" (Pedro Levi Bismarck, trad.) [online], entrevista concedida a Paul Rabinow. in *Punkto*. Disponível em https://www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault_88.html [2019, janeiro]

5 Jacques Rancière, *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (Porto: Dafne Editora, 2010), pág. 20.

6 Judith Butler, *Undoing Gender* (Abingdon, Oxford: Routledge, 2004), pág. 1.

De facto, mesmo que não seja possível transpor o estudo e as observações apresentadas nesta dissertação para o exercício prático quotidiano da arquitetura, admito que a última finalidade ou ambição deste trabalho é redirecioná-lo para uma prática-teórica crítica. De acordo com Ignasi de Solá-Morales[7], a arquitetura "pós-critica" corre o risco de se resumir a "execução da ideologia estabelecida", na medida em que se estabelece "desde tópicos que não se discutem, sobre decisões estéticas e éticas que se assumem sem submeter a nenhuma revisão", enquanto a teoria, quando não serve apenas uma legitimação ornamental de alguma prática, se vê cada vez mais ensimesmada e à mercê dos interesses do mercado académico e editorial. A conciliação entre teoria e prática, ou antes, "atravessar a dualidade teoria-prática", significaria, novamente, produzir criticamente. Face às crises e aos constrangimentos que enfrentamos, um projeto crítico em arquitetura, nomeadamente aquele que movimenta a reinterpretação da história para a compreensão do presente e uma operatividade prática, promete a projeção de um futuro diferente, e é na vontade que o futuro seja, de facto, diferente que reside a motivação para se ser crítico, até porque, como observa Wallenstein, "[s]em futuro não faz sentido ser-se crítico"[8].

7 Ignasi de Solà-Morales, "Práticas teóricas, práticas históricas, práticas arquitectónicas", *Inscripciones, s.p.*

8 Sven-Olov Wallenstein, "Without future there is no point in being critical", Praznine, nº13 (2017), pág. 10.

# PRIMEIRA PARTE

## Disciplina



**01**

img.01 Calhoun no interior de Universe 25 observando *ralo comportamental*

α

# Estudos etológicos de John B. Calhoun

A partir de 1947, John B. Calhoun (1917-95), psicólogo e etólogo americano, realizou uma série de experiências com roedores de modo a avaliar a relação entre crescimento populacional, densidade demográfica e comportamento social. Reinterpretando a Teoria Malthusiana do limite natural de crescimento populacional, Calhoun tentava mitigar ao máximo a *miséria* (patologias materialísticas) que pudesse acompanhar esse crescimento, fornecendo continuamente comida e água abundante, acompanhamento veterinário e proteção de predadores, a fim de estudar como o *vício* (patologias comportamentais) afetaria o desenvolvimento do grupo. As suas experiências demonstraram consistentemente que, mesmo anulada a *miséria*, a densidade populacional conduzia ao colapso social e à extinção da população. O que parece ser usualmente negligenciado[9] ou subvalorizado na série de experiências de Calhoun é a variação arquitetural dos recintos que concebia para cada colónia de roedores. Além de os resguardar dos perigos exteriores e dar acesso a comida, água e materiais de construção para os ninhos, cada arquitetura, desde o seu perímetro à forma dos comedouros, desempenhava um papel importante na organização socio-espacial da população, promovendo ou inibindo momentos de partilha, distribuições hierárquicas ou controlos territoriais. Como o próprio notaria, "não era a densidade *per se* o maior fator [para o colapso social], que o ritmo e a qualidade da interação eram questões primordiais"[10]. Embora não tivesse maneira de penetrar no modo próprio de existência política dos roedores, Calhoun, enquanto arquiteto destas "utopias" experimentais, influenciou o modo de estar e agir individual e coletivamente através da instituição de ritmos e densidades para cada atividade ou deslocação, agravando ou contendo as "patologias sociais" que ia encontrando.

Numa experiência inicial a que deu o nome de *Rat City*, Calhoun encerrou uma área ao ar livre com 1 000m², onde observou que, a partir de determinado valor demográfico, a negligência maternal, resultado da crescente interação social, levava a grandes taxas de mortalidade infantil. Assim, apesar da *miséria* ser inexistente e da mortalidade adulta ser reduzida, a população estabilizou em 150 roedores, muito aquém do limite de 5000 calculado por Calhoun[11]. Após este teste prototípico, Calhoun projetou diversos habitats artificiais dentro dos seus laboratórios, a que chamou universos. Embora não reconheça explicitamente, a progressiva complexidade da estrutura espacial dos recintos, através da alocação precisa das funções, principalmente descansar e acasalar, e o aumento da eficiência na reposição dos recursos essenciais aos roedores, permitiu que, para áreas muito menores, fosse possível aumentar a densidade populacional e números demográficos muito acima dos observados em Rat City, ainda que as patologias sociais se tornassem mais violentas e, eventualmente, se tornassem contraprodutivas para o crescimento populacional.

---

9 Nos artigos de carácter mais sociológico, como o de Ana Teixeira Pinto, anulam-se as diferenças entre as várias experiências de Calhoun, por vezes confundido-as, relevando delas apenas o que as une, i.e., que a densidade populacional e a desigual organização espacial promovem o colapso social. A questão do espaço aparece, assim, mais planificada e desproblematizada do que o discurso de Calhoun permite.

10 John B. Calhoun, "Death Squared: The Explosive Growth and Demise of a Mouse Population", *Proc. R. Soc. Med.*, Vol. 66 (Janeiro, 1973), pág. 87.

11 John B. Calhoun, "Population Density and Social Pathology", *Scientific American*, Vol. 206, No. 2 (Fevereiro, 1962), pág. 139.

O *Rat Universe*, uma das primeiras dessas estruturas, descrito no influente artigo "Population Density and Social Pathology" (1962), consistia num recinto emparedado de 3 x 4,25m (A=12,75m$^2$, para 80 ratazanas), dividido em quatro compartimentos de área igual separados por barreiras elétricas. Encontramos, no entanto, 3 decisões formais que revelam a qualidade policial desta arquitetura (ver Img.02) : (1) Os compartimentos eram ligados por pontes, à exceção de dois, o que convertia o sistema quaternário numa série linear, com 2 compartimentos centrais e outros 2 periféricos (2) As caixas que albergavam os ninhos, acessíveis através de escadas helicoidais, encontravam-se a diferentes alturas, tornando o seu acesso mais curto ou longo, fácil ou difícil. (3) Dois modelos de bebedouros e dois de comedouros, a serem usados em séries experimentais distintas, permitiam uma utilização imediata ou exigiam ações mediadoras que atrasavam o período de alimentação, promovendo usos instantâneos e individuais ou duradouros e coletivos, respetivamente[12].

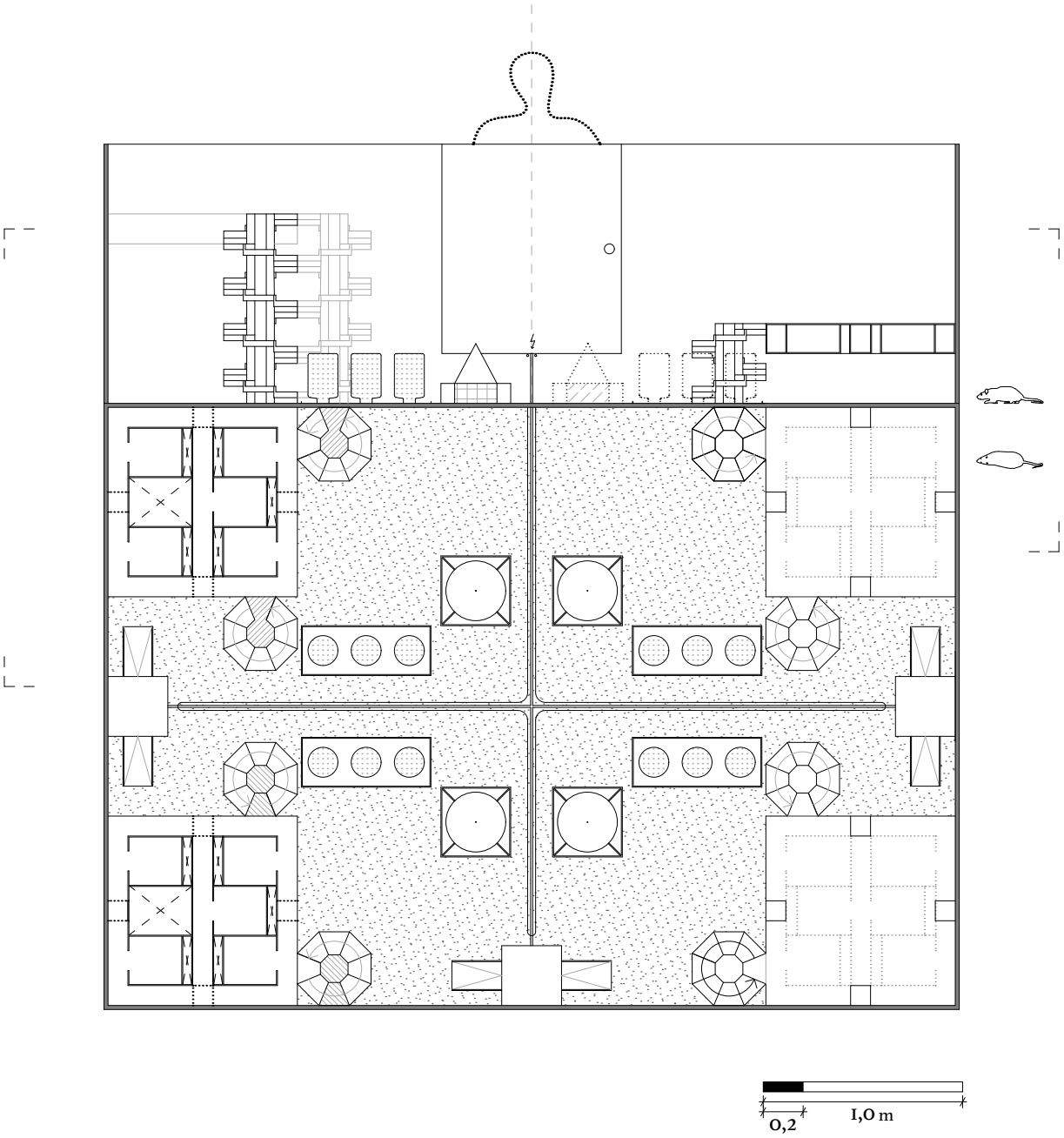
Tal como em *Rat City*, Calhoun e os seus assistentes observaram que a partir de certa densidade os ratos começaram a ter comportamentos contraprodutivos, mas também a organizarem-se segundo grupos de número, densidade, rácio sexual e papéis sociais diferentes, ou seja, a estabelecer espacialmente uma hierarquia social. Entretanto, os machos lutariam por estatutos sociais, assumindo domínio territorial ou, pelo contrário, obrigados a adaptar temporalmente o seu quotidiano para satisfazer as suas necessidades. Eventualmente, formar-se-iam dois grupos opostos de organização socio-espacial: os *belos*, que se organizavam em zonas de menor densidade, mantinham relações sociais mais 'normais', como a supervisão maternal das crias[13], e taxas de reprodução positivas, indiciando maior saúde e segurança, e os que participavam do *ralo comportamental*[14], onde o rácio fêmea-macho era consideravelmente menor e a alta densidade conduzia a uma intensa socialização, por vezes violenta. Embora essa organização transformativa em classes e a distribuição de estatutos e papeis sociais pudessem ocorrer sem a influência das três tecnologias indicadas, não há dúvida na forma como estas as viciaram. Os compartimentos centrais teriam probabilisticamente maior chance de ser percorridos e utilizados; os compartimentos periféricos, com apenas um acesso, seriam mais fáceis de controlar e territorializar pelos machos alfa; e os compartimentos com caixas habitacionais mais baixas seriam (ligeira mas objetivamente) preferidos. Além disso, os comedouros com rede metálica, que atrasava o processo de alimentação, revelaram-se particularmente eficazes no aumento da interação social, ao ponto de, "[g]radualmente, o aspeto social da atividade [se tornar] determinante: os ratos raramente comeriam exceto em comedouros já em uso por outros animais"[15], normalizando a densidade e tornando-a um obstáculo distrativo a outras atividades biologicamente necessárias, como o acasalamento ou a parentalidade. Naturalmente, os compartimentos periféricos tornar-se-iam território dos *belos*, enquanto os compartimentos centrais acolheriam um grande número de ratos de menor estatuto, que sob o efeito do ralo comportamental negligenciariam o acasalamento, a construção de ninhos e o tratamento das crias. Assim, apesar da distribuição equitativa dos recursos e à margem da densidade total, a

12 Embora a densidade entre experiências fosse idêntica, foi naquelas em que a tecnologia promovia um fluxo simultâneo (por tornar a atividade mais lenta) que ocorreu o "ralo comportamental", fazendo a taxa de mortalidade infantil atingir os 96%, enquanto que naquelas onde o ralo comportamental não existira se tinha ficado pelos 80% - o que não quer dizer que não houvesse as mesmas patologias sociais derivadas da densidade populacional, mas as distribuição era mais igualitária.

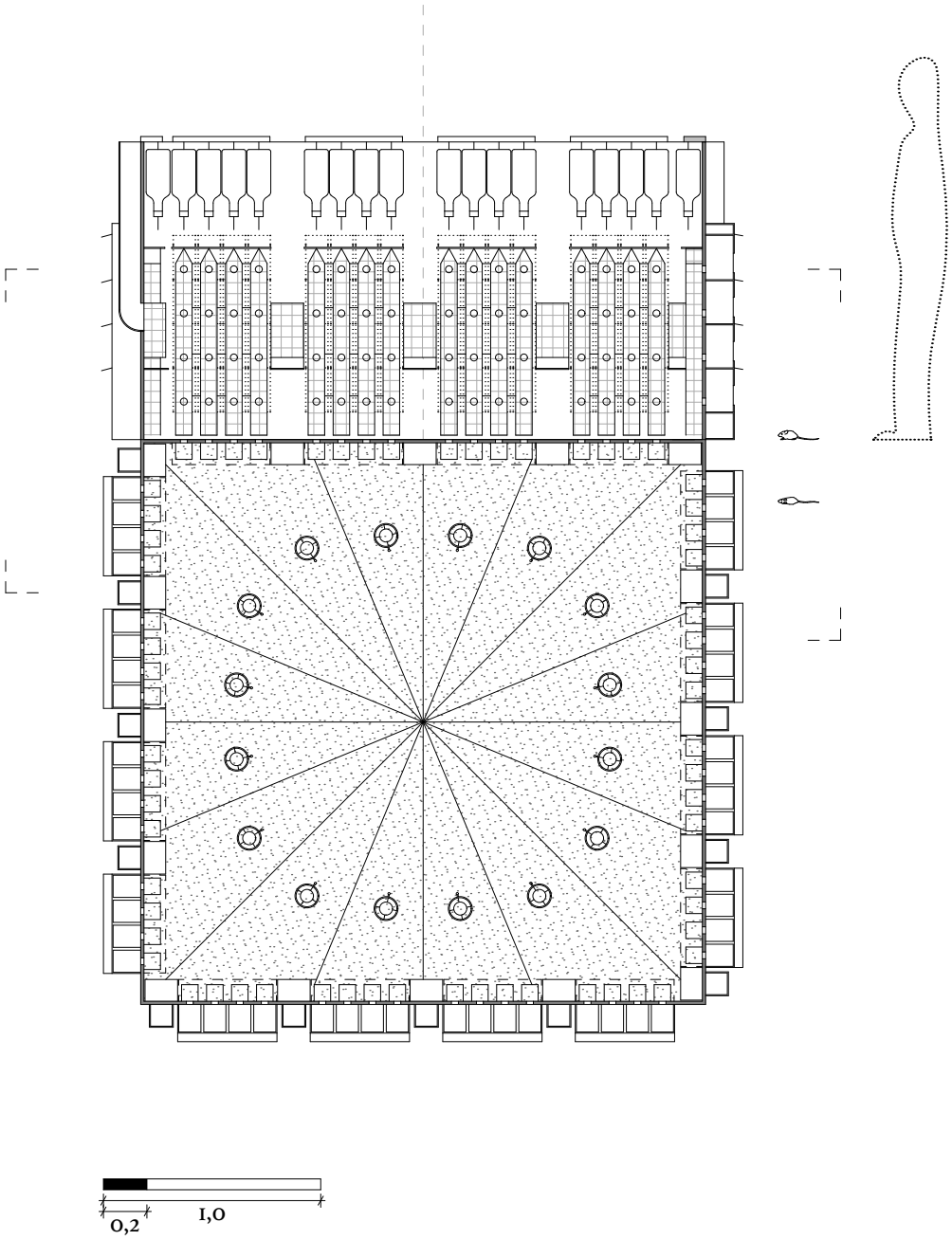
13 A disfunção na construção de ninhos parece indicar uma diminuição de aptidão ou inteligência espacial, passando a construir ninhos em monte e não em cova/taça, ou convexos em vez de côncavos, e eventualmente a não os construir de todo.

14 Calhoun define *ralo comportamental* como "o resultado de um processo comportamental que junta animais num número excecional(...) que atua no agravamento de todas as formas de patologia que podem ser encontradas dentro do grupo". Calhoun, "Population Density and Social Pathology", pág. 144.

15 Calhoun, "Population Density and Social Pathology", pág. 145.




img.02 Rat Universe__Planta, corte e alçado, 1:33




img.03 Universe 25__Planta, corte e alçado, 1:33

arquitetura promoveu, por vezes apenas através de ajustes ao quotidiano, a intensificação e centralização (linear) da interação social, extremando a hierarquização desigual da população.

O *Universe 25* (1968-72), o modelo mais conhecido de uma série de recintos quadrangulares modulares, apresentava outro paradigma de organização espacial. Aqui já não se encontravam caminhos e disposições desiguais do programa que viciassem a organização socio-espacial da população, mas sim uma distribuição monofuncional e compacta dos equipamentos que visava simultaneamente multiplicar a área útil para o máximo crescimento populacional e facilitar a logística de reposição de recursos e observação dos investigadores.

Cada parede era constituída por quatro módulos, que organizavam verticalmente espaços habitacionais, comedouros e bebedouros. No topo de cada módulo encontravam-se 4 garrafas, comodamente amovíveis pelo exterior do recinto. Os comedouros em rede metálica, que já se verificara ser eficiente na intensificação da atividade social, comunicavam com o lado de fora do recinto por um tubo, que permitia a fácil e rápida reposição da comida. Cada módulo continha quatro colunas de quatro caixas para ninhos sobrepostas, tendo o total do recinto 256 destas habitações, que segundo Calhoun facilmente acolheriam 3840 ratos (a estimativa para a capacidade dos comedouros e bebedouros era consideravelmente maior e, portanto, desprezável). O acesso às habitações fazia-se pelo interior de tubos verticais em rede metálica e aos comedouros e bebedouros pela face exterior destes tubos, o que permitia uma eficiente compactação programática mantendo a distância virtual de cada função[16]. Podemos considerar que a arquitetura atua aqui indireta e subtilmente sobre as transformações do comportamento social, ao permitir uma grande densidade populacional[17] e apoiando eficientemente na mitigação da *miséria*[18].

Depois de uma primeira fase de adaptação (104 dias) dos quatro casais introduzidos no recinto, seguiu-se uma fase de crescimento exponencial (211 dias), na qual a população duplicou de número a cada 55 dias. Apesar da simetria radial, durante esta fase de explosão demográfica a população distribuiu-se espacialmente segundo uma simetria bilateral e uma hierarquia de grupos, definindo cantos com densidades contrastantes[19]. Esta distribuição desigual determinou estatutos sociais e níveis de domínio desiguais, com os machos dos grupos com maior taxa de reprodução a apresentarem maior 'velocidade social' e uma territorialização mais eficiente. Além disso, no final desta segunda fase, o número de jovens ratos era o triplo dos adultos. Formar-se-ia, portanto, uma distinção social intrageracional, com machos mais ou menos dominantes e fêmeas mais ou menos reprodutivas, e

16 A dupla circulação permite assim uma relação entre funções que poderia resultar da hibridagem da Carta de Atenas e da Cidade Vertical de Hilberseimer.

17 O *Universe 25* terá sido ainda mais eficiente que *Rat Universe* em promover o crescimento populacional , permitindo um máximo de 2 200 ratos para uma área de apenas 6,6 m2. Ainda que a respetiva população seja de ratos, consideravelmente menores do que as ratazanas utilizadas em estudos anteriores, a comparação entre o Rat Universe e o universe 25 a nível de capacidade/área revela este como muito mais eficaz. um compartimento/baia do recinto para ratazanas equivale assim a uma fatia do universe 25, tem a mesma relação área/corpo do roedor.

18 A mitigação da *miséria* é, segundo Calhoun, o objetivo que orienta o desenho de Universe 25, que descreve extensivamente em "Death Squared: The Explosive Growth and Demise of a Mouse Population" (1973). Evocando excertos bíblicos do *Apocalipse de João*, Calhoun distingue dois tipos de morte, a primeira do espírito ou organização social ("perda da capacidade para empreender comportamentos essenciais à sobrevivência de espécie") — o que em linguagem malthusiana, preferida em "Population Density and Social Pathology", equivaleria à morte pelo *vício* —, e a segunda do corpo — morte pela *miséria* —, provocada pela *espada*, a *fome*, a *pestilência* e as *criaturas selvagens*, a que corresponde os riscos mortais da *emigração*, *deficiência de recursos e clima severo*, *doença* e *predação*, respetivamente. Assim, apresenta o corolário (2ªMorte)$^2$=1ªMorte, que o colapso social decorrente de um crescimento populacional descontrolado na ausência de *miséria* provocaria.

19 14 grupos distribuíram-se aproximadamente pelos 16 módulos. Num canto do recinto instalou-se um grupo que produziu apenas 13 crias durante 252 dias enquanto o grupo do canto oposto produziu 111 crias. Como concluiu Calhoun, "[e]sta tendência reflete a tentativa pelos membros da população de sobrepor uma mais eficaz simetria bilateral de organização num ambiente que tendia para a simetria radial." Calhoun, "Death Squared: The Explosive Growth and Demise of a Mouse Population", págs. 83-4.

intergeracional, com duas primeiras gerações reprodutivamente eficientes e as seguintes incapazes de encontrarem papéis sociais e oscilando entre a apatia associal e a impulsiva violência. Durante a fase seguinte, os ratos incapazes de assumir papéis sociais através de lutas ou acasalamentos eficazes, que em contexto natural emigrariam para zonas menos densas e contestadas, retraíram-se "fisica e psicologicamente", tornando-se "muito inativos e agregando-se em grandes aglomerados junto ao centro do chão do universo". Ainda assim, durante os momentos de alimentação ou procura por ninhos gerou-se um intenso confronto social que levaria a violência aparentemente gratuita e a uma ineficaz territorialização necessária ao desenvolvimento das crias. A progressiva assexualização dos ratos e a crescente morte de fetos e jovens crias determinou o colapso social, com as mais recentes gerações incapazes de se organizarem socialmente para garantir o crescimento ou estabilidade populacional. Depois do último nascimento com sucesso no dia 600, a população decresceu consistentemente, eventualmente extinguindo-se no dia 1780 após o início da colonização.

A vivência do espaço ficara indistinta da vivência entre ratos, que terá produzido um espaço em constante transformação dinâmica que anulava o tempo necessário para a normal socialização[20]. A renúncia ou inaptidão para a reprodução que as últimas gerações apresentavam não era, no entanto, circunstancial, antes ficara encriptada no modo de ser dos ratos que passaram por esta experiência de elevada densidade prisional, ao ponto de quando a densidade retomou valores reduzidos não ter havido reprodução. A experiência não determinara a sua identidade, mas é certo que o espaço social em que viveram, com os seus ritmos, a constante distração e luta por papéis sociais, determinou o seu modo de ser, desde as expectativas quanto à coletivização de algumas atividades até à forma como se relacionavam (ou não) sexualmente, com uma crescente divisão hierárquica da força e esbatidas relações de género.

Depois de universe 25, outras arquiteturas mais sofisticadas e complexas foram testadas, tanto com o mesmo módulo usado no universe 25, como o universe 133, de perímetro octogonal e com uma subdivisão compartimental radial, ou recintos com dupla circulação horizontal e vertical e sensores de movimento que monitorizavam continuamente a "identidade, localização, direção e período do movimento" de cada roedor[21]. As variações tecnológicas da estruturação espacial dos recintos correspondiam ou promoviam determinadas organizações hierárquicas da população, mais ou menos conflituosas. Vemos, portanto, como (1) a definição perimetral de uma população, (2) o parcelamento hierárquico desse território e (3) a constelação de tecnologias que regulam o acesso à habitação, comida e bebida e permitem um controlo analítico eficaz (tanto entre roedores como dos investigadores sobre eles), definem, a todas as escalas, os ritmos sociais, os horários e as densidades de cada atividade e para cada indivíduo ou grupo, o espaço e o tempo individuais e coletivos, intervindo politicamente na manutenção, transformação ou demolição dos laços e comportamentos sociais.

---

20 Aqui referimo-nos, por exemplo, aos lugares onde se concentravam muitos ratos e que mediavam os depósitos de materiais para os ninhos e as caixas disponíveis para construção de ninhos. Nesses lugares, os ratos constituíam obstáculos literais ao trânsito dos ratos fêmea que faziam o percurso entre os recursos e os ninhos.

21 James L. Hill, "The Rat Populations of NIMH: Density, Reproduction, and the Neocortex", *American Zoologist*, Vol. 27 (Agosto, 1987), págs. 843. Neste artigo, James Hill, que trabalhara como assistente de Calhoun, descreve estes novos modelos de habitat com vigilância eletrónica. Além disso, introduz no estudo das alterações socio-comportamentais em função da densidade populacional a influência de intervenções bio-químicas neurológicas, concluindo que ratos que vivem em ambientes hiperdensos demonstram o mesmo grau de insucesso reprodutivo, principalmente decorrente de negligência maternal, que ratos nos quais artificialmente se reduziu o tamanho do córtex cerebral para metade. Assim, vigilância eletrónica e transformação neuro-química atuam como forma de controlo comportamental, integrando o sistema socio-espacial. Mais uma vez, estes estudos convergem com os pressupostos bio-políticos.

As evidentes diferenças socio-biológicas que distinguem roedores e humanos e a impossibilidade de estender à humanidade o controlo laboratorial a que cada população de roedores foi sujeita impedem uma equivalência direta entre os fenómenos comportamentais que a densidade populacional nesses roedores despoletou e aqueles que surgem em populações humanas[22]. No entanto, isso não impediu leituras imediatas postas ao serviço de estratégias anti-socialistas ou anti-urbanas que reforçam o caráter político destes projetos. Por um lado, como explica Ana Teixeira Pinto[23], o cenário apocalíptico decorrente da anulação da *miséria*, conforme demonstrado por Calhoun, promoveu a desconstrução do contrato social e do estado providência durante a década de 80, sem a qual resultaria um desequilíbrio malthusiano. (Contraditoriamente, o acesso desigual à propriedade que o capitalismo pressupõe encontrava-se também nos vários universos de Calhoun, onde a força física equivaleria à do capital, e que determinaria relações de (re)produção que geravam progressivamente maior desigualdade social.) Por outro lado, reforçou a oposição teórica à urbanização, como aquela dos sociólogos D. Morris, para o qual a cidade, enquanto povoação sobrelotada, seria contrária à natureza do ser humano, que como outros mamíferos tenderia a organizar-se tribalmente em pequenas povoações[24], ou Lewis Mumford, que parafraseando Calhoun defendia o surgimento de certas anomalias em contexto citadino[25]. (A *proxémica* de Edward T. Hall parece, pelo contrário, uma transposição mais operativa e ponderada das descobertas de Calhoun para o plano da organização espacial humana.)

As observações de Calhoun ecoam aquelas que Michel Foucault faria em *Vigiar e Punir* e *A Vontade de Saber*, o primeiro volume de *História da Sexualidade*, anos mais tarde, a propósito do controlo do corpo e, principalmente, da gestão populacional através de tecnologias disciplinares de controlo social e subjetivação, como as arquiteturas militares ou panóticas. Enquanto tecnologia bio-política, a arquitetura promoveria a vida e o seu potencial (re)produtivo, atenuando a resistência que pudesse surgir da multiplicidade crescente de indivíduos. Embora Calhoun tenha inicialmente descurado o potencial de regular espacialmente as relações sociais contraprodutivas (a sua intenção era, afinal, fazê-las emergir), focando-se na providência das condições (materiais e espaciais) necessárias à multiplicação das forças (re)produtivas, viria também mais tarde a investigar como certas organizações espaciais permitiriam um desenvolvimento "sustentável" da população mesmo

---

22 À época, os resultados de estudos sociológicos que tentaram verificar a correlação entre densidade populacional e "patologias sociais" — medidas através de indicadores como taxas de mortalidade, criminalidade, pobreza, desigualdade salarial ou fecundidade — para populações humanas revelaram-se inconsistentes e ambíguos, dependentes de outras condições demográficas, como idade ou etnia, vinculadas à *miséria* e à sua má distribuição, como Thomas R. Dye conclui no seu artigo "Population Density and Social Pathology" (1975, in Urban Affairs Quarterly, Vol. 11). Apesar disso, Dye encontra uma correlação mais consistente entre densidade e "patologias sociais" quando a primeira se refere a densidade por quarto e não a densidade por área ou a nº de pessoas por unidade de habitação, o que indicia a preponderância da relação entre espaço coletivo e individual independentemente ou para lá da densidade populacional, mais de acordo com a proxémica de Edward T. Hall.

23 "Os seus ratos insensíveis e disfuncionais foram interpretados como uma confirmação de que uma generosa provisão coletiva para o desemprego e a doença estava a retirar a motivação das classes trabalhadores para trabalhar, e a sua hipérbole apocalíptica e geradora de medo sobre a "morte social" e o "ralo comportamental" foi tomada como um encorajamento para a retórica cada vez mais severa dos Conservadores sobre aqueles que dependiam da segurança social." Ana Teixeira Pinto, "The Behaviour Sink: On Mice, and Men", *Witte de With Review - Image,* (Abril, 2015), págs. 488-9.

24 Edmund Ramsden e Jon Adams, "Escaping the Laboratory: The Rodent Experiments of John B. Calhoun & Their Cultural Influence" [online], *The Nature of Evidence: How Well Do 'Facts' Travel? (23/08)* (Londes: School of Economics and Political Science, 2008), pág. 14, disponível em: http://eprints.lse.ac.uk/22514/ [2019, Abril]. Esta predileção natural pela organização tribal seria discutida por Calhoun em "Induced Mass Movements of Small Mammals" (1962).

25 "Esta horrível barbarização deve-se em grande parte ao congestionamento físico: um diagnóstico agora parcialmente confirmado através de experiências científicas com ratazanas - pois quando são colocadas em compartimentos equitativamente congestionados, exibem os mesmos sintomas de stress, alienação, hostilidade, perversão sexual, incompetência parental e violência raivosa que encontramos agora nas Megalópoles."Citação de Ramsden e Adams, "Escaping the Laboratory: The Rodent Experiments of John B. Calhoun & Their Cultural Influence", pág. 15.

em condições de grande densidade populacional[26]. (A arquitetura moderna ter-se-á também apoiado nesse combate à miséria, favorecendo a saúde e a segurança, mas também na montagem de sistemas produtivos eficientes na produção material e na sua distribuição. A arquitetura bio-política destes recintos para ratos não atingiu, naturalmente, a sofisticação da arquitetura moderna, mantendo, por exemplo, a comida e a água na esfera pública em vez de os integrar nos espaços mais privados, onde haveria alguma resistência ao "ralo comportamental".) Embora a organização material do espaço não outorgue liberdade ou opressão, igualdade ou desigualdade, ela pode induzir ou suportar esses fenómenos, que são eles mesmos espaciais.

Em todo o caso, os recintos de Calhoun operam segundo um regime disciplinar policial, organizando a população e calculando os seus efeitos. Nesse sentido, parte da política espacial foi confiscada aos roedores. Calhoun sabia que, mesmo eliminando a miséria, não estava a oferecer um ambiente utópico, mas antes um espaço que deviria e degenerar-se-ia em distopia prisional[27], resultado da insuficiente transformação política. Além disso, os pressupostos das experiências regem-se por uma norma informada pelo conhecimento que Calhoun tinha sobre a vida selvagem dos roedores, e a que tanto o espaço como os seus efeitos refeririam, e que a experiência política de cada população, dado o seu curto tempo de existência, não conseguiria transformar[28]. A consistência dos resultados laboratoriais de Calhoun demonstra uma evolução previsível da população e dos laços sociais a partir de uma situação inicial e mantidas as relações de produção (neste caso muito simples, protagonizadas pelo filantropismo dos investigadores e relegadas apenas algumas tarefas para os roedores[29]). Perante a incapacidade de transformar espacialmente a forma como os ratos se reproduziam e partilhavam os recursos, o colapso social observado estava já, em grande parte, pré-determinado. Mas como poderiam os roedores colocar em causa essa ordem, colocar em crise essa máquina que gerava a desigualdade, entre a violência social encontrada no "ralo comportamental" e a apatia dos "belos"? Poderiam, reivindicando o controlo da produção e transformação espacial do seu habitat, determinar uma história diferente, com maior segurança e liberdade individual e garantindo a mínima justiça social?

Os universos herméticos de Calhoun podem, mais do que determinar respostas fáceis para qualquer colapso social que se crê emergível, renovar a relação entre arquitetura e política. O seu caráter utópico/distópico, onde o conflito multidimensional da existência humana é planificado, permite assim esquematizar radicalmente as relações de poder que surgem no espaço e pelo espaço entre indivíduo e coletividade, corpo e população. Esclarece também, contudo, o limite dessa arquitetura tecnocientífica que promete a mitigação da *miséria*, entre versões apocalípticas ou de eterna utopia de uma mesma *dialética positiva* hegeliana.

---

26 Ramsden e Adams, "Escaping the Laboratory: The Rodent Experiments of John B. Calhoun& Their Cultural Influence", págs. 33-4.

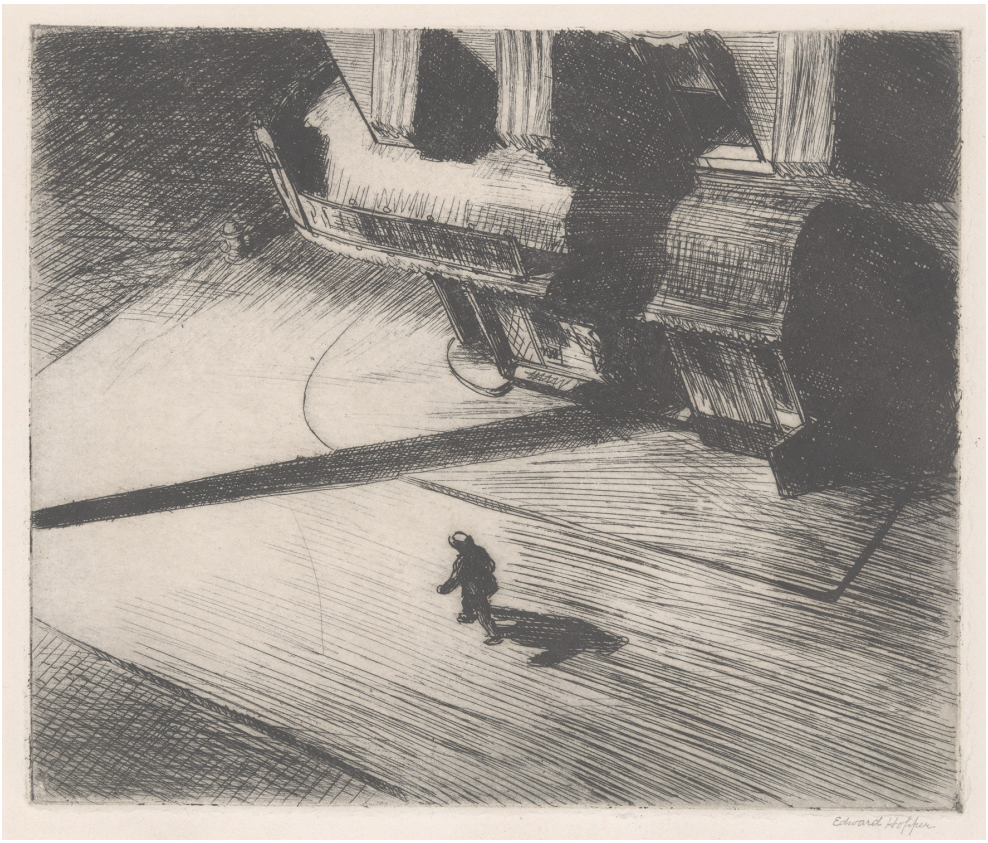
27 Mesmo no interior da distopia apocalíptica a que cada experiência de Calhoun conduzia, mantinham-se em aberto hipóteses de subjetivação política. "Os ratos com "alta velocidade social" eram os vencedores no inferno. Quanto aos perdedores, Calhoun notou que, por vezes, se tornavam mais criativos, exibindo um impulso para inovar estranho à sua condição natural. Eram forçados a isso, de maneira a sobreviver. " Will Wiles, "The Behavioural Sink" [online], *Cabinet Magazine*, Número 42 / Forgetting (Verão, 2011), disponível em: http://www.cabinetmagazine.org/issues/42/wiles.php [2019, Abril]

28 A política e a estética, ou as suas revoluções, precisam do seu tempo, que estaria excluído do explosivo crescimento e declínio destas populações de ratos. Todo o tempo que temos para negociar políticas de reprodução, como a penalidade e infra-penalidade do aborto, está excluído da experiência.

29 Esta relação mereceria ser desenvolvida. A relação de poder desigual e a distância entre Calhoun e os roedores, ou entre arquiteto hegemónico e um potencial movimento social, lembra a provocação de Le Corbusier: *Arquitetura ou Revolução*?



**04**



**05**

img.04 *La seguridad de un reo no exige tormento* (Francisco Goya, ca. 1810)

img.05 *Night Shadows*, da série *Six American Etchings* (Edward Hopper, 1921)

# 1.1
# Bio-poder e arquitetura moderna
## (re)produtividade, suavidade, segurança

Segundo Foucault, a modernidade é marcada pelo surgimento do bio-poder[30], um "número de fenómenos" ou "conjunto de mecanismos através dos quais as qualidades biológicas básicas da espécie humana são objeto de uma estratégia política"[31] de modo a promover ao máximo a vida e a sua (re)produtividade e mantê-las sob controlo, em oposição à necropolítica de uma soberania que, munida do *direito para matar*[32], utilizava a ameaça à morte ou a sua consumação como mecanismo para garantir obediência e satisfazer os seus interesses. O bio-poder estabelece os seus efeitos sobre a vida recorrendo a uma "tecnologia bipolar": (1) Uma anatomo-política do corpo humano "enquanto máquina", responsável por assegurar "o seu disciplinamento, a otimização das suas capacidades, a extorsão das suas forças, o aumento paralelo da sua utilidade e da sua docilidade, a sua integração em sistemas de controlo eficiente e económico"; (2) e uma bio-política da população, focada "no corpo da espécie, o corpo imbuído com a mecânica da vida e servindo como a base para os processos biológicos: propagação, nascimentos e mortalidade, o nível de saúde, esperança de vida e longevidade, com todas as condições que os podem fazer variar"[33]. Assim o sistema penal antigo, que opunha a figura do soberano à do máximo criminoso, a quem era aplicada uma pena mais ou menos violenta, é progressivamente substituído por um sistema disciplinar que observa, examina, controla e auxilia constantemente. Acompanhando as transformações entre poder e saber, a arquitetura ter-se-á também metamorfoseado em disciplina, que através do uso específico de determinas técnicas exercita o poder sobre os corpos e a população segundo uma estratégia promotora da vida, das suas forças (re)produtivas.

Ainda que resumidamente, é importante lembrar a correspondência entre bio-poder e capitalismo, porquanto o primeiro, enquanto modo de organização social indespensável ao desenvolvimento capitalista, permitiu a "inserção controlada dos corpos na maquinaria de produção e o ajustamento dos fenómenos da população aos processos económicos", ou,

---

30 Este conceito foi denominado pela primeira vez em *The Will to Knowledge: History of Sexuality Vol.1* (1976), mas Foucault já o discutira, sob outros termos, em *Vigiar e Punir* (1975). Importa aqui referir a nova aceção de poder elaborada por Foucault, oposta à definição canónica à época que dominava a teoria estruturalista (Ver Gilles Deleuze, *Foucault*, pág. 34). Com efeito, o poder, para Foucault e conforme a esquematização de Deleuze, não se possui, não é localizável, não é um atributo, não atua segundo nenhuma ideologia nem tem uma enunciação legal (antes diferencia ilegalismos através da lei). O poder passa então a ser compreendido como exercício, como operação executada pelas disciplinas, irredutíveis às instituições ou a classes sociais, e segundo uma estratégia que ultrapassa os interesses específicos das instituições ou classes sociais. Além disso, o poder é essencialmente positivo, no sentido em que produz sujeitos e relações sociais. Assim, o *bio*-poder é caracterizado por uma estratégia para promover a vida e a sua (re)produtividade que faz uso das disciplinas, arquitetura incluída, para sujeitar os corpos e a população. (Um hospital, por exemplo, é uma instituição contemporânea dedicada ao tratamento ou gestão da doença, mas o poder para curar não reside nele nem nos seus agentes, antes é exercido pelas disciplinas que o atravessam, nomeadamente a medicina, a economia e a arquitetura.)

31 Michel Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France, 1977-78* (Michel Senellart, ed. Graham Burchell, trad.) (Londres: Palgrave Macmillan, 2004), pág. 16.

32 Até à contemporaneidade, "o direito que era formulado como o "poder de vida e de morte" [derivado do *patria potestas*, que permitia ao pai de uma família romana tirar a vida aos filhos que criara] era na realidade o direito para *tirar* a vida ou *deixar* viver. (...) Pode-se dizer que o antigo direito de *tirar* a vida ou *deixar* viver foi substituido por um direito para *promover* a vida ou *proibi*-la até ao ponto da morte." Michel Foucault, *The Will to Knowledge: History of Sexuality: Vol.1* (Londres: Penguin Books, 1998), págs. 136 e 138. Além disso, o direito para tirar a vida era acompanhado de outros procedimentos *dedutivos*, de apreensão ou confisco de "coisas, tempo, corpos". Esse procedimento dedutivo, ainda que não tenha desaparecido — afinal continua a existir sob a forma de impostos, taxas, encarceramentos, horários laborais, etc. —, terá sido suplantado e complementarizado por outros elementos do poder, que "incitam, reforçam, controlam, monitorizam, otimizam e organizam as forças sob [esse poder]", visando aumentar a (re)produção dessas forças.

33 Michel Foucault, *The Will to Knowledge: History of Sexuality: Vol.1* (Londres: Penguin Books, 1998), pág. 139.



**06**



**07**



**08**

img.06 *Nederlandse Spreekwoorden* (Provérbios holandeses) ou *A Loucura do Mundo* (Pieter Bruegel, o velho, 1559)
img.07 Construção do cenário do filme *Metropolis* (Fritz Lang, 1927)
img.08 Pintura para filme de animação *Flagrant Delit* (Madelon Vriesendorp, ca. 1975)

por outras palavras, "o ajustamento da acumulação de homens à do capital, a ligação do crescimento de grupos humanos à expansão das forças produtivas e a alocação diferencial do lucro"[34]; os corpos dóceis devêm corpos úteis, e são fixados e organizados em grupos ou organismos cuja eficiência corresponda à do aparelho industrial, a que se liga. Bio-poder e capitalismo não podem, pelo menos em retrospetiva histórica, ser dissociados[35]. Foucault aponta como dois fenómenos chave para a sua radicalização simultânea na sociedade o aumento demográfico e o aumento do aparelho de produção, ou seja, as condições de maximização da reprodução e da produção que urgia controlar e ajustar entre si. Neste sentido, o exercício disciplinar do bio-poder prende-se com a *organização das multiplicidades humanas*[36], onde disciplinas correspondem aos "métodos de poder capazes de otimizar as forças, atitudes e a vida no geral ao mesmo tempo sem a fazer mais difícil de governar"[37]. Em suma, "[a]s disciplinas substituem o velho princípio "retirada-violência" que regia a economia do poder pelo princípio "suavidade-produção-lucro""[38].

Efetivamente, o aumento da população, da multiplicidade de corpos/sujeitos poderia traduzir-se no aumento da sua imprevisibilidade e da sua associação horizontal espontânea resistente a esse poder "positivo". "Uma multiplicidade (...) atinge o limiar da disciplina quando a relação de uma para com a outra se torna favorável"[39]. Assim, coube às disciplinas "utilizarem processos de separação e de verticalidade, de introduzirem entre os diversos elementos do mesmo plano barreiras tão estanques quanto possível, de definirem redes hierárquicas precisas, em suma de oporem à força intrínseca e adversa da multiplicidade o processo da pirâmide contínua e individualizante"[40]. Esta pirâmide contínua e individualizante corresponde a uma cidade segregada onde a comunicação intra- e inter-comunitária é também reduzida ao máximo; dos grandes blocos de habitação ou urbanizações

34 "Este bio-poder foi sem dúvida um elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo; este não teria sido possível sem a inserção controlada dos corpos na maquinaria de produção e o ajustamento dos fenómenos da população aos processos económicos. Mas não era apenas isto que requeria; também precisou do crescimento destes dois fatores, do seu reforço assim como da sua disponibilidade e docilidade; teve de ter métodos de poder capazes de otimizar as forças, atitudes e a vida no geral ao mesmo tempo sem a fazer mais difícil de governar. Se o desenvolvimento de grandes instrumentos do estado, enquanto instituições do poder, asseguraram a manutenção das relações de produção, os rudimentos da anatomo- e da bio-política, criadas no século dezoito como técnicas de poder presentes em todos os níveis do corpo social e utilizadas por instituições muito diversas (a família e o exercito, escolas e a polícia, medicina individual e a administração de corpos coletivos), operaram na esfera dos processos económicos, do seu desenvolvimento e das forças em trabalho para os suportar. Também atuaram como fatores de segregação e hierarquização social, exercendo a sua influência nas forças respetivas a ambos os movimentos, garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia. O ajustamento da acumulação de homens à do capital, a ligação do crescimento de grupos humanos à expansão das forças produtivas e a alocação diferencial do lucro foram possibilitados em parte pelo exercício do bio-poder nas suas muitas formas e modos de aplicação. O investimento do corpo, a sua valorização e a gestão distributiva das suas forças foram nessa altura indispensáveis." Ibid., pág. 140-1.

35 "(...) os dois processos, acumulação de homens e acumulação de capital, não podem ser separados; não teria sido possível resolver o problema da acumulação de homens sem o crescimento de um aparelho de produção capaz ao mesmo tempo de mantê-los e de utilizá-los; inversamente, as técnicas que tornam útil a multiplicidade cumulativa de homens aceleram o movimento de acumulação de capital." Michel Foucault, *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (Petropólis: Editora Vozes, 1986), pág. 182.

36 O sistema de poder disciplinar / bio-político rege-se por três critérios que, desde o seu surgimento, têm vindo a destacar-se no exercício de "organização das multiplicidades humanas": (1) "tornar o exercício do poder o menos custoso possível (economicamente, pela parca despesa que acarreta; politicamente, pela sua discrição, a sua fraca exteriorização, a sua relativa invisibilidade, o pouco de resistência que suscita)" (Foucault, *Vigiar e Punir*, pág. 179). (2) fazer com que os efeitos desse poder social sejam levados ao seu máximo de intensidade e estendidos tão longe quanto possível, sem fracasso, sem lacuna, (3) ligar enfim esse crescimento "económico" do poder e o rendimento dos aparelhos no interior dos quais se exerce (sejam os aparelhos pedagógicos, militares, industriais, médicos), em suma fazer crescer ao mesmo tempo a docilidade e a utilidade de todos os elementos do sistema. Ver Foucault, *Vigiar e Punir*, pág. 179-87.

37 Foucault, *Vigiar e Punir*, pág. 180.

38 Ibid., pág. 180.

39 Ibid., pág. 181.

40 Ibid., pág. 181.

em campo militar até aos condomínios fechados[41], tudo é organizado para fixar os corpos (na habitação, na escola, no hospital, ...) e dissuadir a sua associação contra-poder, de se tornar figurável a revolta de um grupo. Assim, a imprevisibilidade seria também combatida através de estratégias de anti-nomadismo. Isto, sem se perder a capacidade produtiva da multiplicidade, "maior do que a soma dos seus elementos", fazendo o poder agir não acima "mas na própria trama da multiplicidade", através de "instrumentos de poder anónimos e coextensivos à multiplicidade que regimentam, como a vigilância hierárquica, o registo contínuo, o julgamento e a classificação perpétuos"[42]. Neste contexto surge então o conceito de segurança, enquanto proteção contra ameaças originadas no interior da população[43], por oposição aos perigos que, do exterior, ameaçavam a soberania antiga. No final do século XVIII, a *segurança* estabeleceu-se a partir de três problemas: (1) a necessidade de policiar o espaço da cidade e do território, (2) a prevenção de surtos de fome, que levaria à regulação da produção e distribuição de bens essenciais através da economia política e (3) a introdução de novas técnicas médicas, progressivamente de caráter mais preventivo, no controlo da varíola, com a consequente medicalização geral do espaço urbano. Além da *segurança* ser um meio para a proteção biológica dos corpos e da população, ela torna-se também uma garantia de uma qualidade de vida que simultaneamente aumentaria a energia necessária à (re)produtividade e converteria a revolução numa superfluidade — o bem-estar da classe trabalhadora e as suas condições para se reproduzir passam também a ser uma realidade a atentar e tratar com interesse. Wallenstein indica que *segurança* é um termo mais apropriado para se referir a gestão bio-política dos valores otimais, relativamente à razão promoção de forças produtivas/repressão de forças resistentes, de criminalidade e miséria do que *disciplina*, uma vez que esta se rege ainda pela *norma* e os seus desvios, diferenciando, por exemplo, lícito e ilícito, e *segurança* gere a população segundo um espectro de possibilidades mais fluído, mais *liberal*[44]. No entanto, podemos considerar disciplina como uma forma ideal de governo e de garantia dessa mesma segurança, porquanto a disciplina não se identifica meramente com as formas de controlo intransigente e repressivo mas também com a produção positiva de capacidades para a ação, interpondo à ação, tanto quanto possível, o menor número de obstáculos.

Em todo o caso, consideramos a condição disciplinar da arquitetura para controlar os corpos e gerir a população, para organizar a multiplicidade para que ela reforce a sua eficiência socio-económica, para assegurar a segurança, as condições otimais de miséria e vício. Wallenstein sugere que, neste contexto, a arquitetura teve de adaptar os seus critérios de ordem e tradição clássica para adquirir eficácia bio-política, passando de uma ordem interna, de arquitetura ordenada, para procurar uma ordem externa, de arquitetura organizadora (do

41 "O controlo arquitetónico das fronteiras sociais converteu-se no verdadeiro espírito da reestruturação urbana, a segurança residencial e comercial conseguiu substituir as esperanças de qualquer reforma de integração social. (...) O que leva determinadas pessoas a viver neste tipo de "bairros especiais" [condomínios fechados] é o desejo de fugir de qualquer ameaça possível, seja física (ruídos, maus odores...) e/ou pessoal (pobres, imigrantes...) É uma obsessão pela perpétua segurança (...). Com tais medidas [distância ao malquerido, visibilidade geral e audio- e videovigilância] criam-se barreiras que constroem ao seu redor um cordão sanitário que as isola dos diferentes perigos (...)" José Miguel Garcia Cortés, *Políticas del Espacio: Arquitectura, género y control social (Barcelona: Iaav, 2008)*, págs. 94-5.

42 Foucault, *Vigiar e punir*, pág. 181.

43 "[A "segurança"] torna-se central uma vez que as ameaças emanam agora do interior, da própria população e da sua inerente tendência para criar desequilíbrios, divergências e crises imprevisíveis, enquanto o velho modelo da soberania, que visava capturar e preservar o controlo sobre um território, entendia predominantemente os perigos e inimigos como vindo do exterior." Sven-Olov Wallenstein, *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture* (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2013), pág. 11.

44 Wallenstein faz esta observação numa conferência na KTH Arkitekturskolan em Setembro de 2010, parte do seminário "Critical Positions". O seu discurso é aí singular uma vez que contrapõe totalmente disciplina a segurança liberal, indicando como o próprio Foucault admitira que errara ao considerar disciplina a forma de governo bio-político por excelência.

corpo dócil e da população), de "*representação* da ordem" a "*instrumento* para a ordenação"[45], com correspondentes mutações no discurso e nos métodos arquiteturais orientados para uma cultura de massas a interpelar e dirigir[46], nomeadamente através do pragmatismo tipológico de Durand[47]. Wallenstein identifica, a partir de Fortier[48], o incêndio do hospital geral Hotel-Dieu e, dada a oportunidade de (re)construir um novo hospital mais eficiente e de acordo com a emergente organização disciplinar da população, as consequentes discussões sobre o sentido e adequação dos equipamentos públicos modernos como um dos pontos de viragem da teoria arquitetónica, que abandonaria os princípios formais da ordem clássica, onde o mérito de um edifício seria produto da mestria da tríade *firmitas-venustas-utilitas* através de um vocabulário interior à própria arquitetura, e passaria a validar-se segundo critérios de eficiência bio-política, ou seja, tanto mais válida quanto mais corresponde a um "diagrama" que estabelece relações de poder que maximizam a individualização e, à escala da população, a produtividade, a saúde e a segurança, tudo pelo menor esforço financeiro e social. Assim, "[s]e há alguma "perda de sentido" (Pérez-Goméz) ou um "silêncio" (Tafuri) em Durand, isso implica a abertura do objeto arquitetónico a uma multiplicidade de saberes, técnicas e estratégias que constituem as condições para a emergência de um novo sentido ou um novo tipo de subjetividade e individualidade, ambas produzidas e descobertas por instituições e equipamentos modernos."[49] O que é a erosão dos princípios clássicos da arquitetura, e a consequente dissolução da Arquitetura conforme era compreendida e praticada, conforme se legitimava, é também a emergência de uma disciplina moderna, com outros alcances políticos e estéticos. Daqui decorre um reconhecimento *positivo* da arquitetura moderna[50], em grande parte direcionada para a produção de *segurança* — através do policiamento, da organização espacial economico-politicamente eficiente e da higienização.

A produção de segurança citadina através de um crescente policiamento é indissociável do panotismo urbano, que teremos oportunidade de desenvolver mais adiante, uma vez que

---

45 Wallenstein, *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*, pág. 20.

46 Em Projeto e Utopia, Tafuri, apoiado nos pressupostos marxistas da luta de classes, defende o compromisso entre a construção de um discurso disciplinar em arquitetura e os interesses próprios da classe burguesa, nas vésperas da Revolução Francesa. Dado os vínculos estruturais entre conceção barroca da cidade e instituições religiosas e monárquicas, havia que encontrar um discurso mais atual e objetivo que convencesse a sociedade revolucionária e pré-capitalista da necessidade do arquiteto burguês intelectual. Por um lado, era necessária uma nova fenomenologia urbana naturalista que promovesse a equivalência entre fragmentos urbanos espontaneamente dispostos e o uso liberal do solo para a acumulação de capital; além da sua especificidade produtiva fabril, a cidade devem formalmente «o lugar institucional da moderna sociedade burguesa». Por outro lado, o arquiteto burguês legitimaria a sua missão social aproximando a sua condição intelectual da de um cientista, através do ecletismo histórico, do rigor tipológico e da ciência das sensações. A ideologia burguesa torna-se, para Tafuri, a mediadora "entre os imperativos da ética burguesa e o universo da Necessidade" (Tafuri, op. cit., pág. 12). Ainda assim, há que referir que do ponto de vista do bio-poder, a ideologia burguesa é meramente um produto de uma promoção geral da vida e da sua (re)produtividade.

47 "Se há algum "silêncio" em Durand, ele tem menos que ver com uma ausência de palavras do que com o facto de aquele que profere a palavra já não é o poeta humanista, mas o técnico e o engenheiro, cujo conhecimento vem de outro horizonte, de quem está ligado a uma nova máquina-Estado, de quem maneja novas aplicações de poder e novas exigências de eficácia que formam parte de um programa político - aquilo a que chamei a "máquina bio-política". Wallenstein,*Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*, pág. 29.

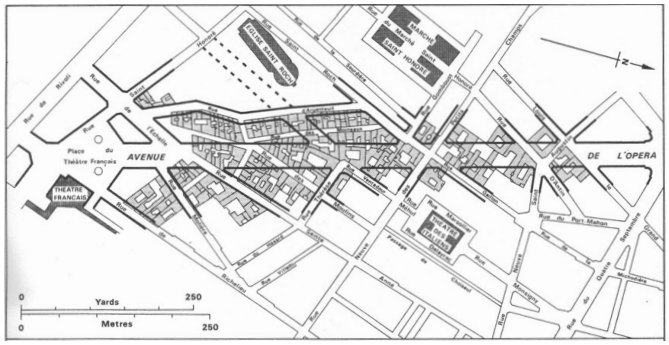
48 "Fortier escreve, "o caso do Hôtel-Dieu pode ser um daqueles momentos em que o projeto arquitetural já não é compreendido exclusivamente na relação com a história, mas como uma função de um duplo imperativo: racionalização técnica e eficiência em termos de disciplina, economia e poder". Ibid., pág. 34.

49 Ibid., pág. 35.

50 Se a crítica negativista tafuriana exaltava a incapacidade de encontrar razão própria de ser, de se legitimar socialmente a partir de princípios clássicos obsoletos ou através de ideologias de classe, como o "progresso" tecnológico e financeiro, Wallenstein procura esclarecer uma metamorfose da arquitetura, conferindo-lhe uma imagem mais sólida . Tafuri e Wallenstein fazem assim uma dupla desmistificação disciplinar, o primeiro de uma maneira negativa e o segundo de uma maneira positiva, mas que podemos considerar complementares; de facto, ambos procuram na teoria e prática arquitetónicas as capacidades formais e intelectuais que o desenvolvimento do capitalismo e da bio-política subtraiu à arquitetura. Se a arquitetura passa a ser refém dos interesses burgueses, ou seja, da indústria e do mercado, também as novas instituições modernas (e capitalistas) dependem de uma nova arquitetura que se concebe segundo um diagrama bio-político (disciplinar e capitalista).



09




10



11



12

img.09 Rue des Moineux (Charles Marville, ca. 1866)
img.10 Projeto para Avenue de l'Opera, com sobreposição da malha urbana existente e do novo traçado (ca. 1876)
img.11 Construção da Avenue de l'Opera (Charles Marville, ca. 1870)
img.12 Avenue de l'Opera (Louis Antoine Pamard, ca. 1880)

"uma cidade na qual tudo é visível é, também, uma cidade totalmente calculável e segura"[51]. As reformas urbanísticas de Paris a partir da Revolução Francesa são uma das operações mais emblemáticas dessa segurança policial e higienista[52]. Como argumenta José Garcia Cortés, "[c]om estes planeamentos tratava-se de criar espaços vinculados a um conceito específico de liberdade, nos quais não existisse nenhum tipo de obstrução, nos quais nada estivesse oculto, nos quais tudo fosse transparente. Assim, em 1791 derrubaram-se árvores, pavimentaram-se jardins e nivelaram-se lugares para se conseguirem volumes abertos e vazios, criaram-se superfícies duras carentes de qualquer obstáculo ao movimento e à visão." A iluminação pública noturna, que sempre fora um fator decisivo na prevenção de ataques e roubos, sofre também durante o século XIX importantes alterações, primeiro com a introdução de iluminação a gás e mais tarde com o sistema de iluminação elétrica Yablochkov, testada na recém inaugurada Avenue de l'Opera em 1878 a propósito da Exposição Universal. Estas transformações urbanas veriam o seu expoente máximo nas famosas operações de Haussmann a partir de 1853, que violentamente substituiriam a cidade medieval com as suas ruas estreitas e insalubres por uma cidade moderna caracterizada por extensos e largos boulevards e avenidas, não só melhor adaptada ao transporte rodoviário, economicamente mais eficiente na distribuição de bens e pessoas, mas também à vigilância policial e pública. O mote *urbis securitas et nitor* — a segurança e o brilho da cidade —, inscrito numa medalha mandada emitir em 1669 pelo Rei Sol[53], Louis XIV, permaneceria atual e mais prático que nunca.

O Plano de Cerdà para Barcelona seria ainda mais radical na reformulação da cidade moderna, constituindo aquilo que Pier Vittorio Aureli identifica como revolução copernicana da cidade, na qual a centralidade política, económica e social da cidade é substituída por uma cidade potencialmente infinita e organizada por princípios isométricos, "de acordo com as capacidades tecnológicas e económicas da sociedade produtiva"[54]. Segundo Aureli, os princípios axiais de Haussmann careciam de uma abordagem científica para "ligar as melhoradas condições de vida da classe trabalhadora ao seu controlo social"[55]. Esta observação baseia-se provavelmente na limitação das renovações pariesiences de Haussmann aos resíduos histórico-monumentais da Paris pré-moderna, enquanto o plano de Cerdá para Barcelona, garantindo uma articulação com o centro medieval, pouco alterado e relegado à sua

---

51 Cortés, op. cit., pág. 97.

52 Lefebvre considera esta transformação parisiense como um primeiro passo para a preparação da cidade capitalista de classes, promotora da concentração organizada de capital e mão-de-obra. De facto, a partir de meados do século XIX, inicia-se uma distribuição segregacionista das classes urbanas (com a consequente "destruição da urbanidade") e a zonificação dos vários níveis/meios da produção capitalista, com a radical oposição entre centros urbanos relegados ao Poder económico e dirigente, tanto estatal quanto burguês, e as infinitamente extensíveis dependências periféricas proletárias, devidamente urbanizadas. Relativamente às transformações de Paris, Lefebvre distingue três momentos nesta estratégia: 1. Operações higienizantes da Paris levadas a cabo por Haussmann, durante o Segundo Império; 2. A consolidação teórica do problema da habitação, onde a habitação se faz equivaler cada vez mais à 'cidade', com a consequente expansão suburbana da cidade (de forma eficaz e económica, logo empreendidos fora do centro onde a especulação do valor de troca do terreno já se faria sentir), ; 3. lançamento de programas de criação de habitação pela República pós segunda guerra mundial. Ver Henri Lefebvre, *O Direito à Cidade* (Lisboa: Letra Livre, 2012).

53 "O florescente Rei Sol percebeu demasiado bem o papel que as lanternas podiam tomar nos seus planos para Paris. Disse que estas "faziam o seu reino brilhar", e em 1669, dois anos depois do brilho começar, o Rei emitiu uma medalha comemorativa. Um lado continha o perfil real, o outro uma alegórica figura de uma mulher rodeada por uma inscrição latina: *URBIS SECURITAS ET NITOR*, segurança e luz para a cidade. Na sua mão esquerda, uma mulher segurava uma lanterna, na sua mão direita o que é claramente uma bolsa bem cosida — para representar tanto o dinheiro que os ladrões já não roubariam aos mercadores parisienses durante a noite e a prosperidade que, acreditava Louis, viria juntamente com as luzes resplandecentes." Joan DeJean, *The Essence of Style: How the French Invented High Fashion, Fine Food, Chic Cafes, Style, Sophistication, and Glamour* (Nova Iorque: Free Press, 2005), pág. 208.

54 Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture* (Cambridge: MIT Press, 2011), págs. 10-11.

55 Ibid., pág. 11.

autonomia, impõe no território uma lógica de qualificação infraestrutural independente da cidade velha, replicável *ad infinitum* e estendendo as melhores condições de vida e segurança necessárias à classe trabalhadora para se reproduzir e para produzir[56]. A Barcelona de Cerdá, que ilustra o nascimento do urbanismo, possibilita a "isométrica geografia da infraestrutura"[57], legitima projetos que recusavam a necessidade de exceções à regra, como monumentos, que não teriam uma participação positiva na produção económica na cidade. "[A sua] regra era a teia em expansão-contínua da rede [casa-trabalho-circulação] e a cápsula individual da casa: aquilo que mantinha a reprodução do trabalho"[58]. A distribuição homogénea e aritmética dos serviços e das infraestruturas — "um centro religioso (...) em cada distrito de nove blocos, um mercado a cada quatro blocos, um parque a cada oito, um hospital a cada dezasseis"[59] — poderia resolver o conflito de classes, uma vez que a cidade já não seria assimétrica, contrapondo um centro afortunado a uma periferia negligenciada, mas isométrica, em certo sentido mais igualitária[60]. Neste sentido, a origem do urbanismo enquanto disciplina serve os interesses económico-políticos do capitalismo e do bio-poder, possibilitando a acumulação de mão-de-obra e riqueza com o mínimo de atrito social. Barcelona moderna pode representar, assim, o paradigma de segurança bio-política, fácil de policiar, eficiente no controlo da miséria e oferecendo condições de salubridade evidentemente superiores à cidade medieval e aos seus arrabaldes desordenados. A divisão disciplinar entre urbanismo e arquitetura teria ainda consequências na variedade fenomenológica da cidade, promovendo, como defende Lefebvre, uma homogeneidade espacial mascarada por uma variedade visual[61], i.e., possibilitando uma cultura de massas ao mesmo tempo que alimentando a diferenciação de mercadoria necessária ao consumo e, portanto, à produtividade capitalista. Uma cidade calculada estatisticamente, enquanto gestão económica e não espacialização política.

A medicalização ou higienização do espaço urbano fazia-se não apenas através da pavimentação, da iluminação e da ventilação das ruas mas também da atenção dada a todas as decisões arquiteturais que pudessem refletir-se na saúde dos habitantes. Não é por acaso

---

56 "Não é por acaso que que os conceitos chave da urbanidade contemporânea - como rede, paisagem, globalização - partilham o mesmo terreno concetual e ideológico: a continuidade infinita instigada pela produção, que sistematicamente metaboliza qualquer coisa dentro de um processo que sempre muda, e assim é capaz de preservar a sua estabilidade." Ibid., p.16

57 Ibid., pág. 21.

58 Ibid., pág. 21.

59 Ibid., pág. 10.

60 O paradoxo intrínseco ao bio-poder, o de exercer poder sobre os corpos e a população através da "promoção da vida" e da exponenciação da sua utilidade (que deriva de alguns direitos básicos como o direito à vida, à saúde, à habitação, ao trabalho, etc.) e não através da opressão e da ameaça da agressão ou encarceramento, traduz-se numa relatividade crítica a propósito de projetos de arquitetura e urbanismo modernos. Por um lado, o plano de Cerdá para Barcelona representa uma efetiva melhoria das condições de vida da população, da democratização da cidade e de um estruturado incentivo ao progresso económico (a independência entre urbanismo e arquitetura permite a disponibilidade do lote para se mercantilizar e, consigo, a arquitetura que o ocupe). Por outro, representa a normalização e consolidação de uma estrutura de classes, do consenso social, da sina da cidade tornada economia e desprovida de política. Em todo caso, estas opiniões divergentes representarão sempre estratégias parciais orientadas para uma explicação racional da produção do espaço, desconsiderando o que de obra existe em qualquer transformação espacial, em particular numa pioneira, cujos efeitos não se circunscrevem aos de uma teoria lógica.

61 "A divisão mais ou menos acentuada entre o que se conhece como 'arquitetura' e o que se conhece como 'urbanismo' - isto é, entre os níveis 'micro' e o 'macro', e entre estas duas áreas de interesse e as duas profissões envolvidas - não resultou numa diversidade crescente. Pelo contrário. É óbvio, e triste de o dizer, que a repetição derrotou em todo o lado a singularidade, que o artificial e o inventado retiraram qualquer espontaneidade e naturalidade do campo, e, resumindo, que os produtos venceram as obras. Espaços repetitivos são o resultado de gestos repetitivos (os dos trabalhadores) associados a instrumentos que são ao mesmo tempo duplicáveis e desenhados para duplicar: máquinas, escavadoras, betoneiras, guindastes, brocas pneumáticas, e por aí fora. Serão estes espaços intercambiáveis porque são homólogos? Ou serão homogéneos para que possam ser trocados, comprados e vendidos, apenas com diferenças entre eles que possam ser acessíveis em termos monetários - i.e. quantificáveis - (enquanto volumes, distâncias, etc.)? (...) Outro aspeto importante destes espaços deste tipo é o seu carácter visual cada vez mais pronunciado. (...) A predominância da visualização (...) serve para esconder a repetitividade. As pessoas olham, e tomam a vista, tomam ver, pela vida propriamente dita." Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford UK e Cambridge USA: Basil Blackwell, 1991) pág. 75.

que o hospital moderno representa para Foucault e, a partir deste, Wallenstein[62] o modelo para os equipamentos públicos modernos que, atentando à manipulação arquitetural da luz e da ventilação de ar assim como da repartição matemática do espaço pelos corpos a serem intervistos, servem a ordenação e reforço das forças (re)produtivas da população. Se, segundo Foucault, o hospital até à idade moderna não era uma instituição médica, mas antes um lugar de assistência aos pobres, de segregação da doença e de transformação espiritual da vida para a morte, o hospital moderno, nomeadamente com a reforma hospitalar francesa depois do incêndio do Hôtel-Dieu de Paris, era uma instituição médica responsável pelo tratamento e cura dos doentes, cujo valor socio-económico havia de ser preservado. Howard e Tenon, responsáveis pela reforma hospitalar no final do século XVIII, fariam uma análise extensiva das características espaciais dos hospitais que dificultavam ou favoreciam o tratamento dos pacientes[63]. Como diria Wallenstein, "[a] máquina de curar é uma forma de ordenar e arregimentar o espaço (...) O que isto implica é que as formas da arquitetura têm de refletir na maneira mais precisa as novas formas técnicas de avaliar e determinar a saúde (técnicas de separação, mas também de circulação, vigilância, classificação, e por aí em diante), que exigem uma tipologia que foge das morfologias e ordens académicas"[64]. A conversão do hospital numa instituição médica inaugura também a progressiva higienização de todo o ambiente urbano, na medida em que o meio — água, ar, temperatura, etc. — é considerado o mediador entre a doença e o organismo[65]. A iluminação e a ventilação de ar viriam assim a tornar-se paradigmas omnipresentes, culminando no culto moderno pela salubridade doméstica. Como Colomina e Wigley referem[66], é a própria reinvindicação da arquitetura no controlo e aumento da saúde da população, ou seja, na sua capacidade de auxiliar a "medicina individual", nomeadamente no controlo da crise de tuberculose do início dos séculos XIX e XX, que sustenta grande parte do discurso arquitetónico moderno e das suas predileções formais por, por exemplo, grandes fachadas de vidro, espaços exteriores solarengos, ventilação natural cruzada, luz direta, etc., valores entre a ideologia e o saber-poder responsável pela administração do corpo e da população, dos seus potenciais produtivos e reprodutivos.

Dado o conflito eminente que decorre do aumento da densidade demográfica, do

---

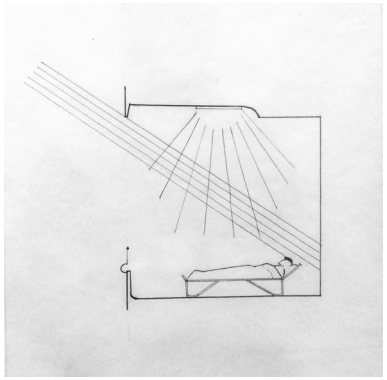
62 Segundo Wallenstein, a idealização do hospital moderno enquanto instituição organizadora do doente-indivíduo assim como da saúde da população, depois do incêndio do "hospital geral" Hotel-Dieu em 1772, serviu de impulsionamento à formulação do "equipamento público". A arquitetura enquanto formalizadora dos equipamentos públicos promove a correspondência entre tecnologias bio-políticas (aquelas que promovem a individualização máxima assim como a administração (estatística) da população, como é o caso do hospital que isola o doente e o trata como um caso ao mesmo tempo que promove a saúde geral da população) e organização do espaço, materializa-se segundo critérios de eficiência social (valorizando a saúde, a segurança, a prosperação económica, ...).

63 "[As observações de Howard e Tenon] já não eram descrições de monumentos, como aquelas feitas por viajantes clássicos do século dezassete e dezoito, mas descrições funcionais. Howard e Tenon [filantropo e médico, respetivamente] deram conta do número de pacientes por hospital, do número de camas, do espaço útil da instituição, do comprimento e altura dos quartos, das unidades cúbicas de ar que cada paciente usava e da taxa de mortalidade e cura. Também tentaram determinar as relações que poderiam existir entre fenómenos patológicos e o estado de limpeza de cada estabelecimento. Por exemplo, Tenon investigou sob que condições especiais aqueles hospitalizados por ferimento eram melhor curados e quais eram as condições mais perigosas. Assim, ele estabeleceu uma correlação entre taxa de mortalidade crescente entre os feridos e a proximidade a pacientes com febre maligna (...). Também explicou que a taxa de mortalidade de quem dava à luz era maior se estivessem localizados numa sala situada sobre a dos feridos. Como consequência, os feridos não deveriam ser localizados sob os quartos onde quem dava à luz estava." Michel Foucault, "The Incorporation of the Hospital into Modern Technology" [online], disponível em: https://thefunambulist.net/architectural-projects/foucault-episode-6-architecture-and-discipline-the-hospital [2019, Agosto]

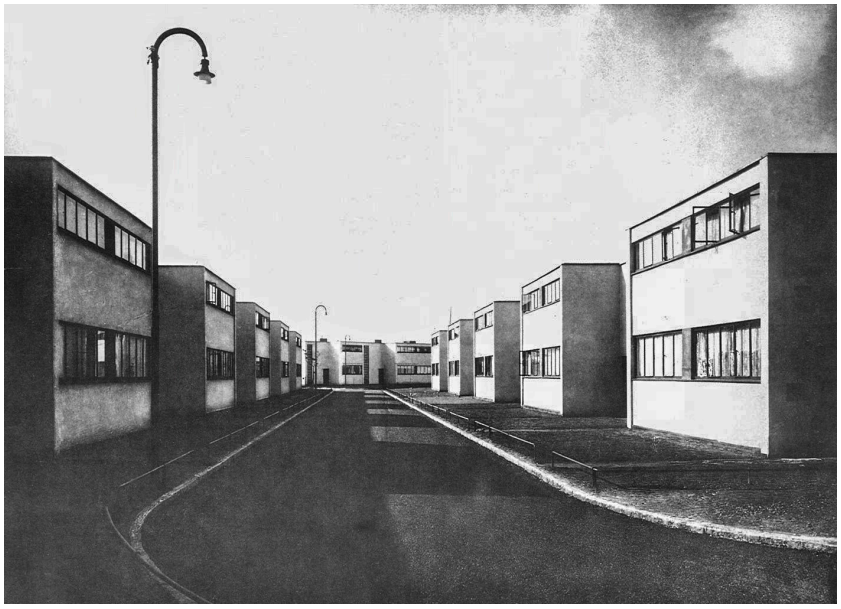
64 Wallenstein, *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*, pág. 32.

65 "Água, ar, comida e regimes [alimentares, de exercício] no geral constituem a base sobre a qual os diferentes tipos de doenças são desenvolvidos nos indivíduos. Nesta perspetiva, a cura é direcionada por uma intervenção médica já não para a própria doença, como na medicina das crises, mas precisamente para a interseção da doença e do organismo, como é no meio envolvente: ar, água, temperatura, dietas, comida, etc. É uma medicina do meio que se constitui, na medida em que a doença pode ser concebida como um fenómeno natural que obedece a leis naturais." Foucault, "The Incorporation of the Hospital into Modern Technology".

66 Ver Beatriz Colomina e Mark Wigley, *Are we human?* (Zurique: Lars Müller Publishers, 2016), págs. 106-121.



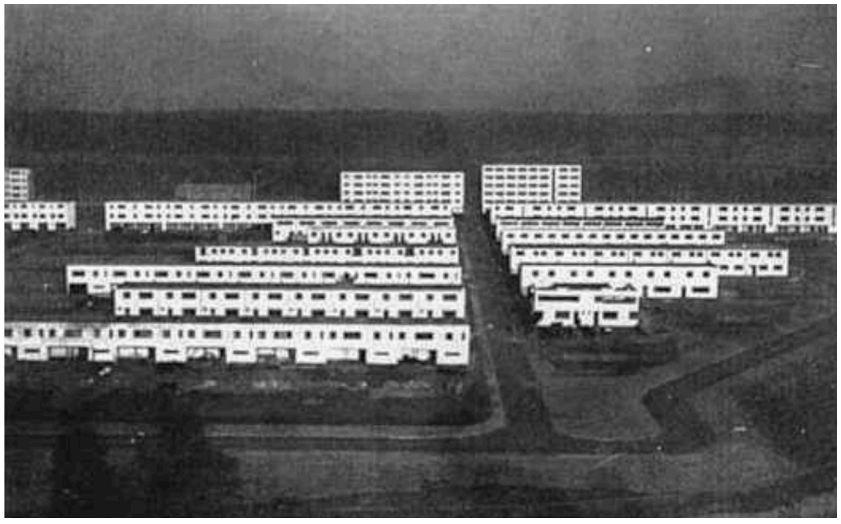
13



14



15



16

img.13 Diagrama de Iluminação (Alvar Aalto, ca. 1931)
img.14 Bauhaussiedlung Dessau–Törten (Walter Gropius, 1926-28)
img.15 Candeeiro de mesa *Bauhaus-Leuchte* (Wilhelm Wagenfeld e Carl Jakob Jucker, 1923-24)
img.16 Dammerstocksiedlung (Walter Gropius, 1928-29)

ritmo de trabalho moderno e da crescente variedade de necessidades que o capitalismo exige e produz, a arquitetura e o design modernos trabalham no sentido de apaziguar o negativo do capitalismo[67]. A missão moderna é sempre "social", coloca o horizonte numa determinada sociedade harmoniosa e calma, exacerbando os luxos que o capitalismo tenta difundir, 'democratizar', ao mesmo tempo que se investe de um estratégico anonimato e de um aparente pragmatismo. É por isso que a saúde biológica enquanto fator de estabilidade e promoção das energias (re)produtivas estender-se-ia também à saúde mental, que deveria ser protegida dos excessos sensoriais que poderiam acompanhar a transformação industrial da paisagem urbana[68]. Assim, "[o] Design nunca é chocante, perturbador, alienante, incompreensível ou desconfortável nesta campanha global. Pelo contrário, é o antídoto - oferecendo identidade, estabilidade, eficiência, claridade, conforto, apoio, integração e por aí em diante"[69]. Assim, o *bom design*, para além de promover a saúde e a eficiência funcional, funciona como anestesia sensorial, i.e., promove "a remoção do sentimento, a supressão temporal do sistema nervoso central a fim de alcançar uma falta de sensação"[70]. O seu aparente minimalismo pressupõe que não há alternativa mais direta e sensata para satisfazer as novas necessidades de todos. A arquitetura moderna é então caracterizada em função da emergência dos nervos modernos que precisam de ser relaxados dentro de incubadores suaves, anestesiantes. A arquitetura necessita de ser, como diria Buckminster Fuller[71], "à prova de choques nervosos", ela é por excelência, como diriam os Eames[72], um "absorvente de choques". Possibilita-se assim a progressiva constituição de uma arquitetura simples de ferro e vidro que funcione como enquadramento de uma "galáxia de objetos", tidos como a própria vida; como defendem Colomina e Wigley, esta arquitetura anestesiante enquadra assim o consumo do design, que é publicitado como a própria emancipação da classe trabalhadora.

---

67 "O Design era visto como uma maneira de lidar com a lógica cada vez mais dominante do mundo industrializado e globalizado, ao mesmo tempo resistindo ao impacto desse mundo tido como desumanizante." Colomina e Wigley, *Are we human?*, pág. 76.

68 "As necessidades de saúde moral e física da "humanidade moderna" apelavam a luz e ar e "mobiliário macio e simples" que era fácil de limpar - um "saneamento" do corpo e da mente." Ibid., pág. 91. [palavras entre aspas de Muthesius]

69 Ibid., pág.93-4.

70 Ibid., pág.95.

71 Ibid.,pág. 99.

72 Ibid., pág. 100.



17

img.17 Escola Primária em São Paulo (1934)

# 1.2
# *Distribuição dos corpos* e *hierarquia visual*

Apesar de já se terem referido algumas das finalidades da arquitetura bio-política, não se esclareceu nem o lugar da arquitetura no sistema disciplinar moderno face às restantes disciplinas modernas nem a que técnicas recorre para permitir o exercício do bio-poder. Assim, desenvolver-se-á o conceito de *disciplina*, atentando às suas formulações políticas discursivas e não-discursivas, e de seguida às técnicas disciplinares (não-discursivas) da arquitetura, que poderão ser compreendidas com alguma autonomia e independência (e, portanto, flexibilidade e adaptabilidade aos objetivos bio-políticos que sempre se atualizam) em relação às finalidades circunstanciais.

Foucault diz-nos que "[a] disciplina é, acima de tudo, análise do espaço; é a individualização pelo espaço, a distribuição dos corpos num espaço individualizado que permite classificação e combinações"[73], e que recorre à vigilância contínua para assegurar que a atividade (reprodutiva e produtiva) não cessa. Quando em *Vigiar e Punir* Foucault descreve a disciplina como "métodos que permitem o controlo minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante das suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade-utilidade"[74], que tão bem ilustra os cenários militares, escolares e prisionais altamente codificados e organizados espacial e temporalmente, recorrendo ao confinamento espacial, poderíamos suspeitar da sua atualidade ao pensar na liberdade de movimento e de gestão pessoal do tempo de que maior parte de nós usufrui. Identificar a disciplina com as instituições ou com o confinamento espacial será, no entanto, um equívoco, e particularmente contraprodutivo para pensarmos a arquitetura como dispositivo disciplinar atual, que, embora tenha perdido protagonismo para as tecnologias de telecomunicação, continua ou pode continuar a funcionar paralelamente a estas. De facto, embora Foucault referencie recurrentemente as disciplinas a instituições particulares, como a escola, a prisão, o hospital, o exército ou a família, nas quais recaía a responsabilidade de operar esse conjunto de técnicas para conhecer e sujeitar os corpos, Deleuze esclarece, a partir de Foucault, que as disciplinas não correspondem às instituições, antes as percorrem e estendem os seus efeitos globalmente[75], e que, embora as disciplinas exercidas no interior dessas instituições tenham recorrido ao encarceramento, o confinamento disciplinar se explica numa "segmentaridade rígida (celular) [que] remete a uma função flexível e móvel, a uma circulação controlada, a toda uma rede que atravessa também os meios livres e pode aprender a sobreviver sem a prisão"[76]. É por isso que a transição de uma sociedade disciplinar para uma

---

73 Foucault, "The Incorporation of the Hospital into Modern Technology".

74 Foucault, *Vigiar e punir*, pág. 118.

75 "(...) as sociedades modernas podem ser definidas como sociedades "disciplinares", mas a disciplina não pode ser identificada com uma instituição nem com um aparelho, exatamente porque ela é um tipo de poder, uma tecnologia, que atravessa todas as espécies de aparelhos e de instituições para reuni-los, prolongá-los, fazê-los convergir, fazer com que se apliquem de um novo modo." Gilles Deleuze, *Foucault*, pág. 35.

76 "Paul Virilio, por exemplo, acredita estar-se a opor a Foucault quando afirma que o problema das sociedades modernas, o problema da "polícia", não é de internamento, mas de *voirie* [administração viária], de velocidade ou de aceleração, de domínio e controlo das velocidades, de circuitos e de enquadramentos no espaço aberto. Ora, Foucault nunca disse outra coisa (...). O internamento dos loucos é feito segundo o modo do "exílio" e o modelo do leproso; o internamento dos delinquentes se faz no modo do "enquadramento" e tendo por modelo o empestado. (...) Mas, justamente, exilar, enquadrar são a princípio funções de exterioridade, que os dispositivos de internamento apenas efetuam, formalizam, organizam. A prisão enquanto segmentaridade

sociedade do controlo anunciada por Deleuze em "Postscript on the Societies of Control" (1990) contradiz a sua própria leitura da obra de Foucault que fizera em 1986. Se Deleuze nos diz que "estamos numa crise geral em relação aos ambientes de clausura" e que, sob controlo contínuo e objetos/sujeitos de uma comunicação instantânea e omnipresente, nos encontramos já nas "*sociedades de controlo*, que estão no processo de substituir as sociedades disciplinares"[77], esquece que Foucault já identifica na disciplina a desmaterialização do muro e reconhece o fluxo de corpos pelos vários pontos de exercício do poder que as disciplinas estrategicamente organizam. O conhecimento dos corpos e das populações e as exaustivas e microscópicas organização, capitalização e valorização do espaço e do tempo de modo a promover a produção dos indivíduos eram já função da disciplina, e o controlo omnipresente e dissimulado contemporâneo, ainda que apoiado e protagonizado por tecnologias novas, talvez corresponda ainda às mesmas técnicas e a uma maior assimilação da normalidade e dos limites da diferença, prescindido-se de uma vigilância frontal.

Como Deleuze indica, *Vigiar e Punir*, com a sua redefinição de poder e das disciplinas enquanto tecnologia moderna de exercício do poder, apresenta formulações políticas não-discursivas, uma novidade face à sua obra anterior. Se o direito penal se formulava discursivamente, enunciando através da palavra os crimes e as penas, a prisão, a que poderíamos chamar a figura mais evidente de uma arquitetura disciplinar, corresponde a um regime de visibilidade que sujeita o recluso e o vigia, sem recurso direto ao exercício verbal. Deleuze identifica assim na obra de Foucault uma dupla atenção ás formulações políticas discursivas, ou *regime de linguagem*, e às formulações políticas não-discursivas, ou *regime de luz*. Essa distinção é particularmente útil para que possamos compreender uma condição política da arquitetura à margem de uma representatividade linguística ou semiótica; para compreender que a forma — a sua materialidade, as suas dimensões, as suas proporções, a sua articulação com outras formas (incluindo o corpo) —, além de significar o que quer que seja, integra também um regime sensorial de funcionamento do poder, estabelecendo pontos visíveis ou invisíveis, audíveis ou inaudíveis, alcançáveis ou inalcançáveis, onde os corpos, ao percorrê-los ou neles se fixando, serão objeto do poder. Deleuze esclarece que a matéria formalizada ou organizada e a função formalizada ou finalizada não são irredutíveis, mas que pode existir uma causa imanente das duas, uma entidade unitária das quais ambas tenham bifurcado, uma causa comum imanente (i.e., cujo o efeito o atualiza, integra e diferencia), que Foucault nomeia *diagrama*[78]. "O diagrama é um mapa, ou melhor, uma sobreposição de mapas"[79].

---

rígida (celular) remete a uma função flexível e móvel, a uma circulação controlada, a toda uma rede que atravessa também os meios livres e pode aprender a sobreviver sem a prisão." Ibid., págs. 51-2. Além disso, pode haver deslocação dos corpos/indivíduos na hierarquia sem afetar a estrutura ou os efeitos disciplinares, mantendo em operatividade o diagrama de poder dominante.

77 Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control", *October* (Cambridge: MIT Press, 1992.), Vol. 59, págs. 3-4. Deleuze refere as "formas ultra-rápidas de controlo flutuante" — hoje incorporadas pelo acesso massificado à internet —, analisadas por Paul Virilio, e "as extraordinárias produções farmacológicas, engenharia molecular [e] manipulações genéticas", que poderíamos associar ao trabalho de Paul B. Preciado em torno do que chama a era farmacopornográfica, como indícios da transição de uma disciplina clausural e temporalmente localizada para um controlo modular deslocalizado e persistente.

78 A procura dessa causa comum, do diagrama que predetermina o poder que atua sobre a matéria e lhe dá certa forma e sobre as ações e lhes dá certa finalidade, é, para Deleuze, um dos compromissos de *Vigiar e Punir*.

79 Deleuze, *Foucault*, pág. 53. Deleuze desenvolve esta ideia de mapa das relações de poder: "O diagrama, ou a máquina abstrata, é o mapa das relações de forças, mapa de densidade, de intensidade, que procede por ligações primárias não-localizáveis e que passa a cada instante por todos os pontos, "ou melhor, em toda a relação de um ponto a outro" (Ibid., pág. 46) Em certo sentido, o diagrama é "um devir das forças", que precede a constituição de um dispositivo, que por sua vez atualiza o diagrama em duas formas opostas, uma discursiva e outra não-discursiva. Compreender a disciplinaridade de uma forma arquitetural significa percorrer o caminho inverso, compreendendo o seu papel no dispositivo disciplinar e encontrar a concordância com o respetivo diagrama.

Um diagrama não é, como Léopold Lambert lê nas palavras de Deleuze[80], um mapa literal das linhas de visibilidade que uma arquitetura disciplina no espaço informe, mas antes algo precedente que se diferenciará, de facto, numa forma de visibilidade, mas também numa forma de enunciabilidade. Se a arquitetura pode ser compreendida e projetada a partir de plantas, cortes ou representações tridimensionais que fixam as linhas de visibilidade, das relações de força, de poder, o exercício do poder dependerá também das formas de enunciabilidade, normalmente heterogéneas à arquitetura, e é através do entrelaçamento e da solidariedade entre formulações discursivas e não-discursivas que um dispositivo atua. Certamente os efeitos de um lugar passam não só pela arquitetura que o conforma, pelo regime de visibilidade que impõe, mas também pelo conjunto de regulamentos discursivos que designam funções ou usos e o espaço/tempo de cada um. Se dentro do sistema punitivo disciplinar "o direito penal" [forma de expressão, de enunciabilidade] não para de remeter ao edifício prisional e de lhe fornecer presos, e o edifício prisional [forma de conteúdo, de visibilidade] não para de reproduzir a delinquência, de fazer dela um "objeto" e de realizar os objetivos que o direito penal concebia de outra forma (defesa da sociedade, transformação do condenado, modulação da pena, individuação)"[81], então podemos entender que para qualquer lugar as políticas ou códigos de uso não param de remeter à forma arquitetural desse lugar, de fornecer leitores, alunos, cozinheiros — enfim, qualquer conteúdo associado a uma condição ou uso enunciável—, enquanto a forma arquitetural não para de reproduzir a leitura, o ensino, a cozinha, de fazer deles "objetos" e de realizar os objetivos que as políticas ou códigos de uso concebiam de outra forma. Assim, podemos considerar que em determinado lugar, que por facilidade identificaremos com determinada instituição ou lugar de função instituída (escola, casa, centro comercial, casa-de-banho, via automóvel), existem *formas de enunciabilidade* (políticas ou códigos de uso, regulamentos de propriedade, de horários) e *formas de visibilidade* (a matéria, a forma literal que assume e como, através da luz, se dá a ver ou transforma a visibilidade) em atuação. À primeira podemos fazer coincidir o que se entende por uso, e todas as normas sociais explícitas ou implícitas que o regulam, e à segunda a forma espacial, principal objeto da arquitetura. A formulação política não-discursiva da arquitetura que perseguiremos agora não invalida o potencial político do discurso arquitetural e sobre a arquitetura[82].

O papel disciplinar da arquitetura no exercício do bio-poder prende-se com componentes não-discursivos de um dispositivo (a prisão, por exemplo), como a delimitação física do espaço associado ao número e qualidade dos corpos a serem neles inscritos (de acordo com a máxima eficiência social e económica), o estabelecimento no espaço social de linhas visuais, linhas auditivas e linhas percorríveis ou o posicionamento de tecnologias infra-estruturais às funções (mobiliário, canalização, etc.). Assim, atentaremos às componentes materialistas não discursivas dos métodos disciplinares, como a *arte das distribuições* e a *vigilância hierárquica*[83]. Estas técnicas compõem assim aquilo que Foucault nomeia *quadros*

---

80 Léopold Lambert, "Foucault and architecture: the encounter that never was", *thefunambulist.net* (2012), disponível em: https://thefunambulist.net/architectural-projects/foucault-foucault-and-architecture-the-encounter-that-never-was [2019, Agosto]

81 Deleuze, *Foucault*, pág. 42.

82 Beatriz Colomina já esclareceu em várias ocasiões (*Privacy and Publicity*, *Manifesto Architecture*, *Are we human?*) que a arquitetura é fundamentalmente multi-media, maior parte das vezes indissociável das tecnologias discursivas, como os manifestos escritos por arquitetos ou a publicidade comercial.

83 Estes métodos funcionam em conjunto com o *controlo da atividade* (*o horário, a elaboração temporal do ato, a correlação entre corpo e gesto, a articulação corpo-objeto, a utilização exaustiva* [do tempo]), juntos constituindo um *corpo coletivo* disciplinado, no qual o indivíduo funciona como peça de uma máquina coletiva e a diferenciação das peças faz-se de modo a garantir uma utilidade ininterrupta complementar das outras. De facto, os métodos disciplinares não podem ser vistos isoladamente porque a sua

*vivos*, que a arquitetura ordena materialmente: "As disciplinas, organizando "celas", os "lugares" e as fileiras criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos. São espaços mistos: reais pois que regem a disposição de edifícios, de salas, de móveis, mas ideais, pois projetam-se sobre essa organização caracterizações, estimativas, hierarquias. A primeira das grandes operações da disciplina é então a constituição de "quadros vivos" que transformam as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas. (...) Trata-se de organizar o múltiplo, de se obter um instrumento para percorrê-lo, de dominá-lo; trata-se de lhe impor uma "ordem"."[84]

A *arte da distribuição* dos corpos é um método que privilegia quatro técnicas[85], (1) a *clausura perimetral*, (2) o *parcelamento celular do espaço*, (3) a *localização funcional* e (4) o *posicionamento em fila*, que podem ocorrer simultaneamente ou não. (1) A *clausura perimetral* baseia-se no cerco enquanto agente especificador de "um local heterogéneo a todos os outros e fechado em si mesmo"[86]. A determinação arquitetural de limites físicos (paredes, muros, cercas, etc.) distingue espaços acessíveis de espaços inacessíveis, a fim de impedir a fuga aos corpos cercados (através de um perímetro construído 'inultrapassável' e controlado, associado a horas específicas de entrada/saída, como numa escola) ou desacatos internos impercetíveis (através de espaços únicos e grandes, como as naves de uma fábrica). (2) O *parcelamento celular do espaço,* que individualiza o espaço em função do número de corpos ou elementos a "conhecer, dominar e utilizar" e tem por referência a cela do convento. Na habitação, por exemplo, passará primeiro pela conceção de unidades habitacionais unifamiliares, por oposição à habitação informe utilizada multifamiliarmente, e aos quartos individuais, que a invenção do corredor possibilitou. (3) A *localização funcional* cria um "espaço útil", através da divisão rigorosa do espaço segundo uma diagnosticação individualizante dos corpos (esse diagnóstico pode ser uma função, como na fábrica[87] a realização de um passo específico de uma cadeia de produção material maior, uma doença, como na divisão do hospital por especialidades médicas, um atributo físico, como no binarismo das casas de banho que reflete o binarismo sexual, etc.). É, portanto, um complemento funcionalista da vontade de isolar para facilitar a análise e controlo da performance de cada corpo (no espaço do trabalho associado à eficiência e ao rendimento económico), associando-o a uma função a que terá de obedecer. Podemos entender que a arquitetura individualiza o espaço através das suas dimensões, da sua materialidade e da localização de mobiliário específico e de infra-estruturas específicas que são associadas, por força das disciplinas discursivas, a determinadas funções. Na linha

---

eficácia decorre do seu reforço mútuo, e essa relação terá de ser sempre revista de maneira a compreender os efeitos políticos específicos de cada disciplina.

84 Foucault, *Vigiar e punir*, pág. 126-7.

85 "(...) a disciplina produz, a partir dos corpos que controla, quatro tipos de individualidade, ou antes uma individualidade dotada de quatro características: é celular (pelo jogo da repartição espacial), é orgânica (pela codificação das atividades), é genética (pela acumulação do tempo), é combinatória (pela composição das forças). E, para tanto, utiliza quatro grandes técnicas: constrói quadros; prescreve manobras; impõe exercícios; enfim, para realizar a combinação das forças, organiza "táticas". A tática, arte de construir, com os corpos localizados, atividades codificadas e as aptidões formadas, aparelhos em que o produto das diferentes forças se encontra aumentado pela sua combinação calculada é sem dúvida a forma mais elevada da prática disciplinar." Ibid., pág. 141.

86 Ibid., pág. 122.

87 "Sob a divisão do processo de produção ao mesmo tempo que ela, encontramos, no nascimento da grande indústria [no fim do século XVIII], a decomposição individualizante da força de trabalho; as repartições do espaço disciplinar muitas vezes efetuaram uma [localização funcional] e outra [subdivisão do processo produtivo]." Ibid., pág. 124.

de montagem fordista esses elementos heterogéneos localizados correspondem às diferentes ferramentas que auxiliam as funções específicas de cada operário, no bloco de habitação correspondem aos diferentes móveis e eletrodomésticos, como a caixa de correio, a dispensa ou o fogão, que auxiliam as funções de cada profissional ou habitante. "Assim afixada de maneira perfeitamente legível a toda a série dos corpos singulares, a força de trabalho pode ser analisada em unidades individuais"[88], ou seja, o espaço que localiza a função, segregando-a de um processo que, por ser mais complexo, é mais difícil de controlar na globalidade, permite observar o comportamento de um determinado grupo de indivíduos ao mesmo tempo que facilita o controlo individual. Em suma, espaço útil é o espaço que serve uma determinada utilidade, por oposição a "um espaço que a arquitetura deixava geralmente livre e pronto para vários usos". Neste aspeto, a arquitetura assume o papel de controlar o comportamento dos corpos e direcioná-lo para a utilidade, para a eficiência produtiva, substituindo em parte o controlo violento de um guarda ou da ameaça de um soberano. (4) O *posicionamento em fila* ou *espaço serial* organiza uma sequência programada e hierarquizada do espaço, que apesar de não adjudicar a localização fixa dos corpos organiza um "movimento perpétuo onde os indivíduos se substituem uns aos outros, num espaço escondido por intervalos alinhados"[89]. Podemos considerar que é a geometria do *parcelamento celular* e da *localização funcional*.

A *vigilância hierárquica* consiste na produção de uma cadeia de vigilância que corresponde sensivelmente à do poder económico-político. Na idade moderna, essa cadeia do poder económico-político organiza hierarquicamente os vários corpos-sujeitos (respeitando as suas funções enunciadas) — no topo o patrão, o mestre, o diretor, na base os operários, os estudantes, os empregados ou doentes — e o papel da vigilância hierárquica é organizar as linhas visuais de maneira a permitir a distribuição desses corpos por pontos caracterizados pela sua visibilidade/invisibilidade em relação a outros. Assim, o patrão, o mestre ou o diretor estariam numa posição estratégica de onde pudessem vigiar todos os operários, estudantes ou empregados[90], que se poderiam ignorar mutuamente desde que unidos visualmente ao foco do poder vigilante. Segundo Foucault, o renovado interesse por arquiteturas de forma central ou piramidal explica-se também aí, na capacidade de hierarquizar o olhar, de promover uma centralização e uma periferia do controlo observatório. A referência e descrição que faz de Arc-et-Senans[91] (1775) revela-se particularmente esclarecedora: "(...) no centro dos edifícios dispostos em círculo e que se abriam todos para o interior, uma alta construção devia acumular as funções administrativas de direção, policiais de vigilância, económicas de controlo e de verificação, religiosas de encorajamento à obediência e ao trabalho; de lá viriam todas as ordens, lá seriam registadas todas as atividades, percebidas e julgadas todas as faltas; e isso imediatamente, sem quase nenhum suporte a não ser uma geometria exata"[92]. Neste contexto, e como se para mais uma vez demonstrar a relação de reforço mútuo entre bio-poder e capitalismo, Foucault assinala como para os patrões, já no final do século XVIII,

88 Ibid., pág. 125.

89 Ibid., pág. 126.

90 "O aparelho disciplinar perfeito capacitaria um único olhar que tudo visse permanentemente. Um ponto central seria ao mesmo tempo fonte de luz que iluminasse todas as coisas e lugar de convergência para tudo o que deve ser sabido: olho perfeito a que nada escapa e centro em direção ao qual todos os olhares convergem." Ibid., pág. 146.

91 A primeira versão que Ledoux desenvolvera para as salinas reais consistia num edifício quadrangular claustral, cujo pátio era atravessado diagonalmente por corredores de modo a facilitar a mobilidade dos operários aquando do mau tempo. No entanto, apesar de ser considerada eficiente, não garantia organizava os edifícios de maneira a estabelecer linhas visuais que facilitassem a constante vigilância dos trabalhadores, a qualquer momento e em qualquer lugar, pelo que foi, implicita Foucault, preterida em prol da versão circular.

92 Ibid., pág. 146.



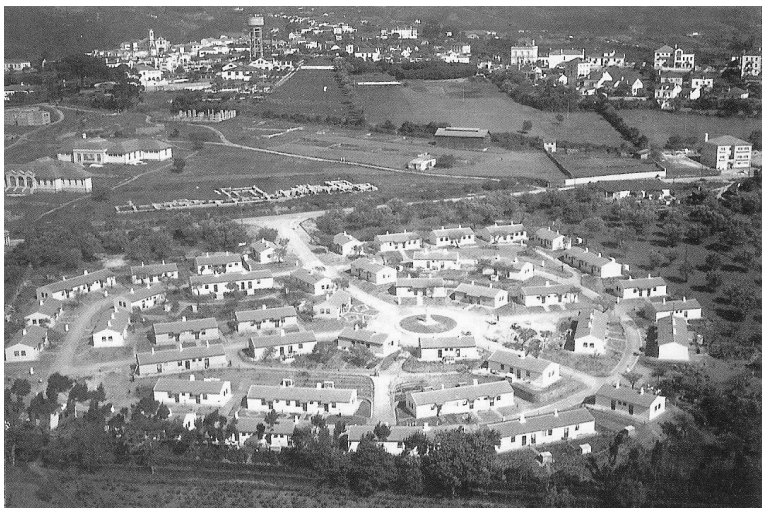
18



19



20



21

img.18-20 Bairro da Pasteleira (Alberto Rosmaninho, 1957-60)
img.21 Bairro de Celas (Cottinelli Telmo, 1946)

a vigilância exaustiva dos operários e da sua performance eficiente e fiel era "indissociável do sistema de produção industrial, da propriedade privada e do lucro", concluindo, a partir de Marx, que "[a] vigilância torna-se um operador económico decisivo, na medida em que é ao mesmo tempo uma peça interna no aparelho de produção e uma engrenagem do poder disciplinar"[93]. Esta vigilância teria como função imediata impedir o furto ou o uso ineficaz dos próprios meios de produção, assim como de regular a organização do trabalho e reportar ao proprietário empreendedor a jornada operária, a fim de reduzir ao mínimo a "despesa inútil" e o "momento perdido". Apesar da condição de observado não garantir por si só a conduta (re)produtiva do interesse bio-político, ela cria nos corpos uma propensão a orientar e multiplicar as suas forças no seu sentido, pelo que participa na produção de corpos vigorosos, saudáveis, competentes, obedientes e moralmente decentes[94], que não vigiados poderiam dar-se a condutas contra-producentes.

É na sua condição representativa e esclarecedora que vale a pena relembrar as duas figuras ou esquemas arquiteturais que Foucault invoca para caracterizar o diagrama bio-político disciplinar, o *acampamento* e o *panótico* de Bentham.

O *acampamento*, que poderíamos caracterizar como conjunto de edifícios autónomos e compactos sobre um espaço totalmente livre para a circulação e sem obstáculos à visibilidade, atuava segundo um princípio de visibilidade geral, permitindo "um controlo interior, articulado e detalhado". O controlo dos corpos inscritos num lugar é assim reintroduzido como problemática determinante de uma arquitetura, em detrimento da representação visual exterior ("fausto dos palácios") ou da vigilância sobre o exterior ("geometria das fortalezas"). O acampamento militar torna-se assim modelo para um grande número de espaços modernos, transposto para o urbanismo, a arquitetura de lugares institucionais como o hospital, as prisões ou as escolas ou mesmo bairros de habitação para operários e 'pobres'[95]. O seu princípio de visibilidade geral, nomeadamente na sua exemplar substituição de paredes por (...)[96], terá sido partilhado com um número muito maior de arquiteturas[97]. É nesse sentido que Foucault reconhece no início do século XIX o surgimento de uma utopia militar[98].

---

93 Foucault, *Vigiar e punir*, pág. 147.

94 A Escola militar ideal deveria ser, para Pâris-Duverney, capaz de: "Adestrar corpos vigorosos, imperativo de saúde; obter oficiais competentes, imperativo de qualificação; formar militares obedientes, imperativo político; prevenir devassidão e a homossexualidade, imperativo de moralidade." Ibid., p.145

95 Numa conversa com Pedro Bismarck, percebemos que o acampamento (militar) funcionou (e continua a funcionar) como o modelo predileto e recorrente para os "bairros de habitação social" em Portugal durante o séc. XX. Os bairros sociais construídos depois do Estado Novo romperam, em parte, com o paradigma do acampamento e do panótico, mas persiste a questão se continuam ainda a operar subtilmente, e se mais aí do que noutros fragmentos urbanos.

96 "O velho esquema simples do encarceramento e do fechamento - do muro espesso, da porta sólida que impedem de entrar ou de sair - começa a ser substituído pelo cálculo das aberturas, dos cheios e dos vazios, das passagens e das transparências." Foucault, *Vigiar e Punir*, pág. 144.

97 O culto modernista dos grandes envidraçados não terá derivado apenas da sua possibilidade técnica, decorrente das novas tecnologias da construção em ferro e em betão armado, como se mais luz e mais paisagem tivesse sido sempre uma meta da humanidade progressista. A própria razão entre muro e vidro das catedrais góticas ou a sua variação conforme as geografias e os costumes (mais vidro no norte europeu, menos no mediterrâneo) comprova que os materiais e as técnicas pré-industriais seriam capazes, ainda que com maior esforço, de criar resultados mais próximos dos celebrados hoje, se não idênticos.

98 "O sonho de uma sociedade perfeita é facilmente atribuído pelos historiadores aos filósofos e juristas do século XVIII; mas há também um sonho militar da sociedade; a sua referência fundamental era não ao estado de natureza, mas às engrenagens cuidadosamente subordinadas de uma máquina, não ao contrato primitivo, mas às coerções permanentes, não aos direitos fundamentais, mas aos treinamentos indefinidamente progressivos, não à vontade geral, mas à docilidade automática." Ibid., pág.142. Foucault submete assim a utopia socialista do século XVIII a uma crítica (positiva se tomarmos em consideração as técnicas de controlo acrescidas, todos os códigos de conduta construídos através das disciplinas (educação, medicina, arquitetura, etc.), orientadas não tanto para a repressão dos indivíduos mas para a promoção da sua eficiência (re)produtiva através da garantia de segurança, de saúde, de todas as condições mínimas para a multiplicação das suas forças.

O *panótico*[99] apresenta outro princípio de vigilância, propondo uma dissociação do par *ver/ser-visto*. Originalmente desenhado por Bentham enquanto protótipo prisional — embora sugerisse que o seu esquema espacial se poderia estender a outras instituições—, era uma estrutura circular com celas perimetrais e uma torre de vigia ao centro, que iluminaria cada cela. Como as celas eram separadas por paredes, os reclusos ignoravam-se mutuamente, ao mesmo tempo que, ofuscados pela luz que os revelava, não conseguiam verificar a presença do vigia que potencialmente sempre os vigiava[100]. Este é, para Foucault, o efeito mais importante do Panótico: "induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder", ao ponto de se poder prescindir do vigilante[101]. Assim, essa "relação de poder independente daquele que o exerce" é garantida apenas pelo aparelho arquitetónico. As características do poder vigilante sobre o observado é ser visível e inverificável , fazendo com que este sinta ou saiba que é vigiado, mas sem conseguir confirmar em determinada altura se o é de facto. Os efeitos desse isolamento dos corpos a vigiar e da garantia dos efeitos da vigilância sobre eles tornariam a multidão desordenada, confusa, imprevisível num conjunto ordenado de indivíduos separados[102], e identificados[103].

É por isso que mais do que uma solução arquitetural específica para a economia da vigilância e para a punição[104] (psicológica) contínua nas prisões, o *panótico* corresponde a um diagrama intimamente ligado ao modelo de controlo da peste[105], e que serviria, no contexto moderno do bio-poder, para gerir e controlar outros problemas derivados ou dificultados pela multiplicidade desordenada de indivíduos. De facto, o panótico *per se* é um exemplo de "(...) instâncias de controlo individual [que funcionam] num duplo modo: o da divisão binária e da marcação (louco-não louco; perigoso-inofensivo; normal-anormal); e o da determinação coercitiva, da repartição diferencial (quem é ele; onde deve estar; como caracterizá-lo, como reconhecê-lo; como exercer sobre ele, de maneira individual, uma vigilância constante,

---

99 "(...) esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro à periferia [do poder político ao civil, do médico ao doente], onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos". Ibid., pág. 163.

100 "[O recluso] é visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca é sujeito numa comunicação." Ibid., pág. 166.

101 "Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; (...) torna-se o princípio da sua própria sujeição. Em consequência disso mesmo, o poder externo, por seu lado, pode-se aliviar dos seus fardos físicos; tende ao incorpóreo; e quanto mais se aproxima desse limite, mais esses efeitos são constantes, profundos, adquiridos em caráter definitivo e continuamente recomeçados (...)" Ibid., p. 168.

102 Um dos instrumentos de controlo panóticos é a imposição da solidão ao recluso, a sua impossibilidade de gerar um comum afetivo ativo com os seus pares, de quem está separado por uma parede opaca. Esta característica do panótico tal como Bentham o concebeu está, no entanto, ausente na cidade contemporânea, que regularmente se diz panótica pela sua omnipresente iluminação, higienização, desobstrução visual e video-vigilância e pelos seus mecanismos dissuasores de congregações espontâneas.

103 "A multidão, massa compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas. Do ponto de vista do guardião, é substituída por uma multiplicidade enumerável e controlável; do ponto de vista dos detentos, por uma solidão sequestrada e olhada." Foucault, *Vigiar e Punir,* pág. 166.

104 Curiosamente, numa breve memória descritiva do projeto que os OMA desenvolveram para a prisão de Koepel na Holanda, uma das poucas prisões construídas a partir do panótico de Bentham, indica-se que "era surpreendentemente popular entre os reclusos, que gostavam da generosidade espacial do seu vasto interior" (OMA, "Koepel Panopticon Prison" [online], disponível em http://oma.eu/projects/koepel-panopticon-prison [2019, setembro]). A luz revela, assim como higieniza, promovendo a vida sob controlo e a experiência traumática e asfixiante que dela resulta; mas, por outro lado, a saúde que promove é também da ordem psíquica, e eventualmente até o panótico, a máquina de controlo mais sofisticada e, dado o seu efeito ininterrupto, mais violenta e angustiante, tem também os seus efeitos benignos.

105 "Atrás dos dispositivos disciplinares lê-se o terror dos "contágios", da peste, das revoltas, dos crimes, da vagabundagem, das deserções, das pessoas que aparecem e desaparecem, vivem e morrem na desordem." Foucault, *Vigiar e Punir*, p.164

etc.)"[106]. Mais do que um "instituição particular" ou uma "utopia do encarceramento perfeito", o *panótico* é, tal como Foucault o interpretou e tentou definir, "um modelo generalizável de funcionamento; uma maneira de definir as relações do poder com a vida quotidiana dos homens"[107]. Não só figura, mas também meta-figura. É por isso que hoje as tecnologias bancárias e de videovigilância[108], com toda a sua capacidade de arquivar qualquer movimento que façamos, juntamente com a internet, são também dispositivos panóticos, que dissociam o par *ver/ser-visto*.

Mas de que outras formas persistem *a arte das distribuições* e a *hierarquização da vigilância*, e que efeitos produzem? Mesmo quando utilizadas de maneira contra-produtiva para os interesses que se reconhecem na estratégia bio-política, a arte das distribuições e a vigilância hierárquica disciplinam ou sujeitam os corpos, no sentido que restringem as possibilidades de identificação. Ver sem ser visto não determina a posse do poder, tal como ser visto sem ver não determina uma condição repressiva ou de opressão. Os indivíduos que se posicionam nesses pontos heterogéneos (na luz ou na sombra, no centro ou na periferia, no palco ou na plateia) colocam-se antes em posições estratégicas das quais podem favorecer os seus interesses, de maneira que se a luz expõe o indivíduo ao controlo incessante (com os seus violentos efeitos psicológicos e repressivos) ela pode também assegurar a sua segurança ou, no caso extremo de exibicionismo, a consumação de um prazer[109].

A proliferação do vidro, cujo coeficiente de reflexão lhe confere variabilidade de transparência/refletividade/opacidade, do espelho e de dispositivos de captação e transmissão de imagem veio complexificar a produção de regimes de visibilidade. As instalações que Dan Graham, a quem seriam familiares alguns textos de Foucault[110], desenvolveu na década de 1970 revelam-se particularmente sugestivas da relação entre novas materialidades e tecnologias que iam ocupando a cidade contemporânea e as subjetividades por elas produzidas. Como o próprio artista confirma, o que procurava era a formulação de uma "intersubjectividade", "[p]or outras palavras, o espectador tornou-se muito importante (...) [p]or isso envolvi-me com o performer que achei ter de ser o espectador durante o seu próprio processo percetivo"[111]. Daí que os meios materiais utilizados nessas instalações se reduziam àquilo que poderíamos chamar dispositivos contemporâneos de produção espacial/temporal de linhas

106 Ibid., pág. 165.

107 Ibid., pág. 169-70.

108 O Panótico tal como Bentham o desenhou é, contudo, um dispositivo obsoleto. A câmara de vigilância, utilizada por exemplo nas prisões russas modernas, permitiu um controlo e isolamento mais eficazes, mantendo a centralidade da vigilância, a sala de observação, e fracionando ainda mais a periferia, encapsulando mais ainda as celas dos reclusos. A câmara torna-se ainda mais visível e a sua operação mais inverificável. Como alguém diria, se a existência efetiva de um *Big Brother* era, há 70 anos, imprevisível e assustadora, por que o instalamos nós em nossas casas e nos nossos espaços públicos, será em nome da segurança e da comunicação social que se foram erodindo? A dissociação entre o que é visto e o que vê é tão maior que uma parede entre a câmara e os ecrãs que reproduzem as imagens da cela / espaço vigiado basta e substitui todo o conjunto de detalhes (imperfeitos) que visavam, no panótico de Bentham, camuflar a figura do vigia, como persianas e biombos.

109 Nesse sentido, o panótico de Bentham é o oposto de, por exemplo, a casa de Loos para Josephine Baker, mas não se poderá dizer que o diagrama que coordena a forma e a função na casa para Josephine Baker não seja também um diagama panótico. Na casa para Baker, não é a arquitetura que exibe a figura semi-nua da bailarina que nada, mas organiza a visão de maneira a fazer coincidir o espaço onde a bailarina nada com o máximo de linhas de visão que passam pela piscina, ao mesmo tempo que camufla os espectadores em espaços ensombrecidos.

110 Graham refere e cita textos de Foucault publicados na década de 70 em pelo menos dois ensaios: "Not Post-Modernism: History as Against Historicism, European Archetypal Vernacular in Relation to American Commercial Vernacular, and the City as Opposed to the Individual Building" (1981), onde refere a sua "teoria da relação de um regime de poder com novas disciplinas do conhecimento em termos da divisão do espaço arquitetural", e "Theater, Cinema, Power" (1983). Ver Gloria Moure, *Dan Graham: Works, and Collected Writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009).

111 Dan Graham, "Dan Graham: Mirror Complexities" [online], entrevista concedida a Robert Enright e Meeka Walsh (Outubro, 2009), disponível em https://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities [2019, Agosto]

sensoriais, cuja materialidade se tornasse residual e o processo de perceção da obra recaísse sobre a própria perceção dos corpos dos espectadores/performers, simultaneamente sujeitos numa observação e compreensão e objetos de uma observação e compreensão. Embora as experiências percetivas dessas instalações se separassem da experiência quotidiana dos espectadores, elas não deixam de reverberar um entendimento que Graham nutria sobre a relação entre perceção e subjetivação disciplinar, como da criança videovigiada que perdia o *'direito'* à sua *identidade 'privada'*[112], da separação assimétrica através do vidro espelhado entre empregado vigiado e patrão vigia[113], da aparência inocente dos edifícios corporativos que "espelhavam o céu como álibi"[114] ou da identificação de quem olha uma montra com a mercadoria exposta, visualmente sobreposta ao seu reflexo fragmentado e incompleto[115]. O que se torna explícito é essa relação entre o corpo do espectador-sujeito e o do performer-objeto, inscritos num determinado espaço com determinado sistema de relações visuais (e auditivas)[116], sugerindo assim a operatividade técnica do vidro, do espelho, da televisão e da câmara na produção de relações de poder.

Tal como o panótico produz um regime de visibilidade onde o recluso "é visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca é sujeito numa comunicação"[117], para Graham "[a] janela de vidro aliena 'sujeito' de 'objeto'"[118], dependendo do seu fator de refletividade e da iluminação relativa dos dois espaços que divide. "Tanto o vidro como a luz (separada ou conjuntamente) reforçam divisões sociais"[119].

Tomemos, por exemplo, *Public space/two audiences* (1976). Esta instalação é constituída por duas salas retangulares pintadas de branco separadas por um painel de vidro, tendo uma delas um espelho que cobre toda a parede paralela ao vidro, e prestar-se-ia a ser experienciada por duas audiências em simultâneo. Não só cada audiência se encontrava num espaço física e acusticamente isolado pelo painel de vidro da outra audiência, o que faria "assumir que depois de algum tempo cada audiência [desenvolveria] uma coesão social e

---

112 "O uso do video [no interior doméstico] teria implicações socio-psicológicas para a estrutura familiar: por exemplo, crianças sendo continuamente observadas pelos seus pais através do uso de uma câmara de video, 'perdem' o seu 'direito' para ser diferentes em privado, isto é, para ter identidades 'públicas' e 'privadas' separadas." Dan Graham, "Essay on Video, Architecture and Television", *Dan Graham: Works, and collected writings* (Gloria Moure, ed.) (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009), pág. 223.

113 "A vista de um espaço para outro espaço, pelo que é permitido ver-se, define para esse espaço uma 'vista' socialmente (pré-) concebida do outro. O que alguém de um lado da janela consegue ver do outro espaço, e, o que pode ser visto dele como parte do seu espaço por um observador no outro lado (e vice-versa, para alguém do outro lado) é convencionalizado pelo código social/arquitetural. Uma vista de um lado, por oposição a uma vista do outro lado, pode ser simétrica, parecer simétrica mas não ser ou pode ser claramente assimétrica. A "janela-imagem" parece ser simétrica no período de tempo permitido a uma pessoa num ou noutro lado olhar, mas na verdade não é. Uma vista de um empregador do espaço de trabalho dos seus empregados através de um vidro espelhado [*one-way*], por oposição à vista dos empregados do escritório do empregador, é assimétrica, expressando desigualdades de poder." Ibid., pág. 223.

114 "Eu quero debilitar [com o uso do vidro espelhado] o uso corporativo do vidro espelhado de modo a que no lado iluminado seja reflexivo e no interior seja transparente. Trata-se então de uma situação de vigilância. É também um alibi para a corporação. Jimmy Carter desenvolvia uma crítica ecológica ao poder corporativo nos anos 70, e as corporações cortaram nos custos de ar-condicionado com o vidro espelhado, e estavam assim a ajudar o ambiente. O exterior do edifício mostra o céu, e assim o alibi resulta da identificação da corporação com o céu. O que eu queria fazer era um pavilhão prazeroso que seria uma crítica disso. Penso que todo o meu trabalho lida com a cidade enquanto forma." Dan Graham, "Dan Graham: Mirror Complexities", entrevista concedida a Robert Enright and Meeka Walsh.

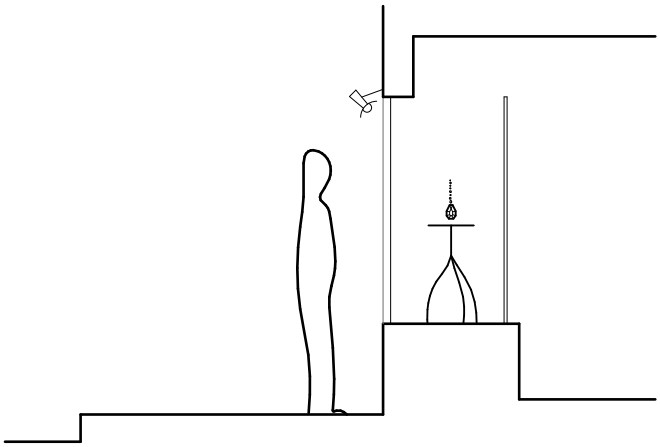
115 Ver Graham, "Essay on Video, Architecture and Television", *Dan Graham: Works, and collected writings,* pág. 226.

116 Essas relações visuais e auditivas, que podem nessas circunstâncias ser analisadas "microscopicamente", tornam-se eventualmente bastante complexas, insinuando a complexidade fenomenológica urbana como dissimulação do verdadeiro regime de visibilidade urbano contemporâneo.

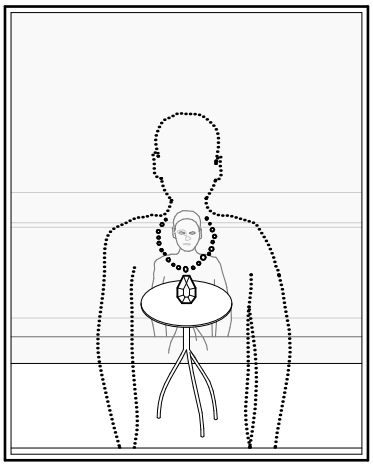
117 Foucault, *Vigiar e Punir*, pág. 166.

118 Graham, "Essay on Video, Architecture and Television", *Dan Graham: Works, and collected writings,* pág. 225.

119 Ibid., pág. 225.



22



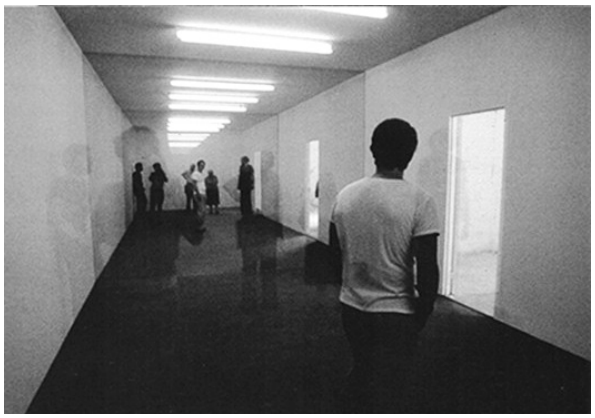
23



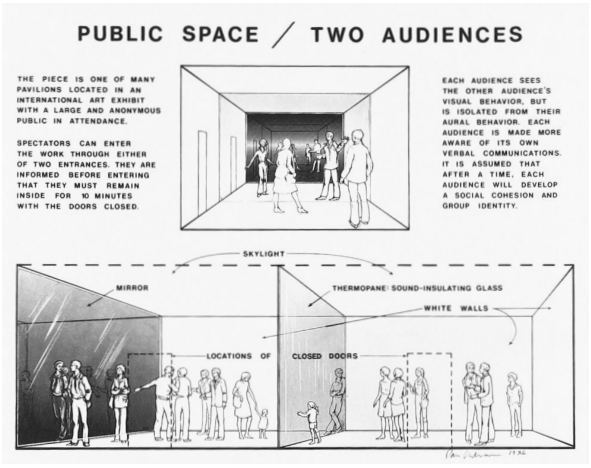
24

img.22-23 Montra de loja a partir de descrição de Dan Graham em "Essay on Video, Architecture and Television"

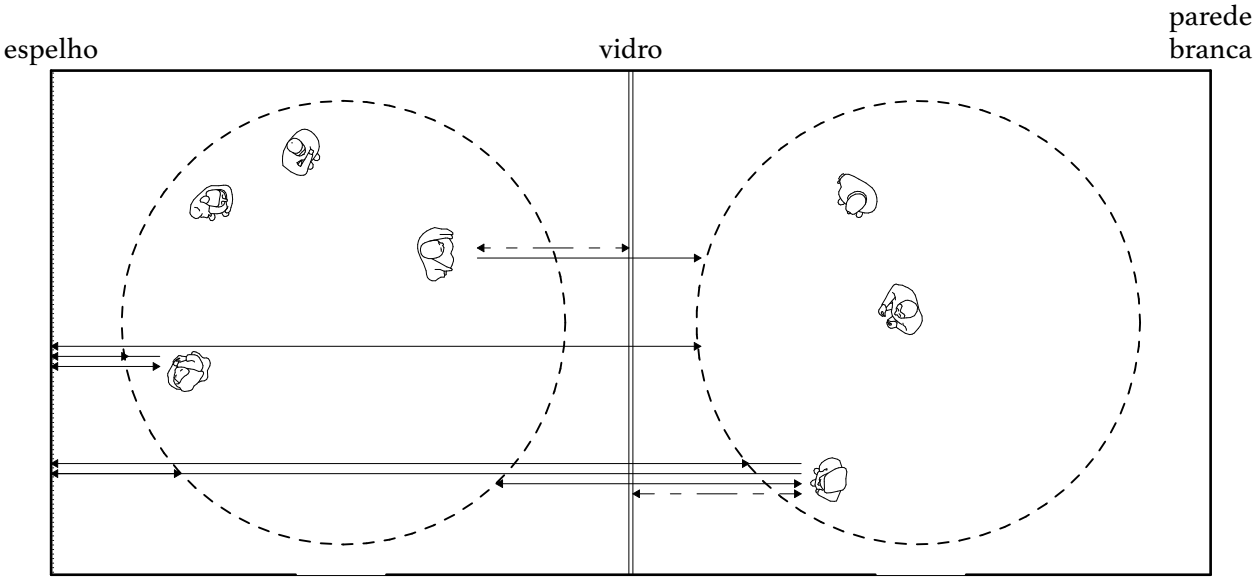
img.24 *Video Piece for Shop Windows* (Dan Graham, 1978)



25




26



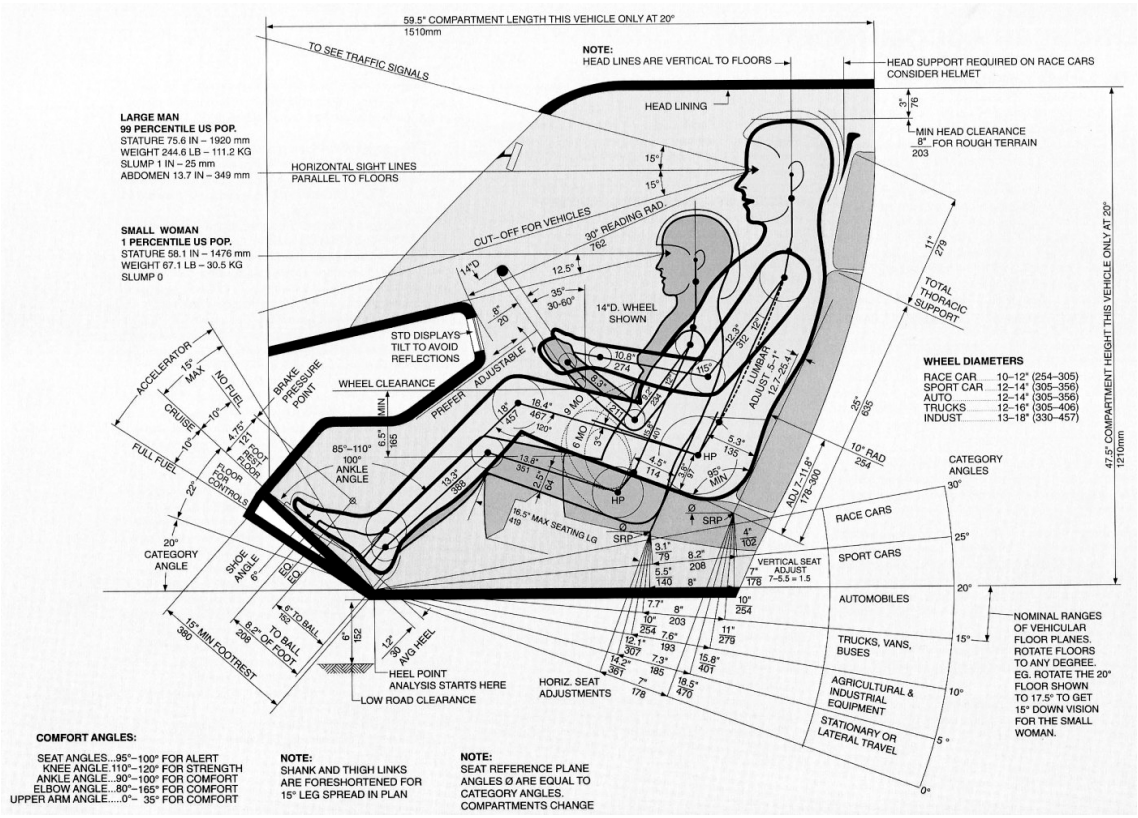

27

img.25 *Public Space / Two Audiences* (Dan Graham, 1976)
img.26 Painel ilustrativo de *Public Space / Two Audiences* (Dan Graham, 1976)
img.27 Linhas visuais em *Public Space / Two Audiences*__Planta, 1:75

uma identidade de grupo"[120], como a presença do espelho em apenas uma sala criaria uma assimetria visual, que distinguiria a experiência percetiva dos dois grupos. Na sala com o vidro, cada indivíduo poderia olhar o espelho, vendo-se, vendo-se entre a sua audiência ou vendo as duas audiências (vendo-se), enquanto na outra sala, na qual Graham esperaria uma orientação coletiva para o painel de vidro, cada indivíduo veria as duas audiências ao mesmo tempo, a da outra sala através do vidro e refletida no espelho e a sua própria refletida no espelho e parcialmente também no vidro. A nível individual, vêmo-nos, vemos o outro, vemos o outro a ser visto e/ou vemo-nos a ser vistos. Assim, ao contrário do panótico onde se dissocia por completo o par ver/ser-visto, aqui, através das reflexões, a ação ver refrata-se em ver/ver-se/ver-se-ser-visto e a ser-visto em ser-visto/ser-visto-a-ver-se/ser-visto-a-ver, permitindo diferentes experiências sensoriais onde essas ações acontecem isolada ou simultaneamente, revelando empiricamente os efeitos psicológicos que cada uma dessas condições, associadas ou dissociadas, provoca no indivíduo. Como resumem Robert Enright e Meeka Wals, "[e]ste processo de apreensão alternada é uma maneira de medir a perda e redescoberta do ego próprio e do outro"[121]. Além disso, ao vermos simultaneamente o outro a olhar-nos e a nossa própria imagem refletida tomamos consciência da própria perceção subjetiva do outro, pela qual devimos objeto (de perceção, de informação).

120 Enunciado de um painel ilustrativo da instalação, *Dan Graham: Works, and collected writings*, pág.113

121 Graham, "Dan Graham: Mirror Complexities".






img.28 Cabine automóvel, grande “Joe” e pequena “Josephine” (Henri Dreyfuss, 1955)

# 1.3
# Subjetivação bio-política e Regimes de Identidade

Em *Are we human?*, Beatriz Colomina e Mark Wigley defendem a tese de que a humanidade e as suas tecnologias (não-discursivas) se produzem mutuamente[122]. Se no mundo animal a adaptação necessária à sobrevivência e à seleção sexual[123] ocorre ao nível biológico, no caso do ser humano essa adaptação terá ocorrido através da sua relação com os artefactos e do produto relativamente indeterminado dessa relação[124,125]. A descoberta arqueológica das pontas líticas em 1859[126], cuja forma com dupla simetria seria testemunha da existência humana muito além do fim da pré-história e de qualquer limite defendido pela igreja cristã e pelas teorias criacionistas, e a teoria da evolução natural das espécies de Darwin, publicada no mesmo ano, viriam a confirmar a mutabilidade do ser humano, "transforma[ndo] dramaticamente o pensamento sobre mentalidade, biologia e tecnologia". O ser humano surge então como organismo plástico, física e intelectualmente, transformado ou capaz de se transformar em função do que ele mesmo desenhou[127]. Essa codependência entre ser humano e artefacto, juntamente com a omnipresença deste no mundo atual[128], implica perguntarmo-nos: Será imaginável identificarmo-nos além da perceção, da atividade ou do quotidiano que decorrem dessa simbiose entre o humano-animal e os artefactos que usamos para satisfazer as nossas necessidades mais básicas assim como os nossos desejos mais sofisticados?

Antes de se abordarem algumas das especificidades da produção disciplinar de sujeitos pela arquitetura, é útil lembrar a nova conceção de ser humano e das suas faculdades elaborada pela filosofia moderna antropocêntrica, nomeadamente a partir de Kant, e da progressiva identificação individualizante dos indivíduos pelas disciplinas. Ao propor uma inversão no modo de abordar a produção de conhecimento, colocando ênfase na finitude cognoscente do ser humano como condição para o conhecimento em oposição à verdade intrínseca de um determinado objeto a conhecer e do 'conhecimento infinito', Kant realizava aquilo a que chamou *revolução copernicana* do conhecimento[129]. O ser humano passa então

---

122 "O humano torna-se humano ao ver-se nas coisas que faz, ou vendo a sua possibilidade nessas coisas. Assim, o humano não inventa simplesmente instrumentos. Os instrumentos inventam o humano. Mais precisamente, instrumento e humano produzem-se mutuamente." Beatriz Colomina e Mark Wigley, *Are we human?* (Zurique: Lars Müller Publishers, 2016), págs. 51-2.

123 Em relação à seleção sexual por via do ornamento, ver Colomina e Wigley, op. cit., pág. 45.

124 "A totalidade da nossa evolução tem-se orientado para colocar fora de nós o que no resto do mundo animal é conseguido através da adaptação das espécies." Leroi-Gourhan, apud Colomina e Wigley, op. cit., pág. 52.

125 "Os artefactos tornam-se realmente transformadores ao exceder o que esperamos deles - desencadeando o potencial de novas formas de ver, pensar, captar e agir - que o design desempenha o seu papel em redefinir o humano." Ibid., pág. 17

126 Esta descoberta em particular implicava algum grau de simultaneidade entre o advento do design, a relação com o mundo através de artefactos, e a evolução do próprio ser humano. Ainda que seja polémico, é possível que a fisionomia da mão humana tenha evoluído em função das ferramentas primitivas que usava.

127 "A mão humana é adaptada unicamente para fazer e usar ferramentas. A estrutura herdada do corpo é então alterada pelas suas extensões tecnológicas. O design humano eventualmente redesenha o humano. Somos gradualmente redesenhados pelas nossas ferramentas." Colomina e Wigley, op. cit., pág. 36

128 "Já não existe um lado do mundo exterior ao design. O design tornou-se o mundo." Ibid., pág.9

129 Tal como Copernico teria defendido o heliocentrismo em detrimento do geocentrismo, Kant defenderia a centralidade do sujeito (invariavelmente um ser humano) na construção de conhecimento em relação a objetos 'periféricos', cuja verdade intrínseca seria inacessível e toda a verdade a seu propósito derivaria das faculdades cognoscentes e sensíveis do sujeito.

a ser compreendido como "a fonte do conhecimento, da significação e da história"[130], cujas faculdades para (se) compreender dependem de um contexto de poder e conhecimento construído historicamente: "[o] homem não *tem* uma natureza, mas *dá*-se a si mesmo uma natureza histórica"[131] . As relações entre poder e conhecimento, variáveis ao longo da história, determinam também os processos por que a subjetivação se dá; em suma, a nossa *experiência* da realidade varia dependendo de determinado complexo de poder e saber e, consequentemente, as nossas capacidades para nos tornarmos sujeitos (que nunca são anuladas, antes mais ou menos potenciadas/direcionadas).

Da leitura que Wallenstein faz sobre Kant e Foucault, a morte de Deus não é necessariamente o fim dos horizontes, mas a descoberta de novos horizontes a partir da finitude radical do ser humano. Wallenstein resgata assim o sentido positivo do *assujetissement* disciplinar, ressalvando que se a disciplina produz 'opressão', limitando os nossos gestos em função de uma maior (re)produtividade e de uma identificação persistente, produz também subjetivação, num "processo simultâneo de subjugação e subjetivação", ações que, ao invés de serem autónomas ou se excluirem mutuamente, se reforçam mutuamente. Neste sentido, o bio-poder enquanto poder produtivo consegue simultaneamente "produzir indivíduos *e* libertá-los para se produzirem a eles mesmos"[132], pelo que até a formalização disciplinar panótica produz no indivíduo forças subjetivizadoras[133]. Quanto mais sujeitos pelas disciplinas, maior é a potência de subjetivação, de desidentificação, de resistência transformadora ao *saber* e *poder* disciplinares, uma vez que a liberdade, a ser exercitada nalgum lado, é no espaço que fica fora do que somos enquanto produto do saber e do poder. No contexto da produção de subjetividade pelo poder e conhecimento disciplinares, surgem assim duas subjetividades: aquela produzida diretamente pelo poder e pelo conhecimento, cujas duas formas de sujeição consistem "em nos individualizar de acordo com as exigências do poder" e "em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas"[134], e aquela produzida pelas *tecnologias do ser-próprio*[135], "uma dimensão

130 Sven-Olov Wallenstein, *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture* (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2013), pág. 7.

131 Ibid., pág. 8

132 Ibi., pág. 5. [itálico do autor citado]

133 "O aspeto essencial do Panopticon de Bentham é a sua capacidade de exercer uma máxima influência sobre uma população através do uso mínimo de força física. Fazer isto através da transferência de uma força ativa para um "objeto" que assim se torna individualizado e "subjetivizado" como o portador da responsabilidade e lugar da atividade, que pela sua vez se torna envolvido num "para-si-mesmo" e, portanto, dotado de uma certa liberdade, é a tarefa do diagrama. É por isto que Bentham pode afirmar que o resultado do Panopticon é um aumento global em liberdade e prosperidade para todos os indivíduos: ele revigora a economia, aperfeiçoa a saúde e difunde a felicidade através do corpo político ao incutir uma capacidade reflexiva nos seus sujeitos que os torna mais produtivos." Ibid., p.35-6. Se a produtividade é algo que interessa ao capitalismo bio-político, ela interessa também ao indivíduo que lhe quer resistir através da condução das suas forças para a sua reinvenção. O diagrama panótico entendido como princípio bio-político da arquitetura moderna, produz assim o sujeito-recluso, que absorve, reflete e expande as relações de poder e é subjugado à força da norma, mas tem também a liberdade de lhe resistir, uma vez que sem norma não há dissidência e que é no caminho com referência à norma que a liberdade existe e pode proliferar.

134 Deleuze, *Foucault*, pág. 113

135 Foucault localiza a origem das tecnologias de ser-próprio (de auto-subjetivação) na Grécia antiga. "Longe de ignorarem a interioridade, a individualidade, a subjetividade, eles [os gregos] inventaram o sujeito, mas como uma derivada, como o produto de uma "subjetivação". (Deleuze p.108) A partir de Sócrates e Platão — em *Alcibiades*, de Platão, Sócrates instrui o seu discípulo Alcibiades na arte de cuidar de si, dos seus pertences e da sua saúde, de maneira a adquirir vantagens políticas para governar a cidade face aos seus opositores espartanos e persas—, cuidar de si mesmo surge como condição para governar os outros. Esse imperativo político obriga à reflexão sobre o que é esse ser-próprio ou ego que se tem de cuidar. Foucault diz-nos que o "ego é um pronome reflexivo e tem dois sentidos. Auto significa "o mesmo", mas também transmite a noção de identidade. O segundo sentido altera a questão "O que é o ser-próprio?" para "Em que plataformas deverei encontrar a minha identidade?"." Foucault, "Technologies of the Self" [online], *Lectures at University of Vermont in October 1982*, disponível em https://foucault.info/documents/foucault.technologiesOfSelf.en/ [2019, setembro].

da subjetividade que deriva do poder e do saber, mas que não depende deles"[136].

Quando o ser humano (sujeito) se debruça sobre ele mesmo (objeto)[137] surge então aquilo que Deleuze identificaria na obra de Foucault como uma *dobra* [do Ser, do sujeito, do ser-próprio]. O sujeito que produzimos através da subjetivação "[n]ão é um desdobramento do um, é uma reduplicação do Outro. Não é a emanação de um Eu, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu"[138]. A Subjetivação ou Liberdade [para se ser à margem do poder e do saber] reside no pensamento ou vivência do indivíduo enquanto processo parcialmente aleatório, estranho ao poder e ao saber. Mas os atos de pensar ou viver livremente partirão sempre das formas de saber e dos diagramas de poder. Se a arquitetura sujeita os corpos a determinadas condições de visibilidade, podemos considerar que são essas mesmas condições de visibilidade a plataforma sensível a partir da qual os indivíduos constituirão a sua forma de pensar e viver livremente. Além disso, as visibilidades produzidas pela arquitetura poderão ser mais ou menos conflituosas com os *enunciados* disciplinares, abrindo ou fechando a fissura entre saberes discursivos e não-discursivos e potenciando assim o pensamento subjetivador, o exercício processual da liberdade. Em suma, ao indivíduo disciplinado surgem as questões "[que] posso eu saber, ou que posso ver e enunciar em tais condições de luz e de linguagem? Que posso fazer, a que poder visar e que resistências opor? Que posso ser, de que dobras me cercar ou como me produzir como sujeito? Sob essas três questões, o "eu" não designa um universal, mas um conjunto de posições singulares ocupadas num Fala-Se/Vê-Se, Combate-Se, Vive-se"[139].

Naturalmente, não é do âmbito desta dissertação desenvolver as *técnicas do ser-próprio* disponíveis aos indivíduos para viverem *livremente*, mas deverá ter ficado claro que a arquitetura, através do *assujetissement* disciplinar, sujeita o indivíduo a determinada identidade a partir da qual este se poderá subjetivar. Essa sujeição dos corpos a uma identidade é feita segundo regimes de identidade — nacional, etária, racial, de género, de orientação sexual, etc. —, que, ao classificarem e tornarem a individualização inteligível, permitem ordenar o desordenado. Nesse sentido, vemos surgir, com o desenvolvimento do bio-poder e das disciplinas, instâncias em que os corpos são submetidos a estratégias de conhecimento e poder que produzem neles determinada realidade ou verdade consubstancial, uma identidade[140]. A partir desta conceção bio-política da identidade, podemos agora considerar

---

136 Deleuze, *Foucault*, pág. 109

137 A questão kantiana *o que é o homem?*, cuja resposta teria de partir da finitude do conhecimento acessível ao ser humano, implica este na dupla condição de objeto e sujeito.

138 Deleuze, *Foucault*, pág. 105.

139 Ibid., pág. 122.

140 Um bom exemplo de tecnologias de produção de identidade é a sexualidade, conforme a concebe Foucault em *History of Sexuality: the Will to Knowledge*. A produção da *sexualidade*, enquanto construção histórica de uma rede de interdependência entre "a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, o incitamento ao discurso, a formação de conhecimento especial, o reforço dos controlos e resistências" (Foucault, *The Will to Knowledge: History of Sexuality: Vol.1*, págs. 105-6) segundo estratégias de *saber* — como conhecer ou formular conhecimento a partir deste corpo — e de *poder* — como promover neste corpo as forças necessárias ou menos resistentes à (re)produção, ou legitimar a sua repressão se consideradas contraprodutivas —, implicou a produção de sujeitos, a objetivação de sujeitos. A socialização do comportamento reprodutivo e a psiquiatrização do prazer perverso terão possibilitado a eugenia e a medicina das perversões, responsáveis pela identificação do indivíduo em função das suas vantagens genéticas ou dos seus atos degenerativos, respetivamente. Ao corresponder os corpos a uma identidade fixa decorrente da sua genética e dos seus atos patologizados, a ciência moderna criaria a raça e a orientação sexual como regimes de identidade. É nesse contexto que Foucault identifica a origem da homossexualidade como identidade de um indivíduo na publicação de um artigo de 1870 escrito por Carl Westphal sobre "sensações sexuais contrarias", onde a homossexualidade é considerada categoria psicológica, psiquiátrica e médica, "menos como um tipo de relações sexuais do que por uma certa qualidade de sensibilidade sexual" intrínseca ao indivíduo, à sua identidade: "Conforme definido pelos códigos civis e canónicos antigos, a sodomia era uma categoria de atos proibidos; o seu infrator não era mais do que o seu sujeito jurídico. O homossexual do século dezanove tornou-se uma personagem, um passado, um caso histórico e uma infância, além de ser um tipo de vida, uma forma de vida e uma morfologia, com uma anatomia indiscreta e possivelmente uma fisiologia misteriosa. Nada do que fizesse

como a arquitetura sujeita os indivíduos ao produzir espaço segundo determinados *standards* ou *normas* corporais ou ao preparar, através da distribuição dos corpos, da produção de assimetrias visuais e da localização diferencial de vários dispositivos, o exercício de contínua inspeção e identificação pública.

Efetivamente, a distribuição disciplinar dos corpos e a vigilância hierárquica preparam as condições de inspeção pública dos corpos, que se fará segundo a *norma* e os regimes de identidade. A norma permite fixar um modelo de (re)produtividade bio-política, a partir do qual qualquer desvio contraproducente será medido[141]. A consolidação do *Normal* é formulada através do exame individualizante[142], que visa identificar e descrever o indivíduo[143], e que resultaria numa crescente documentação individualizante dos corpos[144]. Embora essa documentação não seja atividade arquitetural, cabe à arquitetura garantir a "visibilidade obrigatória" do indivíduo de maneira a que possa ser dado a ver como objeto de informação a ser organizado. A *norma*, nomeadamente através dos influentes *Architect's Data* (1936) de Neufert e *Modulor* (1945) de Le Corbusier, viria a integrar o vocabulário arquitetural moderno sob a forma de *standards* corporais, devidamente medidos e proporcionados, que serviriam não só a eficiente standardização dos elementos construtivos como serviriam de referência projetual para garantir o conforto mínimo. No entanto, como Léopold Lambert defende[145], a reciprocidade entre *standard* corporal, mesmo que meramente ideal ou representativo, e espaço organizado determina uma variável adequação dos corpos à arquitetura[146], em função do seu diferencial face à *norma*[147]. No entanto, o recurso a diferentes corpos referenciais pode revelar-se igualmente problemático e acentuar mais intensamente outros tipos de reciprocidade entre

---

parte da sua composição total deixava de se afetar pela sua sexualidade. (...) Era consubstancial consigo, menos um pecado habitual do que uma natureza singular." Foucault, *The Will to Knowledge: History of Sexuality: Vol.1*, págs. 43-4.

141 "Compreende-se que o poder da norma funcione facilmente dentro de um sistema de igualdade formal, pois dentro de uma homogeneidade que é a regra, ele introduz, como um imperativo útil e resultado de uma medida, toda a gradação das diferenças individuais" (Foucault, *Vigiar e Punir*, pág. 154). Qual o limite dessa diferença? Provavelmente aquele onde deixa de ser adaptável ao conjunto produtivo que lucre dessa diferença. O capitalismo testará sempre esse limite, se os homossexuais são menos úteis ao capitalismo que os heterossexuais, dada a sua inaptidão para se reproduzir, eles podem e têm vindo a ser crescentemente aliciados por esse sistema enquanto consumidores de mercadorias produzidas em torno da sua diferença de orientação sexual.

142 O exame é uma tecnologia transdisciplinar e funciona discursiva e não-discursivamente. Ainda assim, há que identificar o seu importante papel na educação e na medicina, onde se terá desenvolvido e ramificado em complexas burocracias orientadas para as últimas consequências de individualização dos corpos. "O Normal se estabelece como princípio de coerção no ensino, com a instauração de uma educação estandardizada e a criação das escolas normais; estabelece-se no esforço para organizar um corpo médico e um quadro hospitalar da nação capazes de fazer funcionar normas gerais de saúde; estabelece-se na regularização dos processos e dos produtos industriais. Tal como a vigilância e junto com ela, a regulamentação é um dos grandes instrumentos de poder no fim da era clássica. (...) Em certo sentido, o poder de regulamentação obriga à homogeneidade; mas individualiza, permitindo medir os desvios, determinar os níveis, fixar as especialidades e tornar úteis as diferenças, ajustando-as umas às outras." Foucault, *Vigiar e Punir*, p.153-4.

143 "O exame, cercado de todas as suas técnicas documentárias, faz de cada indivíduo um "caso": um caso que constitui um objeto para o conhecimento e uma tomada para o poder.". (Foucault, *Vigiar e Punir*, pág. 159) Segundo Foucault, até ao advento do exame "clínico" aplicado em cada disciplina, no final do século XVIII, grande parte da população não era descrita, mas passa a ser submetida a "uma nova modalidade de poder em que cada um recebe como status a sua própria individualidade, e onde está estatutariamente ligado aos traços, às medidas, aos desvios, às "notas" que o caracterizam e fazem dele, de qualquer modo, um "caso".", um "indivíduo como efeito e objeto de poder, como efeito e objeto de saber".

144 A documentação escrita decorrente do exame fixa o sujeito-indivíduo, através de "métodos de identificação, de assimilação ou de descrição". Este tipo de burocracia ajuda na distinção de indivíduos, quer se trate de soldados, doentes, estudantes ou devedores, tornando mais fácil e rigorosa a sua identificação, recompensa ou punição.

145 Léopold Lambert, "Architecture and the norm: the violence of a continuous reciprocity", *The Funambulist*, nº 13 "Queers, Feminists & Interiors" (setembro-outubro 2017).

146 "(...) [os corpos cuja forma diverge significativamente da norma] serão colocados numa posição de desconforto ao interagir com objetos criados dentro deste sistema [de medição com referência a um *standard* corporal representativo]. Alguns terão de baixar a cabeça para passar através de uma moldura de porta, outros (entre os quais as crianças se poderão identificar) não conseguirão alcançar os corrimões de um metro pregados ao teto, enquanto outros só serão capazes de subir escadarias com enorme esforço." "Architecture and the norm: the violence of a continuos reciprocity", Ibid., pág. 11.

147 "O grau de violência experienciada pelo ambiente construtivo é proporcional ao grau de diferenciação [dos corpos face à norma]." "Architecture and the norm: the violence of a continuos reciprocity", Ibid., pág. 11.

arquitetura e norma corporal, conforme a análise de Lambert dos estudos antropomórficos e sugestões métricas de Henry Dreyfuss. Este designer industrial desenvolveu duas figuras fictícias, "Joe" e "Josephine", para as quais desenhou corpos medidos desdobrados em variações etárias e de constituição corporal (magro/gordo). A produção de identidade, no sentido de reconhecermos em nós capacidades ou aptidões limitadas a determinado número de experiências, surge quando se associam essas diferentes normas a diferentes atividades. Assim, os aparelhos socialmente tidos como masculinos seriam desenhados a partir de "Joe" e os aparelhos tido como femininos a partir de "Josephine"[148]. Esta diferenciação determina assim que um corpo experienciará uma violência diferente em função dos aparelhos que usa, sentindo-se mais adaptado aos aparelhos masculinos ou aos femininos, e obrigando-se assim a rever-se na divisão do trabalho social por género dominante. Mais do que rejeitar a ideia de que a arquitetura é cúmplice na normalização do corpo humano e das suas capacidades, penalizando os corpos que da norma se desviam ou 'premiando' aqueles que se adequam ao dispositivo arquitetural (o que poderia ser igualmente constrangedor), parece ser necessário verificar se, de facto, a organização do espaço não se regerá ainda por regimes de identidade e de divisão do trabalho que consideremos obsoletos, nomeadamente a correspondência do masculino à vida pública, política e militar e do feminino à vida privada, à cozinha e ao laborioso cuidado (enfermagem, educação, assitência social, etc.).

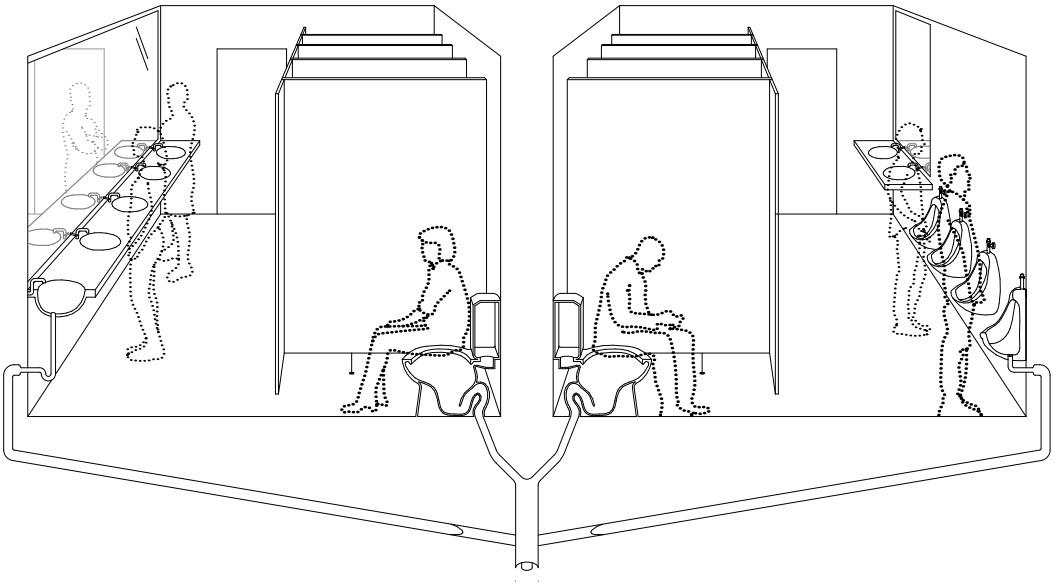
Além das *normas* métricas inscritas na arquitetura, existem ainda outras instâncias onde a arquitetura apoia e é cúmplice na consolidação de regimes de identidade. Num artigo entitulado "Trashgender: urinate/defecate, masculine/feminine", Paul B. Preciado analisa como as casas de banho públicas, uma entidade espacial criada no século XIX — coincidente, precisamente, com a consolidação da sociedade disciplinar bio-política—, funcionam como "tecnologias de género", ou seja, produzem género (binário). Apesar da racionalidade programática a que teriam de responder — auxiliar as necessidades biológicas urinar e defecar por motivos de saúde pública e, através da sua proliferação, a mobilidade urbana — favorecer um uso individual e no qual as semelhanças morfofisiológicas entre pessoas permitiriam uma solução universal[149], sem qualquer reforçada organização espacial segundo um qualquer regime de identidade, Preciado indica a sua "cumplici[dade] com a normalização da heterossexualidade e a patologização da homossexualidade", contextualizadas pela emergência de novos códigos conjugais e domésticos "que requeriam a distribuição espacial dos géneros". De facto, as casas de banho públicas contemporâneas organizam-se de modo a possibilitar uma inspeção dos indivíduos em função da sua expressão de género. Em primeiro lugar, a divisão binária das casas de banho acompanhadas de sinalética que distingue entre homem e mulher legitima e promove uma inspeção anónima por parte de quem ocupa a casa de banho, que visará identificar se o corpo que acede a determinada casa de banho corresponde aos "códigos de masculinidade e feminilidade vigentes", atentando a qualquer ambiguidade de género (no caso da casa de banho feminina, "cabelo extremamente

148 "Joe desempenha numerosas tarefas. Dentro de vinte e quatro horas ele pode determinar as posições de controlo de um linotipo, ser medido para uma cadeira de avião, ser comprimido num tanque blindado [Dreyfuss trabalhou para as forças armadas norte-americanas durante a segunda guerra mundial], ou conduzir um trator; e podemos confiar a Josephine passar a roupa a ferro, sentar-se num quadro de distribuição telefónica, mover um aspirador num compartimento, datilografar uma carta." Dreyfuss, apud Lambert, "Architecture and the norm: the violence of a continuos reciprocity", pág.11. Em parênteses retos encontra-se uma explicação escrita por Lambert.

149 O senso comum associa, de facto, as casas de banho públicas primeiramente a essas duas funções, urinar e defecar, ignorando ou rejeitando a existência de enviesamentos ideológicos que constrangem o seu desenho. Para reiterar essa primeira razão de ser das casas de banho públicas à margem da produção bio-política da identidade, Preciado chama-lhes "novas tecnologias de descarte de matéria fecal" (Paul B. Preciado, "Trashgender: urinate/defecate, masculine/feminine", *The Funambulist*, nº 13 "Queers, Feminists & Interiors" (setembro-outubro 2017).)



**29**



**30**

img.29 *Pissoir* parisiense, Halles centrales (Charles Marville, ca. 1875)

img.30 Instalações sanitárias públicas__Corte perspetivado, 1:50

curto, falta de maquilhagem, pelos que se assemalham a um bigode, passo largo, etc.") e, identificando demasiados desvios do padrão, punirá verbal ou fisicamente o corpo infrator e exigirá a sua expulsão. Em segundo lugar, a distribuição dos corpos e o regime de visibilidade dentro de cada casa de banho (masculina/feminina) faz-se diferencialmente, de maneira a que a mulher urine e defeque sentada e protegida do olhar público e o homem urine em pé e exposto ao olhar público, que assim poderá confirmar a sua conformação com os códigos de masculinidade vigentes, e defeque sentado[150]. Na medida em que a cabine esconde "qualquer função fisiológica" da mulher, ela funciona como extensão dos códigos domésticos. Pelo contrário, a casa de banho masculina revela um esforço projetual para garantir que urinar seja uma atividade coletiva e vertical e defecar uma atividade individual e sentada: à margem de ser ou não natural o homem cisgénero urinar de pé, o urinol funciona como prótese arquitetural do seu corpo, a cuja forma se adapta e ao qual facilita urinar de pé sem respingos; pelo contrário, o dispositivo dedicado à defecação é posicionado dentro de cabines, reiterando a desejada privacidade do ânus masculino, assim protegido de qualquer sexualização ameaçadora[151]. Em suma, a compartimentação e organização funcional das casas de banho coaduna-se com a "segregação sexual e de género que a arquitetura moderna urinária impôs nos últimos dois séculos: público/privado, visível/invisível, decente/obsceno, homem/mulher, pénis/vagina, estar de pé/sentado, ocupado/concorrido"[152].

A produção do género levada a cabo pelas casas de banho públicas serve apenas para ilustrar como a distribuição dos corpos e a conformação de um regime de visibilidade reforçam regimes de identidade, maior parte das vezes ao preparar a inspeção pública do corpos para determinar se eles estão no lugar certo em função de determinado regime de identidade. Outros exemplos poderiam ser dados, como a segregação de classes económicas entre diferentes zonas urbanas — a pessoa que exibe tratos de uma classe com alto poder económico (um carro caro, um fato completo e em bom estado, etc.) é estranhada e possivelmente repudiada ao entrar num bairro segregado habitado por pessoas com menos recursos, e vice-versa —, a diferenciação exclusiva dos espaços segundo os estatutos de determinada comunidade institucional — como a definição do devido lugar dos professores, dos estudantes e dos funcionários numa escola — ou a definição de fronteiras de espaços dedicados a faixas etárias específicas — jardins de infância para crianças e os seus acompanhantes, casas noturnas para adultos e lares de idosos para os mais envelhecidos.

Quando a arquitetura participa no isolamento do indivíduo ou de um coletivo em função de determinadas características, subjuga-o/subjetiviza-o e insere-o em determinado regime de identidade. Subjuga-o porque lhe identifica limites de capacidades e subjetiviza-o porque lhe reconhece capacidades ou qualidades próprias dessa condição identitária, que hipoteticamente servem de base para o aprofundamento dessas capacidades ou formalizam aquilo a que liberdade se presta a desconstruir.

---

150 "Esta é uma das principais leis arquiteturais de género da modernidade Ocidental: a produção efetiva da masculinidade heterossexual depende da separação imperativa da genitalidade e da analidade, da urina e da merda." Ibid., pág. 16.

151 "(...) a divisão espacial das funções genital e anal protege contra a potencial tentação homossexual ou, antes, condena-a para a área da privacidade. (...) Como sugerido ºpr Çee Edelman, a abertura masculina, um buraco que está potencialmente aberto para penetração, deve ser aberto em espaços confinados e protegidos dos olhos de outros homens: caso contrário, pode fazer surgir um convite à homossexualidade." Ibid., p. 17.

152 Ibid., p. 17.



31

img.31 Terreiro de 200 Colonnes, Climat de France (Pouillon, 1954-57)

ß

# Climat de France, Fernand Pouillon

## Arquitetura colonial em Argel: disciplina, representação e emancipação

*Climat de France* (Fernand Pouillon, Argel, 1954-57), um complexo habitacional construído nas vésperas da proclamação da independência da Argélia, conserva um lugar controverso, senão ignorado, na história das políticas de habitação e dos paradigmas arquiteturais no pós-guerra. A partir da sua ambivalência entre a necessidade de neutralizar a rebeldia de uma população instalada em *bidonvilles*, através da oferta paternalista de habitação confortável e moderna conforme os parâmetros da capital imperial, e o esforço em monumentalizar e dignificar um bairro de outra forma pobre podemos refletir sobre o conflito entre disciplina e dissenso (estético)[153].

A partir dos anos 30, a habitação argelina passou a ser construída segundo dois paradigmas. O primeiro outorgava a segregação e diferenciação de *habitação indígena* e *habitação europeia*, relevando as diferenças culturais existentes entre etnias e mantendo assim operacional o *Code de l'indigénat*[154], enquanto o segundo se apoiava em políticas assimilacionistas, promovendo a integração de populações nativas em bairros modernos europeus sem relevantes referências às tipologias e decorações representativas associadas aos *indígenas*. Essa oposição ideológica viria a explicitar-se numa edição especial da revista *L'Architecture d'Aujordoui*, intitulada "La France d'outre-mer" (1936), na qual o presidente da *Habitat à bon marché* defendia que as "habitações indígenas devem ir ao encontro dos requisitos dos costumes habituais, que exigem a absoluta privacidade da casa", enquanto Lathuillière, membro ativo do grupo argelino dos SAM[155], afirmaria "[ser] um erro forçar o respeito pelos costumes [argelinos] ao ponto de tentar lembrar, pela forma e disposição, edifícios antigos" e que "novas construções terão de ser cuidadosas ao satisfazer velhos costumes e deveriam guiar alguns hábitos de maneira a abrir caminho para a gradual assimilação dos costumes europeus"[156]. A controvérsia, apoiada em binómios como tradicional/moderno, indígena/europeu e segregação/assimilação, persistiria no pós-guerra, com o agravamento de escala dada a urgência na construção de habitação para os migrantes que trocavam o campo pela cidade[157]. As participações dos grupos GAMMA

---

153 "Estes projetos coloniais negociavam um conflito contínuo entre uma oferta de melhoria de condições de vida em troca de um inevitável adiamento da auto-governação argelina, instrumentalizando a urbanização «que significava de uma só vez opressão e modernização... mas que também trouxe esperança por outras potenciais formas de viver»" Brittany Utting e Daniel Jacobs, "An Architecture Without Contempt", *CARTHA II* (Março, 2018) / 03, pág. 12. Citação entre aspas retas de Jean-Louis Cohen.

154 O *Code de l'indigénat* havia sido criado em 1887 e definia os indivíduos berberes, árabes e turcos, entre outros grupos étnicos estabelecidos na Argélia pré-colonial francesa, como *sujeitos franceses indígenas*, sujeitando-os a "regulações discriminatórias incapazes de definir qualquer proteção constitucional, política ou económica", por oposição aos indivíduos considerados europeus (Samia Henni, "From "Indigenous" to "Muslim"" [onlinte], *Positions* (2017), disponível em: https://www.e-flux.com/architecture/positions/160964/from-indigenous-to-muslim/ [2019, Julho].) Viria a ser revogado em 1945, permitindo a nativos aceder à cidadania francesa, ainda que na prática continuassem a ser discriminatoriamente identificados, desta vez como *muçulmanos*. A taxonomia utilizada para descrever a habitação argelina durante o período colonial respeitava essa diferenciação legal e política, tornando cúmplices os arquitetos das *habitações indígenas* ou *muçulmanas* de um sistema segragacionista ou, pelo contrário, assimilacionista.

155 O grupo argelino dos SAM (Sociedade dos Arquitetos Modernos), fundado dois anos depois da celebração centenária da conquista da Argélia, defendia a construção segundo "os princípios da estética moderna", a que corresponderiam formas reconhecivelmente "europeias", e rejeitava qualquer pastiche ou representação de temas mouriscos, associando assim moderno a europeu e obsoleto a "indígena". Ibid.

156 Ibid.

157 Além da vontade socio-filantropa de resolver o problema da falta de saúde e qualidade de vida das *bidonvilles* que se multiplicavam em torno de Casablanca e Alger, estas representavam também um obstáculo à eficiente circulação (de matéria prima, mercadorias

(Groupe d'Architectes Modernes Marocains) e CIAM-Alger no nono CIAM, realizado em Aix-en-Provence em 1953 e dedicado à *Carta da Habitação*[158], incidiram assim no problema da "habitação para o maior número", apresentando os resultados de investigações em torno das *bidonvilles* que iam sendo construídas em Casablanca e Argel, procurando as suas qualidades e limitações, e sobre possíveis tipologias capazes de conciliar uma maneira tradicional e/ou popular de habitar a casa e a qualidade e eficiência económica que a arquitetura moderna poderia oferecer[159]. (Casablanca e Argel passam a estar no centro do debate sobre a construção efetiva de grandes complexos residenciais e da relação etnográfica entre arquitetura e cultura local.) Essa estratégia não deixaria de definir o *sujeito muçulmano* como uma entidade alterna, que era possível isolar, compreender e tratar. Efetivamente, as propostas apresentadas são identificadas como *casas muçulmanas*, implicitamente redefinindo as questões a abordar na *Carta da Habitação* em função do muçulmano-o-outro: que "meios de expressar a conexão e interação entre a célula humana e o ambiente" *para o muçulmano*, que "graus necessários de privacidade" *para o muçulmano*, que "meios de expressar continuidade com o passado" *para o muçulmano*, que "necessidade de alegria no Habitat" *para o muçulmano*. As propostas dos dois grupos seriam, no entanto, contrastantes, com os GAMMA a privilegiar a maneira de habitar tradicional, apoiando-se quase mimeticamente na tipologia casa-pátio, e o CIAM-Alger a preferir uma estética e tipologia "modernas"[160]. Candilis, dos GAMMA, apresentou os Carrières Centrales[161], complexo habitacional em Casablanca com extensas áreas de casas-pátio térreas e blocos com casas-pátio sobrepostas em altura. O CIAM-Alger apresentou um apartamento tipo de um edifício em altura, semelhante aos da Unité d'Habitation[162]. (Na

---

e pessoas) entre os centros urbanos e o espaço rural. Zeila Tesoriere, "De l'habitat au logement: Thèmes, procédés et formes dans la poétique architecturale de Roland Simounet", *Le Logement et l'habitat comme objets de recherche: Actes de la Journée d'etude Jeunes chercheurs 20 mai 2005* (2017), disponível em: http://resohab.univ-paris1.fr/jclh05/article.php3?id_article=35 [2019, Julho].

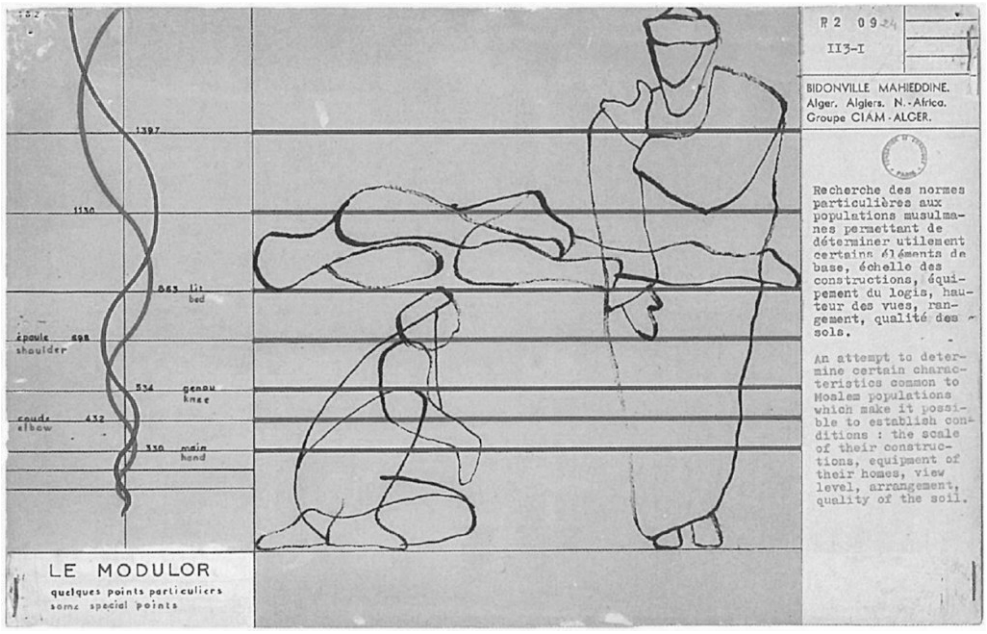
158 A *Carta da Habitação* pretendia-se tão influente quanto a *Carta de Atenas*, e abordava questões como "raio de caminhada [desde a casa] como um problema universal", "meios de expressar a conexão e interação entre a célula humana e o ambiente", "graus necessários de privacidade", "valor de integração vertical de grupos etários", "vantagens de planeamento compacto versus dispersão contínua", a "relação do Habitat ao Centro", "meios de expressar continuidade com o passado" e "necessidade de alegria no Habitat". Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), pág. 226.

159 "Ainda que os arquitetos do CIAM-Alger elogiassem as respostas inventivas à escassez económica, insistiram (...) que a Mahieddine [a *bidonville* estudada] e os seus habitantes eram definidos por uma sobrevivência anacrónica." Sheila Crane, "The shantytown in Algiers and the colonization of everyday life", *Use Matters: An Alternative History of Architecture* (Kenny Cupers, ed.) (Londres/Nova Iorque: Routledge, 2013), pág. 109)

160 A divisão prática entre os arquitetos mais proeminentes de Casablanca e os de Argel poderá explicar-se no diferente estatuto político e histórico de Marrocos e Argélia. Argélia era colónia *de facto* francesa desde 1830, ao passo que Marrocos era gerido sob o estatuto de protetorado desde 1912, mantendo alguma autonomia política.

161 Alison e Peter Smithson consideraram os edifícios de Carriéres Centrales como um "novo universal": "Compreendemos estes edifícios em Marrocos como o maior feito desde a Unité d'Habitation de Le Corbusier em Marselha. Enquanto a Unité era a soma de uma técnica de pensamento sobre o 'habitat' que fora iniciada quarenta anos antes, a importância dos edifícios marroquinos é que são a primeira manifestação de uma nova maneira de pensar. Por esta razão eles são apresentados como ideias; mas é a sua realização em forma construída que nos convence que está aí um novo universal." (Alison e Peter Smithson, "Collective housing in Morocco", *Architectural Design* (Janeiro, 1955), pág. 2) Este novo universal diria respeito à capacidade dos arquitetos atentarem à cultura local, variando as formas das "casas, ruas, distritos e cidade" — elementos que substituiriam a hierarquia funcionalista ocasionada pela *Carta de Atenas* — em função do contexto demográfico-cultural. (Poder-se-ia também especular o grau de importância que tiveram nas duas instalações domésticas que a dupla expôs em 1956, *House of the Future* e *Patio and Pavilion.*)

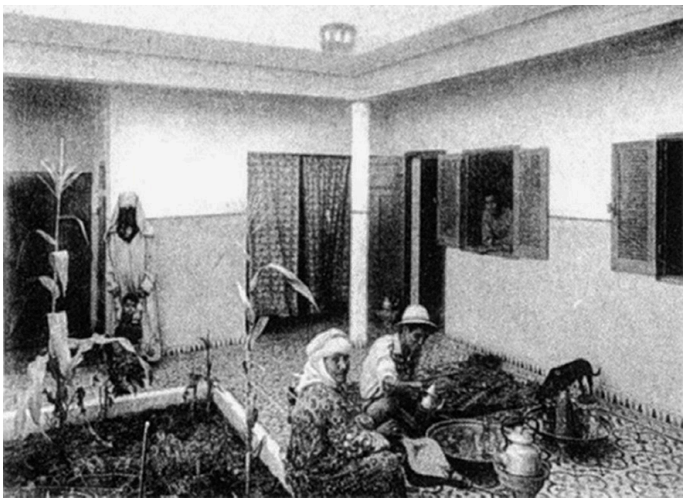
162 Na verdade, as tipologias utilizadas na *Unité d'Habitatio*n manteriam uma relação qualitativa com a urbanização e a habitação tradicionais argelinas, que Le Corbusier descrevera em *La Ville Radieuse (1935)* e tentara extrapolar para o seu famoso plano para Alger, o Plano Obus (1930-42). "Declarando a rua argelina como um "corredor anónimo", Le Corbusier reconheceu que floresciam no interior da casa vida e poesia. As ruas estreitas do *kasbah*, efetivamente abrigadas do sol por projeções dos edifícios que as definiam, eram apenas passagens públicas. Mesmo assim um "milagre" ocorria quando a porta de uma casa árabe se abria para um pátio encantado, com um dois pisos, rodeado de arcos esculturais. Aí o silêncio reinava. "A rua [estava] abolida." Ao ignorar a rua, essa "passagem violenta", a casa árabe proporcionava uma vida na frescura e tranquilidade. Além disso, os árabes teriam assim "conquistado a vista do mar para todas as casas" através das coberturas em terraço que "criavam uma cobertura sobre a cidade". Comparando a casa árabe com a europeia, o "adorável pátio" das casas árabes ao "sinistro pátio" dos edifícios de apartamentos europeus, as passagens protegidas às "ruas caóticas", Le Corbusier concluiu que os árabes desfrutavam de uma qualidade de vida maior do que os europeus. Justapôs as suas próprias propostas habitacionais em Argel às matrizes do *kasbah* e resumiu as lições que havia aprendido: "terraços, jardins suspensos, grandes aberturas para uma paisagem de sonhos




**32**

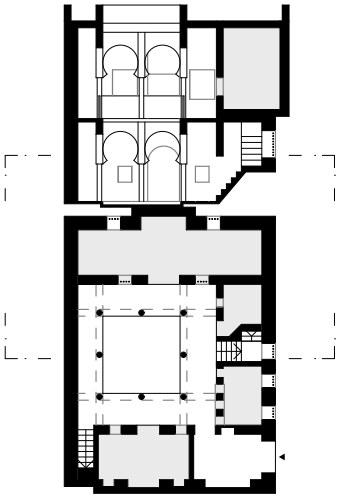


**33**

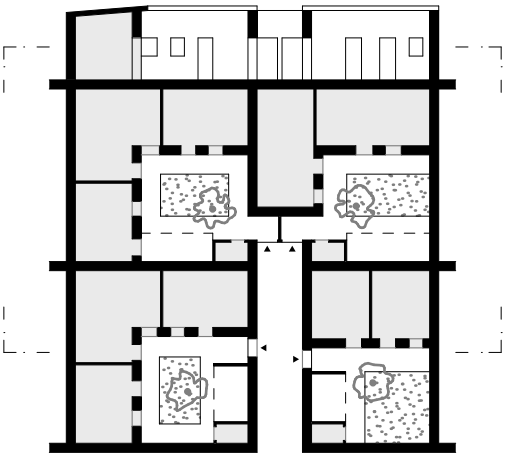


**34**

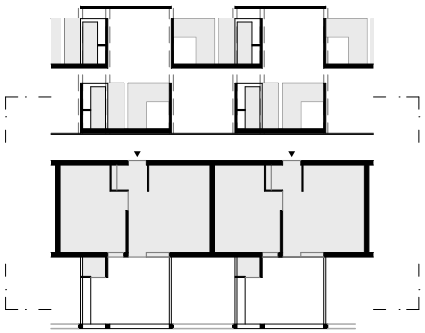
img.32 Fragmento da grelha do CIAM-Alger, 1953
img.33 Vista aérea de Carriéres Centrales (plano urbanístico por Michel Ecochard, 1952)
img.34 Casa-pátio (Michel Ecochard, 1952)



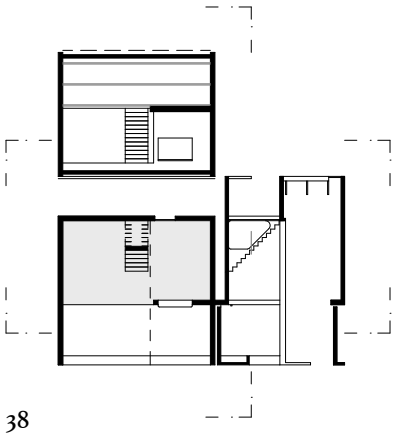
35



36



37



38

img.35 Casa tradicional islâmica (Kasbah, Argel, séc. XVI-XVIII)
img.36 Casas-pátio, Cité horizontal, , Ecochard (Carriéres Centrales, Casablanca, 1952)
img.37 Nid d'abeille, Cité verticale, , Candilis, Josic e Woods (Carriéres Centrales, Casablanca, 1952)
img.38 Protótipo tipológico, CIAM-Alger (1953) ___Plantas e cortes, 1:500

prática, esta "europeizada" *casa muçulmana* tipo seria utilizada num projeto de habitação direcionada a europeus (AeroHabitat, 1952-55, Louis Miquel, que pertencia ao CIAM-Alger, e José Ferrer-Laloë), ao passo que os projetos de habitação de baixo custo direcionados a *muçulmanos* manteriam a abordagem identitária dos GAMMA, como em Djenan el-Hasan[163] (1957-59, Roland Simounet). A partir do momento em que é feita, conforme a lógica colonialista, a correspondência entre *indígena* ou *muçulmano* e a(s) casa(s) tradicional(ais) do Magrebe ou as *bidonvilles*, a projeção de habitação pelos arquitetos filantropos é responsável pela circunscrição desses indivíduos identificados a um lugar e à respetiva forma de viver, caracterizada pela primazia da privacidade e da divisão de tarefas por género, por exemplo. Assim, para que se perceba a relação dialética entre a arquitetura moderna do pós-guerra em Marrocos e na Argélia e os *muçulmanos* que servia e controlava, passaremos a uma descrição sumária da casa tradicional argelina. Apesar das variações tipológicas e nos modos de construir, derivadas de especificidades históricas e geo-culturais[164], Karim Hadjiri identifica três elementos recorrentes: (1) o *skifa*, um vestíbulo que, pela sua posição excêntrica em relação ao pátio, interrompe a relação visual entre a rua e o interior da casa e está, portanto, em conformidade com o sistema de hierarquização espacial de (des)continuidade entre urbanidade e domesticidade; (2) o *west-ed-dar* ("o centro da casa"), ou pátio central, que permitia a iluminação e ventilação dos vários compartimentos da casa, ao mesmo tempo que proporcionava um ambiente intimista a céu aberto, usualmente utilizado pelas mulheres; e (3) o *bit*, um compartimento multifuncional de grandes dimensões (~3 metros de largura e até 12 metros de comprimento). O *bit*, serviria para convívio e receção de convidados durante o dia e como espaço de dormir à noite, estabelecendo uma temporalidade de uso dinâmica no espaço doméstico. Por outro lado, o pátio e o *bit* permitiam um uso sazonal confortável, com atividades como dormir ou comer estebelecendo-se num ou noutro conforme a estação[165]. Além disso, a escala do pátio e a multiplicação do *bit* facilitava também o uso multifamiliar da casa.

---

*conquistados* pela altura."Le Corbusier, apud Zeynep Çelik, *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers under French Rule* (Berkeley: University of California Press, 1997), pág. 100.

163 "Como registado recorrentemente pelos estudos etnográficos franceses, a vida e as formas que a acomodavam eram drasticamente diferentes na Argélia rural — um fenómeno cuja correspondência às diferenças entre árabes (urbano) e berberes (rural) foi insistentemente sublinhado. Os complexos habitacionais de Djenan el-Hasan e Carrière Jaubert focam-se nesta diferença assim como na situação transitiva dos imigrantes que Simounet havia estudado nas bidonvilles: encaixadas numa matriz estrita, as unidades residenciais propriamente ditas lembram estruturas nómades. Proporcionam abrigo básico e o seu agrupamento reinterpreta e regulariza a qualidade "orgânica" dos gourbis. Nestes projetos, Simounet desenvolveu um novo tipo residencial distinto dos esquemas "horizontal" e dos blocos em altura com apartamentos principalmente baseados em precedentes europeus" (Çelik, op. cit., págs. 165-6). Pelo contrário, Karim Hadjri indica como as deslocações de argelinos que viviam em *bidonvilles* para campos de reagrupamento, destinados a habitação temporária sem qualquer relação tipológica com a habitação argelina tradicional (inexistência de pátio e consequente transferência de algumas tarefas domésticas para o espaço público), erodiram o estilo de vida tradicional, eventualmente esquecido no espaço de uma geração (Ver Karim Hadjri, "Vernacular Housing Forms in North Algeria", *Traditional Dwellings and Settlements Review*, Vol. 5, No. 1 (Outono 1993), págs. 65-74). O efeito do apagamento das formas espaciais de uma comunidade na sua vida social parece aqui uma versão higienizada e paternalista da violenta destruição de aldeias tribais descrita em *Tristes Trópicos*.

164 O Magrebe, originalmente território dos povos berberes, foi, até à conquista francesa de 1830, ocupado por forças islâmicas e turcas, o que o expôs a outras tipologias e formas que não as tradicionalmente berberes. Além disso, a variação topográfica e climatérica determinou uma correspondente variação na habitação, explicitamente testemunhada pela oposição entre as casas-pátio construídas em terra e com terraços, como as encontradas nas povoações do vale do Mzab, ou as casas compactas construídas em alvenaria de pedra e com telhados de duas águas, como na Cabília, zona montanhosa do nordeste argelino. Ver Hadjiri, op. cit., Çelik, op. cit., 3º cap. e Sabrina Kacher e Hanane Zermout, "Environmental implication of the Algerian traditional house", *Management of Environmental Quality* (2016), Vol. 27 No. 3, págs. 338-47.

165 " Estes [*biout*] são multifuncionais, principalmente no inverno quando as atividades domésticas e sociais, normalmente efetuadas no *west-ed-dar*, podem ser perturbadas pelo clima (algumas atividades domésticas podem ainda tomar lugar nas galerias em torno do pátio". " Hadjri, op. cit., pág. 69.

Poderíamos acrescentar o terraço[166], outro espaço fortemente associado às mulheres[167], tanto para tarefas como estender a roupa como para socializar, e que usufrui de vistas desafogadas sobre a paisagem, contrapondo-se à introversão que caracteriza o resto da casa. Por outro lado, a casa tradicional utiliza um sistema de dispositivos que permitem a recoleção de água, a ventilação natural e a adequada iluminação da casa[168]. A iluminação é feita principalmente pelo pátio, sendo o interior dos compartimentos protegido da iluminação solar direta pelas galerias em torno do pátio; o recurso a gelosias, tanto nos vãos interiores como nos exteriores, oferece também alguma sombra, preservando a privacidade. A ventilação é feita através do pátio, mas ela só se torna eficiente pela existência de pequenos vãos que unem o pátio ao espaço urbano exterior colocados numa posição alta e usufruindo da espessura da parede, que os transforma em pequenos túneis de alta pressão atmosférica, preservam a intimidade da casa ao mesmo tempo que promovem uma intensa circulação de ar. Nas casas otomanas de Argel, os terraços apresentam uma ligeira pendente que direciona a água da chuva para pequenos buracos, sendo depois conduzida para uma cisterna sob o pátio através de tubos revestidos a azulejos. Estas qualidades de controlo climatérico da casa argelina seriam as que melhor resistiriam à lógica policial ou ideológica, mas, pela negligência da sofisticação dos respetivos sistemas, teriam sido também as mais negligenciadas e menos replicadas[169].

A relação de Pouillon com Argel inicia-se, coincidentemente, no mesmo ano e lugar que o nono CIAM[170]. Dado o sucesso de Pouillon na reconstrução do porto de Marselha e na construção de 200 habitações em Aix-en-Provence, Jacques Chevallier confia-lhe a construção de três bairros em Argel, Diar-es-Saada (1953), ou "terra da felicidade", destinado a alojar europeus, Diar-el-Mahsoul (1954), ou "terra da promessa cumprida", para europeus e muçulmanos, e Climat de France (1954-57), que serviria maioritariamente para realojar *muçulmanos* que viviam em *bidonvilles*[171], mas também, e talvez não inocentemente, alguns militares franceses — cada bairro destinava-se assim a acolher um diferente "sujeito colonial", i.e., classes economico-étnicas identificáveis. O projeto de Climat de France[172], inserido no vasto programa de políticas urbanas francesas do pós-guerra, que procurava a demolição de *bidonvilles* e a sua substituição por *grand ensembles* habitacionais, foi um elemento chave na "batalha da habitação"[173], fundamentada na ideia que a providência estatal poderia eliminar o problema da habitação, visto como uma ameaça à estabilidade colonial. De facto, a sobrelotação urbana em bairros informais, em parte resultado de um êxodo rural de aldeias destruídas

166 Em Argel, a partir do século XIV, o terraço tornou-se norma através de regulamentos estabelecidos pelo chefe da cidade que obrigavam todas as casas a voltarem para o mar e a ter uma cobertura em terraço. Ibid., pág. 68.

167 Ver Çelik, op. cit., págs. 19 e 103-6.

168 Ver Kacher e Zermout, op. cit., s.p.

169 As casas de Ecochard em Casablanca, apesar da sua mimetização etnográfica do habitat muçulmano, não permite circulação cruzada ou a recolha de água.

170 Pouillon encontrava-se a lecionar em Aix-en-Provence e montou, em 1953, a exposição *Ordonnances*, dedicada à arquitetura e urbanismo setecentista e oitocentista da cidade.

171 Diar es-Saada e Diar el-Mahsul, um total de 1630 fogos, foram construídas em pouco mais de um ano, confirmando a aptidão de Pouillon para a construção rápida e eficiente e preparando-o para a projeção de Climat de France, o bairro de maior escala.

172 A relevância de Climat de France prende-se também com a sua escala, compreendo cerca de 4 000 habitações numa área de 30 hectares (Çelik, op. cit., pág. 151) e destinar-se-ia a 30 000 habitantes. Segundo o ONS (Escritório de estatísticas nacional da Argélia), em 2008 abrigava 46 182 pessoas, tendo nos anos 80 quase 60 000.

173 *Batalha da habitação* foi uma expressão utilizada por Jacques Chevallier, então Presidente da Câmara de Alger, para denominar o problema que a falta de habitação representava para a estabilidade do sistema colonial. A situação em Marrocos era idêntica neste aspeto, Résident Géneral of Morocco, Hubert Lyautey: "Um novo canteiro de obra vale um batalhão, um edifício terminado uma vitória" (Tom Avermaete, Serhat Karakayali e Marion von Osten, "In the Desert of Modernity: Colonial Planning and after" [online], disponível em https://www.hkw.de/media/texte/pdf/2008_3/projekte_1/wueste_1/desert_bibliography.pdf )

em conflitos que precederam a guerra, representava um risco de a população argelina tomar o lado das forças independentistas, a meio de uma tensão crescente e formalizada através da criação da Frente de Libertação Nacional em 1954. Essa "batalha da habitação" seria um evidente complemento da batalha militar que também se iniciava entre o exército francês e a Frente de Libertação Nacional, ainda que se justificassem num filantropismo paternalista responsável pela melhoria das condições de habitabilidade e da segurança na cidade.

Podemos considerar que Climat de France expressa estratégias disciplinares a diferentes níveis, que tentaremos analisar individualmente. O primeiro prende-se com o posicionamento na cidade e com a relação entre o bairro e o seu entorno. O segundo com as tipologias habitacionais e a distribuição programática idealizada. Por fim, o terceiro, sublimado em 200 Colonnes, o seu edifício central e o mais mediatizado, relaciona-se com a construção de uma forma arquitetónica e urbana reconhecível e representativa, intersecionando a identidade procurada para Climat de France com a identidade dos seus habitantes.

Climat de France faz uso das técnicas disciplinares de distribuição dos corpos descritas por Foucault em Vigiar e Punir[174] (ver Parte 1). (1) Clausura Perimetral: Apesar de o bairro não ser segregado[175] nem literalmente cercado ou muralhado como uma prisão ou uma escola, as três ruas largas que o circunscrevem[176] exigem um tempo para a sua transposição, expondo quem o faça ao controlo e vigilância das autoridades. (2) Parcelamento celular: A "desordem" da casa tradicional argelina e das habitações informais das *bidonvilles*, introvertidas, protegidas da inspeção pública e normalmente ocupadas por várias famílias, assim como dos impasses que mediavam os seus desconhecidos interiores e os caminhos públicos, corresponderá, em Climat de France, à ordem das células unifamiliares (por vezes com apenas dois modestos compartimentos, como em 200 colonnes) e aos anónimos, compactos e interiores núcleos de distribuição vertical dos vários blocos. Essa formalização de fronteiras mais claras entre células unifamiliares e entre estas e o espaço público/coletivo permite então a ordenação (de "quadros vivos", como diria Foucault) das famílias, transformando "as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas"[177]. A descontinuidade volumétrica do projeto poder-se-ia também explicar nessa capacidade de isolar para ordenar, para tornar legível. A inexistência de "celas" unipessoais deve-se explicar na economização do terreno e da obra, que justificam a densidade total e por compartimento. (3) Localização funcional: A ideia inicial do projeto era tornar este bairro o mais autónomo possível, o que reforçaria a ideia de ilha urbana. No entanto, das várias estruturas de apoio a atividades não residenciais que se planeavam construir — no início do projeto era prevista a construção de equipamentos públicos como uma escola e a integração do Estádio Fontaine Fraîche — só foram construídos espaços comerciais e de oficinas no terreiro do 200 colonnes, que poderemos, no entanto, considerar os espaços mais necessários ao uso quotidiano. A posição central deste comércio

174 Referimo-nos à Clausura perimetral, ao parcelamento celular, à localização funcional e à serialização do espaço. Esta última, no entanto, parece justificar principalmente na eficiência e rapidez do projeto e da sua construção, parecendo menos relevante para o controlo social que as outras técnicas parecem garantir, pelo que não a desenvolveremos.

175 À época, era costume localizar bairros para *muçulmanos* em zonas distantes do centro, de acordo com a valorização hierárquica dos terrenos mas também com a lógica de separar grupos tendencialmente conflituosos, como os Carriéres Centrales testemunham. Nesse contexto, a localização para Climat de France, dada a sua proximidade ao centro velho, é excecional. Contudo, deve ser reparado que a cidade crescia e continuou a crescer para sul e oeste, ao longo da baía de Argel, e que a posição periférica de Climat de France se foi consolidando. Assim, as limitações de mobilidade dos seus habitantes persistem.

176 "O lugar é como uma ilha, rodeada por três grandes ruas — o Boulevard Mohamed Harchouche a oeste definindo a fronteira mais alta, a Avenue Ahsan a norte marcando a área mais baixa e o Boulevard el-Kettar a este. Esta circunscrição apertada permitiu a Pouillon tratar o complexo como uma pequena cidade com a sua própria hierarquia de ruas, praças, monumentos e zonas residenciais." Çelik, op. cit., pág. 151.

177 Foucault, *Vigiar e Punir*, pág. 127.

no complexo promove um uso interno ao bairro. Além disso, podemos considerar que a distinção entre zona habitacional e zona de serviços, que no *kasbah*[178] se sobrepunham num mesmo lote, dissuadia o uso dos caminhos e praças que serviam a habitação para atividades económicas ou culturais. Estas qualidades coadunam-se com o modelo de campo panótico[179], mesmo que a existência de numerosas pequenas praças, protegidas do olhar vigilante do resto do bairro, e um baixo fluxo de pessoas (potencialmente vigilantes) que por elas passam pareçam fragilizar e tornar incompleto essa condição panótica.

Além disso, Climat de France e a mobilidade dos seus habitantes para fora do seu bairro estão subjugadas à presença de várias instituições autoritárias, representativas do poder colonial. Os Casernes d'Orléans (1926), onde estava sediado o 9º regimento dos zuavos, fulcral na Batalha de Argel, assim como os Caserne de la Garde Mobile, o museu militar colonial Franchet- d'Esperey, instalado desde 1930 no palácio do Dey[180], o Hôpital d'El-Kettar e a prisão Barberousse (1857), onde se encarceravam muitos dissidentes independentistas[181], situavam-se no morro que o separa do *kasbah*[182]. Juntos constituíam uma espécie de acrópole militar, que se prestava a controlar e intervir no *kasbah*[183] mas que constituía também uma omnipresença para os habitantes de Climat de France, que a teriam de atravessar para irem, pelo caminho mais curto, até à cidade velha, além de oferecer evidentes vantagens ao exército francês em caso de conflito. Efetivamente, o caminho até ao *kasbah*, epicentro da guerra, seria, pelas várias razões apontadas, desnecessário, dada a suficiente autonomia encontrada em Climat de France, difícil, dada a topografia e a rede de caminhos existentes (que contornavam o morro e eram muito inclinados) e perigoso, dado o iminente controlo militar, que se sabia ser apertado e analítico[184]. A sua proximidade planimétrica ao centro da guerra é, portanto, contrariada pelo seu isolamento e pela intensa e próxima vigilância a que está, potencialmente, sempre sujeito e que define uma hierarquia visual que determina o "muçulmano" como um corpo que é visto sem ver. Tal como os prisioneiros do Panótico de Bentham, os habitantes de Climat de France, achando-se limitados, identificados, visibilizados, internalizariam por si mesmos as limitações do poder.

Apesar da retórica de Pouillon (e Chevallier) expressar uma vontade de integração mútua entre europeus e muçulmanos[185], a estratégia de assimilação legível nos seus projetos

178 Kasbah refere-se à medina ou cidade velha de Argel, representada a amarelo na img.39.

179 Lembremos que "O velho esquema simples do encarceramento e do fechamento - do muro espesso, da porta sólida que impedem de entrar ou de sair - começa a ser substituído pelo cálculo das aberturas, dos cheios e dos vazios, das passagens e das transparências." Foucault vigiar e punir, p.144

180 *Algérie: Carnet de Voyage* (Paris: petit futé, 2017), s.p.

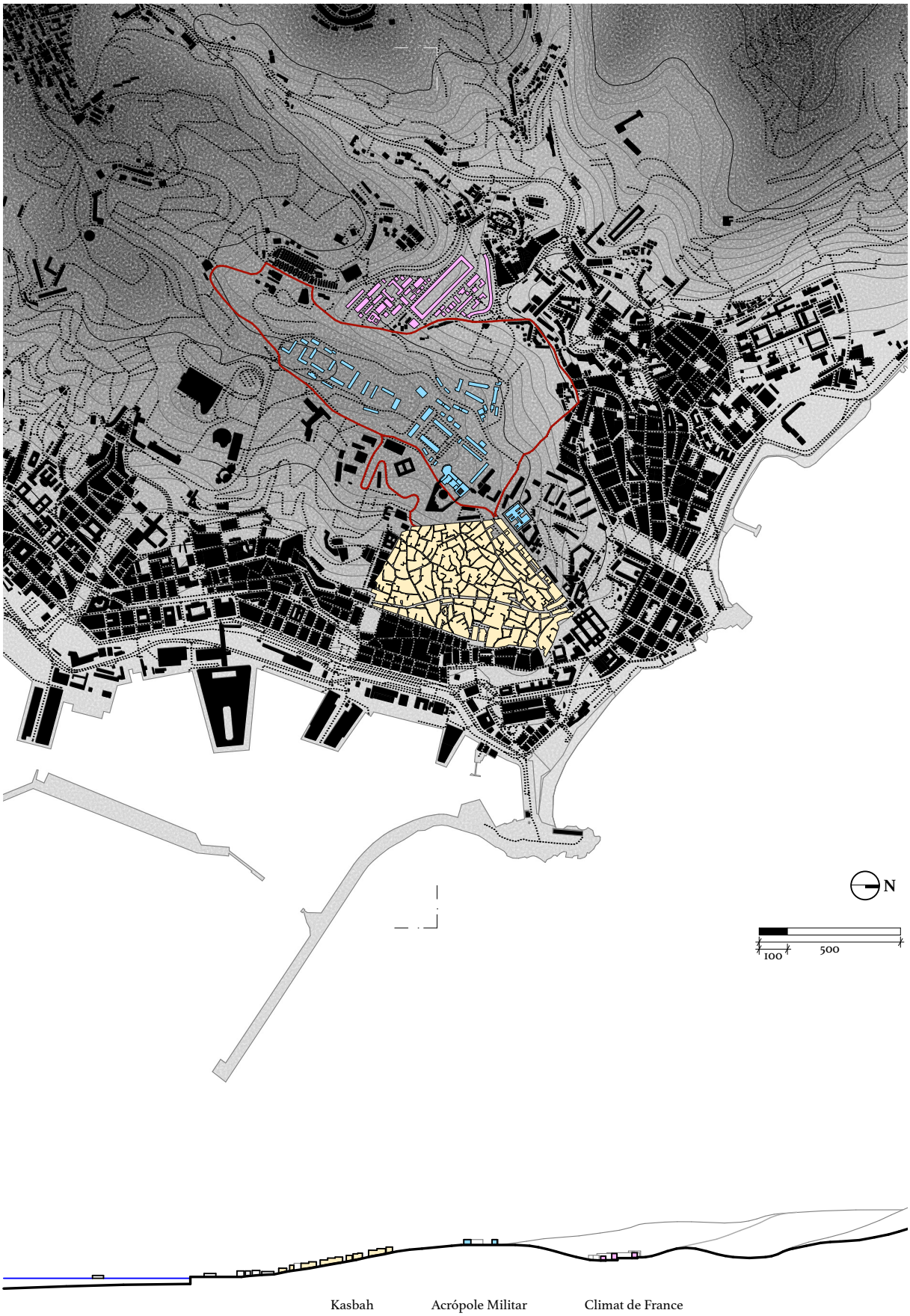
181 Algumas dezenas de dissidentes eram também aí guilhotinados, conforme ilustra o filme *Batalha de Argel* (1966).

182 Além disso, o imenso Cemitério d'El Kettar, reservado a "muçulmanos", estendia-se na colina ocidental desse morro, entre o hospital e Climat de France, oferecendo a este uma ominosa face mortuária. A partir de Climat de France, a acrópole militar pode ser vista como uma extensão desta necrópole, consolidando-se uma imagem e uma ameaçadora presença de violência e morte. Camus escreveria nos seus *cadernos*, a 5 de novembro de 1937, "Um céu coberto e um grande mar de face para as colinas de túmulos brancos. As árvores e a terra molhadas. Os pombos entre as lajes brancas. Um só gerânio meio rosa meio vermelho, e uma grande tristeza perdida e muda que nos torna familiares com a bela face pura da morte." Albert Camus, *Carnet I, Mai 1935 – Février 1942* (1962), s.p.

183 O quartel está de facto melhor preparado para atuar sobre o *kasbah* e a zona marginal, uma vez que a sua entrada se encontra a oriente do morro, junto ao palácio do Dey e à entrada no *kasbah* e tem uma torre de vigia a nordeste que lhe permite a vigilância desimpedida do *kasbah* e principalmente do porto de Argel. No entanto, parece existir também um caminho secundário do quartel a Climat de France, atravessando o hospital e cemitério de El Kettar, indicado nalgumas plantas da época.

184 Durante a guerra, foram montados postos de controlo na entrada do *kasbah*, conforme se pode noticiar no filme *Battle of Algiers*.

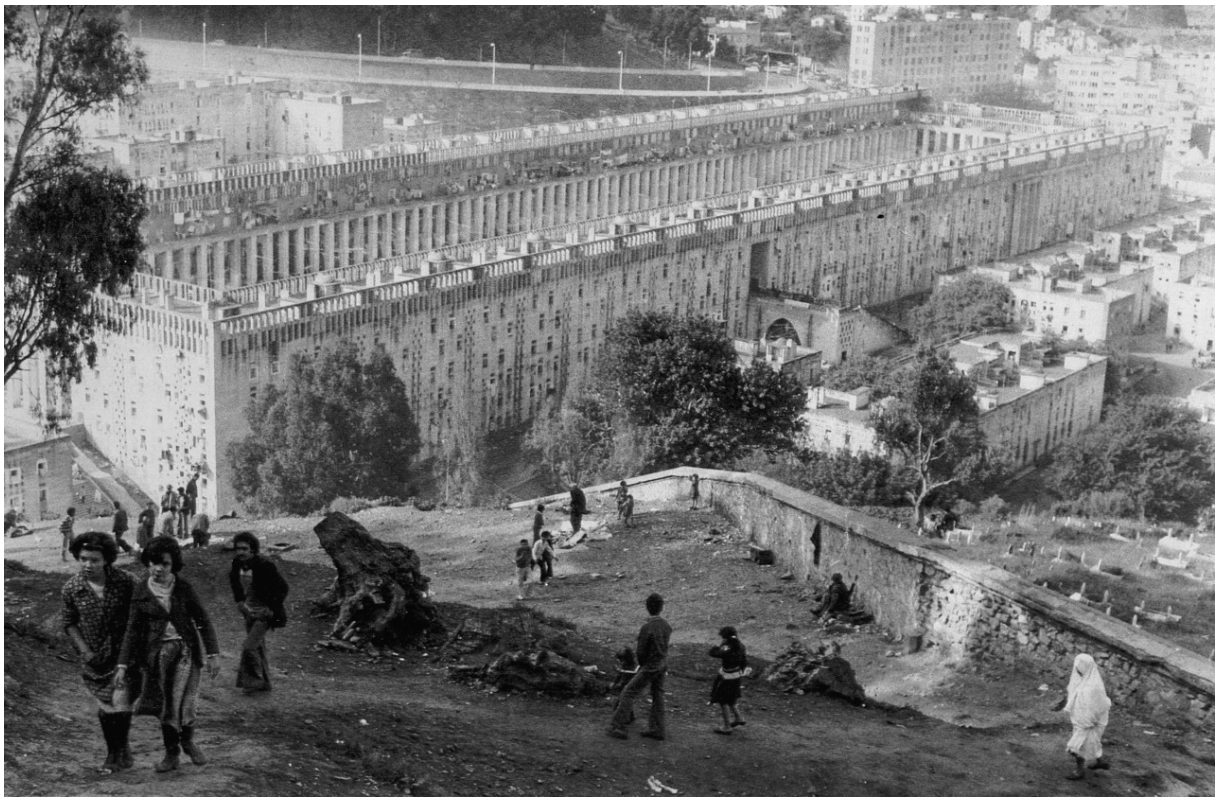
185 "Pouillon concebeu Diar el-Mahçoul juntamente com Diar es-Saada (...), este reservado exclusivamente para europeus e a uma boa distância do primeiro. A construção de uma artéria entre os dois projetos, no entanto, enfatizava a interrelação entre Diar es-Saada e Diar el-Mahçoul de acordo com uma nova mentalidade, defendida por Chevallier, que não separava a população indígena da europeia". Çelik, op. cit., pág. 150.




img.39 Implantação de Climat de France__Planta e corte, 1:20000



**40**



**41**

img.40 Diar-es-Saada (Pouillon, 1953) ca. 1960
img.41 Climat de France visto do cemitério d'El Kettar

residenciais para Argel eram sempre limitadas ao economicamente execuível e também a aparentes preconceitos culturais. Diar el Mahçoul, que, como já se referiu, se destinava a alojar simultaneamente europeus e muçulmanos, dividia-se em duas zonas distintas, a *cité confort normal*, para europeus, e a *cité simple confort*, para muçulmanos[186], divididas por um largo Boulevard. Enquanto os apartamentos *confort normal* tinham uma varanda sobre a paisagem, uma cozinha autónoma da sala e uma casa de banho completa (pia, banheira, sanita e bidé), os apartamentos simple confort preservavam da casa tradicional o pátio interior aberto apenas ao céu (conforme a *norma* muçulmana de privacidade), uma cozinha integrada no espaço de estar e uma modesta casa de banho apenas com uma sanita turca e uma pequena pia[187]. Além disso, a *cité simple confort* oferecia, pelo menos parcialmente, terraços para lavar e estender a roupa e a socialização feminina[188]. O que parece emergir deste projeto é uma indecisão ou ambiguidade na forma como o colono filantropista havia de tratar o muçulmano, ora acolhendo-o num *milieu* europeu, ora formalizando aquilo que, à partida, manteria as suas relações sociais e os seus parâmetros de conforto inalterados; se considerarmos negativamente esta estratégia, releva uma calculada segregação, onde os potenciais dissidentes são acolhidos na ilusão de igualdade mas a quem é negada a possibilidade de efetivamente se emancipar da sua alegada diferença[189]. A partir deste caso, podemos avaliar como em Climat de France Pouillon se predispôs a explorar as relações formais da casa com a cultura local, atentando ou negligenciando as qualidades que, em parte, distinguiam a casa tradicional argelina e a forma urbana que a acompanhava dos modelos europeus modernos, i.e., privacidade, divisão de tarefas por género, subdivisão programática e infraestruturas sanitárias.

Climat de France apresenta várias tipologias de edifício e células habitacionais[190], mas na medida em que lhes são comuns as características que pretendemos salientar, não desenvolveremos a sua distinção, tomando todavia os apartamentos de 200 colonnes, com dois compartimentos e duas frentes, como referência. Comecemos por avaliar se e de que forma os elementos que Karim Hadjri identificou na casa tradicional argelina foram preservados ou transformados. O *bit*, na sua forma ampla e, portanto, confortavelmente polivalente, foi substituído por compartimentos menores e mais quadrados, dispostos de uma forma hierárquica em relação à entrada e ao pátio, que ajudam a diferenciar espaço de estar e quarto de dormir. No entanto, a multifuncionalidade e rotatividade de uso continuam a existir no dia-a-dia dos seus habitantes, até porque o número de compartimentos para cada função é, na prática, insuficiente para as necessidades de cada família[191]. O *skifa* deu

186 "As qualidades "islâmicas" eram expressadas mais fortemente no bairro simple confort, onde o posicionamento dos blocos e a pequenez das aberturas realçavam os efeitos semelhantes aos de uma fortificação e onde as praças públicas — algumas plantadas com palmeiras — eram mais numerosas." Ibid., pág. 146.

187 Ibid., pág. 148.

188 "Pouillon continuou a explorar o potencial das coberturas como reino das mulheres em Climat de France, assim separando os espaços públicos dos homens e das mulheres e seguindo um padrão definido pela cidade velha." Ibid., pág. 146.

189 "De acordo com esta perspetiva, Diar el-Mahçoul poderia até servir para pacificar os seus habitantes: um editorial em *Travaux nord-africains* mantinha que era "altamente provável que Diar el-Mahçoul nunca se tornasse um centro de recrutamento para a rebelião contra a ordem estabelecida". Reconheceu-se que o esquema divergia da prática comum ao tomar certos riscos, principalmente por não segregar inteiramente a população Muçulmana." Ibid., pág. 149.

190 "Os blocos residenciais de Climat de France podem ser agrupados em três categorias: "tipo dupla-frente", "tipo frente única" e "soluções particulares" que também incluem "edifícios com pátios"." Ibid., pág. 152.

191 Os apartamentos, que eram originalmente propriedade estatal, foram vendidos a preço reduzido aos moradores na década de '80. Essa desresponsabilização parece ter contribuído também para a irregular sobrelotação dos apartamentos — Num artigo do L'express, um morador descreve como a sua família divide um apartamento de duas divisões com a família do seu irmão, num total de 11 pessoas, subdividindo o pequeno quarto pelos dois casais e deixando as crianças a dormir na sala, onde também comem e vêem televisão, e por outro lado preservando autonomia através da duplicação de fogões e antenas parabólicas. Tal como os múltiplos pedidos por habitação e as construções informais em torno do bairro sugerem, essa situação é geral. Ver

42




43




44



45



img.42-43 Fotogramas de video promocional (1960), expondo cenas familiares em apartamentos de Climat de France
img.44-45 Apartamentos de Climat de France (2011-12)

lugar a um vestíbulo francês, que, embora conserve a porta numa posição recuada e de canto, na maioria dos casos conformado pelo posicionamento hábil da casa de banho, estabelece uma relação axial com o resto da casa e, consequentemente, uma relação visual entre o exterior e o interior da casa, não garantindo a privacidade e intimidade domésticas durante a transição público/privado. De facto, o vestíbulo parece ter trocado de posição com o pátio, tomando um lugar mediador e central na casa. O pátio, essencial na resposta passiva ao clima, à caracterização do ambiente doméstico e à socialização coletiva (principalmente das mulheres), deu lugar a uma pequena varanda (~1,3x1,7m), apenas em relação com a sala e segregada do resto dos compartimentos, sem capacidade de ventilar, colher água e acolher confortavelmente atividades que necessitam de mais espaço (brincadeira de crianças, por exemplo) e incapaz de permitir uma sazonalidade doméstica com uso preferencial do espaço exterior da casa durante o verão. Esta varanda é protegida do espaço público por uma parede perfurada[192] ou, no caso de 200 colonnes, por um pórtico que funciona como filtro[193]. Todos elementos qualitativos da casa tradicional, alguns ainda presentes nas habitações das *bidonvilles*, parecem ter degenerado nos seus equivalentes europeus, embora em menor escala ou pior equipados. De facto, os videos promocionais do bairro, filmados durante e imediatamente após a sua construção, parecem constituir-se propaganda a essa assimilação do colonizado, revelando famílias árabes sorridentes e vestidas à francesa entre mobiliário e decoração europeias (ver img.42-42). Essa assimilação encontraria, tal como em Diar El Mahçoul, os seus limites. Além da cozinha se resumir a uma *kitchnet* aposta à sala e as casas de banho serem, na sua maioria, incompletas, alguns detalhes tipológicos do projeto foram concebidos a partir de pré-definições da vida tradicional argelina. Se as características do pátio tradicional que lhe conferiam um papel determinante na vida doméstica, em particular das mulheres, foram anuladas, os terraços de Climat de France, tal como em alguns edifícios da *cité simple confort* de Diar El-Mahçoul, parecem recuperar uma relação com a paisagem e uma generosidade espacial útil para algumas tarefas domésticas e o lazer. De facto, os terraços de 200 colonnes, acessíveis pelas caixas de escada e pensados para o uso coletivo de mulheres[194], eram equipados com lavandarias e tinham uma relação privilegiada com a paisagem. No entanto, a inconveniência de subir as escadas e, podemos especular, a inexistência de laços de proximidade entre vizinhas, que viviam em células unifamiliares autónomas, determinou o seu insucesso. A roupa de cada família passou a ser lavada e secada em cada casa, agravando as suas limitações de espaço, e a cobertura foi sendo apropriada por construções informais, algumas extensões dos apartamentos do último piso. Em retrospetiva, podemos questionar-

---

Dominique Lagarde e Anis Allik, "Algérie: le logement hors de portée pour les jeunes" [online], *l'Express* (2011, 30 de maio), disponível em: https://www.lexpress.fr/actualite/monde/algerie-le-logement-hors-de-portee-pour-les-jeunes_987752.html [2019, Julho].

192 Çelik (op. cit., pág. 153) lembra como essas perfurações lembram *mashrabiyyas* (gelosias). Embora esta solução seja engenhosa na adaptação de um elemento arquitetural vernacular à escala urbana de Climat de France, ela contrasta com o seu uso tradicional, reservado aos compartimentos interiores. Apesar de se perceber a tentativa de conferir privacidade ao pátio, este resulta, além de pequeno, extremamente interiorizado, com uma relação débil com o exterior.

193 "[No interior da colunata] as colunas (com uma largura de 1m) aparecem como tela; um filtro suave criando uma zona interior que abriga as montras das lojas, as portas de entrada e as janelas das unidades de habitação. As varandas privadas que são unidas à arquitrave da colunata oferecem a este filtro um teto alto que é parcialmente fechado, parcialmente aberto. O filtro é a escala doméstica da vida quotidiana." Tom Avermaete, "Climat de France. Fernand Pouillon's re-invention of modern urbanism in colonial Algiers (1955-1957)", *OASE* , nº 74 "Invention" (2007, Dezembro), págs. 122 e 124.

194 "Pouillon retirou o conceito das coberturas do *kasbah*, apropriadas por mulheres como os seus próprios espaços privados e públicos. Fez as escadas de acesso ao terraço particularmente estreitas para enfatizar a natureza doméstica e privada da passagem e como memória das escadarias das ruas da cidade velha. O imenso terraço na cobertura — pontuado com pequenas lavandarias pavilhonares abobadas colocadas em intervalos regulares — foi pensado como um espaço de trabalho e socialização para as mulheres que residiam no edifício. A roupa a secar acrescentaria um cenário colorido à cena pitoresca criada por grupos de mulheres e crianças. (...) " Çelik, op. cit., págs. 155-6.

-nos porque se dedicou a cobertura ao trabalho e a uma socialização segregacional — que, aliás, falhou, talvez contribuindo mais ainda para o isolamento de cada mulher — ao invés de se apostar numa cobertura de uso coletivo como a da Unité d'Habitation. As promessas de melhorias de higiene foram cumpridas apenas parcialmente, enquanto as tentativas de manutenção de algumas qualidades da casa tradicional foram, enfim, falhadas. Somado tudo isto, não estarão estas casas mais intimamente ligadas à economia da mínima habitação do que ao "progresso" prometido pela assimilação europeia ou à análise respeituosa das formas de ser que eram alegadamente próprias destes habitantes[195]?

Por se tratar de uma missão de neutralização de classes rebeldes pela força colonizadora, a questão do gosto assume necessariamente traços estratégicos, ideológicos. Por esta razão, faremos uma ligeira digressão aos problemas da representação arquitetural, que no caso da arquitetura de Pouillon se prendem principalmente com a composição, a materialidade e a analogia formal e espacial. A imagem e a experiência fenomenológica por ela enquadrada acabam por ser, em parte, os elementos mediadores entre um 'sujeito muçulmano' e uma forma de vida e de estilo de domesticidade alheia áquela que se teria no *kasbah* ou até nas *bidonville*. Neste sentido, a responsabilidade que Pouillon coloca na arquitetura para estabelecer uma "harmonia significante", simultaneamente interpelando e eliminando a *experiência do choque*, tem particular relevância em Climat de France. Pouillon identifica na arquitetura a capacidade de suspender a "experiência do choque", qualidade que reconhece no Cours Mirabeau de Aix-en-Provence[196], descrito em Ordonnances[197], daí a homogeneidade dos seus *ensembles*, a leitura simples mas dinâmica das suas grandes composições e a uniformidade da maioria dos detalhes. A arquitetura tem por fim a missão de, ao provocar a impressão[198] sentimental assimilada conscientemente nos indivíduos, libertá-los da "fealdade ou indiferença de uma arquitetura sem alma", por vezes o correlato de uma urbanização planimétrica[199]. Assim, Pouillon defende o trabalho escultórico do arquiteto, onde todos os elementos arquiteturais e os respetivos materiais e proporções devem ser ordenados de maneira a criar um efeito harmónico unitário e em função do pedestre, recusando a vista aérea[200]. Enquanto formalista conservador, Pouillon esculpe os

---

195 Se os Carriéres Centrales de Casablanca ou Djenan el-Hasan em Argel tentam preservar uma certa organização espacial da casa que identificavam com o sujeito muçulmano, 200 colonnes parece oferecer apartamentos mais genéricos que, como diria Hadjri (ver pág.65, n.r. 163), erodiriam, no espaço de uma geração, o estilo de vida tradicional.

196 "O Cours Mirabeau existe para coletar e unificar, para acalmar espíritos perturbados pelo passeio errante e para revitalizar aqueles sobrecarregados pelas emoções estimuladas durante o passeio entre vistas impressionantes, apenas distraidamente percecionadas." Fernand Pouillon, "Ordonnances", *Stones of Fernand Pouillon: an alternative modernism in french architecture* (Zurique: gta Verlag, 2013), pág. 11.

197 *Ordonnances* fora publicado em 1953, no ano em que Pouillon iniciou os seus projetos argelinos, oferecendo assim algumas pistas para os valores que o terão guiado nos anos seguintes. Aí, o arquiteto defende uma ideia de ordem que atravessa a cidade toda, do detalhe à composição do(s) conjunto(s), sem com isso deixar de revelar uma imensa sensibilidade pela variedade fenomenológica capaz de animar o flâneur 'esteta' sem o chocar. Ainda assim, apesar da ordem e do espírito sensível que tudo devem atravessar e da responsabilização absoluta do arquiteto e dos outros profissionais da construção na manutenção dessa ordem, reconhece a subjetividade legítima de cada caminhante, rejeitando a capacidade de conformar através do cálculo projetual a experiência fenomenológica própria de cada um: "A obra arquitetural rebelia-se contra a total medição, dimensões finais. (...) O que representa o metro para uma criança, um anão, um homem alto ou um demasiado baixo para se tornar soldado? O metro é meramente uma convenção, desenhado para determinar um preço, uma dimensão desejada ou um cálculo." Pouillon, op. cit., pág. 13.

198 Para Pouillon, *impressão* é função da capacidade subjetiva de cada indivíduo, mutável em função da sua fisionomia e estado mental, para apreciar a *grandeza* da arquitetura, principalmente através da harmonia e do ritmo.

199 "As emoções expressam a qualidade dos volumes, a forma dos espaços e as proporções da arquitetura, e não é suficiente fazer *agradáveis* planos de uma cidade, se a arquitetura não leva, passo a passo, à rica consciência interior. A satisfação do aviador é incapaz de contrabalançar a calamidade dos homens obrigados a viver aterrados, emprisionados na fealdade ou indiferença de arquitetura sem alma." Pouillon, op. cit., pág. 15.

200 "Eu trabalho para o pedestre, não para o capitão de um avião (...) Passeio por (...) espaços imaginários e modifico-os se não obtenho as sensações que eu quero. São eles que me chegam primeiro, junto com os variados planos geométricos que as delimitam:

seus complexos de maneira a criar uma harmonia, que terá aqui que ser identificada com a 'traça' genuína argelina e com a dignificação monumental — conforme os princípios paternalistas de Jacques Chevallier— que a construção em grande escala permitiria.

Apesar da percetível opacidade teórica de Pouillon, Jacques Lucan identifica na sua obra alguns princípios, dos quais relevamos (1) o recurso à *ordem fechada* (pitoresca), (2) o uso de materiais (e algumas técnicas de construção) tradicionais, (3) a composição das fachadas a partir da *proporção estrutural* e (4) analogia formal com outras arquiteturas identificáveis.

(1) O recurso à *ordem fechada* opõe-se à *doutrina da ordem aberta*, caracterizada pela orientação heliotérmica dos edifícios — aproximadamente orientados sob o eixo norte-sul de maneira a permitir que os apartamentos recebessem o máximo de radiação lumínica e térmica solar, combatendo a insalubridade testemunhada pelos surtos de tuberculose — e do espaço urbano aberto e livre — corolário da *heliotermia* e responsável pela recusa dos espaços urbanos tradicionais como a rua e a praça. Poder-se-ia resumir a *ordem fechada*[201] como a disposição de elementos arquiteturais regulares (compartimentos, variados em forma e função; mas também pórticos, corredores, escadas, salões e pátios) em séries ou sequências de maneira a criar um *ensemble* simétrico e regido por eixos bem definidos. Através da ordenação racional de edificação e vazios, permitia criar paisagens interiores, espaços ao ar livre definidos pelas formas artificiais da arquitetura e caracterizados pelas suas fachadas. Apesar de Pouillon utilizar um sistema ortogonal de composição e compor segundo axialidades e centralidades bem definidas, que por vezes definem simetrias puras, recorre também ao pitoresco[202], enquanto "composição que joga com o equilíbrio entre elementos não-idênticos num conjunto composto, para que a composição se distancie da simetria"[203]. Uma vez que o ambiente urbano arábico se podia associar a uma harmonia aparentemente sem regra, sem ordem geométrica, produto de uma composição paralelepipédica complexa, compreende-se por que em Climat de France Pouillon recorre mais intensamente a esta hibridagem entre forma fechada e pitoresco, no limite da desordem, do que nos seus projetos parisienses da mesma década. A sobreposição de uma grelha compositiva ortogonal à topografia acidentada do Frais Vallon, rodada cerca de 40º em relação à linha de água, determina o simultâneo posicionamento ortogonal dos edifícios entre si e paralelo ou perpendicular em relação ao terreno (ver img.46). Este duplo critério permite e produz dois efeitos: (1) a criação de ruas pedonais em escadaria, perpendiculares às curvas de nível, das quais se destacam a que se

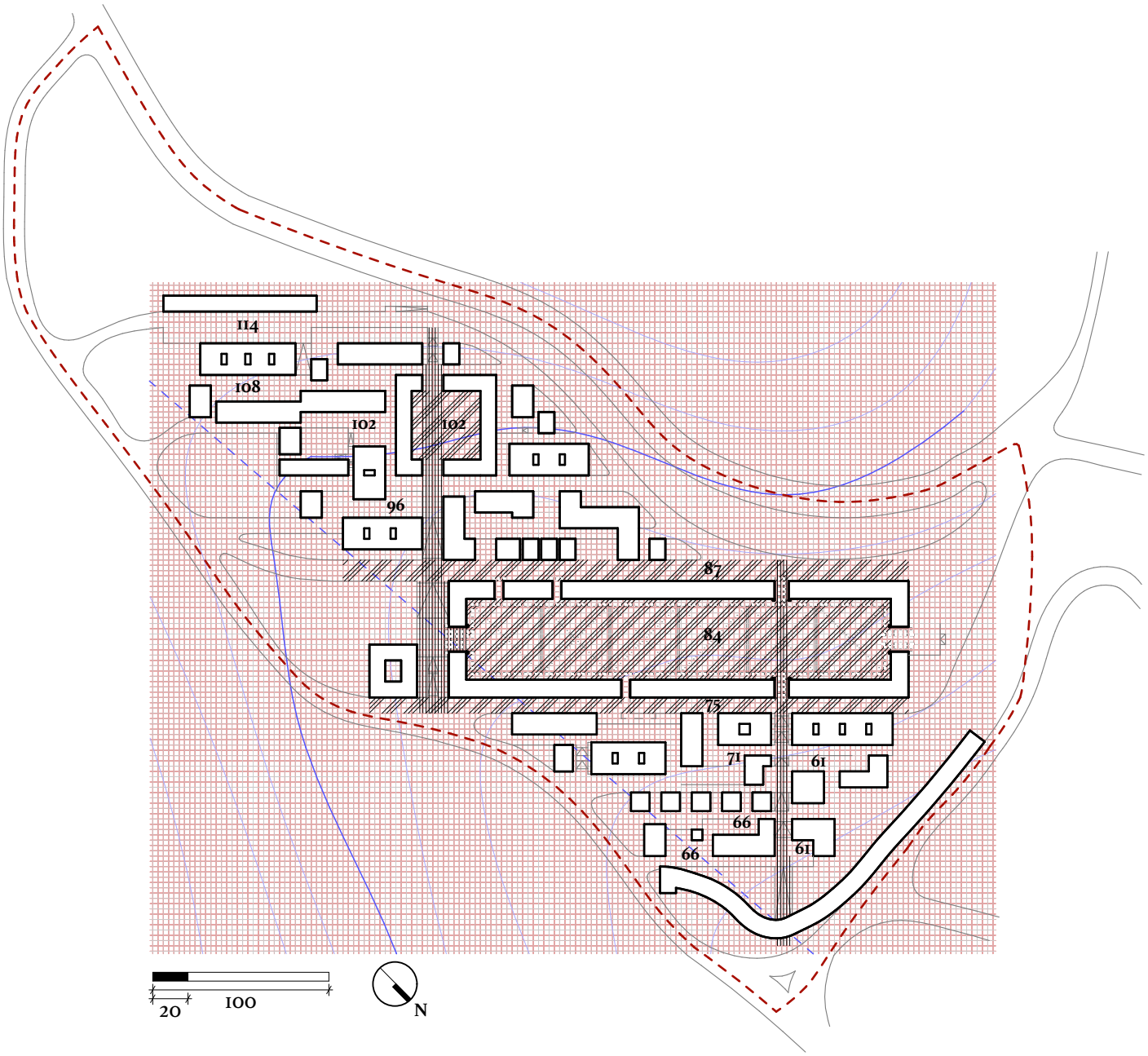
---

fachadas, pórticos, sem esquecer aquela outra importante fachada formada por chãos e jardins. Um espaço é rodeado por paredes, relva, árvores, pavimentos. Tudo toma importância: materiais, proporções das aberturas criam o complemento de uma harmonia indispensável. O arquiteto, o urbanista, deve pensar como um escultor, não como um inspetor que distribui edifícios ao longo de uma rua." Pouillon, apud Çelik, op. cit., pág. 145.

201 A *ordem fechada* enquanto parâmetro/técnica compositiva ter-se-á consolidado a partir de Durand e ao longo do desenvolvimento da escola Beaux-Arts. A ordem fechada, dentro da tradição Beaux Arts, determinaria portanto a evidente hierarquização dos espaços e dos elementos arquiteturais; Guadet, por exemplo, estabelecia a organização de um edifício a partir do compartimento que programaticamente definiria a instituição a abrigar — só um anfiteatro definiria a razão de ser de uma escola universitária e é a partir dele, colocado no centro compositivo, que a sequência dos outros elementos deve fazer-se. Esta hierarquização representativa determina a existência de espaços menores, destituídos de monumentalização ou exibição cénica. Os **pátios** ou vazios regulares, entidades que Pouillon tentava assegurar em todos os seus projetos, seriam necessários para "o equilíbrio compositivo entre complementares cheio e vazio" (Jacques Lucan, "Fernand Pouillon as a theoretical problem, or the internal landscape of architecture", *Stones of Fernand Pouillon: an alternative modernism in french architecture (*Zurique: gta Verlag, 2013), pág. 59). Lucan indica como para estes arquitetos o que justifica a cuidadosa e equilibrada composição de cheios e vazios, ou edificado e pátios, é a *paisagem interior* criadas pelos espaços vazios.

202 Guadet acha que o pitoresco não se desenha, mas surge com o tempo e a evolução do lugar (Praça de São Marcos) Para os arquitetos inseridos na tradição Beaux Arts francesa, o pitoresco só se desenvolveria com o tempo, com a evolução histórica da cidade, e um plano irregular só se justificaria por um terreno planimétrica ou altimetricamente irregular (geometria estranha e topografia acentuada)

203 Lucan, op. cit., pág. 60




img.46 Implantação de Climat de France___Planta e corte, 1:3500

inicia no topo sudeste de 200 colonnes e se estende para sudoeste e a que partindo do extremo nordeste do complexo atravessa excentricamente o 200 colonnes, assim como a criação de ruas de acesso automóvel e de praças planas, nomeadamente o grande terreiro de 200 colonnes; e (2) aquilo que Jacques Berque denominaria *urbanismo geológico*[204], relacionado com o efeito paisagístico produzido pela disposição de edifícios paralelepipédicos em topografias acidentadas que identificava nas medinas árabes[205]. Esta associação pode explicar porque Climat de France, onde se procurava uma relação contextual com a cultura local, apresenta alguns princípios compositivos bem diferentes dos utilizados nos projetos de Pouillon em Paris na mesma década, como a construção de pequenos edifícios compactos, em detrimento de longos edifícios contínuos com detalhes repetitivos, e da parcial abdicação da ordem fechada, conseguindo uma multiplicação de pequenas ruas e praças independentes dos grandes eixos compositivos e uma forma urbana semelhante ao pitoresco orgânico e geométrico.

(2) A maioria dos projetos de Pouillon foi construída em alvenaria de pedra[206] de Fontvieille — uma pedreira perto de Aix-en-Provence, associada à construção de grandes obras romanas —, por vezes combinada com o uso de outros materiais como o tijolo. Apesar do imenso esforço necessário ao transporte da pedra de Fontvieille, que viria em grandes blocos desde o outro lado do mediterrâneo, Pouillon escolheu usa-la também em Climat de France, combinando-a com o tijolo de terracota. Assim, também na escolha dos materiais, nota-se a tentativa de conciliar uma arquitetura monumental romana com uma arquitetura popular do Magrebe[207]. Segundo Lucan, "esta técnica de combinar diferentes materiais construtivos [presente nalguns projetos em França] é talvez mais fortemente expressa em Climat de France em Alger, onde o pátio de 200 colunas é coroado por um pórtico de elementos verticais pequenos e esguios, cada um composto por uma coluna de tijolos individuais. Assim, dentro da fachada do pátio, Pouillon combina dois extremos: o espaço entre as colunas de tijolos-individuais contrasta com o espaçamento das colunas de pedra abaixo, com um rácio de quase 1:1000"[208]. (Esse contraste entre maciço e delicado constituiría um dos princípios da expressão arquitetural; também aí, a adequação do desenho aos efeitos terá sido, na nossa opinião, amplificado pelas extensões dos habitantes construídas entre o pórtico de tijolos e o de pedra, sobre as plataformas que, nalguns módulos, uniam a base do primeiro ao topo do segundo.) uma arcada atrás de um pórtico

---

204 "A localização de Climat de France foi aplaudida por Jacques Berque (que escrevia na altura sobre os problemas da habitação em Argel), que o classificou como "urbanismo geológico" devido ao tratamento escultórico dos grandes blocos. Sugeriu que a abordagem paisagística de Pouillon, caracterizada pela "petrificação e cristalização" do lugar, se assemelhava aos aspetos antigos das medinas, que evoluíram espontaneamente. A imagem resultante é tão multivalente que G. Geenen, A. Loeckx e N. Naert apontaram que criava três imagens distintas: vista de nordeste, Climat de France evoca a imagem de um novo *kasbah*; de noroeste, aparenta-se com uma pequena cidade fortificada; e numa maior aproximação ao complexo por noroeste parece uma fortificação de facto." Çelik, op. cit., pág. 152.

205 Curiosamente, essa associação entre forma urbana tradicional e complexos arquiteturais modernos é recorrente: Weissenhofsiedlung de Estugarda, e a sua relação representativa com as povoações árabes teria também sido (a)notada, em grande parte pela existência dos terraços brancos, num postal de 1940, onde se apresenta o famoso bairro, que servia como exposição imobiliária, como "aldeia árabe", visando a demonização do bairro modernista pelas forças nazi.

206 O uso da pedra, constante na obra de Pouillon até 1961, fundamenta-se, em primeiro lugar, numa subjetiva predileção pelas suas qualidades cromáticas e textúricas, por oposição ao betão rude e com marcas de cofragem. Existem, no entanto, pelo menos outras três razões, (in)contestavelmente mais legítimas: a pedra trabalha melhor em compressão do que o betão armado; a sua aparência e resistência estrutural parece durar bem mais tempo; as suas limitações plásticas não afetam o desenho normal de habitações, concebidas segundo métricas humildes.

207 Çelik refere a visita de Pouillon às ruínas de el-Goléa e Timimoun, construís em tijolo de terracota. "Todas elas [arquiteturas tradicionais berberes], [Pouillon] escreveu mais tarde, deram-lhe uma lição em austeridade formal, assim como uma nova sensibilidade com números e proporções." Çelik, op. cit., pág. 154.

208 Lucan, op. cit., pág. 70.

(3) Lucan identifica três tipos de construção e composição de fachadas utilizados por Pouillon: (1) paredes de alvenaria em pedra com vãos verticais posicionados regularmente, (2) combinações de colunas e pilastras e (3) grelhas que dão uma unidade textúrica à fachada, por vezes extensa, e que permite ao edifício integrar-se na ordem aberta da cidade moderna, "olhando (...) além dos limites do complexo"[209]. Enquanto o primeiro tipo permite recriar o efeito pictórico e volumétrico das fachadas do casario tradicional berbere e islâmico, o terceiro tipo aproxima-se da imagem da construção europeia coetânea, construída a partir de uma linguagem tectónica moderna baseada no pilar, na viga e na laje. Assim, a extensiva utilização do terceiro tipo em Diar es-Saâda — destinado a alocar habitantes *europeus* — contraposta à sua residual utilização em Climat de France[210] (apenas na fachada norte do edifício mais a norte, sem presença na vivência interna ao bairro), corrobora a tentativa de distinguir as imagens dos vários bairros em função das identidades dos seus habitantes, no caso de Climat de France *muçulmanos* que se criam pacificar através da ilusão de que não estavam a ser oprimidos pela França imperial mas a serem respeitados, compreendidos e satisfeitos. Os dois primeiros tipos de composição de alçados permite também a coadunação ao paradigma racionalista da *proporção estrutural*, que é, segundo Lucan, um sistema baseado na medida e repetição que "representa o sistema portante (suporte de carga) e define o contorno da composição"[211], de que a praça do 200 colonnes é o exemplo mais explícito[212]. Esta proporção estrutural permite a criação de uma ordem monumental, onde o ritmo é modular — contrastante com as arquiteturas populares do *kasbah* e das *bidonvilles*, onde os elementos construtivos e os vãos não respeitam a mesma medida referencial. Poderíamos acrescentar que a composição de alçados, em particular das fachadas exteriores de 200 Colonnes, parece aludir à tapeçaria sul-argelina[213], conciliando a ideia de dispersão de pequenos vãos associada à arquitetura berbere e islâmica com a organização regular a que a própria produção de um tapete obedece (malha e ponto). A modularidade construtiva das fachadas, construídas, em alvenaria de blocos maciços de pedra (cada piso corresponde a quatro filas de blocos), permitiu alterações populares concordantes com a lógica figurativa e construtiva original: os vãos abertos ou ampliados desde a sua construção parecem um ponto de linha na tapeçaria a que alude, que tradicionalmente tem também alguma flexibilidade compositiva, tanto à forma dos signos representados (forma e tamanho dos vãos) como à sua posição. Podemos ilustrar a sofisticação desta relação entre malha e flexibilidade na posição dos signos/arquétipos através de dois pormenores compositivos: (1) cada piso é constituído pela intercalação de apartamentos de diferentes larguras, o que, juntamente com a resultante descentralização da caixa de escadas face ao eixo central de cada módulo, justifica as duas distâncias diferentes que separam os grupos de pequenos vãos quadrados dos de vãos retangulares (ver img.47); (2) o piso do terreiro e comércio é ligeiramente mais alto, o que introduz uma variação na fachada urbana sul, que passa a ter, a meio, duas fiadas de pedra sem vãos e desloca os vãos dos dois pisos acima uma fiada de pedras para cima (ver img.47).

---

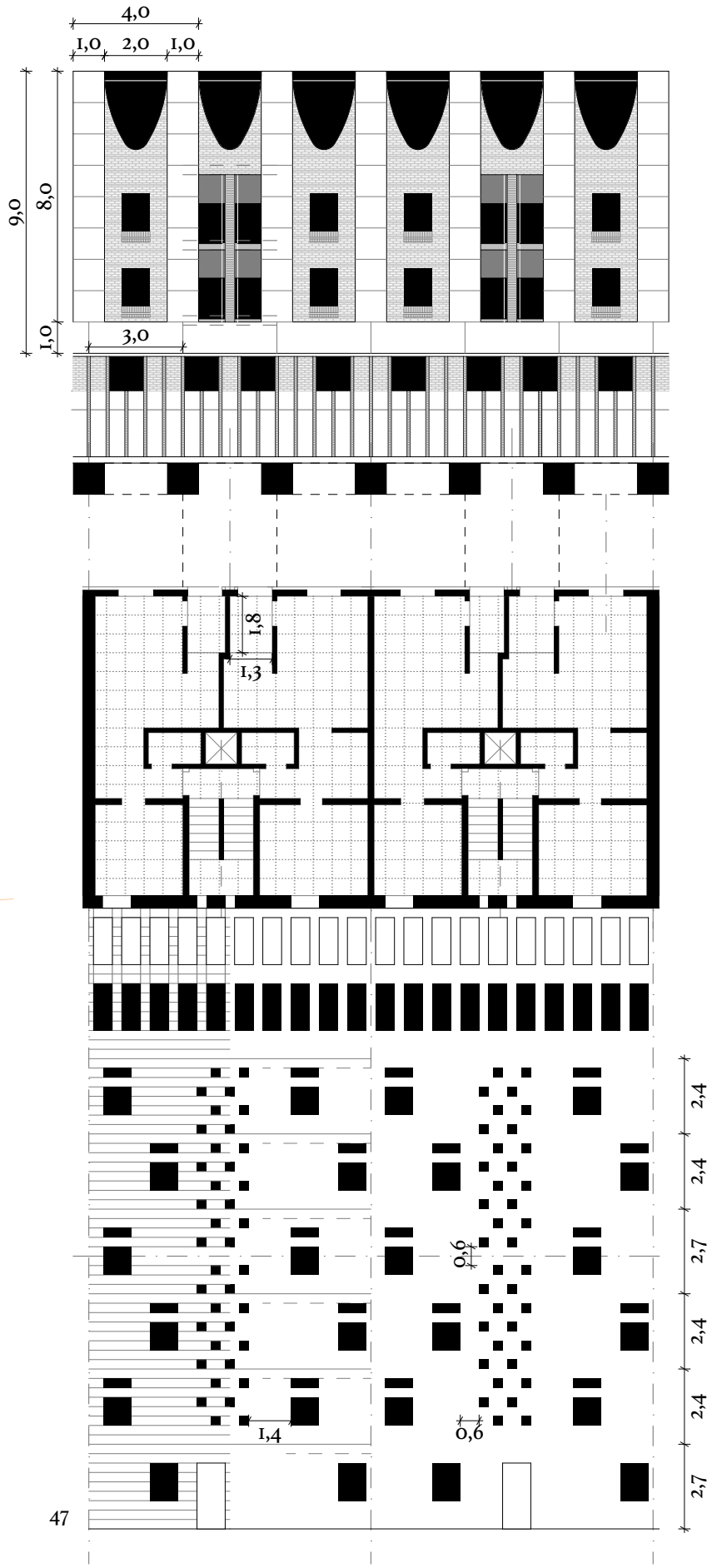
209 Lucan, op. cit., pág. 74.

210 Segundo Lucan, o primeiro tipo é capaz de solucionar fachadas baixas com até quatro pisos, mas a fachada sul de Climat de France tem 6 pisos (+ 2) que utilizam essa técnica, pelo que constitui uma exceção que merecerá explicação.

211 Lucan, op. cit., pág. 74.

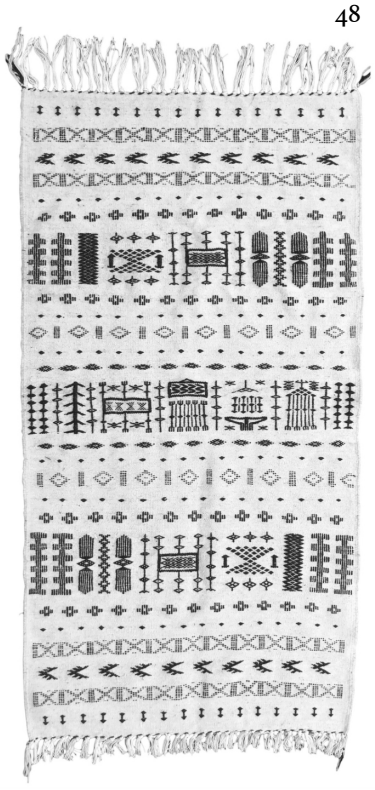
212 "A composição do "maidan" monumental do mais humilde complexo habitacional foi estabelecida do 1 ao 9. ... 1 era a dimensão dos pilares e a altura da base; 2 o espaço entre pilares; 3 a medida do lintel monolítico; 4 a largura do pórtico; 5 multiplicado por 8 a largura da praça; 6 multiplicado por 40 (a largura da praça) o seu comprimento; 7 multiplicado por 40 o comprimento total; 8 a altura dos pilares; 9 a altura do pórtico." Pouillon, apud Lucan, op. cit., págs. 74-5.

213 "(...) o tratamento da fachada como uma tapeçaria modular foi inspirada pelas carpetes feitas no sul da Argélia." Çelik, op. cit., pág. 155.




47

48



img.47 Módulo habitacional de 200 Colonnes__Planta e alçados, 1:200
img.48 Tapete sul-argelino

(4) O recurso à ordem fechada e a um proporcionamento modular permitem conceber uma arquitetura enquanto caracterização de determinada paisagem urbana, que obriga a um comprometimento interdependente entre urbanização e arquitetura, e, portanto, de "entidade urbana reconhecível" ou uma *cidade dentro da cidade*[214], identificável e completa. Estas unidades urbanas, identificáveis à parte de um qualquer contínuo urbano, integram, pelo menos em Climat de France, aquilo que mais tarde Rossi identificaria como cidade analógica, i.e., "uma cidade munida de espaços já familiares e facilmente inteligíveis"[215]. De facto, tanto Pouillon como os agentes políticos e os media perseguiram a ideia de que o terreiro porticado de 200 Colonnes era semelhante ao Palais Royal de Paris e ao *maidan*[216] de Ispaão (Praça de Naqsh-e Jahan). A relação analógica entre estes três lugares não depende tanto de detalhes formais mas antes da sua escala[217], do tratamento rítmico e repetitivo das fachadas que o conformam e do sistema axial hierárquico que distribui entradas e percursos[218], o que permite a replicação formal de uma monumentalidade através de métodos de construção modernizados e adaptados ao programa, orçamento e rapidez necessária; esta analogia depende então da identificação de alguns arquétipos arquiteturais (como o pilar, a arquitrave ou o vão) e a sua sistematização de acordo com o efeito global. Como Lucan bem repara, a especificidade de cada vazio dentro da composição de um complexo é ainda determinada pelo material e geometria dos pavimentos e pela escolha e disposição da vegetação, que ajuda a consolidar e a singularizar as diferentes paisagens internas; esta é uma qualidade inexistente em Climat de France, que é uniformemente pavimentada com pedra e alcatrão e com vegetação esparsa e irrelevante para a composição[219]. Esta decisão talvez se prenda com o orçamento baixo que se queria cumprir, mas não deixa de chocar com os parâmetros de sofisticação que Pouillon achou necessário cumprir noutros complexos, como testemunha Montrouge. Em todo o caso, Pouillon cria um lugar identificável e familiar a uma forma monumental historicamente já validada. Esta monumentalidade análoga é complementarizada por relações de analogia a formas urbanas (kasbah e o seu casario paralelepipédico) e composições pictóricas árabes (tapeçaria sul-argelina), como já foi referido. De um ponto de vista policial das aparências, podemos considerar que tanto as analogias à arquitetura monumental francesa e árabe como à cultura formal argelina se coadunam com uma estratégia paternalista autoritária.

Por esta altura deverá ter ficado claro que Climat de France, enquanto parte de um

---

214 Expressão utilizada por Ungers para descrever os vários bairros autónomos que identificara em Berlim e que constituiriam unidades autónomas a serem preservadas durante a progressiva implosão e diminuição urbana, paradigma revolucionário à época por apresentar o desenvolvimento urbano como um processo subtrativo e retrátil. Ver Oswald Mathias Ungers e Rem Koolhaas, *Die Stadt in der Stadt: Berlin: ein grünes Archipel* (1977).

215 Lucan, op. cit., pág. 72.

216 Pouillon poderia já conhecer a praça através do seu mestre Eugène Beaudoin, que trabalhara em Ispaão. Segundo Lucan (ver op. cit., pág. 63), Pouillon terá utilizado o mesmo choque de geometrias (e escalas, poderíamos explicitar) encontrado na praça Shah Maidan, onde a grande praça retangular é confrontada com a grelha ortogonal da mesquita rodada a 45º e com a malha irregular do mercado, obtendo-se uma impressão pitoresca.

217 "[A] semelhança do seu tamanho com o Palais Royal em Paris era uma questão de orgulho" Çelik, op. cit., pág. 154. De facto, no vídeo promocional emitido pelo *Journal Les Actualités Françaises* a 6 de janeiro de 1960 pode-se ouvir a descrição de 200 Colonnes como "vasto Palais Royal".

218 "Maydan-i Shah é um lugar público introvertido, rodeado por uma colunata de dois pisos contínua. O seu eixo longitudinal ligava o Masjid-i Shah, construído ao mesmo tempo que o Maydan, e os mercados pré-existentes. O Maydan tem dois eixos na outra direção; o maior conecta a Mesquita Lutfullah ao Palácio Ali Qapu, enquanto o outro eixo simplesmente se abre ao tecido urbano existente de cada lado. A axialidade do "maydan" de Pouillon ecoa este padrão: o eixo principal, marcado por entradas [semelhantes aos salões] hipostilo, atravessa o pátio longitudinalmente enquanto o seu eixo menor é descentrado, como em Ispaão. Os outros portais do pátio não definem conexões axiais e, destituídos de colunas, assumem um papel secundário" Çelik, op. cit., pág. 155.

219 A decisão de não utilizar vegetação é especialmente questionável quando outras cidades da costa argelina utilizavam jardins para controlar a humidade das suas casas.

49



50



51



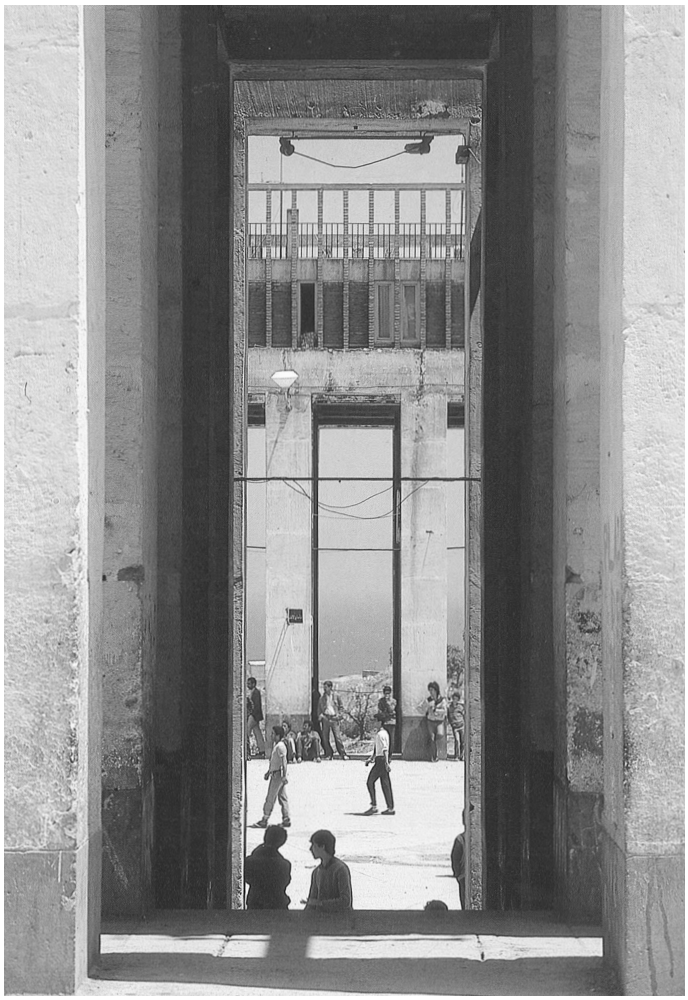
Alan O'Leary, num artigo a propósito do filme *A Batalha de Alger* (1966), a primeira produção cinematográfica argelina após a independência, aponta como o *coda* do filme, um simulacro dos motins populares pela independência argelina no bairro Climat de France em 1960, apresenta uma alternativa ao binarismo identitário representado no resto do filme (Kasbah e os muçulmanos independentistas Vs. Bairro europeu e os colonos): "(...) [E]ste binarismo é violado no coda quando a Batalha vai além do espaço da autenticidade (o Casbah) e da ocupação (a cidade europeia) para um terceiro espaço que é híbrido e estranho a ambos." (Alan O'Leary, "The Battle of Algiers (Italy/Algeria, 1966): Between 'Acting-out' and 'Working-through'?")

img.49-51 Fotogramas de *A Batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966)

52



53



img.52 Terreiro de 200 Colonnes e *Massif de la Bouzareah*
img.53 Pórticos de 200 Colonnes, enquadrando o Mediterrâneo

vasto dispositivo colonial — composto também pelo discurso profissional e os programas políticos de urbanização e habitação —, se justifica a partir de um conjunto de coordenadas identitárias, nomeadamente a pobreza, a religião, a etnia e o género. Paradoxalmente, essa sublimação de identidades alternas, irredutíveis às do colono europeu, parece ter favorecido a revolução independentista. De facto, se o aumento de segurança e higiene ajudou a pacificar as massas[220], a ordenação e visibilização, que tão útil eram ao controlo militar, poderão ter potenciado uma comunidade dissidente cujos membros até então não se reconheciam[221]. Assim, a grande vitória das manifestações populares de 1960[222] (ver imgs. 49-51) parece ter sido a visibilidade de uma vontade generalizada pela independência, essencial à sua consumação[223].

Mas além das suas tendências ora segregacionistas — isolar e fazer permanecer a *muçulmanidade* — ora assimilacionistas — reformar o *muçulmano* à imagem do colono —, além da sua condição híbrida excecional entre a cultural local e a antiguidade clássica e entre a domesticidade e a monumentalidade, ou precisamente devido a essa ambiguidade, será possível identificarmos em Climat de France qualidades que promovam nos seus habitantes uma desidentificação com os regimes de identidade a que eram sujeitos? Haverá qualidades em Climat de France que possibilitem (re)viver, (re)pensar e (re)ver a realidade à margem do que significa(va) ser europeu e muçulmano, homem e mulher, rico e pobre? (Algo que não tenha que ver com a dualidade desses dois mundos mas que apresente um outro? Não é a oposição entre o mundo europeu e o mundo muçulmano que nos interessa aqui, mas sim como o confronto entre objetos estranhos à condição identificada como muçulmana permite um outro mundo onde essa oposição não existe ou é incompreensível.) Se a monumentalização e a contextualização promovem uma representação identitária frontal (tanto da arquitetura *per se* como dos seus habitantes), cremos existirem pelo menos duas novidades alheias à disciplina e à representação.

A primeira tem que ver com a relação com a paisagem natural, nomeadamente as montanhas e o mar. Efetivamente, a implantação e volumetria de Climat de France explora os valores paisagísticos do lugar, contrapondo-se à maioria dos outros projetos de Pouillon da década de 50 nos quais a arquitetura caracteriza completamente o ambiente urbano. O posicionamento da grelha compositiva face à topografia e paisagem, que determina uma seleção dos quadrantes visíveis em cada espaço, permite situações variadas de enquadramento e movimento da paisagem: nos espaços orientados no sentido sudeste-noroeste, que são planos, as montanhas, em particular o *Massif de la Bouzareah* a noroeste, têm uma presença estática e desobstruída (noutros contextos, Pouillon remataria um dado espaço com um outro edifício, mas em Climat de France, conforme se pode ver na img.52, as montanhas constituem um plano delimitador das ruas e praças orientadas no sentido sudeste-noroeste,

220 "Foi notado repetidamente que os apartamentos em Climat de France pareciam o "paraíso" comparados com os bairros de lata. De acordo com esta suposição, um relatório administrativo citado por Lentin declarava que "a estabelecida e bem-abrigada população de 'Climat de France' é menos agitada que a do kasbah vizinho." Lentin notou ironicamente, todavia, que esta população decidiu "mover-se" também e que juntou as multidões rebeldes. Para citar um incidente, sessenta pessoas de 200 colonnes foram mortas pelas forças francesas numa demonstração massiva a 11 de dezembro de 1960" Çelik, op. cit., pág. 157.

221 A frontalidade representativa e monumental, por oposição à anestética e indiferença capitalista, terá sido, neste caso, motivadora do conflito urbano e, portanto, contraproducente à pacificação bio-política.

222 Climat de France foi palco de outras manifestações populares contestatárias, nomeadamente em 1988 e 2011.

223 No filme *Batalha de Argel*, podemos acompanhar as estratégias políticas, tanto das forças militares francesas como da FLN, para conseguir projetar determinada imagem internacional e dissuadir ou promover, respetivamente, a intervenção da ONU. À França convinha dar a entender que a FLN era uma minoria terrorista e que seria do interesse da região prolongar a ocupação francesa.

cujo comprimento é apenas interrompido por edifícios relativamente baixos face à extensão do espaço e à altura das montanhas); nos espaços orientados no sentido sudoeste-nordeste, que têm grande declive, a colina do cemitério d'El Kettar e o mar Mediterrâneo surgem enquadrados pelas fachadas laterais dos edifícios, animados pela constante diferença de altimetrias provocada pelo percurso ascendente/descendente. A simbiose paisagística entre arquitetura e signos naturais disponibiliza-se então para a apreciação estética dos habitantes, possibilitando uma experiência inconforme com as suas condições subalternas[224].

A segunda relaciona-se com a transformação da disposição dos espaços privados e públicos, ou de recolhimento e de comunhão, que 200 Colonnes propõe. Le Corbusier notara que a cidade árabe se contrapunha à cidade europeia pela sua interiorização e primazia pelo espaço doméstico, em detrimento da rua pública. Mas aqui "[o] contraste entre a fachada exterior e a interior virou o edifício do avesso, tornando o interior público e urbano"[225]. Esta permanência do edifício interiorizado, virado do avesso face ao paradigma europeu, é perturbada pela abertura do seu logradouro à comunidade pública em geral. Mas mais, a amplitude do terreiro de 200 Colonnes compensa quase aritmeticamente a escassez de espaços exteriores dentro das células familiares: se o pátio (incluindo galerias) da casa tradicional ocupava entre 35 a 45% da área útil total (ver img.35) e a varanda num apartamento tipo de 200 colonnes ocupa apenas 6% (de 35m2), a área do terreiro dividida pelo número de fogos (que estimamos em 234) é 47,4m², área maior que  um pátio tradicional e certamente maior que a área útil de um apartamento de 200 Colonnes. Além disso, a estrutura espacial do terreiro de 200 colonnes, ao promover também a variação de luz entre espaços que Maisonseul identificara na casa tradicional (urbana) argelina — a entrada ensombrecida, as galerias em semi-luz e o pátio luminoso sob o céu — corrobora a ideia que algumas qualidades fenomenológicas dos pátios tradicionais argelinos resistiram á alteração de escala. Que tipo de vida a alteração de escala do pátio e do terraço substituiu? Que atividades ou intimidades se apagaram, e que acontecimentos coletivos apareceram? O que poderia acontecer nesse novo espaço? Certamente não o mesmo o que nos menores pátios tradicionais ou no Palais Royal e no maidan de Ispaão. As semelhanças formais que partilha com o Palais royal ou o maidan de Ispaão não lhe bastam para recriar os efeitos fenomenológicos ou as atividades que tomavam lugar nesses espaços análogos; por força da diferença dos habitantes de Climat de France e da habitação e comércio espacializados em pequenas células, o ritmo, a densidade, os usos, seriam necessariamente diferentes, e os seus efeitos incalculáveis. O terreiro de 200 Colonnes apresenta assim um desafio à organização da vida comunitária, problematizada pelo conflito entre vida doméstica familiar e vida pública, da qual a mulher era tradicionalmente excluída e onde o indígena/muçulmano era, durante o período colonialista, repudiado. Na medida em que 200 Colonnes e o seu terreiro constituem um objeto novo estranho ao mundo consensual que dividia pobres do monumento, segregação da assimilação ou família da vida pública, ele potencia uma transformação estético-política,  ou dissenso, que desenvolveremos na segunda parte.

224 Como veremos, Rancière aponta como a apreciação estética representa um gesto emancipatório face a uma condição identitária orientada para o trabalho, as necessidades básicas materiais ou a cultura popular, com que era e é caracterizada a classe operária, mas também esta comunidade *muçulmana*.

225 Çelik, op. cit., pág. 155.

# SEGUNDA PARTE

## Dissenso




54

*Essa "perturbação no sensível" pode ser ilustrada a partir da própria aceção ordinária das palavras política e polícia. O que se passa, com efeito, quando as forças da ordem são enviadas para reprimir uma manifestação política? O que se passa é uma contestação das propriedades e do uso de um lugar: uma contestação daquilo que é uma rua. Do ponto de vista da polícia, uma rua é um espaço de circulação. A manifestação, por sua vez, transforma-a em espaço público, em espaço onde se tratam os assuntos da comunidade. Do ponto de vista dos que enviam as forças da ordem, o espaço onde se tratam os assuntos da comunidade situa-se alhures: nos prédios públicos previstos para esse uso, com as pessoas destinadas a essa função. Assim, o dissenso, antes de ser a oposição entre um governo e pessoas que o contestam, é um conflito sobre a própria configuração do sensível. Os manifestantes põem na rua um espetáculo e um assunto que não têm aí o seu lugar. E, aos curiosos que vêem esse espetáculo, a polícia diz: "Vamos circular, não há nada para ver." O dissenso tem assim por objeto o que chamo o recorte do sensível, a distribuição dos espaços privados e públicos, dos assuntos de que neles se trata ou não, e dos atores que têm ou não motivos de estar aí para deles se ocupar.*

Rancière, "O Dissenso", pág. 372-3.

img.54 Remoção de manifestante da via automóvel pela polícia, Paris '68

# 2.1
# Partilha do Sensível
## Polícia, Política e Estética

A *partilha do sensível*, que Rancière descreve como "o sistema de evidências sensíveis que dá a ver, em simultâneo, a existência de um comum e os recortes que definem, no seio desse comum, os lugares e as partes respetivas"[226], constitui-se o objeto estético-político sobre o qual a arquitetura, enquanto organizadora de espaços e tempos e da promoção de certas atividades e ritmos, intervém. Do ponto de vista de uma coletividade, ela determina, através da distribuição dos espaços, dos tempos e das formas de atividade, o que é visível e compreensível por todos, que acordam consensualmente sobre o que é público ou privado, os regimes de identidade vigentes ou sobre a correspondência entre essas divisões e as atividades legítimas para cada lugar e cada um, enquanto que do ponto de vista individual ela pressupõe uma participação no comum específica e exclusiva, ou mesmo a exclusão dos seres litigiosos relegados para a invisibilidade política e a incompreensibilidade discursiva. De facto, o escravo não existe enquanto cidadão da *polis* grega, porquanto, apesar de conhecer a linguagem, «não a possui» — dada a evidência que não lhe é legítimo falar aos cidadãos livres ou que não domina 'suficientemente' a fala para que ela seja 'inteligível' —, nem o artesão acede aos espaços e aos grupos de discussão política, pois o tempo que tem esgota-se no trabalho que sempre chama[227]. Estes indivíduos permanecem, assim, inaudíveis ou invisíveis, colocados no seu lugar e numa posição subalterna. Enquanto enquadramento do visível e do invisível, da fala e do ruído, ela representa a interseção entre o modo como utilizamos o nosso sensório para atentar ao mundo e o modo como (nos) concedemos viver, compreender e ver.

A disciplina e o controlo social apresentados na primeira parte da dissertação, ilustradas pelos universos de Calhoun ou as casas de banho públicas como dispositivos geradores do género binário, correspondem àquilo que Rancière nomearia *Polícia*, responsável pela estabilização e clarificação da *partilha do sensível*. A *Polícia* não é, assim, necessariamente o meio pelo qual o poder dominante se exerce sobre um qualquer objeto social reprimido ou oprimido, mas antes um "conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição"[228]. Mesmo enquanto resistência à miséria provocada pelas estruturas bio-políticas neo-liberais dominantes, a arquitetura que opera segundo uma lógica *policial*[229] vê-se refém da desigualdade (estrutural) que tenta contrariar e não participa do processo de emancipação de uma comunidade ou indivíduo[230].

---

226 Jacques Rancière, *Estética e Política. A partilha do sensível* (Porto: Dafne Editora, 2010), pág. 13.

227 Ibid., pág. 13. A estes exemplos poder-se-iam somar os do operário esteta que contra as expectativas da elite intelectual lê sonetos ou contempla a paisagem fora do lugar de trabalho, também várias vezes referido por Rancière, o homossexual que apropria o espaço público para tratar dos assuntos do prazer, que não teriam aí lugar, entre outros que contestam as relação de discursividade e produtividade que a inscrição do seu corpo nesses lugares pressupunha.

228 Jacques Rancière, "O Dissenso", *A Crise da Razão* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996), pág. 372.

229 Como esclarecimento, lembramos as várias forças partidárias que operam atualmente em democracias eleitorais. Apesar das evidentes oposições ideológicas, a discussão do orçamento de estado ou das variadas legislaturas ocorre sem grande confusão acerca dos objetos sobre que assentam.

230 Neste sentido, as atividades filantrópicas ou socialistas levadas a cabo por uma arquitetura 'responsável', como a construção ou reabilitação de bairros sociais para classes mais pobres, não são eficazes, por si só, para romper a organização desigualitária da sociedade e reclamar espaço para os indivíduos que, pelo direito à subjetivação pessoal, deverão desidentificar-se com esse mesmo sistema.

A *Política*, conforme Rancière a entende, aparece então como uma suspensão ou rutura com a ordem policial, que, independentemente de se manifestar através de instituições governamentais, sistemas económicos ou da organização funcional de uma cidade, cria inevitavelmente estruturas que diferenciam e hierarquizam os indivíduos, estabelece uma desigualdade na forma como somos vistos e que tipo de capacidades ou qualidades nos correspondem — normalmente organizadas segundo regimes de identidade dominantes, como o etário, o de género ou o racial. A política corresponde a uma realidade que falta demonstrar, revelar, por oposição à realidade dominante do consenso policial, que estabelece os limites da nossa compreensão e apreensão da realidade dentro de estruturas classistas, uma realidade onde não operam os regimes de identidade conforme os conhecemos e onde estão abertas todas as possibilidades do *comum* e de liberdade individual. A racionalidade política reside então na confirmação de uma pressuposição, a da igualdade de todos os sujeitos e da inexistência de qualquer critério irrefutável para a governação vertical de um ser sobre outro[231].

Na medida em que é uma supressão ou suspensão da ordem social, essa igualdade só se manifesta através daquilo que Rancière identifica como dissenso, "uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível"[232]. Assim, o *dissenso* não constitui mero desacordo entre partes discursivas, mas o gesto pelo qual uma parte até então invisível ou desidentificada acede ao espaço do comum, da discussão e do reconhecimento sensorial. Quando o escravo utiliza a palavra para discutir os seus assuntos, não é tanto o que diz que constitui dissenso, mas antes a sua participação no mundo sensível do discurso, que é incompatível com esse outro mundo no qual o escravo só serve e não tem a capacidade para discutir. Da mesma maneira, quando o artesão encontra o tempo que não tem para lidar com os assuntos que não lhe competem, ele torna-se sujeito litigioso, em inconformidade com a partilha do sensível que lhe atribuía outros espaços e outras ocupações. Assim, mais do que ser um confronto entre dois grupos visíveis que contrapõem formas alternativas da ordem policial, o dissenso ocorre quando "aquele que recusamos contar como pertencente à comunidade política", cujo discurso percecionamos como "ruído" sem razão ou legitimidade para defender os seus interesses e necessidades enquanto sujeito, se revela como ser falante igualmente apto a falar, a consumar o ato político, a contestar a sua posição na ordem policial — não é, assim, uma questão de defender os interesses dos 99%, mas antes de (se) dar a ver os 0% que não são ainda contados. Se a *polícia* pretende estabilizar a *partilha do sensível*, torná-la evidente e estável, a *política* opera nela transformações sensoriais através do dissenso, de modo a que o que era invisível se torne visível, o que era ruído seja escutado e compreendido e o que era negligenciado ou negado se torne legítimo, atentado, e é nesse sentido que a política tem um estética.

---

231 O *dissenso* encontra no sentido original de democracia a expressão direta da sua razão paradoxal: o poder para governar pertence precisamente à classe que não possui nenhum título para governar, seja ele "antiguidade, nobreza, competência, consideração ou riqueza". Assim, "[a] política apoia-se neste fundamento paradoxal que é a ausência de qualquer fundamento da dominação", que "ninguém possui título para governar", interrompendo "o poder de uma superioridade determinada sobre a inferioridade que lhe corresponde." (Rancière, "O Dissenso", pág. 370). Sendo esse o princípio fundador da política, uma espécie de negação radical da legitimidade do governo, a política é destrutiva, e precisa de atuar constantemente sobre as instituições que geram o consenso. É nesse sentido que *democracia* releva a radical racionalidade política que Rancière tenta recuperar: a política, enquanto verificação da igualdade humana e da constituição de um comum inclusivo pela divisão, interrompe qualquer estrutura de poder e identificação. Assim, o *demos* é não só aqueles que são identificados como menores e sem título para governar, mas também por aqueles que permanecem desidentificados, como o *escravo que discute* ou o *artesão com tempo para o debate público*. O sujeito político é, por fim, caracterizado por um litígio face à ordem normal de uma sociedade, que através do dissenso se exclui de qualquer classe identificável, que pertence a uma não-classe.

232 Rancière, "O Dissenso", pág. 372

Essa ambição de redefinir o visível e o invisível e o dizível e o indizível está no cerne de práticas performativas contemporâneas que têm como ambição revelar códigos constrangedores ao mesmo tempo que atualizam as possibilidades de uso dos lugares. A título exemplificativo, podemos assinalar as raves que os Space Hijackers, um grupo de "anarquitetos"[233], realizaram no metro circular de Londres. Na sua opinião, os transportes públicos de londres são um espaço urbano que, apesar de alegadamente públicos, estão sob apertado controlo policial e onde os seus utentes seguem normas comportamentais anti-sociais, evitando qualquer tipo de interação entre si ou qualquer manifestação ativa dos seus desejos, algo que o espaço público deveria acolher. O seu principal objetivo seria "(...) quebrar completamente a maneira em que o metro funciona em termos de códigos de conduta"[234]. Assim, usando malas que camuflavam um bar, um sistema de som e celofane colorido para filtrar a iluminação, transformaram as carruagens em temporários espaços de celebração, desmontados em cada paragem para evitar o seu desmantelamento pelas autoridades. Se a primeira festa, em 1999, contou com 150 pessoas, a terceira festa, em 2004, teve já 2000 participantes[235], testemunhando-se um aumento expansivo deste uso subversivo.

Na medida em que um gesto político corresponde à utilização litigiosa do espaço e do tempo — usar a rua para a manifestação pública, interrompendo o tráfego viário; abandonar a oficina para, enquanto artesão sem estatuto de autoridade, intervir numa discussão governamental; etc. —, ele constitui uma performance espacial, através da qual o indivíduo dissidente - sujeito político - demonstra capacidades que se lhe negavam. Se o dissenso se caracteriza pela sua instantaneidade e transitoriedade, assim como com a prática da liberdade individual e coletiva própria do gesto político, como pode a arquitetura, identificada com as suas formas perenes, produzir *dissenso*? Se a política se faz através do uso e da desidentificação dissidentes, como pode a forma ou o processo por que a arquitetura emerge promover *dissenso*? A viabilidade da arquitetura para produzir dissenso residirá então na sua condição artística para esteticamente alterar "os quadros, as escalas ou os ritmos" associados aos usos e sensibilidades (i)legítimos correspondentes a determinados regimes de identidade e de divisão público-privado ou de uso. Assim, compreender a arquitetura dentro de um regime estético onde atua como "agente de desclassificação" dos lugares e dos tempos e como explosivo da relação entre forma e uso devém política e abre possibilidades para a subjetivação do indivíduo. Assim, a arquitetura, além da sua condição policial construtora de sujeitos, permite-se, sob o regime estético da arte, introduzir objetos desidentificados que promovam novas relações de poder e novos sujeitos políticos através da *contestação das propriedades e do uso de um lugar*.

Segundo Rancière, a arte ocidental orientou-se historicamente segundo três regimes artísticos, i.e., "tipo[s] específico[s] de ligação entre os modos de produção de obras ou de práticas, as formas de visibilidade dessas práticas e os modos como ambos são

---

233 No seu segundo manifesto, os Space Hijackers assumem-se opositores da arquitetura, definida como construção de significação e de códigos de uso das formas: "Os Space Hijackers são Anarquitetos, opomo-nos à hierarquia que nos é imposta por arquitetos, urbanistas e proprietários do espaço. (...) É através da corrupção da linguagem e significação da arquitetura que uma forma real de resistência pode ser encontrada. Mitos podem ser desmistificados e signos reescritos. Os Space Hijackers operam aqui, trabalhando para corromper a linguagem da arquitetura." Para consultar o manifesto completo, ver Space Hijackers, "Second Manifesto of the Space Hijackers" [online], disponível em https://www.spacehijackers.org/html/manifesto.html [2019, setembro]

234 Space Hijackers, "Circle Line Party" [online], disponível em: https://www.spacehijackers.org/html/projects/circle.html [2019, Setembro]

235 Ver Space Hijackers, "Circle Line Party 5" [online], disponível em: https://www.spacehijackers.org/html/projects/circle5/circlelineparty5.html [2019, setembro]

concetualizados"[236]. O *regime estético*, do qual nos ocuparemos, terá sido precedido[237] pelo *regime ético das imagens*, que privilegiava a adequação da origem das imagens, distinguida entre *verdade* — na maioria das vezes correspondente a uma ortodoxia religiosa — e 'simples' aparência, e os efeitos que provocava sobre os espectadores, que deveriam ficar mais elucidados e educados sobre a *verdade* revelada (por esta razão a obra de arte neste regime fica refém dos valores morais que se propõe partilhar), e pelo *regime representativo da arte,* que por transcrever narrativamente a realidade e estabelecer hierarquias entre géneros (artísticos) e a correspondente adequação temática estabelece "uma analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade". Relativamente a este último regime, a representação não tem tanto que ver com a semelhança entre forma de visibilidade da obra e o tema ou objeto por ela representado, mas antes na "existência de ligações necessárias entre um tipo de tema e uma forma de expressão"[238], que contudo constrangem as maneiras legítimas de se falar ou dar a ver determinadas coisas e relegam várias realidades sensíveis para a esfera da banalidade invisível. A estes dois regimes corresponde uma determinada eficácia política — capacidade de transformar a organização social e/ou subjetivar o indivíduo — derivada das qualidades pedagógicas da obra, "[supondo-se] uma relação de continuidade entre as formas sensíveis de produção artística e as formas sensíveis segundo as quais os sentimentos e pensamentos daqueles e daquelas que as recebem são afetados"[239]. Ao artista caberia a organização de signos sensíveis legíveis de maneira a que a arte propusesse ao espectador "modelos de pensamento e de ação que deviam ser imitados ou evitados". O regime pedagógico da arte permitia ao artista pedagogo usar a obra de arte como mediação do seu saber e transmiti-lo ao espectador através dessa mediação, sendo o espectador objeto passivo da subjetiva intelectualidade/sensibilidade do artista[240].

A arquitetura sob o regime ético das imagens poderia ser avaliada a partir de duas experiências muito diferentes: uma mais antiga, cuja escala e simbiose com a pintura e a escultura fabulísticas[241] ensinariam o respeito pelas autoridades institucionais e as suas respetivas narrativas e valores morais, e aquela onde a correspondência entre forma e uso pretende evidenciar uma boa maneira de habitar[242], uma maneira moral de habitar (não só funcional mas também sensível, promovendo maneiras de relação com a luz e a paisagem, por exemplo). Já a arquitetura sob o regime representativo da arte poderá corresponder à tratadística ou aos cânones, responsáveis pela codificação hierárquica da forma construída. Naturalmente não podemos circunscrever praticamente nenhuma arquitetura a apenas um desses regimes, talvez pela sua condição complexa, heterogénea e paradoxal, dificilmente

---

236 Rancière, *Estética e Política. A partilha do sensível,* pág. 21.

237 As obras de arte continuam a ser produzidas e pensadas a partir destes três regimes, mas historicamente o regime estético ter-se-á consolidado por último e mantém maior afinidade com a democracia radical contemporânea.

238 Rancière, *Estética e Política. A partilha do sensível,* pág. 64.

239 Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado* (Lisboa: Orfeu Negro, 2010), págs. 79-80.

240 Segundo Rancière, "(...) em geral [as várias práticas artísticas de resistência] têm por adquirido um certo modelo de eficácia; supõe-se que a arte é política porque mostra os estigmas da dominação, ou então porque coloca em derisão os ícones reinantes, ou ainda porque sai dos seus lugares próprios para se transformar em prática social, e assim por diante. (...) Supõe-se que a arte nos torna revoltados ao mostrar-nos coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo facto de se mover para fora do estúdio do artista ou do museu e que nos transforma em opositores ao sistema dominante negando-se a si mesma como elemento desse sistema. Coloca-se sempre como uma evidência a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, exceto se se supuser que o artista é inábil ou o destinatário incorrigível." (Rancière, Ibid., pág. 78-9 )

241 Os elementos escultóricos e pictóricos das igrejas românicas talvez sejam o exemplo ocidental mais expressivo desta representação fabulística da verdade.

242 Esta moralização espacial poderia ser exemplificada pelos videos promocionais da Bauhaus ou, atualmente, ao marketing corporativo do IKEA.

esgotável numa análise holística. Qualquer tipo de diagnóstico sob esta regimentação da arquitetura encontra dificuldades maiores ao se considerar como algumas formas se mantiveram válidas ao mesmo tempo que o seu significado e utilidade foram variando. Se as ordens clássicas, libertas das suas analogias naturalistas com a palmeira ou a fisionomia humana, constituíram até à modernidade um símbolo válido e adequado na construção da 'grande arquitetura', a sua expansão do templo para as villas rurais e, mais tarde, casinos ou armazéns fabris, determinou também a rutura da relação entre esses signos, a sua simbologia e a sua adequação formal para a construção de determinados edifícios, tornando legítimo o seu uso em arquiteturas 'banais' ao mesmo tempo que banalizando ou neutralizando esses signos. Isto representa um paradoxo. Ao mesmo tempo que se tenta recuperar a significação cultural dos signos da arquitetura antiga, incorre-se num exercício de indiferenciação se não do estilo então das atividades e personagens a que a arquitetura se disporia. O ecletismo não pressupõe a igualdade estética, porquanto pressupõe o conhecimento das relações adequadas e credíveis entre as formas, os seus fins e os processos que lhe deram origem; mas quando praticado ambígua ou até equivocadamente, sob a forma de anacronismos, hibridismos ou dignificação do banal, consegue aceder a uma igualdade estética. Em certo sentido, é isso que acontece em Climat de France de Fernand Pouillon, mas também em alguns projetos considerados clássicos do "pós-modernismo", como a Piazza d'Italia. Podemos considerar que a arquitetura acompanhou, ainda que mais lentamente, as outras artes na revolução estética iniciada no século XVIII, destabilizando a ordem preferencial dos programas (a habitação é progressivamente invadida por ambições artísticas, ao mesmo tempo que as igrejas são, em parte, destituídas, dessacralizadas) e minando o código tratadístico, tal como já se referira na primeira parte deste trabalho. A rotura com representação (adequada hierarquia entre temas e formas correspondentes) e a adesão à igualdade estética explicam como aquilo que se entende como modernismo, na sua recusa de qualquer ornamento e o seu alegado pragmatismo pré-ideológico para lidar com qualquer tipo de edifício da mesma maneira, e pós-modernismo, na sua vertente historicista e do seu esforço eclético, partilham uma mesma igualdade estética: não é a simples disponibilidade de todas as formas para a utilidade e o deleite sensorial que determina essa igualdade, mas uma rutura no modo de associar formas específicas a programas ou clientes determinados.

Nas vésperas da Revolução Francesa, este modelo pedagógico, ou de mediação representacional, terá sido questionado de duas maneiras. A primeira e mais frontal, acusava a linearidade entre perfomance, sentido e efeito, assim como a incapacidade e validade da arte garantir esse percurso causa-efeito. Protagonizada por Rousseau, contrapunha ao modelo mimético pedagógico o modelo arqui-ético ou de imediaticidade ética no qual a arte equivaleria à vida[243], e onde a separação entre performance representativa e a ação do povo espectador se reduz a zero[244]. No entanto, também segundo este modelo de eficácia política se conserva a relação de causalidade entre *formas sensíveis de produção artística* — obra artística *per se* — e *formas sensíveis segundo as quais os sentimentos e pensamentos daqueles e daquelas*

243 Esta ideia seria replicada no aforismo Arquitetura é vida, enunciado por Frank Lloyd Wright — "Arquitetura é vida, ou pelo menos é a vida a tomar forma e, consequentemente, é o registo mais verdadeiro de vida tal como foi vivida ontem, é vivida hoje ou alguma vez será vivida." (Frank Lloyd Wright, An Organic Architecture (Andre Saint, ed.) (Londres: Lund Humphries 2017)) — ou, no panorama nacional, Távora, parecendo nesta perspetiva um slogan para a promoção de uma suposta naturalidade da arquitetura e (desejável) conformidade entre modos de vida e espaço organizado, ainda que estrategicamente se oponha a uma autonomia disciplinar que se predisponha apenas a caprichos intelectuais/sensíveis da elite profissional.

244 "À duvidosa pretensão da representação de corrigir os costumes e os pensamentos substitui um modelo arqui-ético, (...) no sentido em que os pensamentos já não são objetos de lições transportadas por corpos ou imagens representadas, mas são diretamente incarnados em costumes, em modos de ser da comunidade." Rancière, *O Espectador Emancipado*, pág. 84.

*que as recebem são afetados* — efeitos subjetivantes sobre o espectador —, substituindo a continuidade entre uma e outra por uma total coincidência e contrapondo "à incerta pedagogia da mediação representativa (...) uma outra pedagogia, a da imediaticidade ética"[245]. Pelo contrário, a segunda alternativa, o regime estético da arte, tentava garantir precisamente a autonomia ou independência da arte face à vida, abdicando de qualquer relação causa/efeito que pudesse existir entre ambas e procurando uma emancipação de significação direta da arte que alargasse a sua liberdade de efeitos: "(...) [a] estética significava que as obras de arte eram apreendidas enquanto tal numa esfera específica de experiência onde — nos termos kantianos — estavam livres das formas de conexão sensorial própria tanto dos objetos de conhecimento como dos objetos de desejo. (...) Eram apenas "aparência-livre" em resposta a um jogo-livre, significando uma relação não-hierárquica entre as faculdades intelectuais e sensoriais."[246].

O regime estético surge assim como alternativa à pedagogia ético-representativa, possibilitando um modelo de eficácia política indiferente à subjetividade exclusiva do artista e dos cânones por que se rege, mas também à pedagogia da imediaticidade ética. Neste regime, a obra de arte e os seus efeitos pressupõem uma *distância estética*, que se fundamenta, segundo Rancière, na "suspensão de toda e qualquer relação determinável entre a intenção de um artista, uma forma sensível apresentada num lugar dedicado à arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade."[247], sem "relação de causa e efeito" entre cada uma[248]. Sendo essa relação descontínua, irracional e imprevisível[249], o efeito político sobre o espectador torna-se imprevisível, e não é certo que determinado espectador esteja mais educado ou melhor predisposto a compreender ou sentir a obra. Além disso, ao suspender a autoridade intelectual para apreciar uma obra, relegando os seus efeitos também para a esfera da confusa e duvidosa sensibilidade emotiva, a estética encontraria uma posição para a obra de arte na qual ela não se esgotaria numa explicação verbal, racional, nem na desatenta apreciação da realidade sensível[250]. Assim, à efetividade moral e à profundidade representativa, o regime estético opõe a planitude indiferente, onde os signos e os temas se oferecem sem hierarquia, sem relação imediata entre o que são e o que querem representar ou significar. Este regime estético assenta na eficácia de um dissenso, entendido não como "conflito das ideias ou dos sentimentos" mas como "conflito de vários regimes de sensorialidade"[251], onde ao mundo

245 Ibid., pág. 85.

246 Jacques Rancière, "The Politics of Aesthetics" [online], disponível em: http://16beavergroup.org/articles/2006/05/05/rene-ranciere-the-politics-of-aesthetics/ [2019, Março], s.p.

247 Rancière, *O Espectador Emancipado*, págs. 85-6.

248 Ibid., pág. 87.

249 O regime estético coloca, no entanto, um paradoxo sobre a identificação da obra de arte e da experiência sensível que lhe corresponde. Ao quebrar a relações de hierarquia entre forma e conteúdo, entre maneiras apropriadas de «fazer» correspondentes aos géneros (artísticos), permite que qualquer prática possa ser considerada artística e que qualquer prática artística, por não seguir nenhum procedimento nem obter uma aparência canónica, se possa confundir com outra prática qualquer, com a vida, e seja absorvida pelo consenso. Daí a sua necessidade de se relacionar com o contexto e as contingências, de maneira a colocar em crise as maneiras habituadas que temos de entender e sentir a realidade a partir desses contextos ou contingências. O exemplo mais direto seria a Fonte de Duchamp, cuja eficácia estética depende desse confronto entre o mundo fora da galeria, onde é um objeto utilitário com função evidente, e o mundo dentro da galeria, entregue a um outro tempo e modo de atentar.

250 "O "estado estético" definiu a esfera da igualdade sensorial, na qual a supremacia do entendimento ativo sobre a sensibilidade passiva deixou de funcionar. (...) Schiller opôs essa "revolução" sensorial à revolução policial tal como foi implementada pela Revolução Francesa. Esta havia falhado precisamente porque o poder revolucionário tinha desempenhado o papel tradicional do Entendimento - quer dizer, o estado - impondo a sua lei às questões das sensações - quer dizer, as massas. A única revolução seria uma revolução que derrubasse o poder do entendimento "ativo" sobre a sensibilidade "passiva", o poder de uma "classe" de inteligência e atividade sobre a classe da passividade e selvajaria." Rancière, "The Politics of Aesthetics" [online], s.p.

251 Rancière, *O Espectador Emancipado*, pág. 89.

quotidiano apoiado num consenso socialmente eficiente se contrapõe um outro mundo onde os objetos são representados e exigem outro tempo de atenção, estabelecem relações ou formas de serem sentidos alheias à funcionalidade ou simbologia de que estariam reféns. Podemos, assim, definir a produção artística sob o regime estético na sua cumplicidade com (1) a igualdade dos acontecimentos sensíveis, a indiferença pelo programa, estilo ou tema, (2) a não linearidade entre causa/intenção e efeito e (3) a resistência a ser absorvida pela "atividade intelectual" e, por outro lado, pela "passividade sensorial". Tal como as *tecnologias do ser-próprio*, nomeadamente através do pensamento e da vida, abrem uma fissura entre os *enunciados* e as *visibilidades*, quebrando a sua correspondência derivada da ação do complexo poder-saber, e permitem a subjetivação enquanto ato de liberdade, o *dissenso* (no regime estético) produz um intervalo de anonimato e de igualdade estético-política, onde as associações entre *enunciados* e *visibilidades*, entre usos ou significados e formas ou significantes se dão a construir *ex novo*. Essas duas fissuras ou intervalos partilham, assim, o mesmo potencial ou promessa de subjetivação, de (re)construção da identidade e das capacidades próprias[252]. A Revolução Estética terá permitido, assim, "(...) a constituição de um outro corpo que já não se encontra «adaptado» à distribuição policial dos lugares, das funções e das competências sociais"[253].

Nadir Lahiji considera que é na condição de *dispositivo*, que entende, citando Agamben[254], como "(...) qualquer coisa que tem de alguma maneira a capacidade para capturar, orientar, determinar, intercetar, modelar, controlar ou segurar os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos (...) através do qual se realiza uma pura atividade de governação destituída de fundamento no ser"[255], que a arquitetura será capaz de criar esteticamente, i.e., verificando a igualdade sensorial das formas sensíveis, um sujeito político. No entanto, considera que a arquitetura contemporânea é, no geral, incapaz de funcionar como dispositivo de operar sobre os indivíduos e subjetiva-los. De facto, em contradição com a leitura de Wallenstein do ambivalente *assujetissement* bio-político, Zizek considera que os dispositivos bio-políticos, capturados na lógica da indiferença neo-liberal, são incapazes de gerar sujeitos: "«[b]io-política» designa esta constelação na qual os dispositivos já não geram sujeitos ("interpelam o indivíduo para a subjetividade"), mas apenas administram e regulam a vida individual despida (...)"[256], ainda que notando que é esse indivíduo dessubjetivado

252 "Por *subjetivação* entenderemos a produção por uma série de atos de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação, portanto, anda de mãos dadas com a reconfiguração do campo da experiência. (...) Um modo de subjetivação não cria sujeitos *ex nihilo*. Ele cria-os transformando as identidades definidas na ordem natural da repartição das funções e dos lugares em instâncias de experiência de um litígio." Jacques Rancière, *La Mésentente: Politique et philosophie* (Paris: Galilée, 1995), págs. 59-60

253 Rancière, *O Espectador Emancipado*, pág. 93

254 As noções de dispositivo de Foucault e Agamben divergem num ponto que achamos fundamental para compreender a ideia de dissenso: a relação entre enunciados e visibilidades ou formas verbais e formas não verbais. Foucault apresenta *dispositivo* como constelação inter-tecnológica atravessada por relações de poder — indissociáveis do conhecimento que essas tecnologias permitem produzir — no qual o indivíduo é apanhado e tornado sujeito. Isto significa que, para Foucault, uma obra de arquitetura não é em si um dispositivo, mas uma parte dele que, em conjunto com, por exemplo, enunciados institucionais que nele instituem um programa ou os regimes de identidade, fabricados pela família, a escola ou a medicina, que aí vigoram interpelam o indivíduo de uma forma específica, na relação com a norma, subjetivando-o. Já Agamben alarga o conjunto de tecnologias dispositivas, mas considerando cada uma dessas tecnologias um dispositivo *per se*, ao contrário de uma peça numa rede de relações complexa e mutável. Esta transformação concetual, apesar de subtil, permite a Lahiji recorrer a dispositivo enquanto mediador da existência biológica (substância) e o sujeito para definir a capacidade política da arquitetura, do dispositivo arquitetural. Em todo o caso, podemos considerar, a partir de Agamben, que um edifício *per se* estabelece relações próprias com os corpos e as populações, mas como fragmento de um dispositivo, hipoteticamente tanto disciplinar como dissensual, opera em rede com os discursos que o circunscrevem, com as instituições que o animam e com a vida (im)previsível que alberga.

255 Agamben, apud Nadir Lahiji, "Political Subjectification and the *Architectural Dispositif*", *Architecture Against the Post-Political : Essays in Reclaiming the Critical Project* (Londres: Routledge, 2014), pág. 59.

256 Zizek, apud Nadir Lahiji, "Political Subjectification and the *Architectural Dispositif*", pág. 61

que apresenta uma ameaça latente aos sistema autoritário a que está zelosamente sujeito. Segundo Lahiji, a arquitetura privou-se nas últimas três décadas da sua capacidade para subjetivar através de uma progressiva despolitização do seu próprio discurso, resumindo-se a um *dispositivo-bio-político-pós-político.* A par dessa despolitização arquitetural, Lahiji identifica a crescente geração digital da arquitetura, desbloqueada pela sua elevação a "grande arte", como um obstáculo à inscrição da arquitetura no circuito concetual que Rancière estabelece entre *arte* e *política*, relegando-a de novo para o regime representacional[257]. Naturalmente isto representa uma simplificação esquemática do problema, estabelecendo uma relação direta entre meios/processos de produção artística, a forma sensível da obra e os seus efeitos, esquecendo assim a lição de Rancière de que, sob o regime estético, é pela indiferença latente na relação entre essas coisas — pelo que a excessiva geração digital do desenho de arquitetura é tão válida quanto a construção artesanal sem recurso ao desenho — que se pode gerar o dissenso.

O que entendemos por esta hipotética incapacidade de subjetivar dos dispositivos contemporâneos é a sua incapacidade para perturbar o tecido epistemologico-sensível consensual. Poderíamos talvez falar antes de dessubjetivação estética, ou do surgimento da anestética como estratégia para a dissolução do choque urbano/industrial (ver Parte 1). Em todo o caso, Lahiji parece estabelecer uma relação direta entre igualdade estética, através da qual não existe hierarquia de valores sensíveis entre a catedral e a barraca[258], e igualdade ou subjetivação política. Assim, parecem existir dois equívocos no raciocínio de Lahiji: (1) os dispositivos bio-políticos conseguem subjugar sem subjetivar e (2) a arquitetura enquanto sob o regime estético é capaz de produzir o "sujeito político" e verificar a "igualdade política"[259]. O sujeito político surge quando na partilha do sensível se agita um mundo estranho aos regimes epistemologico-sensíveis consensuais, e nesse sentido a arquitetura, enquanto arte conforme o regime estético, pode de facto contribuir para um espaço indefinido onde

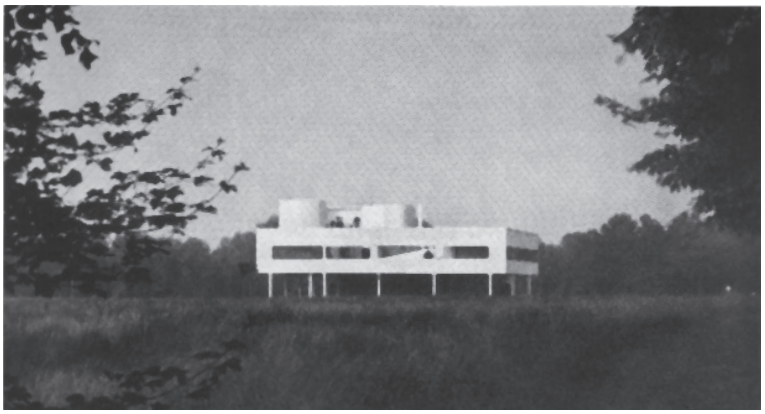
257 As reticências de Lahiji para com a absorção do projeto de arquitetura por ferramentas digitais e pela codificação paramétrica partem da constatação que as arquiteturas icónicas que testemunham esta revolução arquitetural são produto e propriedade de corporações multi-nacionais ou "estados autoritários", desenvolvidas através de processos produtivos capitalistas de alta hierarquização do trabalho e inacessíveis ao uso popular. Lahiji tece estas reticências como resistência crítica resistente às posições de Mario Carpo e Patrick Schumacher (sócio de Zaha Hadid e líder do respetivo escritório, após a morte da arquiteta) face ao desenho digital e paramétrico, alegadamente fundadas na ideia de uma sociedade democrática. Para Mario Carpo, a cultura digital aberta a todos tem vindo a permitir uma transição de uma arquitetura ou design autorais, responsáveis pela criação de standards a serem simplesmente replicados, para uma 'democracia participativa' na qual todos podem aceder aos processos de desenho algorítmicos; segundo Lahiji, esta prospeção constitui uma demagogia participativa através da qual se chama toda a gente a participar naquilo que, supostamente, é fatal, incontornável. Já Patrick Shumacher defende as formas paramétricas como *sistema autopoético* "que gera os seus próprios componentes e estruturas dentro de uma contínua corrente de comunicações", localizando o seu papel social através da definição de sociedade como um "sistema de comunicação abrangente e totalizante" — definição deduzida de vários pensadores críticos, como Kant, Marx e Adorno, mas cuja apresentação da sociedade como uma "entidade corporal-harmónica" ou um "Todo orgânico" ignora os antagonismos por eles revelados. Ver Libero Andreotti e Nadir Lahiji, *The Architecture of Phantasmagoria: Specters of the City*. Em todo o caso, parece evidente que os projetos de Zaha Hadid e de Toyo Ito são, na maioria dos casos, bem distintos no seu sucesso relativo para interpelar o indivíduo para a experiência estética (intelectual e sensivelmente equilibrada) e a vida coletiva. Sem me querer alongar, apresentei estes dois exemplos como manifesto de que não é o recurso ao desenho digital e à parametrização que torna os edifícios de Hadid uni-dimensionais, tal como a arquitetura de Ito, na sua intricada relação entre objetualidade, estrutura espacial e atividades convocadas para esses lugares, é capaz de interpelar para a atenção intelectual/sensível ou de se remeter para a periferia visual e acolher neutralmente as atividades que nela decorram *apesar de* ou *através do* recurso a essas tecnologias de desenho.

258 "(...) no regime estético da arte, de acordo com Rancière, encontra-se a "promessa" política da igualdade. (...) de maneira a arquitetura ser capaz de produzir um "sujeito político", é imperativo que o seu discurso entre no enquadramento do regime estético da arte. Isto requer inicialmente que a ordem hierárquica entre "arquitetura" e "edifício" seja quebrada/perturbada e que o fator "arte" seja posto entre parêntesis e separado da "ordem policial" da relação hierárquica entre o alto e o baixo. Não pode existir mais uma definição no discurso de arquitetura, dominante no modernismo, que defende (...) que a arquitetura diferencia uma catedral medieval de uma barraca para bicicletas." Lahiji, "Political Subjectification and the *Architectural Dispositif*", pág. 63.

259 "No regime estético, a arte repousa sobre a destruição do sistema hierarquizado das belas-artes. Mas isso não quer dizer que haja uma adequação entre a igualdade em geral, a igualdade política e a igualdade estética." Rancière, *Estética e Política. A partilha do sensível,* pág. 63.

esse sujeito político surja, mas essa promessa é , na verdade, débil e falível, inconformável com um discurso meramente racional. A arquitetura sob o regime estético poderá, de facto, construir a igualdade estética, equilibrar o valor sensível das formas, mas essa igualdade será construída em conflito, consonante ou inconciliável, com outras igualdades, sejam elas política, mercantil ou  A arquitetura geradora de dissenso será aquela que, integrando um dispositivo bio-político, contradiz a coerência entre si e as restantes formulações verbais ou não-verbais, ou, por outro lado, integra um novo dispositivo estranho ao poder bio-político ou neoliberal. De facto, a arquitetura enquanto obra de arte promete emancipação de uma forma dominante de ver o mundo porque estabelece uma dialética irresolúvel entre sujeito e objeto, entre obra de arte e artista/espectador.

Por esta altura, poderíamos concluir que a arquitetura poderá apenas conter a ou resistir à produção policial do espaço e, assim, desbloquear certo tipo de manifestações subjetivantes políticas — mas que são, porque dependentes da liberdade do indivíduo e dos coletivos, imprevisíveis —, e que, de um ponto de vista estético, poderá produzir formas sensíveis indiferentes a hierarquias e afetas a uma igualdade estética ou encenar mundos com outros regimes de visibilidade, onde os corpos se dão a ver e a ouvir estranhamente, dissidentemente — onde aí sim, a este dissidente objeto/cenário poderão corresponder novos sujeitos *estéticos*, cuja dissidência, liberdade e subjetivação residem nessa suspensão entre intelectualidade ativa e sensibilidade passiva.



55



56

img.55 Villa Savoye (Le Corbusier, 1928)
img.56 Cité Frugès (Le Corbusier, 1924)

# 2.2
# Da ambivalência dos signos à produção ficcional de relações sociais

A promessa da verificação da igualdade sensitivo-intelectual através do dissenso parte, como vimos, da pressuposição da igualdade de capacidades sensoriais de todos os seres para compreender, sentir e subjetivar-se através de um objeto dado livre e anonimamente á experiência estética. Neste sentido, a igualdade não resulta da revelação da desigualdade social[260], mas na instituição *ficcional* de uma igualdade alheia à realidade dominante, às classificações e hierarquizações que determinam, de facto, acessos desiguais aos recursos materiais assim como à voz e à visibilidade estético-política. A produção de um objeto estranho às hierarquias policiais remete, em parte, para a dialética negativa de Adorno e a revelação de uma não-identidade latente nas coisas. O dissenso enquanto razão estética orienta-se, de igual modo, para a desidentificação, e procura constituir-se crítica às condições sociais dominantes, mas, tal como Rancière o concebe, apoia-se numa contradição positiva mais do que numa dialética negativa[261], que estaria ainda refém das estruturas às quais se pretendia negar.

Aqui teremos de nos deter no que se entende por *ficção*, e na sua relação com uma dada realidade que se anseia transformar. Rancière diz-nos que "[a] ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É antes o trabalho que opera *dissensos*, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação."[262] A relação entre verdade, ficção e mentira retoma a distinção entre os regimes artísticos referidos no capítulo anterior. Se o regime ético das imagens pretende circunscrever a arte à revelação de uma verdade, por oposição à mentira maliciosa, e o regime representativo separa testemunho (histórico) de ficção (poética), ou "o que se poderia passar" de "o que se passou", o regime estético vem, por outro lado, esbater esta separação, colocando os vestígios "factuais" da História e a suas possibilidades poéticas sobre a mesma condição de sentido. Ao considerar o 'real' não como verdade pura e absoluta, mas antes como "a ficção dominante, a ficção consensual" — em concordância com a compreensão kantiana e foucaultiana do ser humano como origem da verdade, da história e da política —, Rancière recupera a eficácia política daquelas ficções que operam num lugar estranho ao real quotidiano, que operam sobre essa *ficção consensual* através de ficções dissensuais, de um *senso comum polémico*[263]. A arte, enquanto forma sensível prestada à experiência estética, não pode

260 "(...) em geral [as várias práticas artísticas de resistência] têm por adquirido um certo modelo de eficácia; supõe-se que a arte é política porque mostra os estigmas da dominação, ou então porque coloca em derisão os ícones reinantes, ou ainda porque sai dos seus lugares próprios para se transformar em prática social, e assim por diante. (...) Supõe-se que a arte nos torna revoltados ao mostrar-nos coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo facto de se mover para fora do estúdio do artista ou do museu e que nos transforma em opositores ao sistema dominante negando-se a si mesma como elemento desse sistema. Coloca-se sempre como uma evidência a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, exceto se se supuser que o artista é inábil ou o destinatário incorrigível." Rancière, *O Espectador emancipado*, págs. 78-9.

261 "O que tenho tentado pensar não é uma «dialética negativa», mas uma contradição positiva.» Rancière, *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, pág. 71. O vazio ou resistência que a dialética negativa da obra de arte deveria produzir permitiria eventualmente a compreensão de um espaço livre para escapar à estrutura bio-política e capitalista, mas como provocar agenciamento no sujeito?

262 "Paradoxos da Arte política", *Espectador Emancipado*, pág. 97

263 "(...) a relação da arte com a política não é uma passagem da ficção ao real, mas sim uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. (...) Contra o consenso de outras formas do «senso comum», [as práticas da arte] forjam formas de um senso comum polémico." Rancière, *O Espectador Emancipado*, pág. 113.

pressupor o agenciamento político de ninguém nem a criação de um sujeito político coletivo, não consegue produzir o gesto político que "dá voz aos anónimos". A sua promessa política reside antes "na elaboração do mundo sensível do anónimo, dos modos do *isso* e do *eu*, dos quais emergem mundos, o mundo próprio de cada *nós* político"[264]. Assim, a arte "política" ou "crítica", aquela que pode ambicionar transformar a *partilha do sensível* e ultrapassar a delimitação dos lugares de cada um e o sistema de assimetrias socio-políticas nela inscritos, pode apenas elaborar um mundo ficcional novo, anónimo e estranho, "uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e de conexões, ritmos diferentes de apreensão do dado, escalas novas"[265]. Deste pondo de vista, a arquitetura enquanto obra de arte é capaz de prometer emancipação de uma forma dominante de ver o mundo porque estabelece uma dialética irresolúvel entre sujeito e objeto, entre obra de arte e artista/espectador.

Podem-se relevar, a partir de Rancière, dois modos de eficácia crítica[266] inscritos no regime estético da arte, o da suspensão política[267] e a estética relacional. A suspensão política "[reconduz] o choque dos elementos heterogéneos ao inventário dos signos de pertença comum e o corte polémico da dialética à ligeireza do jogo ou à distância da alegoria"[268], recriando uma partilha do sensório igualitária a partir de signos que, pela sua estranheza, ambivalência ou até mesmo a sua circunstancial universalidade — o sol, o mar — se dão a um jogo livre de identificação e significação. A suspensão política pode ocorrer mesmo quando o artista parece ter organizado os signos de acordo com os seus compromissos (ideológicos) políticos, desde que resistam neles uma indecidibilidade em entregarem-se a esse projeto político e que movimentem uma experiência estética estranha aos conflitos sociais; por esta razão, passaremos a falar da ambivalência dos signos como a qualidade onde está implicada uma qualquer suspensão política. O hibridismo referencial e tipológico de Climat de France, assim como a sua investida relação com a topografia e a paisagem, poderia exemplificar essa condição. Por outro lado, a estética relacional orienta-se para a produção direta de "relações com o mundo", como acontece no museu tornado quotidiano ou no espaço público assaltado por uma obra de arte espetacular esperada num lugar apropriado à sua exposição. O que está em causa nestes dois tipos de estratégias tão diferentes, eventualmente apolíticas, é "a constituição de um outro corpo que já não se encontra «adaptado» à distribuição policial dos lugares, das funções e das competências sociais"[269]. A estética relacional explica, por exemplo, parte dos efeitos críticos de Public Space/Two audiences de Dan Graham, apresentado na primeira parte, onde "o lado vulgar da relação na qual não há «nada para ser visto» surge exemplarmente alojado no espaço normalmente destinado à exposição das obras"[270]. Na medida em que o objeto é as próprias relações de visibilidade/enunciabilidade, a estética relacional retoma as técnicas e princípios de distribuição dos corpos e hierarquização visual

264 Ibid., pág. 98.

265 Ibid., pág. 98.

266 No seu sentido original, o adjetivo «crítico» diz respeito à separação, à discriminação. Crítica é a arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real e que, precisamente por essa via, baralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do dado.

267 Rancière é particularmente crítico da identificação da obra de arte com as intenções políticas do artista, no sentido em que o artista, "(...) ao anular a distância estética inerente à política da arte, (...) ao apagar o afastamento entre política da estética e estética da política, apaga também a singularidade das operações por intermédio das quais a política cria um palco de subjetivação própria. E paradoxalmente vem ampliar a visão tradicional do artista como virtuoso e estratego, voltando a identificar a efetividade da arte com a execução das intenções dos artistas." Rancière, *O Espectador Emancipado*, pág. 112

268 Ibi., pág. 104.

269 Ibid., pág. 93.

270 Ibid., pág. 105.

da disciplina. Passaremos então à discussão em maior detalhe destas duas estratégias críticas da arte sob o regime estético e à sua aplicação arquitetural.

A obra de arte que opera a crítica pela suspensão política, nomeadamente através de uma ambivalência de sentido, encerra uma contrariação entre uma *incorporação* e uma *desincorporação*. Como esclarece Rancière a propósito da literatura moderna, "[a] palavra é incorporada quando é assegurada por um corpo ou um estado de coisas; desincorporada quando nenhuma outra materialidade que não a sua a sustém."[271] Tal como "[a] literatura [se] constrói como uma tensão entre duas racionalidades opostas: uma lógica de desincorporação e de dissolução, cujo resultado é as palavras deixarem de ter qualquer garantia, e uma lógica hermenêutica que procura estabelecer um novo corpo da escrita", poder-se-ia dizer que a arquitetura moderna se constrói na tensão entre dessignificação, decorrente da sua novidade, anonimato e estranheza[272], e uma nova significação, onde se lesse o progresso, a garantia de segurança, o espírito dos tempos e a igualdade social prometida pela industrialização. Os signos que criou, seja a materialidade do betão armado, do ferro e do vidro, a simplicidade dos detalhes ou os volumes puros suspensos de uma estrutura impercetível, podem ser considerados críticos na medida da sua ambivalência, pela qual oscilam entre a sua evidência discursiva, a sua promessa de utilidade, de significado, de progresso ou de realização social, e a sua resistência a qualquer interpretação que remeta para lá das suas qualidades formais, oferecendo-se a uma experiência estética que ninguém pudesse prever nem que fosse predefinida por códigos sociais. Rancière diz-nos que os arquitetos modernos, envolvidos numa promessa marxista de igualdade em formação pela luta de classes, acreditavam "que a igualdade deriva diretamente do processo de modernização da vida (...), que de alguma forma estamos a caminho de uma uniformização das condições de vida", mas que essa equivalência dialética entre igualdade social e igualdade estética era precisamente o seu grande equívoco, testemunhado pela falência do projeto de igualdade social do *moderno.* Ainda assim, terá sido essa "ideia poderosa que permitiu a Le Corbusier construir cidades para operários e *villas* para capitalistas com o mesmo material"[273]. Se em Joyce existe "uma vontade de reencontrar na trivialidade «moderna» os poderes do mito contidos na linguagem"[274], podemos considerar que em Le Corbusier existe a criação do mito da vida e do ser humano modernos enquanto trivialidade, e que essa trivialidade decorre da indiferença das novas formas aos programas, à geografia e às classes de indivíduos.

Foquemo-nos agora na tentativa de conciliação entre arte e indústria levada a cabo pela Deutsche Werkbund do pré-primeira-guerra, e em particular por um dos seus protagonistas, Peter Behrens (1868-1940). Um dos argumentos mais recorrentemente utilizados para explicar a integração alemã da cultura das artes aplicadas na reprodução industrial em massa diz-

271 Rancière, *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, pág. 69

272 Por novo não se entende o que se opõe ao passado, porquanto concorrem nele diferentes temporalidades (e um novo jogo entre a *tradição do novo* e a *novidade da tradição* - ver Rancière, ), por anónimo não se entende o que é popular, porquanto se recusam também as categorias popular, elitista ou autoral, e por estranho não se entende um forma bizarra, mas algo que, sendo familiar ao público, reaparece junto de signos ou num contexto a que não é normalmente associado. Em relação ao distanciamento ou estranhamento, Rancière diz-nos que "(...) o que é interessante no estranhamento, e em parte é isto que dissenso significa, (...) é [tal como Shklovsky o definiu originalmente] ele libertar o objeto dos mecanismos e automatismos da perceção. (...) e o que a [alegada] arte crítica (...) quis fazer foi precisamente transformar o próprio sentido de estranhamento de modo a que pudesse ser interpretada, [a que através dela fosse revelado] algo que é estranho, isto é, que há algo errado(...). [P]ortanto este estranhamento tem que ver com trazer à atenção e a [produzir] energia para lutar [pela igualdade]." (Rancière, "Jacques Rancière em conversa com Mark Foster Gage", minuto 43)

273 Jacques Rancière, "Jacques Rancière in Conversation with Mark Foster Gage" [online], disponível em https://www.youtube.com/watch?v=w4RP87XN-dI [2019, setembro].

274 Rancière, *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, pág. 69

-nos que recaía aí a promessa nacional de poder económico, cultural e político. Assim, a oportunidade da Alemanha, na passagem para o século XX, vingar económica e politicamente no mundo recairia, em parte, na sua florescente indústria: "Numerosos críticos defendiam que um design melhorado tanto artesanal como industrial era essencial para a prosperidade futura, e que a Alemanha, sem uma fonte económica de materiais ou uma saída pronta para bens baratos, poderia apenas começar a competir por uma parcela no mercado mundial com produtos de qualidade excecionalmente elevada.(...) [Naumann argumentou em 1904] que tal qualidade só poderia ser economicamente alcançada por um povo artisticamente cultivado, orientado para a produção maquinal"[275].

A crítica da ideologia empreendida por Tafuri parece residir aí. Para Tafuri, existia um compromisso dos arquitetos modernos, ainda que inconsciente ou contraditório, com a legitimação do progresso industrial e capitalista e da reformulação da cidade que isso implicava. Segundo essa interpretação, os artistas de vanguarda procuravam encontrar um valor e uma ordem intrínseca ao caos e à experiência do choque provocados pela acumulação de artefactos e pessoas desencadeada pela intensa e industrial capitalização da cidade — testemunhada pela proliferação de fábricas, das novas grandes infraestruturas em ferro, da habitação para operários, etc. —, e a utopia que traçavam é a de um mundo onde ordem e caos coexistissem[276], possibilitando a continuidade das transformações impulsivas e violentas da cidade industrial e capitalista por via da sua ordenação, simultaneamente eficiente e apaziguadora. Colocadas no exterior desses fenómenos, o projeto utópico das vanguardas artísticas permaneceria incompleto, daí que Tafuri considere que caberia à arquitetura, nomeadamente à Bauhaus, instituição pedagógica associada à Deutsche Werkbund, o papel de conciliação com o caos por via da ordenação formal interior à produção industrial, da organização da produção industrial capitalista como centro fundador das formas modernas[277]: "O Plano (...) contém a seguinte contradição: partindo do setor da construção de edifícios, a cultura arquitetónica descobre que os objetivos previamente fixados [como a ordenação do caos intrínseco à cidade produzida industrialmente] só poderão ser satisfeitos ligando aquele setor à reorganização da cidade. (...) [A] arquitetura situa-se — partindo de si própria — a meio caminho entre realismo e utopia. A utopia reside na sua obstinação em esconder que a ideologia da planificação só pode realizar-se na construção predial se indicar que é fora dela [na "reestruturação da produção e do consumo em geral"] que o verdadeiro Plano pode tomar forma (...)"[278]. Em Tafuri releva-se assim a ideia de que a forma ordenada resulta da ordenação do processo de produção[279], e que os dois se compatibilizam a todas as escalas: "Do elemento padronizado à célula, ao bloco singular, à Siedlung, à cidade: esta é a cadeia de montagem implantada com excecional clareza e coerência pela cultura arquitetónica de entre as duas guerras. Cada «pedaço» é completamente resolvido em si e tende a desaparecer, ou melhor,

275 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: a critical history* (Londres: Thames and Hudson, 2007), pág. 110.

276 "Caos e ordem são assim sancionados pelas vanguardas históricas como os «valores» propriamente ditos da nova cidade capitalista. (...) É a ordem que confere significado ao caos e o traduz em valor, em «liberdade»." Manfredo Tafuri, *Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo* (Lisboa: Presença, 1985), pág. 66.

277 "O *design*, método de organização da produção antes mesmo que método de configuração de objetos, faz jus aos resíduos utópicos inatos nas poéticas das vanguardas." Ibid., 68.

278 Ibid., pág. 68.

279 As *siedlung* projetadas por Gropius, nomeadamente Bauhaussiedlung Dessau–Törten (1926-28) e a Dammerstocksiedlung (1928-29), são representativas dessa simultaneidade entre formalização a todas as escalas, do detalhe à forma urbana, e coordenação do processo de produção industrial.

a diluir-se formalmente na montagem"[280]. Tratava-se de constituir uma *utopia funcional*, ora assumindo a autonomia de uma arte crítica perante a realidade industrial-capitalista e que idealiza a sua transformação, ora reduzindo todo e qualquer atrito que pudesse existir entre sujeito e objeto de produção, de conciliar, rumo ao consenso, a realidade industrial com a realidade operária.

Não é um segredo que Behrens queria integrar produção industrial e arte. Enquanto trabalhador intelectual ao serviço da corporação AEG — a que se associou em 1907, no mesmo ano em que co-fundou a Deutsche Werkbund — era responsável pela racionalização de toda a cadeia de produção, com o consequente aumento da divisão do trabalho laboral, e da construção de uma sedutora imagem pública publicitária, com o consequente desejável consumismo, mas a sua ambição é mantê-las autónomas e fazê-las coincidir apenas na totalidade do *estilo*[281, 282] ou da *cultura*. O arquiteto-artista surge neste contexto como especialista da conceção formal própria do espírito da época, responsável pela consumação da *vontade de forma*[283], i.e., a perseveração por uma unidade formal que, ultrapassando a conjetura tecnológica e materialística da época, expressa o espírito ou cultura da época, evitando a alienação. O *estilo*, enquanto "unificação da vontade criativa numa conceção singular"[284], pressupunha assim uma cooperação entre todos os agentes participantes na produção formal coetânea, neste caso patrões, operários e artistas. Na sua análise sobre a relação entre reificação, cultura, alienação e o discurso dos arquitetos pertencentes à Deutsche Werkbund, Frederic J. Schwartz sugere que, tal como Simmel expandira a análise estruturalista de Marx e definira cultura como sistema de relações de poder no qual a especialização do capitalista detentor dos meios de produção e a especialização do operário são igualmente necessárias à produção — um entendimento proto-pós-estruturalista semelhante à conceção de diagrama societal de Foucault, desenvolvido na primeira parte —, os arquitetos da Deutsche Werkbund conceberam uma ideia de estilo e cultura que transcendesse as classes, permitindo que o aperfeiçoamento das formas industriais significasse uma melhoria das condições de vida para todos por promover a identificação com um comum em detrimento da alienação.[285] Gropius esclarece esta posição: "Do ponto de vista social, não é inconsequente o operário

280 Tafuri, op. cit., pág. 70.

281 A noção de estilo para os arquitetos da Deutsche Werkbund era diferente da defendida pelo historicismo eclético, e pressuponha uma unidade tecnológica, cultural e social, algo que era impossível de resgatar através de um catálogo de formas. Como Frederic J. Schwartz nota, "na caracterização de Behrens de Estilo como "a expressão formal unificada, a manifestação da vida espiritual inteira de uma época", existe mais do que um eco da definição de Nietzsche: "A Cultura é acima de tudo unidade de estilo artístico em todas as manifestações da vida de um povo."" (Frederic J. Schwartz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War* (New Haven e Londres: Yale University Press, 1996), pág. 23.)

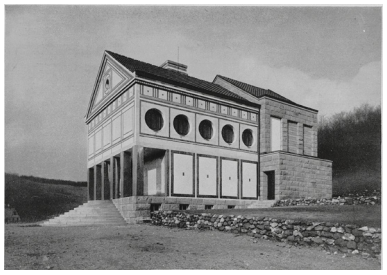
282 "Tentei mostrar que arte e tecnologia eram por definição duas expressões muito diferentes do espírito, e que é uma falácia estética acreditar que o mais momentâneo e escasso cumprimento de propósito por si só seria o momento da beleza ele mesmo, e agora demando que a arte e a tecnologia se fundam na prática. Não há contradição aqui. Parece-me necessário separar as duas atividades mentais, mas junta-las em direção a um objetivo comum, o objetivo que até agora encontrou na história a expressão sensível no estilo. Pela história podemos ver como a interação entre habilidade técnica e arte sentida profundamente definiram o estilo para um período. Podemos observar que nunca uma tecnologia recém-inventada induziu uma forma particular, mas que esta surgiu do espírito do tempo, e que a vontade de forma sempre encontrou e inventou a técnica que lhe pareceu necessária." Peter Behrens, "Die Zusammenhänge zwischen Kunst und Technik", *Kunstwart und Kulturwart* (1914, Abril-Junho), págs. 216-223, disponível em https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstwart_kulturwart27_3/0283/scroll [2019, setembro].

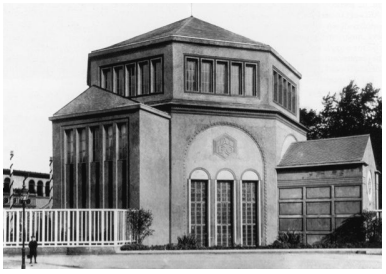
283 A *vontade de forma* tal como Gropius a empregou, concordante com as preocupações gerais da Deutsche Werkbund e consequentemente influente, conciliaria a volição artística (*Kunstwollen*) de Riegl, uma força que orientava, segundo o espírito unitário de uma época, a produção artística para um conjunto de formas e símbolos específicos transversais aos vários media, e o conceito de Vontade (*Wille*) de Nietzsche: "A conflação de termos foi elétrica: investiu conceitos desenvolvidos para o estudo da história [da arte] com uma energia Expressionista e pathos _ um aspeto central para a teoria da Werkbund embora insuficientemente reconhecido" (Frederic J. Schwartz, op. cit., pág. 24.)

284 Gropius, apud Schwartz, op. cit. pág. 24.

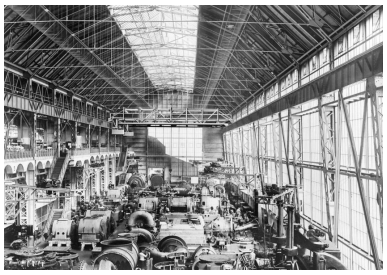
285 Ver Schwartz, op. cit., págs. 44-60.


57


58


59


60


61



62


63


64


65

img.57 Hamburger Vorhalle (Behrens, 1902)
img.58 Eduard-Müller-Krematorium (Behrens, 1905-08)
img.59 Pavilhão da AEG para a Schiffbauausstellung (Behrens, 1908)
img.60-62 Turbinenhalle der AEG (Behrens, 1908-09)
img.63 Hauptlagerhaus der Gutehoffnungshütte (Behrens, 1921-25)
img.64 Tabakfabrik Linz (Behrens, 1929-35)
img.65 Alexanderhaus e Berolinahaus (Behrens, 1930-32)

fabril moderno desempenhar o seu trabalho em sombrios e feios quartéis industriais ou em espaços bem-proporcionados. Onde a sua oficina é aperfeiçoada pelo artista de maneira a que corresponda ao sentimento inato de beleza que toda a gente tem e onde anima a monotonia do trabalho mecânico, [o operário] trabalhará mais alegremente na criação cooperativa de valores comuns. Assim, com o aumento da satisfação o espírito de trabalho [Arbeitsgeist] e a eficiência do negócio aumentarão"[286]. A resolução para a alienação dos operários provocada pela divisão de trabalho incidiria precisamente na submissão da produção a uma identificação espiritual com a cultura do tempo, à manifestação de um *pathos* pela nova arquitetura industrializada. Assim, quando Behrens desenha a *Turbinenfabrik* para a AEG assegurando a sua devida higienização mas também a monumentalidade[287] que a altura e escala do seu interior e a intensa iluminação lhe conferiam, compete-lhe traduzir o *labor* em *trabalho* por via da *incorporação*[288] do *espírito da época*. O *estilo* ou *cultura* enquanto projeto social da Deutsche Werkbund, transcendente à luta de classes, não deixa de apresentar um perigo ao projeto marxista de emancipação da classe operária, porquanto a unificação do comum por esta vontade de forma promove a tranquila e consensual resignação do operário ao seu lugar no sistema de produção, tornando-o mais eficiente (beleza transcendental=subserviência operária=lucro). De facto, o equívoco de se pressupor uma construção unitária e progressista de um comum social através da integração da arte arquitetural na produção industrial e no próprio ambiente fabril dá lugar, na *Turbinenfabrik* de Behrens, a uma dissociação entre arquitetura e o par maquinaria-operário. Através da ideia de *estilo* e *vontade de forma*, coerente com os avanços tecnológicos e os valores espirituais coetâneos[289], Behrens foi assim capaz não só de articular cultura, labor e espírito numa totalidade transcendente à divisão de trabalho, mas também de conciliar um individualismo criativo[290], resistente às normativas

---

286 Gropius, apud Frederic J. Schwartz, *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War* (New Haven e Londres: Yale University Press, 1996), pág. 56.

287 "É preciso o sentimento unânime de um povo inteiro para ter uma ideia para criar monumentos de uma arte monumental. A intensidade deste sentimento é decisivo, mas não um qualquer tamanho físico existente ou necessário. (...) Assim, o monumental não se encontra no tamanho espacial. (...) Um edifício não muito grande ou uma escultura de dimensões não muito grandes podem ser monumentais, parecer muito «grandes», podem estar predispostos de tal forma que não se voltam para um espectador silencioso e solitário, mas justamente reivindicam o exercício do seu efeito sobre grandes e fechados círculos, que então realmente alcançarão. (...) Aí, encontra-se sempre o íntimo, o encanto dos detalhes, a técnica sublime. (...) Sentimos mais satisfação através da medição e de uma certa frieza. (...) Um tamanho deste género não pode ser materialmente expressado, ele trabalha segundo meios que nos tocam mais profundamente. Os seus meios são a proporcionalidade, as leis expressas nas condições arquitetónicas." Peter Behrens, "Was ist monumentale Kunst? aus einem Vortrage" [online] (1909). in *Kunstgewerbeblatt*, Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1909: págs. 46-48, disponível em https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1909/0053/image

288 Numa passagem crítica à torre Eiffel, Behrens argumenta que "[a] tarefa da arquitetura é e permanece sempre não uma revelação [da estrutura nua e matemática], mas incluir espaço, mudar as roupas. Arquitetura é *design* de corpo." (Behrens, "Die Zusammenhänge zwischen Kunst und Technik", pág. 222) A *produção de corpo* aqui não remete para a produção de corpos dóceis por uma arquitetura disciplinar, que se tentou elaborar na primeira parte, mas antes a incorporação conforme foi referida no início deste capítulo. Para Behrens, a estrutura nua deduzida da tecnologia industrial carecia de corpo, de significação, de uma propositação de um estado de coisas.

289 "Do lado dos amantes da arte, há grandes esperanças de ganhar um estilo que tenha sido associado ao desenvolvimento individualista idiossincrático da indústria da arte que tem ocorrido na Alemanha desde o final dos anos noventa. E embora o talento que esteve por trás destas mais diversas expressões artísticas não possa ser mal desvalorizado, é preciso dizer que não é possível existir um estilo individualista! Não é um gosto pessoal e individual pelo gosto que cria a unidade extensiva de formas, que na história são qualidades características de todos os tempos, elas emergem antes do grande complexo de condições de nossa época, das quais as mais importantes são as ciências técnicas. A nossa tarefa mais séria é ajudar a tecnologia desenvolvida a tornar-se uma qualidade artística, de maneira a realizar simultaneamente a vontade artística através da tecnologia iluminada a alcançar uma qualidade artística, a fim de realizar simultaneamente a vontade artística para grandes feitos através da tecnologia." Peter Behrens, "Die Zusammenhänge zwischen Kunst und Technik", pág. 220

290 "A arte emerge apenas da intuição de fortes individualidades e é a realização livre do desejo psíquico não impedido pelas condições materiais. Não ocorre por coincidência, mas como uma criação de acordo com a vontade intensa e consciente do espírito humano libertado. (...) Ou, como Alois Riegl o põe: "Em contraste com a concepção mecanicista de Semper sobre a natureza da obra de arte, uma abordagem teleológica deve ser feita ao ver-se na obra de arte o resultado de uma ambição artística com uma definitiva consciência de propósito que prevalece no conflito entre propósito, matérias-primas e tecnologia". Esses três últimos fatores não têm mais o papel criativo positivo que a chamada teoria semperiana pretendia para eles, mas sim um efeito inibitório e negativo: "Eles formam, por assim dizer, os coeficientes de atrito dentro do produto total". Behrens, "Die Zusammenhänge zwischen Kunst und Technik", pág. 219.

homogeneizadoras da produção típica industrial, com a especialização e pré-fabricação próprias da tecnologia industrial-capitalista, que considera igualmente uma expressão do *espírito da época*. Surge assim um conflito entre a afirmação de uma universalidade das capacidades estéticas e a necessária subserviência dos operários ao papel social que lhes cabe dentro da construção totalizadora da sociedade industrial capitalista e da sua condição dupla de fabricantes e consumidores das mercadorias que na fábrica se fazem: dois projetos de (des)igualdade tão distintos quanto se pode distinguir razão estética de razão política. Mas ainda que a obra de arte industrializada tal como Behrens a concebeu quisesse mitigar o atrito entre propósito, matéria-prima e tecnologia, não só esses três agentes que integram a produção de obra de arte conservam a sua autonomia como o propósito prevalece sobre matéria-prima e tecnologia.

Quando Rancière escreve sobre o universo formal criado por Behrens para a AEG, dos cartazes publicitários aos eletrodomésticos e edifícios corporativos, o que parece interessar-lhe é a totalidade ambivalente — remetida para a partilha do sensível ou do espaço comum — em que se integram e baralham singularidades de outra forma autónomas — a arte, a técnica, a política e as histórias de cada uma[291] — e onde a arte, a arquitetura, o espiritual e o prosaico tomam lugares diferentes dos que ocupavam na sua relação com a comunidade e as instituições que lhe dá visibilidade. As três linhas conciliadas nos desenhos de Behrens[292], a saber (1) a linha como signo formal, (2) a linha do universo homogéneo de produtos comerciais e (3) a linha de montagem, diretamente ligado aos processos de produção industrial, já não se justificam no princípio da racionalização económica mas num projeto espiritual. Rancière associa a coadunação das formas heterogéneas criadas por Behrens a um estilo a um princípio geral, que é no caso de Behrens a simplificação e abreviatura das formas[293]. Mas se Tafuri lia na correspondência das formas artísticas à linha de produção industrial um destino de consenso e desigualdade social, Rancière lê um dissenso e a oportunidade de constituição de uma comunidade nova. A concordância simbólica e tipificante que existe entre o socialismo conservador da Arts and Crafts e o positivismo capitalista da Deutsche Werkbund que resiste ao seu confronto ideológico possibilita, para Rancière, uma leitura que ultrapassa o plano da ideologia política: "Em vez de opor a realidade [industrial] e a ilusão [saudosista da Arts and Crafts], a mistificação e a sua verdade, mais vale procurar o elemento comum entre o «sonho neogótico» e o princípio modernista/produtivista. O elemento comum é a ideia da reconfiguração de um mundo sensível comum a partir de um trabalho sobre os elementos de base, sobre a forma dos objetos da vida quotidiana."[294]

---

291 "O que me interessa é a maneira como, ao traçar linhas, ao dispor palavras ou ao repartir superfícies, se desenham também partilhas do espaço comum. (...) Essas configurações, que são ao mesmo tempo simbólicas e materiais, atravessam as fronteiras das artes, dos géneros e das épocas. Atravessam as categorias de uma história autónoma da técnica, da arte ou da política." Jacques Rancière, *O destino das imagens* (Lisboa: Orfeu Negro, 2011), pág. 123.

292 "Peter Behrens opõe as suas formas simplificadas e funcionais às formas ornadas ou às tipografias góticas preferidas na Alemanha do seu tempo. Ele chama «tipos» a essas formas simplificadas. (...) Evoca, *a priori*, a estandardização dos produtos, como se o artista-engenheiro antecipasse a linha de produção. O culto da *linha* pura e funcional une, com efeito, três sentidos da palavra. Recupera o velho privilégio clássico do desenho sobre a cor, mas desviando-o. Efetivamente, põe esse culto «clássico» da linha ao serviço de uma outra *linha*, a linha dos produtos que distribui a unidade da marca AEG, para a qual Behrens trabalha. Opera-se assim um deslocamento dos grandes clássicos. O princípio da unidade na diversidade torna-se o da imagem de marca que se distribui sobre o conjunto dos produtos dessa marca. Por fim, essa *linha*, que é ao mesmo tempo o desenho gráfico e a linha dos produtos postos à disposição do público, em última instância, vota ambos a uma terceira linha, a saber, a *linha de montagem*." Ibid., págs. 125-6.

293 "O que ele chama «dar estilo» à produção da sua empresa supõe que seja aplicado aos objetos, e aos ícones que os propõem ao público, um mesmo princípio: despojar os objetos e as suas imagens de toda a boniteza decorativa, de tudo o que corresponde às rotinas dos consumidores ou dos revendedores e aos seus sonhos um pouco simplórios de luxo e volúpia." Ibid. pág. 125.

294 Ibid., pág. 136.

A *tipificação*[295] já não é o processo por que se coordenam as diferentes escalas da produção da cidade industrial capitalista através de um denominador comum, mas a constituição de "um alfabeto de formas essenciais que se antecipem às formas vulgares da natureza e do mundo social (...), [que] correspondem à exigência de constituir uma morada onde o homem possa sentir-se em casa"[296], uma arma contra os *estilos* comercializados em prol do *estilo* comum[297]. A simplificação já não resulta num barateamento da mercadoria nem a conformação da forma desta aos gestos mecânicos e inorgânicos da máquina, mas a construção de um signo abreviado(r) que sinaliza funções e simbologias abertas a interpretação[298]. O projeto estético-político que podemos identificar na Deutsche Werkbund e em Behrens reside, assim, "[na] simplicidade do produto, [n]o estilo adequado à sua função, [que] é muito mais do que uma «imagem de marca», é a marca de uma unidade espiritual que deve unificar a comunidade."[299]

As formas abreviadas de Behrens, que passam a constituir-se segunda natureza do ser humano, conciliam assim necessidades formais distintas, a do neogótico artesanal da Arts and Crafts e da Jugendstill alemã e a do funcionalismo industrializado, e propósitos quase antagónicos, a revitalização de uma cultura por via da investigação de formas essenciais e a revitalização de uma economia que procurava implantar-se no quotidiano das massas e resolver os conflitos sociais que lhe eram intrínsecos. Rancière diz-nos que, para a arquitetura moderna, o problema "(...) não se trata de funcionalismo ou não-funcionalismo, mas da dupla relação ou duplo jogo entre igualdade [social, económica] e igualdade [estética]"[300]. Suspender a política da luta de classes ou permanecer iludido na ideia de emancipação do operariado pela modernização da sua vida não invalida os efeitos políticos que a produção de uma igualdade estética massificada produziria. A divisão social que as disputas entre artesanato e indústria, operários e capitalistas, neogótico e funcionalismo desaparece, pelo menos parcialmente, nas formas típicas de Behrens, onde tudo se concilia mantendo a necessária ambivalência para que os sentidos e a identificação se mantenham em aberto. "As «formas abreviadas» são, no seu princípio respetivo, um recorte estético e político do mundo comum: desenham a figura de um mundo sem hierarquia e onde as funções deslizam umas sobre as outras."[301] Mas a transformação mais radical é, certamente, permitir à arte, por via do funcionalismo, estender-se para fora do seu campo acostumado, investindo os objetos do dia-a-dia, depois de transformados pelas operações artísticas da tipificação e simbolização, de uma possibilidade de fruição estética indiferente e dissensual. A funcionalidade utilitarista dessas formas estão em tensão com uma outra imagética, com um silêncio discursivo das formas cuja visibilidade não adianta palavras e sentidos, ou referencia tantas que elas perdem a garantia.

---

295 " O caminho do individualismo para a criação de tipos é o caminho orgânico do desenvolvimento. (...) Esta é, hoje, o caminho na manufatura, onde o produto (...) vai sendo consistentemente melhorado. (...) Essencialmente, a arquitetura tende para o típico. O tipo descarta o extraordinário e estabelece a ordem." (Muthesius, apud Frampton, op. cit., págs. 112-4.)

296 Rancière, *O destino das imagens*, pág. 129.

297 Sem nos determos muito na distinção entre *estilo* e *moda*, seria sensato debatermo-nos se o estilo não será, de facto, uma moda apoiada numa industrialização e mediatização influente e contínua, capaz de converter os traços mais débeis e passageiros numa verdade consubstancial de uma época, de converter uma ficção ligeira numa realidade evidente.

298 "Uma mesma ideia do símbolo abreviador e uma mesma ideia do tipo unem a forma ideal e o ícone publicitário. (...) Poetas ou pintores, simbolistas e designers industriais fazem, de maneira semelhante, do símbolo o elemento abstrato comum à coisa, à forma e à sua ideia. A mesma ideia de uma escrita sinalética das formas envolve práticas e interpretações múltiplas." Rancière, *O destino das imagens*, pág. 137.

299 Ibid., pág. 134.

300 Jacques Rancière, "Jacques Rancière in Conversation with Mark Foster Gage" [online], disponível em https://www.youtube.com/watch?v=w4RP87XN-dI [2019, setembro].

301 Rancière, *O destino das imagens*, pág. 143.

A fábrica de turbinas para a AEG, que Le Corbusier considerava uma "catedral do trabalho", é, provavelmente, um dos objetos (material, visual, concetual e espacialmente falando) que melhor expressa essa ambivalência entre uma espiritualidade (*Volksgeist* e o *Zeitgeist)*, a coerência com uma produtividade (a dos operários) que tem de albergar e legitimar (pelo retorno ao consumo, ao seu próprio consumo). No conflito entre arte e tecnologia, entre *Volksgeist* e *Zeitgeist*, os signos familiares passam a remeter-se para um campo estético incerto: a cobertura já não remete apenas para os telhados gambrel do mundo rural, as vidraças altas já não apenas para as catedrais, o ritmo matemático dos pilares metálicos que se repetem para a trivialidade das pontes que se iam construindo. Tudo isso remete para um imaginário clássico e popular e, simultaneamente, para as possibilidades técnicas e formais coetâneas, onde a atectónica dos cantos da cornija e cobertura da fábrica não são apenas valores plásticos da moda, mas a revelação de um potencial formal próprio dos novos materiais e das novas técnicas de construção (publicitando, assim, a posição dianteira da AEG). No limite, tudo é ambivalência na *Turbinenfabrik* de Behrens: ao nível do gosto, dos historicismos, da indecisão (pessoal e cultural) entre um Jugendstil em decadência e um emergente estilo universal modernista[302] e, principalmente, entre estética do comum e política-económica. Na sua condição de nova e estranha arquitetura, a fábrica de turbinas da AEG abre caminho à reidentificação livre do indivíduo do livre.

Estendemo-nos na aproximação ao caso da ambivalência dos signos — novos, anónimos, estranhos — produzida por Behrens maioritariamente para exemplificar e esclarecer o potencial estético igualitário desbloqueado pela suspensão da política, que no início do capítulo identificámos como um dos modos de eficácia crítica de produção artística dentro do regime estético, e que lhe resiste. Consideremos agora a produção ficcional de relações sociais, que enquanto produção direta de «relações com o mundo», onde "o devir-ação ou o devir-ligação (...) substitui a «obra vista»"[303], constitui uma estratégia política artística muito distinta da abreviatura unificante formal representada por Behrens.

Consideremos o projeto *Je et Nous* (2001-2006) realizado pelo coletivo Acampamento Urbano num bairro social da periferia parisiente, um dos projetos que Rancière descreve várias vezes para ilustar a política da estética e a sua atuação através da ficção. Coincidentemente, o coletivo esclarece que o seu objetivo é criar ficções urbanas. Como Sylvie Blocher, membro do coletivo, insiste, os seus projetos não constituem assistência social, mas antes uma rutura no modo de pensar certos indivíduos ou grupos que permita a desconstrução da alteridade violenta e que prospetive uma vida social coletiva alheada da hermeticidade de uma comunidade. *Je et Nous* desenvolveu-se num dos bairros franceses de maior conflito social, Les Beaudottes, na periferia pariesiense, no qual o coletivo propôs construir-se um espaço sem outra função que o recolhimento solitário. Esta proposição representa, para Rancière, uma inversão do modo normal de lidar com a «crise das periferias»[304] parisienses, propondo

---

302 Poder-se-ia dizer que as obras que Behrens realiza na primeira década do século XX partilham dois imaginários referenciais distintos, um clássico e em favor de obras consagradas e monumentais (basta comparar o crematório em Hagen (1906) com as igrejas policromáticas renascentistas de Florença, em particular ou o seu pavilhão para a AEG na exposição de construção naval em Berlim (1908) com . À sua ambivalência de gosto soma-se uma indiferença pelo programa: o crematório de Hagen (1905-08) é semelhante, na sua monumentalidade e referenciação a arquiteturas religiosas renascentistas, ao pavilhão da AEG (1908).

303 Rancière, *O Espectador Emancipado*, pág. 106

304 "Numa dessas cidades de periferia, um grupo de artistas, sob o nome Acampamento Urbano, Pôs em prática um projeto estético que ataca pela retaguarda o discurso dominante, esse discurso que explica a «crise das periferias» por meio da perda do laço social causada pelo individualismo de massa. Com o título de «Eu e Nós», o dito projeto tratou com efeito de mobilizar uma parte da população para criar um espaço aparentemente paradoxal: um espaço «totalmente inútil, frágil e improdutivo», um lugar aberto a todos e sob a proteção de todos, mas que não pudesse ser ocupado por ninguém senão para a contemplação e a meditação solitária." Ibid., pág. 94

uma rutura no modo de compreensão dessas comunidades, ao invés de se orientar segundo um senso comum já consolidado, e colocando em crise os modos repetidos de análise e ação. Este lugar para o isolamento individual voluntário sob a proteção e gestão coletiva desafiaria também a ideia de lugar público[305], suspendendo-a ao mesmo tempo que a coloca em discussão partilhada. A estratégia processual do coletivo merece aqui ser relevada, na medida em que a transformação estética que opera sobre a identidade da comunidade e de cada indivíduo decorre do entrelaçamento entre uma provocação prototípica inicial, a discussão processual e reconhecimento interpessoal que se seguem e o produto final, que sustém essa discussão além da atuação artística.

Conforme dizem iniciar os seus projetos, apresentaram o projeto de um "dispositivo mínimo, (...) à primeira vista absurdo, insano, completamente por estruturar"[306], a partir do qual se entrevia a questão de fundo a toda a iniciativa: "(...) pode [um] espaço onde alguém se rende sozinho, onde afirma o seu próprio desajustamento ao mesmo tempo que o seu valor individual, existir sob o conhecimento de todos, com o acordo de todos, sem que pertença a ninguém?"[307] O projeto instituiria assim um espaço para uma individualidade alterna que era negada ou invisibilizada, como a homossexualidade ou a insatisfação matrimonial, tanto pela opinião pública sobre os residentes desse bairro como pela opinião interna à comunidade, ditada por forças patriarcais ou um exacerbado protecionismo face à violência social de que a comunidade era vítima, e reivindicaria compreensão e proteção de todos, tornando público o limite da comunidade, que tende à homogeneização, e o drama individual.

Os residentes que aceitaram integrar um grupo de discussão sobre como formalizar e gerir este dispositivo passaram a reunir-se semanalmente com o coletivo. A própria logística em torno destes momentos, que exigiam (principalmente) às mulheres a reivindicação de tempo livre para neles participar ou nos quais as decisões não se faziam através do voto mas da construção lenta de uma solução unânime[308], não deve ser desligada da produção dessa *ficção urbana*. Mas além desses momentos intra-comunitários, onde se percebeu uma distância entre cada indivíduo e a comunidade do bairro, houve outros estendidos para fora dos limites do bairro, desafiando a devida "distribuição dos corpos" que o preconceito social estabelecia para si. A primeira aconteceu a propósito da Bienal de Arte de Veneza de 2003, para a qual Sylvie Blocher havia sido convidada. Blocher preparou um vídeo para a exposição onde figuravam 100 residentes de Les Beaudottes, exibindo uma t-shirt com uma frase sobre solidão ou beleza, escolhida por cada um (ver img.66). Podemos considerar que este vídeo ultrapassa, no entanto, a evidente e frágil retórica de dar plataforma a vozes até então inaudíveis; ao colocar a discussão interna à comunidade sob o espaço museográfico, e levando cada participante a exprimir-se individualmente como até então não se haviam proposto, a obra parece sugerir esse compromisso com um *nós* que oscila entre os familiares e amigos a quem os participantes se estariam imaginariamente a dirigir e os espectadores anónimos que os confrontam por mediação do vídeo. Mas a inovadora possibilidade de choque estético

---

305 "Este espaço de retiro e imobilidade é o oposto dos habituais espaços públicos, espaços de circulação, de fluidez, de visibilidade..." Sylvie Blocher e François Daune, "Fictions urbaines - Entretien avec Sylvie Blocher et François Daune du collectif Campement Urbain", *Revue Geste*, nº 5 Publication (Outubro, 2008), pág.84.

306 Ibid.

307 Ibid.

308 "F. D. : Também deve ser notado que nunca trabalhamos por votação. Um dia, um habitante fez-nos um belo elogio, disse-nos que éramos um modelo de sociedade anarquista, porque nunca fabricávamos minorias. É por isto que o trabalho é imensamente longo: discutimos sem cessar, e no dia em que aparece uma ideia muito boa todos a aceitam, (...) [até que haja uma melhor]." Ibid.




66

img.66 Fotogramas do video Je et Nous (Sylvie Bloche, ) e Cabana do jardim da solidão entre torres de Les Beaudottes

reside na própria presença de trinta moradores de Les Beaudottes na Bienal. Simultaneamente expondo-se na Bienal como "cidadãos não eméritos"[309], o que criou no confronto com os seus retratos videográficos um "efeito telescópico"[310], e constituindo-se visitantes dissidentes ao mundo arte, colocaram em crise não só a ideia da sua comunidade suburbana mas também a da comunidade artística. O segundo acontecimento consistiu na visita semanal de residentes interessados a uma exposição de arte no centro de Paris, La Force de l'Art (2006), viabilizada por um acordo com a autarquia que disponibilizou autocarros para o deslocamento. De um lado, o choque dos trabalhadores do museu ao acolherem um grupo cuja alegada identidade (religiosa, económica e geourbana) chocava com a do visitante *normal*, do outro a relutância e controlo acrescido da figura patriarca do bairro por se tratar de uma exposição ao seus olhos pornográfica. Da parte dos trabalhadores do museu, a sua opinião alterou-se quando se aperceberam que estes visitantes eram *moulin à parole*[311] (moínhos de fala), questionando tudo e trançando pontes com as suas memórias, o seu conhecimento do mundo. Aquilo que poderiam ser propostas anódinas da responsabilidade da segurança social poderia também constituir um confronto estratégico entre "comunidades antagónicas" e uma apropriação da beleza e transformação dos seus lugares.

A formalização do projeto deriva e retoma daquela proposta inicial, mas só sobrevive da ficção que se foi, entretanto, criando. O produto fica, assim, indissociável do seu processo de produção, sem o qual seria inoperante. Representa uma alternativa ao processo de produção artística vigente, onde a obra se apresenta virgem, sem história, e o processo permanece opaco; onde o tempo de consumo domina a experiência estética e o tempo de produção permanece indiscutível. A sua formalização, apesar de não protagonizar a experiência, não seria, contudo, inconsequente. O refúgio mínimo, compacto, opaco e esférico, onde aparentemente caberia apenas uma pessoa confortavelmente, seria acessível por um passadiço elevado com 30m de comprimento. Ao atravessar este passadiço, a pessoa que fosse visitar o refúgio com o desejo de se isolar temporariamente ficaria sobre-exposta ao olhar de todos, tornando visível e legitimando a existência do inconfessável publicamente.
*Je et Nous* demonstra como, usando as mesmas técnicas da disciplina espacial, submetendo a arquitetura a uma cartografia de relações de poder. Tal como no panótico de Bentham, constrói-se uma radical assimetria entre pontos observados e pontos observadores, mas não só os corpos se movimentam livremente entre esses pontos como o próprio movimento entre as duas posições põe à prova o fictício pacto social, a saber o respeito pela invisibilidade e conflito identitário que subsiste em cada um dentro da comunidade. Enquanto "barómetro do estado social do bairro", o uso deste espaço revelaria se existiria um equilíbrio entre a existência de uma problemática subjetiva individual (questões pessoais como sexualidade, intrigas familiares, etc.) e a tolerância comunitária para com isso. Não se trata de gerar o apaziguamento higienista ou instituir a paz, mas de arranjar um elemento de negociação entre a crise pessoal, para a qual cada indivíduo deverá encontrar liberdade, e a crise comunitária, que constantemente mina a primeira.

---

309 Poderemos tomar os residentes de Les Beaudottes como *ready made*, cuja presença nos espaços eméritos de uma cidade conduz ao choque estético? Nesse espaço tão distante do bairro a que são associados, ficarão o seu sentido e as suas formas sensíveis em questão, irredutíveis à leitura viciada dos preconceitos derivados da distância ou vulgaridade quotidianas? Ocorrendo essa explosão de sentido, ela acontece para os outros, os que o observam, ou para si mesmos também, descobrindo-se qualidades até então invisíveis?

310 Blocher e Daune, "Fictions urbaines - Entretien avec Sylvie Blocher et François Daune du collectif Campement Urbain", pág.83.

311 Blocher e Daune, "Fictions urbaines - Entretien avec Sylvie Blocher et François Daune du collectif Campement Urbain", pág.79.

Se parece que pouco ou nada se falou sobre arquitetura nos últimos parágrafos, é de relevar que a *cabana do jardim da solidão*, enquanto dispositivo arquitetural, ganha consistência diagramática (estabelece relações de poder) através do processo de aproximação interpessoal e discussão verbal, através da dialética entre formulações políticas discursivas e não-discursivas. Não é apenas um apetrecho supérfluo, antes amplifica os efeitos da (des)construção comunitária e multiplica as suas possibilidades de desenvolvimento. Impressionantemente, mas talvez não surpreendente, parece ter sido a complicada negociação policial da propriedade de terrenos e da obra. A concretização final de *Je et Nous*, cujo sucesso dependia  da administração local pela associação de moradores, exigia simultaneamente a cedência de terreno público pela câmara e da própria obra, que sendo financiada por uma Fundação promotora permanecia propriedade desta[312]. Talvez por isto, e não apenas pela declarada falta de fundos, o projeto tenha estagnado e nunca se tenha construído a cabana do jardim da solidão.

A estratégia espacial que pode ser representada por *Je et Nous*, na qual, longe de qualquer objetivo tecno-utópico, se tentam interromper lógicas comunitárias e de objetificação individual, representa assim uma possibilidade racional oposta à distopia sem solução dos universos de Calhoun, anteriormente apresentados. Se considerarmos o enquadramento neo-liberal bio-político em que nos encontramos, não só o deslocamento [da identidade] mas também a dilapidação do tempo, i.e., pelo abandono das eficácias imediatas e pela procura lenta e falível de outras possibilidades de ser(mos), representam uma estratégia heterogénea às lógicas de dominação e, por isso, desbloqueiam e constituem o exercício da liberdade.

312 Esta complexidade burocrática e politico-económica, que projetos que convencionalmente não colocam o processo autoral capitalista e a propriedade em crise não enfrentam, é também sintoma do modo heterogéneo com que este projeto pensa a arte e o (espaço) público. Como diria François, "[e]xiste algo de absurdo em um projeto tão pequeno ser confrontado com todos esses padrões, todos esses dispositivos administrativos. É a destruição da ideia de uma verdadeira abordagem democrática da cultura, de uma cultura viva, que tem um significado, que não é apenas devido à apropriação fetichista dos objetos." Ibid.





img.67 Jardim de inverno de Cité Manifeste (Lacaton e Vassal, 2001-05)

γ

# Cité Manifeste, Lacaton e Vassal

## Produção (anti-)disciplinar e criação dissensual

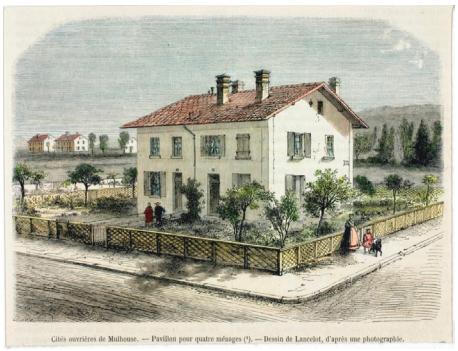
Podemos avaliar a atitude e os efeitos políticos da prática-teórica de Lacaton e Vassal de variadas posições, ainda que seja relativamente certa a resistência a ser interpretada através de um entendimento clássico da arquitetura. Através da desconstrução de dogmas profissionais e da participação no debate com agentes políticos, a sua arquitetura constitui uma defesa pela transformação disciplinar dos paradigmas da habitação e de equipamentos públicos e pela sua democratização, mas a dissociação entre forma e uso, visibilidades e enunciados que põem em movimento pode revelar-se igual ou ainda mais eficiente na emancipação do quotidiano e das significações automatizadas do espaço, eventualmente expandindo uma fissura no consenso e permitindo a subjetivação, o exercício de liberdade dos habitantes. Surge assim um conflito entre a sua condição de produto, pelo qual o projeto se explica através de um processo mental de encadeamento de causas e efeitos, valorizando a sua razão económica, e de obra, pela qual surgem qualidades estético-políticas inesperadas e incalculáveis, um conflito entre igualdade social — defesa de amplitude espacial como garantia de liberdade de uso e da habitação como espaço privado de garantida realização pessoal — e igualdade estética — desvalorização da hierarquia de materiais e indiferença das estruturas face ao programa. A originalidade do discurso (e, consequentemente, da prática) de Lacaton e Vassal pode ser encontrada na relação que fazem entre termos como liberdade, generosidade e prazer, valores intrinsecamente políticos, e economia, estrutura e sustentabilidade, tantas vezes absorvidos ou apropriados pelos interesses bio-políticos, neo-liberais e tecnocráticos. A partir destas observações, pode-se averiguar de que maneira Lacaton e Vassal promovem um certo tipo de disciplina, uma certa resistência anti-disciplinar e uma vocação dissensual e emancipatória. Utilizar-se-á como principal referência o seu projeto habitacional para a Cité Manifeste (2001-2005), em Mulhouse, visto que pode ser considerado como consolidação e sintetização da revalorização dos critérios arquiteturais e de reorganização do quotidiano que já haviam experimentado em projetos anteriores, como a casa Latapie ou a casa Coutras, ao mesmo tempo que, assumindo uma escala maior e mais coletiva, problematiza a relação entre individualização e coletivização, relação essa que eventualmente se dilui nos projetos maiores e mais públicos que entretanto desenvolveram.

Antes de mais, é útil referir a sua desconstrução de preconceitos profissionais e o seu compromisso com alguns valores socio-espaciais, que inevitavelmente evitam que os seus projetos repitam ações disciplinares automatizadas ao mesmo tempo que os orientam para determinadas finalidades alegadamente positivas. Lacaton e Vassal propõem-se projetar à margem de preconceitos estéticos relativos à plasticidade formal e acabamentos decorativos[313], e preconceitos económicos, como um orçamento baixo (comum em "habitação social") predeterminar um reduzido tamanho de áreas, colocando em crise uma ideia dominante de arquitetura e construção[314]. Existe uma hierarquia de valores pré-estabelecida que orienta

313 "Um chão de betão afagado é tão belo como um de mármore. Utilizaríamos mármore se fosse mais barato. Posto que ambos os materiais estão bem, escolhemos o mais barato." Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, *Actitud* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2017), pág. 15.

314 "Os projetos de habitação social consistem na maioria das vezes num entrelaçado de compartimentos minuciosamente detalhado e exato restringido por uma estrutura rígida de áreas e conforto mínimos, e perpetuam um modelo de habitação clássico e tradicional." Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, *Lacaton & Vassal* (Paris : Cité de l'architecture & du patrimoine, 2009), pág.99.

68




69



70



71



img.68 Le Carré Mulhousien da Cité Ouvriere (Émile Muller, ca. 1855)
img.69-70 Construção da estrutura da Cité Manifeste de Lacaton e Vassal
img.71 Cité Manifeste de Lacaton e Vassal habitada

o projeto. Conhecidos pelo uso de materiais de baixo custo, dizem nunca começar um projeto pela sua economia[315], e o seu interesse por orçamentos reduzidos ou o da superação das expectativas para determinado orçamento explica-se na sua procura pelo essencial e a sua possível democratização e massificação, conforme uma hierarquia de valores pré-estabelecida[316]: o dinheiro disponível tem de ser direcionado para a criação do máximo espaço possível, capaz de albergar o máximo número de atividades diferentes e concorrentes, e não ser desperdiçado em alegados caprichos pessoais do arquiteto, como decoração superestrutural[317]. De facto, aquilo que poderia ser considerado como valor de qualidade arquitetural e de luxo espacial, como acabamentos em mármore ou detalhes construtivos de difícil execução, é repudiado em favor da amplitude espacial e da sua promissora capacidade multiprogramática, considerados, contra o senso comum, o verdadeiro luxo[318]. Assim, resistem racionalmente aos *standards* de "gosto" e "conforto" impostos pelo mercado e pela cultura arquitetónica mais conservadora, negociando com as instituições *policiais* (seja o Estado ou promotores imobiliários privados) novos critérios de valorização do edifício e propondo uma superação dos *standards* da habitação — na desconstrução de determinado valor de troca (seja a área ou o acabamento material) existe a promessa do retorno de valores de uso. Esta pode ser considerada uma estratégia policial ou administrativa, ainda que orientada no sentido inverso ao do *colocar os corpos no seu devido lugar*. A partir destes pressupostos, a maximização do espaço apropriável e o distanciamento ao problema representativo da forma arquitetural promete uma liberdade alheia ao controlo bio-político. A arquitetura já não ambiciona ser disciplina, mas antes uma resistência à disciplina enquanto limitação das possibilidades de vida. Aparentemente não há qualquer relação racional (i.e., de causa-efeito) entre *design* e uso[319], ou entre objeto arquitetónico e sujeito produzido, mas antes a afirmação de uma certa incompletude espacial que o próprio habitante tem de racionalizar, tornar útil, tornar subjetivante. Os valores socio-espaciais que a dupla francesa defende, assim como os desejos e necessidades expressados pelos clientes, guiam os projetos e estruturam a respetiva produção do espaço. Definindo objetivos e analisando condicionantes, a obra de arquitetura é compreendida conforme um regime policial, onde a resposta encontrada parte das possibilidades reconhecidas: "Uma vez chegados a esse ponto [à proposta que cumpre os objetivos principais], os clientes já não têm eleição, porque, quando nos pusemos de acordo sobre determinado número de temas, chegamos ao final"[320]. Estamos perante uma prática ciente da sua racionalidade produtiva[321], na qual técnicas, saberes e matéria são conjugados numa sequência de atos (projetuais, neste caso) que visa um propósito, uma função.

315 "Não partimos nunca da ideia de construir barato, antes nos perguntamos como podemos obter tudo o que queremos." Lacaton e Vassal, *Actitud*, pág.12.

316 Sobre relação com o orçamento como reflexão crítica sobre o essencial e o supérfluo, ver Lacaton e Vassal, *Actitud,* págs. 86-7.

317 "A economia permite evitar perde-se na cultura da composição e da imagem, renunciar definitivamente a toda a certeza, a todo o preconceito estético." Ibid., pág.87.

318 "O luxo reside sempre no mesmo: a dimensão do espaço." Ibid., pág.14.

319 Esta independência que se quer construir entre uso e forma reflete a crítica de Rancière às propostas políticas da arquitetura moderna: "(...) penso que o problema de fundo da arquitetura não é se a forma segue a função mas a ideia de que o uso segue o design (...)." (Rancière, "Jacques Rancière in Conversation with Mark Foster Gage"). Ainda assim, a correlação entre dimensão do espaço e liberdade de uso repete, ainda que inversamente, a associação causal entre uso e forma: "A liberdade de uso de uma casa está vinculada à sua dimensão, às possibilidades contínuas que oferece a sua organiza~ç~ão para nunca interromper o movimento e possibilitar outras situações." Ibid., pág. 104.

320 Ibid., pág. 25.

321 "[A racionalidade imanente à produção] (...) organiza a sequência de ações com um certo 'objetivo' (...) em vista. Impõe uma ordem temporal e espacial sobre operações relacionadas cujos resultados são coextensivos." Henri Lefebvre, *The Production of space*, pág. 71.

Assim, como escrevem a propósito do projeto para a Cité Manifeste, "o nosso objetivo é produzir casas de qualidade que, pelo mesmo preço, são consideravelmente maiores do que as habituais habitações estandardizadas"[322], numa consciente reação à norma da habitação de baixo custo[323] e acessível a classes com pouco poder económico[324], e "deixar os espaços o mais livre possível no que respeita ao seu uso"[325]. Dar o máximo de espaço possível torna-se a prioridade, uma vez que "ao duplicar o espaço de uma casa, a maneira de a habitar muda de um modo radical, pode ocorrer "algo", e esse algo pode estar em continuidade com o programa inicial ou não o estar. Construir grande constitui hoje em dia uma forma de resistência à norma (...)"[326]. Estabelecido o objetivo, inicia-se uma sequência de decisões projetuais logicamente encadeadas. Esta sequência é informada pela experiência de outras arquiteturas (como as da Nigéria, tantas vezes comentadas) e dos seus próprios projetos já realizados[327], sabendo que para produzir A, *casas amplas acessíveis para uso livre*, podem refazer B, como uma cadeia de produção ou uma estratégia que já conhecem e que segue ações específicas sequentes, encadeadas e consequentes (ver img.72). No entanto, existem sempre considerações intermédias que influenciam e restringem cada passo, fazendo da sequência algo flexível e sensível às limitações contextuais (legais ou não) e às qualidades inesperadas que se vão encontrando e criando. A escolha do uso das estufas agrícolas na Cité Manifeste, por exemplo, deriva desse conhecimento empírico de outros projetos e condiciona o processo projetual seguinte, como explicam: "Sabíamos que só poderíamos construir um volume muito grande com as estufas (...) Com estes projetos [Latapie e Coutras] já nos tinha ficado claro que se utilizássemos as estufas seria para as usar tal e qual, sem modificar nenhum dos seus componentes, já que isso significaria um risco para a sua excelente qualidade/preço. No entanto, como também conhecíamos quais as suas limitações, especialmente no que se refere à altura, e talvez também à sua vulnerabilidade num contexto urbano, pareceu-nos evidente que era necessário colocá-las sobre um plinto de betão para os desprender do solo. (...) as características dos dois níveis eram tão interessantes como opostas. Como poderíamos conseguir que todas as casas desfrutassem destas vantagens tendo em conta que queríamos

322 Lacaton e Vassal, "Habitação Social, Mulhouse", *Arqa*, nº62 (outubro 2008), pág. 58.

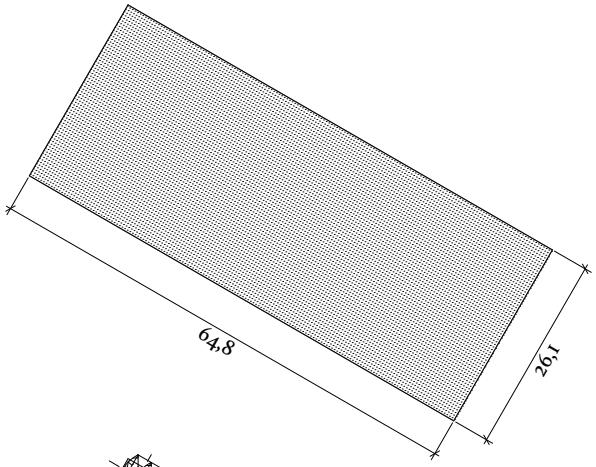
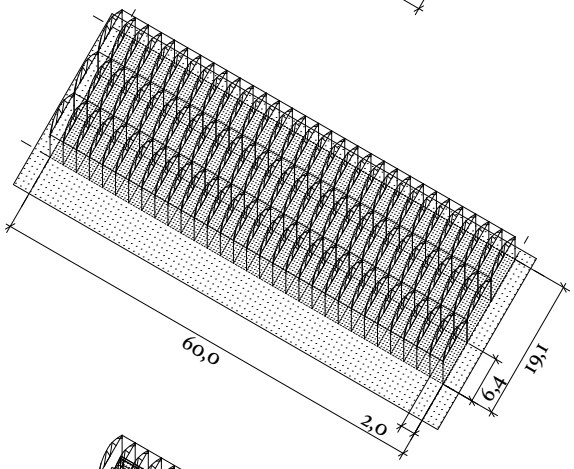
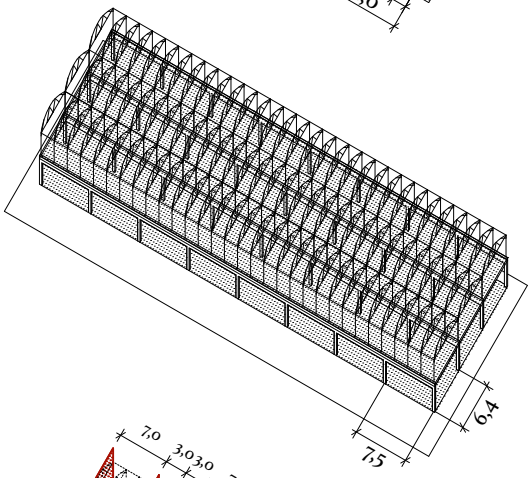
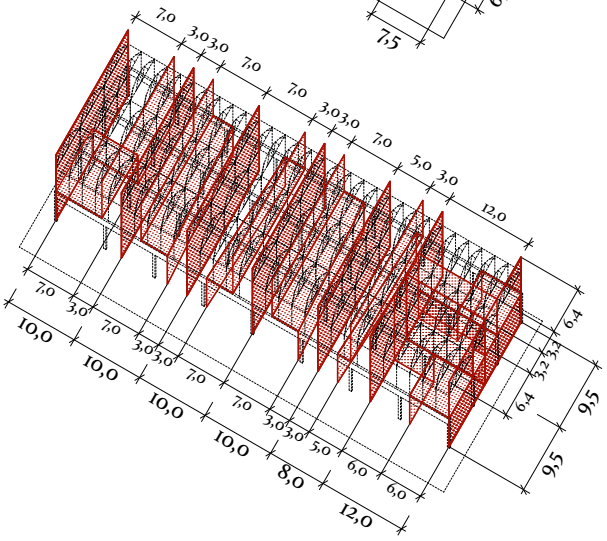
323 "Os projetos de habitação social consistem na maioria das vezes num entrelaçado de compartimentos minuciosamente detalhado e exato restringido por uma estrutura rígida de áreas e conforto mínimos, e perpetuam um modelo de habitação clássico e tradicional. O nosso objetivo é produzir habitação de qualidade que é, ao mesmo custo, muito maior que as habitações correntes que seguem as normas." Lacaton e Vassal, *Lacaton & Vassal*, pág.99.

324 Para que estas casas consideravelmente maiores do que as casas correntes de custo igual fossem acessíveis às classes económicas mais baixas, tornou-se necessário negociar com o promotor imobiliário (SOMCO) novos critérios para o cálculo da renda, fazendo-a depender do custo de obra e não da área útil. Dado que o promotor imobiliário era uma associação comprometida com o direito à habitação e sem ambições especulativas quanto ao solo urbano, é natural que tenha sido recetiva à proposta generosa; afinal, a SOMCO (Société mulhousienne des cités ouvrières), criada em 1853 como sociedade filantrópica e paternalista que ambicionava dar habitação à população urbana crescente na cidade progressivamente mais industrializada, é uma associação operária que visa a oferta de habitação de custo acessível. Caso os agentes investidores fossem outros, seria mais expectável converterem a área 'excedente' em lucro. Assim, ainda que a racionalidade disciplinar se oponha, por norma, ao projeto indiferenciador e incalculável da emancipação, ela desempenha aqui um papel essencial na defesa pelo acesso democrático ao dispositivo emancipador; assim, podemos considerar que resistência e emancipação operam, em circunstâncias de equilíbrio especial entre discurso e prática, de forma colaborante e reforçante, garantindo a operatividade da obra e, consequentemente, a transformação das condições a que a resistência se opõe. Se a resposta do promotor tivesse sido negativa, teria o projeto resultado diferente, com menos área por fogo (e mais fogos)? Ou igual, sacrificando o valor baixo das rendas e tornando-as inacessíveis às classes baixas e médias? Em todo o caso, o diálogo com os promotores em torno da acessibilidade democrática torna-se um elemento crucial no processo de projeto, capaz de viabilizar ou comprometer as suas ambições, e o seu sucesso futuro dependerá da manutenção dessas condições de habitação acessível, resistindo à gentrificação.

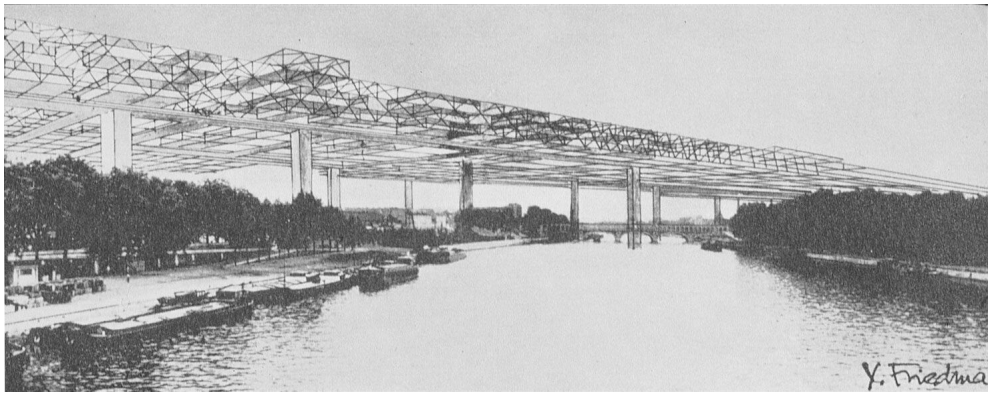
325 Lacaton e Vassal, *Actitud*, pág.46.

326 Lacaton e Vassal, *Actitud*, pág. 85.

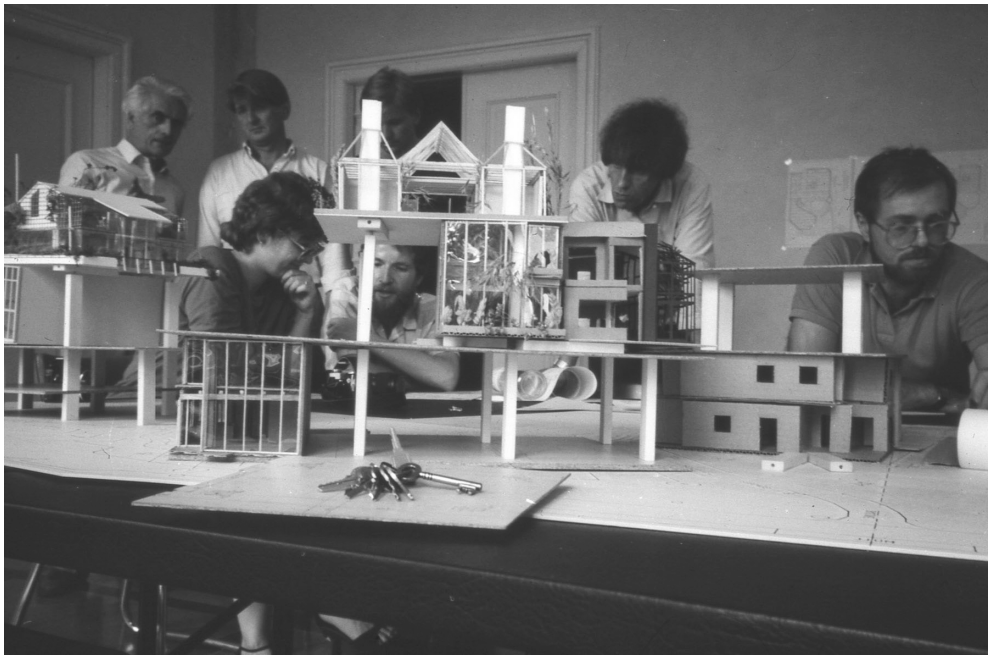
327 "É interessante não partir do zero por sistema, tratando-se dos Lake Shore Drive ou das estufas agrícolas. As estufas, não obstante, devem tomar-se como uma entidade, como um todo. É inútil querer passar a 6 m, se o standard é 6,4 m. Este standard foi provado e racionalizado, está cheio de potencial e tem que se usar tal qual. A invenção reside em como se vai instalar e em saber adaptar este elemento standardizado a um contexto determinado." Ibid., págs.67-8.

| | Cadeia produtiva do projeto | Critérios orientadores: experiência e sensibilidade | Áreas |
|---|---|---|---|
| 1 |  | Ocupação máxima do terreno com a estrutura de melhor relação qualidade/preço: a utilização de uma estufa agrícola pré-fabricada segue o sucesso empiricamente demonstrado noutros projetos e em cálculos de conforto térmico alternativos. | 1 691 m² |
| 2 |  | | x ~1<br>1 172 m² |
| 3 |  | contexto urbano: 1) necessidade de densidade (duplicar a planta do terreno, de preferência com uma laje de grande vão e resistência a grandes tensões (para possibilitar a montagem de estruturas secundárias, como se do terreno se tratasse) 2) estrutura em betão permite responder à violência do movimento urbano | x2<br>2 344 m² |
| 4 |  | a sobreposição das duas estruturas cria um conjunto de qualidades dividido pelos dois pisos; a divisão do volume construído pelas 14 habitações é feita de maneira a que todas partilhem de todas as qualidades espaciais geradas por esta estrutura híbrida/mista; fixam-se dimensões mínimas generosas, 3m para quartos e 5 a 7m para salas. | /14<br>2 T5 ~175 m²<br>6 T4 ~175 m²<br>4 T3 ~128 m²<br>2 T2 ~102 m² |

img.72 Esquema da cadeia produtiva do projeto da Cité Manifeste




73



74

img.73 Villa Spatiale (Yona Friedman, 1958-59)

img.74 Frei Otto, colaboradores e futuros habitantes em torno de maquete de Ökohaus (1982-88)

que todas as salas tivessem a maior longitude de fachada possível?"[328] Assim, conhecimento, limitações e surpresas interagem dialeticamente dentro de um processo produtivo aberto.

De uma certa forma, estrutura precede divisão espacial porque é ela que 'promove' a multiplicação do espaço, principalmente quando se fala em cidade. É essa multiplicação de área — de sobreposição de espaço artificial (laje sobre pilares e vigas) ao espaço "natural" (natureza/terreno) — que promove também a sobreposição de usos e uma convivência socio-política de proximidade na cidade. Além disso, Lacaton e Vassal reconhecem uma promessa de transformação da vida na dissociação da estrutura (forma) e do programa (uso): "Essa vontade de desconexão entre a estrutura e o programa é, no nosso entender, a condição necessária para um desbloqueio que é indispensável à reinvenção do quotidiano."[329] Esta desvinculação entre infraestrutura e estrutura e apropriação programática referencia-se em Yona Friedman e a sua Villa Spatiale[330] (1960), na qual se ensaiam mega-estruturas sobre as quais os habitantes poderiam construir as suas próprias casas, e Frei Otto e a Ökohaus (1982-88), na qual sobre uma estrutura simples em betão armado previamente desenhada por Otto equipas multidisciplinares, que incluíam os futuros habitantes, desenharam e construíram estruturas secundárias e revestimentos altamente específicos, individuais e heterogéneos de acordo com os desejos e necessidades dos habitantes. De acordo com esta produção racional "infraestrutural" do espaço — no sentido em que a sua completude depende de uma compartimentação frágil e do seu uso quotidiano posteriores—, o programa só é considerado numa fase adiantada do projeto. Esta decisão garante alguma autonomia e flexibilidade à estrutura, que pode acolher outros programas ou outras interpretações do mesmo (neste caso, habitacional), abrindo caminho, pelo menos parcialmente, à participação efetiva dos habitantes na produção espacial, considerada um fator da liberdade que a dupla quer conceder[331]. Esta relação entre arquitetura e apropriação levanta assim o problema da participação. A visão que Lacaton e Vassal propõem para participação democrática[332] na produção do espaço social é ambivalente. Por um lado, mantêm a postura conservadora de que há dois momentos muito específicos para a produção espacial, um primeiro da responsabilidade de especialistas, como os arquitetos, e um segundo relegado aos habitantes[333]. Não são, assim, tão radicais quanto Friedman ou Otto, tentando garantir

328 Lacaton e Vassal, *Actitud*, págs. 47-9

329 Ibid., pág. 83.

330 A proposta de Yona Friedman é muito mais radical do que as de Lacaton e Vassal no que toca à multiplicação da área urbana útil e à apropriação individual, mas também 'peca' pela incapacidade, à época, de oferecer soluções para a mobilidade, principalmente para aqueles de mobilidade reduzida.

331 "Enquanto arquitetos, nós temos as nossas intenções, mas é importante considerar que o habitante desempenha uma parte depois de ti. É uma questão de quando parar, onde terminar o projeto, quanta liberdade dás ao habitante. O espaço não devia impôr uma maneira particular de vida. Não tens de conceber tudo; só tens de lhe dar o espaço potencial para ser usado e apropriado. Se deres qualidades suficientes e uma gama de capacidades, então ofereces o máximo de oportunidades para todos e o projeto assumirá que será transformado, alterado e re-apropriado." Anne Lacaton, *Lacaton & Vassal : 1993-2017*. (Madrid: Croquis, 2017) (Fernando Márquez Cecilia e Richard Levene, ed.), pág. 11.

332 O termo democracia refere-se aqui ao modelo de governo por parte daqueles que não têm competência verificada para governar, i.e., de gestão e produção espacial por parte dos habitantes não-arquitetos.

333 Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal dividiram a sua mais completa monografia, *Lacaton & Vassal* (2009) por várias temáticas, que cada um dos seus edifícios deveria representar. A apresentação de Cité Manifeste projeto, no capítulo "Liberdade", está dividida em duas partes: a primeira descreve o projeto e os valores que conduziram à sua formalização, enquanto a segunda ilustra a apropriação posterior por parte dos habitantes. Naturalmente, a segunda parte tenta verificar a validade da primeira, ao demonstrar a variedade de distribuição dos objetos por parte dos moradores, as diferentes formas de decorar o espaço, de o especializar funcionalmente de acordo com o seu quotidiano e o quotidiano que pretendem explorar (espaço mais ou menos dedicado ao lazer, ao trabalho, à contemplação, traçando as mais diversas narrativas, sendo dado protagonismo tanto ao arquivo da memória pessoal como à impessoalidade exigida pela flexibilidade de uso desejada). À racionalidade causal da primeira parte opõe-se paradoxalmente a confirmação do espaço dado ao imprevisível, a um dissenso iminente, não calculável e independente das intenções dos arquitetos.

aquilo que consideram ser essencial e economicamente viável. Esta auto-responsabilização profissional reflete a posição de Alison e Peter Smithson relativa ao problema da habitação no pós-guerra e à identificação do habitante com a sua casa: "É impossível cada homem construir a sua [própria] casa. Cabe ao arquiteto tornar possível ao homem fazer do seu apartamento a sua casa, a sua maisonette o seu 'habitat'. Até agora, no Manual ou factualmente, a casa é construída até ao mais pequeno detalhe e o homem é comprimido na sua habitação (...) e adapta-se o melhor que pode à vida que a arquitetura lhe fornece. (...) Devemos preparar o 'habitat' até ao ponto em que o homem possa tomar comando. Ambicionamos providenciar um enquadramento [ou estrutura] no qual o homem possa voltar a ser mestre da sua casa."[334] Tentam, de facto, garantir o máximo de liberdade nessa segunda fase de produção espacial, de maneira a que o espaço que produzam não implique uma determinada maneira de o habitar, antes garanta as possibilidades de concretização quotidiana mais variadas e em função do esforço apropriativo do habitante. A partir da forma como apresentam os seus projetos, tanto em monografias como em entrevistas, podemos supor que um dos métodos que utilizam para verificar o sucesso do encadeamento entre *construção infraestrutural do essencial* (primeiro passo) e *apropriação maximalista* (segundo passo) é a visita às suas obras quando a habitação já se encontra consolidada, dando origem a documentação fotográfica e a esporádicos relatos orais (histórias que informam outros projetos)[335]. Este reencontro com a obra, então entregue à ocupação materialista e ao movimento quotidiano do(s) habitante(s), cria uma circularidade naquele que parecia um trajeto fechado e absoluto, aproximando a sua maneira de projetar àquela que Yona Friedman descreveria como *tentativa-erro*[336] - extrapolando a efemeridade da ocupação de pequena escala para a da escala estrutural[337]. Esta relação entre estrutura e transitoriedade da vida relaciona-se, por fim, com a própria ideia de cidade que querem promover, disponível para ser reciclada e reinterpretada pela adição de grandes estruturas eficientes[338].

Ultrapassadas todas estas decisões estratégicas, Lacaton e Vassal acabam por ser bem

---

334 Alison e Peter Smithson, "Collective housing in Morocco", *Architectural Design* (Janeiro, 1955), pág.2.

335 "A semana passada fui a Coutras com o chefe de obra das casas que vamos construir em Mulhouse. Ele queria visitar essa casa porque estava um pouco preocupado e mostrava-se reticente perante este tipo de construção [estufa usada como invólucro transitivo???]. Ficou muito surpreso. Na estufa fazia um calor incrível em pleno outono. Perguntou-me se o dispositivo automático de ventilação funcionava; ativei a abertura dos batentes e em cinco minutos a temperatura era agradável. Quando a proprietária chegou perguntei-lhe por que o automatismo tinha sido desconectado. Explicou-me que quando fazia frio fechavam para conservar o calor, e no verão o contrário, quando a circulação de ar era necessária. (...) Os proprietários tinham aprendido perfeitamente a tirar partido do funcionamento climático da casa, aproveitando as possibilidades das estufas. Há algo de absurdo nos cálculos dos engenheiros: nunca têm em conta os habitantes, que se movem, abrem as janelas, entram, saiam, recebem os seus amigos..." Lacaton e Vassal, *Actitud*, págs.31-2.

336 "Se pensares numa torre, todos os pisos são iguais, mas a distribuição do mobiliário é diferente porque as pessoas são todas diferentes e querem planear [ou organizar] elas mesmas. Eu estou à procura de técnicas que possibilitem às pessoas um processo de planeamento tentativa-erro onde nada é completamente fixo ou que é muito minimamente fixado. Só depois poderá a arquitetura ser verdadeiramente chamada móvel. Insisto que introduzi uma nova ideia na arquitetura; chama-se improvisação. Isto é completamente contrário à educação arquitetural. A ideia de arquitetura é construir para a eternidade... Não, tu deves improvisar, e a minha Ville Spatiale é uma contínua improvisação." Yona Friedman, "Imagine, Having Improvised Volumes 'Floating' In Space, Like Balloons" (2016), entrevista concedida a Vladimir Belogolovsky, disponível em https://www.archdaily.com/781065/interview-with-yona-friedman-imagine-having-improvised-volumes-floating-in-space-like-balloons [2019, setembro].

337 "(...) [Estamos] cada vez mais conscientes da obsolescência dos edifícios, mas apesar disso continua-se a recorrer a princípios construtivos e funcionais que não têm em conta nem o início, nem o fim, nem a duração do edifício. (...) Nós (...) cremos no ligeiro — que não quer dizer frágil ou pouco sólido —, em sintonia com os métodos de fabricação dos produtos industriais. Um carro é fabricado para que dure dez anos, e a relação entre custo e uso está totalmente otimizada. Este princípio podia ser transladado para os edifícios, e assim seriam mais ligeiros e versáteis, inclusivé desmontáveis e recicláveis." Lacaton e Vassal, *Actitud*, pág.17-8.

338 "A relação profunda que desenvolvemos com o existente e o seu poder de transcendência e abertura supõe toda uma maneira de refletir a cidade já não concebe a interrupção, o parcelamento, a zonificação, mas a densificação pontual, a ampliação com precisão, a reorganização do interior com o objetivo de impulsionar um início, apenas um início. As estruturas adicionas, o mais ligeiras e capazes possível, estão destinadas a funcionar como estacas [vegetais reprodutivas] urbanas, chamas a crescer, com o tempo, ao ritmo das necessidades." Ibid., pág. 89.

sucedidos na sua missão de oferecer a classes relativamente desfavorecidas casas grandes que lhes permitam facilitar e reinventar o quotidiano. A ampliação e desobstrução face às casas *normais* parece contrariar a disciplina que deveria delimitar, dividir celularmente, associar funções específicas a lugares específicos e a organizar os corpos e os seus lugares segundo uma sequência racional e facilmente controlável. Mas no processo de desindividualização não se perderá também a intimidade, o ensimesmamento que interessa à disciplina e que aprendemos a valorizar, a necessitar? Se por um lado o jardim de inverno recua a privacidade doméstica e o policabornato desfoca a ação interior, protegendo o(s) habitantes da vigilância pública, permanece um culto pela transparência e amplitude espacial que ameaçam os momentos de intimidade individual que uma arquitetura mais tradicional promoveria. Mesmo que os seus habitantes construam biombos e divisões mais ou menos precárias, o isolamento sonoro é, por norma, inferior ao alcançado por paredes mais massiças — tal como Bentham não fora capaz de propor uma tecnologia que tornasse a audição assimétrica, a omnidirecionalidade e resiliência do som colocam aqui problemas que, em matéria de intimidade e conforto, permanecem por resolver. Se o vidro permite a entrada de luz e as vistas, ele também revela os episódios domésticos, constrangendo comportamentos ilícitos. Por alguma razão existe o mito das caves austríacas, isoladas visualmente da vida exterior e dando confiança aos *hobbies* mais bizarros, mais subjetivamente desviantes.

Do ponto de vista das entidades polares bio-políticas — corpo e população — o espaço doméstico e o seu sujeito normal, a família[339], eram o mediador que possibilitava a simulação das hierarquias de conhecimento e de (re)produtividade da sociedade, mas nas casas da Cité Manifeste ela devém desordenada, confrontada com uma nova relação controlo/intimidade. Se nalguns apartamentos da Unité d'Habitation de Le Corbusier o quarto grande — o dos pais, por norma — ocupa o lugar central da casa, a partir de onde se pode olhar e aceder aos quartos estreitos das crianças que ficam no lado oposto da casa, assim como permite olhar sobre a sala de estar ao mesmo tempo que se protege dela com uma guarda opaca, na Cité Manifeste todos os quartos são indistintamente ligados ao resto da casa, promovendo uma exposição contínua e simétrica dos pais e das crianças que dificulta o controlo e a intimidade parentais. Cada unidade habitacional, longe de se configurar como uma célula unipessoal japonesa, provoca uma necessidade de partilhar o espaço dentro de uma multiplicidade de corpos, que já não é talvez a família, mas que continua a desempenhar o papel intermediário entre corpo e população.

A proposta de Lacaton e Vassal não deixa de apresentar outras contradições, talvez irresolúveis: tenta garantir qualidade de vida, ao mesmo tempo que deposita grande parte da responsabilidade técnica nos habitantes; relaciona-se com o orçamento e o clima de uma forma sustentável e até anti-tecnocapitalista, ao mesmo tempo que aparentemente se desresponsabiliza da forma como a indústria de extração material funciona e como as

339 Foucault sugere que "as relações intrafamiliares, essencialmente na célula pais-filhos, se "disciplinaram", absorvendo desde a era clássica esquemas externos, escolares, militares, depois médicos, psiquiátricos, psicológicos, que fizeram da família o local de surgimento privilegiado para a questão do normal e do anormal" (Foucault, *Vigiar e Punir*, pág. 178). A partir de Foucault, Wallenstein identifica a família como o elo de ligação entre corpo (dócil), onde a produção do sexo atua ao nível individualizante, e a população, onde a produção do sexo (orientada para a reprodução) se relaciona com uma coletividade administrada. "A família é o lugar de troca entre a individualidade e a coletividade, é o relé pelo qual todos os indivíduos têm de passar de maneira a tornarem-se membros do corpo político reprodutivo [da população, da configuração da sociedade, etc.)]. (...) Como Foucault nota, a família enquanto modelo para governar (...) é substituída pela família enquanto lugar de intervenção, o ponto onde novas formas de conhecimento e disciplina devem ser aplicadas." (Wallenstein, *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*, pág.10) Relé é um interruptor eletromagnético, normalmente utilizado para fechar um segundo circuito através da passagem de corrente elétrica num primeiro, com o relé como dispositivo/peça comum. Neste contexto, podemos interpretar os indivíduos como corrente elétrica, a família como relé e o segundo circuito como a população, cujo propósito é a reprodução.

estruturas arquitetónicas e as cidades em expansão e crescente densificação ameaçam a própria sustentabilidade da vida humana. Não deixa de ser curiosa a sua intransigência pelo espaço que consideram necessário à felicidade e liberdade de cada um mesmo perante a inevitabilidade da pressão demográfica e económica sobre as cidades em densificação e gentrificação. Dizem-nos que "[d]ensificar significa aumentar o espaço, mas, em nenhum caso, comprimir o espaço individual (...)"[340]. Ao mesmo tempo, tomam por 'natural' a matriz urbana que precede a arquitetura, aceitando a separação entre estrutura urbana e arquitetura. Introduzem, assim, uma contradição entre malha urbana *ad infinitum* e malha doméstica *ad infinitum*, um conflito que não existe, por exemplo, na Vertical City de Hilberseimer ou na No-Stop City dos Archizoom[341]. Construir a partir do interior no confronto com a regra exterior. Apesar de todas estas possíveis (rebatíveis) limitações, a cidade que Lacaton e Vassal propõem é, ainda assim, bem distinta da cidade neo-liberal que conhecemos, no sentido em que promovem o máximo espaço individual e o máximo de uso e experiências alcançados através de uma economia construtiva e financeira sensível, ao invés do máximo de unidades rentáveis no limite do valor de uso mínimo. Existe uma valorização da cidade, da densificação, do encontro diferenciado com pessoas (implicitamente) diferentes, mas também de elevados standards de habitação no que respeita à liberdade de uso e de conforto, mais próximos da *villa* rural que tinham tido oportunidade de explorar, por exemplo, em Coutras. É este encontro entre o direito ao espaço (só) garantido no rural e o prazer e comodidade de viver em grandes aglomerados urbanos que o catálogo de obras de L & V expressa: desde a casa experimental e a casa Latapie até aos grandes complexos residenciais de Bordeux, passando pela Cité Manifeste.

Se considerarmos emancipação como a libertação de determinada condição estético-política ou regime identitário, de que maneira a arquitetura de Lacaton e Vassal, além da contenção disciplinar nas estratégias já referidas, auxilia ou amplifica a possibilidade de liberdade emancipatória do habitante? De que maneira interrompe determinadas maneiras viciadas de ver, perceber e viver o espaço? Se a arquitetura constitui, muitas vezes, um instrumento bio-político para a organização do espaço social ao promover a representação/consolidação/identificação de sentido ou uso de cada lugar, como é que a Cité Manifeste de Lacaton e Vassal pode ser compreendida como uma suspensão dessa representação, consolidação ou identificação? Quando se apontou a rejeição das normas de área e conforto para a habitação de baixo custo, estava implícita uma destruição do vínculo entre determinado habitante (o operário (precariamente) assalariado), determinado modo de habitar (o do operário) e habitação. De facto, a relação entre sujeito-habitante e objeto-casa/quotidiano/sensação é posta em crise. É nessa mediação problemática que existe a promessa de transformação do sujeito. Vejamos agora como (1) o "cruzamento tipológico" e a estufa como *ready-made* provocam distanciamento e estranhamento face à casa, (2) a relativa indiferença face à expressividade e significação dos materiais e estruturas, assim como a sua redução

340 Lacaton e Vassal, *Actitud*, pág. 102.

341 Remetemos para a genealogia do urbanismo *ad infinitum* montada por Aureli em *The Possibility of an Absolute Architecture*, onde a Vertical City de Hilberseimer e a No-Stop City dos Archizoom representam episódios da história do urbanismo enquanto possibilidade de capitalização intensiva e extensiva do território. Curiosamente, Lacaton e Vassal dizem-nos que "(...) gostam da ideia de malha [ou rede]. A malha remete ao que pode continuar de forma infinita. A malha diz que o muro carece de importância. A malhar quebra a ideia de muro" (Lacaton e Vassal, *Actitud*, pág. 96) Os seus interiores assemelham-se aos da No-Stop City, porquanto podem ser vistas como estruturas simples ocupadas pelas mais variadas mercadorias, e onde o habitar já não se distingue do quotidiano do consumismo. Mas quererá isso dizer que são concordantes com a reificação geral de tudo levada a cabo pelo capitalismo, e que a instalação dos habitantes na casa passará quase inevitavelmente pela compra de eletrodomésticos e mobiliário que a arquitetura decidiu não integrar à partida, ou que simplesmente se distanciam do conflito entre ascetismo e excesso, supondo que as pessoas conhecem a sua condição consumidora que agirão livremente a partir dela?

ao mínimo necessário, resulta numa *negação* que opera positividades — *menos é mais* — e (3) a amplificação e infraestruturação da casa, deixada por mobilar tanto quanto possível, promove a problematização da sua apropriação fixa e quotidiana.

Ao confrontar o habitar doméstico com estruturas que lhe são estranhas, como grandes estruturas porticadas ou estufas, consegue-se simultaneamente *desincorporar* estes, i.e., retirar o senso comum destas formas e retorná-las aos espaço anónimo e estranho dos signos comuns, e tornar conflituoso o desafio de habitar formas estranhas, promovendo um pensamento e uma experiência da casa úteis à subjetivação dos habitantes. Ilka e Andreas Ruby defendem que o "cruzamento tipológico" — uso de sistemas construtivos, como o do parque automóvel ou a estufa, estranhos ao tipo/programa do edifício a projetar, cuja primeira explicação reside no aumento de possibilidades de uso e nas vantagens económicas — resulta, de facto, numa situação de distanciamento ou estranhamento, semelhante àquele que Brecht idealizava enquanto técnica dramatúrgica crítica: "[ao] cruzar tipologicamente uma tipologia através da introdução de uma construção que lhe é essencialmente estranha, Lacaton e Vassal distanciam a aparência familiar de um programa e tornam impossível para o utilizador permanecer indiferente a estes programas. (...) A lógica por de trás do distanciamento arquitetural da arquitetura dos seus próprios códigos institucionais é fortemente reminescente da teoria do distanciamento (*Verfremdung*) definida por Bertolt Brecht. *Verfremdung* significa para Brecht primeira e principalmente "retirar de uma ação ou uma personagem qualquer coisa que nela pareça evidente, familiar e compreensível e estimular, pelo contrário, curiosidade e perplexidade por ela." Este efeito de distanciamento causará uma refletividade crítica no espectador perante o que vê no palco."[342] O que está em causa é o conflito entre uma representação e os seus efeitos — a estufa ocupa um lugar consensual no imaginário e compreensão dos habitantes — , os efeitos estéticos da suspensão dessa representação — a estufa circunstancialmente apresentada como casa fragiliza o senso-comum consesual e dá-se a ver formalmente *ex novo* — e a coincidência entre arquitetura-arte — o habitante pensa e experimenta a e pela casa-estufa — e arquitetura-política — o habitante transforma o seu quotidiano e o seu entendimento sobre habitação no geral. O que é interessante é o distanciamento ou estranhamento que Lacaton e Vassal criam ser concordante com critérios financeiros: (1) as estufas como *ready-made* são pré-fabricados baratos, (2) a exposição da estrutura e, no caso de projetos de reabilitação, das feridas do tempo permitem poupar em revestimentos e (3) a adição de jardins-de-inverno e varandas a edifícios e volumetrias existentes permite poupar na demolição e deslocação das famílias.

A obra de Lacaton e Vassal recorre a poucos materiais e carece de uma complicada linguagem. Ou melhor, a maioria das suas escolhas materiais e de sistemas construtivos prendem-se apenas com a racionalidade produtiva já descrita, o que leva Ilka e Andreas Ruby a comentar que "[a] forma é para eles *algo que acontece*, não uma escultura que se molda"[343] e José Capela a considerar que contrariam todas as linguagens que não decorrem da necessidade, que se escolhe uma linguagem contra a linguagem: a linguagem, decorrendo da ética, "torna-se literal"[344]. Além de se poder considerar o valor político ou meta-linguístico desta

342 Ilka Ruby e Andreas Ruby, *Lacaton &Vassal* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008), pág. 10.

343 Ibid., pág. 11.

344 "Em vez de as vicissitudes da construção serem contornadas de modo a desaparecerem e a emergir uma outra lógica formal (uma «linguagem»), recorre-se a uma linguagem literal em relação a essas vicissitudes. A linguagem é portanto uma consequência, e não um objectivo. É deduzida da necessidade, e não objecto de uma intencionalidade autónoma. José Capela, "Arquitetura pela arquitetura", *Punkto*, disponível em https://www.revistapunkto.com/2015/02/arquitectura-pela-arquitectura-lacaton_4.html

observação, pode-se também assumir que, pelo contrário, se perdeu, de facto, significação ou simbolismo intrínseco à linguagem material que constitui a aparência formal do edifício. Se considerarmos que a Cité Manifeste de Lacaton e Vassal abandona algumas sensibilidades que poderiam advir da significação linguística, será possível que esse negativo de significação permita a significação de outros fenómenos estéticos? Podemos recorrer ao sofismo paradoxal usado por Mies — *menos é mais* — para avaliar o que se perdeu ou negou e o que se ganhou ou se permitiu tornar evidente e positivo, numa espécie de operação compensatória? Assim, além do modelo da arte conceptual que Capela utiliza para descrever a arquitetura de Lacaton e Vassal[345], pode-se também recorrer à arte minimal, em particular à síntese que Wallenstein faz dela[346], que pela negação do aparato formal e pela relativa opacidade à sua lógica construtiva e concetual favorecem uma relação com o contexto. Como diria Cage a propósito da sua música: "(...) nesta nova música nada toma lugar a não ser sons: aqueles que estão notados e aqueles que não o estão. Aqueles que não estão notados aparecem na música escrita como silêncios, abrindo as portas da música a sons que acontecem no ambiente envolvente. Esta abertura existe nos campos da escultura e arquitetura modernas. As casas de vidro de Mies van der Rohe refletem o seu ambiente envolvente, apresentando ao olho imagens de nuvens, árvores ou relva, de acordo com a situação. (...) Não há tal coisa como um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre qualquer coisa para se ver, qualquer coisa para se ouvir. Na verdade, tentemos o máximo possível para fazer silêncio, não o conseguimos."[347] Na medida em que a redistribuição do sensível pode ser entendida como a substituição de uma tolerância ou de uma visibilidade por outras, é possível submeter uma obra de arte a uma relação entre negatividade e positividade. A redução ou supressão de sentido que aparentemente a prática de Lacaton e Vassal movimenta em relação aos materiais ou às proporções é compensada pela criação de ambientes onde outros elementos são carregados de significado, ansiando afetos e perceções. Como hipótese, apontar-se-ão dois fenómenos estéticos possivelmente decorrentes da subtração de sentido linguístico da arquitetura, (1) a criação de uma paisagem doméstica, caracterizada pelos dispositivos da vida quotidiana e da caracterização da casa segundo o gosto do habitante, e (2) a valorização dos sentidos não visuais, por oposição à visualidade que se desvaloriza.

(1) Tal como na colagem de Mies para a Resor House, na qual os elementos arquitetónicos surgem apenas apontados com finas linhas, prestes a diluirem-se, e a paisagem surge como

345 "Se houve um contexto artístico no qual as linguagens literais foram sistematicamente utilizadas, foi o da arte concetual. Também nesse âmbito a obra de arte foi subordinada a intenções que não se centravam no estatuto formal do objecto. As obras de arte concetual são a tradução literal da ideia que as define. (...) Na arte concetual, quando se recorre a imagens ou objetos, eles têm uma aparência banal, desafetada. É comum recorrer-se ao que é genérico (...) Em sentido inverso, a ideia que define «aquilo que a obra é» caracteriza-se pela sua natureza sintética — o que exclui quaisquer preciosismos de ordem formal que ultrapassem o estritamente necessário à ideia em si mesma. (...) Sendo a obra de arte concetual exclusivamente sobre si própria enquanto «obra de arte», quando ela se esgota enquanto o seu próprio tema, não sobra nada. Na arquitectura não é assim. Os objectos arquitectónicos não são auto-suficientes. Na arquitectura, o apagamento do objecto (ou seja, a desvalorização do objecto enquanto tal) não conduz a um vazio. Apaga-se o objecto, mas resta a função que ele é capaz de cumprir." Ibid.

346 "(...) a ideia que a obra moderna tardia seria, enquanto tal, caracterizada pela redução da forma que levasse a um grau-zero de silêncio é, como notámos, altamente constestável. A ideia de "arte minimal" (...) seria uma demonstração óbvia disto: é uma rutura que só parece uma redução se se comparar com o que veio antes, como Donald Judd notou: só vemos o que é deixado de fora, não o positivo e novo conteúdo. (...) O Minimalismo pode (...) mais plausivelmente ser lido como uma abertura para uma nova dimensão do sensorial, e Mies também pode ser tomado como minimalista precisamente neste sentido, como Ignasi de Solà-Morales sugeriu (...): As superfícies e os materiais de Mies não são nem uma redução de ou para alguma coisa, nem monumentos que se referem a uma história ou conjunto de eventos extra-arquiteturais, mas atos radicalmente auto-referenciais, não no sentido de introjetarem [ou interiorizarem] a abstração do social enquanto condições conflituosas de autonomia, mas como um "bloco consolidado e permanente para a produção de sensações, através das quais os materiais passam e os conceitos são alcançados." As perceções e os afetos que produzem são, tal como sugere Solà-Morales, totalmente positivos." Sven-Olov Wallenstein, *The Silences of Mies* (Estocolmo: Axl Books, 2008), pág. 71-2.

347 Cage, apud Wallenstein, Ibid., pág. 78.

uma grande e saturada pintura, as casas de Lacaton e Vassal, nomeadamente aquelas da Cité Manifeste, promovem uma positividade sensorial da paisagem ao usar o mínimo possível de elementos estruturais e partições e uma gama reduzida de cores (o cinzento como dominante). Tal como quando Cage regista o silêncio na partitura e espera que, quando tocada, os sons do ambiente preencham o seu lugar[348], quando o objeto se dilui e se nega, surge o contexto, a paisagem. Por fim, quando se deixa de se ver a arquitetura, pode-se dizer que se passa não só a ver a paisagem mas também o quotidiano e os seus vestígios materiais. Esta relação com os objetos do quotidiano refortalece-se com a interioridade que as casas da Cité Manifeste propõem. Se os *lofts* de Mies são, normalmente, mais largos que profundos, possibilitando um confronto de proximidade com a paisagem exterior a partir de qualquer lugar, os *lofts* da Cité Manifeste são mais profundos e têm, proporcionalmente, frentes relativamente estreitas[349]. Cria-se assim um espaço amplo com uma relação limitada com a paisagem exterior, voltando-se a experiência estética para aquilo a que poderíamos chamar paisagem (interior) doméstica. Isto não quer dizer que Lacaton e Vassal não valorizem a paisagem exterior, mas que, no caso de a considerarem circunstancialmente pouco impressionante ou constrangida, a amplitude espacial, que permite pelas possibilidades de uso e decoração a montagem de ambientes vastos e preenchidos como uma paisagem, pode servir de compensação, pode possibilitar uma experiência estética e um conforto equivalentes: "Se partimos de uma localização interessante, podemo-nos contentar com três vezes menos espaço, mas ali [casa Latapie, em meio suburbano] era realmente necessário multiplica-lo. (...) Nos edifícios da arquitetura internacional, as vivendas tinham grandes janelas de correr do chão ao teto e fáceis de usar. Os apartamentos eram simples, como sucede nas habitações sociais, e abrem-se para grandes varandas. (...) É preferível que não haja vigas[-lintel] que sobressaiam, pois assim dá a impressão que o espaço flui completamente até ao exterior, e é melhor ainda se estão frente ao mar, um grande parque ou uma paisagem magnífica. (...) [Quando isto não é possível] deve-se ampliar ao máximo o espaço habitável para compensar"[350]. De certa forma, a No-Stop City dos Archizoom poderia ser considerada como uma hipérbole representativa deste efeito. Poder-se-ia a partir desta comparação deduzir que o espaço doméstico de Lacaton e Vassal é um incentivo ao consumismo, dada a sua indiferença decorativista e a sua disponibilidade a ser habitada por mercadorias. Em todo o caso, a paisagem doméstica é um objeto estético a compor-se à posteriori, como os espectadores que partilham o espaço do Public Space / Two Audiences (ver Parte 1).

(2) Podemos, por outro lado, assumir que a negatividade das qualidades visuais da forma leva a uma positividade sensorial, promovendo uma relação mais atenta e primária com o clima, a luz e as atividades sociais. A linguagem literal da construção parece desviar a atenção para uma outra experiência estética codificada, que já não tem que ver com a relação entre pilares, vigas e lajes, mas antes com movimento, temperatura, nível de luz, relação

348 "O silêncio de Cage não é uma ausência de som, mas a emergência de sonoridades plurais e "desprendidas" sonoridades onde a plenitude e as lacunas já não podem ser opostas em termos de negatividade ou dialética, uma vez que o som é libertado a partir da sua oposição à música organizada. «Quando Cage diz: o silêncio não existe, ele diz: não existe um Outro que tenha o poder sobre o som, não existe um Deus ou um Significador como princípio de unificação e de composição. Já não existe um filtro, espaços brancos regulados ou exclusões: consequentemente, também já não existe uma obra, ou um encerramento, que determina o musical como uma região.»" Wallenstein, *The Silences of Mies*, pág. 76. Entre aspas retas, Lyotard, apud Wallenstein.

349 "No projeto (...) das moradias em Mulhouse, (...) interessava-nos prescindir da profundidade edificável standard de um edifício, que depende da luz exterior e que se considera uma máxima intransponível. O loft é a demonstração [da validade] do contrário. Estivemos em casa de uns amigos em Nova Iorque, e o seu apartamento tinha 50m de profundidade por 5 de largura e 5 de altura. Era muito agradável. (...) Quando alguém se encontra no centro, vê as fachadas a contraluz, experimenta-se a presenva do solo de uma maneira especialmente intensa e cria-se uma verdadeira paisagem interior." Lacaton e Vassal, *Actitud*, pág. 55.

350 Ibid., pág. 38-9.



75



76

img.75 Colagem para Resor House (Mies van der Rohe, ca. 1937-41)
img.76 Colagem para Transformação de um imóvel habitacional em Saint Nazaire (Lacaton e Vassal, 2014-16)

corporal com os limites do espaço, controlo analógico dos mecanismos de iluminação e ventilação ou linhas de visibilidade. Se por um lado o quotidiano e o movimento (alheio a qualquer experiência pictórica ou cinematográfica) podem ser integrados na corrente estética que pretende aproximar a arte à vida, até que se confundam, a sensorialidade que implicam revela a arquitetura como artefacto que medeia o indivíduo e a realidade sensível, promovendo novas formas de a aprender. O quotidiano pode, assim, ser tomado como objeto artístico e matéria sensível em si mesmo, resultado em parte da problematização da relação estética entre habitante e arquitetura.

Tomemos agora o habitar como problema, que se volta a relacionar com a margem disponível para apropriação. Se compararmos a Cité Manifeste de Lacaton e Vassal com outros dois projetos de habitação contemporânea que poderão representar uma mesma generosidade de espaço e flexibilidade de ocupação, as *townhouses* do Lafayette Park (Detroit, 1958-60), de Mies, e Nemausus (Nimes, 1985-87), de Jean Nouvel, podemos avaliar comparativamente[351], ainda que desprezando algumas eventuais diferenças geo-culturais[352], o grau de 'liberdade concedida' aos habitantes, tanto a nível de caracterização imagética como de distribuição do mobiliário condicionador do uso do espaço. Estas escolhas prendem-se não só com a partilha de algumas premissas projetuais, nomeadamente o uso de elementos construtivos pré-fabricados e da procura por grandes áreas relativamente pouco compartimentadas, mas também com a documentação fotográfica que existe de cada um e que facilita a comparação: tal como as fotografias que a dupla francesa publica no seu site e em monografias revelando a apropriação dos apartamentos pelos habitantes, o Lafayette Park foi alvo de uma investigação sobre o uso apropriativo dos seus habitantes, publicada no livro *Thanks for the View, Mr. Mies: Lafayette Park Detroit*[353], assim como Nemausus, cuja vida quotidiana foi registada no documentário *Nemausus 1: Une HLM des années 80*[354], realizado por Richard Copans e Stan Neumann. Tomaremos as *townhouses* do Lafayette Park enquanto mero modelo de uma arquitetura generosa em área e com organizada funcionalmente recorrendo ao mínimo de artifícios formais possível, razões pelas quais Lacaton e Vassal parecem reverenciar as plantas de Mies em geral[355].

Vale a pena determo-nos na proposta de Jean Nouvel para Nemausus. A sua premissa era pioneira na lógica económica que Lacaton e Vassal viriam a desenvolver: reduzir o custo de obra para aumentar, através do uso de uma estrutura mista parcialmente pré-fabricada, a área útil dos fogos[356], que se reconhecia ser, enquanto norma para habitação social,

---

351 Ver imgs. 77-80. Os apartamentos que se decidiu representar correspondem a tipologias semelhantes, T2/3. Além dos projetos referidos, decidiu-se representar também dois fogos de Kiefhoek (1925-30), de J. J. P. Oud, como referência à norma da habitação social relativa às áreas da habitação e esclarecer sobre a variedade de possibilidades de ocupação do fogo com mobiliário standard em função da área e da compartimentação. As plantas realizadas apresentam-se à mesma escala.

352 Esta comparação terá naturalmente as suas limitações (científicas), uma vez que os habitantes são diferentes, de tempos e espaços geográficos diferentes, além do projeto de Lacaton e Vassal apresentar uma variedade tipológica e de forma do espaço/distribuição dos elementos arquitetónicos muito maior do que os restantes. Pressupamos, no entanto, que os habitantes são idênticos *a priori*, e que as suas experiências resultam heterogéneas por mediação das suas habitações.

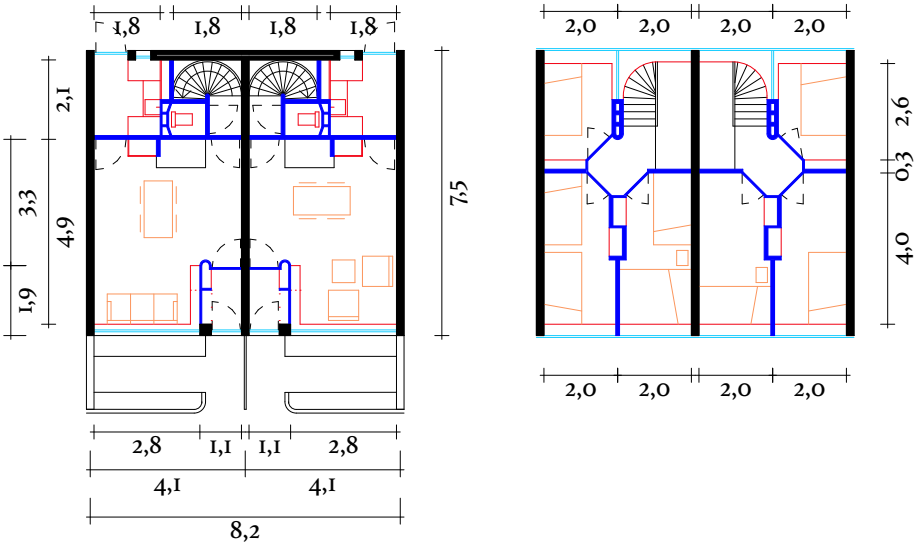
353 Ver Karin Jobst, Vasco Roma, and Corine Vermeulen, *Thanks for the View, Mr. Mies: Lafayette Park Detroit (*Nova Iorque: Metropolis Books, 2012).

354 Ver Richard Copans e Stan Neumann, *Nemausus 1: Une HLM des années 80* (1995), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BTZMlpJPDNY [2019, setembro].

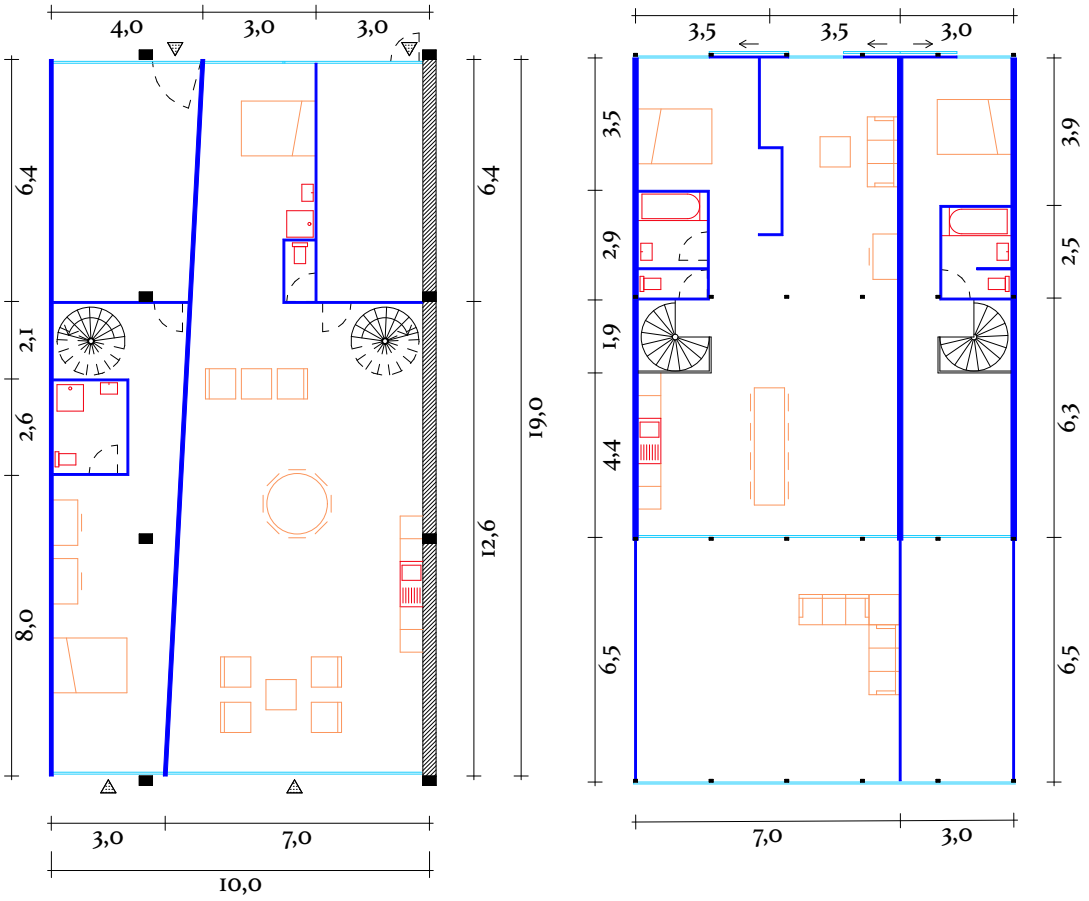
355 "[Lacaton:] Se tivéssemos que citar as nossas referências arquitetónicas, a verdade é que gostamos das plantas das casas de Mies van der Rohe. [Vassal] Seja qual for o projeto em que trabalhemos, desenhamos sempre a planta da casa Farnsworth em paralelo, à mesma escala, para ver se superamos o seu tamanho..." Lacaton e Vassal, *Actitud*, pág. 40. Ver também Ibid., págs. 43 e 67.

356 Jean Nouvel diz-nos que "[muito] espaço é um pré-requesito estético: uma sala bonita é uma sala grande" (Copans e Neumann, *Nemausus 1: Une HLM des années 80)*, uma observação que, apesar de não ser elaborada, assemelha-se ao de paisegem doméstica, que já referimos.

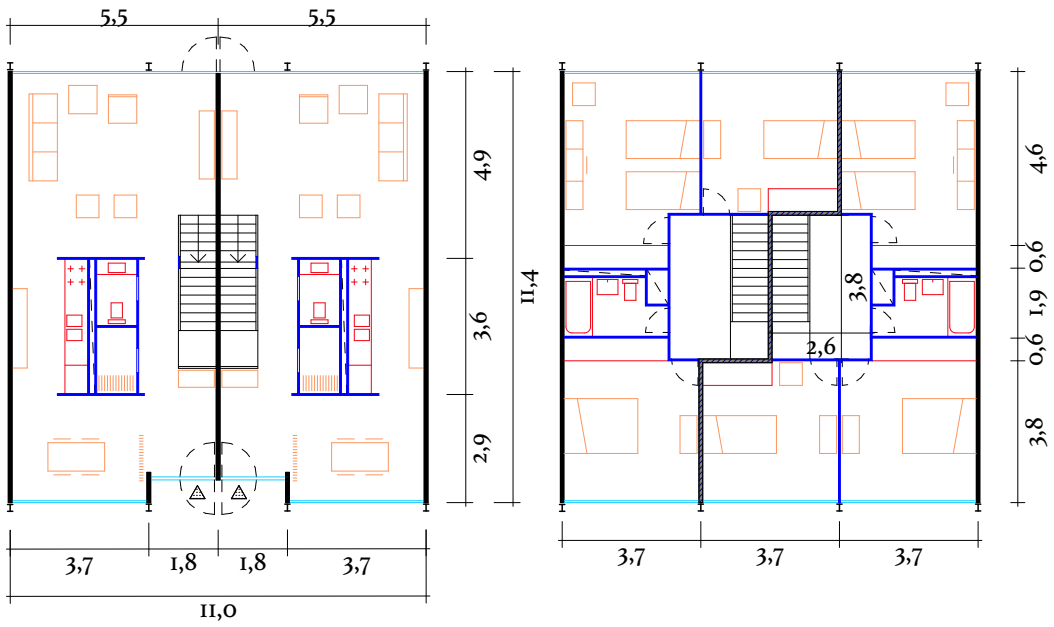
**77**


1,8
1,8
1,8
1,8
2,1
3,3
4,9
1,9
7,5
2,8
1,1
1,1
2,8
4,1
4,1
8,2
2,0
2,0
2,0
2,0
2,6
0,3
4,0
2,0
2,0
2,0
2,0

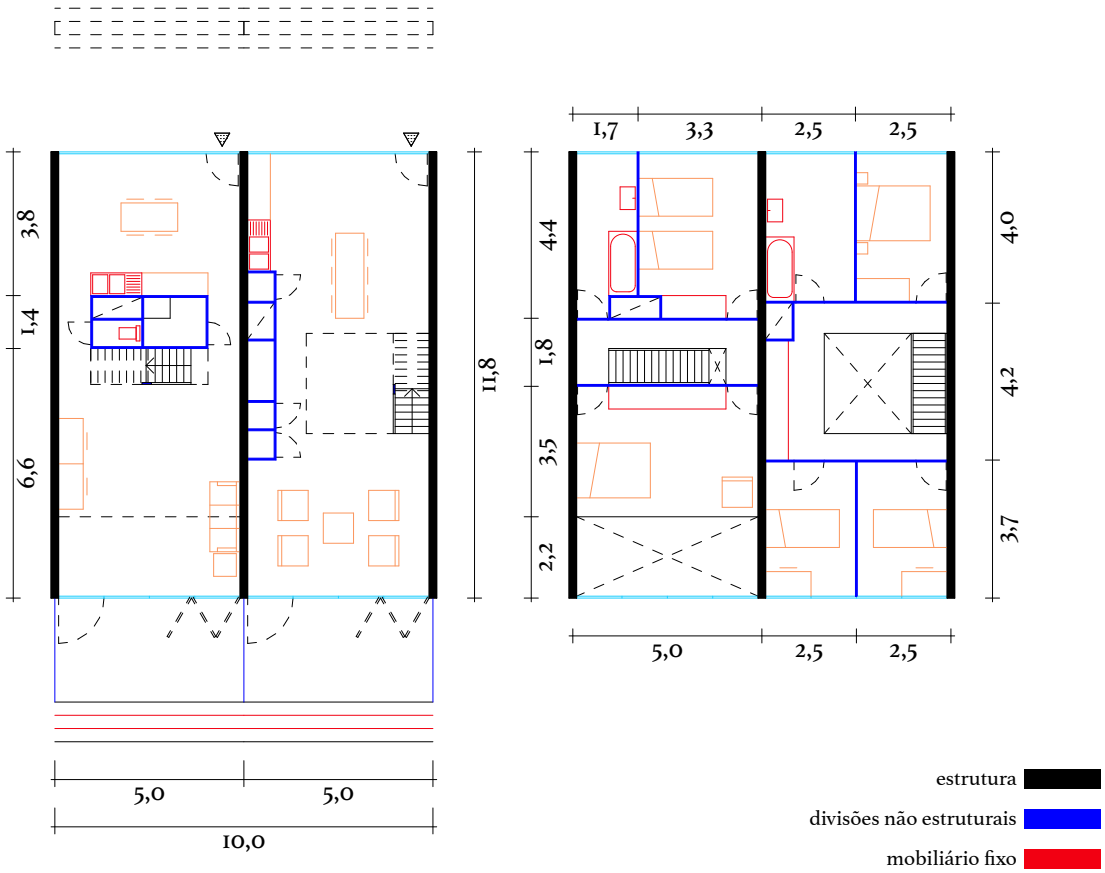
**80**


4,0
3,0
3,0
6,4
2,1
2,6
8,0
6,4
12,6
19,0
3,0
7,0
10,0
3,5
3,5
3,0
3,5
2,9
1,9
4,4
6,5
3,9
2,5
6,3
6,5
7,0
3,0

**78**




**79**




img.77 Kiefhoek-Siedlung (J. J. P. Oud, 1925-30)
img.78 Townhouses Lafayette Park (Mies van der Rohe, 1958-60)
img.79 Nemausus (Jean Nouvel, 1985-87)
img.80 Cité Manifeste (Lacaton e Vassal, 2001-05)

___Plantas de R/C (esquerda) e 1º andar (direita), 1:200

muito reduzida, além de os apartamentos apresentarem configurações pouco engenhosas e viciadas[357]. Nouvel viria assim a desenhar habitações com orçamentos baixos que seriam alegadamente 40% maiores que as normais 'habitações sociais' francesas do pós-guerra. A sua forma retangular e a sua estrutura simples, com paredes portantes a intervalos regulares, permitiram uma solução barata e uma construção fácil. Elementos não estruturais como guardas, escadas e caixilhos foram todos pré-fabricados e seguindo modelos de construção industrial, ainda que as portadas que dão para as varandas privadas, um modelo pré-fabricado para quartéis de bombeiros e otimizado para cumprir os standards de conforto doméstico, tenha representado 8% do orçamento da obra. Os elementos de circulação pedestre e os elevadores foram colocados no exterior e apostos à estrutura, simplificando a estrutura, possibilitando-a ser mais barata, e desbloqueando alguma autonomia para os apartamentos, permitindo-os ser um pouco maiores. Apesar de todas estas decisões para rejeitar a norma de áreas reduzidas em 'habitação social' e da sua compartimentalização, quando comparamos as plantas de Nemausus com as da Cité Manifeste de Lacaton e Vassal repara-se que estes conseguiram uma transformação consideravelmente maior e mais intensa: (1) As partições entre fogos e a estrutura coincidem em Nemausus, cortando no preço dos elementos construtivos não estruturais mas comprometendo a flexibilidade de adaptação programática do edifício — se, por exemplo, eventualmente algum grupo habitacional ganhar (política ou economicamente) condições para expandir o seu núcleo residencial para um fogo vizinho, não o poderá fazer tão facilmente como na Cité Manifeste. (2) Se Nemausus se rege por uma geometria aritmética em função da medida de dois carros, — o módulo ideal para desenhar a garagem, sob os apartamentos, seria então de 5 metros —, a Cité Manifeste de Lacaton e Vassal usa diferentes módulos combinados em polirritmo, beneficiando ainda mais do custo baixo de cada problema — estrutura do primeiro piso, estrutura do segundo piso, compartimentação dos apartamentos—, resolvidos autonomamente e compatibilizados posteriormente (ver img.72), ao longo do processo projetual. (3) Apesar de pares de apartamentos terem nas duas obras a mesma frente de fachada (10 metros), a sobreposição de fogos[358] na Cité Manifeste de Lacaton e Vassal permite que as salas tenham frentes maiores do que se não fossem sobrepostos (7 metros por oposição a 5 metros). Além destas diferenças métricas, existem ainda duas distinções importantes a fazer que resultaram da forma como os arquitetos participaram na discussão e execução dos contratos de arrendamento: (4) Enquanto que em Nemausus a falta de decoração é uma "escolha cultural deliberada", em "continuidade estilística" com o património industrial que existira no mesmo terreno e remetendo para a atitude moralista associada a Loos, Lacaton e Vassal remetem para uma maximização da decoração personalizada (na verdade, inevitável). De facto, os inquilinos de Nemausus tiveram de assinar um contrato onde se estipulava a proibição de, por exemplo colocar papel de parede — essa regra viria a ser, naturalmente, violada, favorecendo o seu gosto segundo seus meios. (5) Se Lacaton e Vassal negociaram com os promotores da obra novos critérios de cálculo de renda, isso não aconteceu em Nemausus, de maneira que os inquilinos tiveram de pagar mais por apartamentos 30 a 40% maiores do que o normal, mesmo que o preço dessa área excendente corresponda ao das poupanças na estrutura e nos revestimentos.

---

357 "[Nouvel:] A habitação dos anos 80 encalhou num modelo de habitação para a classe média: cozinha à direita, sala à esquerda, ao fundo do corredor uma casa de banho sem luz natural. Aos arquitetos não era permitida ter uma opinião sobre os apartamentos. Diziam-nos que era assim, que era o que as pessoas queriam. Eu queria redesenhar o interior, fazê-lo consistente com a maneira como as pessoas realmente viviam." Copans e Neumann, *Nemausus 1: Une HLM des années 80.*

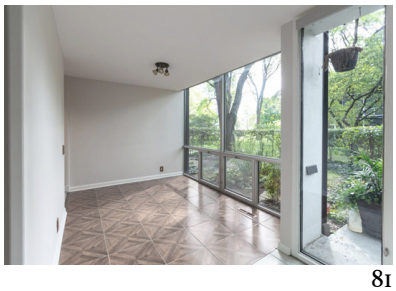
358 Este é um mecanismo de desenho também usado nas townhouses de Mies, aí beneficiando os quartos do segundo piso, que podem ter 1/3 da largura de um par de fogos.

Apesar de tanto as *townhouses* de Mies como Nemausus oferecerem áreas generosas pouco compartimentadas, a indefinição programática, que se traduz numa abertura do problema *como habitar?* que persiste até à instalação dos habitantes e ao seu quotidiano, faz-se sentir muito mais nas habitações de Lacaton e Vassal. Podemos considerar que essa acentuada indefinição programática decorre, por um lado, dos espaços serem efetivamente (menos e) maiores na Cité Manifeste do que em Lafayette Park e Nemausus, e, por outro lado, por na Cité Manifeste se prescindir quase totalmente de mobiliário fixo. Se em Lafayette Park se conseguem identificar diferentes espaços no rés do chão relativamente autónomos — um vestíbulo, uma sala menor para refeições, uma sala maior para descanso e lazer, uma cozinha (totalmente equipada), um hall de acesso à casa de banho —, e em Nemausus se usa maioritariamente um núcleo infraestrutural com casa de banho e uma pia aposta que repete, ainda que mais debilmente, essa mesma organização, na Cité Manifeste não existe nenhum esforço para hierarquizar geometricamente diferentes espaços. Aí, as atividades acumulam-se indiferentemente, promovendo, em princípio, o confronto entre lazer e trabalho e expondo frontalmente as assimetrias sociais que possam ocorrer no interior da casa. Isso é particularmente evidente na forma como (não) se desenha a cozinha, que se resume a uma pia e em continuidade espacial com o resto da casa. Esta atitude choca com o paradigma da cozinha moderna, que podemos associar ao pioneiro desenho da Frankfurt Küche de Schütte-Lihotzky, desenhada para facilitar a eficiência da dona de casa nas tarefas de preparação de comida[359]. Apesar da sua intenção parecer auxiliar a mulher e diminuir a sua carga de trabalho, ela resultaria numa reforçada interiorização da cozinha dentro do espaço doméstico[360] e, consequentemente e porque dependente da divisão do trabalho dominante, numa parcial segregação da mulher. Por alguma razão as alternativas utópicas feministas do século XIX haviam movimentado-se na direção oposta, imaginando a emancipação da mulher na exclusão da cozinha do espaço doméstico e na criação de cozinhas comunitárias, simultaneamente diminuindo a carga de trabalho individual ao torná-lo coletivo e integrando as mulheres na esfera pública[361]. Essa ideia viria igualmente a integrar transformações do espaço doméstico no seio da institucionalização comunista russa, como claramente exemplifica o famoso edifício Narkonfim (1928-30, Ginzburg). Naturalmente, não é a posição relativa da cozinha face à casa e, dentro dela, face aos outros espaços que determina uma sociedade mais ou menos sexista. Se recordarmos as diferentes organizações domésticas para Diar el Mahçoul, com uma versão europeia que separava a cozinha da sala e uma versão muçulmana onde estas coexistiam num mesmo espaço, nada aponta para que as famílias europeias fossem mais (ou menos) sexistas, apresentando apenas uma versão diferente da

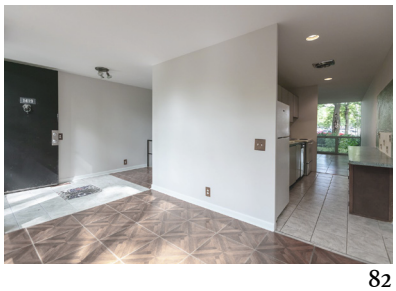
359 "Desenhada como parte da Neues Frankfurt de May por Margarete (Grete) Schütte-Lihotzky, a cozinha Frankfurt era uma lugar um compartimento estreito para trabalho [doméstico] adaptado a uma pessoa e separado dos outros espaços da casa por uma porta de correr. Era um espaço para a mulher da casa completar a tarefa de alimentar a família eficiente e confortavelmente. Os ingredientes encontravam-se acessíveis à distância/comprimento de um braço desde a banca de cozinha; as distâncias entre os armários, o balcão e a pia eram curtas; o tamanho compacto e a organização permitiam uma limpeza fácil. (...) Ao desenvolver o seu modelo de cozinha, Schütte-Lihotzky combinou (...) o Taylorismo e (...) o Fordismo com os estudos de tempo-movimento da Sociedade de Investigação do Reich para a Eficiência Económica na Construção e Habitação para criar um ambiente físico que melhorava a eficiência da dona de casa." Sarah Mcgaughey "Kitchen Stories: Literary and Architectural Reflections on Modern Kitchens in Central Europe", *Crossing Central Europe: Continuities and Transformations, 1900 and 2000* (Toronto: University of Toronto Press, 2017)( Helga Mitterbauer e Carrie Smith-prei, ed.), pág. 103.

360 Esta interiorização simultânea da mulher e da cozinha transparece na análise de Beatriz Colomina a algumas fotografias e desenhos de Le Corbusier: "(...) no desenho de Ferme radieuse, a mulher na cozinha olha sobre o balcão para o homem sentado à mesa da sala de jantar. Ele lê o jornal. Aqui, mais uma vez, a mulher está colocada "no interior", o homem "no exterior", a mulher olha o homem, o homem olha o "mundo". Beatriz Colomina, "The split wall: Domestic Voyeurism", *Sexuality and Space* (Nova Jérsia: Princeton Architectural Press, 1992), pág. 104.

361 Ver Dolores Hayden, "Two Utopian Feminists and Their Campaigns for Kitchenless Houses", *Signs* (Inverno, 1978), Vol. 4, Nº 2, págs. 274-290.



81



82



83



84



85



86



87

88



89



img.81-83 Townhouse Lafayette Park
(Mies van der Rohe, 1958-60)

img.84-85 Nemausus
(Jean Nouvel, 1985-87)

img.86-87 Cité Manifeste
(Lacaton e Vassal, 2001-05)

img.88 Frankfurter Küche
(Margarete Schütte-Lihotzky, 1926)

img.89 Mobiliário de Cozinha
(June 14, 2014-15)

distribuição dos lugares e dos papeis e da sua organização quotidiana em função de uma divisão binária de género. De qualquer forma, a instalação de cozinhas básicas, reduzidas a uma pia e pontos de eletricidade aos quais ligar eletrodomésticos[362], num espaço que não se distingue do resto da casa, é representativa do conflito e indecidibilidade que Cité Manifeste cria na relação entre trabalho doméstico, trabalho domesticado — aquele que não tinha lugar dentro de casa, mas que, através da informática e da internet, passou a ter —, descanso e lazer. Não existe aí o esforço de excluir da casa todo o trabalho, reservando-a ao lazer. Mas também não existe o esforço da casa servir, como uma máquina, a eficiência produtiva da mulher, reservando-lhe um espaço próprio[359]. Ao contrário de Ginzburg em Narkomfin, a cozinha não é separada do resto da casa, antes é posta em confronto com as restantes atividades. Se lembrarmos, como exemplo caricatural, esse quotidiano tão familiar aos portugueses onde o *marido*, depois de chegar do trabalho, se senta numa poltrona da sala a ver um jogo de futebol, sem que o ruído da cozinha o perturbe, vemos que ele entra em crise nas casas da Cité Manifeste, onde a presença visual e auditiva do trabalhador doméstico impede a quem descansa de o ignorar.

Um testemunho da flexibilidade de uso e do conflito/coexistência entre funções domésticas é a posição do mobiliário que as séries fotográficas apresentam. Tanto em Lafayette Park como em Nemausus, o mobiliário parece seguir geralmente os limites do espaço, sem grande variação — os sofás, por exemplo, surgem norma encostados a uma parede — ou capacidade de transformar os fluxos e a repartição formal da casa. Pelo contrário, na Cité Manifeste, os sofás surgem geralmente no centro do espaço de maneiras muito variadas, criando obstáculos ou permeabilidade ao atravessamento espacial e, por vezes, constituindo uma *sala dentro de uma sala* (ver imagens 110-111), sem comprometer a polivalência do restante espaço. Outros exemplos de apropriação inventiva por parte dos habitantes incluem a construção de uma cozinha sobre uma plataforma elevada sobre o espaço de descanso e refeições (ver imagens 112-113) ou uma cabine que acolhe uma cozinha ao mesmo tempo que conforma um pequeno vestíbulo de entrada (ver imagens 105-106).

Quando se conclui que só existe uma maneira de dispor os móveis e as atividades que auxiliam, ainda mais quando essa única disposição eficiente é óbvia, estamos perante um não-problema. Pelo contrário, Lacaton e Vassal introduzem um conflito entre o quotidiano doméstico normal, i.e., a forma dominante de uso e representação da casa, e as casas que produzem, cuja apropriação anseia inevitavelmente por uma apropriação diferente, transformada, metamorfoseada. Não introduzem necessariamente a possibilidade do habitante satisfazer as suas necessidades e desejos que um espaço mais limitado não deixaria, antes promovem um encontro com um espaço que implica inevitavelmente a criação de novas necessidades e desejos. Seja a circunstância climatérica ou a indefinição programática, é presumível que os próprios arquitetos, confrontados com a casa que teriam projetado, seriam inscritos numa experiência estética tão problemática quanto a que promovem para aqueles não implicados durante a fase de projeto. Ao mesmo tempo que se recusam tentar definir um quotidiano, constroem espaços que mobilizam um quotidiano diferente, sabendo que uma família que passe de habitação de baixo custo corrente, i.e., de um encadeamento de pequenas salas reduzidas onde as funções se anunciam frontalmente, para um dos seus

362 Este modelo de cozinha alternativo ao modelo industrial e otimizado de Schütte-Lihotzky era e é relativamente comum nas casas berlinenses, por exemplo, onde ainda hoje se utiliza e reinterpreta (ver img.89). O que peca numa eventual ineficiência, ganha em flexibilidade de uso e montagem da própria cozinha, deixando em aberto a sua própria (in)existência ou a sua (dis) concordância com a gastronomia/alimentação que serve.

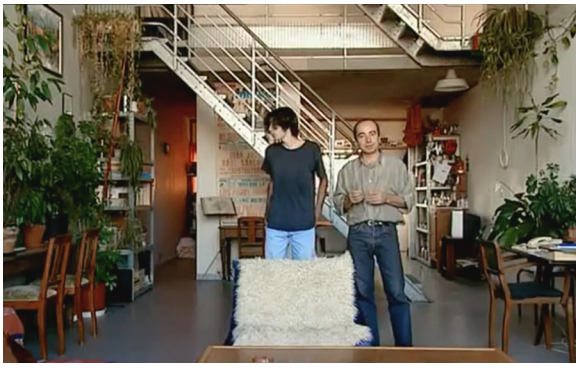

90

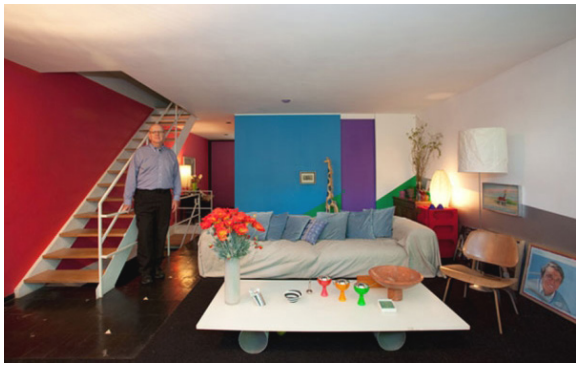

95


91


96


92


97


93


98


94


99


100


101




103


104

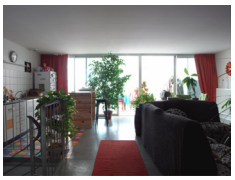

106


107


105

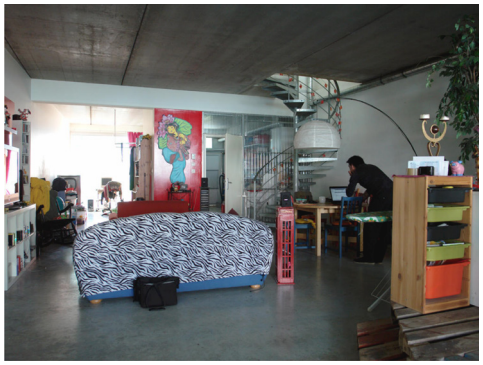

108


109


110


111

112




113

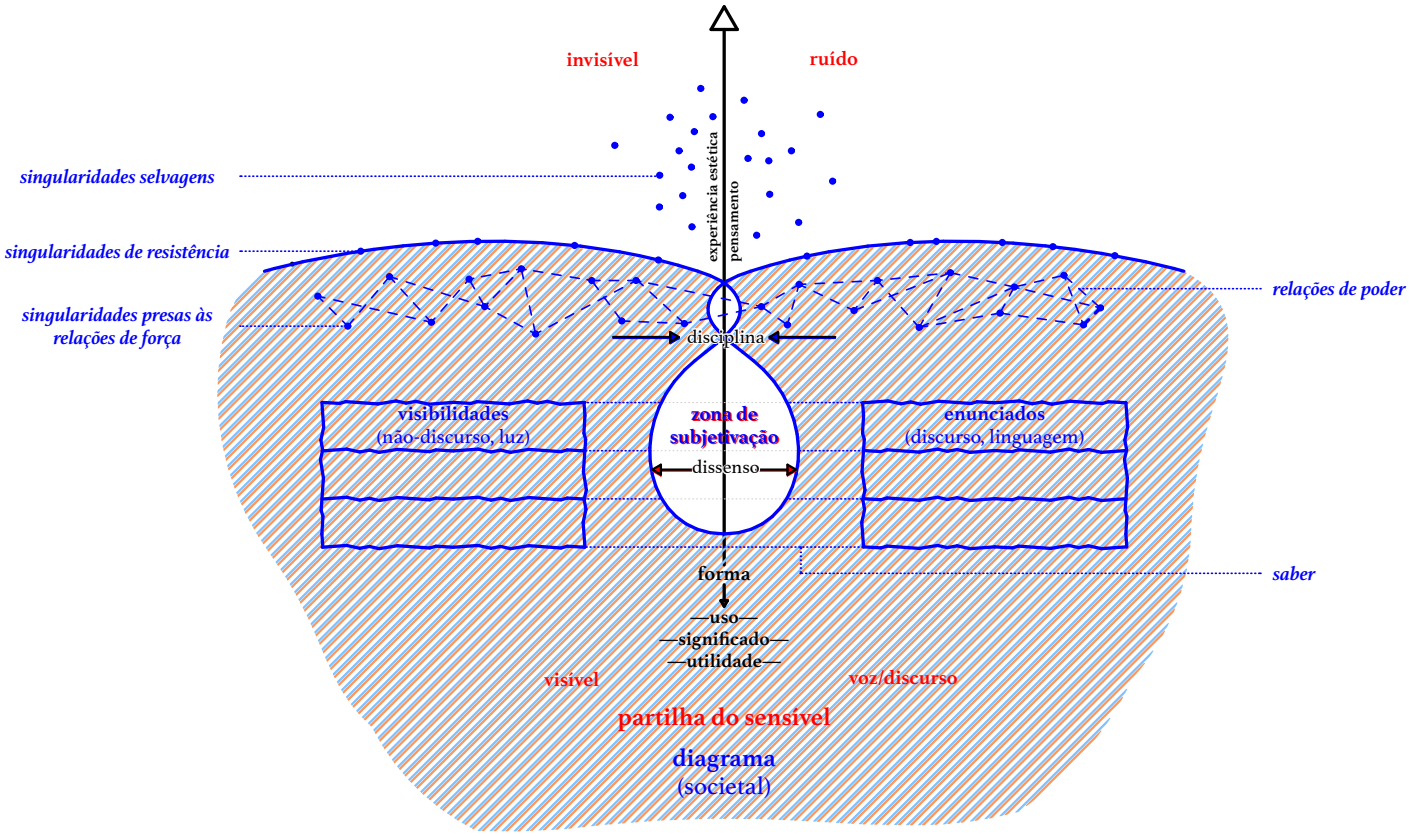
.....

img.90-94 Ocupação das Townhouses Lafayette Park (Mies van der Rohe, 1958-60)
img.95-99 Ocupação de Nemausus (Jean Nouvel, 1985-87)
img.100-113Ocupação de Cité Manifeste (Lacaton e Vassal, 2001-05)

edifícios, se relacionará de maneira diferente com a sua casa, desde o número e disposição de móveis úteis ou lúdicos até movimentação dentro do espaço doméstico, passando pela distribuição das áreas públicas/privadas e formais/informais/íntimas. A sua habitação possibilita modos de viver ainda não assimilados por nenhuma classe, precisamente por dar novos atributos à casa com que ninguém estaria ainda ou não mais acostumado, como espaços passivamente climatizados/mecanicamente climatizáveis, ou área extra cuja função tem de ser (continuamente) (re)descoberta. A possibilidade de apropriação e de 'colonização' opera num vazio da polícia, e é também nesse sentido que promove atitudes necessariamente políticas e de subjetivação.

Assim, pode-se considerar que a estratégia para a emancipação estético-política do habitante utilizada por Lacaton e Vassal recorre principalmente a uma subtração de elementos formais que constrangem a ocupação e caracterização próprias da habitação como processo, sem com isso negligenciarem condições mínimas de habitabilidade de acordo com parâmetros de qualidade contemporâneos, e a uma subtração de signos significantes por norma e adição de signos estranhos. "Se perseveramos nesta aproximação racional que consiste em deixar-se guiar pelas limitações para as explorar de maneira positiva e com otimismo, é, evidentemente, porque sabemos que no final o resultado será interessante; não obstante, isto não impede que muitas vezes também cremos necessário incluir algum outro elemento que mude/transforme tudo."[363]

363 Lacaton e Vassal, *Actitud*, pág.69.




img.114 Esquema de sobreposição de *Diagrama de Foucault* conforme desenho de Deleuze, conceitos referentes à Partilha do Sensível e conceitos paradigmáticos/canónicos do discurso arquitetural

# CONCLUSÃO

Porquanto o *dissenso* abre uma vacatura na associação de sentidos que permite a subjetivação livre dos indivíduos e a *disciplina* pressupõe sempre um conjunto de possibilidades de subjetivação que lhe resistem e/ou que lhe são estranhas, podemos associar os dois exercícios a uma mesma ideia de política. Esta política da subjetivação respeita simultaneamente o espaço do exercício da liberdade individual ou coletiva e a transformação de um *comum*. Este comum era em Foucault o diagrama de uma sociedade, a causa imanente das relações de saber e das relações de poder que constrangem e definem as possibilidades do conhecimento, da identificação e das relações sociais, e era em Rancière a partilha do sensível, um sistema de fundamentos consensuais sensíveis que define aquilo que é dado a ver, ouvir e compreender segundo uma diferenciação e hierarquização das capacidades e qualidades dos indivíduos e das coisas. Esse comum manifesta-se sempre através de relações de força que, além de susterem e conformarem o funcionamento de uma sociedade, determinam desigualdades estético-políticas. Por outro lado, o exercício da liberdade residia em Foucault no recurso às tecnologias do *ser-próprio* para, através do pensamento e da experiência, fenómenos sujeitos ao erro e, portanto, desvinculados das finalidades do poder e do saber, se ser capaz não só de se auto-governar mas também de viver independente e livremente. Em Rancière esse exercício da liberdade residia na reivindicação de capacidades e qualidades que se negavam numa determinada partilha do sensível consensual, criando um novo mundo onde o ruído que se emite passa a ser compreensível e o que era invisível passa a ser visível, consequentemente transformando-se a partilha do sensível. O que está em causa na relação entre política como subjetivação e arquitetura é, portanto, como é que a arquitetura pode abrir ou promover um espaço de indefinição e expectativa entre *visibilidades* e *enunciados.* O uso, o significado e a utilidade que atribuimos às formas (arquiteturais) correspondem à realidade enquanto *ficção* dominante, mas residem nelas outros usos, significados e utilidades selvagens, por descobrir, desbloqueadas através da *ficção* dissensual. Em todo o caso, política, tal como se foi discutindo ao longo desta dissertação, parece bem longe de uma simples resolução de problemas previamente identificados, mas algo que entre em conflito com o consenso enquanto "pressuposição de uma objetivação total dos dados presentes e dos papéis a distribuir (...) um sistema percetivo que identifica o povo político à população real e os atores políticos às partes do corpo social."[364]

Pese embora quem queira destituir a arquitetura de uma condição política, como se se tratasse de mero conforto ou de uma questão de gosto ou ainda inteligente ginástica financeira, encontramos aqui duas propostas políticas para a arquitetura: (1) inverter ou colocar em crise a ordem policial, que pode dizer respeito aos processos económicos em que a arquitetura intervém ou pode intervir ou às 'políticas' de distribuição dos espaços individuais e coletivos, públicos e privados ou laborais e lúdicos na sua relação com os corpos e a população; (2) e projetar segundo estratégias artísticas — estranhamento ou distanciamento, hibridismo formal ou inter-media, construção *ficcional* de relações sociais — que privilegiem dimensões na obra heterodoxas à lógica policial e remetam a experiência estética do habitante

364 Rancière, "O Dissenso", pág. 379.

para o jogo incerto e errante. Elas podem, por fim, ocorrer em simultâneo, mas nunca partilhando diretamente os mesmos efeitos. Esta dupla-valência da arquitetura, que parece ser em determinados momentos um obstáculo à sua identificação unívoca com as ciências sociais, por um lado, e com a arte, por outro, é talvez o que lhe permite problematizar mais extensivamente a relação entre polícia, política e estética, que lhe permite encontrar o seu lugar — permanentemente posto em crise — no conjunto de atividades humanas dedicadas à transformação de um diagrama social e da partilha do sensível. Quer se considere política como a discussão social para o encontro consensual das melhores maneiras de coexistência entre partes distintas, quer se considere política como o gesto dissensual que contrapõe ao consenso existente outras possibilidades de repartição das visibilidades e dos enunciados, à arquitetura crítica importará deslocar os seus processos e os seus efeitos para lá dos automatismos instituídos, promovendo ora uma melhor distribuição disciplinar dos recursos e das classes, ora o pensamento e a experiência estética dos indivíduos que, por ela, se sintam interpelados para o seu exercício de liberdade.

Rancière localiza a contemporaneidade num momento de consenso, derivado da globalização económica que exige a adaptação de cada coletividade nacional a um mesmo modelo sensível[365]. Neste sentido, se é possível reconhecer momentos históricos onde o dissenso político e o dissenso estético operaram no sentido de gerar novas sensibilidades e novas identidades / autoridades legítimas e enunciáveis, como na Revolução Francesa, na revolução operária dos meados do século XVIII ou na revolução burguesa-estudantil dos anos 60, desconstruindo hegemonias de poder e desfazendo os laços sociais, hoje os gestos críticos perderam, aparentemente, a sua eficácia, porque se fazem dentro do consenso de sentidos. Durante o período em que se produziu esta dissertação, houve, no entanto, o vislumbre revolucionário de um outro mundo, quando em agosto de 2018 Greta Thunberg iniciou um movimento de greves estudantis pelo combate às alterações climáticas. Esse vislumbre revolucionário não reside apenas na tardia mas expectável reação global aos problemas ambientais decorrentes da extração e consumo de combustíveis fósseis, da desflorestação ou da produção industrial intensiva, mas também na surpresa (pelo menos para muitos adultos) de se verem crianças renunciar ao tempo escolar para tomar lugar na discussão pública — quando normativamente se reserva esse lugar de discussão pública aos indivíduos que já ultrapassaram a alegada inferioridade intelectual e cultural dos jovens ainda por escolarizar.

Face a este fenómeno, a arquitetura ver-se-á novamente chamada a intervir disciplinarmente na transformação dos métodos de produção material e espacial, talvez agora sob a influência de um bio-poder regressivo, mas poderá também reivindicar o direito a, enquanto arte distante da política, produzir formas novas, anónimas e estranhas que se entreguem à constituição de um novo comum erigido sobre as ruínas das instituições industriais-capitalistas. Todos estes novos problemas não significam a desatualização do modo disciplinar da arquitetura. Um testemunho disso é a reforçada ligação entre (auto-) controlo dos corpos e destino da população que se pode encontrar nos vários movimentos alegadamente conscientes das crises que o capitalismo produz, como o anticonsumismo ou o veg(etari)anismo. A população é agora global, e a *segurança* necessária à sua maior ou menor manutenção ou prosperidade dependerá de uma outra compreensão espacial disciplinar das relações que se estabelecem entre grupos humanos de várias geografias e classes económico-sociais.

365 Ver Rancière, "O Dissenso", pág.

Se a arquitetura quer participar no desbloqueio de novas formas de ser, viver e pensar, poderá simultaneamente orientar-se para uma ficção conflituosa com os códigos identitários regentes, rejeitando quaisquer correspondências naturalizadas entre divisão dos corpos, divisão dos papeis sociais e divisão do espaço e permitir que as suas formas se constituam realidade descodificada. Tal como Paul B. Preciado retornou os corpos à sua condição igualitária com o seu *Manifesto Contrassexual*[366], poderá a arquitetura retornar as formas à sua condição contradisciplinar, permitindo que os corpos se relacionem com elas livremente e que constituam um comum estranho à população real cujos processos a arquitetura e o urbanismo gerem? O que estava em causa no *Manifesto Contrassexual* não era a resistência à opressão sexual, mas "a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna"[367]. Esse novo prazer-saber já não distingue os corpos nem os distribui segundo um regime de género a partir do sexo biológico, porquanto este passa a ser pressuposto enquanto orgão equivalente a outros orgãos ou objetos prostéticos que cumpram a mesma função-prazer e remetam para uma qualquer identidade, que sob um regime contrassexual se poderia diferenciar não-binariamente. Preciado refere especificamente a reorientação (anti-) disciplinar que a arquitetura teria de tomar inserida na sociedade contrassexual: "A sociedade contrassexual estabelecerá os princípios de uma arquitetura contrassexual. A conceção e a criação de espaços contrassexuais estarão baseadas na desconstrução e numa renegociação da fronteira entre a esfera pública e a esfera privada. Esta tarefa implica desconstruir a casa como espaço privado de produção e de reprodução heterocentrada."[368] Esta proposta, que parece apenas remeter para a relação entre sexo, identidade de género e repartição dos papéis sociais em função dessas coordenadas, indicia no entanto a produção de um mundo dissensual face ao mundo em que vivemos, capaz de erodir a garantia de sentido de tudo o que gira em torno da sexualidade enquanto tecnologia bio-política, onde se inserem, por exemplo, identidades étnicas, sexuais ou etárias.

Podemos concluir que a separação entre arquitetura e revolução[369] declarada por Le Corbusier no capítulo de encerramento de *Vers une Architecture* resulta tão válida quanto a sua coincidência. Assim, pode-se considerar, como diria Lefebrve, que "[u]ma revolução que não produz um novo espaço não realizou todo o seu potencial (...). Uma transformação social, para ser de caráter verdadeiramente revolucionário, tem de manifestar uma capacidade criativa nos seus efeitos na vida diária, na linguagem e no espaço - embora o seu impacto não ter de ocorrer ao mesmo ritmo, ou com igual força, em cada uma destas áreas."[370] Essa dessincronização entre gestos políticos permite que a "antecipação estética do futuro"[371] levada a cabo por uma arquitetura 'artística' encerre a promessa de uma partilha do sensível onde as nossas possibilidades de liberdade e comunidade se vejam atualizadas.

---

366 "A contrassexualidade (...) é o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de uns corpos a outros. (...) [A] contrassexualidade aponta para a substituição deste contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual. No marco do contrato contrassexual, os corpos reconhecem-se a si mesmos não como homens ou mulheres mas como corpos falantes (...). [A] sociedade contrassexual proclama a equivalência (e não a igualdade) de todos os corpos-sujeitos falantes que se comprometem com os termos do contrato contrassexual dedicado à busca do prazer-saber." Paul B. Preciado, *Manifiesto Contrasexual* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2011), págs. 12-3.

367 Paul B. Preciado, *Manifiesto Contrasexual*, pág. 14.

368 Paul B. Preciado, *Manifiesto Contrasexual*, págs. 33-4.

369 Tentou-se explorar esta oposição entre *arquitetura* e *revolução*, na qual se implica que a arquitetura, enquanto providenciadora de qualidade de vida, prosperidade económica e ordenação social, pode evitar a necessidade de revolução, no capítulo dedicado a Climat de France.

370 Lefebvre, *The Production of Space*, pág.54.

371 Jacques Rancière, *Estética e Política. A partilha do sensível*, pág. 32.

Por fim, podemos remeter a seguinte provocação de Colomina e Wigley para o exercício de arquitetura enquanto produção de formas: "Os *designers* são sempre entendidos como solucionadores de um problema. Dos artistas, intelectuais e escritores espera-se que façam perguntas, que nos façam hesitar, para vermos o nosso mundo e a nós próprios de maneira diferente por um momento e, portanto, para pensar. Por que não *design* como uma forma de fazer perguntas? Por que não *design* que produz hesitações pensativas nas rotinas da vida do dia-a-dia em vez de apenas servir essas rotinas? Por que não *design* que nos encoraja a pensar? *Design* enquanto chamada urgente para refletirmos sobre aquilo em que nós e os nossos companheiros de espécie nos tornamos?"[372]

372 Colomina e Wilgye, *are we human?*, págs.162-3.

# bibliografia


**AVERMAETE**, Tom; **KARAKAYALI**, Serhat; **OSTEN**, Marion von — "In the Desert of Modernity: Colonial Planning and After" (2008) [online]. Disponível em https://www.hkw.de/media/texte/pdf/2008_3/projekte_1/wueste_1/desert_bibliography.pdf [2019, junho]

**AVERMAETE**, Tom — "Climat de France. Fernand Pouillon's re-invention of modern urbanism in colonial Algiers (1955-1957)". in *OASE* , nº 74 Invention (Deembro 2007): págs. 116-134.

**AURELI**, Pier Vittorio — *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2011.

**BEHRENS**, Peter — "Was ist monumentale Kunst? aus einem Vortrage" (1909). in *Kunstgewerbeblatt*, Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1909: págs. 46-48. Disponível em https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1909/0053/image [2019, setembro]

——— "Die Zusammenhänge zwischen Kunst und Technik" (1914). in *Kunstwart und Kulturwart.* Munique: Georg D. W. Callwey, 1914: págs.216-223.

**BLOCHER**, Sylvie; **DAUNE**, François — "Fictions urbaines - Entretien avec Sylvie Blocher et François Daune du collectif Campement Urbain", entrevista concedida a Lambert Dousson, Sylvain Prudhomme e Sarah Troche. in *Revue Geste*, nº5 (2008): págs. 72-87.

**BUTLER**, Judith — *Undoing Gender*. Abingdon, Oxford: Routledge, 2004.

**CALHOUN**, John B. — 'Death Squared: The Explosive Growth and Demise of a Mouse Population', *Proc. R. Soc. Med.,* Volume 66 (Janeiro 1973)

——— "Population Density and Social Pathology", *Scientific American*, (1962).

**CARUSO**, Adam; **THOMAS**, Helen (ed.) — *The Stones of Fernand Pouillon: an alternative modernism in french architecture*. Zurique: gta Verlag, 2013.

**CECILIA**, Fernando Márquez (ed.); **LEVENE**, Richard (ed.) — *Lacaton & Vassal : 1993-2017*. Madrid: Croquis, 2017.

**ÇELIK**, Zeynep — *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers under French Rule*. Berkeley: University of California Press, 1997.

**COLOMINA**, Beatriz (ed.) – *Sexuality and Space*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1992.

——— *Manifesto Architecture: The Ghost of Mies*. Berlim: Sternberg Press, 2014.

**COLOMINA**, Beatriz; **WIGLEY**, Mark – *are we human?*. Zurique: Lars Müller Publishers, 2016.

**CORTÉS**, José Miguel G. – *Políticas del Espacio: Arquitectura, género y control social*. Barcelona: Iaav, 2008.

**CRANE**,Sheila — "The shantytown in Algiers and the colonization of everyday life". in *Use Matters: An Alternative History of Architecture* (Kenny Cupers, ed.): pág. 104-119. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2013.

**DELEUZE**, Gilles — *Foucault* (Claudia Sant'Anna Marins, Trad.). São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

——— "Postscript on the Societies of Control". in *October*, Vol. 59, (Inverno 1992): págs. 3-7. Cambridge: MIT Press, 1992.

**DYE**, Thomas R. — "Population Density and Social Pathology", *Urban Affairs Quarterly*, Vol. 11 (1975)

**FOUCAULT**, Michel — "The Incorporation of the Hospital into Modern Technology" [online] (Outubro 1974) (Edgard Knowlton Jr., William J. King, e Stuart Elden, Trans.). Disponível em https://thefunambulist.net/architectural-projects/foucault-episode-6-architecture-and-discipline-the-hospital. Original em *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography* (Jeremy W. Crampton e Stuart Elden, edit.) (Londres: Ashgate, 2007)

——— *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (Raquel Ramalhete, trad.). 34ª ed. Petropólis: Editora Vozes, 1986.

——— *The Will to Knowledge: The History of Sexuality: Volume One*. Londres: Penguin Books, 1998.

——— "Technologies of the Self" [online]. in *Lectures at University of Vermont in October 1982*. Disponível em

https://foucault.info/documents/foucault.technologiesOfSelf.en/ [2019, setembro].

——— "Of other Spaces: Utopias and Heterotopias". in *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*. Nova Iorque: Routledge, 1997.

——— "Espaço, Saber e Poder" (Pedro Levi Bismarck, trad.) [online], entrevista concedida a Paul Rabinow. in *Punkto* . Disponível em https://www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault_88.html [2019, janeiro]

**FRAMPTON**, Kenneth — *Modern Architecture: a critical history*. Londres: Thames and Hudson, 2007.

**GRAHAM**, Dan — "Dan Graham: Mirror Complexities"[online] (2009), entrevista concedida a Robert Enright e Meeka Walsh. Disponível em https://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities [2019, Agosto]

**HADJRI**, Karim — "Vernacular Housing Forms in North Algeria", in Traditional Dwellings and Settlements Review, Vol. 5, No. 1 (Outono 1993), págs. 65-74

HAYDEN, Dolores — "Two Utopian Feminists and Their Campaigns for Kitchenless Houses". in *Signs* (Inverno, 1978), Vol. 4, Nº 2.

**HENNI**, Samia — "From "Indigenous" to "Muslim"". in Positions (e-flux Architecture, 2017)

**HILL**, James L. — 'The Rat Populations of NIMH: Density, Reproduction, and the Neocortex', *American Zoologist*, vol. 27, págs. 839-51 (1987)

**JOBST**, Karin; **ROMA**, Vasco; **VERMEULEN**, Corine — *Thanks for the View, Mr. Mies: Lafayette Park Detroit*. Nova Iorque: Metropolis Books, 2012.

**KACHER**, Sabrina; **ZERMOUT**, Hanane — "Environmental implication of the Algerian traditional house", in Management of Environmental Quality (2016), Vol. 27 No. 3, pp. 338-3472015 MEQ 27,3

**LAHIJI**, Nadir — "Political Subjectification and the *Architectural Dispositif*". in *Architecture Against the Post-Political : Essays in Reclaiming the Critical Project.* Londres: Routledge, 2014: págs. 53-64.

**LACATON**, Anne; **VASSAL**, Jean-Philippe — *Lacaton & Vassal*. Paris : Cité de l'architecture & du patrimoine, 2009.

——— *Actitud*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2017.

**LAGARDE**, Dominique; **ALLIK**, Anis — "Algérie: le logement hors de portée pour les jeunes" in *L'express* (30/04/2011)

**LAMBERT**, Léopold — "Foucault and architecture: the encounter that never was" (2012). in *thefunambulist.net*. Disponível em "https://thefunambulist.net/architectural-projects/foucault-foucault-and-architecture-the-encounter-that-never-was" [2019, agosto]

——— "Architecture and the norm: the violence of a continuos reciprocity". in *The Funambulist*, número 13, "Queers, Feminists & Interiors" (setembro-outubro 2017): págs. 10-13.

**LEFEBVRE**, Henri – *O direito à cidade*. Lisboa: Letra Livre, 2012.

——— *The Production of Space* (Donald Nicholson-Smith, trad.). Oxford UK e Cambridge USA: Basil Blackwell, 1991

**MCGAUGHEY**, Sarah — "Kitchen Stories: Literary and Architectural Reflections on Modern Kitchens in Central Europe". in *Crossing Central Europe: Continuities and Transformations, 1900 and 2000* (Helga Mitterbauer e Carrie Smith-prei, ed.). Toronto: University of Toronto Press, 2017: págs. 100-118.

**MOURE**, Gloria (ed.) — *Dan Graham: Works, and Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009.

**MUMFORD**, Eric — *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2002

**O'LEARY**, Alan — "The Battle of Algiers (Italy/Algeria, 1966): Between 'Acting-out' and 'Working-through'?" [online]. Disponível em https://arts.leeds.ac.uk/italian-cinemas-italian-histories/resources/battle-outtake/ [2019, agosto]

**PINTO**, Ana Teixeira — "The Behaviour Sink: On Mice, and Men", in *Witte de With Review - Image* (2015)

**PRECIADO**, Paul B. — "Trashgender: urinate/defecate, masculine/feminine". in *The Funambulist*, número 13, "Queers, Feminists & Interiors" (setembro-outubro 2017): págs. 14-17.

——— *Manifiesto Contrasexual* (Julio Díaz e Carolina Meloni, trad.) .Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

**RAMSDEN**, Edmund; **ADAMS**, Jon — 'Escaping the Laboratory: The Rodent Experiments of John B. Calhoun & Their Cultural Influence', *Journal of Social History*, Volume 42, Issue 3, Pages 761–797, (Spring 2009)

**RANCIÈRE**, Jacques — 'O Dissenso', in *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996: págs. 367-383.

——— *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora, 2010.

——— *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

——— *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

——— "Critique de la critique du « spectacle »" [online] (2008), entrevista concedida a Jérôme Game. in *Revue des Livres*. Disponível em http://www.revuedeslivres.fr/critique-de-la-critique-du-spectacle-jacques-ranciere/ [2019, julho]

——— "The Politics of Aesthetics" [online], diponível em: http://16beavergroup.org/articles/2006/05/05/rene-ranciere-the-politics-of-aesthetics/ [2019, março]

**RUBY**, Andreas; **RUBY**, Ilka — *Lacaton &Vassal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

**SCHWARTZ**, Frederic J. — *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture before the First World War*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1996.

**SMITHSON**, Alison; **SMITHSON**, Peter — "Collective housing in Morocco", *Architectural Design* (Janeiro, 1955), págs. 2-8.

**TAFURI**, Manfredo – *Projecto e Utopia : arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Presença, 1985.

**TESORIERE**, Zeila — "De l'habitat au logement: Thèmes, procédés et formes dans la poétique architecturale de Roland Simounet" [online], in *Le Logement et l'habitat comme objets de recherche: Actes de la Journée d'etude Jeunes chercheurs 20 mai 2005*. Disponível em http://resohab.univ-paris1.fr/jclh05/article.php3?id_article=35 [2019, julho]

**UTTING**, Brittany; **JACOBS**, Daniel — "An Architecture Without Contempt". in *CARTHA II* (2018): págs. 12-15.

**WALLENSTEIN**, Sven-Olov — *The Silences of Mies*. Estocolmo: Axl Books, 2008.

——— *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2013.

**WILES**, Will — "The Behavioural Sink". in *Cabinet Magazine*, Número 42 / Forgetting, Verão, 2011.

**videografia selecionada**

**HAISLMAIER**, Jerry — "Animal Populations: Nature's Checks and Balances" (1983). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0Z760XNy4VM [2019, maio]

**Journal Les Actualités Françaises** — video promocional Climat de France emitido a 6 de janeiro de 1960. Disponível em https://www.ina.fr/video/AFE85008562/a-alger-une-cite-moderne-de-la-taille-de-chartres-video.html [2019, agosto]

**NIMH** — Fragmentos de videos de Calhoun. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=iOFveSUmh9U [2019, maio]

**PONTECORVO**, Gillo — *La battaglia di Algeri* (1966)

**RANCIÈRE**, Jacques — "Jacques Rancière in Conversation with Mark Foster Gage" [online], disponível em https://www.youtube.com/watch?v=w4RP87XN-dI [2019, setembro].

# lista e fontes de imagens

**Img.01** Calhoun no interior de Universe 25
|| Escaping the Laboratory: The Rodent Experiments of John B. Calhoun & Their Cultural Influence' (Ramsden; Adams, 2009)

**Img.02** Rat Universe
|| Desenho realizado pelo autor, a partir de descrições e desenhos publicados em 'Population Density and Social Pathology' (Calhoun, 1962)

**Img.03** Universe 25
|| Desenho realizado pelo autor, a partir de descrições e fotografias publicadas em 'Death Squared: The Explosive Growth and Demise of a Mouse Population' (Calhoun, 1973)

**Img.04** La seguridad de un reo no exige tormento (Francisco Goya, ca. 1810)
|| https://museoteca.com/web_work.jsp?language=es&pic_id=3217 [2019, Setembro]

**Img.05** *Night Shadows*, da série Six American Etchings (Edward Hopper, 1921)
|| https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/25.31.2/ [2019, Setembro]

**Img.06** *Nederlandse Spreekwoorden* (Provérbios holandeses) ou *A Loucura do Mundo* (Pieter Bruegel, o velho, 1559)
|| https://en.wikipedia.org/wiki/Netherlandish_Proverbs#/media/File:Pieter_Brueghel_the_Elder_-_The_Dutch_Proverbs_-_Google_Art_Project.jpg [2019, setembro]

**Img.07** Contrução do cenário do filme Metropolis (Fritz Lang, 1927)
|| http://socks-studio.com/2012/08/15/about-metropolis/ [2019, Setembro]

**Img.08** Pintura para filme de animação Flagrant Delit (Madelon Vriesendorp, circa 1975)
|| https://www.madelonvriesendorp.com/newyorkseries [2019, Setembro]

**Img.09** Rue des Moineux (Charles Marville, ca. 1866)
|| http://vergue.com/post/550/Rue-des-Moineaux [2019, Setembro]

**Img.10** Projeto para Avenue de l'Opera, com sobreposição da malha urbana existente e do novo traçado (ca. 1876)
|| https://thefunambulist.net/history/history-chronological-cartography-of-the-1871-paris-commune [2019, Setembro]

**Img.11** Construção da Avenue de l'Opera (Charles Marville, ca. 1870)
|| https://www.pbslearningmedia.org/resource/xir164510fre/building-of-avenue-de-lopera-building-xir164510-fre/ [2019, Setembro

**Img.12** Avenue de l'Opera (Louis Antoine Pamard, ca. 1880)
|| https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30370306850&clickid=0RmUMNVj7yAQSOnVowVhw3OTUklSrjWWl1O2Rc0&cm_mmc=aff-_-ir-_-409740-_-439350&ref=imprad409740&afn_sr=impact&utm_source=barnebys&utm_medium=referral&utm_campaign=barnebys&utm_content=2019-08-19#&gid=1&pid=1 [2019, Setembro]

**Img.13** Diagrama de Iluminação (Alvar Aalto, ca. 1931)
|| http://solarhousehistory.com/blog/2014/4/30/alvar-aalto-and-solar-geometry [2019, Setembro]

**Img.14** Bauhaussiedlung Dessau–Törten (Walter Gropius, 1926-28)
|| http://galerija.metropolitan.ac.rs/index.php/GD20162017/AD108-Istorija-dizajna-2016-2017-NOV/AD108-01/Naselje-Toerten-Walter-Gropius-Dessau-1926 [2019, Setembro]

**Img.15** Candeeiro de mesa Bauhaus-Leuchte (Wilhelm Wagenfeld e Carl Jakob Jucker, 1923-24)
|| https://www.flickr.com/photos/20745656@N00/225435854/ [2019, Setembro]

**Img.16** Dammerstocksiedlung (Walter Gropius, 1928-29)
|| http://projectivecities.aaschool.ac.uk/portfolio/the-administrative-city-in-the-city/ [2019, setembro]

**Img.17** Escola Primária em São Paulo (Colégio Dante Alighieri) (1934)
|| https://blogpaulorios.wordpress.com/2011/06/29/dante-alighieri-tradicao-e-modernidade-em-100-anos-de-ensino/ [2019, Setembro]

**Img.18-20** Bairro da Pasteleira (Alberto Rosmaninho, 1957-60)
|| Arquivo Municipal do Porto, disponível em http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/363933/?q=BAIRRO+pasteleira [2019, setembro]

**Img.21** Bairro de Celas (Cottinelli Telmo, 1946)
|| https://clubepatrimonio.blogs.sapo.pt/36901.html [2019, setembro]

**Img.22-23** Montra de loja a partir de descrição de Dan Graham em "Essay on Video, Architecture and Television"
|| Desenhos realizados pelo autor

**Img.24** Video Piece for Shop Windows (Dan Graham, 1978)
|| https://www.lars-mueller-publishers.com/dan-graham-video-–-architecture-–-television

**Img.25** Public Space / Two Audiences (Dan Graham, 1976)
||https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.tz.vitruvius.com.br%2Fmedia%2Fimages%2Fmagazines%2Fgrid_9%2Fdd440fd62b7b_mm_graham_02.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.tz.vitruvius.com.br%2Frevistas%2Fread%2Farquitextos%2F19.225%2F7301&docid=-56diHOtzzfbjM&tbnid=kIsCGwj3YXf6EM%3A&vet=10ahUKEwil3b7ZudnkAhVhDmMBHfpFArUQMwgrKAAwAA..i&w=528&h=368&itg=1&client=safari&bih=814&biw=1440&q=dd440fd62b7b_mm_graham_02&ved=0ahUKEwil3b7ZudnkAhVhDmMBHfpFArUQMwgrKAAwAA&iact=mrc&uact=8

**Img.26** Painel ilustrativo de Public Space / Two Audiences (Dan Graham, 1976)
https://www.amazon.com.br/Public-space-Two-audiences-documentos/dp/8489771219

**Img.27** Linhas visuais em Public Space / Two Audiences_ Planta, 1:75
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.28** Cabine automóvel, "Joe" e "Josephine" (Henri Dreyfuss, 1955)
|| https://emilyjdiamond.wordpress.com/2015/10/18/ergonomics-and-anthropometrics-2/

**Img.29** Pissoir parisiense
|| https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Charles_Marville%2C_Urinoir_à_6_stalles_en_ardoise%2C_halles_centrales%2C_ca._1865.jpg

**Img.30** Instalações sanitárias públicas genéricas contemporâneas_Corte Perspetivad, 1:50
|| Desenho realizado pelo autor

**Img 31** Terreiro de 200 Colonnes, Climat de France (Pouillon, 1954-57) (fotografia por Leo Fabrizio)
|| http://www.swissphotocollection.ch/project/rediscovering-fernand-pouillon/

**Img.32** Fragmento da grelha do CIAM-Alger, 1953
|| http://archvicmag.com.au/2015-autumn/presidents-message-5/

**Img.33** Vista aérea de Carriéres Centrales (plano urbanístico por Michel Ecochard, 1952)
|| http://www.arquiscopio.com/pensamiento/la-trama-ecochard-en-marruecos/?lang=pt

**Img.34** Casa-pátio (Michel Ecochard, 1952)
|| http://www.arquiscopio.com/pensamiento/la-trama-ecochard-en-marruecos/?lang=pt

**Img.35** Casa tradicional islâmica (Kasbah, Argel, séc. XVI-XVIII)
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.36** Casas-pátio, Cité horizontal, Ecochard (Carriéres Centrales, Casablanca, 1952)
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.37** Nid d'abeille, Cité verticale, , Candilis, Josic e Woods (Carriéres Centrales, Casablanca, 1952)
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.38** Protótipo tipológico, CIAM-Alger (1953)
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.39** Implantação de Climat de France, planta e corte, 1:20000
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.40** Diar-es-Saada (ca. 1960)
|| http://diaressaada.alger.free.fr/a-saada-hier/j-autres%20documents/enfants.jpg

**Img.41** Climat de France visto do cemitério d'El Kettar
|| http://tochoocho.blogspot.com/2014/07/

**Img.42-43** Fotogramas de video promocional, expondo cenas familiares em apartamentos de Climat de France (1960)
|| Fotogramas de emissão pelo Journal Les Actualités Françaises a 6 de janeiro de 1960, disponível em https://www.ina.fr/video/AFE85008562/a-alger-une-cite-moderne-de-la-taille-de-chartres-video.html

**Img.44** Apartamento de Climat de France (2012)
|| "Climat de France, la plus grande cité d'Alger" [online], Le Monde (21 de maio de 2012), https://www.lemonde.fr/international/portfolio/2012/05/21/climat-de-france-la-plus-grande-cite-d-alger_1704557_3210.html

**Img.45** Apartamento de Climat de France (2011)
|| Dominique Lagarde e Anis Allik, "Algérie: le logement hors de portée pour les jeunes" [online], l'Express (2011, 30 de maio), disponível em: https://www.lexpress.fr/actualite/monde/algerie-le-logement-hors-de-portee-pour-les-jeunes_987752.html [2019, Julho]

**Img.46** Implantação de Climat de France___Planta e corte, 1:3500
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.47** Módulo habitacional de 200 Colonnes___Planta e alçados, 1:200
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.48** Tapete berbere argelino
|| https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/moroccan-rugs/hand-loomed-algerian-berber-tribal-wool-throw-rug-black-white/id-f_14069382/

**Img.49-51** Fotogramas de A Batalha de Argel (Gillo Pontecorvo, 1966)

**Img.52** Terreiro de 200 Colonnes
|| https://twitter.com/a_cidoncha/status/378102922573545472

**Img.53** Pórticos de 200 Colonnes, enquadrando o Mediterrâneo
|| http://paradisebackyard.blogspot.com/2010/12/fernand-pouillon.html

**Img.54** Remoção de manifestante da via automóvel pela polícia, Paris '68
|| http://anneetarnaud.com/police-memoire-mai-68-diaz/ [2019, Junho]

**Img.55** Villa Savoye (Le Corbusier, 1928)
|| https://scpeducation.files.wordpress.com/2013/03/villa_savoye.gif

**Img.56** Cité Frugès (Le Corbusier, 1924)
|| http://www.all-art.org/Architecture/25-7.htm

**Img.57** Hamburger Vorhalle (Turim, 1902)
|| https://artnouveaustyle.tumblr.com/post/84301375084/entrance-to-the-german-pavilion-hall-at-the-turin

**Img.58** Eduard-Müller-Krematorium (Behrens, Hagen, 1905-08)
|| https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstgewerbeblatt1909/0050/image

**Img.59** Pavilhão da AEG para a Schiffbauausstellung (Berlim, 1908)
|| https://enkidoublog.com/2014/11/16/peter-behrens-1868-1940-pionnier-de-larchitecture-moderne-et-du-design-industriel-i-les-annees-de-formation-1885-1907/#jp-carousel-25386

**Img.60** Turbinenhalle der AEG (Berlim, 1908-09), fachada
|| https://designnnnnn01.wordpress.com/2015/02/18/peter-behrens/

**Img.61** Turbinenhalle der AEG (Berlim, 1908-09), interior
|| http://smarthistory.org/wp-content/uploads/2016/03/AEGinterior-870x593.jpg

**Img.62** Turbinenhalle der AEG (Berlim, 1908-09), fachadas e gaveto
|| https://www.biber.co/architecture/gropius-breuer-knoll

**Img.63** Hauptlagerhaus der Gutehoffnungshütte (Oberhausen, 1921-25)
|| https://architekturmeldungen.de/peter-behrens-und-die-vielfalt-der-gestaltung-ausstellung-in-duesseldorf/

**Img.64** Tabakfabrik Linz (Linz, 1929-35)
|| https://www.nextroom.at/building.php?id=2385#&gid=1&pid=168801

**Img.65** Alexanderhaus e Berolinahaus (Berlim, 1930-32)
|| "Ein Platz – immer im Werden, nie vollendet" [online], Der Tagesspiele (6 de outubro de 2007) disponível em https://www.tagesspiegel.de/berlin/alexanderplatz-ein-platz-immer-im-werden-nie-vollendet/1061388.html

**Img.66** Fotogramas do video Je et Nous (Sylvie Bloche, ) e Cabana do jardim da solidão entre torres de Les Beaudottes
|| montagem realizada pelo autor a partir de (1) stills de uma instalação de video, retirados do site http://sylvieblocher.net (visitado a 12 de junho, 2019); (2) foto do bairro in http://www.leparisien.fr/sevran-93270/sevran-le-chauffard-avait-deux-kilos-de-cocaine-dans-le-coffre-24-03-2016-5657695.php (visitado a 12 de junho, 2019); (3) maquete virtual in "Fictions urbaines - Entretien avec Sylvie Blocher et François Daune du collectif Campement Urbain"

**Img.67** Jardim de inverno de Cité Manifeste (Lacaton e Vassal, 2001-05)
|| https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=19

**Img.68** Le Carré Mulhousien da Cité Ouvriere (Émile Muller, ca. 1855)
|| https://mon-grand-est.fr/cite-ouvriere-de-mulhouse/

**Img.69-70** Construção da estrutura da Cité Manifeste de Lacaton e Vassal
|| https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=19

**Img.71** Cité Manifeste de Lacaton e Vassal habitada
|| https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=19

**Img.72** Esquema da cadeia produtiva do projeto da Cité Manifeste
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.73** Villa Spatiale (Yona Friedman, 1958-59)
|| http://hbt-lako.blogspot.com/2014/11/yona-friedman-ville-spatiale.html

**Img.74** Frei Otto, colaboradores e futuros habitantes em torno de maquete de Ökohaus (1982-88)
|| http://www.the-offbeats.com/articles/building-together-the-okohaus-frei-otto-collective-improvisation/

**Img.75** Colagem para Resor House (Mies van der Rohe, ca. 1937-41)
|| https://www.moma.org/collection/works/748

**Img.76** Colagem para Transformação de um imóvel habitacional em Saint Nazaire (Lacaton e Vassal, 2014-16)
|| https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=57

**Img.77** Kiefhoek-Siedlung (J. J. P. Oud, 1925-30):
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.78** Townhouses Lafayette Park (Mies van der Rohe, 1958-60):
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.79** Nemausus (Jean Nouvel, 1985-87):
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.80** Cité Manifeste (Lacaton e Vassal, 2001-05):
|| Desenho realizado pelo autor

**Img.81-83** Townhouse Lafayette Park (Mies van der Rohe, 1958-60)
|| https://www.dwell.com/article/mies-van-der-rohe-midcentury-home-for-sale-detroit-82ed11c9

**Img.84** Nemausus (Jean Nouvel, 1985-87), sala
|| https://www.atlasofplaces.com/architecture/nemausus/

**Img.85** Nemausus (Jean Nouvel, 1985-87), cozinha
|| http://cea-seminar.blogspot.com/2012/11/social-living.html

**Img.86-87** Cité Manifeste (Lacaton e Vassal, 2001-05)
|| https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=19

**Img.88** Frankfurter Küche (Margarete Schütte-Lihotzky, 1926)
|| https://www.uh.edu/engines/epi2577.htm

**Img.89** Mobiliário de Cozinha (June 14, 2014-15)
|| http://june-14.com/2015/kitchen-set/

**Img.90-94** Ocupação das Townhouses Lafayette Park (Mies van der Rohe, 1958-60)
|| Karin Jobst, Vasco Roma, and Corine Vermeulen, Thanks for the View, Mr. Mies: Lafayette Park Detroit (Nova Iorque: Metropolis Books, 2012). Também disponível em https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/10/16/mies-is-more/

**Img.95-99** Ocupação de Nemausus (Jean Nouvel, 1985-87)
|| Richard Copans e Stan Neumann, *Nemausus 1: Une HLM des années 80* (1995), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BTZMlpJPDNY [2019, setembro]

**Img.100-113** Ocupação de Cité Manifeste (Lacaton e Vassal, 2001-05)
|| https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=19

**Img.114** Esquema de sobreposição de *Diagrama de Foucault* conforme desenho de Deleuze, conceitos referentes à Partilha do Sensível e conceitos paradigmáticos/canónicos do discurso arquitetural
|| Desenho realizado pelo autor a partir de desenho de Deleuze publicado em *Foucault* (São Paulo: Editora Brasiliense, 2005), pág. 128.