Espaço e Evento

considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea

David Moreno Sperling

FAU.USP

David Moreno Sperling

Espaço e Evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea

Tese de Doutorado
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo
Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Orientadora: **Prof^a. Dr^a. Vera Maria Pallamin**

São Paulo
2008

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: sperling@sc.usp.br

Sperling, David Moreno

S849e Espaço e evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea / David Moreno Sperling. --São Paulo, 2008.
190 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) - FAUUSP.

Orientadora: Vera Maria Pallamin

1.Arquitetura - Espaço 2.Eventos 3.Arquitetura - Crítica
4.Arquitetura (1960 – 200?) 5.Projeto de arquitetura I.Título

CDU 711.011

“Toda a Resistência é uma ruptura com o que é. E toda a ruptura começa, para quem se envolve nela, por uma ruptura consigo próprio.
(...)

Definitivamente, toda a resistência é ruptura no pensamento, através do enunciado do que é a situação, e fundação de uma possibilidade prática aberta por esse enunciado.

Contrariamente ao que é freqüentemente sustentado, não convém acreditar que é o risco, muito grande efetivamente, que impede muitos de resistir. É pelo contrário o não-pensamento da situação que impede o risco, isto é, o exame dos possíveis. Não resistir é não pensar. Não pensar, é não arriscar a arriscar.”

Alain Badiou (Compêndio de Metapolítica, pp. 17-18)

Para **Milena e Theo**

Agradecimentos

a Vera Pallamin pela preciosa e incansável orientação.

aos queridos Milena e Theo pelo amor e por trilharem comigo um caminho que, mesmo quando árduo, construímos juntos.

aos queridos Adolfo e Suely; Roberto e Solange; Cristina, Priscila, Fernando e Felipe; Mariane e Caio pela presença constante e pelo apoio certo.

aos amigos Fábio Lopes, Cibele Rizek, José Lira, Ruy Sardinha, Luiz Recamán pelas preciosas contribuições.

aos amigos Akemi Ino, Alessandra Pavesi, Ana Maria Tavares, Anja Pratschke, Azael Camargo, Carlos R. Monteiro de Andrade, Carmen Parlatore, Eduardo Zanardi, Eulália Portella, Fátima Minimel, Francisco Sales, Givaldo Medeiros, Gustavo Moreno, João Marcos Lopes, João Tessarin, Joubert Lancha, Laurita Schiavon, Luciana Schenk, Luciano Costa, Manoel Rodrigues Alves, Márcio Fabrício, Marcos Siscar, Martin Grossmann, Mick O'Kelly, Miguel Buzzar, Mônica Inoue, Paula Braga, Paulo Castral, Sérgio Celestini, Sérgio Pizzigatti e Ton Marar pelo suporte e pela torcida.

a Bernard Tschumi pela entrevista concedida.

a Igor Guatelli e Vanessa Grossmann pela partilha de sua produção.

aos meus alunos pela motivação e pela vontade de transformação.

à Universidade de São Paulo pela acolhida desde a graduação e pela possibilidade de, como docente, seguir conformando espaços de ação.

Resumo

Esta tese de doutorado reflete sobre a possibilidade de existência de um campo de mobilidade para a ação crítica da arquitetura no mundo contemporâneo, marcado por consensos nas esferas social, econômica, política e cultural. O trabalho toma como noções fundamentais para as suas proposições os termos “espaço” e “evento” (e noções que eles ativam: *experiência*, *sujeito*, *corpo*, *tempo*), a partir dos quais lança as seguintes hipóteses. A primeira, a de que a noção de “evento”, segundo a filosofia de Alain Badiou, traria abertura para investigações críticas sobre o projeto e práticas de espacialização na arquitetura contemporânea. E a segunda, a de que esta noção levaria à reconsideração da relação entre estética e política no campo da arquitetura. O trabalho toma como seu ponto de partida a sistematização e problematização da teoria crítica de arquitetura de Bernard Tschumi baseada na relação espaço-evento. Num segundo momento, procura elucidar como uma certa noção de “evento” foi apropriada pela esfera cultural contemporânea e apresentar as lógicas com que ele aparece não só nesta esfera, mas em uma arquitetura que extensamente tem se transformado em sua correlata. A análise das duas concepções anteriores da relação espaço-evento sinaliza a necessidade de investigação de outros campos de ação crítica para a arquitetura e mesmo para a própria relação espaço-evento. Realizamos num terceiro momento, a proposição da arquitetura (dos processos de espacialização e das espacialidades que estes engendram) como *espaço eventural*, tendo como mediação o pensamento do filósofo francês contemporâneo Alain Badiou sobre o “evento” e mais especificamente sobre o evento político e o espaço no qual este toma lugar.

Palavras-chave: espaço, evento, arquitetura contemporânea, crítica, projeto

Abstract

This thesis reflects over the possibility of the existence of a “mobility field” for architectural critical practice in the contemporary world, defined by agreements in social, economic, politics and cultural spheres. The study takes as fundamental notions for its propositions the terms “space” and “event” (and the notions that they activate: *experience, subject, body, time*), and from these aspects the following hypotheses emerged. The first is the notion of “event”, from Alain Badiou philosophy, could open up critical investigations about the design and spatialization practices in contemporary architecture. And the second hypothesis is that the mentioned notion could conduct to the reconsideration of the relation between aesthetics and politics in the field of architecture. The framework of the study assumes as its point of departure the systematization and problematization of the critical theory of architecture from Bernard Tschumi based on the space-event relation. In its second moment, the thesis aims to elucidate how a certain notion of “event” has been appropriated by the contemporary cultural sphere and to present the logics as it operates not only in this sphere, but in a type of architecture that extensively has been transformed in its correlate. The analyses of the two previous conceptions of the space-event relation indicate the need for the investigation of other fields for critical action in architecture, and as well for the space-event relation itself. In a third moment, this study proposes the architecture (the spatialization processes and the spatialities that they engender) as *evental space*, establishing as mediation the thought about the “event” of the contemporary french philosopher Alain Badiou, and more specifically about the political event and the space on which takes place.

Key-words: space, event, contemporary architecture, criticism, design

Sumário

Introdução – espaço para o evento na arquitetura	9
[1] Evento, mote de uma teoria da arquitetura contemporânea	18
Pela necessidade da crítica e da invenção	19
<i>Intertextualidade</i> , espaço–evento da <i>différance</i>	27
O evento na experiência do processo de diferenciação	40
Projeto como estratégia para o estímulo dos eventos	49
<i>Parc de La Villette</i> : o espaço–evento entre a <i>différance</i> e a cultura das diferenças	56
[2] Evento, programação arquitetural performática	73
A cultura contemporânea do evento como “experiência”	74
Evento como performance: a “experiência” constantemente reinventada	85
Modos de ser do evento para consumo	94
“Entretenevento”, o evento disponível a todos	98
O espaço–evento como arquitetura de performance	103
[3] Evento, mobilizador da relação entre ação política e arquitetura	123
Um repensar sobre a ação política no mundo contemporâneo	124
Mundo contemporâneo e desejo de arquitetura: o <i>espaço eventual</i>	148
Considerações (não) finais	174
Referências Bibliográficas	177

Introdução – espaço para o evento na arquitetura

Esta tese de doutorado, inserida na área de concentração Projeto, Espaço e Cultura, tem como o seu objetivo mais geral investigar possibilidades de uma prática arquitetural que tenha relevância crítica no cenário contemporâneo caracterizado de maneira dominante por consensos nas esferas cultural, econômica, política e social.

A pesquisa parte da observação de que a sucessão e a convivência, no presente, de linguagens diversas na arquitetura acabam por participar do contexto atual de elogio às diferenças e de produção de novidades. Ao operarem apenas por revisões internas às linguagens, sem que estas remetam à ação política, estas arquiteturas alimentam este contexto como inserções eficazes na cultura de consumo contemporânea.

Interessa-nos, como arquiteto e professor - envolvidos, portanto, com a prática arquitetural, a pesquisa e a formação de outros arquitetos -, refletir sobre um campo de relevância para ação do arquiteto nos tempos atuais, como manifestação de um pensamento crítico frente ao cenário que se apresenta.

A conjunção do objetivo da pesquisa com seu contexto nos fez iniciar, em nossa investigação, pela prática teórica e projetual de outro arquiteto que se colocou a enfrentar questões similares em um momento histórico recente em que a disciplina também se via em xeque. Definimos um patamar teórico e operativo para a pesquisa, pelo qual avançar. Tomamos como ponto de partida para a nossa investigação – e não como seu tema ou objeto - um conjunto de textos de teoria de arquitetura e de reflexão sobre a prática projetual escritos pelo arquiteto franco-suíço Bernard Tschumi.¹

¹ Bernard Tschumi (1944) estudou em Zurich (*Federal Institute of Technology - ETH*), onde se diplomou em 1969. Desde então, tem se dedicado à pesquisa e ao ensino de arquitetura em escolas de referência internacional. Lecionou na *Architectural Association*, em Londres, entre 1970 e 79, um período de efervescência da escola que - após declínio na

Tschumi problematizou ideologias e práticas presentes na disciplina no final dos anos 1960 e no decorrer da década de 1970, período-chave para as discussões internas à arquitetura direcionadas à revisão do legado moderno, à reproposição dos procedimentos da disciplina e à reflexão sobre a existência ou não de uma esfera autônoma para as suas práticas.

Algo fundamental para a nossa reflexão, Tschumi produziu um número considerável de textos, os quais se mantêm atuais. Sua atualidade pode ser atestada pelo desdobramento (e, pode-se dizer, deslizamento) de algumas de suas concepções no interior da disciplina com a introdução dos meios digitais e pelo uso, mesmo que com sinal trocado, de estratégias projetuais similares na concepção de espaços dirigidos ao consumo. A sua atualidade se apresenta em outro patamar quando ainda pode ser tomada como plataforma para uma reflexão sobre um campo de mobilidade crítica para a arquitetura contemporânea.

Há em seus textos, por um lado, um posicionamento contrário aos modos como a arquitetura se insere historicamente na sociedade e, por outro, um engajamento na procura por possibilidades de uma atuação socialmente relevante do arquiteto, pelas vias da prática projetual. Esta dupla condição, teórica e prática, de sua atividade, exposta em seus textos, para nós é fundamental. Não porque estas atividades servem como mútua validação, mas porque a produção de conceitos e a investigação projetual se constituem como um meio fundamental para o avanço mútuo de suas práticas.

A publicação de seus principais textos originalmente de modo esparso em revistas de arquitetura e a sua presença inicial no meio arquitetônico quase que circunscrita ao contexto universitário poderiam dar margem a uma argumentação de que a sua inserção no meio arquitetônico foi tardia e, portanto, de restrita

década anterior e reestruturação – contava também, entre seus jovens professores, com Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Nigel Coats, Charles Jencks, Leon Krier e Ron Herron. Tschumi lecionou, em seguida, no *Institute for Architecture and Urban Studies*, em New York (1976), no *Princeton University School of Architecture*, em Princeton (1976 e 1980), na *Cooper Union*, em Nova York (1981-83), e na *Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University*, em Nova Iorque (1988 até o momento, sendo que de 1988 a 2003 ocupou o cargo de diretor). Ele vem desenvolvendo, nesse período de quase quatro décadas, uma atividade que objetiva conexão íntima entre teoria e prática projetual, publicando-a em diversos livros, dentre os quais destacam-se: *The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects* (1981), *Architecture and Disjunction* (1994), *Event-Cities* (1994), *Event-Cities 2* (2000), *The State of Architecture in the Beginning of the 21st Century* (2003); *Event-Cities 3: Concept vs. Context vs. Content* (2005); *Tschumi on Architecture. Conversations with Enrique Walker* (2006).

relevância no período. No entanto, o que se observa é o contrário. Para além das universidades de renome com as quais se envolveu e das destacadas revistas em que publicou, Tschumi veio a vencer em 1982 (apenas treze anos após graduado, tempo que, em se tratando de arquitetura, é curto), um dos concursos internacionais de maior envergadura da arquitetura contemporânea, o do *Parc de La Villette* (Paris), exatamente pela aproximação conceitual que ele imprimiu ao problema colocado. É importante pontuar ainda que, na década de 1970, além de ter se dedicado à docência e à pesquisa, Tschumi se inseriu no meio artístico nova-iorquino, contexto em que encontrou espaço para as suas primeiras experimentações, heterodoxas em relação ao panorama fechado em torno das questões sobre a autonomia da disciplina arquitetônica (Walker, Tschumi, 2006: 21-22).

O que nos chamou a atenção é que, aliando engajamento crítico e pesquisa projetual, sua teoria divergia de dois posicionamentos teóricos predominantes no período em que foi formulada, entre o final dos anos 1960 e os anos 1990. Um deles diz respeito à exacerbação da autonomia da linguagem formal que, num primeiro momento, se pensou como meio para a superação do Movimento Moderno, e que atualmente tem se constituído como tradução formal de paradigmas científicos e tecnológicos, produzindo largamente despolitização. O outro refere-se ao distanciamento da teoria de arquitetura em relação à prática de projeto, distância esta que se pode gerar politização, freqüentemente está associada ao deslocamento dos arquitetos para as ciências sociais e à desvinculação com a atividade projetual.

A teoria de Tschumi, alinhavada em seu princípio sobre um nítido enraizamento político e cultural, pretende se constituir como um chamamento ético da arquitetura. Ela estrutura uma reflexão que desvenda os vasos comunicantes existentes entre a manutenção de certos paradigmas dominantes na prática e na teoria da arquitetura - como a forma e a função - e o seu papel de representação das estruturas sociais e dos poderes políticos vigentes. Em contrapartida, ela propõe uma outra natureza para a disciplina que deve estar situada nas relações espaciais e nas dinâmicas de uso que se engendram nos espaços, que ele nomeia de “eventos”.

“Espaço” e “evento” são noções centrais da sua teoria da arquitetura contemporânea e conformam o núcleo em torno do qual desenvolvemos esta nossa investigação, re-situando-os. Nesta teoria, a forma e a função não são nem elementos de partida, nem elementos de chegada, apenas dados do processo projetual e do espaço arquitetônico. Esta compreensão nos libera das primazias que nos formaram como arquiteto: a função como matriz organizadora dos espaços e as suas relações com a forma, seja como tradução rigorosa da austeridade da técnica, seja como tradução livre de constructos científicos e tecnológicos – concepções, não raro, ainda vigentes, mas com outras roupagens.

Essa construção teórica que propiciou uma série de ganhos à disciplina arquitetônica foi sendo minada em seu âmago pelas transformações de ordem sistêmica que afetaram a arquitetura em seus vários planos: produtivo, material, social e, sobretudo, cultural. O que num certo momento se mostrou como um ganho, foi se tornando progressivamente no seu reverso, colocando-nos diante de um impasse considerável que exige uma tomada de posição.

Repensar os termos espaço e evento não significa “atualizar” a pesquisa de Tschumi, mas enfrentar esta situação política, social e cultural que envolve a arquitetura nesse início de século, suas tensões, conflitos e contradições. O espaço de reflexão que se abre à arquitetura na tese, diante disso, aproxima-se da consideração de alguns conceitos que têm sido trabalhados pela filosofia e, em especial, a noção mesma de “evento”.

Não se trata, no entanto (é importante frisar) de mais uma instrumentalização da filosofia que, num contexto em que a arquitetura tem consumido acelerada e freneticamente conceitos e signos, tem sido transformada por ela em mercadoria (Proto, 2007). Ao contrário, nos aproximamos da filosofia, em especial da obra do filósofo francês contemporâneo Alain Badiou, para construirmos uma posição crítica e delinearmos possibilidades para uma atuação relevante frente a este mesmo contexto.

Badiou é reconhecidamente um filósofo que tem procurado construir uma intensa reabilitação da própria filosofia diante do avanço da lógica consensual que organiza maciçamente a vida contemporânea e opera pelo descrédito de

qualquer pensamento dissonante. A conexão que Badiou realiza nessa empreita, da noção de evento com a ação política no mundo contemporâneo, decisiva para a própria filosofia, também o será para construirmos a nossa reflexão sobre a arquitetura.

Neste percurso composto por considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea, as hipóteses que nos guiam são as seguintes. A primeira, a de que a noção de “evento”, segundo a filosofia de Alain Badiou, traria abertura para investigações críticas sobre o projeto e práticas de espacialização na arquitetura contemporânea. E a segunda, a de que esta noção levaria à reconsideração da relação entre estética e política no campo da arquitetura.

É necessário que abramos aqui um parêntese a respeito do termo “evento”. Tomamos, neste trabalho, a palavra “evento” como sendo correlata de “*événement*” do francês e de “*event*” do inglês - em detrimento do termo “acontecimento”. A noção de “*event*” desenvolvida por Tschumi em textos escritos originalmente em inglês² é comumente traduzida para o português como “evento” - da qual toda uma área de reflexão sobre relações entre espaço e ocorrências no espaço arquitetônico é em parte tributária. A sua teoria, por sua vez, tem como referencial a filosofia da desconstrução de Jacques Derrida, mais especificamente no conceito de “*événement*”, que é traduzido comumente para o português como “acontecimento”.

Já o conceito de “*événement*” presente na obra do filósofo Alain Badiou, decisiva para a construção de nossa tese, aportou no português tanto como “acontecimento” (em “*Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*”, 1995) quanto como “evento” (em “*Para uma nova teoria do sujeito*”, 1994, e em “*O Ser e o Evento*”, 1996, considerada sua obra-prima³). Para o momento, é importante frisar que – com todas as distinções que há entre os constructos

² Tschumi publicou os primeiros textos sobre o assunto em revistas editadas em inglês. Somente em 1993 foi editado o primeiro livro a reunir sua produção projetual, publicado em francês sob o título “*Praxis: Villes-Événements*” (1993). Este foi posteriormente ampliado e reeditado para a exposição de Bernard Tschumi no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1994, com o título “*Event-Cities (Praxis)*”.

³ *L'Être et l'Événement* (1988), traduzido para o português como *O Ser e o Evento* (Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996), tem em espanhol o título *El ser y el Acontecimiento* (Trad. Raúl J. Cerdeiras y Alejandro A. Cerletti. Buenos Aires, Manantial, 1999) e em inglês, *Being and Event* (Trad. Oliver Feltham. New York, Continuum, 2005).

filosóficos de Derrida e Badiou – o “*événement*” para ambos é imprevisível e indecível.

Do outro lado, na esfera cultural, há uma imbricação entre os termos “evento” e “acontecimento”, segundo a qual ambos têm uma significação majoritária como “algo que ocorre de modo programado”. Os termos “evento” e “acontecimento” comparecem de modo privilegiado na cultura contemporânea para designar as mais diversas modalidades de ações, situações, seres e estados, convertendo-se em motes-chave que condensam os princípios, os processos e os efeitos da dinâmica cultural. Como se vê, ambos os termos dão margem a significações paradoxais.⁴

Considerando-se que o recorte que se coloca para a pesquisa é o de problematizar as práticas arquitetônicas dentro do campo cultural contemporâneo a partir do conceito filosófico, acreditamos que o “campo de tensão” formado pelos sentidos que o termo evento recebe na cultura e na filosofia é decisivo para esta tese.⁵

Será fundamental, nesta construção, a noção de *sítio eventual*⁶ de Alain Badiou (1996). Ela será chave para um conceito que comporemos e que dele se

⁴ O termo evento (do latim, *eventus*) significa: “1. Acontecimento, sucesso. 2. Eventualidade, acaso, acontecimento incerto. 3. Acontecimento planejado que reúne várias pessoas, para fins profissionais, esportivos, de lazer ou outros. Estat. Em um fenômeno aleatório, ocorrência de um elemento de um conjunto universo definido previamente; acontecimento” (Larousse, 2004). Vê-se, por aí, que o termo “evento” é sinônimo do termo “acontecimento” em duas modalidades: acontecimento incerto e aleatório, e acontecimento planejado. E a palavra acontecimento, por sua vez, significa: “1. O que acontece; ocorrência, fato. 2. Sucesso, evento. 3. Acontecido.” (Larousse, 2004). Há, então, uma sinonímia recíproca entre os termos que não auxilia em possíveis especificidades. Ao invés de abrir sentidos, mostra na verdade uma relação imbricada entre os termos que se verifica não só em língua portuguesa. O termo correlato de “evento” em língua inglesa é o termo “*event*”, que se distingue de “*happening*”, mas não o faz de maneira contundente, pois este é definido como “*an event that happens*” (um evento que acontece). Na tradução para o português, “*event*” tem como sinônimos tanto “evento” quanto “acontecimento”. Algo similar ocorre em relação ao francês. “*Événement*”, “fato importante, notável, do ponto de vista geral ou particular” (“*fait important, notable, d'un point de vue général ou particulier*” – *Grand Dictionnaire Terminologique*, s/d); é comumente traduzido para o português como “acontecimento”, mas é o correlato em francês tanto para este quanto para “evento”. Do mesmo modo, “*événement*” é traduzido comumente para o inglês como “*event*”, porém é o correlato tanto para este quanto para “*happening*”. O mesmo *Grand Dictionnaire Terminologique* (s/d) reconhece que o termo “*event*” do inglês possui um sentido mais amplo que o termo francês “*événement*”, utilizado especificamente para referenciar um fato marcante (como, por exemplo, os eventos de maio de 68). Mesmo que o dicionário terminológico aponte os termos “*manifestation*” e “*activités*” como correlatos de “*event*” para a designação de “eventos culturais”, tornou-se corrente, no entanto, o uso do termo francês “*événement*” para a designação de eventos na cultura em geral.

⁵ A opção pelo termo “evento” implicará na manutenção do termo “acontecimento” em citações de obras na filosofia que fazem uso deste termo.

⁶ em francês, *site événementiel*; em inglês, *evental site*; em espanhol, *sítio de acontecimiento*.

avizinha, o qual denominaremos *espaço eventural* – que nos parece ter maior força semântica que se optássemos pela expressão “espaço de acontecimento”.

A matriz de pensamento de Badiou traz uma abertura para a reconsideração em outras bases da noção de evento em arquitetura, distintas das que propôs Tschumi e radicalmente contrárias às que majoritariamente vem norteando a prática arquitetural nos dias atuais. Seguindo Badiou, frente ao regime de consensos que tem engessado os vínculos sociais, a possibilidade da ocorrência, mesmo que rara, de heterogeneidades se dá necessariamente por ações políticas desencadeadas por um evento.

Pretendemos construir uma posição em consonância com seu pensamento, segundo o qual a ocorrência do evento político coaduna comprometimento e abertura para a política no mundo contemporâneo. É possível - e necessário - pensar sobre modos de existência de uma prática arquitetural que tenha relevância crítica no contexto contemporâneo, em estreita vinculação a um evento - na acepção que dá Badiou ao termo.

Com base nos argumentos expostos, esta tese é dividida em três capítulos. Cada qual é composto por duas ênfases, uma relativa aos conceitos de evento em questão e outra aos espaços que engendram. Os três capítulos conformam um contexto temporal que tem início com a teoria de arquitetura de Bernard Tschumi, elaborada a partir do final da década de 1960, e perpassa o presente. É possível tomar o conjunto como uma sequência formada por um primeiro ato como construção de uma teoria de arquitetura, um segundo ato como cooptação do anterior, e um terceiro ato, de proposição de um outro campo crítico frente ao contexto atual. Como também é possível considerar, pela presença que os dois primeiros atos mantêm no cenário contemporâneo, que eles coexistem com o terceiro em um “campo de tensão”.⁷

⁷ Podemos dizer que, de algum modo, os três atos têm vinculações, mesmo que indiretas, com as manifestações de maio de 1968, os pensamentos críticos que eles engendraram e a energia social que extravazaram. As referências a este momento são claras propulsoras do princípio da teoria de Tschumi sobre o espaço-evento embasada no pós-estruturalismo francês daquele período subsequente. Por outro lado, as energias sociais liberadas durante o mesmo período (do qual maio de 68 foi emblemático) compõem, segundo autores como Perry Anderson (1984), Fredric Jameson (1985 e 1991) e Otilia Arantes (1998), um dos nós da ampliação do capitalismo em direção à cultura – que levará à hipertrofia dos eventos de consumo das experiências. Do mesmo modo, os eventos de maio de 1968 são chaves para toda a filosofia de Alain Badiou, a qual se coloca a pensar a possibilidade da ocorrência da política no mundo contemporâneo.

O primeiro capítulo, “Evento, mote de uma teoria da arquitetura contemporânea”, trata da construção da teoria de arquitetura de Bernard Tschumi, a qual desloca a consideração da arquitetura segundo o binômio forma-função para a relação espaço-evento.⁸ Iniciamos a aproximação à sua obra pela demarcação de seu posicionamento frente tanto a algumas ideologias defendidas pela arquitetura moderna, quanto às defesas seja da autonomia da linguagem da arquitetura, seja da heteronomia de suas práticas – um debate acirrado no contexto dos anos 1960 e 70.

A relação presente na obra de Tschumi entre teoria e prática projetual será examinada a partir da leitura do *Parc de La Villette*, em dois níveis de leitura: por um lado, as intenções colocadas e os dispositivos projetuais utilizados e, por outro, as dinâmicas de uso engendradas no e pelo espaço construído e suas inter-relações com o contexto cultural contemporâneo.

No segundo capítulo, “Evento, programação arquitetural performática”, examina-se a construção dos modos de concepção e de operacionalização do “evento” na cultura contemporânea e seus deslizamentos. Explicitam-se as vinculações das noções de “evento” e “experiência” na cultura de consumo, com o design e o marketing, com a “construção de atitudes”, e com o projeto e a manutenção estratégica do que, nesta esfera, se entende por “sujeito”.

Após o percurso sobre as concepções e as operacionalizações do conceito de “evento” na esfera cultural monetarizada, analisa-se como o mote cultural aporta na arquitetura como uma lógica espacial de “arquitetura de performance”, suporte fundamental daquela esfera. Duas foram as modalidades consideradas

⁸ Como se sabe, a noção de evento compôs um dos mais proeminentes focos de investigação de proposições arquiteturais e artísticas que caracterizaram os anos 1960. Em sintonia com as transformações culturais do período e com a crítica às estruturas sociais estabelecidas, estava na ordem do dia para muitas delas a irrupção de momentos de conscientização e sensibilização. Dentre outros temas, a “descoberta do corpo”, a investigação do tempo e a participação do espectador, foram questões que se desdobraram em proposições diversas, desde aquelas mais interessadas na ampliação da linguagem arquitetural e artística, até os que se apresentavam como contraposição à reificação do objeto e ao déficit de ação frente às lógicas dominantes. Entre as duas vias, a obra de Bernard Tschumi participou deste contexto ocupando uma posição ao mesmo tempo crítica politicamente e investigativa dos procedimentos arquiteturais. Dada a amplitude de apropriações da noção de evento na arquitetura e na arte desde aquele período, cabe sinalizar que, como opção de recorte, nosso objeto de pesquisa está delimitado ao campo da arquitetura. Não nos desligaremos, entretanto, da influência que a arte tem no aporte desta questão. Assim como algumas práticas artísticas tiveram influência na formulação de Tschumi e outras têm composto os deslizamentos que ocorrem nos ditos “eventos culturais”, outras ainda têm se comprometido com o evento crítico no contexto contemporâneo.

chaves dentro do próprio contexto disciplinar: as “arquiteturas contentoras de grande escala” e as “arquiteturas híbridas e digitais”.

O terceiro capítulo, “Evento, mobilizador da relação entre ação política e arquitetura”, inicia defendendo que é preciso rever os termos do político para com eles repensar a localização da arquitetura e suas práticas diante deste congelamento consensual contemporâneo. Para tanto, nos remetemos à obra do filósofo Alain Badiou que, pela noção de evento, coloca a concepção de política numa outra dimensão e propõe uma relevância política para a própria filosofia no mundo contemporâneo.

A reconsideração filosófica da noção de evento desencadeia uma série de deslocamentos conceituais, os quais nos propomos a pensar no campo da arquitetura, respondendo pelas hipóteses delineadas nesta tese. Pela reconsideração da noção de evento afirma-se a possibilidade do engendramento de um outro espaço para a prática arquitetural. Afirma-se a possibilidade de pensar a arquitetura como *espaço eventural* marcado pela estreita relação entre a estética e a política.

Pela noção de *espaço eventural*, defende-se a abertura de um outro espaço para o evento na arquitetura. Uma abertura que deve ser buscada cotidianamente e que irrompe em pequenas e raras heterogeneidades. Estas são a espacialização do evento da política e nelas reside uma lógica distinta da que domina o contexto atual da disciplina.

[1] Evento, mote de uma teoria da arquitetura contemporânea

Pela necessidade da crítica e da invenção

O objeto de estudo deste primeiro capítulo da tese é a resposta formulada por Bernard Tschumi a uma situação crítica em que se encontrava a arquitetura nos anos 1960 e 1970, marcada por fortes constrangimentos culturais, políticos e disciplinares. É nesse contexto que focaremos o seu conceito de “evento” e as implicações que têm em seu processo projetual, nas espacialidades geradas e na experiencição do espaço. Este capítulo não pretende se configurar, portanto, como um texto monográfico sobre o arquiteto⁹, mas dar relevo à reflexão que realiza sobre o “evento” e ao que dela decorre para o pensar e fazer arquitetura na contemporaneidade.

⁹ Para que se tenha uma breve compreensão da trajetória de Bernard Tschumi para além de seu constante envolvimento com a docência, é possível demarcá-la, *grosso modo*, em três períodos - em muito sintomáticos dos horizontes disciplinares entre os anos 1960 e o momento corrente. O primeiro, compreendido entre a sua formação como arquiteto (1969) e a conquista do concurso para o projeto do *Parc de La Villette* (Paris, 1982), tem clara ênfase em sua investigação teórica sobre as inter-relações entre concepção e experiência do espaço e entre espaço e evento. São desse período “Advertisements for Architecture” (1976-80) e “Manhattan Transcripts” (1977-81). O segundo período, entre 1982 e 1991, recebe influência direta do desenvolvimento do projeto do parque e de *Le Fresnoy* (1991). Nele, os textos que escreve fazem a ponte entre o momento teórico anterior e as estratégias e dispositivos que utiliza nos projetos que começam a aparecer em maior número. O terceiro momento é marcado pela divisão de seu tempo entre a coordenação do curso de arquitetura em Columbia (iniciada em 1988) e seu escritório que nos anos 2000 passa a ter um volume muito maior de trabalho. Nesse período, a escrita de textos teóricos é substituída em grande medida pelo trabalho de projeto. Os livros da série *Event-Cities* (iniciada em 1994 com o segundo número lançado em 2000), são dedicados à apresentação extensiva dos processos de projeto. No terceiro número da série, lançado em 2005, a relação espaço-evento passa a aparecer de modo indireto sob uma outra relação mais colada com o que se pode considerar o processo cotidiano de projeto: conceito-contexto-conteúdo. Em mais de três décadas de desenvolvimento de seu trabalho, a contundência política e a ênfase crítica foram lentamente cedendo espaço para uma atividade projetual cada vez mais imersa em uma realidade pragmática. Seja o seu “amadurecimento” resultado da clareza dos limites de sua ação ou de um recuo pragmático, ele não invalida o grande corpo teórico e de experimentações que realizou no sentido de uma “arquitetura crítica”. É ela que nos interessa neste ponto da tese.

O conceito de evento que emerge em suas reflexões sobre arquitetura é parte integrante da resposta que ele dá a uma pergunta-chave para aquele período, entre os anos 1960 e 1970: “O que é arquitetura?”¹⁰ A intensificação de tal questionamento - que culminou em debates acirrados como aquele entre Manfredo Tafuri e Peter Eisenman abrigado pela revista norte-americana *Oppositions*¹¹ -, pretendia construir um solo operativo e crítico a uma disciplina que se ressentia do esvaziamento progressivo do arcabouço teórico que norteou o Movimento Moderno hegemônico (tendo o último CIAM ocorrido na década de 1950) e que ansiava por re-encontrar uma relevância social e política para a sua prática – seja pela compreensão de seus mecanismos internos, seja pela compreensão de sua vinculação às estruturas mais gerais da sociedade.

Para Tschumi, a prática arquitetural deveria estar umbilicalmente comprometida com a reflexão sobre o seu contexto histórico e abarcar uma ação política de crítica às narrativas estabelecidas. E é na resposta que defendeu para a questão que se encontra a chave para uma posição específica, simultaneamente crítica e inventiva, que ele passou a ocupar no contexto da Arquitetura Contemporânea. Em sua afirmação *a arquitetura é a relação disjuntiva entre espaços e eventos* ou, de outro modo, *a relação disjuntiva entre a concepção do espaço e a experiência do espaço* - que apareceu pela primeira vez em seu texto *Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (Or the Architectural Paradox)* publicado na revista londrina de arte *Studio International* (nº 977, set-out 1975)¹² – encontramos três vetores de direção. Uma formulação crítica frente ao

¹⁰ Tschumi faz referência a esta pergunta que o movia na primeira entrevista que concede a Enrique Walker em Walker, Tschumi, 2006: 16.

¹¹ Os principais capítulos desse debate foram selecionados e discutidos por K. Michael Hays em “*Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984*” (Princeton Architectural Press, 1999).

¹² Este e outros textos de teoria escritos por Tschumi entre as décadas de 1970 e 1990 e publicados em revistas como *Architectural Design*, *Artforum International* e *Oppositions*, os quais estruturam grande parte de seu pensamento sobre a arquitetura, deram origem ao livro *Architecture and Disjunction* (MIT Press, 1994). O livro é organizado em três partes; Em *Espaço*, Tschumi analisa algumas teorias sobre o espaço arquitetônico e sugere uma possível lógica que perpassa as suas definições. Em *Programa* apresenta o evento como noção decorrente da expansão da dimensão programática da utilidade que compunha com a beleza e a solidez a base clássica tripartite da arquitetura. Em seguida, investiga as complexas relações entre os espaços e os eventos que ocorrem em seus interiores. Em *Disjunção* discorre sobre as implicações da equação formada pelos termos anteriores e apresenta criticamente as estratégias presentes na prática projetual que iniciava em busca da espacialização crítica de tais conceitos. A referência ao evento já havia aparecido anteriormente no livro *Manhattan Transcripts* de 1981; associado ao espaço e ao movimento, compunha o conjunto de elementos essenciais na notação da “experiência arquitetural”.

enfoque dominante da historiografia da arquitetura e ao legado teórico Moderno, uma diferenciação crítica e produtiva em relação às respostas de seus contemporâneos à questão posta e uma construção de base para a formulação de sua teoria e para a sua prática projetual.

Sob a influência de um período histórico marcado pelo desejo por transformações profundas nas diversas esferas que compunham a sociedade ocidental, como os que personificaram as revoltas de maio de 1968¹³, estava claro, para ele, que a arquitetura deveria repensar tanto os esquemas de legibilidade definidos pela determinação cultural e histórica, estruturadores da historiografia dominante da arquitetura, quanto a sua posição social de representação do poder econômico e político.

Em sua proposição de “uma outra natureza da arquitetura”, encontram-se duas substituições: uma de “categoria” e outra de “relação”. A primeira é a substituição do binômio forma-função moderno – que, em espectro variado, solidificou a base teórica e operacional da disciplina no século XX - pelo binômio espaço-evento, que abarca a instabilidade da arquitetura como espaço vivencial e a sua transformação pelos movimentos e pelos usos. Pensar criticamente a arquitetura em visada histórica passava igualmente, para ele, pela crítica ao seu papel político, social e cultural conservador de representação, via fixidez e permanência, da ideologia dominante. Frente à pureza e à ordem da arquitetura como forma-função concebida, sua teoria advoga pela arquitetura como confronto entre os espaços e os eventos, entre o concebido e o vivenciado.¹⁴

¹³ Em 1968, Tschumi cursava a graduação em arquitetura no *Federal Institute of Technology – ETH* (Zurique, Suíça) e realizava estágio no escritório de Candilis, Josic e Woods, em Paris, vindo a graduar-se no ano seguinte.

¹⁴ “Arquitetura diz respeito tanto mais aos eventos que tomam lugar nos espaços quanto aos espaços em si (...) as noções estáticas de forma e função favorecidas longamente pelo discurso arquitetônico precisam ser substituídas pela atenção às ações que ocorrem dentro e ao redor dos edifícios – para o movimento dos corpos, para as atividades, para as aspirações...” (1994a:13). Em outro texto diz: “A arquitetura é definida como o confronto prazeroso e algumas vezes violento de espaços e atividades (...) O confronto inerente à arquitetura entre espaço e uso e a inevitável disjunção dos dois termos significa que a arquitetura é constantemente instável, está constantemente em vias de transformação. É paradoxal que três mil anos de ideologia arquitetônica tenham tentado afirmar o próprio oposto: que arquitetura é estabilidade, solidez, fundação. Eu reivindicaria que a arquitetura foi usada ‘à contre-emploi’, contra e apesar dela mesma, assim como a sociedade tentou empregá-la como um meio para estabilizar, para institucionalizar, para estabelecer permanência. É claro, esta ideologia prevalente significou que a arquitetura teve que ignorar os outros termos da sua equação (...), ou coincidir com rituais de ocupação congelados – uma corte de justiça, um hospital, uma igreja, até a casa unifamiliar vernacular – nos quais os rituais da instituição refletiam diretamente nos espaços arquitetônicos que os cercavam.” (1994b: 4, 19)

A segunda substituição é a da relação de “dependência hierárquica” entre termos (como no mote “a forma segue a função” proposto pelo arquiteto norte-americano Louis Sullivan e extensamente vinculado ao que convencionou-se designar como Movimento Moderno) por outra de relação de “disjunção”¹⁵, sustentada por duas observações, uma, de ordem sócio-econômica dos edifícios e outra de ordem política da arquitetura e das cidades. A condição mutável dos programas na sociedade contemporânea e as transformações de uso por que passam os edifícios não permitem a manutenção de qualquer relação de causa e efeito entre forma, função e usos (Tschumi, 1994b: 4, 20-21)¹⁶. Assim como, em escala urbana, tanto os eventos de Maio de 68 em Paris como os conflitos na Irlanda do Norte, dentre outros, apresentavam um padrão de “uso indevido” do espaço urbano e demonstravam claramente o caráter disjuntivo entre os espaços e os eventos que neles tomaram lugar.¹⁷

A prática da arquitetura como composição e síntese, como a perfeição e a ordenação dos objetos inserida numa visão de futuro realizado pelo progresso e pela continuidade, é inaplicável para Tschumi em um mundo onde a dissociação e a impossibilidade da totalidade estão implicadas (1994b: 176, 212). Tomada como potência antes que debilidade, a disjunção é vista por ele como qualidade

¹⁵ Na Introdução de *Architecture and Disjunction*, Tschumi faz uso do dicionário Webster’s para esclarecer o verbete: “disjunção: o ato de dissociar ou condição de ser dissociado; separação, desunião. A relação dos termos de uma proposição disjuntiva. Dissociação.” (1994b:3).

¹⁶ É interessante perceber como, de maneira distinta, a relação dissociada entre forma e uso também é central para Aldo Rossi e Robert Venturi, como modos peculiares da consciência, própria do período, da falência de uma arquitetura baseada nas determinações que regeram o Movimento Moderno. Em seu livro “A Arquitetura da Cidade” (1966; São Paulo, Martins Fontes, 1995), Rossi caracteriza o “fato urbano” como uma situação de permanência da forma e de mutabilidade dos usos: “Mudam as funções, mas é a forma que fica impressa em nós. (...) A forma não é resumo da função, ela tem motivações mais complexas” (p. 24). Se em Rossi há a valorização da forma como condensação simbólica, em Tschumi há a crítica contundente desta característica pela manutenção que realiza do *status quo*. Por sua vez, via os escritos de Venturi (Complexidade e Contradição em Arquitetura, 1966 – Martins Fontes, 1995 – e Aprendendo de Las Vegas, 1972 – Cosac & Naify, 2003), uma outra arquitetura pós-moderna se desenvolveu - mesmo que criticamente em explícita oposição ao Movimento Moderno - igualmente sob o binômio forma-função, mas pela proposição da clara dissociação entre os aspectos formal e funcional. Com grande prevalência da forma (destinada à fruição leiga) em detrimento do espaço (associado à fruição culta), caberia à arquitetura promover a visualidade do objeto arquitetônico por meio da replicância das formas da tradição arquitetônica e das estruturas comunicativas orientadas pelo (e para o) mercado e a indústria cultural. Se há concordância em relação ao contexto de disjunção mapeado por Venturi, a posição de Tschumi frente à questão não é a potencialização do “estado das coisas”; ao contrário, é a de buscar a sua transformação utilizando a disjunção (não entre forma e função, mas entre espaço e evento) como estratégia.

¹⁷ Quando professor da *Architectural School*, no início da década de 1970, Tschumi fez uma viagem à Irlanda do Norte para estudar possíveis correlações entre insurgência social e paisagem urbana e geográfica (Tschumi, 1994b: 14 e Walker, Tschumi, 2006: 17).

“extremamente ‘arquitetural’” (1994b: 4) que, como se verá, adquire em sua obra algumas derivações: objeto, estratégia e objetivo.

A natureza da arquitetura vinculada aos termos “espaço”, “evento” e “disjunção” rejeita a posição secundária dada ao espaço como produto resultante da estruturação de um programa legível em uma forma pura ou da seleção e combinação de formas seja da tradição seja da indústria cultural.¹⁸ Pois, por estes procedimentos, o espaço torna-se pensável e operável apenas indiretamente por intermédio da forma e ou da função: forma-função-espaço, forma-espaço, função-espaço.

Encontramo-nos neste ponto com o segundo vetor da asserção *a arquitetura é a relação disjuntiva entre espaços e eventos*: a possibilidade que Tschumi vislumbra de ação simultaneamente crítica e produtiva no presente. Ele relata que nos anos 1970 os arquitetos que partilhavam do desejo de transformação da sociedade, também partilhavam da visão de que a proximidade histórica da arquitetura com os poderes do Estado e do capital a tornavam uma ferramenta política extremamente frágil para a transformação desta mesma sociedade (Walker, Tschumi, 2006: 16-17). Pois ao arquiteto sempre coube a tradução em imagem e em espaço das estruturas das instituições sociais, econômicas e políticas e, mesmo no caso de políticas socialmente orientadas, os programas deveriam refletir as visões predominantes do quadro político existente (Tschumi, 1994b: 5). E é desta conjuntura, entre o desejo e a necessidade por um lado, e os limites por outro, que se delinearam os caminhos tomados no período.

Uma postura política tomada por muitos frente à situação foi a desistência de fazer arquitetura em busca de instrumentos políticos que possuíssem efetividade. No extremo oposto, para aqueles que - como Robert Venturi - viam a arquitetura ter finalmente se libertado de condicionamentos éticos e encontrado a sua verdadeira vocação, havia o vasto território da construção de signos a ser explorado.

¹⁸ A proeminência da manipulação formal em detrimento de considerações sociais e utilitárias é considerada por Tschumi um particular aspecto que aproxima as arquiteturas Moderna e Pós-Moderna (1994b: 113).

Dentre as possibilidades encontradas para uma certa resistência e manutenção dos vínculos com a disciplina, duas foram as proeminentes: a prática acadêmica desvinculada da prática projetual e desiludida em relação à construção; e a procura da definição de uma especificidade disciplinar baseada na pesquisa retrospectiva por recorrências de métodos e tipologias que pudesse garantir a manutenção da própria arquitetura como disciplina¹⁹. E que, por sua vez, a permitisse, seguir seu rumo com independência em relação aos contextos mais gerais da sociedade. Nos dois casos, como se vê, o encerramento em limites teóricos foi a tônica.²⁰

Entre a recusa da arquitetura e o seu encerramento disciplinar, Tschumi pensava ser necessária uma terceira via de ação, apresentar uma nova agenda política e cultural que pudesse transformar as dimensões reflexiva e prática da arquitetura, e que a capacitasse a se constituir como catalisadora de processos de transformação social em curso (Tschumi, 1994b: 15)²¹. Tschumi defendia que

¹⁹ Tschumi usa a expressão “constantes da história” do crítico Bernard Huet para se referir a essa procura por uma coerência histórica que daria legitimidade à arquitetura (Grossman, Sperling, Tschumi, 2007).

²⁰ A trajetória de Tschumi também não escapou, no período, de um foco concentrado nas atividades teóricas e acadêmicas; é certo que com um enfoque político e crítico evidente. Nos doze anos que antecederam a conquista do concurso para a construção do *Parc de La Villette* em 1982, Tschumi dividiu suas atividades entre os cursos na AA e posteriormente em universidades americanas, a escrita de textos, as pesquisas em notações e o que chamou de “ações revolucionárias retóricas”, ou ainda “verificações”, que objetivavam “verificar para onde o sistema estava indo” (Tschumi 1994b:10-14; Walker, Tschumi, 2006: 19). Via duas linhas de ação políticas possíveis: “*exemplary actions*”, que se constituiriam por ocupações físicas e discursivas sobre o espaço da cidade, e “*counterdesign*”, formulações gráficas e discursivas críticas à lógica arquitetônica e urbana vigente. Tschumi realizou experiências de “ações exemplares” com seus estudantes da AA: a ocupação em 1971 - por duas semanas até a chegada da polícia - da estação de trem abandonada *Kentish Town* em Londres com a implementação de domos infláveis para serviços comunitários e os subseqüentes “*five-minutes attacks*”, ações de apropriação livre do espaço urbano. Entre 1976 e 1980, como ação de “contra-projeto”, Tschumi realizou *Advertisements for Architecture* (em paralelo à escrita dos textos *The Architectural Paradox* e *Architecture and Transgression*), uma série de montagens a partir de fotos e frases criticando a defesa da autonomia e enfatizando os paradoxos e os conflitos inerentes à relação entre o espaço concebido e seus usos posteriores. Em algumas delas foram utilizadas fotos da *Villa Savoye* de Le Corbusier tiradas por Tschumi em 1965 quando estudante na ETH, nas quais encontrou “as paredes esquálidas dos espaços de serviço no térreo, fedendo a urina, manchadas de excrementos, e cobertas com grafitis obscenos”, claramente uma crítica da forma pura e autônoma privilegiada por Aldo Rossi e Peter Eisenman, dentre outros (Tschumi apud Hays in Damiani, 2003). Em outra, irônica, abaixo de um homem amordaçado lê-se o título “*Ropes* (que inglês pode assumir vários significados: corda, entender do riscado, dar dicas a alguém, amarrar algo a algo) and *Rules* (regras)” e o texto: “Olhe para isso desse modo: O jogo da arquitetura se faz por um intrincado jogar com regras que você pode quebrar ou aceitar. Essas regras, como tantos nós que não podem ser desfeitos, têm uma significação erótica de ‘bondage’: quanto mais numerosos e sofisticados os impedimentos, maior o prazer. A paixão mais excessiva sempre envolve um conjunto de regras. Por que não desfrutá-las?” (Walker, Tschumi, 2006: 25).

²¹ Na introdução a *Architecture and Disjunction*, Tschumi diz o mesmo de outro modo; aponta que entre o conservadorismo e a crítica havia uma terceira possibilidade de ação que chamou de “revolucionária”, a qual, fazendo uso do conhecimento do meio ambiente - o entendimento das cidades e do funcionamento da arquitetura -, atuaria em forças profissionais que buscassem novas estruturas sociais e urbanas (1994b:9). “Eu estava preocupado com a necessidade de

não se tratava de reabilitar certas crenças behavioristas das décadas de 1920 e 1930, segundo as quais o comportamento individual poderia ser influenciado, ou mesmo racionalizado, pela organização do espaço, como também tinha consciência da enorme diferença que havia entre alterar o modo pessoal de vida e transformar as estruturas sociais. Em contraposição ao cenário de exacerbação da autonomia da arquitetura, considerava o espaço *per se*, anterior aos usos, como politicamente neutro (Tschumi, 1994b: 8; Walker, Tschumi, 2006: 16) – uma defesa que, se é polêmica, tem contexto demarcado.²²

Deslocada a potencialidade conferida pela Arquitetura Moderna ao espaço *per se* como elemento prévio de transformação das estruturas da sociedade, a sua aposta em um novo papel político da arquitetura deveria enfrentar o desafio – na forma de paradoxo - que se colocava. Se a arquitetura (sinônimo de cidade, organização estratégica do território - Tschumi, 1994c: 11, 12) é a projeção da sociedade e é iniciada por ela, não se pode construir algo que não seja a imagem do que já está presente, mas ao mesmo tempo há o desejo de criar possibilidades para uma nova sociedade (Walker, Tschumi, 2006: 15)²³.

Estava claro que, para uma efetividade política da ação do arquiteto, não era possível abarcar apenas uma parte da equação, a concepção espacial/formal, seja com o objetivo de, por si mesma, desencadear transformação social, seja pleiteando um território metodológico próprio e independente. Pois as duas convergem para uma mesma direção: a da autonomia e da abstração. Como, na outra ponta, a plena submissão à determinação da arquitetura pelas estruturas

uma arquitetura que pudesse transformar a sociedade – que pudesse ter um efeito político ou social” (1994b:5). Essa aposta constituía a idéia central presente no texto “*The Environmental Trigger*”, preparado para um simpósio na *Architectural Association* (AA) em 1972. Além da viagem à Irlanda do Norte para pesquisa de campo sobre as correlações entre eventos e espaços urbanos, esse texto e os dois cursos que ministrou na mesma faculdade, “*Urban Politics*” e “*The Politics of Space*”, no início dos anos 1970 – entre seus 26 e 28 anos de idade - dão o tom do foco político de suas reflexões sobre a arquitetura.

²² Retomando as idéias de seu texto “*Environmental Trigger*” (1972), Tschumi pondera: “Um espaço assimétrico, por exemplo, não era mais ou menos revolucionário ou progressista que um simétrico. (O que foi dito naquele tempo é que não havia algo como uma arquitetura socialista ou facista, somente arquitetura em uma sociedade socialista ou facista)”. Do mesmo modo, nos incidentes políticos que ocorriam naquele período em diversas cidades, não era a forma arquitetônica (contextual ou modernista) que contava, mas os usos e os significados que eram dados a ela (1994:8).

²³ “Como poderiam os arquitetos evitar verem a arquitetura e o planejamento como o produto confiável da sociedade dominante, e verem seu artefato, em contrário, como um catalisador para transformação? Podem os arquitetos reverter a proposição e, em vez de servirem a uma sociedade conservadora que agiu sobre nossas cidades, ter a própria cidade agindo sobre a sociedade?” (1994b: 6).

econômicas e sociais tende levar à deserção ou ao imobilismo político. Monta-se, então a posição de Tschumi na arquitetura contemporânea. A refutação, simultaneamente, da garantia da autonomia e da determinação da heteronomia da prática arquitetural e a proposição de uma alternativa crítica.²⁴ E, no que concerne à autonomia, além de refutá-la, Tschumi apontava um dilema ideológico que envolvia a questão: “Se o objeto arquitetônico renuncia a sua autonomia pelo reconhecimento de sua dependência ideológica e financeira latente, ele aceita os mecanismos da sociedade. Se ele se santifica a si mesmo em uma posição pelo bem da arte-pela-arte, ele não escapa da classificação entre compartimentos ideológicos existentes” (1994b: 46).

Demarcado que na arquitetura o espaço não subsiste de maneira autônoma e que a autonomia igualmente não se aplica ao evento, isto é, não há um evento em estado “puro”, pois espaço e evento sempre se qualificam mutuamente – mas não se definem - (Walker, Tschumi, 2006: 26), Tschumi defende dois pontos fundamentais: que não há arquitetura “sem programa, sem ação, sem evento” (1994b: 3; Grossman, Sperling, Tschumi, 2007) e que os eventos e os significados conferidos a eles é que são políticos (1994b: 8). A primeira defesa decorre de que a arquitetura só se efetiva como campo da experiência espacial, como o que se instaura no uso pelos corpos; ela realiza o deslocamento do continente para o conteúdo, dos espaços para aquilo que neles acontece²⁵. A segunda defesa decorre da própria disjunção entre os termos espaço e evento que, sob tal condição, encontram outros modos de correlação e que podem ser políticos.

²⁴ A posição crítica que Tschumi ocupa, com a formulação da arquitetura sobre o binômio espaço-evento, em relação à arquitetura moderna e à arquitetura pós-moderna apresenta duplo sinal. Em relação à primeira, posiciona-se, como já dito, contrário ao determinismo forma-função que ditou não só a linguagem, mas a ação política. No entanto, tem como projeto maior a possibilidade da ação política de transformação da sociedade – algo tão caro às vanguardas modernas. Em relação à segunda, já comentamos o seu posicionamento veementemente contrário ao conservadorismo da nostalgia dos estilos precedentes praticada pela arquitetura pós-moderna, a qual contribui para a manutenção das estruturas de representação políticas, sociais e culturais vigentes. No entanto, apresenta igualmente rupturas com a arquitetura moderna, por meio da dissociação entre termos. Para além de uma ruptura de linguagem, pretende situar-se como uma nova prática crítica e política fundamentada no retorno ao espaço e às práticas sociais que nele se inserem.

²⁵ Entre 1977 e 1981, Tschumi realizou *The Manhattan Transcripts*, uma pesquisa em torno de “notações” arquiteturais para registrar o que tradicionalmente é retirado da representação da arquitetura: os movimentos, os usos e os eventos (1994a: 7). A obra é composta por quatro episódios que tomam lugar em ambientes urbanos de Manhattan, Nova Iorque (O Parque, A Rua, A Torre, O Bloco); Em paralelo, Tschumi explorou algo similar com seqüências menores, *Psycho* e *Dr. Frankstein* (1976) e *Rituais* (A dança, A perseguição, A luta, A casa) (1978) a partir de discussões com o diretor de cinema Eric Rohmer e o ator Boris Karloff sobre os espaços arquiteturais presentes na obra *Fausto* de Murnau.

Encontramo-nos nesse ponto com o terceiro vetor de sua asserção *a arquitetura é a relação disjuntiva entre espaços e eventos*, a base para a sua ação teórica e sua prática projetual. A possibilidade que Tschumi persegue para desviar a arquitetura das determinações impostas por uma condição de heteronomia e das pseudo-garantias de uma autonomia abstrata prévia é a de uma autonomia conquistada não para a arquitetura, mas a que o sujeito experienciador conquista pelo “evento” no processo da experiência do espaço²⁶. A sua aposta se coloca então na arquitetura como espaço-evento, ou seja, no espaço como elemento catalisador de eventos, pela condição que defende como inerente a ela própria: a *intertextualidade* (Tschumi in Damiani, 2003: 21; Walker, Tschumi, 2006: 25; Grossman, Sperling, Tschumi, 2007).

Focada até aqui de modo indireto - a partir dos dois primeiros vetores que permitem uma contextualização geral da posição de Tschumi frente à Arquitetura Moderna e aos pós-modernismos -, será ao demarcarmos o seu referencial teórico-filosófico que adentraremos propriamente em sua proposição. Antes de nos determos nas características do evento e em suas implicações nas instâncias de concepção e de experiencição do espaço arquitetural – e no paradoxo que, afirma Tschumi, reside entre elas – delinearemos os referenciais teóricos e operativos que assume e inter-relaciona para compor o lastro de sua teoria.

*Intertextualidade, espaço-evento da *différance**

O interesse intelectual de Tschumi sobre os eventos de maio de 68 em Paris redundou na investigação, desde os anos finais de sua graduação e o princípio de sua atividade profissional, sobre as possibilidades que em áreas diversas do

²⁶ Para o momento cabe apenas ressaltar a proximidade que Tschumi mantinha com a cena artística do período, para a qual estava na ordem do dia o foco na ação do público, na redescoberta da experiência do corpo e na consideração da obra de arte como acontecimento/evento.

conhecimento se abriam para o questionamento dos paradigmas que norteavam a cultura e a sociedade. Tschumi relata que nos anos 1960 na França toda uma sorte de iniciativas na filosofia, na literatura, no cinema e no mundo da arte estavam imbuídas de uma “sensibilidade situacionista” de fascinação pelas margens, de não-participação no pensamento estabelecido e de proposição de espaços de liberdade. Para ele a arquitetura deveria, ao contrário de pleitear autonomia, participar dessa sensibilidade (Grossman, Sperling, Tschumi, 2007). Esta contaminação com outros campos do conhecimento, com os quais a arquitetura - entendida como forma de conhecimento e não conhecimento sobre a forma – teria uma linguagem comum em potencial (Walker, Tschumi, 2006: 18), viria a se constituir uma das camadas da noção de *intertextualidade* que Tschumi transporta para o seu trabalho.

A superação de sistemas filosóficos baseados na noção de estrutura como modelo de compreensão do homem e da sociedade por outros que dão relevo à noção de evento constituiu uma plataforma comum ao pós-estruturalismo francês, o qual teve grande influência intelectual na irrupção dos eventos de maio de 68, e após a sua ocorrência (e com base neles) aprofundou e ampliou seus constructos filosóficos²⁷. Encontra-se nos textos de Tschumi uma trama de referências a noções desenvolvidas pelo pós-estruturalismo, sendo notória a proximidade intelectual que manteve com Jacques Derrida²⁸ e a filosofia da desconstrução, na qual *intertextualidade*, *evento* e *differance* se interconectam de modo estreito.

²⁷ Foucault, por exemplo, critica a visão estruturalista que opunha a estrutura, o mundo da razão, ao evento, lugar da irracionalidade, da impossibilidade de pensamento (Foucault, 1980: 113): “Pode-se concordar que o estruturalismo se constituiu no mais sistemático esforço para eliminar o conceito de acontecimento, não somente da etnologia mas de uma série inteira de outras ciências e, no caso extremo, da história” (Foucault, 1980: 114). E considera de fundamental importância o foco nos eventos, mas não do modo como foi realizado pelo estruturalismo com a noção de estrutura: “Não é uma questão de colocar tudo em um nível, o do acontecimento, mas de perceber que há atualmente toda uma ordem de níveis de diferentes tipos de acontecimentos diferindo em amplitude, extensão cronológica e capacidade de produzir efeitos. O problema é ao mesmo tempo distinguir entre acontecimentos, diferenciar as redes e níveis aos quais pertencem, e reconstituir as linhas ao longo das quais se conectam e engendram umas às outras. Daí segue a recusa de análises expressas em termos do campo simbólico ou o domínio de estruturas significantes, e um recurso a análises em termos da genealogia de relações de força, desenvolvimentos estratégicos e táticas.” (Foucault, 1980: 114)

²⁸ A relação de Tschumi com Derrida se estreitou na colaboração deste no projeto do *Parc de La Villette* e em dois textos posteriores de Derrida sobre o espaço do parque parisiense, ambos de 1986: *Point de folie: maintenant l'architecture* e, com Anthony Vidler, *Bernard Tschumi. La Case vide: La Villette*.

Em 1967, Derrida publicou três livros que demarcam a argumentação básica de sua filosofia, nos quais utiliza a palavra “deconstrução”: *L'écriture et la différence*. (Paris, Seuil/A Escritura e a Diferença. São Paulo: Perspectiva, 1995), *La Voix et le phénomène* (Paris, Presses Universitaires de France/A voz e o fenômeno, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994) e *De la grammatologie*, (Paris, Les Éditions de Minuit/Gramatologia, São Paulo: Perspectiva, 1973)²⁹.

Em *De la grammatologie* (p.227) aparece uma frase que depois se transformaria no mote do deconstrutivismo: “il n'y a pas de hors-texte” (não há nada fora do texto). Em *Limited Inc.*, Derrida afirma que este mote - reiteradas vezes mal compreendido - não significa outra coisa que: “não há nada fora do contexto”, não há neutralidade ou acesso a uma “objetividade” (1988: 252). Afirma-se que, a partir da relação de reciprocidade texto-contexto, o (con)texto é qualificado pela atividade pensante de um sujeito que, na produção e na recepção de uma mensagem, confere ou reinterpreta os sentidos.

Deve-se ler tal afirmação à luz da noção de *intertextualidade* - termo cunhado por Julia Kristeva³⁰ - que perpassa a sua obra, segundo a qual todo texto é construído por um mosaico de citações, pela absorção e transformação de outros textos. A *intertextualidade* inerente ao texto é o espaço do diálogo, da construção de relações - em sua escrita e em sua leitura - tanto com outros textos pré-existentes, quanto com aqueles que virão após e mesmo a partir dele. Condição que coloca em cheque as possibilidades da unidade, da síntese e da autonomia defendidas pela tradição logocêntrica. Ao *entre* como delimitação e resolução, apresenta-se o *entre* como abertura e relação.

A tarefa filosófica que se colocou Derrida foi a de *deconstruir* a linguagem como meio transparente (e, por extensão, do mundo que mantém), pensada como sistema de signos compostos por uma oposição binária significante/significado – em relação de um para um, isto é, em que um significante porta apenas um

²⁹ Em anos próximos outros livros importantes apareceram. Em 1966, *Les mots et les choses* de Michel Foucault (As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. 2ª. ed., São Paulo, Martins Fontes, 1981), em 1968, *Différence and Repetition* (Diferença e Repetição, Rio de Janeiro: Graal, 1988) e, em 1969, *Logique du sens* (Lógica do sentido, 4ª.ed., São Paulo: Perspectiva, 1998), ambos de Gilles Deleuze.

³⁰ KRISTEVA, Julia (1969). *Sémiotiké-recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, p. 146.

significado definido e distinto daquele dos demais significantes; uma matéria inalterável e irrefutável, fixada por uma autoridade exterior. Esta noção produziu toda a tradição do pensamento ocidental baseada em dicotomias como homem-mulher, positivo-negativo, puro-impuro, ocidente-orientes, cultura-natureza, autor-leitor, fala-escrita, dentre outros, e no privilégio dado, dentro de sistemas hierárquicos, ao primeiro termo.

Tais oposições rígidas, em sua visão, não se sustentam quando levadas em conta as variáveis do tempo e do lugar, que deslocam a base filosófica da produção de objetos com significados estáveis para os processos de significação. Frente à filosofia baseada na “presença”³¹, Derrida propõe a ênfase na “ausência”, ausência de determinações pré-existentes e de significados definitivos, chave na qual situa a defesa do texto como realidade última, processual e intercambiável, não estanque e não acabada. Pela intertextualidade, um texto nos projeta continuamente para aquilo que ele não é e não contém, posiciona-se antes, entre e depois de outros textos, como não encerra todos os sentidos possíveis, nunca é definitivo.

A *intertextualidade* é o *interregno* no qual a autonomia e a heteronomia são cotidianamente desconstruídas por uma *constante processual*, a *différance*, neologismo cunhado por Derrida, pela troca do artigo “e” pelo “a” no termo *différance*. A *différance* associa duas circunstâncias, uma temporal, a da diferenciação (postergação) do sentido e uma espacial, a sua colocação como alteridade frente aos demais sentidos. Um sentido de diferir é, segundo Derrida, “a ação de deixar para mais tarde, de tomar em conta o tempo e as forças de uma operação que implica cálculo econômico, um rodeio, uma demora, um retardar, uma reserva, uma representação, conceitos todos que eu resumiria aqui em uma palavra de que nunca me servi, mas que poderia escrever nesta cadeia: *temporalização*. Diferir neste sentido é temporalizar, é recorrer,

³¹ Derrida assim a define: “O empreendimento de retornar ‘estrategicamente’, ‘idealmente’, a uma origem ou um pensamento prioritário, para ser simples, intacto, normal, puro, padrão, idêntico a si mesmo, para então pensar em termos de derivação, complicação, deterioração, acidente, etc. Todos os metafísicos, de Platão a Rousseau, Descartes a Husserl, procederam deste modo, concebendo o bem antes do mal, o positivo antes do negativo, o puro antes do impuro, o simples antes do complexo, o essencial antes do acidental, o imitado antes da imitação, etc. E este não é somente um gesto metafísico dentre outros, é uma exigência metafísica, que se tornou a mais constante, mais profunda e mais potente.” (1988: 236)

consciente ou inconsciente à mediação temporal e temporalizadora de um rodeio que suspende o cumprimento ou a satisfação do 'desejo' ou da 'vontade' (...) O outro sentido de diferir [*différer*] é o mais comum e o mais identificável: não ser idêntico, ser outro, discernível, etc. Tratando-se de diferen[te]/[ça]s, (...) já é questão de alteridade de dessemelhança ou de alteridade de alergia ou de polêmica, é preciso que entre os elementos se produzam outros, dinamicamente, e com certa perseverança na repetição, intervalo, distância, *espaçamento*.” (1968: 6-7)

Um sentido, pois, nunca pode ser fixado; os sentidos estão sempre em processo, diferenciando-se e diferindo o sentido. A *intertextualidade* inerente a qualquer texto o transforma, então, em *escritura* (*écriture*) - veículo da *différance* que está sempre diante de um *outro* - processo que não cessa de espacejar e temporalizar. A *différance*, como ausência, não permite nem a identificação e a fixação de uma origem³², nem a condição de um presente de modo integral – o presente é formado por traços de um momento anterior e desejos de um horizonte posterior.

O processo da *différance* é tomado por Derrida como a compatibilização possível entre dois termos historicamente vistos como antinômicos: a repetição maquínica e o evento³³ - ponto no qual nos encontramos com a noção de “evento” em sua filosofia³⁴. O evento é uma singularidade irrepitível³⁵ e que carrega nela a invenção, o *devenir* *outro* - lembrando que evento e invenção tem a

³² Uma origem não pode ser fixada em decorrência da própria espaço-temporalização da *différance*: a intermediação do signo para a sua comunicação não só não permite trazê-la à presença como em *sua* presença, como a referência a ela não é idêntica à sua ocorrência.

³³ Em *Without Alibi*, Derrida afirma que o que moveu, de maneira geral, o pensamento pós-estruturalista foi não desistir nem do evento, nem da máquina, e não subordinar e nem reduzir um ao outro. “Será possível pensar, o que é chamado pensamento, em um único e mesmo tempo, no que acontece (que nós chamamos de um acontecimento) e o programa calculável de uma repetição automática (que nós chamamos uma máquina). Para isso, será necessário no futuro (mas não haverá futuro exceto nesta condição) pensar em ambos, o acontecimento e a máquina como dois conceitos compatíveis ou mesmo indissociáveis. Nós seremos capazes um dia a, em um único gesto, juntar o pensamento sobre o acontecimento ao pensamento sobre a máquina?” (2002: 72).

³⁴ Derrida associa a própria desconstrução à noção de evento: “Digo freqüentemente que a desconstrução é o que acontece (*'c'est ce qu'il arrive'*), o que se passa ou chega. O que acontece mesmo sem carregar esse nome: é o que acontece no mundo.” (Derrida, 2001)

³⁵ “Se nós dizemos ‘acontecimento’, é por diversas razões. Uma é porque eles são singulares, eles ocorrem apenas uma vez (Derrida, 1996: 31).

mesma etimologia na palavra latina *venire*. Enquanto a repetição é vinculada ao inorgânico e ao automático.

A repetibilidade maquínica e a singularidade irrepetível são duas forças que atraem uma a outra na composição da experiência, na forma de um paradoxo – o qual na visão de Derrida, não deve ser sintetizado, mas vivido como condição mesma da *différance* (processo no qual experiência e diferenciação são sinônimos). É inerente a toda experiência a condição do tempo, na qual ela se situa em um tempo presente. O evento entra nesse quadro como algo que acontece em um “agora” distinto de qualquer outro “agora” experienciado pelo mesmo sujeito. Por outro lado, o presente é habitado pela repetibilidade, conformada pela memória do que aconteceu e pela antecipação do que irá acontecer. Pela possibilidade da recuperação e da antecipação, o que acontece não é também diferente de qualquer outro “agora” experienciado. A experiência do presente é, então, ao mesmo tempo um evento e não é um evento, pois é repetível. Não há, portanto, experiência possível que não contenha de modo inseparável as dimensões do evento e da repetibilidade (Lawlor, 2006).

O evento está intimamente vinculado com a dimensão da *indecidibilidade* da *différance*. Derrida afirma que uma decisão só pode ser tomada a partir da experiência da indecidibilidade, a qual não é tomada como mera dúvida entre dois significados, mas como a singularidade de não identificação com os códigos estabelecidos e a impossibilidade de decisão que dela decorre³⁶. A sua recusa aos prejuízos subjetivos inerentes a cada lado do argumento binário leva a uma nova clareza crítica (Derrida, 1995).

É possível afirmar que reside na indecidibilidade uma ação política, ou seja, a política se coloca como ação de não identificação perante o mundo, como engajamento na possibilidade infinita de existência do *outro* – que sempre o evento carrega consigo -, e por isso, difere (posterga) a decisão. Pois, para Derrida, toda decisão, em contrapartida, remete a uma circunstância finita de precipitação e de urgência, ela é uma irrupção violenta, momento de loucura. A

³⁶ “Uma decisão que não vai além da aflição do indecível não será uma decisão livre, ela será somente a aplicação programável ou o desdobramento de um processo calculável” (1992: 24)

decisão requer sempre o sacrifício de algo - a lealdade a um corresponde à traição a outro -, ela leva à tirania do sentido fixo e reconhecível. O sentido de um evento então não deve ser fixado, mas deixado em sua infinita *différance* ou diferenciação, deve se manter simultaneamente possível e impossível. A política da indecidibilidade consiste, então, na preservação do processo de diferenciação, se baseia na possibilidade de um horizonte³⁷ que nunca torna totalmente presente o seu “conteúdo”. O *outro* se coloca simultaneamente como possibilidade e promessa - pelo que Derrida defende como a ética da deconstrução o respeito infinito pela singularidade inidividual e a alteridade infinita do *outro* (Calcagno, 2004: 803, 805).

A deconstrução não é um método, não é estratégica, nem prescritiva; ela é um evento estrutural em processo, um deslocamento contínuo de estrutura e que descobre uma arquitetura oculta nos discursos (Wigley, 1993: 28, 29).

Apresenta-se como uma política inerente aos processos de significação³⁸ que se “materializa” na produção da *différance*, na qual o sujeito como puro processo de diferenciação é simultaneamente ativo e passivo (pois que se diferencia e difere), comprometido com a indecidibilidade e com o *outro* que o evento abriga.³⁹

Retornamos a Tschumi que, segundo Hays (in Damiani, 2003), é o arquiteto que mais profundamente materializou pontes com o pensamento deconstrutivo. A sua tradução para a arquitetura não seria uma simples transformação das condições materiais do objeto arquitetônico - como a forma, por exemplo - em busca de um tipo específico de arquitetura, mas uma interrogação do papel discursivo que a arquitetura tem desempenhado. A quebra, no entanto, não se dá fora dos objetos materiais, mas na linha entre o discurso e a materialidade (Wigley, 1993: 30), na *intertextualidade*. Nas diversas camadas da *intertextualidade* da arquitetura: a da que reside entre a teoria e a prática, a da

³⁷ “Como o seu nome grego sugere, um horizonte é tanto a abertura quanto o limite que define um progresso infinito ou um período de espera.” (Derrida, 1992: 26-28)

³⁸ Por essa via, haveria uma política na própria linguagem, em seu deslocamento de um sistema de signos para os processos de significação, para os atos de linguagem realizados por um sujeito.

³⁹ Esta questão é chave e nos reportaremos a ela no terceiro capítulo, quando discutiremos sobre a concepção política de Alain Badiou, a qual se confronta com a indecidibilidade da política em Derrida.

arquitetura com outros campos do conhecimento e a da arquitetura como espaço-evento. É para elas que nos dirigiremos, a fim de compreendermos a posição crítica do evento em seu trabalho.

A primeira potência para Tschumi na consideração da “deconstrução” em arquitetura residiria no questionamento da própria natureza da arquitetura, como das hierarquias historicamente aceitas (como forma segue função), dos princípios de reconhecimento formal (como forma segue tradição) e da posição ocupada pela arquitetura de representação simbólica dos poderes constituídos.⁴⁰ Uma potência que, como contínua contraposição em relação à autonomia e à heteronomia, seria inerente ao próprio processo de diferenciação (no qual age o evento) que toma lugar na *intertextualidade*.

Para ele, o interesse nas investidas dos trabalhos mais significativos da arquitetura deconstrutivista contra a ordem, a hierarquia e a estabilidade, estaria não na experimentação estética ou formal, mas na discussão sobre programa e uso, e por extensão, nas implicações sociais, políticas e econômicas da arquitetura (1994b:20)⁴¹. Como acontece no campo artístico, esta arquitetura diz respeito a uma prática crítica em que são as questões de fundo que estão em jogo (1994b:17).⁴² Tal afirmação compõe o desenho consciente que realiza de

⁴⁰ Tschumi aponta a necessidade da deconstrução de outros pares de opostos que historicamente compuseram a ideologia da “presença” na arquitetura: estrutura e caos, pureza e ornamento, permanência e mudança, razão e intuição (Tschumi 1994b: 43).

⁴¹ A deconstrução em arquitetura não se trata, pois, para Tschumi, de representação ou ilustração de uma teoria, mas estratégia de desfamiliarização, desnaturalização ou ainda choque, no sentido colocado por Walter Benjamin (1985). Em oposição a situações de familiarização, segurança, conforto, proteção (*Geborgenheit*) e intimidade (*Heimlich*), a experiência estética consiste em manter viva a desfamiliarização - *Um-zu-hause-sein, Unheimlichkeit* (Tschumi, 1994b: 246). Deste modo, o uso do termo deconstrutivista, ou desconstrucionista, faz maior sentido, pois que não faz referência a (des)construção formal ou estilística que pode remeter a algum possível vínculo crítico com o Contrutivismo Russo do início do século XX, mas o faz a *deconstrução* de conceitos. Cabe registrar, no entanto, que imersa na cultura contemporânea de prevalência da imagem sobre a reflexão, a experimentação estética da tradução do conceito filosófico de *deconstrução* - a elegia do “fragmento” em detrimento ao “todo” - não poucas vezes tornou-se a face pública de uma “arquitetura desconstrutivista”.

⁴² Tschumi reporta que na cena artística, na qual fervilhavam a arte conceitual e as performances, encontrava ressonância para um tratamento da forma de um modo não convencional. E que enquanto a cena artística nova-iorquina do período estava aberta a um discurso sobre a arquitetura, sensível a cruzamentos com outros campos, abrindo seus espaços alternativos para exposições experimentais – em algumas dos quais expôs episódios de *Manhattan Transcripts* -, a cena arquitetônica, encabeçada pelo Instituto para Arquitetura e Estudos Urbanos dirigido por Peter Eisenman, provia um contexto para o discurso teórico, mas completamente alinhado com a autonomia disciplinar. E que tal contexto composto de circunstâncias e interesses foi decisivo para que ele tenha, por um bom tempo, se mantido nas margens do campo da arquitetura (Walker, Tschumi, 2006: 22-23, 39).

sua posição dentro da arquitetura contemporânea: refuta a associação a movimentos estilísticos, como a filiação a um grupo estrategicamente organizado sob o nome de Deconstrutivismo⁴³, mas sem deixar de demarcar sua questão, a re-conceituação da arquitetura por meio da deconstrução da sua idealização.

Tschumi compreende a arquitetura como forma de conhecimento (1994b: 18) ou ainda como forma de conhecimento em que os limites são constantemente questionados (pois a ação de questionamento freqüentemente informa os seus paradoxos e contradições, a natureza da disciplina – 1994a: XX). Como também está focado, fundamentalmente, na estruturação de uma base conceitual e operativa que dialogue criticamente com o contexto cultural contemporâneo e que tenha a atividade projetual como um de seus canais de experimentação, verificação e proposição.

A investigação sobre estes limites é realizada sobre uma plataforma intertextual que absorve a teoria e a prática como trabalho cultural, na qual as duas são atividades interdependentes e não hierárquicas; operam *différences* entre ação e reflexão no trabalho arquitetural (Tschumi, 1994b: 18,19) - a teoria não é o meio para chegar à prática ou à sua justificação (1994b: 17), ela se constitui como uma prática crítica. De igual modo, a arquitetura, pela *intertextualidade*, pode importar noções de outras disciplinas e exportar suas descobertas para a produção de cultura. Torna-se sensível às interferências inevitáveis da própria cultura, da economia e da política em seu campo de ação, como pode interferir criticamente na sociedade (1994b: 17).

Para a estruturação do modo de ser da *intertextualidade* na arquitetura - que por meio do projeto de espaços-evento poderia desencadear a produção da *différance* - Tschumi investigou o que seriam pré-existências daquela noção na produção de conhecimento e nas linguagens visuais e discursivas. Nelas buscou uma base comum na qual a condição do *entre* se apresenta como transgressora, como tensionamento dos limites pré-estabelecidos dentro dos quais as práticas

⁴³ Tschumi se refere à exposição *Deconstructivist Architecture* organizada por Philip Johnson e Mark Wigley no MoMA, (com trabalhos de Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, e Coop Himmelb(l)au) como "um dispositivo curatorial e jornalístico esperto", que agrupou arquitetos em um movimento que inexistia, pois cada um tinha distintos embasamentos conceituais (Tschumi, 2001; Walker e Tschumi, 2006: 129).

estavam inseridas.⁴⁴ Algo que, por extensão, poderia agir sobre os modos como a sociedade pensa e representa a si mesma. A aposta é que o tensionamento da linguagem e das atividades filosófica, literária, artística e arquitetônica se converteria em instrumento para questionamento dos sistemas de poder das estruturas sociais, culturais, políticas e econômicas vigentes que contribuíam por manter. Em algumas ocasiões (1994b: 17; Tschumi in Damiani, 19; Walker, Tschumi, 2006: 17-20, 36, 39), Tschumi elenca nomes de autores que na filosofia, na literatura, na teoria de cinema, na arte e na arquitetura, foram decisivos para a sua investigação – mas não avança em justificativas detidas. Dentre eles, além de Derrida, encontram-se: o grupo Tel Quel⁴⁵, Georges Bataille⁴⁶, Roland Barthes⁴⁷, Michel Foucault⁴⁸, James Joyce⁴⁹, William

⁴⁴ As noções de *limite* e *transgressão* trabalhadas por Tschumi nos textos *Architecture and Transgression* (1976, republicado em 1994b: 65-78) e *Architecture and Limites* (1980-81, republicado em 1994b: 101-118) tem clara referência na posição de Derrida sobre a transgressão de limites de uma instituição que o pensamento filosófico pode desencadear: “Eu penso que o pensar é sempre também compelido por normas e formas institucionais, e as desloca. E algumas vezes é dentro de uma instituição, dentro dos limites de uma instituição que um acontecimento filosófico ou do pensamento pode ocorrer, deslocando então a estrutura da instituição” (Derrida, 1996: 23). Tschumi também se reporta ao livro *L’Écriture et “L’Expérience des limites* (1968) de Philippe Sollers que, ao tomar os exemplos de Edgar Allan Poe, Kafka, Bataille, de Sade e outros escritores que trabalharam nas margens da literatura, mostra como o que ocorre nestas margens tem muito maior importância do que ocorre no centro (Grossman, Sperling, Tschumi, 2007).

⁴⁵ Grupo intelectual de vanguarda francês que publicava o jornal literário de mesmo nome. Coordenado por Philippe Sollers, e em atividade entre 1960 e 1983, o Tel Quel se constituiu como meio privilegiado de apresentação do movimento pós-estruturalista, publicando ensaios sobre literatura, cultura, cinema, semiótica e psicanálise. O jornal publicou alguns dos primeiros trabalhos de Jacques Derrida, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Georges Bataille. Em linhas gerais, o grupo de escritores e filósofos do Tel Quel propunha a noção de um sujeito em processo, da história como um texto para interpretação e de sua escrita como um ato de produção politizada e não como uma reprodução objetiva (Ffrench, 1995).

⁴⁶ O texto de Tschumi *Questions of Space: The Pyramid and The Labyrinth (or the Architectural Paradox)* (1975) revela influências decisivas de Bataille e do livro de Denis Hollier (também integrante do grupo Tel Quel) sobre este filósofo, publicado em 1974 (*La Prise de la Concorde, Essais sur Georges Bataille*; republicado em 1989 como *Against Architecture, The Writings of Georges Bataille*). Bataille foi um crítico feroz da arquitetura, para quem ela era não só a imagem da ordem social, mas também o instrumento que preservava e mesmo impunha tal ordem (Hollier, 1989: 47). Em seu livro, Denis Hollier discorre sobre o modelo da arquitetura por excelência para Bataille, a “pirâmide”, monumento concebido como símbolo material de uma estrutura social, o estágio máximo da prisão arquitetural, e sobre o seu correspondente oposto, o “labirinto”, a anti-arquitetura. Espaço impossível de ser apreendido como um todo, “composto unicamente por aberturas, as quais nunca se sabe se abrem para dentro ou para fora, se estão saindo ou entrando” (Hollier, 1989: 61). O labirinto é um espaço sem criador e sem ordem, que não permite concepção, descrição ou representação, pois que não se representa o que não se conhece; constituído apenas pelo presente, em que passado e futuro não são relevantes – ao contrário, constituem-se como prisão. O labirinto seria um modelo espacial invisível pelo qual se poderia induzir a desmontagem tanto de estruturas linguísticas quanto de estruturas arquitetônicas.

⁴⁷ O livro *Le Plaisir du Texte* (1973) de Barthes influenciou diretamente o texto *The Pleasure of Architecture* (1977) de Tschumi. Barthes defende, neste livro, a pluralidade de sentido da narrativa por meio da noção de “texto de gozo” que, ao contrário do “texto de prazer”, é centrado em significantes, e rompe com as bases de identificação cultural e psicológica do leitor. Ao seguir sua própria rota e organizar suas regras, o leitor passa a extrair material daquilo que lhe é oferecido e reconfigurá-lo à sua maneira, transformando-se em um virtual criador. Neste momento, o texto deixa de transmitir ao leitor “idéias”, mas “infralinguagens”, isto é, formas que podem ser intercambiadas. A passagem do texto do escritor para o leitor não envolve assim algo em particular a ser transmitido - pois o significado nunca é definitivo - mas a

Burroughs⁵⁰, Dziga Vertov⁵¹, Sergei Eisenstein⁵², Vitor Acconci⁵³,
Situacionistas⁵⁴, Archizoom, Superstudio⁵⁵, Cedric Price⁵⁶.

disponibilização de um instrumento para a ação. Por meio desse ato de liberdade de criação, de contestação das estruturas prescritivas, o texto, então, torna-se plural. Para Tschumi, simultaneamente sensível às linguagens e interessado no questionamento da determinação política, social e cultural da arquitetura manifesta em narrativas arquitetônicas lineares, a indeterminação encontrada nas múltiplas narrativas de Barthes se mostrava como uma base teórica fundamental: “Como nós as percebemos ou experienciamos, as séries de fragmentos que compõem a arquitetura são constantemente rearranjados em diferentes maneiras, assim não há trajetória linear única, mesmo que um dos meios favoritos da organização arquitetural seja linear. A estrutura da narrativa não é habitada por uma única estória, mas por várias estórias, ou melhor, por diferentes estórias para diferentes pessoas. Arquitetura nunca transmite uma única estória.” (Tschumi in Damiani, 2003: 23)

⁴⁸ Seu texto *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, de 1961, foi clara referência para *Madness and the Combinative*, texto de 1984 de Tschumi. Notadamente, foram investigações de Foucault sobre as técnicas utilizadas para a manutenção do poder em estruturas sociais e culturais que para Tschumi foram relevantes para o questionamento da determinação do que seja a “boa” arquitetura (1994b: 175): “Obviamente, é uma questão não de examinar o ‘poder’ com respeito a suas origens, seus princípios, ou seus limites legitimadores, mas estudar os métodos e as técnicas usadas em diferentes contextos sociais para agir sobre o comportamento de indivíduos tomados em separado ou em um grupo, assim como para formar, dirigir, modificar seu modo de se conduzirem, impondo fins para sua inatividade ou encaixá-la dentro de estratégias totalizadoras, sendo estas conseqüentemente múltiplas, em suas formas e em seu lugar de exercício; diversas, também, nos procedimentos e técnicas que trazem para o jogo.” (Foucault, 1984)

⁴⁹ Tschumi usou *Finnegans Wake*, livro publicado por Joyce em 1939, como “mediação abstrata e estratégia” para atividades de projeto com seus estudantes na *Architectural Association* entre 1976-77 e para o projeto de implantação de construções realizadas pelos estudantes no *London's Covent Garden*, chamado *Joyce's Garden Project* - o qual posteriormente veio a informar o grid de *folies* do seu projeto para o *Parc de La Villette* (Tschumi, 1994b: 191-195). Nesse livro, James Joyce apresenta uma maneira original e própria de composição de personagens e de construção de enredo, sem o respeito a quaisquer convenções lingüísticas ou a narrativas lineares. O autor constrói uma nova linguagem por meio da fusão de palavras, de idiomas e pelo uso de trocadilhos em uma narrativa em que início e fim se confundem, permitindo um ciclo infinito de releituras e uma multiplicidade de significados.

⁵⁰ Em Burroughs – escritor da geração *beat* - Tschumi encontrou as montagens experimentais de textos bem como uma crítica radical aos dualismos que fundaram a cultura ocidental, concebida muito antes do surgimento do pós-estruturalismo e da desconstrução. Questionava o conceito de autoria e as narrativas lineares por meio da incorporação do conceito de colagem cubista e de procedimentos dadaístas, antecipando o que seria estudado pela teoria literária contemporânea como *intertextualidade*. A característica intertextual de suas obras era dada por sua técnica de montagem chamada de *cut-ups*: a edição e justaposição ao acaso de textos de diversas fontes, inclusive seus. Gerava assim, um efeito de “‘zapping’ narrativo” e “tornava o texto uma zona de turbulência, ou simulava efeitos de simultaneidade” (Lopes, 1997).

⁵¹ A contraposição às narrativas lineares, a investigação de montagens experimentais e o estudo do movimento é o que levaram Tschumi a estudar o trabalho e a teoria de cinema do russo Dziga Vertov – como a de seu compatriota Sergei Eisenstein. Opondo-se radicalmente ao cinema espetacular dos cineastas, Vertov intitulava-se um *kinok*; segundo a sua teoria do *kinokismo*, a única maneira de atingir o ritmo próprio da arte cinematográfica seria por meio do “estudo preciso do movimento”. Em “Nós, Variação do Manifesto”, de 1922, Vertov apresenta sua formulação: “O kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço, graças à utilização de um conjunto artístico rítmico adequado às propriedades do material e ao ritmo interior de cada objeto. Os *intervalos* (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos.” (in Xavier, 1990)

⁵² Eisenstein construiu, por meio do imbricamento entre objeto e movimento, uma estreita aproximação entre a linguagem do cinema e a linguagem da arquitetura, entre a natureza espacial do filme e a prática espacial da arquitetura. Em seu ensaio *Montage and Architecture*, de 1937, ele leva o leitor a um passeio ao redor da Acrópolis de Atenas, experiência a que se refere como um dos mais antigos filmes. Se Eisenstein aproxima arquitetura e cinema pelos termos movimento e objeto, ele os distingue pelas relações que estabelecem entre os termos, tendo por base a trajetória da visão espacial. No cinema, o olho segue uma rota imaginária por meio de uma série de objetos; com a vista e com a mente, um espectador

imóvel vai revelando as diversas posições que passam em sua frente. Na arquitetura, é o espectador que se move por meio de uma série de fenômenos dispostos cuidadosamente, os quais são observados com seu “senso visual”. Em 1923, com o manifesto *The Montage of Attractions*, Eisenstein propõe uma nova gramática cinematográfica, posteriormente aplicada em seu filme *Strike* (1924) e, de forma primorosa, em sua obra-prima *Encouraçado Potemkin* (1925) marcada pela justaposição de tomadas conflituosas, que funcionariam como palavras e sentenças dotadas do máximo poder de persuasão. Estudando os experimentos de montagem de Lev Kuleshov, Eisenstein se convenceu que no cinema pode-se manipular tempo e espaço para a criação de novos significados, principalmente se não há ligação entre as imagens, mas justaposição como seu colega russo havia sugerido. Kuleshov montou um grande plano expressivo composto pela recorrente justaposição da mesma imagem do rosto de um ator e diferentes situações cênicas: rosto, prato de sopa, rosto, caixão de criança, rosto, mulher semi-nua em pose sensual. Ao projetar o plano para uma audiência, constatou-se que a platéia partilhava da opinião de que se tratava de um ótimo ator, capaz de expressar de modo intenso os sentimentos de fome, dor e desejo. Para Kuleshov, estava provado que o significado de uma seqüência é dado por relações subjetivas que cada espectador imprime às imagens e planos, os quais, individualmente não carregam qualquer significação.

⁵³ Para além do contato com Vito Acconci, artista reconhecido pelas proposições de contundência política, de extrema relevância não só para a reflexão sobre a arte, mas sobre relações entre cultura e espaço público (Acconci, 1981), Tschumi teve grande proximidade com a cena artística na década de 1960. Nela uma tônica determinante era a experiência do corpo e a redescoberta dos sentidos, pela redefinição nas obras de termos como espaço, tempo e sujeito. No contexto novaiorquino, Tschumi teve contato seja com artistas (do experimentalismo dos *happenings* até a arte conceitual - Victor Burgin, David Salle, Robert Long e Cindy Sherman), seja com críticos de arte (Douglas Crimp, Craig Owens, Kate Linker) (Walker, Tschumi, 2006: 22).

⁵⁴ Em *Six Concepts*, (1991, republicado em 1994b: 227-260) Tschumi reporta a introdução do termo “evento” em sua reflexão à influência do discurso situacionista e dos eventos de maio de 1968. A teoria, os mapas e as proposições urbanas da Internacional Socialista indicavam que a arquitetura deveria tornar-se um instrumento para “situações construídas” (“Situação construída: momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” - Jacques, 2003: 65). A construção de “espaços de liberdade” e de questionamento, que os situacionistas propunham com a ativação de fragmentos da cidade pelo deslocamento segundo afinidades eletivas e interesses comuns é também uma questão cara a Tschumi. Por fim, ao tomar a arquitetura como ação estratégica e não tanto como fabricação de objetos, interessa a ele o dispositivo do *détournement* (desvio) empregado pelos situacionistas como possibilidade de transformação do existente (Grossman, Sperling, Tschumi, 2007).

⁵⁵ No mesmo período, chamava a atenção de Tschumi a atividade dos grupos coletivos de arquitetos italianos Archizoom e Superstudio, que compuseram o Movimento Radical que germinava em torno da Faculdade de Arquitetura de Florença e da revista *Domus* nos anos 1960 e, posteriormente nos anos 1970, também em torno da revista *Casabella*. Com projetos de “situações extremas”, estes grupos tencionavam “verificar para onde o sistema estava indo” (Tschumi in Damiani, 2003: 19). No *Stop City Residential Parkings Climatic Universal System*, proposição de Archizoom, é realizado em 1969 como um projeto-manifesto crítico composto por uma instância textual e outra imagética que caminham em paralelo e dialogam por justaposição. Este projeto expõe criticamente a dupla condição da arquitetura de meio privilegiado para o seguro desenvolvimento do sistema (otimização funcional) e de signo para esse mesmo desenvolvimento (construção do imaginário). Em última análise, apresenta uma cidade sem arquitetura em decorrência da perda de unidade do projeto e dos conflitos latentes entre a cidade e a arquitetura e entre a arquitetura e o mundo dos objetos (Branzi in Schaik, Mácel, 2005: 182). Superstudio apresenta o *Continuous Monument* no mesmo ano de 1969, como um modelo de urbanização total por meio de um monumento contínuo, uma arquitetura sem cidade. Uma arquitetura utilizada para auto-crítica dos paradigmas sobre os quais se movia a disciplina, um modelo usado como um “catalisador intelectual em um processo de liberação de todas as ‘arquimanias’” (Natalini in Schaik, Mácel, 2005: 186). O Monumento Contínuo foi concebido como uma forma de arquitetura que emerge de um igualmente “único e contínuo meio-ambiente: o mundo provido uniformemente pela tecnologia, pela cultura e por todas as outras formas inevitáveis de imperialismo” (*Continuous Monument*, 1969; Superstudio in Schaik, Mácel, 2005: 186).

⁵⁶ Reconhecido pelas idéias e proposições experimentais, as quais construiu em pequeno número, o arquiteto inglês Cedric Price é comumente referenciado – inclusive por Tschumi – por seu projeto do *Fun Palace*, para o *East Side* de Londres, realizado nos primeiros anos da década de 1960. Seu trabalho apontava para Tschumi, ainda estudante, que era possível realizar uma arquitetura mais “arquitetural” e menos “arquitetônica”, isto é, “projetar as condições para a arquitetura mais que condicionar projetos” (Tschumi in Damiani, 2003: 19). Price foi um dos nomes de destaque na arquitetura dos anos 1960 e 1970, período em que o tema do “espaço flexível” – a impermanência, a temporalidade, a dinâmica do espaço – era, em muitos matizes, uma das tônicas da experimentação em arquitetura, no qual o grupo Archigram e os Metabolistas Japoneses foram protagonistas. Price graduou-se na *Architectural Association* em 1955,

É partindo de alguns pontos-chave focados pela *deconstrução* que vemos Tschumi procurar por “confirmações”, precedências e recorrências, que confirmam um enraizamento cultural para a teoria de arquitetura que propõe: a operação sobre o *entre* na linguagem como ação política (Tel Quel, Barthes, Burroughs, Vertov, Einsenstein, Acconci, Archizoom, Superstudio, Situacionistas e Price), a crítica às narrativas estabelecidas (Tel Quel, Bataille, Barthes, Foucault, Derrida, Joyce, Burroughs, Einsenstein, Vertov, Archizoom, Superstudio, Situacionistas), a crítica à arquitetura e aos métodos e técnicas de manutenção do poder (Bataille, Foucault, Acconci, Archizoom, Superstudio, Situacionistas, Price), a disjunção entre conceito e experiência e entre significante e significado (Tel Quel, Barthes, Bataille), a abertura à temporalidade e à impermanência da ação e o foco no sujeito que experiencia (Bataille, Barthes, Foucault, Situacionistas, Price, Burroughs, Acconci). São estes os pontos que configuram, a nosso ver, os referenciais teóricos e de ação para a construção da asserção da arquitetura como *relação disjuntiva entre espaços e eventos*.

Demarcadas a sua posição sobre a *intertextualidade* entre teoria e prática arquitetural e entre a arquitetura e outros campos do conhecimento, nos defrontamos com a *intertextualidade* que reside na arquitetura como espaço-evento. Como se verá, há um paralelo estreito entre a teoria configurada por Tschumi e a formulação da relação intertextualidade-evento-diferença em Derrida. A arquitetura deve ser tomada como pura *intertextualidade*, ou seja, como a criação do *entre* (*in-between* ou *entre-deux*, como se referencia – Tschumi, 2000: 298; Tschumi in Damiani, 2003: 84; Walker, Tschumi, 2006: 83, 103, 118-119, Grossman, Sperling, Tschumi, 2007), espaço intersticial que gera, encoraja ou ainda dispara a imprevisibilidade e a apropriação⁵⁷. Há uma correlação direta entre o arquiteto e o escritor (na acepção de Derrida), pela qual projetar é o mesmo que escrever, ou seja, espacejar, produzir “intervalos

para onde retornou como professor entre 1958 a 1964, constituindo-se como referência não só para seus alunos – dentre eles os integrantes do grupo Archigram – como para os colegas de docência. Quando Tschumi passa a lecionar na *Architectural Association* em 1970, encontra um contexto em que as questões sobre a indeterminação da forma e a instabilidade das convenções estavam há algum tempo sendo debatidas. É neste ano que Tschumi publica na revista francesa *Architecture D'Aujourd'Hui* seu projeto *Do-It-Yourself-City*, realizado em parceria com Fernando Montes (Montes, Tschumi, 1970).

⁵⁷ “um espaço que não é programado, que não é programável e que é um espaço de apropriação.” (Grossman, Sperling, Tschumi, 2007)

sem os quais os termos ‘cheios’ não significariam, não funcionariam.” (Derrida apud Hays in Damiani, 2003: 13). É a disponibilização de um texto-espço aberto para os processos de significação.⁵⁸

O espaço *entre* é o contexto no qual agem o evento e a repetição maquínica no processo ininterrupto de produção da diferença – um mínimo absoluto de dispositivos para gerar um máximo de eventos espontâneos (Hays in Damiani, 2003: 13). Está posta a possibilidade política para a arquitetura, segundo Tschumi: deslocada de uma condição binomial cristalizada (forma-função), seja hierarquizada seja dissociada, para um processo de diferenciação que não cessa (espaço-evento), o *entre* se apresenta a ela como brecha política. Desmembraremos as idéias condensadas neste parágrafo nos tópicos seguintes, primeiro focando a natureza do evento nas reflexões de Tschumi e, após, as estratégias e os dispositivos projetuais utilizados por ele para correlacionar evento e repetição para a produção da diferença.

O evento na experiência do processo de diferenciação

Se Tschumi estrutura a sua teoria e sua prática sobre a relação espaço-evento, ele, no entanto, não chega a sistematizar uma teoria propriamente dita sobre o conceito de evento em arquitetura. Assim como, se pontua sua inserção dentro da cultura contemporânea, não analisa criticamente o estatuto do evento (como o concebe) frente à lógica cultural dominante: a cultura do espetáculo que se presentifica por meio de eventos programados. Antes de compreendermos como Tschumi opera com o conceito em projeto, delinearemos a sua natureza,

⁵⁸ A incorporação da intertextualidade é um modo de “forçar a arquitetura a dizer mais do que ela é capaz de dizer” (Tschumi, 1994b: 187)

estabelecendo elos entre referências dispersas em seus textos, mas com claras vinculações com o pós-estruturalismo.

O evento é o que simplesmente acontece, uma ocorrência, um incidente (1994a: xxi) - é imprevisível e não programável⁵⁹. Além de sua condição de singularidade irrepitível⁶⁰ e de carregar consigo a invenção - que já pontuamos em Derrida -, ele irrompe dentro de um contexto espaço-temporal, o qual transforma⁶¹. A sua natureza de invenção está vinculada ao próprio processo de diferenciação, ele é a “emergência de uma multiplicidade distinta” (Derrida in Tschumi, 1994b: 257)⁶², que rompe com qualquer prescrição (1994b: 78). Nesse processo, o evento não é identificado nem como origem, pois a origem sempre escapa à *différance*, e nem como o seu fim, pois que o fim implica em decisão e determinação, antagônicos a ela, por excelência. Ele é identificado, portanto, como *turning point*⁶³, momento de desvio, ou mesmo, choque (1994b: 186-187, 258).⁶⁴

⁵⁹ Em entrevista que realizamos com Tschumi, ele afirmou: “No início do meu trabalho, eu utilizava indiferentemente os termos programa, uso e evento. E durante um debate público entre Derrida e eu em Paris, diante de muitas pessoas, falando justamente dessa questão, Derrida me corrigiu gentilmente e me disse ‘atenção, o evento não pode ser programado, o evento é tudo aquilo que por definição é imprevisível’. Então, o evento é o que acontece repentinamente quando certas condições são reunidas e vem o imprevisto” (Grossman, Sperling, Tschumi, 2007).

⁶⁰ Derrida diferencia a noção de evento da noção de signo exatamente pelo caráter de irrepitibilidade do primeiro e de repetibilidade do segundo; o signo nunca diz respeito a um único e irreversível presente como o evento, pois tem sua origem em uma estrutura de repetição (Derrida, 1984). Em correspondência, o interesse na aproximação da arquitetura com a linguagem para Tschumi não é a linguagem como um sistema de signos, mas como um ato realizado por um indivíduo (Tschumi, 1994b: 109).

⁶¹ “Se nós dizemos ‘acontecimento’, é por diversas razões. Uma é porque eles são singulares, eles ocorrem apenas uma vez. Mas isso não significa que eles simplesmente ocorrem sem premissas. (...) Há a história e há o acontecimento que transforma a situação.” (Derrida, 1996: 31)

⁶² Derrida faz essa menção em *Point de folie: maintenant l'architecture* (1986), texto que escreveu sobre as *folies* do *Parc de La Villette*.

⁶³ Tschumi toma esta expressão de Foucault, para quem o evento é “o momento de erosão, colapso, questionamento, ou problematização das próprias suposições do cenário dentro do qual um drama pode tomar lugar – ocasionando a possibilidade de outro, diferente cenário.” O evento aqui é visto como um *turning point* – não uma origem ou um fim...” (apud Tschumi 1994b: 256)

⁶⁴ “... evento, aquele lugar do choque...” (Tschumi, 1994b: 258). Para Tschumi faz todo sentido tomar o evento como choque já que se baseia nos experimentos de montagem e percepção de Eisenstein e Vertov no cinema para a produção de seqüências cinemáticas na arquitetura. Por outro lado, se a referência ao conceito de choque em Walter Benjamin parece ser óbvia, ela não se coloca de modo tácito. Bem como, não há o que se pode chamar de uma mediação histórica e cultural entre o conceito, como experiência da modernidade em fins do século XIX e como mecanismo possível de conscientização do sujeito segundo a aposta de Benjamin e a sua “aplicação” pelo menos 50 anos depois – contexto no qual o choque tem se convertido largamente em ferramenta de mobilização do imaginário para o consumo.

O evento mantém relação de disjunção com o espaço, condição sob a qual ambos qualificam-se mutuamente segundo três possibilidades: indiferença, reciprocidade e conflito – possibilidades que Tschumi utiliza como dispositivos projetuais. No primeiro caso de dissociação, espaços e eventos são funcionalmente independentes, cada um seguindo sua lógica própria. No segundo caso, podem tornar-se totalmente interdependentes, não em uma situação estática de hierarquia entre os termos, mas em uma mudança constante de direção de uma flecha de poder. No terceiro caso, as relações são mais complexas e dizem respeito às críticas institucionais e às transgressões de expectativas culturais (Tschumi, 1994a: xxvi)⁶⁵.

Tschumi, por fim, defende como inerente ao evento o vínculo entre ação e reflexão (1994b: 255). O evento implica uma posição ativa de um sujeito no processo de diferenciação. Característica que o distancia de uma simples ocorrência que não mobiliza ou afeta um sujeito, como também de qualquer ação mecânica ou irrefletida; o evento é uma ação crítica no espaço (Tschumi, 1994b: 256, 257)⁶⁶. O que o qualifica como elemento-chave para a resolução do paradoxo que, para ele, marca a relação entre a arquitetura e o sujeito: a impossibilidade de um sujeito simultaneamente conceber (ou questionar a natureza do espaço) e perceber (ou sentir) um espaço - dois termos interdependentes, mas mutuamente exclusivos (Tschumi, 1994b: 28, 47-48). A disjunção entre o espaço mental e o espaço sensível na obra de Tschumi é claramente tributária da problematização, que vem sendo posta pela filosofia pós-estruturalista, do conflito entre vida e conceito como inerente ao sujeito humano.⁶⁷

⁶⁵ São tomados como exemplos por ele, respectivamente, o Palácio de Cristal que pode acomodar qualquer objeto ou ritual, o Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright e, por último, as revoltas sociais que tomaram as ruas ao longo da história bem como a conversão de edifícios industriais em moradias após processos de desindustrialização.

⁶⁶ Tal formulação advém da concepção de acontecimento elaborada por Michel Foucault como, para além de uma simples ação ou atividade, um acontecimento com intenção, significado, sentido. Para ele, os acontecimentos não são da ordem da “facticidade”, da “inércia muda das ocorrências”, mas pertencem “aos processos ativos de significado, à sua procura e elaboração” (Foucault, 1977: 175).

⁶⁷ O filósofo Alain Badiou toma esse conflito como uma das questões que caracterizam o momento filosófico francês contemporâneo no texto *The Adventure of French Philosophy* (New Left Review, 35, sep-oct 2005).

Ao se desdobrar etimologicamente a expressão “definir espaço” – inerente à arquitetura – tem-se o sentido de “tornar o espaço distinto” como o de “estipular a precisa natureza do espaço”.⁶⁸ A estes sentidos, Tschumi associa, respectivamente, dois arquétipos espaciais, o labirinto e a pirâmide⁶⁹ - que não se apresentam sob a tradicional oposição corpo e mente (Tschumi, 1994b: 43), mas em uma relação disjuntiva. A pirâmide é a pura transcendência, a dominação da idéia sobre a matéria; associada à disciplina conceitual; desmaterializada, é “coisa mental”, reino abstrato da linguagem e da representação. Representa a história, a teoria, a tradição. O arquiteto “concebe” a pirâmide, “concebe a forma do edifício sem manipular ele mesmo os materiais” (Tschumi, 1994b: 38). O labirinto é a pura imanência, “coisa sensível”; não há nele transcendência no tempo, não há futuro nem passado, apenas o presente da experiência sensual; lugar da relação entre corpo e arquitetura. A percepção em seu interior é formada pelas partes por meio das quais ele se manifesta, não sendo possível uma visão em totalidade ou ainda sua representação. O labirinto não pode ser dominado pela pirâmide, pois “ele entretém sonhos que incluem o sonho da Pirâmide” (Tschumi, 1994b: 49).

Somente pela constante superação das dissociações entre o espaço da mente e o espaço da prática é que novas situações sociais poderiam ser desencadeadas -

⁶⁸ Tschumi afirma que enquanto a arquitetura e a arte estiveram essencialmente envolvidas com a distinção do espaço – a determinação de limites (1994b: 30) - a filosofia, a matemática e a física ao longo da história dedicaram-se à interpretações diversas do espaço como “uma coisa material na qual são locadas coisas materiais” ou como “algo subjetivo com o qual a mente categoriza coisas” (1994b: 29). A questão na filosofia é notoriamente extensa; passa, dentre outros, pelo pensamento aristotélico, em que espaço e tempo eram tomados como categorias para a classificação do conhecimento sensorial; por Descartes, para quem o espaço é o absoluto que contém os corpos, o objeto prévio ao sujeito; por Spinoza e Leibniz, na questão do espaço como inerente à totalidade do que existe; e por Kant, no entendimento do espaço nem como matéria nem como relações objetivas entre corpos, mas como estrutura interna ideal, consciência a priori, instrumento do conhecimento (Tschumi, 1994b: 29). Em arquitetura, “tornar o espaço distinto” desdobrou-se historicamente também em posições distintas: o espaço como produto do processo mental e como produto da prática social. A arquitetura seria para Vitruvius a pura ação da construção – “tornar o espaço distinto”. Em contrapartida, para Boullée tal posição substitui o efeito pela causa, pois a causa seria, na verdade, a criação da mente – “estipular a precisa natureza do espaço” - capaz de produzir qualquer edifício e levá-lo a perfeição auxiliado pela construção, para ele, a parte científica da arquitetura. Em paralelo, a própria história da arquitetura confirmava que os conceitos espaciais foram sendo desenvolvidos tanto por escritos, manifestos, tratados e desenhos quanto por meio de sua tradução edificada (Tschumi, 1994b: 34).

⁶⁹ A arquitetura se apresenta como um ser dividido: “... a arquitetura como um produto da mente, como uma disciplina conceitual e desmaterializada, e a arquitetura como a experiência sensual do espaço e como uma práxis espacial.” (1994b: 66). Como já comentado em nota anterior, a discussão do paradoxo que Tschumi realiza em *Questions of Space: The Pyramid and The Labyrinth (or the Architectural Paradox)* (1975) remete ao binômio pirâmide-labirinto que, a partir da obra de Georges Bataille, Denis Hollier sistematiza no livro *La Prise de la Concorde, Essais sur Georges Bataille* (1974 - republicado em 1989 como *Against Architecture, The Writings of Georges Bataille*).

o processo de diferenciação. Tschumi sinaliza duas saídas possíveis do paradoxo: deslocar o debate – o que foi, em sua visão, realizado pela centralidade dada à prevalência do projeto no modernismo e da história no pós-modernismo - ou alterar completamente as relações entre os termos que o compõem (1994b: 29).⁷⁰

Tschumi se propõe a enfrentar a segunda alternativa, pela qual a arquitetura, pela consideração dos eventos, avança para além da disjunção entre concepção e percepção e converte-se em espaço da experiência. Frente à aparente impossibilidade de escapar ao paradoxo, é no labirinto que Tschumi encontra o elemento motriz para a superação: a questão do sujeito – suprimida do espaço abstrato e analítico da pirâmide. Na práxis espacial do labirinto, a realidade sensual da arquitetura não é experienciada pelo sujeito como sendo ela um objeto abstrato transformado pela consciência, mas por meio de uma atividade humana imediata e concreta na qual sua subjetividade está implicada ativamente. A práxis do labirinto é pessoal e requer uma experiência imediata (1994b: 49, 50).

A imediatricidade, que condensa os sentidos de não-mediação e de instante-que-compõe-o-presente, é próxima, segundo Tschumi, ao conceito de “experiência interior” de Bataille. A imediatricidade é a substância do evento como ação reflexiva, transformadora e dissociada do espaço, como experiência irrepetível deste; é o elemento “entre” os termos que compõem o paradoxo da arquitetura. A experiência imediata, como evento com significado, conecta os limites do labirinto com os limites da pirâmide e estabelece naquele instante uma relação de reciprocidade formada por termos disjuntivos – nas palavras de Tschumi, prazer sensorial e razão (1994b: 50, 76), “quando a experiência do espaço torna-se seu próprio conceito” (Tschumi, 1994b: 74). A experiência imediata não diz respeito à percepção dos termos isolados, conceito espacial e realidade

⁷⁰ Como precedências, as únicas tentativas bem sucedidas de conectar os pólos do impasse filosófico, para Tschumi, vieram da introdução no debate de conceitos históricos e políticos, como o de “produção” por Henri Lefebvre, opondo ao espaço como um intermediário ou uma forma pura, o espaço como meio de reprodução dos modos de produção ou como produto social. Ele considera, por outro lado, que se tais aproximações conseguiram apresentar uma ampla teoria sobre o espaço e ultrapassaram as dissociações entre espaço particular (espaço social fragmentado), geral (espaço lógico mental) e singular (espaço físico), o fizeram reduzindo-o a um dos vários “produtos socioeconômicos que estavam perpetuando um *status quo* político” (Tschumi, 1994b: 31, 32).

espacial, mas às fricções que a experiência de um espaço em particular impõe ao corpo e à mente. Chegamos, pois, à sinonímia entre arquitetura como espaço da experiência imediata e arquitetura como espaço-evento.

Nessa teoria, o evento como base da experiencição da arquitetura opera diferenciações em três instâncias, as quais se interferem reciprocamente: espaço, tempo e sujeito. A primeira opera pela desconstrução da noção de espaço arquitetural cartesiano, entidade geométrica abstrata e rígida, prévio aos objetos que nele são locados, em direção ao espaço como campo topológico, instaurado por relações em processo, espaço político e social. O evento rompe com o espaço como uma resultante finita de determinação e fixidez, convertendo-o em processo de articulação entre posição e movimento. Como um posicionamento ético, a arquitetura não diz respeito a formas⁷¹, mas a forças e a um conjunto de relações entre diferentes categorias de análise – como espaço, movimento e evento (Tschumi in Damiani, 2003: 24). O arquiteto é primeiro “um formulador, um inventor de relações” (1994b: 181).

A investigação das propriedades do espaço, o *locus* dos eventos, é uma aproximação intrinsecamente topológica ao espaço arquitetônico⁷², entendendo a topologia (*analysis situs*, ou estudo do lugar) como campo que investiga as

⁷¹ A desconstrução da forma aparece como questionamento da prevalência que possui em relação ao espaço seja como princípio projetual (aquilo de onde se parte), seja como resultado compositivo (aquilo a que se almeja). Dar relevo atualmente à pesquisa em arquitetura na investigação sobre o espaço é uma atividade fundamental que, porém, tem se tornado marginal face à cultura midiática vigente que tudo iguala e nivela como imagem. No sentido do fluxo, a arquitetura tem respondido com o discurso e a exploração de superfícies e formas complexas, o que para Tschumi tem pouco a ver com o espaço em si ou com as múltiplas interpretações que ele carrega, as quais dependem do que nele ocorre: “Porque estes conceitos do que ocorre no espaço são difíceis de comunicar por meio de meios de massa, eles tendem a desaparecer para fora do discurso geral. Em outras palavras, o discurso sobre o espaço ainda existe, mas em uma posição que é um tanto marginal ao discurso de superfícies arquitetônicas e formas visuais” (Tschumi in Damiani, 2003: 20). Frente a este contexto de valorização da “superfície”, Tschumi propõe a investigação sobre o “envelope”, dispositivo de definição espacial, gerador de limites, que tem a dinâmica espacial como seu último fim (Tschumi in Damiani, 2003: 20).

⁷² Em *Questions of Space* (1975, republicado em 1994b: 53-62), por exemplo, Tschumi constrói extensa digressão por meio de questões que acabam por associar a natureza e as significações do espaço à sua condição topológica: “(...) se o espaço é uma extensão da matéria, pode uma parte do espaço ser distinguida de outra? Se o espaço não é matéria, ele é meramente a soma de todas as relações espaciais entre coisas materiais? Se o espaço não é nem matéria nem um conjunto de relações objetivas entre coisas, ele é algo subjetivo com o qual a mente categoriza coisas? (...) Em termos arquiteturais, se definir espaço é tornar o espaço distinto, tornar o espaço distinto define o espaço? Se a arquitetura é a arte de tornar o espaço distinto, ela é também a arte de determinar a precisa natureza do espaço? (...) Incidentalmente, a experiência de materialização de um conceito de espaço é a experiência do espaço? (...) Desde que possa ser dito que a experiência está contida dentro da natureza da prática, o espaço é inextricavelmente ligado à prática? (...) A experiência do espaço determina o espaço da experiência?” (1994b: 53-62)

relações que estruturam o espaço independentemente de alterações formais (Sampaio, 2000) – entendimento da topologia oposto à apropriação realizada por grande parte da arquitetura contemporânea (Sperling, 2003). Pelo viés topológico não as formas que passam a ser relevantes (as quais dizem respeito à topografia), mas as relações de (des)continuidade e conectividade espaciais (Sampaio, 2000) que em arquitetura conformam barreiras, limites e fronteiras relacionais: “A materialidade da arquitetura, afinal, está em seus sólidos e vazios, suas seqüências espaciais, suas articulações, suas colisões” (1994b: 110).⁷³ A arquitetura, afinal, diz respeito à experiência do espaço, somente possível se inter-relacionado ao tempo da experiência e ao sujeito que experiencia.

A segunda diferenciação opera pela deconstrução do tempo como permanência, que se refere à arquitetura como monumento sólido que perdura, em favor do tempo presente da ação, o qual pode apenas ser pensado como um tempo processual. O conceito de evento, longe de apoiar-se em uma genérica relação espaço-tempo arquitetônica, pretende sensibilizar a arquitetura às ocorrências imprevistas que tomam lugar em um determinado espaço durante um certo tempo. Espaço e tempo deixam de ser entidades abstratas e autônomas; dentro da disjunção, convertem-se em componentes ativos que se contaminam, o espaço se temporaliza e o tempo se espacializa.⁷⁴

A noção de tempo processual traz o foco para as narrativas, que pressupõem tanto uma seqüência quanto uma linguagem (Tschumi, 1994b: 164). Não tem o sentido de algo previamente estruturado e definido e que representa simbolicamente um poder constituído, é a criação de seqüências abertas para a experiência do sujeito, para a sucessão de instantes-eventos que compõem a experiência arquitetural. As seqüências são constituídas por *frames*, conjuntos

⁷³ É comum a referência, em projetos de Tschumi, aos termos: sólido, vazio, vetor e envelope, que não dizem respeito à forma, mas a condições anteriores de conformação do espaço (Tschumi, 2000 e 2005; Walker, Tschumi, 2006). Em outro momento, diz da arquitetura como espaço intersticial de troca, que deve trabalhar contra as compartimentações contemporâneas (Grossman, Sperling, Tschumi, 2007).

⁷⁴ “O espaço é temporal porque nós nos movemos através dele; o tempo é espacial porque, como arquitetos, espaço é o que construímos. Mas o tempo também existe para ativar nossos espaços, transformando-os ocasionalmente pela mudança de percepção de seus limites” (Tschumi, 2000: 13).

parciais de espaço-tempo: o instante do tempo presente e o espaço que a ele diz respeito. A linguagem, por sua vez, não remete ao sentido controverso de uma “arquitetura falante”, mas aos sentidos plurais que qualificam mutuamente espaços e ações, quando interseccionados.

A experiência decorrente do evento não concerne nem ao sobrevôo (superficial) nem ao panóptico (totalitário), mas a uma situação espaço-tempo em que o sujeito está implicado. O tempo da arquitetura, nestes termos, é o tempo da prática social e de suas inter-relações com a impermanência do objeto, a dinâmica de seu uso e de suas significações.

A terceira diferenciação opera pela desconstrução do sujeito como dado genérico, usuário e espectador da arquitetura, em favor de um sujeito participante ativo dos eventos - “o ponto de partida e o ponto de chegada da arquitetura” (1994b:110). Como as outras duas desconstruções, compõe o mesmo processo em que uma pressupõe e desencadeia as outras duas: a experiência da arquitetura situa-se, para Tschumi, sobre esta base tripartite que desconstrói as bases de interpretação e significação da arquitetura que pressupõem os termos espaço geométrico/forma, permanência temporal e significado estável. Para ele a prática da arquitetura no contexto contemporâneo deveria passar necessariamente pela reflexão sobre os modos de articulação entre os termos espaço mental-linguagem-concepção, espaço físico-matéria-percepção e espaço social-corpo-experiência (1994b: 111, 112).

Tschumi parte da observação de que o corpo experienciador é usualmente excluído do discurso sobre a lógica da forma (1994b: 117). Ele se pergunta se seria possível a existência da arquitetura sem ele e argumenta em contrário.⁷⁵ A

⁷⁵ Em *Questions of Space*, ele pergunta: “Se tal questão é dita ser absurda, o espaço (arquitetural) existe independentemente do corpo experienciador?” (1994b: 58). Uma possível resposta é a seguinte: “Para mim, o objeto de arquitetura não existe como ‘arquitetura’. O objeto de arquitetura é sempre corrompido por seu uso” (Tschumi in Damiani, 2003: 21). Tschumi defende que é apenas pelo corpo experienciador implicado no espaço que a experiência da arquitetura se revela: “O cheiro pervasivo de borracha, concreto, carne; o gosto de areia; o esfregar de um cotovelo sobre uma superfície abrasiva; o prazer de paredes cobertas por pelagens e a dor da batida em um canto no escuro; o eco de um hall – o espaço não é simplesmente a projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve, e que se age sobre. E é o olho que enquadra – a janela, a porta, o ritual invisível da passagem... Espaços de movimento – corredores, escadas, rampas, passagens, soleiras; aqui começa a articulação entre o espaço dos sentidos e o espaço da sociedade, as danças e gestos que combinam a representação do espaço e o espaço da representação. Corpos não somente se movem dentro, mas geram espaços produzidos por e por meio de seus movimentos.” (1994b: 111)

noção de evento como “ação com reflexão” reposiciona o sujeito no processo da experiência arquitetural. A superação do paradoxo entre a pirâmide e o labirinto, entre mente e corpo, se faz pela reciprocidade de ambos nesse processo. O corpo deixa de ser uma *res extensa*, para converter-se em *res experientia*, no qual o agir e o refletir se processam mutuamente.

Tschumi explicita o deslocamento que realiza do corpo como objeto colocado no espaço para o corpo como gerador de espaço, e remete, à primeira vista, à oposição entre a visão cartesiana e a visão fenomenológica sobre o corpo.⁷⁶ Suas considerações parecem aproximar-se das proposições de Merleau-Ponty (1994) sobre o corpo como “ser no espaço”, no entanto há uma linha de delimitação entre seu trabalho, vinculado ao pós-estruturalismo, e a fenomenologia de Merleau-Ponty. Enquanto este trabalha sobre a noção de totalidade sujeito-objeto ou ainda sobre o mútuo engendramento dos termos por meio da ação do corpo no espaço, Tschumi trabalha com a disjunção, a dissociação e o fragmento. A condição da totalidade não possui correspondente em seu sistema dissociativo (o qual admite relações de reciprocidade, indiferença e transgressão). Para Tschumi, o evento, como experiência arquitetural, é o momento em que o corpo pela “ação com reflexão” transgride a lógica do espaço e se diferencia como corpo experienciador.

Em Merleau-Ponty, o ser do corpo no mundo é pensado como totalidade que guarda qualidades espaciais. A percepção, prévia a qualquer mediação realizada por operações intelectuais, estrutura o campo dos fenômenos vivenciados. Em Tschumi, o ser do corpo no mundo, como experiência, passa necessariamente pela superação do paradoxo pirâmide-labirinto por meio da “ação reflexiva”. Tal

⁷⁶ “O corpo-como-objeto cartesiano foi oposto ao corpo-como-sujeito fenomenológico, e a materialidade e lógica do corpo foi oposta a materialidade e lógica dos espaços. Do espaço do corpo para o corpo-no-espaço – a passagem é intrincada” (1994b: 110). O espaço da experiência é o espaço habitado pelo corpo em ação, “... por isso parece afetar meus sentidos muito antes de minha razão. A materialidade do meu corpo igualmente coincide e combate com a materialidade do espaço. Meu corpo traz consigo propriedades espaciais e determinação espacial: acima, abaixo, direita, esquerda, simetria, assimetria. Ele ouve tanto quanto vê. Desdobrando-se contra as projeções da razão, contra a verdade absoluta, contra a Pirâmide, aqui está o Espaço Sensorial, o Labirinto, o vazio. Deslocado e dissociado pela linguagem, cultura, economia, para dentro dos guetos limitados do sexo e da mente, (...) aqui está onde meu corpo tenta redescobrir sua unidade perdida, suas energias e impulsos, seus ritmos e fluxos...” (Tschumi, 1994b: 39)

ação envolve a consciência de disjunção, de incompletude, de parcialidade e de descentramento de seu estar no mundo (Tschumi, 1994b: 225).⁷⁷

A desconstrução que realiza nas bases tempo, espaço e sujeito que conformam historicamente a arquitetura é motivada pelo desejo de reinvenção crítica da relação arquitetura-sujeito por meio de uma ética que emerge do evento: o processo de diferenciação constante e interminável do ser no espaço. O evento se desdobra em nova consciência do ser no espaço-tempo, impulsionando desconstruções da situação espacial e do sujeito que experiencia: o sujeito se descobre outro sujeito em outro espaço arquitetural, experiência irrepetível do espaço.

Projeto como estratégia para o estímulo dos eventos

Como se sabe, a diferenciação processa-se pela conjunção entre a repetição maquínica e o evento, entre o que concerne à previsibilidade dos mecanismos e o que diz respeito ao inaudito. A irrepetibilidade e a imprevisibilidade do evento inserem a ação projetual em uma condição de ausência que concerne à própria *différance*. Ou seja, o evento, sendo da ordem do espaço da experiência – e, vale frisar, é no espaço da experiência, *a posteriori* do projeto, que o evento supera o paradoxo exposto –, escapa da esfera dos dispositivos manejáveis em processo de projeto. O projeto de espaços-evento só pode ser conformado, para Tschumi, como uma estratégia de escritura, de disposição de *intertextualidades*, espaços-entre nos quais podem irromper os eventos. O próprio termo

⁷⁷ O corpo parece ser, no entanto, o elo privilegiado entre o espaço e o evento, pois é o elemento que na experiência registra as relações de indiferença, reciprocidade e conflito. O corpo tem sua existência no espaço, no entanto ao agir e mover-se segundo sua própria lógica, desencadeia eventos igualmente disjuntivos em relação ao espaço. Retornaremos criticamente a esta questão na análise que faremos do *Parc de La Villette*, ao final deste capítulo.

“estratégia” tomado por ele (1994b: 258) para designar a ação projetual remete à noção de projetar condições (para o evento) antes que condicionar o projeto (por meio da definição de formas e funções) (1994b:6, Walker, Tschumi, 2006: 77)⁷⁸.

Para a montagem da equação para a produção da *différance*, tem-se o controle dos elementos maquínicos, mas não se tem sobre os eventos. A aposta de Tschumi recai, então, sobre a possibilidade de, fazendo uso de certas operações realizadas sobre o que se repete, estimular os eventos à “presentidade” (*presentness*) – o “objeto” de projeto é o fomento (e não a determinação – Walker, Tschumi, 2006: 76) de eventos, tendo a arquitetura como meio. Movimentos, espaços e programas são os dados dispostos estrategicamente e que serão friccionados cotidianamente para tanto, pois, segundo Tschumi, são as disjunções mais dinâmicas entre eles que poderiam redefinir a arquitetura e efetivar a sua atuação em transformações sociais e políticas (1994b: 23).

Dada a imprevisibilidade dos eventos, Tschumi introduz o movimento como terceiro termo, entre o espaço e o evento, como dispositivo caracterizado por certa previsibilidade e que potencializa a ocorrência do evento (1994b: 111, Walker, Tschumi, 2006: 40-41, 76)⁷⁹. O movimento, longe de ser mero cinetismo ou ação mecânica, diz respeito ao contato dinâmico entre os corpos e entre eles e o espaço. Uma situação dinâmica sugere assim maior probabilidade de ocorrência de eventos que uma outra estática. Em seus projetos, como o *Parc*

⁷⁸ A asserção “projetar as condições, em vez de condicionar o projeto” de Tschumi, faz-nos remeter à afirmação de Walter Benjamin em “O autor como produtor” sobre a ação produtora dos próprios meios de produção que deve ter o autor que pretende, por meio da literatura, desempenhar um papel transformador: “Seu trabalho não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora.” (Benjamin, 1985: 131)

⁷⁹ A relação triádica espaço, movimento e evento aparece formalmente na obra de Tschumi em *Manhattan Transcripts* (1977-1981) e ganha corpo na fase subsequente, quando seus textos focam a operacionalização dos conceitos em estratégias projetuais. Dentre os muitos movimentos dos corpos, Tschumi cita os da dança, do esporte e da guerra, bem como as investigações sobre *happenings* e performances das décadas de 1960 e 1970 – todos, de certa forma, induzidos por alguma forma prévia de organização a partir da qual ocorrem os movimentos incidentais. Investiga a arquitetura, a arte e a dança no sentido de encontrar pesquisas sobre relações sensíveis entre espaço e corpo. E, se para ele a dança é o “meio elementar para a criação de impulsos criativos de espaço” (1994b: 40), as performances são experimentos entre os sentidos e a razão (1994b: 41). Ele aponta algumas precedências realizadas por arquitetos nessa direção como as cerimônias ao redor do espaço *Mathildenhoehe* organizadas por Peter Behrens, a cenografia para *The Golem* de Hans Poelzig, as cenografias de Laszlo Moholy-Nagy, os painéis de acrobacias eletromecânicas de El Lissitzky, as danças gestuais de Oskar Schlemmer e a obra *Montage of Attractions* de Konstantin Melnikov (1994b: 117-118).

de *La Villette* e *Le Fresnoy*, dentre outros, é evidente a ênfase que dá aos aparatos conectores ou dispositivos de circulação que, como suportes de movimento, seriam propulsores de eventos.⁸⁰

Os espaços *entre* (*in-between*, *entre-deux*) são concebidos como espaços não programados, eles se situam entre espaços com programas definidos, como espaços que estimulam a circulação e a interação (Walker, Tschumi, 2006: 76) – os “vetores” (dispositivos de circulação) os ativam e os “envelopes” (limites) os definem (Walker, Tschumi, 2006: 143). É com base nestes estímulos que o projeto do espaço arquitetural é realizado por meio de ações de montagem⁸¹ de seqüências cinemáticas e de superposição de sistemas em que são postos em relação (reciprocidade, indiferença e conflito) os espaços e os programas - *crossprogramming*, *disprogramming* e *transprogramming*.

A superposição coloca dois ou mais sistemas distintos em convivência disjuntiva criando um novo e múltiplo objeto ou espaço, o que “mantém diferenças e recusa a ascendência de um sistema privilegiado ou de um elemento organizador” (1994b: 195). Ela tem como objetivo substituir a unicidade de uma fala pela diversidade em potência da *intertextualidade*, estratégia de criação de sistemas abertos à construção de conexões por parte do sujeito sem a proeminência de uma ênfase programada.⁸² A superposição “... nunca pode resultar em uma megaestrutura coerente, mas em algo indecível, algo que é o oposto da totalidade” (1994b: 199).

⁸⁰ Tschumi relata que, ao contrário de outros dados do projeto, solicitados e discriminados pelo cliente, os espaços de circulação são os espaços em que o arquiteto pode exercer maior liberdade de proposição quanto à dinâmica do habitar e aí residiria um dos poderes de sua atuação: “... todo o movimento no interior de um edifício, todas as circulações, elas são em geral deixadas muito livres à interpretação ou à invenção do arquiteto, elas não são espaços fechados nos quais se é aprisionado. O que faz com que agora seja possível agir sobre essa seqüência dinâmica de encontro, por meio do movimento dentro do edifício ou da cidade.” (Grossman, Sperling, Tschumi, 2007)

⁸¹ Tschumi reporta a introdução da noção de montagem em sua obra como tentativa de trazer um componente dinâmico para a arquitetura, como um argumento crítico em relação à noção de composição e ao interesse prevalente entre arquitetos pela pintura (Walker, Tschumi, 2006: 36). A arquitetura, deixa de ser vista como resultado de composição, “para ser parte de um complexo processo de relações transformacionais” (1994b: 181). Compressão, rotação, transferência, repetição, redução, adição, extensão, amplificação, inserção, substituição, distorção, contaminação, permutação, fusão, inversão, substituição, dissolução, disjunção estão dentre as ações que Tschumi utiliza nas transformações relacionais para a montagem das seqüências espaciais (1994b: 154).

⁸² Pela *intertextualidade*, o significado de uma seqüência é resultante das relações entre espaço, evento e movimento. Tschumi relata que o uso da sigla SEM (*space, event, movement*) remete criticamente ao radical das palavras *seminal* e *semantic*. Contra uma arquitetura que corporifica sentidos específicos a priori, é somente pela relação entre espaço, evento e movimento que ela pode engendrar processos de significação (1994b: 162-163; Walker, Tschumi, 2006: 42).

Quanto aos programas, lhe é cara a estratégia de *détournement* dos situacionistas ou mesmo o princípio do judô de jogar a força do oponente contra ele. Por meio de “colisões programáticas”, pretende usar o programa⁸³ para gerar desprogramação, a repetição do programa para estimular a ocorrência do evento. A montagem recebe três sufixos – *cross*, *trans*, *dis* – de acordo com a prevalência da operação realizada entre os programas e os espaços. *Crossprogramming* faz uso de uma configuração espacial para um programa não planejado para ela.⁸⁴ *Transprogramming* realiza a combinação de dois programas com suas respectivas configurações espaciais, desconsiderando suas incompatibilidades.⁸⁵ *Disprogramming* também realiza a combinação de dois programas, mas com contaminação entre si.⁸⁶

Aqui se demarcaram posições chave tomadas por Tschumi. Os espaços, mesmo que disjuntos em relação aos eventos, são prévios a eles. Vinculados, espaços, movimentos e programas podem fomentar a ocorrência dos eventos e desencadear processos ininterruptos de diferenciação. A objetualidade da arquitetura não é vista como finalidade última e adquire o estatuto de mediadora

⁸³ : “Programa: um determinado conjunto de ações esperadas. Evento: um conjunto indeterminado de resultados imprevistos” (Tschumi, 2000: 324). Os eventos simplesmente “tomam lugar” (1994b: 160), mas quando se repetem tornam-se elementos de programa (1994b: 127). O programa tem grandes semelhanças com o ritual: uma ocorrência formalizada que determina um conjunto de espaços; o que aproxima o ritual da arquitetura como o espaço formalizado (Tschumi, 2000: 19). No ritual, o imprevisto cede lugar à previsão e ao controle: “Um ritual implica uma relação quase congelada entre espaço e evento. Ele institui uma nova ordem contra a desordem que ele almeja evitar. Quando ele se torna necessário para mediar a tensão entre eventos e espaços e fixá-lo por hábito, então nenhum único fragmento deve escapar à atenção. Nada estranho ou inesperado pode acontecer. O controle deve ser absoluto” (Tschumi, 1994b: 163).

⁸⁴ Tschumi cita como referência o *crossdressing* (troca de roupa entre gêneros) e, como exemplo na arquitetura, o uso de uma igreja para jogar boliche (1994b: 205). Dentre outros projetos, pode-se considerar como decorrente desta estratégia seu projeto para o concurso do Aeroporto Internacional de Kansai, de 1988, concebido como aeroporto-cidade linear (1994c: 12), ou seu projeto das Pontes-Cidades de Lausanne, também de 1988, concebido por meio do deslocamento da tipologia da ponte habitada.

⁸⁵ Como exemplo, Tschumi cita a combinação de um planetário com uma montanha-russa (1994b: 205). Ele aloca sob esta estratégia seu projeto para o concurso da Biblioteca Nacional da França em 1989 (1994c: 327), concebido por meio da noção de “múltiplos circuitos”, a partir da qual agrega – física e metaforicamente – aos circuitos da biblioteca (visitantes, administração, livros, eletrônicos, mecânicos) um circuito para esportes e atletismo.

⁸⁶ A configuração espacial de um programa “A” pode contaminar um programa “B” e sua configuração espacial, surgindo um novo programa. Este novo programa “B” passa a requerer uma nova configuração espacial, a qual pode ser compartilhada com o programa “A” (1994b: 205). Tschumi aloca sob esta estratégia seu projeto para o concurso do Centro/Estação de Trem de Kyoto, de 1991, um condensador urbano que inclui além da estação, um centro cultural, um centro de negócios, um hotel e lojas (1994c: 221).

de processos⁸⁷. A atividade de projeto é a instância privilegiada de atuação do arquiteto no sentido de contribuir para desencadear transformações sociais.⁸⁸ E ao arquiteto – como à arquitetura -, via espaços-evento, estaria resguardada a sua ação política⁸⁹.

Cabe, ao final da exposição de sua estratégia de ação política via projeto, levantar algumas questões. Uma é se, mesmo em uma nova configuração, o projeto na teoria e na prática de Tschumi não guardaria ainda ressonância da chave moderna, ou seja, do projeto como posto privilegiado de ação do arquiteto e de possibilidade de interferência sua nas estruturas da sociedade. A defesa das disjunções existentes entre o projeto do espaço e o que neles ocorre, que se soma à reavaliação da potência da arquitetura e poderia destituir o projeto de seu posto, é, pelo contrário, tomada com um sentido de potência, como o que abre o território para as estratégias projetuais.

Talvez resida aí um limite da deconstrução em arquitetura, na forma de paradoxo: a condição última de “presença” da arquitetura, fincada historicamente na seqüência projeto-construção - estruturada sobre a divisão social do trabalho. Questão que leva, então, a pensar se, neste ponto, a *intertextualidade*, como aposta de refutação simultânea da autonomia e da heteronomia da arquitetura pela abertura da ação projetual, não se encontraria com o sinal trocado: ao pressupor e realizar a manutenção do posto social que o projeto ocupa historicamente parece recobrar as condições tanto de uma, quanto de outra. Ao sobrar o maquínico e faltar o inaudito, a situação que se pode desenhar é a de uma diferença que se transforma em mais do mesmo.

⁸⁷ Suas investigações sobre o evento iniciam-se tendo como referência o discurso situacionista, como são contemporâneas, na década de 1970, da ampliação da arte que se processava por meio do questionamento dos suportes tradicionais e das incorporações as mais diversas do evento dentro do fazer artístico. Se a arte que trabalha sobre os eventos abdicou, no limite, do objeto como mediador ou mesmo os situacionistas propuseram a construção de “situações” sem a construção de edifícios, Tschumi, porém, não abdica do projeto e da construção.

⁸⁸ “... o projeto de condições que irão deslocar os aspectos mais tradicionais e regressivos de nossa sociedade e simultaneamente reorganizar estes elementos no modo mais libertador, para que nossa experiência se torne a experiência dos eventos organizados e estrategizados por meio da arquitetura.” (Tschumi, 1994b: 258)

⁸⁹ “a importância da arquitetura reside em sua habilidade em acelerar transformações da sociedade por meio do agenciamento cuidadoso de espaços e eventos.” (1994c: 11).

Há em sua estratégia para o projeto da *arquitetura como relação disjuntiva entre espaços e eventos* uma dupla disposição entre os termos espaço e evento: espaço *de* eventos (o imprevisto) e espaço *para* eventos (o programado)⁹⁰. A recombinação de programas que utiliza pretendendo transformar expectativas culturais em um sentido político, como se sabe – e Tschumi tem essa consciência –, pode ser, e tem sido (largamente), voltada para a indução do consumo (Walker, Tschumi, 2006, 19-20)⁹¹. Tal fato abre para uma outra questão: se ainda resta um espaço de mobilidade para a ênfase no programa na arquitetura contemporânea como estratégia de desfamiliarização, quando ele se converteu amplamente em estratégia de reprodução do sistema. Ou seja, a produção de uma imprevisibilidade regulada como campo sobre o qual trabalha a arquitetura dentro da cultura de consumo. Analisaremos a seguir, como se coloca a teoria de Tschumi frente a este contexto, tomando como mediação o espaço construído de seu projeto para o *Parc de La Villette*.

⁹⁰ “Eu faço, dentro de um certo trabalho, uma ‘arquitetura de eventos’ e, dentro de outro trabalho, eu faço uma ‘arquitetura para eventos’. (...) O que é bem interessante nessa “arquitetura para eventos” é que ela, que os ‘eventos’ são completamente intercambiáveis. Um dia pode haver uma vedete dos anos 1970, Michel Polnareff [cantor francês de pop-rock] e no dia seguinte Ségolène Royal [candidata do partido socialista francês derrotada nas eleições presidenciais da França de 2007]. Conseqüentemente, pode haver depois um político de posição exatamente oposta... Portanto, eles são simplesmente lugares públicos, (...) são lugares de encontros, lugares de troca. Então, este é o meu interesse, que é o de uma ‘arquitetura para eventos’. E assim, são os eventos que podem ocorrer no tempo, que são, sobretudo, os eventos programados, mas que podem ser exatamente os eventos imprevistos. (...) E é um pouco entre eles, que eu tento trabalhar na produção de um espaço público que permita justamente o encontro inusitado, não habitual.” (Grossman, Sperling, Tschumi, 2007)

⁹¹ Se, por um lado, afirma que a adição de eventos em uma sequência espacial autônoma é uma forma de “motivação”, por outro, se pergunta se a adição de espaço à autônoma sequência de eventos não seria uma forma reversa de motivação ou meramente uma forma estendida de “programação”, pois qualquer sequência predeterminada de eventos pode ser sempre transformada em programa (1994b: 157).

Superposição: pontos, linhas, planos. [WALKER, E.; TSCHUMI, B. (2006). *Tschumi on Architecture. Conversations with Enrique Walker*. New York, Monacelli Press, p 52]

Parc de La Villette.

o espaço-evento entre a *différance* e a cultura das diferenças

A imensa maioria das análises realizadas sobre o *Parc de La Villette* atém-se ao projeto, discutindo-o como espacialização arquitetural de um conceito filosófico, focando nas interrelações que processa entre estética e filosofia ou mesmo no salto projetual, programático e estético que o projeto significou no contexto disciplinar, sem maiores considerações sobre o ambiente construído e a sua inserção em um contexto cultural mais amplo.

Após algumas considerações referentes ao projeto do parque, tomaremos outra rota. Interessa-nos, em consonância com a própria teoria que formulou Tschumi, perscrutar por uma efetividade política da estética. Seria o equivalente, utilizando termos de sua teoria, a não tomar o Parque como “evento” em si ou os eventos que engendra como finalidades últimas, mas como elementos geradores da *différance* do sujeito. Uma investigação que se norteia mais pela pergunta de como a arquitetura construída se situa dentro das relações de produção contemporâneas, do que como o projeto se situa no tocante a elas.⁹²

Referências a dispositivos do projeto serão, portanto, realizadas como contribuição a essa análise; dados sem os quais, talvez falem instrumentos para uma visualização da questão.⁹³

Ao vencer o concurso proposto pelo governo francês em 1982 para o projeto do *Parc de La Villette*⁹⁴ em Paris, Tschumi encontrou uma oportunidade para

⁹² Em *O Autor como Produtor*, Benjamin (1985: 122) propõe este modo crítico de aproximação à obra literária nas primeiras décadas do século XX.

⁹³ Sempre que possível esses dados serão alocados em notas de rodapé.

⁹⁴ Na primeira possibilidade de construir um projeto seu, ao vencer um concurso em que participaram 470 equipes do mundo todo, vem o reconhecimento internacional de Bernard Tschumi. A extensa área objeto do concurso (125 acres, aproximadamente 505.875m², com extensão máxima de um quilômetro em uma direção e de 700 metros de largura máxima em outra) é localizada no XIX *arrondissement*, uma região populosa e, naquele momento, parcialmente industrial. Situada entre a estação de Metrô *porte de Pantin*, ao sul, e a estação *porte de la Villette*, ao norte, e cortada em sentido

colocar em prática sua experiência teórica, “atacar a realidade” (Damiani, 2003: 164).⁹⁵ O concurso para o projeto do parque solicitava a proposição de uma configuração espacial para um novo programa: um “parque urbano para o século XXI”. Paris, que se queria (ainda mais) referência mundial em cultura e serviços, solicitava um “parque cultural” (2000: 55) e de atividades, mais que um parque para repouso ou fruição (Duley, Rostand, 2005a: 02). O próprio programa solicitado composto por equipamentos culturais e de entretenimento - teatros a céu aberto, restaurantes, galerias de arte, workshops de pintura e música, playgrounds, jardins, áreas para exposições, concertos, experimentos científicos, jogos e competições, além do Museu da Ciência e da Tecnologia já existente e da Cidade da Música (projeto de Christian de Portzamparc) - apontava, segundo Tschumi, igualmente para um novo paradigma espacial. Pensar o novo paradigma de parque como reflexo de um “novo programa” deveria, para o arquiteto, partir de novas premissas projetuais, algo que ele já estava investigando há algum tempo, com o binômio espaço-evento.⁹⁶

transversal pelo *canal de l'Ourcq*, a área possuía grande potencial de conectividade com redes de infra-estrutura urbana. Nela já havia duas grandes estruturas construídas, o *Grande Halle* – uma das poucas edificações em aço e vidro remanescentes projetadas pelo arquiteto Victor Baltard - e o Museu da Ciência e Tecnologia. Estava, pois, a cargo de Tschumi o plano geral do parque com seus elementos estruturais, o qual deveria prever espaços, como jardins ou edifícios, a serem projetados por outros arquitetos, artistas e paisagistas. Foram convidados por ele Gaetano Pesce, Claes Oldenburg, Alexandre Chemetoff, Cedric Price, Jean Nouvel, Philippe Starck, Peter Eisenman (este com Jacques Derrida), dentre outros.

⁹⁵ Em referência não só à transição pela qual passava a sua carreira entre o foco concentrado na teoria para a possibilidade de “testá-la” atuando em uma situação concreta de projeto e construção, mas às formulações teóricas e operativas que o projeto engendrou, Tschumi considera *La Villette* como, simultaneamente, construção teórica e teoria construída (Walker, Tschumi, 2006: 49).

⁹⁶ Para Tschumi, o ponto de partida para o projeto do parque deveria fazer oposição à noção de parque como o lugar em que a cidade supostamente não existe; não deveria versar sobre a natureza, mas sobre um novo conceito de cidade (Walker, Tschumi, 2006: 49). A visão orientada pela polaridade civilização *versus* natureza (referenciada pela obra do arquiteto paisagista Frederick Law Olmsted, no século XIX) deveria ceder lugar a outra, que surge no século XX, pela qual o parque forma parte da visão que se tem da cidade, pela qual o conceito de parque é inseparável do conceito de cidade (Tschumi, 2000: 55). Confrontado com um programa sem precedentes, Tschumi vislumbrava quatro estratégias possíveis de projeto: “a) projetar uma construção original, um gesto arquitetural inspirado (uma composição); b) Pegar o que existe, preencher os vazios, completar o texto, rabiscar nas margens (um complemento); c) Deconstruir o que existe pela análise crítica das camadas históricas que o precedem, até adicionar outras camadas derivadas de outros lugares – de outras cidades, outros parques (um palimpsesto); d) Procurar por um intermediário – um sistema abstrato para mediar entre o sítio (tanto quanto todas as restrições dadas) e algum outro conceito, entre cidade ou programa (uma mediação)” (Tschumi, 1994b: 191-192). De pronto, Tschumi eliminou as três primeiras estratégias em decorrência da submissão da primeira a mitos arquitetônicos antigos, do pragmatismo limitante da segunda e da incompatibilidade dos componentes representacionais e figurativos com as complexidades técnicas, programáticas e políticas vislumbradas que a terceira inevitavelmente sugere (Tschumi, 1994b: 192). Não estava em questão apenas uma mudança de estilo e a preservação de um conteúdo tradicional, nem adequar o programa solicitado em novos moldes para estilos precedentes – neo-clássico, neo-romântico, neo-moderno. Para Tschumi, a estratégia a ser adotada era a da construção de mediações com o objetivo de criar uma nova tipologia fundada em novas correlações entre programa e espaço (2000: 55).

Deconstrução e superposição são as primeiras ações no tratamento tanto do programa solicitado quanto do espaço disponibilizado. A decisão projetual de espacialização por meio de dispositivos abstratos, ignorando modelos precedentes construídos, e a de deconstruir o programa e espalhá-lo superpondo-o àqueles dispositivos, compõem a estratégia de base – a mediação abstrata (Tschumi, 1994b: 191-205) - para a concepção física do parque. O espaço é, então, tratado em sua condição essencial, como o conjunto das relações intra e inter-configurações topológicas. Continuidade, descontinuidade, limites, fronteiras, barreiras, cheios e vazios, intervalos, são os elementos primários com os quais Tschumi concebe *La Villette*.

Três sistemas abstratos e autônomos foram escolhidos e superpostos: sistema de pontos⁹⁷, sistema de linhas⁹⁸ e sistema de superfícies⁹⁹. E a cada um dos

⁹⁷ O sistema de pontos é composto pelo *grid de folies* do parque. As *folies* foram concebidas como pontos de intensidade, condensadores sociais, pontos de ancoragem em um espaço dissociado, como um sistema de relações entre objetos, eventos e pessoas (Tschumi, 1994b: 178). Dispostas em uma distância regular de 120 metros uma da outra, configuram um sistema de navegação e orientação espacial e de dispersão programática do parque. Tschumi já havia utilizado anteriormente a estratégia de disposição programática em uma malha regular, a qual denomina “mediação abstrata” (1994b: 191), no *Joyce’s Garden Project* de 1976-77, projeto de implantação de construções realizadas pelos estudantes da *Architectural Association no London’s Covent Garden*. O *grid de folies* permitia estabelecer uma posição crítica da proposta em relação à solicitação do concurso: “Nós precisávamos projetar um parque: o *grid* era antinatureza. Nós deveríamos preencher um número de funções: o *grid* é antifuncional. Nós deveríamos ser realistas: o *grid* é abstrato. Nós deveríamos respeitar o contexto local: o *grid* é anticontextual. Nós deveríamos ser sensíveis aos limites do sítio: o *grid* é infinito. Nós deveríamos levar em conta a indeterminação econômica e política: o *grid* é determinado. Nós deveríamos reconhecer jardins precedentes: o *grid* não tem origem...” (Tschumi, 1994b: 195) O projeto das *folies* não parte da forma, mas de um sistema espacial: um cubo (de medida base igual a 10,8 metros), formado por 27 cubos (3x3x3), a partir do qual se processa a variação formal das 26 *folies* que compõem o *grid*. Cada *folie* é uma combinatória entre envelope, vetores e estrutura (Tschumi, 2000: 67). Entre a norma e o desvio, entre o rigor do sistema espacial e a extravagância da diversidade formal reside o nome “*folie*” dado a elas – e não na referência às pequenas construções presentes nos parques europeus entre o final do século XVI e início do século XIX. A razão e a loucura que se mascaram mutuamente Tschumi reporta às reflexões de Foucault: “Na loucura o equilíbrio está estabelecido, mas ela mascara o equilíbrio sob a nuvem da ilusão, sob a desordem simulada; o rigor da arquitetura é ocultado sob o engenhoso arranjo dessas desordenadas violências” (Foucault, *Histoire de la Folie* apud Tschumi, 1994a: xxviii). Algumas são propostas sem programa, operando como sinalização visual das entradas do parque ou de edifícios como a Cidade da Música, por exemplo. Quanto aos programas que o sistema de *folies* abriga, são eles: centro de informações, escritórios e área de descanso; equipamento dedicado à música (gravação, informação e audição); pequena galeria de exposições; clínica de primeiros socorros; café ao ar livre; clube de jazz e bar; entrada e suporte para playground; belvedere e plantas; escritórios e bilheteria do Zénith (auditório para apresentações musicais); conexão entre o belvedere e o eixo do canal; pequena sala de conferência, restaurante, bar e terraço; estúdio de televisão para adolescentes; workshop infantil, terraço e café ao ar livre; área para apresentações musicais; espaços técnicos: depósito e sanitários; exibição e informação sobre o primeiro submarino nuclear francês; gerador elétrico, depósito, área para funcionários; restaurante “fast food” com terraço.

⁹⁸ O sistema de linhas é conformado por um conjunto de vetores de conexão infra-estrutural, de atração das circulações e de delimitação das superfícies do parque. Estes vetores são diferenciados, segundo características intrínsecas (o modo de circulação que induzem) e extrínsecas (o modo como se relacionam com os pontos e as superfícies), em três sub-sistemas: os eixos de galerias cobertas norte-sul e leste-oeste, a promenade cinemática e as aléias de árvores. As galerias cobertas norte-sul e leste-oeste funcionam como vetores de conexão infraestrutural interno ao parque e dele com

sistemas corresponde uma lógica de uso: atividades espacialmente pontuais ou concêntricas, atividades espacialmente lineares e atividades espacialmente difusas em superfície. A estes três sistemas superpostos, soma-se um conjunto de edificações pré-existentes e propostas, raramente comentadas, mas que dada a sua dimensão física e programática, constitui um “quarto sistema” do parque, superposto aos demais.¹⁰⁰

as infra-estruturas urbanas. A galeria norte-sul (*galerie de la Villette*), que se ancora ao sul na estação de metrô *porte de Pantin* e ao norte na estação *porte de la Villette*, e a galeria leste-oeste (*galerie de l'Ourcq*), paralela ao canal hidroviário de mesmo nome e que permite o acesso à *Rotonda de la Villette* (construída por Claude Nicolas Ledoux em 1784), conformam um eixo de coordenadas de rápida circulação e de conexão das grandes edificações do parque: Cidade da Música, Conservatório de Paris, Teatro Paris-Villette, Grande Halle, Museu da Ciência e da Indústria e o Zénith. A superposição do sistema de linhas ao sistema de pontos confere ao conjunto linhas-pontos dos eixos norte-sul e leste-oeste um caráter de sistema programático estrutural. A Promenade Cinemática ou Caminho dos Parques Temáticos é uma linha de circulação de características opostas ao eixo de coordenadas. Frente à racionalidade das conexões e ao desenho sintético dos eixos, a promenade induz a fruição da paisagem, por meio de um percurso concebido a partir da analogia com a montagem cinematográfica. É composta por jardins projetados por arquitetos convidados, *jardins-frames* simultaneamente completos e incompletos, que “qualificam, reforçam ou alteram as partes que precedem ou que sucedem” (Tschumi, 2000: 71). Na seqüência, são eles: jardim dos espelhos, jardim dos ventos e das dunas, jardim da parreira, jardim dos bambus, jardim dos equilíbrios, jardim das sombras, jardim dos pavores infantis, jardim dos movimentos, jardim das ilhas, jardim do dragão. O sistema de pontos, o sistema de superfícies e os outros vetores compõem igualmente o material a ser montado espacialmente pelo sujeito em sua circulação pela *promenade*, pois esta cruza recorrentemente os eixos e as aléias, e passa no interior e na proximidade de *folies* e de diversos equipamentos culturais do parque. As Aléias ou linhas de árvores possuem três “funções” topológicas - conexão, limite e corte – em relação a superfícies, pontos e outras linhas. Os três sub-sistemas de vetores (eixos, promenade, aléias) relacionam-se de modo diverso com o sistema de pontos e o sistema de superfícies, dentro da lógica disjuntiva de projeto de Tschumi. Os Eixos Infraestruturais são interdependentes dos pontos e independem das superfícies; a Promenade Cinemática realiza sucessivos cruzamentos por pontos e superfícies; e as Aléias independem dos pontos, mas desenham os limites das superfícies. É por meio desta diversidade relacional que induzem distintos modos de circulação, de interação programática e de fruição da paisagem.

⁹⁹ O sistema de superfícies é formado por duas grandes áreas livres, ao norte a *Prairie du Cercle*, dividida ao meio pelo canal de *l'Ourcq*, e ao sul a *Prairie du Triangle*; áreas que, completado o programa solicitado pelo concurso, restaram livres. Uma área circular (na verdade, duas semi-circulares) e uma área triangular abertas a quaisquer atividades que requeiram extenso espaço horizontal como atividades lúdicas, jogos, exercícios corporais, entretenimento de massa e feiras (Tschumi, 2000: 57). Grama, terra e brita, materiais usualmente presentes nos parques parisienses, foram retomados, permitindo liberdade programática (Tschumi, 2000: 57). Em sua extensão foram instalados mobiliários projetados por Philippe Starck e esculturas de Claes Oldenburg, entre outras intervenções. Se os sistemas de pontos e de linhas induzem mais claramente em seu domínio espacial atividades respectivamente concêntricas e lineares, as superfícies incorporam atividades difusas. Assim como, pela superposição dos sistemas, configuram-se como regiões de influência, expansão e choque entre atividades (nas e entre as *folies*) e circulações (eixo leste-oeste, promenade e aléias).

¹⁰⁰ Além das *folies*, das circulações e das superfícies livres, o parque é formado por edificações pré-existentes e uma significativa quantidade de equipamentos construídos (*maisons*, quiosques e pavilhões) todos destinados a responder à diversidade de manifestações culturais contemporâneas. O parque possui duas grandes massas construídas. Ao norte, a *Cité des Sciences et de l'Industrie* é um grande centro de exposições dedicado à ciência e à técnica, composto por mediateca, salas de cinema, planetário. Faz parte de seu conjunto a *Géode*, geodésica dotada de tela esférica de 1000m², construída na sua lateral e o *Cinaxe*, cabine de simulação com cinema em três dimensões, localizada em frente ao museu. Ao sul, o *Grande Halle*, construído no século XIX e restaurado em 1985, constitui-se como espaço multi-uso para festivais, exposições, salões (Villette, 2004). Outras edificações, de menor escala mas igualmente preservadas, pontuam o parque. Na entrada norte, a *Maison de La Villette* é espaço de pesquisa e criação pluridisciplinar sob coordenação do programa de residência de artistas do parque. Ao centro, próximo ao *Grande Halle*, duas construções se alinham na *Place du Charolais*, o *Pavillon des Maquettes* e o *Pavillon du Charolais*, teatro internacional dedicado à língua francesa. Alinham-se ao sul com o *Grande Halle*, outras duas construções, o *Pavillon Janvier* e o *Théâtre Paris-Villette*,

A superposição dos sistemas não pretende resultar em uma estrutura coerente ou em uma composição identificável. Opta pelo conflito e pela fragmentação em vez da síntese e da unidade (Tschumi, 1994b: 200). Pretende que o sentido do espaço do parque não seja único e dado previamente, mas produzido socialmente pelos eventos que abriga, diverso e em constante mutação (Tschumi, 1994b: 201, 203). Em *Point de folie: maintenant l'architecture* (1986), Derrida qualifica o parque como uma “*maintenant l'architecture*” – para além do sentido de uma arquitetura “do agora”, refere-se a algo localizado no espaço e no tempo, a uma arquitetura “à mão” ou “disponível”, em que o habitante está sempre implicado espacial e temporalmente.¹⁰¹

Segundo Hays (in Damiani, 2003: 13), pela via da leitura que faz Derrida do parque em *La Case Vide* (1986), o grid de pontos, composto pelas *folies*, configura o parque como uma arquitetura de intervalos e de espaçamento, sem os quais os cheios não significam e não funcionam, ou seja, cheios e vazios têm mútua relevância. Derrida escreve sobre as *folies* como “arquiteturas do evento”, que libertam aquilo que é entendido pela história ou pela tradição como fixo, essencial, monumental (Tschumi, 1994b: 257).

A *folie* pode ser tomada como a própria *arquitetura da différance*. São compostas por inter-relações entre constantes (o cubo, a cor, a posição) e

dedicado à criação contemporânea francesa. Orientados ao universo da música e da dança, três edifícios de grande porte delineiam as fronteiras do parque ao sul e ao leste. O *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, projetado por Christian de Portzamparc e construído entre 1986-1990, é uma reconhecida escola de música e de dança e freqüentemente promove espetáculos e concertos abertos ao público. Inaugurada em 1995, a *Cité de la Musique* é um centro dedicado à educação e prática da música, à informação, registro e exposição e apresentação de objetos e práticas musicais, para crianças, jovens e adultos. Concebido pelos arquitetos Philippe Chaix, Jean-Paul Morel e construído em 1983, o *Zénith* é um edifício que abriga uma sala de espetáculos (shows de rock, humor, variedades) de 6.000 lugares. Ao longo do eixo norte-sul dispõem-se outros dois equipamentos. Um é o *Pavillon Paul Delouvrier*, concebido pelo arquiteto catalão Oscar Tusquets, que acolhe exposições temporárias sobre assuntos relacionados à sociedade, mais especificamente focado nas tensões entre identidades e globalização. O outro é *Espace Chapiteaux*, espaço permanente de artes do circo. Este tem em comum com outros dois equipamentos, situados no extremo nordeste do parque, a arquitetura de lona (entre o circo e a cabana). Destes, um é o *Espace Périphérique*, dedicado à residência em formas contemporâneas de artes de pista, arte de rua e marionetes e o outro é o *Cabaret Sauvage*, dedicado a espetáculos de cabaré e de circo, concertos e bailes. Entre os dois, há um *Centre Équestre* para a descoberta e a prática da equitação.

¹⁰¹ “*maintenant* anuncia não somente um evento arquitetural mas, mais particularmente, uma escrita do espaço, um modo de espacializar que cria um lugar para o evento (...) ele não oferece seu trabalho para usuários, fiéis ou moradores, para contempladores, estetas ou consumidores. Ao contrário, ele apela ao outro que invente, um de cada vez, o evento, signo, consigno ou contrasigno: ampliado por uma ampliação que se realiza no outro.” (Derrida, 1986: 324, 330)

variáveis (o programa). As constâncias conferem uma recorrência simbólica ao parque. E sua diferenciação formal, resultante de uma série de ações de repetição, distorção, superposição, interrupção e fragmentação aplicadas a cada uma delas, extrai especificidade da normalidade. O binômio norma-desvio, ao associar constância e novidade, remete ao conceito de iterabilidade de Derrida (1984), a alterabilidade em singularidades que governa o evento.

A tese seria a de que as *folies*, ao não possuírem referência contextual, dissolveriam qualquer sentido a priori; o sentido de cada *folie* se completaria no sujeito e seria dado pelo evento que nela toma lugar em um tempo específico. As *folies*, “cases vides” ou cabanas sem função, foram projetadas como pontos passíveis de abrigarem atividades e de conterem ou não programas (programas estipulados no concurso e programas que mudam no decorrer do tempo). Projetadas, enfim, como pontos potenciais de geração de eventos, de apropriação por parte do “sujeito” – que atuariam no processo de produção da *différance*.

Antes de prosseguirmos em uma leitura das inter-relações entre estética e política, pela qual enveredaremos por uma tarefa crítica, cabe pontuarmos o inegável avanço metodológico e disciplinar que a estratégia projetual defendida por Tschumi representou naquele contexto – como igualmente a espacialidade que engendrou. Pois, em relação a um espectro mais amplo, retrocedendo ao início dos anos 1980, via-se um cenário disciplinar habitado por experimentações de todo tipo vinculadas ao retorno à cidade, seja pela produção de ícones formais, seja pelo complemento coerente com o (elogio do) “contexto”. Tendo em vista o concurso para o *Parc de La Villette*, uma tomada recortada, mas representativa (pela dimensão adquirida e pela mobilização que gerou internamente à disciplina), o mesmo se dá.

Em livro editado sobre o resultado do concurso (Barzilay, Hayward, Lombard-Valentino, 1984) e que apresenta detalhes de um número considerável de projetos participantes, fica patente como a atividade projetual se movia colada a uma concepção de história como dado a ser, de algum modo, referenciado formalmente (seja pela noção de “contexto” seja pela de “citação”, na qual

cabiam desde a apropriação formal de elementos de uma antiguidade clássica distante e dos parques franceses do século XVII até de estilemas das quase recém-concebidas megaestruturas).

Não à toa, Tschumi se reporta à proposta “contextual” de Leon Krier, vencedora do primeiro concurso para o parque, realizado em 1976 e não levado adiante, como a corporificação daquele período que ele recusava a defender, símbolo do retorno nostálgico ao passado como a nova realidade da arquitetura. Antes, ele afirma que tinha consciência de que era necessário inaugurar um novo período (Walker, Tschumi, 2006: 51, 54). Algo que além de seu projeto, somente o de Koolhaas, também classificado em primeiro lugar na primeira fase do concurso, soube captar.¹⁰²

Estivemos no parque em 20 de julho de 2005. Pode-se dizer que a experiência imediata do parque tomou duas vias. A descoberta do espaço, a experiência original de estar e mover-se em um espaço urbano público sem precedentes; “circular” e “habitar” os sistemas superpostos era uma delas. Operava entre o que se sabia do projeto e o que se experienciava – o movimento cinemático nas circulações e a variação de posição das folies; o contato com a arquitetura do espaço urbano, que incorpora os vazios; a percepção dos gradientes, dos limites, das fronteiras, das ambiências, por meio do corpo implicado na situação arquitetural.¹⁰³ Uma via que encontrou correspondências entre projeto e ambiente construído, em termos estritamente espaciais, que contemplou a sua beleza e foi seduzida por ela.

¹⁰² Além de Bernard Tschumi e Rem Koolhaas, oito equipes de arquitetos-paisagistas passaram à segunda fase do concurso de 1982. Nesta como na primeira, é evidente o distanciamento conceitual e espacial dos projetos dos dois primeiros frente aos demais. Koolhaas, percebendo a incompatibilidade da grande dimensão do programa exigido para o parque e da área que necessitava em relação à área disponível, adotou de forma similar a estratégia de dispersão de pequenos equipamentos condensadores com o objetivo de gerar “eventos imprevistos” (Koolhaas, 1998: 921).

¹⁰³ Foi após a visita ao parque que tivemos contato com o texto que Baudrillard escreveu sobre ele, *The Indifference of Space* (2007). Houve, no entanto, uma grande identificação entre parte de nossa experiência do espaço e a metáfora do claustro que ele toma para falar de *La Villette*, organizado por meio do passeio contemplativo, da ordem preservada, do movimento regular e do fechamento à confusão do exterior.

A segunda via implicada na experiência imediata decorreu da dinâmica de uso do parque naquele dia. Algo que, por um lado, conferiu a potencialidade do específico ao vivido. E, por outro, da análise de certas recorrências presentes na lógica de uso do parque, permitiu partir do vivido para a reflexão sobre um campo de “ausência” entre o espaço concebido e o espaço experienciado e que, no limite, aportou em nossa visão de um oxímoro¹⁰⁴ que reside no parque, inserido dentro da lógica cultural contemporânea. Uma via focada na investigação sobre as inter-relações que emanam entre estética e política. É sobre esta que nos deteremos.

O uso intensivo de parques e áreas públicas para descanso e lazer é elemento marcante na paisagem e na dinâmica da vida de Paris, em especial, e de resto nas cidades européias.¹⁰⁵ No alto verão, enquanto os parisienses estão de férias ou se deslocam em viagem – diminuindo o ritmo da cidade – Paris recebe um incremento considerável de fluxo estrangeiro. Meio de semana, férias de verão, a dinâmica de uso do *Parc de la Villette* que se via naquele dia era menor do que aquela que se projetava antes da visita¹⁰⁶ – em parte justificável pelo

¹⁰⁴ Tomamos por oxímoro a “conciliação de opostos que aparentemente se rechaçam” (Esté, 1997: 20).

¹⁰⁵ Em entrevista, Tschumi diferencia Paris de Nova Iorque - cidades em que vive e trabalha – por uma cultura do lazer mais forte que há na primeira em relação à cultura do consumo que há na segunda. Na França, segundo ele, ainda é marcante a ação de inventar o tempo, o “tempo livre”, enquanto nos Estados Unidos há o foco no consumo e não no tempo (Grossman, Sperling, Tschumi, 2007).

¹⁰⁶ Segundo o *Établissement Public du Parc et de la Grande Halle de la Villette* (EPPGHV), o parque – maior espaço verde de Paris - recebe todos os anos 4 milhões de visitantes. Sabe-se que aos finais de semana, o parque é muito procurado para o descanso e o lazer - como outros em Paris -, para a prática de esportes e a participação em sua programação cultural. Uma pesquisa realizada por Florence Lévy, chefe do Serviço de Estudos do EPPGHV aponta que não existe um usuário padrão do parque, mas uma grande diversificação do público que o visita e o utiliza. Foram mapeadas classes de idade, categorias sócio-profissionais, situações sociais ou familiares, origens étnicas, comunidades presentes, turistas de todos os continentes, usuários habituais, solitários e em grupos, praticantes de atividades, contemplativos ou simplesmente passantes. Lévy nota também que alterações no perfil de público do parque são sensíveis às transformações do *arrondissement*, como a crescente instalação de pessoas com maior poder aquisitivo no entorno do parque (Duley, Rostand, 2005b: 04). A partir do estudo foi possível selecionar esquematicamente quatro grandes tipos de utilização dos espaços ao ar livre: uso extremamente limitado, representado pelo público que atravessa o parque em itinerários cotidianos; prática monotemática, representada por atividades como passear com animais de estimação ou jogar futebol; prática polivalente, como praticar corrida pela manhã, piquenique com a família ao meio-dia e cinema ao ar livre com os amigos; e prática associada dos espaços ao ar livre com os eventos culturais e outros estabelecimentos do parque. Foi possível igualmente constatar que o público das diversas atividades (eventos culturais, descansar e jogar sobre a grama, cursos de capoeira, entre outros) não é necessariamente o mesmo. Lévy credita o mérito da coexistência dos diversos grupos ao projeto do parque que prevê espaços abertos e sem programas atribuídos (Duley, Rostand, 2005b: 04). Tendo por base a pesquisa de Lévy, Duley e Rostand apontam que são associados ao parque os valores da miscigenação cultural e da convivialidade e que ele é um espaço da experiência da tolerância e de educação do cidadão. Apontam também que a principal especificidade do parque é que cada pessoa faz dele seu uso

deslocamento dos parisienses de classe média e pelo parque não participar do circuito tradicional de turismo da cidade como, por exemplo, *Le Champs de Mars* ou o *Jardim du Trocadero*, próximos à Torre Eiffel.

O parque seguia, portanto, sua rotina. Pessoas sós ou em duplas caminhando, adolescentes andando de bicicleta na Promenade Cinemática, grupos de jovens no Jardim dos Movimentos, crianças no Jardim do Dragão e na Folie *Quick Hamburger*. O Grande Halle estava em restauração, com a criação de uma área de estar e uma livraria em seu interior. Tanto ele como parte do eixo norte-sul, entre a folie *Information Villette* e a folie *Ateliers du Parc*, trecho paralelo ao edifício, estavam fechados ao público.

Grande parte das *folies* estava fechada. Sensação de “ausência”, um vazio persistente. Além daquelas que não possuem programa, apenas duas ofereciam serviços ao público: a folie *Quick Hamburger*, uma espécie de lanchonete McDonald's e a folie *Argonaute*, com a exposição permanente do primeiro submarino nuclear francês. Além delas, dentre os equipamentos culturais, estava aberta a *Cité des Sciences et de l'Industrie* com a *Géode* e o *Cinaxe*. O grid, índice da intenção de dinamicidade do espaço, oscila entre o vazio e os usos programados; a quantidade e a qualidade-diversidade de usos que as *folies* pretendiam abrigar no intervalo de espaço e no intervalo de tempo, depende para a sua efetivação da manutenção de um coeficiente mínimo de programação.

Sete anos após o término de sua construção (em 1998), durante uma semana, entre 11 e 17 de julho, alguns dias antes de nossa visita, o parque foi um dos principais espaços públicos abertos utilizados pela programação do “Ano do Brasil na França”, em 2005, em Paris. No dia 20, o parque ainda passava por um “processo de transferência”. A atmosfera era de suspensão após o “mega-evento” *Villette Brésil(s)* com programação variada realizada a partir de temas

particular e que “esta postura ativa do usuário – ator mais que simples consumidor -, rara no espaço público, distinguiria fundamentalmente *la Villette* de outros jardins ou parques parisienses.” (Duley, Rostand, 2005b: 04)

brasileiros¹⁰⁷. As estruturas sendo desmontadas, *La Villette* encara um dia de semana comum.

Tanto a falta de dinâmica presente nas *folies* quanto a desmontagem das estruturas do mega-evento cultural deram evidência à retroalimentação entre “uso” e “programação” que move em grande medida o “espaço-evento” do parque. A desprogramação prevista gera intervalos de baixa intensidade de uso do parque e a baixa intensidade de uso, por sua vez, reflete em sua desprogramação. Nesse ciclo do “parque cultural”, a reinstalação de usos é realizada por reprogramações momentâneas. A dinâmica de uso daquele dia específico era a de um estado “entre”, entre o “espaço-evento” e o “espaço-para-eventos”.

Desmontada a estrutura do megaevento cultural, o “espaço-evento”, pelo refluxo, converte-se em hiato. Este vazio faz pensar no cheio, na instauração do oxímoro: o “espaço-evento” parece depender completamente dos eventos programados para sua efetivação como “espaço da experiência”. O evento como “ato de invenção” desloca-se para o evento como “ato programado”; o evento como “construção do sujeito” é substituído pelo evento como “manutenção da massa de espectadores”. Além dos índices dos “eventos programados” ocorridos, chamou a atenção a estrutura para “eventos culturais” do parque, os programas prescritivos e o consumo de massa que promovem.¹⁰⁸

¹⁰⁷ “La Villette em festa! Durante uma semana, o *Parc de la Villette* viverá na hora brasileira”. As atividades programadas foram: desfile de moda “Costura socialmente responsável” cruzando o saber-fazer da cooperativa Coopa Roca com as criações de estilistas brasileiros e franceses; debate sobre o tema da economia solidária e exposição-feira de produtos do comércio socialmente responsável; torneio de futebol reunindo crianças brasileiras e francesas em benefício da Associação Gol de Letra fundada pelos jogadores de futebol Raí e Leonardo; projeção das melhores imagens do futebol brasileiro em uma tela gigante de cinema ao ar livre; shows de Carlinhos Brown e Batucadas de La Villette, Fernanda Abreu e Tom Zé; show com as novas tendências do hip-hop e eletro, como coletivo Instituto, Z’Africa Brazil, Turbo Trio e DJ Marlboro; e “churrasco gigante” acompanhado com música pelo acordeonista Renato Borghetti (Brésil, Brésils, 2005: 07).

¹⁰⁸ Em “*Of mice and madness: questions of occupation interpreted through Disneyland and Parc de la Villette*” (1998), Tara Short toma como meta diferenciar *La Villette* e Disneylândia a partir das distintas utopias que os alimentam e os processos de ocupação que engendram. Embora consiga estabelecer a distância no plano teórico, entre a teoria de Tschumi e a proposta de Walt Disney – sendo que ambos pleiteiam a construção de “mundos livres” - no plano dos espaços e dos programas, dos usos e dos eventos, a autora parece contrapor o parque de diversões da Disney ao projeto do parque *La Villette* e não ao seu espaço construído, o que não deixa entrever conclusões mais contundentes. Antes, é possível, para quem já visitou *La Villette*, identificar uma série de dinâmicas da terra de Disney no parque parisiense.

Por essa lógica, as *folies* passam a se efetivar como “condensadores sociais” somente por meio de eventos programados. E a condensação social passa a depender, em muito, diretamente da programação de eventos culturais e esportivos. O que se tem, dessa maneira, é que a experiência “original” pode ser prescrita, o choque transformar-se em manutenção do fluxo e o novo ceder lugar a um desencadear de novidades.

O oxímoro passa a residir na conciliação do evento estrito senso com o “evento programado” em algumas modalidades possíveis: o evento programado substitui o evento não-prescrito; o evento não-prescrito se realiza por meio do evento programado; o evento não-prescrito é igual ao evento programado. O trabalho sobre o programa, pensado por Tschumi, como estratégia central para atuação da arquitetura contemporânea se efetiva para além do imaginado: o espaço arquitetônico, impassível, acomoda indiferentemente qualquer programação. O lugar da transgressão da arquitetura frente à sociedade parece, na verdade, atingir o objetivo oposto, apaziguamento.

Para além da transposição da teoria para a prática projetual (algo que sempre resulta em perda¹⁰⁹), *La Villette* se configura como o confronto (ou o encontro) entre a teoria da arquitetura como espaço-evento (formulada a partir do final dos anos 1960) e o contexto cultural no qual se insere (o dos anos 1980 e 90). Entre o conceito da *différance* e a sua operacionalização por Tschumi se instala um espaço que é o do parque ajustado à “cultura das diferenças”. Consciente de tal contexto cultural (é importante frisar), a estratégia projetual faz uma dupla aposta, extremamente arriscada (para uma ação crítica), ou, senão, o seu contrário, que não comporta risco nenhum, apenas segue o fluxo majoritário.

A primeira face é a de “acelerar a transformação cultural em processo” (“Nosso projeto inicia com a seguinte tese: há construções-geradoras de eventos. Tanto por meio de seus programas quanto por meio de seu potencial espacial, elas aceleram uma transformação cultural ou social que já se encontra em processo.” - Tschumi, in Damiani, 2003: 49). A segunda é a de “celebrar a cultura das

¹⁰⁹ “o conceito do espaço não está no espaço (...) a arquitetura é sempre a expressão de uma falta, uma falha, uma incompletude. Ela sempre perde algo, seja realidade ou conceito. Arquitetura é igualmente ser e não-ser” (1994b: 48).

diferenças” (“Se o novo mundo mediado ecoa e reforça a nossa realidade desmontada, talvez, somente talvez, deve-se tomar vantagem dessa desmontagem, *celebrar a fragmentação pela celebração da cultura das diferenças*, pela aceleração e intensificação da perda da certeza, do centro, da história.” - Tschumi, 1994b: 237, grifos do autor). Em outro trecho do mesmo texto, escrito durante o processo de construção de La Villette, o conceito de evento desliza seu sentido de motor da *différance* de Derrida para “o lugar da *combinação das diferenças*” (Tschumi 1994b: 258, grifo meu).

Não se trata, portanto, de conferir a responsabilidade dos caminhos tomados pela gestão do parque ao arquiteto, mas de perceber que houve um “encaixe” entre a operacionalização que Tschumi fez de sua teoria (e da de Derrida) e o contexto cultural em que encontrou possibilidade para espacialização. A nova realidade, para Tschumi, de materialização da arquitetura se inseriu em uma realidade macro, a instrumentalização da arquitetura dentro de um cenário de culturalização do cotidiano pelo capital e pela administração pública – contexto que a França claramente encabeçou nas décadas em 1980 e 90. Este foi um período marcado por maciças investidas na construção de obras de grande escala vinculadas ao mundo da cultura – dentre elas, a Ópera da Bastilha, a Pirâmide do Louvre, o Instituto do Mundo Árabe, o Arco em Tête-Défense e o próprio parque.

A estratégia projetual partiu do programa cultural lançado no concurso (no contexto delineado) como potência – algo de que, segundo a sua teoria, poderia se servir para gerar, por desvio, os eventos. No próprio edital lançado para o concurso, há uma pergunta chave que expressa a identificação que procuramos sinalizar entre a operacionalização realizada por Tschumi de sua teoria no projeto do parque e o contexto cultural vigente: “Como programar a inovação?” (*Le Programme du/The Program for Parc de La Villette* in Barzilai, Hayward, Lombard-Valentino, 1984: 238, 240).¹¹⁰

¹¹⁰ Da versão em inglês tem-se a tradução: “Como a inovação pode ser programada?”

Sem o poder de determinar a ocorrência do evento, o arquiteto lança mão do programado na tentativa de acelerar a presentidade do imprevisível. Caberia, nessa estratégia, ao “sujeito experienciador” a imensa tarefa da transgressão do que lhe foi ofertado em abundância como entretenimento sinestésico (e que em muito constrói cultural e socialmente o seu corpo e a sua subjetividade) para a erupção de uma “nova subjetividade”. (É importante lembrar que, como a noção de Tschumi parte do corpo disjuntivo em relação ao espaço, seria somente pela transgressão da ordem espacial que se veria também livre das imposições que lhe são submetidas como constructo social). O *détournement* é transferido, pois, do arquiteto, para aquele que se coloca no espaço-programa projetado.

Sabe-se que, nesse contexto, o espaço de apropriação é, em muito, sobrepujado pelos mega-eventos. Baudrillard, enfático, toma o parque como um “espaço recreacional”, que diverte, não converte¹¹¹. E Alain Ghieux, (apud Arantes, 1998: 124), utiliza, para o contexto urbano no qual *La Villette* figura como um dos protagonistas, a expressão “urbanismo de entretenimento”.¹¹²

Há toda uma confluência em *La Villette*, em grande dimensão, das escalas envolvidas no empreendimento - teórica, urbana, cultural, financeira – e que o torna emblemático. A estratégia projetual da *différance* (produto da interação contínua entre repetição maquínica e evento) acabou por ser assimilada - como sua? - pelo projeto estratégico da cultura de consumo baseada nas diferenças, que trabalha sobre o fornecimento de uma (im)previsibilidade da vida, administrando a repetição maquínica e o espectro das novidades.

A correspondência entre a programação burocrática generalizada e a ampliação das escolhas individuais é um dos modos estratégicos de operação do sistema capitalista (Arantes, 1998: 29). A funcionalização do novo, a formalização da ruptura e a transformação da utopia em seu contrário, operações que Arantes

¹¹¹ A expressão não possui em português a mesma ênfase: “*A diverter, not a converter*” (Baudrillard, 2007).

¹¹² Tomando *La Villette* como exemplo, Baudrillard (2007) aponta a ironia do contexto contemporâneo, no qual quanto mais a vida cotidiana é erodida, mais ela é antecipada por objetos e regras complexas de um jogo (composto pelas dimensões do aleatório, vertiginoso, agônico e alegórico), que não conseguem fazer do mundo o nosso objeto de desejo, apenas habitá-lo por convenções extremas que evadem o desejo. Em *La Villette* há muita capilaridade, muita osmose, transição, vasos comunicantes, lubrificação e interação – para o autor, o mínimo denominador entre a loucura e o delírio.

destaca como as inerentes à relação entre o desenvolvimento do Movimento Moderno e a evolução capitalista (1998: 42), parecem ganhar em *La Villette* construído, exatamente “aceleração” e “celebração”.

Alguns autores (Anderson, 1984; Jameson, 1985 e 1991; Badiou, 1995; Arantes, 1998) dão conta de que a “estética da diferença” é ao mesmo tempo a expressão da transformação do modo de acumulação capitalista e a sua própria ampliação por meio da administração da cultura via celebração da diferença e da efemeridade, do espetáculo e da moda.¹¹³ A filosofia da *différance*, que teve seu nascedouro entre os anos 1960 e 70, acabou por ser rapidamente apropriada pelo sistema capitalista como pedra de toque na transição que vinha processando no mesmo período de uma base produtiva material territorializada para uma base imaterial e desterritorializada, e na ampliação dos mercados com o englobamento dos países periféricos.¹¹⁴ A um novo padrão flexível de acumulação deveria “naturalmente” corresponder um “sistema puro e simples de significados flutuantes” (Anderson, 1984: 53).

As diferenças, re-trabalhadas dentro dos padrões de produção e circulação das imagens, passam a serem bem-vindas como possibilidade estratégica de atender à crescente demanda por novidades. A estetização da vida passa a ter nas periferias (as margens da cultura) o estoque das práticas de “transgressão” e da diferença – a acumulação do capital encontra na “inclusão” e no “mix” promovidos pela administração da cultura (na qual arquitetura, arte, cinema são apenas modalidades¹¹⁵) a senha para o movimento e a aceleração do processo. *La Villette* apresenta-se como uma face urbana da ampliação do sistema pela

¹¹³ Arantes (1998: 28) elenca o apagamento do sentido, a eliminação da profundidade e a consagração da aparência, dentre outras, como as acepções que esta estética toma.

¹¹⁴ Pela lógica do englobamento das diferenças, a cultura se expande para a quase totalidade das dimensões da vida social: “Não há experiência ou artefato que não se apresente investido de um significado qualquer, que por isso mesmo passa por instância definidora de sua natureza. Tudo é passível de associações simbólicas, possui referências a práticas e tradições locais – valores esquecidos e reativados por essa nova voga cultural, que parece querer a todo custo devolver aos cidadãos cada vez mais diminuídos nos seus direitos, materialmente aviltados e socialmente divididos, sua ‘identidade’ (ou algo similar que o console de um embulho cotidiano), mediante o reconhecimento de suas *diferenças ‘imateriais’*”. (Arantes, 1998: 142)

¹¹⁵ Na verdade, as “áreas de atuação” do parque pretendem englobar todos os espectros da “cultura”: elementos da natureza, música, teatro, cinema, circo, dança, arte, língua, design, arquitetura, espaço urbano, variedades, ciência, tecnologia, entretenimento, espetáculo... disponibilizados na forma de memória, educação, atividades, informações, exposições...

“inclusão” física e cultural da periferia. Pretende promover a miscigenação entre (se ainda se pode dizer) alta e baixa cultura e entre parisienses-franceses e imigrantes, constituindo-se conscientemente “como um laboratório de democratização cultural onde arte e sociedade travam um diálogo” (Villette, 2003).¹¹⁶ Para Baudrillard, *La Villette* não se coloca sobre a cidade, como não a repete; ele se tornou a cidade, cenário para encenação de uma vida pública (exatamente quando ela está em declínio). Um museu para a vida pública habitado pelos fantasmas da arquitetura, da cidade, da cultura, da tecnologia e da arte, de uma maneira extremamente inteligente.¹¹⁷

Inserido no contexto da cultura de consumo contemporânea, o parque é a realização pelo avesso de uma revolução cultural que os movimentos de maio de 68 pleiteavam ao requerer “a imaginação no poder”. As bandeiras políticas da “cultura para todos” e a “redenção pela cultura” (Arantes, 1998: 164) são convertidas no direito do exercício das diferenças e em sua estetização – em benefício último da reprodução do sistema cultural (financeiro e de administração das cidades). O evento é, nesse contexto, diminuído a um espectro de novidades. A diferença (repetição maquínica mais evento) se materializa como indiferença, ou seja, diferenças que se auto-anulam em um rol de possibilidades previamente estudadas e possíveis dentro do esquema de produção cultural.¹¹⁸

Inserido no caldo contemporâneo em que tudo potencialmente pode ser alçado à esfera do cultural (até a exposição do primeiro submarino nuclear francês!), o parque vê-se imerso em relações econômicas, culturais, políticas e sociais - que

¹¹⁶ E, para isso a EPPGHV estabeleceu linhas mestras para a programação de atividades no parque: “a renovação de artes populares: circo, arte de rua, filmes e marionetes apresentados em uma forma contemporânea; o reconhecimento de novas formas de expressão como hip-hop (dance, rap, tag, slam); atenção a questões sociais notavelmente por meio de exposições que focam: intolerância, guerra, meio ambiente, conexões entre tradição e modernidade; sensibilidade a outras culturas por meio de seus criadores e trabalhos, sejam eles arquitetura, escultura, música, teatro.” (Villette, 2003)

¹¹⁷ Baudrillard considera, em resumo, o Parc de la Villette um cenário para estilos de vida, ao contrário do *Centre Georges Pompidou* de Renzo Piano e Norman Foster (obra em que estivemos no dia anterior à visita ao *Parc de la Villette*) no qual, com algumas ressalvas, ainda residiria uma utopia moderna da cultura. No entanto, o parque, duas décadas depois da construção do *Beaubourg* parece ampliar a fórmula espaço-livre-evento-programado da arquitetura, nele já presente, para o espaço urbano. Da animação da arquitetura segue-se para a programação do espaço público.

¹¹⁸ Em “Cultura da Cidade: Animação sem Frase”, Otília Arantes pontua o fato das relações econômicas e de poder transvestidas de cultivo e preservação das diferenças culturais pretenderem se apresentar como ações de oposição ao movimento de padronização global que elas mesmas produzem (1998: 164).

estão acima do projeto e em muito governam o espaço construído -, às quais não consegue fazer frente e são capazes de colocá-lo em profundas contradições. O parque, entre o projetado e o experienciado, presentifica o intervalo entre a ação de abastecer um sistema produtivo e modificá-lo¹¹⁹; no caso do parque, o intervalo entre fomentar usos (im)previstos e contribuir para uma ruptura política. O espaço do evento torna-se espaço tematizado em que a própria sociedade “cultural” contemporânea se representa em todas as suas modalidades.

A tese inicial de que no parque o cheio depende do vazio, da *intertextualidade*, para significar se inverte. É o vazio, a “ausência”, o “entre” que precisa do cheio, da “presença” oferecida pela esfera cultural mercadificada para o seu preenchimento. O evento, nos termos postos por Tschumi em escala urbana, objeto de fomento de uma estratégia de espacialização dos programas da cultura de consumo, passa ao largo de qualquer ruptura política. Ponto de inflexão de uma teoria crítica para a arquitetura contemporânea: *a arquitetura como relação disjuntiva entre espaços e eventos*, converte-se, na verdade, na *arquitetura como a relação estratégica entre espaços e eventos*. A conversão da diferença em performance.

Se não é possível descontextualizar a teoria de Tschumi dos anos em que foi engendrada, o mesmo se dá com a sua transposição para projeto no cenário cultural do final do século XX (e que segue aceleradamente nos dias atuais), no qual foi absorvida. Deve-se, no entanto, demarcar a relevância da reflexão teórica que empreendeu Tschumi sobre a abertura da arquitetura ao conceito de “evento”. Tanto no sentido de seu deslocamento em relação ao emaranhado de regras que historicamente compuseram o pensar, o projetar e o fruir na arquitetura, quanto como possibilidade da atuação crítica da disciplina na contemporaneidade. Este registro se deve, pois, recorreremos nesta tese, por outras vias, ao conceito de “evento” como ocorrência da política. Tomaremos para a construção de nossa tese, este patamar ao redor do conceito de evento

¹¹⁹ No texto *O Autor como Produtor* (1985: 127-129), Walter Benjamin demarca esse intervalo crítico para uma obra literária, entre a manutenção de um sistema produtivo e a sua transformação.

no qual está desenhado um campo de tensão: por um lado um avanço disciplinar, por outro uma absorção pelo contexto cultural.

ZOMA Event-Driven Sense and Respond (zomaDataVault >< zomaEventScope) [Sente e Responde: detecta, coleta, ativa, correlaciona, reage / Detecta em tempo real mudanças em um estado; captura dados e meta-dados; à prova de invasões; conteúdo endereçável; mínima perda de energia; recuperação de qualquer ponto no tempo; suporta o maior alcance de fonte e de conteúdo - Proteção contínua de dados, arquivamento, solução de replicação e recuperação de dados / Complexa máquina de processamento de eventos; interface configurada intuitivamente; regras simples ou combinadas; ativador de detecção de invasões, suporta o maior volume de dados, o maior alcance de plataforma, qualquer informação e quaisquer regras de correlação - Definido pelo usuário; modelo complexo de processamento de eventos]- [Rhysome, Inc. <www.rhysome.com/indexProducts12.html>]

[2] Evento, programação arquitetural performática

A cultura contemporânea do evento como “experiência”

Muito já se falou sobre a posição-chave que a cultura ocupa na “máquina reprodutiva do capitalismo” (Arantes, 1998: 143)¹²⁰. Não se tratará aqui de retomar em extensão a questão, mas de tocá-la em um ponto específico que, longe de ter abrangência parcial nesse cenário, acreditamos que funcione tanto como mote quanto como acelerador da reprodução do sistema: o “evento”, em sua forma programada. Quanto à arquitetura, procuraremos problematizá-la, na direção dominante que tem tomado, convertendo-se em aparato espacial estratégico para essa modalidade de “ocorrências”.

Como se sabe, a “virada cultural” – que coaduna culturalização da vida e comodificação da cultura - foi amalgamada como resposta a uma necessária superação dos limites físicos e financeiros de reprodução do capital entre as décadas de 1960 e 70. Uma série de fatos constituíram o cenário para a ampliação (i)material em extensão territorial e em profundidade no inconsciente. Presenciou-se, no período, a interrupção do prolongado desenvolvimento do capitalismo no pós-guerra e a liberação de energias sociais com a constituição de “novos sujeitos políticos” que, a partir do questionamento das bases sociais e econômicas da sociedade nas mais diversas manifestações e insurgências, ganharam as ruas, universidades e fábricas em diversos países (entre as quais a

¹²⁰ Otilia Arantes apresenta em nota do texto “Cultura da Cidade: Animação sem Frase” (1998: 133-178) um breve elenco de obras e autores seminais para essa reflexão, a qual a própria autora afirma ter se tornado o principal lugar-comum dos Estudos Culturais.

de maio de 68 foi emblemática). Apareceram igualmente movimentos sociais não vinculados a classes, mas à raça, gênero, religião e nacionalidade. Procedeu-se a transferência do discurso estruturalista para o do pós-estruturalismo, com o abandono das centralidades e das origens, como ganharam destaque os discursos de afirmação cultural. A independência de vários países colonizados foi acompanhada por sua entrada (re-colonização) no mercado global. Estratégias de fusão entre economia, tecnologia, informação e cultura aparecem com o desenvolvimento dos meios de informação de massa e de comunicação à distância (cf. Anderson, 1984; Jameson, 1985, 1991 e 1998; Arantes, 1998). Todo um contexto no qual a cultura foi alçada ao mínimo denominador comum entre as exigências da estrutura econômica e os anseios diversos de afirmação dos diferentes “sujeitos”.

O contexto cultural, em resumo, faz a passagem da forma-mercadoria para a *forma-comportamento*¹²¹. Passa-se da colonização dos objetos para a colonização dos eventos – expansão que tem seu nascedouro em um momento no qual a arte já havia realizado um movimento similar, dos objetos aos eventos, como expansão do campo e da linguagem, mas com sentido de descolonização dos sentidos e liberação das ações artísticas dos elementos de mediação e representação. A fricção entre arte e vida e a sua estetização constituem dois lados de uma mesma superfície: a aposta na interferência (seja performática, seja crítica) sobre o que “ocorre”, como potencial de construção/erupção das “experiências”.

Para que os deslizamentos correntes possam ser mensurados qualitativamente é necessário que se demarque o ponto de partida. Antes de nos atermos aos modos de funcionamento da cultura de consumo por meio de “eventos” de “experiência” e para que possamos contextualizar estes conceitos, estes serão colocados em perspectiva retomando-se pontos da reflexão de Walter Benjamin sobre as transformações ocorridas na percepção na passagem do século XIX para o XX. Pelas quais tais conceitos já estavam sendo desestabilizados – ou,

¹²¹ Cunhamos este termo tendo em perspectiva a expressão “forma publicitária” de Otília Arantes (1998: 143). Acreditamos que a expressão “forma-comportamento” é mais determinante para a reflexão sobre o evento em sua forma programada, podendo até ser tomado como seu sinônimo.

inversamente, retrabalhados como dados de uma nova paisagem fabricada pelos meios de reprodução mecânica.

Para Benjamin, como se sabe, a noção de *experiência* estava vinculada à tradição, à possibilidade de compreensão total dos fatos e de seu encadeamento pela capacidade de narração (1985a: 114-115), à “um conjunto de percepções e reflexões assimiladas, que podem voltar-se a aplicar na praxis vital” (Lopes, 1995: 57). A impossibilidade da experiência - ou mesmo o desejo do homem de libertar-se dela - cede lugar à barbárie que, livre da tradição, fomenta a criação a partir da tabula rasa (Benjamin, 1985a: 115-116). Segue-se rumo ao mundo almejado pobre de experiência interna e externa, munido apenas do anseio pela possibilidade desejosa do “atual”.¹²² A esta nova condição de degradação da experiência, de incapacidade de reter e sedimentar o que ocorre, ele deu o nome de *vivência*, caracterizada pelo fugaz, pelo imediato e pela individualidade.

Nesse sentido, o evento, segundo Benjamin, descola-se de um sentido individual e mesmo de um sentido coletivo. Passa a ser apenas catalogado indiscriminadamente pelo sujeito como algo externo a ele, não como algo que lhe – ou nele – acontece. Em decorrência, o narrador dos eventos, aquele que experienciava, se transmuta em outros dois: o narrador-romancista, que não mais pode falar de modo exemplar ao leitor, mas que ainda se projeta reflexivamente nos acontecimentos, e o narrador-jornalista, que diz desde um fora, transmite informações ou dados definitivamente externos à sua própria experiência. De uma condição de testemunho vital, a coisa narrada passa por outra de ficção inspirada na vivência do autor para, por fim, converter-se em puro dado (Benjamin, 1985c).

A noção de evento como algo irrepetível, posto em xeque pelos meios de reprodução da arte, aparece em 1936 em seu célebre texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. O irrepetível, o *hinc et nunc* (aqui e agora) de uma obra constituía, segundo Benjamin, a sua *aura*¹²³. A noção de evento

¹²² “Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (1985a: 119).

¹²³ “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar” (Benjamin, 1978: 216).

(irrepetível) e as operações de multiplicação que realizam as técnicas de reprodução, as quais culminam em fenômenos de massa, são para ele antípodas, pois, estes, substituem o evento pela multiplicação dos exemplares.¹²⁴ Benjamin igualmente aponta os fatores sociais que implicaram em modificações substanciais nos meios que organizam a percepção, correlacionando-os ao fenômeno das massas e à possibilidade de suprimento de seus anseios pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução, mais especificamente a fotografia e o cinema – e que criaram adequação mútua entre essas mesmas massas e a realidade (Benjamin, 1978: 216).

Operou como fator decisivo nessa adequação a crescente necessidade que aparecia de apoderação do objeto da maneira mais próxima possível como imagem e, mais ainda, como cópia, reprodução, o que confluía na decorrente depreciação do seu caráter de unicidade (Benjamin, 1978: 215). Uma situação radicalmente nova, portanto, foi a “emancipação da obra de arte da existência parasitária que lhe era imposta por sua função ritual” (1978: 217).

A tradição, segundo Benjamin, associa o evento à unicidade, à duração e ao longínquo. O caráter intrínseco de evento da obra de arte é distinto de outro, o de culto, mas, pela noção de aura, dele interdependente. A obra, materialização única de um valor de culto, é um evento em um aqui e um agora defasado em relação ao momento e ao espaço do presente de seu culto – em termos modernos, de sua fruição. A obra nasce de seu valor de culto por aquilo que lhe confere especificidade: seu caráter de evento. Reciprocamente, a perda da aura se colocava diretamente dependente da perda de qualquer função ritualística (1978: 216), o que acabava por destituir sua valoração como evento. Está claro, pois, que Benjamin vincula a existência da aura tanto ao evento quanto ao ritual, mas não toma as duas concepções – evento e ritual – como uma única noção.

A duração e a unicidade, valores tradicionais de uma obra de arte, foram substituídos com os meios de reprodutibilidade técnica por duas características opostas a elas: as de uma “realidade fugidia” que “se pode reproduzir

¹²⁴ “Multiplicando-lhe os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez” (Benjamin, 1978: 213-214)

indefinidamente” (Benjamin, 1978: 215). A crescente reprodução de obras de arte realizadas justamente para serem reproduzidas foi acompanhada par-e-passo pela presença recíproca de uma percepção direcionada ao que “se repete identicamente no mundo” (1978: 216-217) – configurando uma situação que Benjamin chamou de “fantasmagoria”, na qual o objeto se transforma em “mercadoria-fetichismo” (1985d: 30-43).

Em Benjamin, portanto, o caráter aurático da obra de arte e a transformação nos meios de percepção estão, ambos, intimamente vinculados a deslocamentos de posição da realidade dentro de três pares de pólos de relações fundamentais: pólos espaciais (longínquo e próximo), pólos temporais (duração e realidade fugidia), e pólos de apresentação (unicidade e reprodução). Corresponderia à substituição do valor de culto (aura) pelo valor de exibição, sobre o qual operam os meios técnicos de reprodução, uma outra substituição que concerne às suas bases, a do trinômio longínquo-duração-unicidade pelo trinômio próximo-realidade fugidia-reprodução.

A transformação ocorrida nos meios de produção, incorporando a justaposição e a fragmentação, seria o correlato da transformação da percepção na modernidade, caracterizada pela extensiva e excessiva presença de estímulos emitidos pelo cotidiano e a incapacidade do ser humano de guardar registros dessas ocorrências. Pela impossibilidade, enfim, da *experiência*.

No entanto, era exatamente nesse contexto de excesso que Benjamin acreditava que residiria, sobretudo no cinema, em uma utilização precisa do que chamou de *choque*, via procedimentos de montagem, a possibilidade de emancipação do sujeito: a re-conexão dos fragmentos da realidade repressiva. Em sua tese, “quanto maior a participação do fator choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. Afinal, talvez seja possível ver o desempenho característico da resistência ao choque na sua função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição

cronológica exata na consciência” (Benjamin, 1989a: 111). Havia, pois, uma aposta política de emancipação na *experiência do choque*,¹²⁵ ou seja, seria possível, por meio de operações realizadas sobre a informação tornadas possíveis pelos meios de reprodutibilidade técnica (encadeamento, justaposição, edição, ampliação), levar o homem a recompor conexões entre fatos ocorridos e a refletir sobre eles e sobre a sua própria condição de existência.

Como se sabe, essa possibilidade revolucionária que poderia emergir dos meios técnicos foi veemente criticada por Adorno e Horkheimer, em “A dialética do esclarecimento” (1985), os quais viam no cinema e em outras formas de diversão para as massas, a clara conformação de uma *indústria cultural*. A esta cabia realizar o englobamento do lazer e do imaginário pela ideologia, de modo a criar necessidades voltadas ao consumo dos bens produzidos pelo próprio sistema.

Quanto ao cinema, disseram os autores: “Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos (...) paralisam essas capacidade em virtude de sua própria constituição objetiva.” (Horkheimer e Adorno, 1985: 119) Segundo os autores, em posição que confronta diretamente a de Benjamin, se a apreensão adequada destes produtos exige que se tenha certas competências (como alguns conhecimentos específicos e dom de observação), para o seu próprio bom desempenho, ela privilegia a captação dos fatos que se sucedem velozmente proibindo a atividade intelectual do espectador que neste processo seria um empecilho.

¹²⁵ Em Benjamin, “Dizer perda de experiência significa falar da *experiência do choque* [*Chockerlebnis*], visto que toda a experiência do homem do século XIX nos aparece à luz dessa impossibilidade de uma experiência autêntica [*Erfahrung*]” (Cantinho, 2003).

A inculcação de comportamentos normalizados como se fossem naturais, a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais e a previsibilidade na variação do que é disposto pelo regime de produção dizem respeito a uma mesma operacionalidade da indústria cultural como “profeta irrefutável da ordem existente” (Adorno e Horkheimer, 1985: 138): a instrumentalização da razão e das ações em favor dessa mesma ordem. A sua “sombra conciliatória”, que transforma os sujeitos em seres genéricos e ocupa todos os seus sentidos, é a mesma que oferta abundantemente a cultura como denominador comum da existência.

Regem a sua lógica a repetição e o aperfeiçoamento, mas a repetição é obscurecida pela atenção às técnicas e pela onipresença dos estereótipos impostos por estas mesmas técnicas (Adorno e Horkheimer, 1985: 127). Para a sua efetividade, é necessário que inunde todas as esferas da existência, como indústria da diversão. A diversão, por sua vez, conforma-se como prolongamento e “escape” dos processos de trabalho (e, por extensão, do cotidiano) repetitivos, reabilitando a força de trabalho para um novo ciclo. A diversão se configura como capitulação do pensamento crítico, do sujeito que é imergido pela (e na) indústria cultural. Pois, segundo os autores, a diversão promove a “apologia da sociedade”: “divertir-se significa estar de acordo”, “significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado” (Adorno e Horkheimer, 1985: 135).

Por outro lado, se seria de se supor que o objetivo máximo na recepção dos bens culturais residiria em tomá-los em seu valor de uso, pelo “tornar-se conhecedor” ou pelo prazer que propiciam, Adorno e Horkheimer afirmam que não é aí ainda que as coisas operam. O que interessa é, acima de tudo, o seu valor de troca pelo qual esta mesma recepção é a promessa de estar bem informado e de conquistar prestígio (1985: 148).

A noção de indústria cultural problematizada por Adorno e Horkheimer demarca um campo de relações perversas que regem as esferas da produção e da percepção sob o regime do capital, como aponta para todo um horizonte de deslizamentos da noção de *experiência* em direção a uma ampla gama de

oportunidades produzidas e embaladas para consumo. Com base neste contexto, entretanto, acreditamos que os pólos que extraímos da análise de Benjamin (espaço, tempo e modo de apresentação) ainda se mantêm como variáveis apropriadas e decisivas para compreensão e problematização, sete décadas adiante, tanto das alterações ocorridas na relação entre obra de arte e evento, como das modificações da noção de “experiência”, enquanto associada à atual cultura de consumo.

No contexto contemporâneo, a transformação nos meios de produção e na percepção promovidos pela razão técnica deve ser vista como uma situação de complexa convivência entre aqueles pólos. Situação que é fomentada pelos deslizamentos semânticos que caracterizam o regime de signos do sistema capitalista e potencializada pela (quase) onipresença dos sistemas digitais. Não há substituição entre situações demarcadas por pólos antagônicos, como a unicidade e o reproduzível, mas uma movimentação que se processa em um nível mais abaixo. Os pólos (espacial, temporal e de apresentação) são compartilhados e compactados em uma outra realidade. O que se tem é a cultura do *disponível* ou do *virtual*, em que nada existe em totalidade, mantendo sempre a possibilidade de atualização nas mais diferentes maneiras. Nela não há vestígio do *único* e nem mesmo do *reproduzível*. Da ordem da reprodução e da cópia passa-se à da distribuição e do acesso (Machado, 2001: 18-19).

A apropriação dos meios digitais pela indústria cultural, antes que eliminar os caracteres de ritual e de evento da obra de arte, altera seus sentidos pelo deslizamento de seus pólos. Pelo valor de exibição, esses meios associam o evento – e o ritual – não mais à unicidade, à duração e ao longínquo, mas ao acesso, à realidade fugidia e ao próximo, conferindo a tudo uma “atualidade”. Evento e ritual são absorvidos em uma condição de estreita vinculação entre os termos. Evento e ritual podem ser tomados, no limite, no plano conceitual, como uma e mesma noção, e no plano vivencial, como uma e mesma ação.

O que se vê não é a concretização da aposta de Benjamin, a de uma obra de arte que, desvinculada do caráter de ritual imposto pela tradição, poderia fundar-se sobre uma outra forma de práxis, a política. Antes, ela se assenta sobre um

novo sentido de ritual, sinônimo de evento performático, elemento-chave na esfera das ações culturais na contemporaneidade.

Se é possível argumentar para o momento atual a validade da reflexão que fez Benjamin para a sua época, isto é, que transformações quantitativas das formas de valor da obra de arte – de culto e de exibição - a partir de certo grau implicam em modificações qualitativas (1978: 219), identificamos, então, uma outra profunda alteração, inerente à realidade cultural contemporânea marcada pelo domínio do capitalismo e dos meios digitais de informação.

E o que se tem é decisivo. O sentido de evento na cultura não se dá mais entre aquele atrelado individualmente ao *valor de culto* e ao *valor de exibição*, mas na relação do evento com um outro *valor de “experiência”* - peça-chave das transformações na percepção operadas pelo modo de produção e recepção cultural orientados pelo consumo. Nele se inserem simultaneamente outros valores de culto e de exibição distribuídos em variadas modalidades controladas estrategicamente (no tempo, no espaço e na forma de apresentação), para a produção das “experiências” - incluindo-se aqui, de forma privilegiada, a arquitetura e a arte - e de seu correlato sujeito consumidor.¹²⁶ Exibição como ritual, ritual como exibição.

Nesse contexto de deslizamentos, “evento” e “experiência” deslocaram-se da esfera dos *conceitos fundantes* da percepção para a esfera dos *motes eficazes* para consumo. Como também, são outras as noções de “experiência” e de “vivência” que imperam. Há re-significações que ao cabo alteram as relações de antagonismo com as quais Benjamin as caracterizou.

A “vivência” não é o que sobrou da impossibilidade da experiência benjaminiana (sentido de falta), mas uma construção que se realiza por meio de “experiências”

¹²⁶ Tendo a arte ampliado seus problemas construtivos em relação ao espaço para abarcar seus desenvolvimentos no tempo e superado os obstáculos que se interpunham entre ela e o sujeito espectador – assim o fez a indústria com a anexação do marketing. Proximidade e instante fugidio constituem material privilegiado para a produção.

consumíveis (sentido de potência no sistema¹²⁷). De termos que mutuamente se excluem, “experiência” e “vivência” tornam-se respectivamente partícula e processo: a “experiência” torna-se o “atual” e a “vivência” a “atualização” das “experiências”.

Na cultura de consumo (e no consumo da cultura), o ser experiente de Benjamin que *tem* a experiência, é substituído pelo experienciador contemporâneo, que *passa por* “eventos-experiências”. A experiência, no sentido posto por Benjamin, caracterizada pela capacidade de encadeamento de eventos, que valoriza a construção de elos de sentido a partir do que ocorre, cede lugar ao evento como a própria “experiência”, que prescinde de conexão com outros eventos, mas é provido de esperada e planejada sucessão.

Benjamin já havia notado a substituição que os meios de reprodutibilidade técnica realizaram da narração dos eventos que se experiencia pela montagem dos eventos a que se assiste. A cultura contemporânea, dos meios de produção e de percepção voltados à volatilização, é caracterizada por outra substituição, a da *montagem dos eventos a que se assiste pela superposição e sucessão combinadas dos eventos que se consome*.

Velocidade, aceleração, fugacidade, efemeridade, excesso (de estímulo, mobilidade, informação, opinião e atividade), obsessão pela substituição, novidade e instantaneidade, são os dados que desenham continuamente a *paisagem horizontal* em que conexão e memória dizem respeito apenas a uma operação de presentificação, na qual algo excita, mas não deixa vestígio – é necessário deixar o vazio para outro fugaz preenchimento. Frente a isto, somente um gesto (que parece beirar o impossível) de desaceleração e interrupção, desautomatização da percepção e da ação, permitiria a possibilidade da *experiência* (que algo efetivamente nos aconteça e nos toque). Esta é uma aposta que ainda ressoa, mesmo após processos de recuperação

¹²⁷ Jean Baudrillard em “*The Transparency of Evil*” (1993) disse algo preciso a respeito da flutuação entre as idéias e as coisas que designam nesse contexto: “... as coisas continuam a funcionar quando sua idéia já desapareceu há tempos delas. Elas continuam funcionando com uma total indiferença a seu próprio conteúdo. Paradoxalmente, elas até funcionam melhor deste modo.”

pelo sistema cultural, os desejos colocados em forma de proposições pelos movimentos artísticos e políticos que tomaram lugar a partir dos anos 1960.¹²⁸

Entretanto, é em sentido oposto que majoritariamente aparece um “novo sujeito”, com o qual (e a partir do qual) o próprio sistema conforma os elos produção-percepção das “experiências”. O consultor norte-americano de grandes empresas Jeremy Rifkin (2001: 153-154) sinaliza que esse indivíduo tem toda a sua existência suportada por “prestadores de serviço” (seja nas urbanizações de interesses comuns, pelas empresas de assistência médica, nos *leasings* ou nas compras via internet) e por ambientes de entretenimento (parques temáticos, *shopping centers*, meios de informação eletrônicos e ambientes digitais imersivos). Ele se constrói como pessoa à medida que escolhe seu estilo de vida e responde adequadamente à moda e às mudanças (sempre necessárias) em decorrência de fluidez e instabilidades de todo tipo. Tem como preceito optar pela experimentação contra a tradição, a inovação contra a convenção, a criação contra a produção, a participação contra a passividade, o temporário contra o permanente, a espontaneidade contra a reflexão, a terapia contra a ideologia, a ficção contra a realidade. É importante grifarmos que, para este “novo sujeito”, termos como “experimentação”, “criatividade”, “participação”, “espontaneidade”, “ideologia” e “realidade” aparecem claramente com sentido re-semantizado.

A “experiência”, desalojada do cerne do sujeito para a exterioridade, retorna na cultura contemporânea para ele como um outro “aquilo que lhe acontece”: a partir da excitação da epiderme, desvia estrategicamente da consciência e atinge em cheio o imaginário. O evento, por fim, torna-se a própria personalidade, são as individuações construídas pela escolha de estilos, nas palavras de Hall Foster (2002: 25), “uma apoteose do sujeito que é também a sua potencial desapareição”.

¹²⁸ “A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.” (Bondía: 2002, 24)

Benjamin já apontava para algo correlato quando discutiu as mediações que os aparelhos exercem no cotidiano, alterando as condições de apresentação. A modificação do modo de exposição, dependente das técnicas de reprodução, já deslocava a qualidade intrínseca da aura para a construção extrínseca de personalidades – tanto as estrelas do cinema quanto dos governos (Benjamin, 1985b: 226) ¹²⁹. O evento agora, despido de qualquer substância e (falsamente) de qualquer mediação, move-se por e entre individuações: de uma a outra, eventos; uma e outra, eventos.

Evento como
performance:
a “experiência”
constantemente
reinventada

Em “A sociedade do espetáculo”, Debord chamou de cultura a “esfera geral do conhecimento e das representações do vivido, (...) poder que existe *à parte*, como divisão do trabalho intelectual e trabalho intelectual da divisão”. Afirmou ainda que a cultura, “ao ganhar independência, começa um movimento imperialista de enriquecimento, que é ao mesmo tempo o declínio de sua independência” (1997: 119).

É patente como o sentido final do fluxo que Debord identificava se efetivou. Recuperada como esfera heterônoma de produção, a cultura deve seu enriquecimento financeiro não somente à dependência dos próprios movimentos de enriquecimento em geral, mas aos movimentos de ampliação que cada vez mais processa em si mesma, pela atuação, no limite, em toda e qualquer esfera

¹²⁹ A desapareição do sujeito é um tema recorrente em Benjamin. Aparece igualmente na distinção que faz entre o *flâneur* e o basbaque. Para tanto cita Victor Fernel: “Não se deve confundir o *flâneur* com o basbaque; existe aí uma nuance a considerar... O simples *flâneur* está sempre em posse de sua individualidade; a do basbaque, ao contrário, desaparece. Foi absorvida pelo mundo exterior...; este o inebria até o esquecimento de si mesmo. Sob influência do espetáculo que se oferece a ele, o basbaque se torna um ser impessoal; já não é um ser humano; é o público, é a multidão.” (apud Benjamin, 1989a: 69). O sujeito que perde a sua individualidade necessita construir a sua personalidade, o que nos leva de volta ao texto.

do vivido passível de representação, catalogação e comercialização. A disseminação da cultura para qualquer área da vida foi justamente a senha desvendada por Jameson em “*The Cultural Turn*” (1998) como a “virada cultural” do capitalismo tardio.

Tributário desta análise, Hal Foster, em *Design em Crime*¹³⁰ (2002), foca-se na onipresença indiscriminada do design no mundo contemporâneo, o qual deixou de operar resistência na manutenção da distinção entre os objetos utilitários e os objetos estéticos.¹³¹ Uma onipresença que, segundo ele, permite e sustenta a culturalização da vida ao converter-se ao final em “*design* do sujeito”. Para além da aceção do projeto de produtos, o *design* amplia sua atuação para a esfera das atitudes, desenhando as “experiências” de dirigir, vestir-se, comer, comunicar-se e assim por diante. E converteu-se em forma privilegiada de uma reconciliação perversa.

O projeto de re-conexão entre arte e vida, diversamente proposto (mas sempre com ambições emancipatórias) pelas vanguardas modernas e, nos anos 1960, pelas neo-vanguardas (no Brasil, o experimentalismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark), é realizado em nosso tempo de acordo com os ditames do sistema econômico-cultural. A construção de sujeitos por meio de “ações com sentido” cede lugar ao desdobramento contínuo e alienado de personalidades, que se

¹³⁰ O título faz referência à “Ornamento e Delito”, de Adolf Loss.

¹³¹ “... o estético e o utilitário não são somente embaralhados mas totalmente subsumidos no comercial, e tudo – não somente projetos arquitetônicos e exposições de arte, mas tudo de jeans a genes – parece dizer muito respeito ao *design*. (...) Não há tal resistência no design contemporâneo: ele se encanta com as tecnologias pós-industriais, e é feliz em sacrificar a semi-autonomia da arquitetura e da arte para as manipulações do design. Além disso, o papel do designer é mais amplo que antes: ele permeia empreendimentos muito diferentes (de Martha Stewart a Microsoft), e penetra diversos grupos sociais. Atualmente você não necessita ser pobre de rico para ser projetado não só como designer mas como ‘designed’ [A manutenção das expressões em inglês se justifica pelo jogo de palavras construído pelo autor] – se o produto em questão é sua casa ou seu negócio, seu rosto pendente (designer de cirurgias) ou sua personalidade com lapsos (designer de remédios), sua memória histórica (designer de museus) ou o futuro do seu DNA (designer de crianças). Pode este ‘sujeito projetado’ ser o descendente não pretendido do ‘sujeito construído’ tão fanfarreado na cultura pós-moderna? Uma coisa parece clara: justamente quando você pensou que a malha consumista não poderia conseguir ir além em sua lógica narcísica, ela foi: o design sustenta um quase-perfeito circuito de produção e consumo, sem muito ‘espaço de mobilidade’ para algo mais.” (Foster, 2002: 17-18) [Martha Stewart é uma celebridade americana que comanda um empreendimento multimilionário, o *Martha Stewart Omnimedia*, que envolve, dentre outras atividades, mídia de entretenimento, decoração e consultoria de estilo – o programa de televisão e a revista *Martha Stewart Living* – e licenciamento de produtos com sua marca.]

mantém por meio de “atitudes” previamente desenhadas. Da participação passa-se à interação.

Foster credita o aparecimento do mundo do *total-design* (imaginado pelo Art Nouveau e reproposto pela Bauhaus, mas somente efetivado, de modo perverso, pelo capitalismo contemporâneo) a três fatores: à flexibilização do sistema de produção aliada à subjetivação do consumo; à chamada “brand equity” (valor de marca); e à centralidade da mídia na economia contemporânea.

Com o crescimento vertiginoso da competição empresarial, a “especialização flexível” e a “subjetivação das mercadorias” são estratégias-chave para sobrevivência de uma empresa. O sistema de produção pós-fordista, no qual o *standart* cede lugar ao recombinate, permite, como frisou Foster, que um objeto seja produzido em massa na quantidade, mas pareça pessoal e preciso, individualizado no endereço (2002: 19). Na contínua re-estilização das mercadorias, o sistema produção-consumo opera pela ativação do desejo que se manifesta na “auto-interpelação”: o objeto é um “mini-eu”.

Aqui podemos demarcar algo decisivo. Como efetuação estratégica de complementaridades efêmeras (pois que sempre demandam substituição) entre sujeito-objeto, os objetos ou “coisas” passam a se constituir como promessas da “diferença”, a partir de quando atingem a condição de existência para um sujeito. A diferença, nesses termos, associa o sujeito ao maquínico (o que se repete) e os objetos, como indutores de comportamento, aos eventos (o que liberta da repetição). Pólos trocados, rotinização da transgressão.

Como outro fator, o “valor de marca” converteu-se em elemento decisivo a partir do momento em que o produto tornou-se mais que o objeto em si mesmo – quer seja um objeto em estrito senso quer seja uma personalidade. O *design* do produto, agora algo que funde projeto de produto, programação visual e marketing, tem como fim último a produção, a veiculação e o consumo de imagens “qualificadas” por coeficientes que medem a atenção e a retenção que

recebem por parte do consumidor.¹³² Os objetos tornam-se apenas mediadores das imagens que os parasitam temporariamente; e o *design*, em suas diversas modalidades, realiza o gerenciamento mútuo das imagens: das marcas corporativas e das marcas pessoais.

Por sua vez, a centralidade da indústria da mídia na economia gera, para além de sua midiaticização - que associa livremente a “cultura do marketing” com o “marketing da cultura” – a contínua re-instrumentalização e o re-processamento da economia, por meio da digitalização e da computação (Foster, 2002: 21). Os produtos não são mais objetos produzidos, mas dados a serem manipulados, (re)projetados e (re)consumidos continuamente.

Retomamos, então, a expressão certa de Foster, o “design do sujeito”, da qual podemos extrair alguns dados decisivos que movem a cultura de consumo das idéias e dos objetos.¹³³ No caso das idéias, uma das frentes é a do fluxo corrente de invasão do chamado “marketing de atitude” na fronteira entre a construção de imagem e a responsabilidade social de empresas.¹³⁴

A transmissão de pacotes de informação como “prescrição para a ação” é uma modalidade privilegiada de operação do evento como “valor de experiência” de consumo na era da informação. O conhecimento advindo da *experiência* – no sentido benjaminiano – é substituído pela pedagogização do conhecimento como forma de criação de “experiência”; o conhecimento deixa de ser uma aprendizagem na e pela prova e converte-se em acumulação de verdades

¹³² Em diversos países, entre eles o Brasil, o reconhecimento das marcas pelo consumidor é medido por pesquisas estatísticas como a “*Top of Mind*”. A referência não induzida a marcas por parte do consumidor, após a cooptação de seu imaginário por campanhas de marketing, é tomada pelas empresas como parte integrante e fundamental de seu patrimônio.

¹³³ Entre as idéias e os objetos, a construção de personalidades é um dos temas centrais do historiador da cultura norte-americana Neal Gabler, na análise que faz do filme-vida no mundo contemporâneo, cujos genes imputa à sociedade norte-americana: “No cinema, as estrelas foram a solução. Para o filme-vida são as celebridades. (...) Um segmento sempre crescente da economia americana dedica-se agora a projetar, construir e depois aparelhar os cenários em que vivemos, trabalhamos compramos e nos divertimos; a criar nossos trajes; a fazer com que nosso cabelo brilhe e nosso rosto cintile; a emagrecer nosso corpo; a fornecer nossos acessórios cênicos - de tal forma que possamos nos apropriar do invólucro da celebridade, ainda que não de sua atualidade, para o filme-vida.” (Gabler, 1999: 14-15)

¹³⁴ No Brasil, as “iniciativas” privadas têm ocupado o vazio deixado por certas políticas públicas duvidosas (como a Lei Rouanet de incentivo fiscal) e pela ausência de políticas culturais efetivas. Se fica claro que tais ações acabam por ser vistas como exemplares de uma responsabilidade social por parte de empresas privadas, é patente o quanto mobilizam das mentes dos ditos “formadores de opinião” da sociedade, revertendo-as em benefício da imagem corporativa e de uma imagem dos serviços prestados.

objetivas (Bondia, 2002: 28). A mobilização de todos os saberes torna-se garantia de um viver eficaz, de uma “experiência” composta por regularidades.

Os objetos também são reduzidos a idéias. As idéias são o universo privilegiado do funcionamento das marcas, objetos-idéias por excelência. As marcas delimitam, pela subjetivação do consumo, pelo “brand equity” e pela centralidade da mídia, um contexto sócio-espaco-temporal, um “território de atitudes” ao qual se vinculam e do qual passam a ser a expressão. A meta de tais ações, que compõem o território fértil do “marketing de eventos de estilos de vida” ou “marketing experiencial” (uma área em crescimento exponencial no sistema econômico-cultural contemporâneo), é o de criar conscientemente relações duráveis com “grupos de interesse” e posicionar a empresa como uma “parceira cultural ativa” na sociedade (Rifkin, 2001: 143).¹³⁵ A construção de vínculos marca-consumidor passa por quatro estágios, vínculo de consciência, vínculo de identidade, vínculo de relacionamento e vínculo comercial com a comunidade, para o que o planejamento de eventos de “partilha” de interesses comuns na marca das empresas é a senha do processo (Rifkin, 2001: 89-90).

É nessa linha que os chamados “eventos de estilos de vida” são estratégicos para as empresas, segundo A. L. Schreiber (apud Rifkin, 2001: 143), autor do livro *“Lifestyle and event marketing”*, seja para o lançamento de um novo produto ou linha de produtos e o seu posicionamento no mercado, seja para a conquista de novos nichos ou para contrapor a imagem negativa de um produto ou empresa.¹³⁶

¹³⁵ A esse respeito, Rifkin comenta a atuação de Alfred L. Schreiber, importante consultor de marketing norte-americano, que “aconselha seus clientes, ao selecionar um estilo de vida ou uma oportunidade de evento, a ligarem a empresa a uma atividade cultural ou a uma instituição que ‘já esteja desempenhando um papel ativo na vida das pessoas que você está tentando alcançar’”(2001: 143). Considerado o patrono do “marketing de atitude” no Brasil, Yacoff Sarkovas, diretor da Consultoria Articultura, diz algo muito similar quanto ao patrocínio e à publicidade como estratégias de relação com o consumidor, indicando áreas-chave de atuação: “Sob este ‘guarda-chuva’ estão modalidades como artes, esportes, ecologia e desenvolvimento social, meio ambiente, entre outras. Todas têm em comum pelo menos três aspectos: emocionam as pessoas; precisam de dinheiro para existir e são as modalidades prediletas das empresas que investem em patrocínio. O fato de uma empresa adotar uma destas disciplinas como objeto de patrocínio expressa a mesma estratégia: aproximar uma marca de uma ação de interesse público capaz de atingir e emocionar os consumidores desta marca. (...) As marcas, como as pessoas, têm personalidade. Podemos dizer que a publicidade é a marca falando e o patrocínio é a marca agindo. Neste sentido, a missão do patrocínio é concretizar as promessas da marca.” (Araújo, 2005)

¹³⁶ Uma das mais bem sucedidas atuações de Schreiber foi o patrocínio pela Coca-Cola do mega-evento *Hands Across América*, “com o objetivo de atrair a atenção do público para a fome no mundo e ajudar a alimentar os pobres.” No

Uma marca será bem sucedida se, por meio de ações de propaganda e patrocínio, conseguir delimitar esse “território de atitudes”, ou seja, conquistar a identificação do sujeito com a marca que, ao mesmo tempo em que induz ações comportamentais vinculadas ao consumo de um produto seu, o faz na promessa da transposição do vazio entre a realidade do indivíduo e os seus desejos.¹³⁷ Diga-se de passagem, realidade e desejos orientados pelo próprio território, que se move sobre o que Debord (1997: 141) já enunciava como a “desposseção fundamental” do indivíduo.

A marca, no sistema capitalista, funciona como uma dupla garantia de regularidade: para o consumidor torna-se a garantia da diferença (repetição¹³⁸ mais novidade) de uma “experiência” em cada ato de consumo e para o proprietário da marca torna-se a garantia de expansão do patrimônio. Duas regularidades que se retroalimentam: a regularidade da diferença na “experiência” do consumidor amplia o negócio que passa a se disponibilizar com maior acessibilidade e regularidade para o próprio consumidor. O circuito de produção e consumo, com centro no “*design* do sujeito”, ao re-configurar este sujeito conforme as “tendências” de comportamento e de consumo, o destitui de sua autonomia como experienciador, apresentando-lhe “tendências” de “experiências”.

Seria possível então, como o fez Bondia (2002: 28), caracterizar o contexto contemporâneo como habitado por experimentos, não por experiências. Estas

entanto, o então vice-presidente de negócios públicos da empresa, Anthony J. Tortorici, evidencia as reais motivações da empresa: “O Hands Across América veio na hora certa para os Estados Unidos e para a Coca-Cola. A preocupação norte-americana com os sem-teto e com os famintos estava mais acentuada que nunca. Tínhamos acabado de nos livrar do lançamento controvertido da New Coke e da reintrodução da New Coke. Precisávamos de algo para ligar a empresa novamente com os Estados Unidos. Foi perfeito.” (Rifkin, 2001: 142)

¹³⁷ Jaime Troiano, diretor da Troiano Consultoria de Marca (São Paulo), evidencia de modo contundente como o preenchimento dos desejos configura a “experiência” na cultura de consumo: “Entre o que o consumidor é (*actual self*) e o que ele gostaria de ser (*ideal self*), há uma substancial distância, um vazio, que pode ser maior ou menor dependendo de alguns fatores. As marcas, junto com outras referências, têm a suprema função de ajudar as pessoas a preencher este espaço e aproximá-las do seu eu idealizado. As marcas fazem essa ponte entre a realidade e o desejo” (Araújo, 2005).

¹³⁸ Deleuze chama essa repetição de repetição nua, uma camada superficial da repetição ontológica a qual atribui à criação. Sobre as repetições mecânicas da lógica capitalista, tem-se que “... o hábito nunca forma uma verdadeira repetição: ora é a ação que muda e se aperfeiçoa, uma intenção permanecendo constante; ora a ação permanece igual em meio a intenções e contextos diferentes. Ainda aí, se a repetição é possível, ela só aparece entre duas generalidades, sob estas duas generalidades, a de aperfeiçoamento e a de integração...” (Deleuze, 2006: 24). Vale notar que aperfeiçoamento e integração são duplamente meio - ações e objetivos para manter as ações – no sistema performático que se está problematizando.

são singulares e irrepetíveis, produzem diferença, heterogeneidade e pluralidade, baseiam-se na heterologia e são incertas, pois são aberturas para o desconhecido. Aqueles são genéricos e repetíveis, produzem acordo, consenso e homogeneidade, apóiam-se na homologia, são preditíveis e previsíveis. No entanto, se essa distinção que faz Bondía evidencia o “sentido de falta” presente no contexto contemporâneo, ela não se encontra ao final com o sentido potente de operação deste mesmo contexto: o deslizamento próprio ao oxímoro.

Sob a mesma denominação de “experiência”, o que se tem é um genérico que se faz singular e um consenso ou uma homogeneidade da diferença, da heterogeneidade e da pluralidade. Sob esta mesma denominação se apresenta uma homologia que se passa por heterologia, uma iteração repetível que se passa por irrepetibilidade e uma produção predita e prevista consumida como incerta, como também, um “caminho até um objetivo previsto” que se reveste de “abertura para o desconhecido”.¹³⁹ Trata-se então de dispor de “regularidades diferentes”. O lapso entre a instância da produção e a instância da percepção e do consumo se faz muito evidente: algo é produzido como experimento para ser fruído como “experiência”.

Dentro da lógica dos oxímoros correntes é possível produzir, programar e repetir um evento, sabendo-se que ele será percebido como original, imprevisto, irrepetível. Mesmo quando é patente que o evento transformou-se em “um aquilo que acontece programado”, é a possibilidade da “diferença” na repetição mecânica (iteração ou combinatória entre elementos finitos) que prevalece em seu consumo. Frente ao novo, irrepetível, singular, obtém-se mais do mesmo, o que se repete “sendo sempre outro”, apenas pela incorporação de pequenas novidades - as novidades são intercambiantes e recombinantes¹⁴⁰. Na cultura

¹³⁹ Via Deleuze, poder-se-ia dizer de uma repetição nua que se transveste em repetição vestida: “... num caso a diferença é posta somente como exterior ao conceito, diferença entre objetos representados sob o mesmo conceito, caindo na indiferença do espaço e do tempo. No outro caso, a diferença é interior à idéia, ela se desenrola como puro movimento criador de um espaço e de um tempo dinâmicos que correspondem à Idéia. A primeira repetição é repetição do mesmo e se explica pela identidade do conceito ou da representação: a segunda é a que compreende a diferença e compreende a si mesma na alteridade, na heterogeneidade de uma ‘apresentação’.” (Deleuze, 2006: 49)

¹⁴⁰ Em *Postmodernism and consumer society* (1988), Fredric Jameson aponta o pastiche como a mais significativa característica da contemporaneidade. Diferentemente da paródia que mantém o registro do humor, da ironia ou da crítica, o pastiche realiza a imitação com a máxima neutralidade. Pela transparência, o filtro da paródia torna-se o do pastiche.

contemporânea, produzir os eventos prescritivos tornou-se o equivalente a produzir as “experiências”. Nela, o evento converteu-se em mote cultural.

Debord já apontava, na década de 1960, a irreversibilidade do tempo da produção das mercadorias como característica da sociedade do espetáculo (1997: 90). Atualmente, paralelo ao tempo irreversível da produção – ou melhor, como sua embalagem para consumo – constrói-se, via indústria da imagem, o tempo reversível a ser trabalhado na percepção. A reversibilidade na irrepetibilidade é outro modo de operação dos eventos - a potência do irrepetível reversível, da moda ao cuidado com o corpo. Na cultura de consumo, a “apropriação social do tempo”, do “tempo irreversível do ser vivo” a que se referia Debord (1997: 89), é realizada diagramaticamente por um círculo que desliza em velocidade crescente sobre uma linha: o círculo do consumo que acelera sobre a flecha do tempo, tornando o evento programado uma “experiência irrepetível”.

O espetáculo, pois, se presentifica e se atualiza na forma de eventos. Ora, uma das marcas fundantes do espetáculo é a tautologia, em que os meios são os fins, em que “o fim não é nada, o desenrolar é tudo” (Debord, 1997: 17, 47). Aos eventos da cultura de consumo interessa a garantia da continuidade do movimento que é dada pelo próprio movimento: mover-se para mover sempre.

Isso nos leva à posição estratégica que os “eventos” adquiriram como ações performáticas na “condição pós-moderna”, para usar a expressão de Jean-François Lyotard. Nessa condição, a apropriação da “diferença”, como repetição mais novidade, encontra-se com a “maximização das performances”. Para o mesmo autor, está posta a configuração de uma nova natureza dos vínculos

Via Jameson registram-se então três características com as quais trabalha a cultura contemporânea: o reconhecimento, que produz o conforto do reencontro com algo que se conhece em substituição à originalidade, característica da invenção; a edição, que produz a perda de algo do original; a naturalidade, que produz a transparência da imitação. Sabe-se que a matriz cultural do capitalismo corporativo age por englobamento e coexistência. A lógica é tornar acessível (em termos culturais e econômicos) para tornar circulável (em termos financeiros). Para ser acessível, em tese a qualquer indivíduo, e circulável em qualquer lugar, deve-se dispor de ampla variedade de elementos no catálogo e nenhuma imposição ética quanto às operações de comutação possíveis entre eles, a não ser aquelas colocadas temporariamente pelas regras momentâneas de mercado.

sociais, segundo um “liberalismo avançado”: a verdadeira finalidade do sistema é o seu desempenho.

Como sua lógica maior tem-se que “a maximização das performances é o melhor fim para o sistema social”. Nessa concepção, um questionamento qualquer das regras do jogo ou é tomado como um lance de regulação e de “rearranjo interno” do sistema ou é disfuncional e prejudica a sua performance¹⁴¹ (2002: 21-22). No cenário analisado por Lyotard, regulagens e deslocamentos “não esperados” são os dois mecanismos que operam no combate à entropia do sistema fornecendo “suplemento de desempenho que ele não cessa de requisitar e de consumir” (2002: 28, 29). Quando a legitimação da existência do que quer que seja é conferida por seu desempenho, vale a máxima “sede operatórios, isto é, comensuráveis, ou desaparecerei” (Lyotard, 2002: xvii).

Seguindo por essa análise, os “eventos” conformam elos que, numa imprevisibilidade regulada, realizam a maximização do movimento corrente. É “condição” do sistema o consumo dos eventos. O “evento imprevisto regulado”, como ato de consumo de tempo, de idéias e de objetos, transforma-se na partícula mínima das performances contemporâneas, no sentido da constante reinvenção das “experiências”.

¹⁴¹ A etimologia da palavra *performance* deriva do francês antigo *parfournir* que significa completar, realizar inteiramente. É importante destacar que o termo *performance* apresenta no campo da arte, desde os experimentalismos da década de 1960, um sentido distinto do que aparece no livro de Lyotard. Neste campo, o termo passou a ser usado para denominar ações artísticas que questionavam certas premissas da Arte Moderna e se dirigiam a uma fricção com o mundo e o cotidiano. Se sob esta denominação convivem desde aquele período manifestações artísticas as mais diversas, pode-se dizer que as performances, em geral, combinam elementos de teatro, artes visuais e música. Diferentemente do *happening* (acontecimento), termo cunhado pelo artista Allan Kaprow no final dos anos 1950, as performances normalmente não incluem a participação do público e não incorporam elementos imprevistos em sua realização. Em seu livro *Theory of Performance* (1988), o diretor de teatro Richard Schechner toma a performance como “comportamento restaurado”, consistindo, em linha gerais, em roteiros de ações, seqüências organizadas de acontecimentos, pelos quais haveria espaço para instauração de uma “consciência crítica” da realidade em que o *performer* e a audiência estão inseridos (1988: 142). Se a “maximização das performances” (Lyotard) converteu-se em uma nova grande narrativa, a pragmática das performances artísticas poderia (ainda) evidenciar os limites da lógica corrente e apontar para a necessidade do desenho de novas experiências.

Modos de ser do evento para consumo

No contexto performático da “cultura dos eventos”, a superabundância factual e programação de eventos se configuram, respectivamente, como os eixos da “quantidade” e da “qualidade”. Em um, “os eventos simplesmente acontecem e não nos tocam” e, em outro, “os eventos ‘programadamente’ acontecem e nos convocam”. Quanto ao primeiro, Marc Augé (1994) o toma como agente e constituinte de um modo inédito de percepção inerente ao estado de excesso que caracteriza o que chama de “supermodernidade”.¹⁴²

O excesso de tempo, caracterizado pela superabundância dos fatos e das informações que deles se originam, solicita-nos a recorrente construção de sentido para o presente. Esta ação, ao tentar abarcar todos os fatos presentes, acaba por encontrar uma “crise de sentido”: a dificuldade de dar sentido ao passado próximo e aos seus vínculos históricos com o presente. O excesso de espaço, caracterizado pela vastidão e inter-penetrabilidade dos espaços conhecidos e acessíveis, é ao mesmo tempo marcado por sua homogeneização ou ainda pela homogeneização de sua diversidade.

São característicos desse excesso paradoxal os chamados “não-lugares” – em oposição à noção sociológica de lugar associada “àquela de cultura localizada no tempo e no espaço” (Augé, 1994: 36) –, espaços de processamento de pessoas e objetos. O excesso de ego e a paradoxal deficiência de identidade pessoal são caracterizados pela ambivalência da crescente referência à individualidade e à diferenciação em meio a um contexto de incremento do uso dos mesmos códigos e aparatos diferenciadores.

Em excesso, tais fatores deixam de se constituir como elementos identitários e se convertem em puro dado. As superabundâncias factual, espacial e de ego,

¹⁴² Esta reflexão de Augé é marcada pela problemática da identidade, de como situar o indivíduo frente ao panorama em que as categorias históricas de construção de identidade - tempo, espaço, ego - apresentam-se em excesso e por isso, paradoxalmente, se relativizam como identitárias.

condensam-se todas sob a sensibilidade do fato: um “há” ou “houve” que dá conta de existências longínquas, fugidias e irrepetíveis. Em meio a essa superabundância factual, os eventos programados que acontecem e não nos tocam, ou ainda que não desencadeiam mudanças históricas, acabam por serem registrados como fatos “naturais”.¹⁴³ Não porque são decorrentes da natureza, mas porque ocorrem com a “naturalidade” dos fatos naturais, porque foram absorvidos ideologicamente e por isso naturalizados. E tantos outros não nos tocam, pois estão distantes do nosso raio de recepção de sua atuação.

Por outro lado, em um “sistema-mundo” (Augé, 1994: 31), em uma sociedade globalmente conectada pela economia e pela informação, pode-se considerar casos em que a própria informação de um evento converte-se em sua atuação. Via tecnologia de informação, os pólos de análise dos meios de produção e de percepção (tempo, espaço, apresentação) que extraímos de Benjamin são reprocessados atingindo graus antes inimaginados – nano e hiper. Pelos aparatos digitais de processamento e transmissão de informação, a apresentação interage com o tempo e o espaço em sua modalidade conjugada, a da velocidade (Wark, 1994; Virilio 1993, 2000 e 2002). De certo modo, um algo que “simplesmente acontece”, pela velocidade e abrangência de atuação da informação, tende a se transformar em um “acontece para mim” global.¹⁴⁴

No segundo eixo, o das “qualidades”, dos eventos programados, os pólos de análise dos meios de produção e de percepção (tempo, espaço, apresentação) são estrategicamente vinculados pelas “experiências” de consumo contemporâneas para a produção programada e a percepção “desprogramada” dos eventos. Na produção da cultura baseada na reprodução do capital, em que o dinheiro é o equivalente universal a ser maximizado, tempo, espaço e apresentação transformam-se em variáveis de otimização e eficiência: o *timing* (tempo) produz duração ou obsolescência programada; a extrema proximidade

¹⁴³ O filósofo Jorge Larrosa Bondía diz o seguinte sobre o contexto atual: “A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça.” (2002: 21)

¹⁴⁴ vide os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001. Atuam como caso extremo que inverte a proposição de Bondía (2002), que situa a velocidade e o excesso de informação como obstáculos para o “acontecimento para mim”.

(espaço) produz o *design* do sujeito; e o acesso (i)limitado (apresentação) produz individualidade na massa.

A própria designação “evento programado” é a expressão de um oxímoro atenuado, que perdeu a tensão existente entre os termos “evento” e “programação”. O evento como tornar o acontecimento imprevisível é substituído pelo evento como o permitido, em que o “possível” se resume à liberdade de fazer o que tem de ser feito.¹⁴⁵

O que se busca é, de modo eficiente, converter o “que simplesmente ocorre” no “que ocorre de modo esperado”, na linha do que disse André Isaac (apud Paul Virilio, 2002): “Melhor esperar o previsível que ser surpreendido pelo inesperado”. A programação dos eventos - composta pelos estágios de planejamento, promoção, instalação, atendimento e revisão (aperfeiçoamento do ciclo) - é o correlato mínimo de uma sociedade da programação e do controle, em que eficiência e segurança são modos de adequação ótima dos meios aos fins, das técnicas e dos efeitos.

O campo da “promoção de eventos” fez surgir o “promotor de eventos”, profissional especializado em uma nova “esfera da percepção” que realiza a intersecção entre a esfera da produção e a esfera do consumo (de objetos, serviços e idéias), criando possibilidades de experiência das mercadorias. Ele realiza o manejo de um *interregno* no qual a percepção deve partilhar dos mesmos caracteres daquelas esferas: eficiência, calculabilidade, previsibilidade e controle.¹⁴⁶ Tratando-se das variabilidades necessárias à promoção da

¹⁴⁵ Em *A Sociedade do Espetáculo*, Debord já atentava para o fato do homem, sujeito da história, ter se transformado em mero espectador que não vive propriamente acontecimentos, mas “‘pseudo-acontecimentos’ pré-fabricados”, que acabam por construir, “em todos os níveis de consumo da vida”, uma pseudo-história (1997: 130). Neal Gabler, a partir do historiador Daniel Boorstin, também faz uso do termo “pseudo-evento” para analisar a substituição da realidade pela ficção, do natural pelo fabricado, do genuíno pelo inautêntico nas diversas esferas da existência, em seu caso de estudo, a sociedade norte-americana (Gabler, 1999: 11).

¹⁴⁶ Eficiência, calculabilidade, previsibilidade e controle são características apontadas por George Ritzer (*The McDonaldization of Society; an investigation into changing character of contemporary social life*. Califórnia, Pine Forge Press, 1996) e retomadas por Isleide Fontenelle em “O Nome da Marca” - ao analisar extensivamente a cadeia de *fast-foods* McDonalds – como os parâmetros que regem o McMundo. Estas poderiam ser estendidas para se pensar “um mundo que busca a melhor maneira de realizar algo, o que significa, na maioria das vezes, a escolha de um único caminho (eficiência); enfatizar a quantidade, que se traduz em produção rápida em larga escala (calculabilidade); realizar a ordem, a disciplina, a rotina, a sistematização, evitando surpresas (previsibilidade); operar com tecnologia, normas burocráticas e manuais técnicos (controle)” (Fontenelle, 2002: 40).

diversidade, opera-se por meio do planejamento de “incidentes”. Tratando-se da segurança necessária à manutenção das continuidades, opera-se por meio da previsão dos “acidentes”.

Há, pois uma inversão fundamental: o evento estrito senso, ocorrência imprevisível, é associado à violência. E o controle das ações – violência por excelência – é associado à segurança. O risco inerente a qualquer criação efetiva cede lugar ao risco regulado, substituindo-se o “novo” efetivo pelo espectro de “novidades”.

O mapeamento da superabundância factual e o controle dos riscos possíveis em sua interação, bem como a programação dos eventos, a manutenção da eficiência dos sistemas e o controle dos riscos possíveis em sua ocorrência são rotinas que conformam um recente campo de investigação em uma área de gerenciamento de sistemas informáticos chamada “*event-driven architecture*”¹⁴⁷. Em linhas gerais, são sistemas que permitem a previsão e a classificação de eventos, como também a tomada de decisões a partir de suas características intrínsecas e de correlações suas com o contexto, oferecendo como ferramentas bases de dados, detecção e visualização de padrões dos eventos, identificação de processos inerentes a eles e correlações possíveis como causalidade, hierarquia, co-pertencimento e *timing*. Segundo Fogarty (2004), o termo “*event-driven architecture*” se refere a qualquer dispositivo que reaja de modo inteligente a quaisquer mudanças nas condições de uma situação (desde, por exemplo, falhas iminentes em discos rígidos a alterações repentinas em estoques). O seu componente ativo é um pequeno “software agente” conectado a sistemas informatizados. Alimentado continuamente por dados de toda ordem, ele procura por algo a acontecer.

É próprio de sua lógica computacional o trabalho sobre o cálculo e a previsibilidade, como também o é a emulação da imprevisibilidade. Atuando desde os fenômenos naturais até as dinâmicas econômicas, procuram

¹⁴⁷ O primeiro encontro internacional na área, “*The First International Workshop on Event-Driven Architecture, Processing and Systems (EDA-PS'06)*”, foi realizado em setembro de 2006, em Chicago (EUA), sob coordenação geral do *Georgia Institute of Technology* e da IBM. Ver: <http://edaps06.cc.gatech.edu/>

basicamente por alterações no estado dos objetos, as quais anunciam os eventos. O estudo das relações entre alterações e contextos permite a construção de um banco de dados de “disparadores de eventos”, os quais normalmente desencadeiam processos de negócios. Em última instância, os eventos são convertidos em iminência de negócios.¹⁴⁸

O aparecimento de sistemas informatizados dirigidos a eventos se deve, inegavelmente, ao reconhecimento de alguns fatores decisivos relativos aos eventos no contexto contemporâneo: a sua centralidade na cultura e na economia, como disparadores de processos; a complexidade crescente inerente à superabundância de oferta (interações, ações-reações); e o potencial de sua previsão e mesmo programação como possibilidade de direcionamento de processos (consumo, entretenimento). Mapeamento e programação são as operações que dão conta dos eixos qualidade e quantidade dos “eventos” na cultura-economia, procurando dirimir ao máximo quebras e rupturas, que representam perdas do equivalente geral – capital.

“Entretenevento”, o evento disponível a todos

Dentre os fatores que contribuíram para a conformação de um contexto de perda da experiência no mundo moderno, Benjamin apontou a dissociação que se tornava crescente, no final do século XIX e início do século XX, entre o mundo do trabalho e o mundo dos relatos. Apontou na mesma direção, quando discorreu sobre a conformação gráfica dos jornais, que compostos por matérias alheias a qualquer forma de organização que não fosse a que lhe era imposta já pela necessidade de rapidez do leitor, não permitiam a conexão entre os fatos (1985b: 124). A dinâmica do mundo moderno, que se traduzia em uma crescente

¹⁴⁸ “Em um servidor da Internet, ele pode esperar por um consumidor apertar o botão ‘Comprar’” (Fogarty, 2004).

impaciência do leitor frente às notícias e em uma assimilação indiscriminada dos fatos por parte dele, se manifestava igualmente em uma assimilação indiscriminada dos fatos também por parte dos jornais. Desenhava-se o declínio da dimensão literária dos jornais - que ganhavam em extensão e perdiam em profundidade. Foi neste contexto que os jornais passaram a publicar relatos produzidos por parte do público, criando uma área de indistinção entre público e autor.

Benjamin apostava, por sua vez, nessa possibilidade de fusão do mundo do trabalho com o mundo dos relatos e no autor pensado como produtor (organizador dos meios de produção) como possíveis desencadeadores da emancipação da sociedade. Fazendo frente ao abastecimento da produção (a criação de novos efeitos para entreter o público), confiava na possibilidade de modificação do aparelho produtivo. Confiava igualmente no caráter emancipador de uma obra quando ela é capaz de conduzir o consumidor à esfera da produção, transformando os leitores ou espectadores em colaboradores (Benjamin, 1985b: 128, 132).

Ao que tudo indica, na cultura de consumo atual, as apostas de Benjamin realizam-se em larga medida com sinal trocado. A disseminação da interação e da criatividade, pela oferta mercadológica e digital do imperativo “faça você mesmo” (ou em sua forma afirmativa/comprovativa “feito por você”) permite que qualquer indivíduo “participe criativamente” do meio-ambiente da mercadoria. A função organizadora e prescritiva do produtor transformou-se na base do entretenimento contemporâneo: todos são potencialmente convertidos em produtores e consumidores de novidades. De fundo, operam um pretensão objetivo - a pluralidade e democratização da criação - e um claro método - a interação como operação básica de relacionamento intersubjetivo e entre seres, processos e objetos.

É neste sentido que surge o termo “*lifetime value*” ou “valor ao longo da vida” utilizado por especialistas de marketing para designar o potencial que todas as “experiências” da vida de um indivíduo tem de se transformar em mercadoria. Algo que tem sido potencializado exponencialmente pela substituição das

relações mercadoria-consumidor baseadas em ações pontuais de compra e venda para outras baseadas nos “relacionamentos duradouros” que os acessos e os provimentos de bens imateriais, serviços e cultura permitem - capitalização da atenção do público, enfim.

A crescente acessibilidade a meios digitais de produção, processamento e veiculação de dados e imagens, se por um lado corresponde às necessidades postas no mundo contemporâneo de conexão e de velocidade das informações, por outro impulsionam o encontro da economia e da cultura em um “território econômico comum”, na forma de “experiências” culturais customizadas, espetáculos comerciais de massa e entretenimento pessoal (Rifkin, 2001: 7).

A culturalização da vida representa a ampliação da condição de mediador básico da existência que está sendo conferida à esfera comercial, restando pouco espaço de mobilidade. Nesse contexto de mercadificação de todas as instâncias da vida sob o domínio da diversão e do entretenimento, o poder está evidentemente se deslocando para os chamados “intermediários culturais”, controladores do acesso à cultura, tanto em sua materialização no espaço físico quanto em sua virtualização no ciberespaço (Rifkin, 2001: 144).

Por sua vez, a lógica atual de concepção dos novos equipamentos digitais, baseada na contigüidade, visa agregar em um único objeto real inúmeras potencialidades virtuais de acesso a um espectro que vai da “arte” à diversão e ao entretenimento como elementos-chave de operação. “O meio é a mensagem”, conhecida asserção do teórico dos meios e dos processos de comunicação nos anos 1960, Marshall McLuhan, é potencializada comercialmente ao limite quando meios e mensagens convertem-se em mercadorias (“O meio e a mensagem são a mercadoria”). Marca e produto, a um só golpe, mobilizam múltiplas vinculações cognitivas e perceptivas entre termos que os adjetivam: inovação, alta tecnologia, “vanguarda artística”, potencial criativo... Imantação em específico da marca e do produto envolvidos e, genericamente, da última tecnologia empregada. A mobilização das “criatividades” e dos “conceitos” converteu-se no novo valor da economia e, sendo assim, não se circunscreve às empresas vinculadas à produção de meios e

mundos digitais - estas são apenas a ponta mais avançada do movimento geral (formado por canais de televisão, bancos, redes de supermercados, indústrias alimentícias, automobilísticas, dentre tantas outras).

A questão que fica da profusão das “criatividades” é a condição que ocupam na cultura contemporânea, mais como abastecimento frenético do sistema e menos como a sua efetiva transformação – como continuamente prometem os desenvolvedores de produtos e anúncios. Quanto aos novos “sujeitos criativos”, as maiores “autonomia” e “liberdade” de produção e veiculação de seus relatos visuais e verbais, antes de real emancipação, são escape dos cotidianos programados e das condições comuns de existência. A “diferenciação criativa” vai sendo conquistada, sempre de modo efêmero, por meio de “pseudo-eventos”, os quais Gabler (1999: 96) descreve como ocasiões sintéticas e fabricadas, que não existiriam sem o anseio por parte dos indivíduos por diferenciação e a necessidade por parte dos meios de comunicação por ocorrências diferenciadas que entretenham.¹⁴⁹

A mobilização dos “sujeitos” na cultura contemporânea, e de resto em todos os níveis da existência, recebeu o nome de “interação”, muito em decorrência do extravasamento da designação do *modus operandi* que requerem os meios digitais. A “cultura da interação” que se amplia divide os meios de produção e veiculação e os “objetos” criados em interativos e não-interativos, como juízo de valor e índice da atualidade. O evento, como erupção da criatividade “para todos” por meio da conexão de interfaces de interação, tem se convertido em mero entretenimento, o “entretenevento”, elemento nodal de conversão da vida das pessoas em “experiências pagas”. Está, pois, traçada a equação entre interação (“ação”), evento (reação) e entretenimento (“experiência”): interação + evento = entretenimento.

¹⁴⁹ Sobre o papel decisivo da mídia na construção dos desejos e de realidades sintéticas centradas nela mesma, Gabler diz sobre uma determinada situação, que se tornou corrente: “a mídia não estava de fato relatando o que as pessoas faziam; estava relatando o que as pessoas faziam para obter atenção da mídia. Em outras palavras, à medida que a vida estava sendo vivida cada vez mais para a mídia, esta estava cada vez mais cobrindo a si mesma e seu impacto sobre a vida.” (1999: 97)

Desdobramos, dessa relação entre a interação e o evento, três questões que são imbricadas de forma nodal, decisivas para se pensar criticamente a cultura da interação. A primeira é de contexto. Enquanto nos anos 1960 a idéia de participação que se alastrou em vários níveis da sociedade (principalmente nas artes e na política) visava suprir um déficit de ação frente ao contexto de dominação vigente, a noção contemporânea de interação (não raro tomada como ampliação da participação) ao invés de atuar como tática de resistência contundente, tem se convertido maciçamente em estratégia imanente de apaziguamento, atuando na instância do hábito. Pensamos aqui no hábito a partir de Deleuze (2006: 24), como a manifestação ora da mudança de ação sob a constância da intenção, ora da constância da ação em meio a intenções e contextos distintos, produzindo somente aperfeiçoamento e integração. Em um contexto em que tudo tende a se converter em interação como atividade basal, isto é, como hábito, o homem transforma-se em *homo interator*.

A segunda questão é relativa à sua natureza. “Cultura interativa” e “mídia interativa” são termos que comumente designam uma condição existencial intransitiva, isto é, significam em si mesmas ação, objeto e objetivo (a interação em si, por si e para si), quando sua real condição existencial é puramente transitiva, designando apenas ações, meios, mas não os fins. No contexto performático contemporâneo, a interação intransitiva é a manifestação por excelência da crise dos fins, pela qual tende a ser excluído o compromisso crítico de reflexão tanto sobre as transitividades efetivas (interação com), quanto de seus fins (interação para). Em larga medida, tem-se a interação como cumprimento de um programa, ritual de acesso a um “capital cultural”.

A terceira questão é justamente de fins. Se o evento é advento da interação, resultando em “experiência midiaticizada”, cabe a reflexão sobre a espécie de evento que se atualiza. O evento, nesses termos, vincula-se estreitamente ao “imprevisto-regulado”, isto é, aos processos de ação e reação baseados no que se pode chamar de ação passiva (ação sem ação efetiva). O evento como choque rotinizado promove a excitação da epiderme, desvia da consciência, atinge o imaginário e converte-se em mero entretenimento.

A etimologia latina da palavra entretenimento dá conta exata do elemento sensório por trás de seu funcionamento, *inter* (entre) e *tenere* (ter), isto é, “ter entre”. Como diz Gabler (1999: 25), o entretenimento, antes de nos libertar, nos mantém cativos, levando-nos cada vez mais para dentro dele e de nossas emoções e sentidos. Há nele um processo de *submersão* que atua na mente, nos mecanismos de atenção, captura, diversão e escape, sucedido de uma *emersão*¹⁵⁰. Em posição oposta se encontraria o *ekstasis* fornecido pela arte, a possibilidade de sairmos de nós mesmos e termos uma visão em perspectiva. Entretanto, na esfera da cultura monetarizada tal delimitação passa a ganhar contornos difusos com as diversas correlações realizadas entre os termos “evento”, “arte”, “cultura” e “entretenimento”. Algo que as mega-exposições e feiras de arte que disputam o mercado cultural globalizado tem representado muito bem.

O evento, pela interação, tem oscilado majoritariamente entre uma “experiência” estética e uma modalidade de entretenimento – escapando-lhe a contundência política, ou mesmo sendo identificado com seu oposto. A homologia que caracteriza a relação entre “evento” e “entretenimento” na cultura de consumo contemporânea revela cotidianamente o consenso em torno do seu “modo de ser”. O evento como entretenimento – “entretenevento” - recebe deste a sua qualificação, é reação passiva recompensada com diversão. De invenção transforma-se em convenção.

O espaço-evento como arquitetura de performance

Nas “cidades-negócio”, “cidades-evento”, ou ainda “cidades-ocasionais” (Arantes, 2002: 59), as quais tornaram-se mercadorias em concorrência mundial

¹⁵⁰ Nesse sentido funciona, por exemplo, o turismo, modalidade contemporânea de entretenimento por excelência, transformando singularidades culturais, cidades, arte e arquitetura, em suma, qualquer produção humana e qualquer formação natural em simulação de experiência, mais que a experiência autêntica em si.

por investimentos, a cultura, na forma de eventos programados de consumo cultural, tornou-se ferramenta-chave na ação performática que a condição flutuante do capital exige. Como premissa básica, tem-se a lógica do englobamento promovida pelo capital pela qual toda e qualquer especificidade tem sido nivelada ao ser alçada à condição de co-participante do sistema. Um movimento em direção à esfera da cultura monetarizada, que acaba por funcionalizar as ações culturais e limitar seu papel construtivo.

Assim como procuramos não reprisar a crítica cultural em amplo espectro, dado que autores diversos muito se aprofundaram na questão, e nos concentramos em algo que tomamos como a sua partícula mínima, o evento, faremos o mesmo com a sua dimensão espacial. Não tomaremos o percurso que foca as relações entre cidades e eventos. Este é um percurso um tanto já desenvolvido desde a Paris, cidade-fetice, e as exposições universais que Benjamin definiu como “centro de peregrinação da mercadoria fetice” (1985d), até os modos de fabricação e gerenciamento de cidades efêmeras por meio de eventos culturais e esportivos, processo que se acelerou a partir das últimas décadas do século XX. Vide as recorrentes iniciativas de manutenção do posto de “cidade global” que Barcelona (dentre os casos mais paradigmáticos) vem tomando ao sediar os Jogos Olímpicos (1992), o Congresso da União Internacional de Arquitetos (1996) e o Fórum Cultural Mundial (2004).

Antes nos deteremos no que julgamos serem igualmente as manifestações de base na natureza da arquitetura que largamente vai se criando (e, por consequência, no estatuto da ação do arquiteto). Elas de maneira direta e profunda dão o tom da “experiência espacial” contemporânea (do âmbito dos edifícios à esfera urbana) e, reciprocamente, dela são reflexos.

Cabe adentrar, então, mais especificamente nas relações do capital com o campo disciplinar da arquitetura e em seus fluxos de ação dominantes. Mais especificamente, são duas as frentes que discutiremos dos espaços-evento, sob o que denominaremos “arquitetura de performance”: “arquiteturas contentoras

de grande escala”¹⁵¹ e “arquiteturas híbridas e digitais”¹⁵². Pode-se afirmar que, em um contexto disciplinar marcado tanto pela atomização da prática autoral, quanto por tentativas de agrupamentos de diversas ordens, estas frentes têm sido privilegiadas nos modos de inserção da arquitetura no cenário cultural contemporâneo.

Em ambos os casos, o arquiteto-urbanista, que na visão de Otilia Arantes (2002: 68) foi convertido em “*urban imagineer*” (operador-chave que coaduna o *manager* e o intermediário cultural), em nosso entendimento se apresenta como “promotor de eventos”. Ou seja, transformou-se em organizador de narrativas espaciais e imagéticas para a produção de “experiências” orientadas para o consumo de tempo, de idéias, de objetos e de serviços.

Torna-se decisivo darmos relevo ao fato de que há toda uma lógica espacial correlata aos eventos na “virada cultural” e que os suporta e maximiza. Como resposta ótima às solicitações da cultura performática contemporânea, a “arquitetura de performance” é a conjugação apaziguadora entre um elemento-chave da arquitetura moderna com outro das chamadas arquiteturas pós-modernas. A arquitetura, na era atual, deve ser eficaz, isto é, espaço interno e envelope externo devem ser igualmente eficazes na produção das (pequenas) narrativas para a reprodução do capital. A arquitetura eficaz reprocessa, deste

¹⁵¹ A denominação “arquitetura contentora de grande escala” procura condensar alguns sentidos presentes em outras referências ao mesmo fenômeno, visando ampliar a abrangência que os nomes tomados em separado, a nosso ver, não possuem. A expressão “contentora” faz referência ao termo “*container*”, tema que recebeu destaque como um dos objetos de reflexão no XIX Congresso da União Internacional de Arquitetos (UIA), em Barcelona (1996), centrado nas dinâmicas urbanas contemporâneas. A expressão “de grande escala” procura ampliar a noção de arquitetura de “grande dimensão” utilizada por Rem Koolhaas em seu texto “Bigness, or the problem of Large” (publicado na revista Domus n. 764, outubro de 1994). Mais que a “grande dimensão” física da arquitetura – que traz consigo questões complexas para o projeto e a impossibilidade de compreensão da arquitetura como totalidade – o termo “grande escala” procura abranger as correlações econômicas e culturais que inegavelmente têm este tipo de arquitetura (grande escala de capital e de poder envolvidos, por exemplo).

¹⁵² Optamos por este termo para abarcar as experimentações de “ampliação” da arquitetura que estão em andamento com a expansão das inter-relações entre a disciplina e os espaços construídos com os meios digitais. Pensamos o espectro que vai desde a arquitetura com tecnologia digital embarcada para controle de sistemas diversos, experimentações arquitetônicas (e artísticas) no espaço físico nas quais as “experiências espaciais” são suportadas por meios digitais, até as arquiteturas que se mantêm como explorações no campo digital (no interior dos computadores) – distinção um tanto difícil de ser feita e mantida, pois já se percebem ações de fusão entre arquitetura e computação, pela qual vive-se em um “habitat computacional”. Antes de generalização no campo estético, o que se procurará é delinear uma lógica constitutiva e de funcionamento que os permeia, que reside na própria lógica computacional.

modo, a dimensão relacional da planta livre moderna com a dimensão comunicacional da forma da arquitetura pós-moderna e as associa.

A planta livre é o vazio relacional. A forma comunicante, por sua vez, é o marco urbano. A planta livre e a forma comunicante são igualmente performáticas; a primeira permite a rápida instalação de meios e interfaces comunicacionais (arquitetura de interiores, mobiliário, programação visual, equipamentos e computadores) necessários à funcionalização eficaz do espaço; a segunda, transformada em veículo e registro das últimas conquistas técnicas, tem a função eficaz de índice de desenvolvimento e progresso. Seu assunto tem sido a tecnologia, os processos de projeto e de construção. Nela, os materiais e os efeitos cenográficos são tematizados como soluções de vanguarda, possibilitados unicamente pelo seu próprio desenvolvimento. A tecnologia torna-se duplamente meio, de construção e de comunicação, de si mesma. A arquitetura performática trabalha então em duas instâncias: a forma transformada em espetáculo e o espaço transformado em programação; um contínuo a ser visto e a ser feito.

Marc Augé (1994) atentou, de certo modo, para a “arquitetura de performance” quando percorreu sobre os “não-lugares”, arquiteturas dirigidas ao trânsito de massa (de pessoas e ou de mercadorias), em que as relações que os indivíduos mantêm com esses espaços são previstas, programadas e controladas. O não-lugar constrói suas pequenas narrativas espaciais ao redor de objetos e serviços, e a relação que mantém com os indivíduos é mediada por interfaces comunicativo-relacionais que exercem as funções de atração, recepção, informação e orientação espacial, controle, segurança, quantificação e disponibilização de serviços e áreas de consumo.

Fachada, logomarca, átrio de representação institucional, bilheterias, catracas e leitura ótica, detectores de metal, câmeras, mapas de localização, guias áudio-visuais, áreas de circulação-exposição, áreas de descanso, climatização, circulação automatizada... A arquitetura, transformada em “espaço genérico”, aparato técnico-comunicativo, converteu-se em agente que disponibiliza narrativas cenográficas para eventos programados, no sentido da construção

das “experiências”. É deste modo que ela é concebida, construída, re-conceitualizada e re-construída.

No contexto do “design total”, a arquitetura, posto que se imaginava privilegiado para a organização dos sistemas da vida, torna-se, um ramo especializado do design mercadificado – “da colher à cidade”. A alteração do espaço conforme a imagem da mercadoria, característica que configura um primeiro estágio da modernidade capitalista, atualmente se expandiu para outro patamar. Não só marca e mercadoria aparecem como um mesmo dado para a percepção, mas freqüentemente o fazem mercadoria e espaço (Foster, 2002: 23).

Como ação indutora e representação sensível dos fluxos do capital na esfera da cultura, as “arquiteturas contentoras de grande escala” têm cumprido muito bem a sua parte realizando a associação de uma beleza espetacularizada e normativa a um desenvolvimento vinculado à idéia de “progresso”. A inexistência nestas arquiteturas de uma força crítica, falta que Tafuri (1969) identificou como o fim da missão social da disciplina, revela-se agora amplamente na substituição da promessa de resolução dos problemas da cidade pela promessa de resolução das questões de mercado.

Como se sabe, a arquitetura transformada em “evento” urbano e midiático, cria a ressonância necessária aos investimentos implicados: desde as polêmicas veiculadas pela grande imprensa (formas dos edifícios, inserções urbanas, custos), e as análises mais detidas da imprensa especializada, até, por fim, a sua inserção no circuito do turismo cultural global. E, por aí, o próprio espaço urbano torna-se espaço de exposição, dependente da “montagem” constante de obras arquitetônicas assinadas, as quais passam a conferir às cidades uma posição ao sol no competitivo circuito das movimentações globais. A arquitetura transformada em espacialização das “diferenças” que maximizam a performance da globalização.¹⁵³

¹⁵³ Rem Koolhaas, em 1993, já dizia o seguinte a respeito de sua condição de arquiteto globalizado: “De repente, OMA era global, não na forma de múltiplos escritórios girando ao redor de um único ‘produto’, mas envolvido mais e mais profundamente com outras culturas. Nós nos tornamos experts em diferença: diferentes possibilidades, contextos, sensibilidades, realidades correntes, sensualidades, rigores, integridades, poderes. A partir deles então, nós navegamos entre os potenciais por crédito e descrédito que a globalização implicou. Em alguns dias, a CNN parece como um oráculo,

É de se notar que foi sincronicamente à “virada cultural” do capitalismo que passaram a proliferar as “arquiteturas contentoras de grande escala”.

Baudrillard (2007), dentre outros autores, já atentou para o fato de que essa criação de super-objetos modelares é resultante de um empreendimento global de programação ideal e de modelagem artificial do mundo, e da especialização e concentração de funções que as metrópoles necessitam – e simbolizam – nesse processo.

Os anos 1950 já haviam assistido às primeiras proposições arquitetônicas de uma certa desvinculação do território da cidade, como também de sobreposição de estruturas de grande dimensão sobre ele. Viram ao mesmo tempo serem gestados os primeiros *shopping centers* norte-americanos com base no aperfeiçoamento e ampliação das lojas de departamentos até então existentes e na incorporação das escadas rolantes (inventadas em 1948), assim como os primeiros projetos utópicos de mega-estruturas, como a *Berlin Hauptstadt* ou “escalator city” de Alison e Peter Smithson, de 1958 (Koolhaas, Leong, 2001: 348-357; Padilha, 2006: 55-61).

Mas é no período seguinte, o da “virada” propriamente dita, entre os anos 1960 e 1970, que aqueles movimentos simultaneamente ganharam força, de um lado a proliferação das mais variadas utopias arquitetônicas de mega-estruturas (como as urbano-maquínicas do Archigram) e, de outro, a proliferação do modelo *shopping* nos Estados Unidos e para além, na Europa e América Latina (Padilha, 2006: 63, 68) – sendo que a este seguiu de muito perto, ou mesmo de dentro, o olhar distópico de Robert Venturi (1995, 2003). É importante destacar que toda essa efervescência, teórica e construtiva, quanto às novas realidades culturais e tecnológicas que se apresentavam à arquitetura se manifestou em paralelo à popularização exponencial dos aparatos eletro-mecânicos e digitais de controle, circulação e acesso a mercadorias, informações e imagens.¹⁵⁴

um comitê de boletins privados, cada estória batendo nas terminações nervosas relacionadas com o trabalho” (1998: 369).

¹⁵⁴ É nesse período em que aparecem as primeiras listas computadorizadas de *mailing* para relacionamento à distância com o consumidor (1960), a primeira tela em cristal líquido (LCD) (1963), o primeiro terminal de auto-atendimento bancário (ATM – *Automated Teller Machine*) (1970), que são colocados em uso os Códigos de Barras e seus

Se, naturalmente, na arquitetura dita pragmática ou comercial a lógica da concentração passou a imperar na construção de espaços dedicados à “cultura do consumo”, na dita “alta” arquitetura (que pretende se distinguir da outra pela carga reflexiva que engloba, embora ambas sejam produtoras de “conceitos”), o processo se deu, sincronicamente, de maneira “problematizante” na construção de espaços orientados para o “consumo da cultura”. É fácil notar que o crescimento exponencial dos grandes centros comerciais tenha se dado ao mesmo tempo em que, por exemplo, o dos museus e dos centros culturais ao redor do globo.

Dois programas que, se já haviam sido conectados anteriormente pelo pragmatismo do englobamento comercial, apenas com a construção, entre 1971 e 1977, do *Beaubourg* (gestado com referências claras às utopias da década anterior, como o *Fun Palace* de Cedric Price¹⁵⁵), encontraram o protótipo máximo de sua união (mais que) amigável, encapada com a imagem mais reluzente do contexto: a arte, já em uma acepção ampla.¹⁵⁶ O museu, programa moderno por excelência, repaginado, se converteu na face nobre da “virada cultural” – algo que ganhou extensão e evidência a partir dos anos 1980 e 90.¹⁵⁷

A “experiência” de estar *no interior do cubo branco* de que fala O’Doherty (2002) é englobada por outra narrativa de maior alcance: a dos deslocamentos

decodificadores e ampliam-se as ofertas dos cartões de créditos (o primeiro foi criado em 1950), como são desenvolvidos os scanners óticos de checagem de transações (1975) (Koolhaas, Leong, 2001: 44-45).

¹⁵⁵ Projetado em parceria com o diretor de teatro experimental Joan Littlewood, como um “laboratório de diversão”, com infraestrutura para dança, música, drama, lazer e ensino, no sentido de redefinir as relações tradicionais entre instituições e pessoas (Mathews, 2005). A arquitetura consistia em uma estrutura sem limites claros, flexível e aberta que, intermediada por recursos tecnológicos, podia ser manipulada de acordo com as performances, os eventos, *happenings* ou festivais que nela ocorressem. Com o *Fun Palace*, Price e Littlewood, pretendiam por meio de uma arquitetura interativa, adaptável e performática levar o sujeito passivo da cultura de massa a uma nova consciência por meio da participação ativa, em vez de passivamente receberem *edutainment* (Mathews, 2005; McKinlay, Shubert, 2005). Ao criar um espaço que a tudo engloba, do lazer à cultura, o *Fun Palace* foi rapidamente englobado como modelo diagramático do espaço para eventos contemporâneo.

¹⁵⁶ O *Beaubourg* ganhou notoriedade tanto pela ampliação que realizou do programa do museu incluindo, por exemplo, áreas de estar, alimentação e compras, além de cinema, como também pelo “arejamento” que trouxe às concepções expositivas, pela incorporação tanto de cenografias, quanto da abertura à exposição de outras manifestações que, de algum modo, poderiam orbitar ao redor da “arte”: design, objetos do cotidiano, tecnologia etc.

¹⁵⁷ Apenas para citar a atividade de um dos arquitetos mais comentados do momento, Rem Koolhaas projetou, de 1995 a 2005, 245.000m² em museus, o equivalente a 43 campos de futebol (Dados constantes na exposição do arquiteto na 51ª Bienal de Veneza, 2005).

*no exterior e no interior do cubo branco decorado*¹⁵⁸. A condição do museu como “cubo branco”, normatizador quanto aos valores estéticos e aos comportamentos do público no “ambiente da arte”, expande-se para a condição de co-participante na prescrição das “experiências” cotidianas. Somam-se à caixa expositiva uma série de aparatos técnicos e cenográficos que conformam o museu como um lugar prescritivo ou um não-lugar. Em última análise, a “experiência espacial” dos grandes museus contemporâneos vai se tornando similar a das lojas de departamentos (Sperling, 2005b).

As “arquiteturas contentoras de grande escala”, seja no pragmatismo do mercado, seja em um “conceitualismo” de uma (se ainda se pode nomear assim) vanguarda da arquitetura contemporânea, estruturam-se por associações entre a hipertrofia da dimensão física e a hipertrofia da dimensão programática, as quais pelo artifício da separabilidade espaço-temporal (já analisada por Jameson [1998: 11-17] na visita ao Bonaventure Hotel), operam pela indução de um processo de “experiência espacial” composto por estimulação, interação e consumo. A centralidade conferida à “experiência” traz consigo para o centro o foco no indivíduo (o “design do sujeito”) e no espaço-tempo da “experiência”. Há toda uma sincronia entre o pragmatismo e o “conceitualismo” da “experiência espacial” que se processa nos anos culturais e que voltam a atenção da arquitetura aos comportamentos, às atitudes e às ocorrências quando exatamente vive-se cotidianamente a crise do sujeito.¹⁵⁹

As “urbanidades interiores” (Koolhaas, 1998: 494-517, 1304-1344; 2002: 184 – conceitualizadas quando a arquitetura também já se converteu em “de interiores”) dependem de sua hiper-ativação por uma “lava programática”

¹⁵⁸ O Museu Guggenheim de Bilbao, projeto de Frank Gehry, é exemplar das “duas faces da moeda” que envolvem a arquitetura dos museus da contemporaneidade: a permanência do paradigma espacial do cubo branco enquanto possibilidade da própria existência do museu como espaço expositivo neutro e a superação do paradigma formal do cubo branco para a viabilização dos museus enquanto “eventos” urbano-midiáticos. (Sperling, 2005a).

¹⁵⁹ Na visita ao “edifício popular” do Bonaventure Hotel realizada em 1988, Jameson faz uso de um modo de leitura referenciado criticamente na consciência que tinha da existência de teorias que propõem a arquitetura como narrativa espacial a ser completada pelo indivíduo (dentre as quais, sabemos, tem lugar de destaque a que elaborou Bernard Tschumi): “Nós sabemos, em todo caso, que a teoria arquitetônica recente começou a emprestar a análise de narrativas de outros campos, e a tentar ver nossas trajetórias físicas através desses edifícios como narrativas virtuais ou histórias, como caminhos dinâmicos e paradigmas narrativos os quais nós como visitantes somos chamados a efetivar e completar com nossos próprios corpos e movimentos” (1998: 13).

(Koolhaas, 1998: 1210-1237). Desde a geração de Tschumi e Koolhaas a arquitetos mais jovens e já renomados, como os dos escritórios holandeses MVRDV, com seu conceito de “paisagem de dados” (“*datascape*” – Costanzo, 2006), e NOX, com a noção de “diagramação” (“*diagramming*” – Spuybroek, 2002), a aposta para a dinamização da arquitetura está colocada abertamente sobre a dimensão programática.

O programa passa a ser objeto de desenho e intervenção do arquiteto que não mais o espacializa, mas o espaço-temporaliza. Ou seja, inicia o projeto com uma ação estratégica sobre o programa, por meio de uma geometria de posição dos “eventos” no tempo e no espaço. Coloca em relação espaços e programas, no sentido de conferir dinâmicas diversas de usos, picos de interação, zonas intermediárias de trocas e atividade basal. Deste modo, o programa arquitetônico, pela incorporação do *timing*, converteu-se, em consonância com as programações gerais, em programação arquitetônica.

A construção dessas super-arquiteturas (quer na grande dimensão, quer na assinatura) para eventos culturais, tem se configurado como a outra face da especulação territorial realizada pelos fluxos de capital, apontada por Jameson como o paradoxo da desterritorialização¹⁶⁰. Esta implica um novo estado de coisas “em livre flutuação”, na qual a forma substitui o conteúdo e as características individuais dos objetos são meras construções de marketing. A fluidez necessária à rápida reprodução do capital é transferida à produção, cada vez mais a produção imagética, e aos “objetos”, convertidos em imagens que parasitam matérias em intervalos de tempo calculados.

Como aplicação financeira que coaduna investimento imobiliário e produção do imaginário, a arquitetura é duplamente eficaz quanto aos rendimentos que

¹⁶⁰ Jameson (2001: 143-172) toma a “desterritorialização” (termo proposto por Deleuze e Guattari em **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. 5º vol., São Paulo, 34, 1995) como a marca dos fluxos de capital na era pós-moderna. Seria o equivalente à inversão da lógica da produção em que o dinheiro é um intermediário no processo produtivo para a lógica da especulação em que a mercadoria é um intermediário no processo especulativo. Quanto aos reflexos de tal flutuação no território das cidades, Jameson faz referência a Giovanni Arrighi (**The long Twentieth Century**. London, Verso, 1994) que destaca dois estágios deste processo. O primeiro é o surgimento de áreas de abandono decorrentes do deslocamento do capital sobre o território em busca de formas mais lucrativas de produção e de comercialização. O segundo, paradoxal, é o surgimento de áreas de investimento, em que a terra (antes contexto da produção) transforma-se em objeto de especulação. O que configura o estágio mais avançado da desterritorialização.

reciprocamente se produzem: valorização das áreas urbanas do entorno e valorização da produção cultural. O território em sua forma espetacularizada sobrepuja o território em “estado bruto” quanto à manutenção do espírito de adequabilidade do sistema, exatamente pela propagação de signos culturais e mercadológicos fundidos que realiza.

A lógica auto-referente que norteia as “arquiteturas contentoras de grande escala” contribui para a criação do chamado “índice de monotonia”¹⁶¹ dos territórios que excluem; índice que, fechando o ciclo, auxilia a fomentar e manter a hiperatividade desses espaços¹⁶². É o equivalente contemporâneo ao que Debord denominou de “penúria das realidades correspondentes”, a responsável pelo aparecimento de um tipo específico de mercadoria espetacular: a venda de blocos de tempo equipados (1997: 105).

O espaço-evento mostra-se, cada vez mais, interessante para a “produção das experiências” pelo crescente contraponto com a cidade real, na qual o não prescrito é associado à não regularidade e à insegurança. E, em meio aos processos de metropolização, a “experiência” vivencial dos espaços públicos é crescentemente atritada pela exposição imagética que oferecem os edifícios contentores. Replicação da “experiência urbana” e desertificação do urbano são dados que se retroalimentam, mantendo-se em constante (des)conexão através das superfícies contentoras.

Para Baudrillard (2007), a lógica de fabricação de desertos ao redor da construção de mega-edifícios, mega-cidades ou rodovias, se encaixa perfeitamente com o desenvolvimento vertiginoso de redes informacionais ultra-rápidas que têm como subproduto a transformação em massa de seres humanos em um contingente de excluídos e exilados do acesso digital. Com a produção do objeto modelar há, irremediavelmente, a fabricação de lixo, resíduo e vestígios

¹⁶¹ Em “O Nome da Marca”, Isleide Fontenelle utiliza o termo para evidenciar a estratégia de localização e de vendas do McDonalds nos Estados Unidos, na década de 1960: “mais chances de fazer negócios naquela áreas em que não houvesse nada para fazer nas tardes de domingo e nas quais as pessoas não soubessem como gastar seu tempo livre.” (2002: 117)

¹⁶² A efetivação de uma enunciação certa de Debord: “Para tornar-se sempre mais idêntico a si mesmo, para se aproximar ao máximo da monotonia imóvel, o espaço livre da mercadoria é doravante modificado e construído a todo instante” (1997: 112).

disfuncionais. Se objeto e resíduo são resultado do mesmo processo, em contrapartida, a imagem que as “arquiteturas contentoras de grande escala” se esforçam para manter, seja por meio de sua implantação urbana, seja da dimensão comunicativa e de marketing criada a sua volta, é a da auto-suficiência.

O que estas arquiteturas pretendem transparecer é que entre elas e o resíduo não existe uma única relação possível (causa-e-feito, simbiose, ou o que quer que seja) - resta “apenas” a estratégica ação social convertida em marketing. A relação de abstração que essas arquiteturas procuram manter com seu entorno, seguem a mesma lógica auto-suficiente dos fluxos de especulação na economia atual. Segundo Jameson, como as imagens-estereótipo do cinema contemporâneo que encerram sentido nelas mesmas, os fluxos de capital, abdicando da necessidade de um contexto narrativo que lhes dê sentido, vivem, como diz o autor, “de seu próprio metabolismo interno e circular sem nenhuma referência a um tipo anterior de conteúdo” (2001: 172).

Podemos associar esses subprodutos dos espaços-eventos contemporâneos, ao que Solà-Morales (1995) denominou de “*terrain vagues*”. Espaços em que nada ocorre, dispostos à margem do sistema urbano como porções externas às estruturas produtivas e às imagens mentais do interior físico da cidade. Eles apresentam-se, no entanto, duplamente como campo para explorações projetuais (para o referido autor) e para possibilidades de investimento. São partes estratégicas da ação do capital financeiro no território das cidades: quando não estão no foco contribuem em negativo para a valorização das porções do território que estão. E a qualquer momento de interesse, podem tornar-se rapidamente vetores de expansão de rendimentos.¹⁶³

¹⁶³ Nessa perspectiva, a da profusão de “arquiteturas contentoras de grande escala” com seu reverso, os resíduos urbanos, a produção do espaço da cidade desvincula-se radicalmente de um processo de discussão entre o poder público e a sociedade civil, pelo qual os espaços públicos teriam preponderância sobre os espaços privados. No Brasil, por exemplo, a crescente falência das ações do Estado na manutenção e criação dos espaços públicos – quer sejam espaços urbanos abertos, quer sejam espaços programáticos edificadas, como os museus – desloca a ação planejadora e executora do poder público para uma ação normatizadora e legisladora. Esta ação estende-se do uso do solo até a produção cultural – na qual o mecanismo do “solo criado” da primeira se equivale ao incentivo fiscal da segunda: o retorno do capital em imagem e em dividendos como contrapartida de ações privadas que substituem a ação do Estado. Os espaços públicos (de praças a museus) nascem, por essa via, projetados e gestados por corporações privadas, que os utilizam como ganho em imagem. Em via paralela, podem ser “adotados” pela iniciativa privada para seu embelezamento, restauração e manutenção – seguidos, não raro, de sua privatização e gentrificação.

Na outra frente das “arquiteturas de performance” estão as “arquiteturas híbridas e digitais”, uma zona de vanguarda tanto da investigação da fusão das linguagens digitais com o espaço, quanto de construção de uma área fronteira entre a arquitetura e a arte digital. De fato, como observou Solà-Morales, a arquitetura sempre estivera presa à *Firmitas* (consistência física, capacidade de estabilidade e permanência que desafiam a passagem do tempo). O que a contemporaneidade parece indicar é a falência deste modelo, donde o aparecimento de um “campo expandido” arquitetônico. Nas palavras de Morales, “uma arquitetura líquida, em vez de uma arquitetura sólida”, que substitue “a firmeza pela fluidez e a primazia do espaço pela primazia do tempo” (Solà-Morales, 2002: 127).

A “maleabilidade quase infinita” que Rosalind Krauss (1969) apontou para a categoria da escultura entre os anos 1960 e 70 aparece igualmente como a tônica da arquitetura que emerge de um outro modo com a cultura da comunicação tátil - mapeada por Baudrillard (1976: 111) como o “espaço tecno-luminoso-cinético” e o “teatro total espácio-dinâmico”. Tomando-se como referência o diagrama do “campo expandido” da escultura de Krauss, depreende-se como a arquitetura concreta passa a ocupar, com a expansão, uma posição periférica em um campo que denominamos “campo fusional” (Sperling, Lopes: 2007), no qual apresentam-se outras possibilidades estruturalmente distintas. Nele a “arquitetura expandida”, via tecnologia digital embarcada¹⁶⁴, procura fundir os termos arte-arquitetura-paisagem-mídias e controlar internamente as suas intensidades.¹⁶⁵

O conceito de “evento” se instala nesse campo da pesquisa arquitetural com três componentes que se entrecruzam, os meios digitais, a transdisciplinaridade e a tradução formal das dinâmicas sociais, culturais e econômicas contemporâneas. Na década de 1990, já se encontrava instalada uma prática

¹⁶⁴ O termo “embarcado” é utilizado em informática para designar um sistema de microprocessamento dedicado exclusivamente ao dispositivo sobre o qual ele exerce controle, tarefa que realiza segundo um conjunto de rotinas pré-estabelecidas. Um *software* embarcado é também chamado de *firmware*.

¹⁶⁵ “A arquitetura está se tornando *firmware*, a construção digital de um espaço-*software* inscrito nos *hardwares* da construção.” (Zellner, 1999: 13)

projetual que, habituada aos meios digitais de projeto e representação, investigava uma base empírica para exploração projetual e teórica das interfaces computadorizadas mais recentes – e que passa a ampliar sua área de atuação para o “projeto dos meios de projeto”: o próprio arquiteto passou a ser co-responsável pelo projeto dos algoritmos e das interfaces digitais de projeto, representação e imersão.

Os meios digitais apresentam-se como meios de manipulação de dados e variáveis complexos e de formalização estética de conceitos; as ciências e a filosofia cooptados pela arquitetura a alimentam com novos modelos e conceitos para a compreensão da realidade contemporânea; e a realidade cada vez mais movente mostra-se como desafio premente para compreensão e possibilidade de tradução formal por parte da arquitetura. Quer pela tentativa de aproximação da arquitetura de teorias científicas (“teoria da complexidade”, dentre outras) e de conceitos filosóficos (como “dobra” e “rizoma”, por exemplo), quer pelas retroalimentações permitidas pelos meios digitais, a prática projetual passa a se ver como ampliação do próprio campo, compondo o quadro contemporâneo de teorização e “atenção aos processos” das práticas projetuais – a “hipertrofia dos processos” em relação aos objetos projetados¹⁶⁶. A performance projetual, deste modo, passou a ser medida como a relação entre as operações e os efeitos que destas redundam. Isso tudo em um contexto em que os complexos processos em curso de produção e de apropriação econômica, social e cultural do espaço passaram a se constituir como elementos desafiadores para uma prática e uma teoria da arquitetura que quer se “comunicar” com o mundo contemporâneo.

Plataforma operativa, teorização do processo e desejo de comunicação são os componentes mínimos dessa arquitetura¹⁶⁷. Sob esses componentes reside a focalização nos “processos dinâmicos” que têm nos eventos a sua partícula

¹⁶⁶ A instância de modelação digital do espaço arquitetônico têm sido tomada por diversos arquitetos como “processo de geração” composto por “espaços-tempos em atualização”, em oposição a estruturas permanentes compostas por elementos inertes e estanques (Cache, 1995; Berkel & Bos, 1998; Lynn, 1999; Somol, 1999). Por este olhar, cada estado de um determinado objeto corresponderia à associação de sua porção plástica e de uma ação do processo. A introdução de um novo dado da plástica ou de uma nova ação implicaria na re-significação do objeto ou mesmo em outro objeto.

¹⁶⁷ Georges Adamczyk, em número especial da revista Parachute sobre “Arquitetura e Evento” (1999: 10), usa o termo “retórica persuasiva” para dar conta da instância comunicativa de uma arquitetura que, pela via da cooptação do desejo, quer afirmar ser possível fundir (e não distinguir) espaço geométrico, físico, fisiológico e psíquico.

mínima. Em um contexto em que tudo é (e está) em processo, sendo eventualizado como “experiência” interativa, com a arquitetura não seria de outro modo. Nesses moldes, a arquitetura eventualizada não requer para si uma condição de autonomia da linguagem, mas se coloca em coabitação num mundo do qual ela requer para si o posto de “atualização” formal dos espaços¹⁶⁸ – uma transdisciplinaridade heterônoma¹⁶⁹. Despolitizada, a relação entre arquitetura e evento delimitada exclusivamente aos meios digitais tem construído historiografia e delineado uma genealogia da questão considerando apenas a “transformação do espaço por meio de aparatos técnicos” mecânicos, eletro-eletrônicos e digitais e “as possibilidades de interação” que permitem. Ampliação do campo disciplinar, redução do campo político.

Ao mote cultural do evento como interação deve corresponder uma lógica espacial que lhe ampare e comunique. Projeto, produção e prática do espaço seriam, por essa via, amalgamados pela interação que, via mediação digital entre indivíduos e espaços, os atualizariam no tempo. A processualização traria dinamicidade ao habitar¹⁷⁰ e conformidade dele a um “novo sujeito” que pelo desenrolar da interação vai tomando forma, o *homo interactor* que já mencionamos anteriormente.

Colocadas em perspectiva com o contexto cultural contemporâneo, as “arquiteturas híbridas e digitais” partilham com ele de sua lógica de

¹⁶⁸ Se o aparecimento de “processos generativos” e de “arquiteturas informes” (ou que possuem formas e curvaturas complexas) é diretamente tributário, no contexto contemporâneo, das possibilidades colocadas pelos meios digitais, é interessante pensá-los como “instância comunicacional” do sistema tecnológico e, em última instância, econômico vigente, do qual aqueles próprios meios têm se convertido em solo natural.

¹⁶⁹ Zellner, em “*Hybrid Space. New Forms in Digital Architecture*” delimita as preocupações dessa arquitetura, deixando entrever a aposta (que parece ser também dele) na troca da utopia por uma certa euforia pelas novas “experiências espaciais”: “Elas estão desenvolvendo **rotinas espaciais** e **códigos urbanos** para um mundo que é ao mesmo tempo não-fixo e fixo, aqui e lá, lá e aqui, deslocado e locado. **Não são nem arquitetura utópica nem revolucionária, mas uma arquitetura de evolução, contextualização e transmutação.** Suas pesquisas estão acelerando uma fase de mudança em nossa percepção e compreensão do espaço, da materialidade e do tempo no início de um novo milênio.” (Zellner, 1999: 9, grifos meus).

¹⁷⁰ A “vida cotidiana tornou-se uma parte integral da arquitetura, tornando-a mais pragmática que antes e cedendo às necessidades expressas pelos gestos humanos, deslocamentos de pessoas e a como nós ocupamos o espaço hoje dependendo do nosso estilo de vida – o *home office*, espaço de lazer, viajar para trabalhar ou para descobertas, dentro e fora, casa e situação de despossessão de casa, conurbação e deslocamento. Nesses espaços redefinidos pelo pós-modernismo emergem uma concepção de arquitetura que não tem precedência sobre a vida, mas que se desenvolve dentro dela, entre corpo e espaço, para melhor e para pior. A arquitetura se torna uma **abertura para a experiência**, algo dinâmico ligado à existência, constantemente em mutação, conseqüentemente removida da fixidez para **seguir o movimento das coisas**” (Pontbriand in Parachute, 1999: 4-5, grifos nossos).

funcionamento, baseada na máquina e no entretenimento, na repetição maquínica e na erupção da novidade, sob a qual borbulham suas diferenças. Se a desconsideração do aspecto político de sua atuação se faz necessária para maximizar a ordem produtivista, ela, ao mesmo tempo, denuncia uma posição da arquitetura nas lutas que se dão cada vez mais na dimensão simbólica, na qual atuam decisivamente os meios de massa e os meios eletrônicos.

Uma re-territorialização dessas práticas deverá atentar para o fato que Arlindo Machado, em *Máquina e Imaginário*, leva o seu leitor a refletir, o de que a multiplicação do “aparato tecnológico à nossa volta pode nos dar a falsa impressão de que estamos experimentando algo novo, quando na verdade nós podemos não estar experimentando coisa alguma” (Machado, 2001: 13). Ao mesmo tempo, em sua visão, o receptor tem sido, como nunca, levado a ser “cada vez menos passivo”, pois depende dele muitas vezes o gesto instaurador necessário para haver a “experiência” (Machado, 2001: 39-40). Cabe aqui a conexão das pontas do processo da “experiência”, com os meios, os proprietários desses meios e os receptores.

Há todo um contexto (que extrapola a arquitetura e a arte) de deslocamento dos objetos e das obras como fins para a sua nova condição como interfaces para serviços ou eventos. E nele apresenta-se uma situação completamente nova historicamente: a de que o capital, além de tradicionalmente proprietário e desenvolvedor dos meios de produção, é financiador desses “campos fusionais” arquitetura-arte-paisagem-mídias digitais, que veiculam a potencialidade dos próprios meios. Não escapa à arquitetura e à arte “híbridas e digitais” a condição de, quanto mais superam limites e avançam como frente inventiva, se configurarem como “inventário de possibilidades da máquina, gerando como efeito a demonstração de suas virtudes” (Machado, 2001: 14). No caso da vinculação da arte à produtividade tecnológica, é conferida ao acaso a posição de retroalimentador da ordem vigente (Machado, 2001: 27) ¹⁷¹.

¹⁷¹ Lopes (1995: 133) refere-se à interatividade dos sistemas digitais do seguinte modo: “Embora estas imagens proporcionem uma garantia de dupla intervenção – e de uma certa autonomia – do usuário e da máquina, dizer que tudo é virtualmente possível é inexato. As possibilidades abertas dependem inexoravelmente dos limites dos modelos empregados e não se pode empurrá-los para além de seus próprios limites (isto seria construir um novo modelo). (...)”

Sob o denominador do “evento” como “experiência” midiaticizada, as “arquiteturas híbridas e digitais” são potencialmente uma frente estratégica para virtualização e atualização dos “espaços-evento”, ou seja, de novas possibilidades que coadunem cultura e consumo das “experiências”. Quando a arquitetura converte-se em “interface comunicativa”, a noção de “programação” (que substituiu a de “programa arquitetônico”) adquire o seu sentido pleno¹⁷². Ironicamente, nesses “campos fusionais” cabe, pois, ao receptor interagir como o “instaurador” do processo da “experiência”.

Se a “experiência espacial” da convergência entre os termos tecnologia (avançada) e cultura (contemporânea), sob o denominador comum do digital, vai permeando as arquiteturas de modo geral, é nos momentos de exibição e comunicação simultaneamente das tecnologias e das culturas, como as exposições e feiras (de preferência internacionais), que tal “experiência” se encontra com a “inovação” – e nós nos encontramos novamente com a questão das “cidades-evento”. Avançaremos nessa reflexão sobre as “arquiteturas híbridas e digitais” a partir de algumas ponderações que faremos sobre a arquitetura efêmera do pavilhão *Blur Building*, realizada pela dupla de arquitetos

Como estas ‘respostas’ estão presentes na memória do computador, isto é, estão **pré-vistas** no modelo que as gerou, não se trata, na verdade, de uma interferência essencial, que altere os rumos do jogo, ou que ponha em evidência o inesperado, o inusitado. Trata-se muito mais de se testar o desempenho das **performances** do sistema.” (Grifos do autor). A prescrição das experiências que realizam os meios digitais de produção de ciberespaços também pode ser lida nas entrelinhas da empolgada afirmação do teórico do ciberespaço Randall Walser: “Enquanto o filme é usado para mostrar uma realidade para um público, o ciberespaço é usado para dar um corpo virtual, e um papel, a todos no público. A imprensa e o rádio dizem; o palco e o filme mostram; o ciberespaço incorpora... Enquanto o dramaturgo e o produtor cinematográfico tentam a idéia de uma experiência, o produtor ciberespacial tenta comunicar a experiência em si. Um produtor ciberespacial **monta** um mundo para um público **atuar** diretamente **dentro dele**, e o público não apenas pode imaginar que está vivenciando uma realidade interessante, mas pode vivenciá-la diretamente.” (apud Rifkin, 2001: 138-139) (Grifos nossos)

¹⁷² Para Lars Spuybroek, arquiteto-chefe do escritório holandês NOX, a inter-relação entre movimento no e do espaço inicia na consideração, em projeto, da coexistência de eventos programáticos com outros mais fluidos, caracterizados por “tendências de eventos” ou “eventos tendenciais”. E, pela estreita relação da arquitetura com o comportamento, ele confere a ela a designação de mídia: “Mídia é um modo de tempo habitado... um movimento conectado com nossos próprios movimentos... nós conservamos na mente que arquitetura foi a primeira máquina, a primeira mídia a conectar comportamento e ação ao tempo...” (apud Zellner, 1999: p.15). Hani Rashid e Lise Anne Couture, arquitetos sócios no escritório *Asymptote* afirmam algo similar, na aposta que fazem nas novas mediações da arquitetura: “O movimento do corpo através do espaço (virtual e real) está, hoje, sendo mapeado e tornado manifesto por meio de fluxos de informação, digitalização de imagem e alteração física. Nós habitamos agora, ao mesmo tempo corpórea e perceptivamente, reinos de imagens, dados e outros territórios de declínio cultural. Um senso poderoso do corpo pode ser re-capturado de dentro deste estado de constante transição entre solidez plástica e a efemeridade líquida dos dados” (em Parachute, 1999: 59).

radicados nos EUA, Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio para a Exposição Nacional Suíça, em 2002, no Lake Neuchatel, em Yverdon-les-Bains (Suíça)¹⁷³.

Blur (do inglês, nebuloso, embaçado) faz uso de uma sutil e potente implantação que parece fisicamente indiciar seu desejo por um “campo expandido” da percepção – parte do solo firme e conhecido, e lança-se sobre a água, meio incerto e pouco controlável. Ele pode ser descrito partindo-se das técnicas ou dos efeitos. Escolhendo-se a primeira alternativa, *Blur* é uma estrutura esbelta em aço e vidro (com dimensões em planta de 91,5 por 61 metros, situada 23 metros acima do nível da água) revestida por uma atmosfera com baixa definição visual, composta de vapor da água extraída do lago e aspergida por 12.500 pulverizadores controlados por computador, a partir de dados do ambiente como temperatura, pressão e umidade do ar, direção e velocidade do vento. Escolhendo-se a segunda alternativa, tem-se um meio habitável destituído de referências, feições, profundidade, escala, volume, superfície e dimensões (Diller, 2002). Sem referências espaciais, o público interage com colunas informacionais que condensam sons, textos e imagens captados no pavilhão e transmitidos, com outros dados recebidos via internet.

A obra condensa declarações de ordem material, simbólica e cultural que nos remetem a uma condição contemporânea da “experiência espacial”. A declaração (i)material se expressa em sua afirmação como construção de atmosfera, a partir da negação - ou melhor, do embaçamento (referência presente em seu nome) da materialidade, das técnicas de construção e da potencialização da característica mutável da construção-montagem – uma vedação dependente da estrutura. Como já sinalizava Krauss (1979) para a escultura expandida, a prática deixa de ser definida pelo meio para o ser em relação a certas operações lógicas em um conjunto de termos culturais, o que, no caso de *Blur*, em sintonia com o contexto contemporâneo, a arquitetura se converte em manipulação de técnicas para geração de efeitos experienciais.

¹⁷³ (Elizabeth) Diller + (Ricardo) Scofidio situam seu trabalho em território interdisciplinar associando arquitetura, artes visuais e artes performáticas, envolvendo-se com projetos arquitetônicos experimentais que não raro tomam a forma de instalações *site-specific* (produzidas especificamente para um determinado local), temporárias ou permanentes, com teatro multimídia e mídias eletrônicas.

Sua declaração (a)simbólica reside na construção intencional da perda de referências visuais e espaciais, que oscila entre a nuvem como ícone exterior e o “nada para ver” do interior. Seu efeito borrado, de “baixa definição”, se propõe como reação crítica à hipersaturação midiática e de “alta definição” presente em boa parte das tecnologias de imersão e de simulação contemporâneas. Se a “baixa definição”, nos dizeres dos autores, se coloca como oposição ao atual estado das coisas, ela igualmente se apresenta como um dos pólos deste estado, trabalhando em duas frentes, mas com apenas uma direção.

A primeira é a mediação entre um local definido que *Blur* ocupa no território e a simulação de *Blur* como desterritorialização - a construção de um não-lugar. A segunda é a eliminação de qualquer referente e a sua substituição pelo efeito (borrado) como referente único, realizando a associação de uma dimensão experiencial a uma dimensão comunicativa da declaração (a)simbólica: o borrado como “experiência” e significado potentes. Quando o efeito torna-se o assunto, o borrado deixa de ser resultado do mau funcionamento das técnicas e converte-se em funcionamento preciso delas para produção de efeitos de (im)precisão.

Ao final, baixa e alta definição se encontram, pois ambas, uma pela falta e outra pelo excesso, expõem o mesmo estado da situação. A “de-ênfase” na visão de *Blur* opera pela obliteração da cena, o limite sobre o qual se move a alta definição: a virtualização alcançou uma dimensão tátil e de visibilidade extrema, que acaba por gerar não-visibilidade, situação definida por Baudrillard como o “obsceno”¹⁷⁴. O “anti-espetáculo” – montado em *Blur* pela substituição da atenção focada, da dramaticidade e do clímax próprios do espetáculo pela atenção atenuada, pelo senso de apreensão e desorientação (Diller, 2002) – vincula-se não à obscenidade do oculto, do reprimido e do escuro, mas à de um acontecimento tornado tão visível e experienciável – o borrado da “experiência espacial” contemporânea -, que, como disse Baudrillard (1997), “acaba com toda visão, com toda imagem, toda representação”. Substituição, portanto, do “drama da alienação” pelo “êxtase da comunicação”.

¹⁷⁴ “Mais visível do que o visível, eis o obsceno. (...) A cena é da ordem do visível. Mas já não existe cena do obsceno, já só existe a dilação da visibilidade de todas as coisas até o êxtase. O obsceno é o fim de toda a cena” (Baudrillard: 1990: 47).

Por fim, sua declaração cultural consiste na conversão do “campo cultural” em “campo natural”, ou ainda, do cultural como uma segunda natureza. O lago suíço sobre o qual se implanta *Blur* é um dos elementos que compõem a geografia efêmera das exposições tecnológicas e culturais que, se não são características exclusivas do contexto contemporâneo, nele partilham de uma nova configuração que coaduna informação, cultura e entretenimento, tendo como veículo a “experiência” sensorial do espaço que abrange - e coopta - visão-paladar-olfato-tato e imaginário¹⁷⁵.

A “experiência espacial” de *Blur* condensa a opacidade que reside na virtualidade contemporânea (seja em alta ou baixa definição) constantemente atualizada por aparatos técnicos de produção – material, simbólica e cultural – do sensível. A reflexão que deve fomentar a “experiência espacial” de *Blur*, e de resto a arquitetura como “campo fusional”, é a que se coloca nas entrelinhas desse paradigma arquitetural contemporâneo: o que se tem é um vetor de maximização criativa de aparatos para a intensificação de uma “experiência” cada vez mais obliterada.

Nos espaços-eventos híbridos e digitais, a designação da “ação” do sujeito e ou da “obra” é dada pelo termo inter-ação, sendo que é dos processos de interação que a “experiência” surge como “evento”. Deve ser incluída na equação que havíamos traçado entre interação (“ação”), evento (reação) e entretenimento (“experiência”) - interação + evento = entretenimento – a função que concerne ao espaço arquitetônico: como interface espaço-comunicativa, ele mapeia as ações, responde com eventos e mantém o fluxo da “experiência” midiaticizada.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Para Galofaro (2003: 155) reside aí o “salto qualitativo” dessa arquitetura: “O fascinante é que, neste caso, a arquitetura pretende mostrar cada vez menos e substituir a experiência visual por certo tipo de experiência física que emprega todos os sentidos de um modo uniforme. Efetivamente, os instrumentos da arte superaram qualquer tipo de espetáculo vinculado à visão, em favor de uma implicação sensorial distinta. A arquitetura busca uma participação que não está só relacionada ao movimento, mas também com a interação com o espaço projetado.”

¹⁷⁶ É o que se pode encontrar, por exemplo, neste depoimento de Lars Spuybroek sobre as mediações que sua arquitetura realiza: “Flexibilidade é traduzida em movimento e movimento em flexibilidade. (...) Então, o pressuposto movimento de pessoas, seu movimento potencial é abstraído em linguagem arquitetônica, e este movimento abstrato retorna e se relaciona novamente com o movimento de pessoas (...) O que eu faço é ler a tendência dos corpos humanos para mudar sua mentalidade, ser consciente mais que apenas de suas intenções momentâneas; eu leio sua tendência em ser flexível diretamente na arquitetura.” (Spuybroek, 2002: 244)

Como também, a relação que havíamos desdobrado entre a interação e o evento para se pensar a “cultura da interação”, deve ser estendida para a reflexão sobre as “arquiteturas interativas” – que é a lógica espacial dessa cultura. A sua participação estratégica em um contexto predominante de profusão do hábito da interação, a intransitividade da interação (interação em si, por si e para si) que solicitam e a manutenção que realizam de uma única finalidade que é a maximização das performances do sistema apontam para o posto-chave que a arquitetura como “espaço de imersão” vem exponencialmente adquirindo.

A “arquitetura de performance” seja na modalidade de “arquiteturas contentoras de grande escala”, seja na de “arquiteturas híbridas e digitais”, conforma-se como “arquitetura dirigida a eventos” e encontra nos softwares *Event-Driven Architecture* - que comentamos em tópico anterior - o seu correlato e a possibilidade da maximização de sua eficácia, pois compartilham uma mesma lógica: o trabalho sobre o cálculo e a previsibilidade dos “eventos”, como também a emulação da imprevisibilidade. Detectar, coletar, correlacionar e reagir são agora rotinas arquitetônicas. Ao fim, mote cultural e lógica espacial se fundem e conformam uma vasta paisagem de eventos.

Diagrama Evento-Sujeito[Traço-Corpo]-Mundo. [BADIOU, Alain (2005b). The Subject of Art.
<http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html>]

[3] Evento, mobilizador da relação entre ação política e arquitetura

Um repensar sobre a
ação política
no mundo
contemporâneo

Está claro, pois, o sentido perverso que o “evento” adquire no contexto contemporâneo de experiências de consumo, como mote e motor cultural. Um enorme consenso está instalado. E tal contexto impõe dificuldades em considerar o “evento” senão a partir da noção corrente. O mesmo ocorre com outras tantas expressões – como “experiência irrepetível”, por exemplo.

Ao se fazer uma reflexão sobre a noção de evento na arquitetura contemporânea, enfrenta-se, como questão maior, o quadro majoritário de despolitização da prática disciplinar nos dias atuais e o alto grau de determinação econômica de suas práticas pelo capitalismo tardio e seu sistema cultural. O que ocorreu, em um espectro de trinta anos (do cenário que encontrou Tschumi para a estruturação de sua teoria e de sua prática para cá), foi a exacerbação dos fortes constrangimentos culturais, econômicos, políticos e disciplinares da arquitetura.

Entretanto, é justamente nesse quadro, no qual parece não residir nenhuma possibilidade crítica à arquitetura, ao conceito de “evento” e à sua consideração em nosso campo de atuação, que procuraremos defender um espaço de ação política do arquiteto.

Em última instância, colocamo-nos a pensar na possibilidade da instauração de *espaços eventuais*, os quais derivam de uma outra concepção de “evento”, que

tomamos da obra do filósofo francês Alain Badiou¹⁷⁷. Fazemos isto não como uma instrumentalização deste campo do conhecimento, mas como um deslocamento da arquitetura dentro do (que pode ser) seu campo de ação, a partir de um deslocamento correlato que processa Badiou da filosofia frente ao contexto consensual contemporâneo que impõe à filosofia como à arquitetura que repensem as suas bases e suas práticas. Guardaremos demarcações que Badiou realiza sobre o que deve ser, a partir do conceito de evento (e de outras noções fundamentais), a ação política na contemporaneidade, condição, segundo ele, para a própria existência da filosofia.

Procuraremos fazer frente tanto a uma prática da arquitetura que se move confortavelmente segundo as estreitas necessidades do sistema, quanto a uma crítica da arquitetura que, ao deflagrar as inevitáveis recuperações de todas as práticas pelo sistema capitalista, pode deixar de se apresentar como espaço de fomento de um pensamento de resistência e levar ao imobilismo. Se a “crítica cultural” no sentido adornoiano compõe um lastro fundamental para a compreensão da dimensão perversa das relações que se estabelecem sob o domínio do capital, não encontramos como decorrência de sua reflexão qualquer espaço de mobilidade para ação política, que não seja a realimentação da própria crítica. Sendo necessária a passagem pela “crítica cultural”, pensamos que se faz igualmente necessário seu ultrapassamento, por meio da reflexão sobre outros modos de entendimento da ação política no presente.

Em contraposição à desistência e à espera por uma macro-reconfiguração da sociedade (não produziria a espera o equivalente ao diferir, postergar, da *differance*?), vemos a urgência da reflexão e da proposição de espaços para

¹⁷⁷ Alain Badiou (Marrocos, 1937), filósofo, dramaturgo e romancista, estudou filosofia na *École Normale Supérieure* (ENS) nos anos 1950. Lecionou entre 1969 e 1999 na Universidade de Paris VIII (*Vincennes-Saint Denis*). Atualmente ocupa a cadeira René Descartes na *European Graduate School*, é chefe do Departamento de Filosofia da ENS e leciona no *Collège International de Philosophie*. Grande parte de seu trabalho e de sua vida tem sido dedicada à reflexão sobre as consequências da revolta de maio de 68 em Paris. Foi um dos fundadores e é membro da *Organisation Politique*, organização pós-partido que se dedica ao envolvimento popular direto em uma gama de questões que incluem imigração, trabalho e habitação. Entre as suas principais obras encontram-se *Théorie du sujet* (1982), *Peut-on penser la politique?* (1985), *L'Être et l'Événement* (1988 - *O Ser e o Evento*, 1996), *L'Éthique* (1993 – *Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*, 1995), *Para uma Nova Teoria do Sujeito: conferências brasileiras* (1994), *Deleuze* (1997 – *Deleuze, o Clamor do Ser*, 1997), *Abrégé de métapolitique* (1998 – *Compêndio de Metapolítica*, 1998), *Petit manuel d'Inesthétique* (1998 – *Pequeno Manual de Inestética*, 2002).

práticas de resistência. Frente a aceitação ou a resignação que rondam a heteronomia e a defesa da autonomia, defendemos, via Badiou, que é somente a partir do pensamento sobre os movimentos contemporâneos de ação e determinação do capital e de decisões políticas que se tomem frente à situação que é possível ser engendrados espaços de invenção efetiva.

O percurso apresentado, de uma prática arquitetural baseada no evento como “motor da diferença” que, em grande medida, acabou por ser rebaixado como “programação performática” não leva, portanto, ao “nada a fazer” que pode emanar como conclusão última da “crítica cultural” e, de resto, da arquitetura. Antes, afirma que, sendo inevitáveis os movimentos de recuperação pelo sistema econômico, é necessário que se pense continuamente, como ação crítica que envolva processos de espacialização, em eventos de ruptura com a estrutura dominante.

No caso da reflexão sobre a arquitetura contemporânea a partir do conceito de “evento”, desenhou-se até aqui um “campo de tensão” entre o conceito filosófico advindo da desconstrução e o mote cultural que opera de modo majoritário pela homogeneização deste campo na produção dos consensos. É vislumbrando a possibilidade de re-tensionamentos políticos nas esferas de atuação do arquiteto que recolocaremos a questão do evento a partir de Alain Badiou. A sua filosofia, influenciada por Platão, Hegel, Lacan e Deleuze, é focada, em linhas gerais, na reflexão sobre o potencial político que tem, em qualquer situação, a ocorrência de uma revolução localizada ou de uma invenção radical (EGS, 2007).

Em *“The Adventure of French Philosophy”* (2005c), Badiou traça o contexto geral do pensamento filosófico contemporâneo francês, pelo qual podemos iniciar a compreensão de sua posição filosófica. Neste texto, ele delineia o que chama de “momento da filosofia francesa”, período compreendido entre a publicação da obra fundante do pensamento de Sartre, *“O Ser e o Nada”*, de 1943, e os últimos escritos de Deleuze em *“O que é filosofia?”*, do final dos anos 1990. Ele inclui, neste “momento”, Bachelard, Merleau-Ponty, Lévi-Strauss,

Althusser, Foucault, Derrida, Lacan, além de Sartre e Deleuze e, com a polidez da dúvida, a si mesmo.

Segundo Badiou, há uma questão comum que moveu todos estes pensadores, uma batalha conceitual ao redor do conceito de sujeito, tendo como ponto fundamental a relação entre vida e conceito. Ele identifica sob este ponto fundamental quatro procedimentos comuns a todos esses pensadores no desenvolvimento que empreenderam de novas relações para a existência, para o pensamento, para a ação e para o movimento das formas. O primeiro procedimento comum é a procura por uma nova relação entre sujeito e existência, a partir de uma apropriação francesa da filosofia alemã. O segundo procedimento é o deslocamento da ciência do campo do conhecimento e da cognição para o campo da ação criativa, aproximando-a da arte, interrogando-a por modelos transformativos e de invenção. O terceiro procedimento é a orientação pelo desejo fundamental de engajamento da filosofia com questões políticas, olhando para a política como uma nova relação entre conceito e ação, em particular, a ação coletiva. E o quarto procedimento refere-se à aproximação da filosofia das mais intensas formas de expressão do mundo contemporâneo, procurando por novas relações entre o conceito e as formas artísticas e de vida.

Em sequência, Badiou expõe seis pontos que, segundo ele, inspiraram o que chama de “programa” desse momento da filosofia francesa, os quais enumeraremos a seguir: 1) A defesa de que conceito e existência não se opõem, demonstrando que o conceito é uma coisa viva, é um processo, uma criação, um “evento”; 2) A inscrição da filosofia em seu tempo presente, deslocando-a da academia e colocando-a em circulação na vida cotidiana, engajando-se em temas correntes como sexualidade, arte, movimentos sociais; 3) O abandono da oposição entre filosofia do conhecimento e filosofia da ação, entre a divisão kantiana da razão teórica e da razão prática, demonstrando que o conhecimento é em si uma prática; 4) A colocação da filosofia diretamente na arena política, sem o desvio da “filosofia política”; a filosofia é tomada, em seu modo de ser, como uma intervenção política real e não uma simples reflexão sobre a política; 5) A renovação do pensamento sobre a questão do sujeito, abandonando o modelo

reflexivo e engajando-se na psicanálise, rivalizando com ela ou pretendendo aperfeiçoá-la; 6) A criação de um novo estilo de exposição filosófica, reinventando a figura do filósofo-escritor, decorrente da importância crucial conferida à relação entre a filosofia e a criação de formas, maneiras de ser da filosofia.

Delineado este contexto geral em que se insere a filosofia de Badiou, cabe demarcarmos a especificidade de seu pensamento, no qual a noção de “evento” ocupa posição decisiva, de maneira imbricada com a própria política. Isto nos permitirá estabelecer distinções críticas com as concepções de “evento” (e as espacializações a elas concernentes) pelas quais passamos anteriormente. Bem como, permitirá pensar, a partir desta outra matriz, as práticas de espacialização que as ocorrências do eventos da política podem engendrar.

Badiou aparece na cena filosófica como uma voz dissonante, em um contexto em que a filosofia (pelo menos no sentido impresso pelo pós-modernismo) proclamou a sua morte, pois ela se mantinha historicamente conectada com a “verdade”, enquanto forma privilegiada do logocentrismo, que deveria ser expurgada do pensamento. A “morte da filosofia” estava, pois, vinculada à “crise da verdade” (Cohen, 2007). As tarefas que empreende Badiou são uma intensa batalha contra esse entendimento e uma reabilitação da filosofia, a partir da reformulação de alguns conceitos-chave.

Em “A situação da filosofia no mundo contemporâneo” (1994: 11-19), Badiou aponta com extrema clareza o desejo¹⁷⁸ e a radicalidade que movem o seu empreendimento. Frente a um mundo dominado pelo cálculo individual e pela adaptação, que acredita na gestão e na ordem natural das coisas, no qual a revolta e a crítica não são vistas com bons olhos, a filosofia deve preservar seu senso crítico e sua revolta, bem como o projeto de acompanhar uma política de emancipação. A filosofia “não deve aliar-se a uma ordem mundial do capital, que é na realidade uma desordem inumana” (Badiou, 1994: 17).

¹⁷⁸ o título original em francês, “*Monde contemporain et désir de philosophie*”, utiliza esta palavra.

Em um mundo submetido à comunicação, caracterizado pelo instantâneo, pela incoerência e pela falta de memória, pela fragilidade e mobilidade extremas das opiniões, no qual é muito difícil manter firmemente uma lógica do pensamento e uma coerência racional, a filosofia deve preservar o desejo de uma lógica e de uma razão.

Do mesmo modo, nesse contexto em que não cabe nenhuma universalidade, a não ser a do dinheiro e do mercado, e todos encerram-se em particularidades – a falsa universalidade justaposta a guetos de toda ordem, culturais, raciais, religiosos e de classe –, e no qual um pensamento universal é muito difícil, a filosofia deve preservar o sentido da universalidade.¹⁷⁹ Ela não deve fechar-se em um esquema ocidental ou em qualquer outro, antes deve assumir a multiplicidade das culturas.

No mundo atual obcecado pela segurança, em que cada um deve calcular, assegurar e proteger o mais rapidamente o seu futuro, dominado pela carreira e pela repetição, em que a aposta, o risco, o acaso, o deixar-se levar pelos encontros e o engajamento são tidos como improdutivos e entrópicos, a filosofia deve, segundo Badiou, preservar o sentido da aposta e do risco. Ela deve estar estreitamente vinculada à experiência dos encontros, das decisões e das rupturas subjetivas; deve se colocar para além de um pensamento do que é, como um pensamento sobre o que surge, indecível e improvável.

Essa reabilitação da filosofia por Badiou implicará a redefinição de vários conceitos filosóficos atingidos duramente na contemporaneidade (em que tudo o que se refere a eles tem sido identificado com ideais totalitários e fundamentalistas), dentre os quais destacamos o de *universal*, de *verdade* e de

¹⁷⁹ Segundo Badiou, a relação entre a falsa universalidade e o encerramento em grupos de interesse é o que caracteriza o mundo atual: "O primeiro, o mais conhecido e evidente, é a convicção generalizada de que não há outra opção. Isto supõe grandes adesões intelectuais à ordem mundial, uma sorte de convicção de que assim é a natureza das coisas. Como se em última instância a economia de mercado tivesse a mesma sensibilidade natural que os fenômenos meteorológicos. Tanto é assim que cada vez lemos com maior frequência as cotações da bolsa para saber que tempo vamos ter. (...) Mas há um segundo aspecto deste mundo contemporâneo. Trata-se da tendência de recolher-se em comunidades ou particularidades. Junto à uniformidade do mercado mundial há um crescimento dos particularismos, dos nacionalismos diminutos, das seitas religiosas, das comunidades sexuais, de grupos culturais reduzidos, que não têm outro objetivo que afirmar sua própria diferença. Em meu modo de ver, os dois aspectos estão ligados. O caráter abstrato do mercado mundial e o isolamento em pequenas particularidades são as duas caras de um mesmo fenômeno." (2000a: 3-4)

sujeito – conceitos que, na obra deste filósofo, são engendrados entre si pela própria noção de *evento*.

Para Badiou, a adesão aos particularismos é uma face da moeda da ordem mundial da qual a outra é a convicção de que o capitalismo com garantias estatais, que Badiou chama de “sistema capital-parlamentarista” é a única opção.¹⁸⁰ Atravessar este momento de sistemática desconfiança sobre a política de emancipação e de resignação ante ao capitalismo planetário, pensando sobre ele, é ação urgente (Badiou, 2000a: 3).¹⁸¹

Badiou concebe a noção de *verdade* deslocando-a da tradição logocêntrica: a *verdade* não reside no conhecimento (que ele chama também de “conhecimento enciclopédico” – 2006a), naquilo que é transmitido e repetido. Uma *verdade* é sempre algo novo, que emana na e pela ruptura do conhecido. De outro modo, ela nunca é efeito de uma ordem estabelecida; é constituída somente pela ruptura desta ordem (Badiou, 2005a: xii-xiii). A *verdade* aparece como uma perturbação nos consensos e nas convenções, deslocando-nos do campo das categorias com as quais é composta a compreensão do que existe e remetendo-nos para um comprometimento com um novo campo de idéias que irrompe. É como um “buraco” nos saberes constituídos (Badiou, 1994: 107-114; 1995: 56; 2007a: 41).

Dizemos “uma” *verdade* pois ela não se coloca como “a” verdade logocêntrica e totalitária, mas ela também não compactua com o encerramento do mundo atual

¹⁸⁰ No prefácio da versão em inglês de “O Ser e o Evento” (2005a) - ao se remeter ao contexto do lançamento do original em francês, em 1988 - Badiou afirma: “A situação era realmente bastante paradoxal. De um lado, na opinião pública dominante tinha-se a ‘democracia’ - em sua forma representativa e eleitoral totalmente corrupta – e a ‘liberdade’ reduzida à liberdade de comercializar e consumir. As quais constituem a universalidade abstrata de nossa época. Quer dizer, esta aliança entre mercado e parlamentarismo – que eu chamo de ‘capital-partamentarismo’ – funciona como se fosse a única doutrina possível, e em uma escala mundial. De outro lado, tinha-se a presença generalizada do relativismo. Declarações eram feitas para o efeito de que todas as culturas tinham o mesmo valor, que todas as comunidades geravam valor, que toda produção do imaginário era arte, que todas as práticas sexuais eram formas de amor, etc. Em resumo, o contexto combinava o dogmatismo violento da ‘democracia’ mercantil com um ceticismo intenso que reduziu os efeitos da verdade para operações antropológicas particulares. Conseqüentemente, a filosofia foi reduzida ou a uma justificação laboriosa do caráter universal dos valores democráticos, ou uma argumentação ingênua legitimando o direito da diferença cultural contra a pretensão universalista da parte das verdades.” (Badiou, 2005a: xii)

¹⁸¹ Badiou acredita que há em curso a manifestação de uma transição das concepções políticas que dominaram o século XX e que estão saturadas para outras concepções que ainda não aparecem com total clareza. Neste contexto, a filosofia deve engajar-se na abertura de pistas para a compreensão sobre os eventos (Badiou, 2000a; 2000b).

em particularidades. Para que a posição que confere para a *verdade* seja demarcada, Badiou vincula-a com a noção de *singular*, a qual difere de *particular*: “Eu denominarei *particular* qualquer coisa que pode ser discernida no conhecimento por meio de predicados descritivos. Mas eu denominarei *singular* aquilo que, a despeito de ser identificável como um procedimento trabalhando em uma situação, é subtraído de qualquer descrição predicativa” (2006a).

Badiou defende que as situações são multiplicidades indiferentes, isto é, não é no relativismo cultural que se situam as *verdades*, pois o elogio às diferenças não leva à política. “Uma” *verdade* é sempre uma irrupção - que Badiou caracteriza com a utilização da expressão “Verdade-Evento” (2005d). Ela é singular, local e situada, como requisição coletiva frente a uma situação no mundo (Badiou in Safatle, 2002). Mas além de ser requerido ao pensamento que ele preserve que a criação da *verdade* é *singular*, ele deve preservar que ela é simultaneamente *universal*.

Badiou explicita esta contradição inerente à *verdade* como “singularidade universal”, condição para se poderem organizar recusas ou proteções ao sistema vigente, do seguinte modo: “... a filosofia deve distinguir e proteger tudo aquilo que é verdadeiramente singular, tudo aquilo que não entra nesta circulação planetária. Há que aguçar então a atenção e quer se trate de fenômenos artísticos, pequenos sucessos políticos, inovações filosóficas, devemos construir nossa própria atenção sabendo discernir e sustentar aquilo que tem capacidade de conservar essa singularidade. Desta maneira alimentamos nosso repúdio pela nova ordem mundial. Desde um ponto de vista conceitual, isto obriga a considerar as verdades em sua singularidade absoluta. Há que se compreender que, na atualidade, o universalismo material é o mercado mundial e só podemos nos manter à distância deste poder se recordamos que toda criação de verdade é absolutamente irreduzível e singular. (...) A filosofia tem como obrigação manter a exigência da universalidade. Isto supõe uma nova contradição: por um lado, se deve sustentar a singularidade das criações – e, em consequência, a singularidade dos eventos – mas, por outro lado, é preciso manter que toda

verdade é universal, e lutar contra o enclausuramento em comunidades fechadas.” (2000a: 3-4)

Tem-se o signo de uma nova *verdade*, quando as diferenças entre os seres humanos se tornam indiferentes, pelo comprometimento a algo que a todos diz respeito, que Badiou chama de *fidelidade*. A *fidelidade* é o desdobramento da decisão de comprometimento prático com uma *verdade*. Não se trata da realização de um julgamento universal sobre algo real, mas de uma concepção criativa, de um processo que se realiza para além das diferenças estabelecidas (Badiou in Miller, 2005: 38-39).

“Uma” verdade aparece somente porque alguém teve a resolução de encará-la e seguir-lhe fiel. Uma *verdade* vincula, simultaneamente, uma *fidelidade* e uma abertura para o novo. Ela tem como suporte o que Badiou denomina de *sujeito*, concepção que ele difere do sujeito psicológico, do sujeito reflexivo (no sentido posto por Descartes) e do sujeito transcendental (Kant) (1994: 110-111). Não há igualmente, para Badiou, um sujeito humano abstrato como pré-existência “natural”. O que existe é apenas o que ele denomina de “animal humano”, o qual vive cotidianamente de interesses particulares e tem o destino natural de ser “habitante das situações”.

Este animal é chamado, em certas circunstâncias, “a tornar-se sujeito” (Badiou, 1994: 109, grifo do autor) – passagem que Badiou chama de “processo de subjetivação”. É somente pela *decisão*, uma aposta de *fidelidade* ao evento (que depende de uma ruptura continuada, isto é, da perseverança na interrupção com os interesses particulares), que o animal humano se converte em suporte de uma *verdade*, ou seja, entra na composição de um *sujeito* que “não existe senão no e pelo animal mortal” (Badiou, 1995: 93). O *sujeito*, portanto, é um processo e só é conhecido retroativamente, após a decisão de *fidelidade* a uma Verdade-Evento que irrompeu.

O filósofo afirma ser possível a existência de sujeitos, isto é, de compromissos puros de subjetivação, em apenas quatro “campos de verdade” ou “domínios de subjetivação”: o amor, a arte, a ciência e a política. Badiou também denomina

estes campos como “condições” da filosofia.¹⁸² Ou seja, no empreendimento de resistência ao mundo atual, a filosofia só poderá subsistir se “souber discernir as experiências que são heterogêneas à lei deste mundo: as experiências políticas radicais, as invenções da ciência, as criações da arte, os encontros do desejo e do amor” e se nutrir “daquilo que tem a estatura de um *evento para o pensamento*” (1994:17, grifos do autor). Badiou considera que a verdadeira arte, como a verdadeira ciência, procede pela busca experimental fiel a uma linha de investigação aberta por uma nova descoberta ou quebra na tradição. Assim como nos lembra que, na esfera privada, o amor começa a partir de um encontro imprevisto que escapa às representações convencionais dos papéis sexuais e continua como fidelidade às conseqüências daquele encontro. E que a verdadeira política diz respeito à mobilização coletiva orientada por um desejo universal e não é a negociação e administração burocrática de interesses.

Como exemplos de *fidelidades* inerentes aos processos de subjetivação na ciência, na arte, no amor e na política, Badiou cita, respectivamente, o desenvolvimento da álgebra abstrata, fiel ao conceito de grupo(s) de Galois, a música contemporânea fiel à invenção de Schoenberg, a organização de uma vida fiel a um encontro amoroso e a busca de uma nova política de emancipação após maio de 68 (1994: 110-111).

Assim como Badiou desloca algumas noções correntes do sujeito na filosofia, ele também o faz em relação às noções que tradicionalmente operam no interior dos campos que destacou. No caso do amor, o *sujeito* não é o sujeito “amante”. Este entra com seu parceiro na composição de um *sujeito* de amor que os excede um ao outro. Como na arte, não é o artista, como “gênio”, o *sujeito* do processo artístico; antes são as obras os *sujeitos* nos quais entra o artista em sua composição. De igual modo, o *sujeito* de uma política revolucionária não é o militante individual, ele compõe este *sujeito* que o excede.

Há uma condição fundamental pela qual Badiou difere o *sujeito* político dos outros três sujeitos que identifica: enquanto o *sujeito* político mobiliza “um

¹⁸² Badiou dedicou o livro “Conditions” a esta formulação (Paris: Seuil, 1992).

pensamento de todos”, o amoroso, depende apenas de dois para o compartilhamento, o científico depende de apenas um outro para sua verificação e o artístico a rigor não depende de ninguém (1998: 166).

O *sujeito* político é, portanto, uma produção singular que faz a requisição do coletivo, mas ele não se confunde com a imagem tradicional do militante individual, nem com uma “classe-sujeito” (Badiou, 1994: 111) como, por exemplo, o operariado. Entra nesta composição do *sujeito* político pensada por Badiou uma outra figura de *militante* que opera no campo das *singularidades universais*. Para o filósofo, há a necessidade da criação de um novo paradigma de *militante* que faça frente à figura do heroísmo do guerreiro individual e ao niilismo da ausência de uma figura com possibilidades criativas. O *militante* para Badiou não tem apenas o sentido comum de um militante político engajado na emancipação da humanidade, ele opera em uma dimensão ativa local de uma *verdade universal* (Badiou, 2005a: xiii), opera por meio de “ações restringidas”, “seqüências realmente pensantes da política em ato” (Badiou, 1998: 124).

Assim como apresenta uma condição para que o *sujeito* seja político, Badiou apresenta condições para que o *evento* seja político. Estas serão tomadas como nosso fio condutor para a leitura de sua obra e, posteriormente, para pensar as possibilidades de ação crítica de espacializações arquiteturais comprometidas com esta noção de evento. Antes, é necessário afirmar que, em meio ao contexto dos eventos performáticos contemporâneos, a tarefa que empreende Badiou de posicionamento deste conceito como emergência do político é ação que se constitui como “meta-evento”: evento de reposicionamento crítico de sua própria natureza.

Desde a sua obra *O Ser e o Evento*¹⁸³ (1996 - *L'Être et l'Événement*, 1988), Alain Badiou propõe uma teoria da práxis baseada “nos novos acontecimentos no ser, sob o nome do evento” (2000a: 1). Evento é um conceito-chave que

¹⁸³ Badiou se refere ao ser como pura multiplicidade e infinidade. Decorre daí uma das teses presentes neste livro de que ontologia é matemática, sendo este o campo do conhecimento que teve a virtude de secularizar e formalizar da maneira mais clara aquelas noções (Badiou in Sedofsky, 1994; Badiou, 2005: xiii). Neste livro, que faz extenso uso de formalização matemática, Badiou opera com alguns instrumentos da teoria de conjuntos de Georg Cantor, como recorre a conceitos dos matemáticos Kurt Gödel e Paul Cohen.

condensa o seu arcabouço filosófico, pois engendra (e é engendrado por) outros conceitos pelos quais opera a sua filosofia. Para Badiou, o evento é da ordem do indecível, uma suplementação completamente imprevisível da situação; é uma ruptura imanente, uma multiplicidade que age *na* e *para* a situação (e não acima ou exterior a ela), pela “criação de novos instrumentos de racionalidade” (Badiou, 1994: 110; 2005b; *Radical Politics*, 2006: 180-181)¹⁸⁴. Badiou faz uma contraposição clara tanto ao que denomina de “cálculo”, ou seja, o “evento” programado, quanto a uma ocorrência transcendente que remeteria a um “evento” religioso (Badiou, 1994: 45; 2000a: 7).

Além de respeitar estas características, o evento só é político se possui uma matéria coletiva, isto é, quando se contrapõe aos particularismos e veicula uma requisição virtual de um coletivo. É uma singularidade situada que requisita a universalidade, no sentido de que todo ser *pode* pensar o que é a situação (Badiou, 1998: 117, 165-166). O evento político coloca-se necessariamente como abertura e tem compromisso inerente com a infinitude subjetiva das situações. Como política de emancipação o evento refuta a finitude. Assim como inclui na situação o pensamento de um coletivo, ele exhibe ou convoca a exibição da evidência da infinitude dos possíveis contra os consensos e o não-pensamento (Badiou, 1998: 167).

Em meio ao contexto performático em que o que está em questão não é a verdade, mas o desempenho, o evento político realiza a emergência de uma *verdade do estado da situação*, noção esta que se refere tanto ao de “momento” da situação e o de “governo” da situação. É *estado da situação* contemporâneo ele denomina de *capital-parlamentarismo*, um contexto de errância, dominado pelo conhecimento, pelo não-pensamento e pelos consensos de toda ordem que coadunam economia de mercado e democracia de partidos como únicas possibilidades, respectivamente, de reprodução da sociedade e de ação política, sob a qual se posicionam os fechamentos em interesses estritamente particulares.

¹⁸⁴ Badiou faz distinção entre “algo que é” (pura multiplicidade), “algo que existe” (multiplicidade no mundo em um aqui e um agora) e “algo que acontece” (multiplicidade que corta a continuidade do mundo) (2005b).

A *verdade*, para Badiou, nunca é efeito de uma ordem estabelecida, mas tão somente constituída pela ruptura desta ordem (Badiou, 2005a: xii-xiii). O que se tem, em outras palavras, é que o evento político é, por natureza, dissensual: “Nos oporemos a toda visão consensual da política. Um evento não se compartilha jamais, mesmo que a verdade que se infira dele seja universal, porque seu reconhecimento como evento se faz com a decisão política. Uma política é uma fidelidade arriscada, militante e sempre parcialmente não compartilhada, pela singularidade do evento” (Badiou, 2000b: 7)

Um evento político realiza, então, uma mensuração da dimensão do poder do *capital-parlamentarismo*, isto é, a fixação de sua errância, dando uma imagem da sua potência, que antes do evento se mostrava uma suprapotência. A medição do excesso desse poder permite ao coletivo autoreferenciar-se em relação a este poder e se colocar a uma distância sua; distância que permite a criação e a invenção, as quais rompem com a repetição coletiva e social (Badiou, 2000b: 8, 10).

O evento se coloca, desta forma, como mobilizador da política, como ocorrência rara do procedimento de uma *verdade*, como ato de liberdade e condição de igualdade (Badiou, 1998: 169-170). O filósofo concebe, assim, a política como um processo real que produz uma *verdade na e para* a situação coletiva, como um pensamento em ato que opera no interior das situações a partir de um evento fundante (2000a: 2).

Segundo Badiou, um procedimento de uma *verdade* “é a *experiência* do pensamento, ou do pensamento como *experiência*”, ou seja, a *experiência* não está na situação, ela irrompe com o processo de decisão e de fidelização a uma *verdade* que corta a situação marcada pelo conhecimento estabelecido e pelo não-pensamento. Esta é uma concepção de *verdade* que, segundo ele, tem o mérito de subverter “a confrontação entre pensamento e experiência, teoria e prática (Badiou in Sedofsky, 1994).

O “evento”, em sua obra, inversamente ao sentido corrente na esfera da cultura, está, como vemos, diretamente conectado com o pensamento, a ruptura e a

resistência.¹⁸⁵ Ele produz um enunciado do que é a situação e abre para uma possibilidade prática. Ao apresentar o infinito dos possíveis, o evento abre para a decisão por uma nova maneira de ser, que desencadeia um processo de subjetivação.

Não há, pois, para Badiou, política sem evento, sem este elemento que suplementa imprevisivelmente a situação, pois a política não consiste em pensar e agir de dentro da situação, antes é pensar a partir do que está além dela. Consiste em “saber o que fazemos com este evento, como se pensa a partir deste evento, como se atua a partir dele, como se transforma a situação a partir dele” (Badiou, 2000b: 9).

Nesse processo de subjetivação, a *verdade* é o traçado material na situação, do suplemento concernente ao evento. Este traçado é produzido por uma fidelidade do *sujeito* a este evento, o qual Badiou chama de “consistência subjetiva”: a exigência a que o *sujeito* permaneça *sujeito* sob a pressão dos interesses do animal humano, dos interesses pragmáticos na manutenção da existência. Ela envolve tão somente o interesse na perseverança do *sujeito*. Nisso reside a “ética de uma verdade”, o imperativo da perseverança na preservação da interrupção dos interesses do animal humano (Badiou, 1994: 113). A este interesse ele confere o nome de “interesse desinteressado”, que se contrapõe ao contexto atual conformado pela conexão estreita entre a “animalidade” do habitante das situações e a “naturalidade” do capitalismo (in *Radical Politics*, 2006: 186).

Com o conceito de evento político (que se engendra mutuamente com as noções de *singularidade universal*, *verdade* e *sujeito*), Badiou demarca a imensa distância que existe entre as políticas que “acontecem a todo momento”, que se movem pelo cálculo, pelos interesses e opiniões, por uma subjetividade da reivindicação e do ressentimento, pelo lobby e pelo confronto entre comunidades, e a política efetiva. Esta última é a ocorrência rara de um processo

¹⁸⁵ “Não resistir, é não pensar. Não pensar, é não arriscar a arriscar. (...) porque os consensos de que nos gabamos são isto: o não-pensamento como pensamento único.” (Badiou, 1998: 18, 19)

de subjetivação concernente à fidelização a uma *verdade*, que demanda o “pensamento” do que é a situação.

A política construída segundo o “interesse desinteressado” opõe-se radicalmente à política como meio. Ela é a política efetiva como afirmação de que um outro mundo é possível, mas ao mesmo tempo é algo que não se produz, em sua visão, pela transformação da totalidade do mundo, senão de um ponto da situação. Como ação situada, a política faz sua afirmação em um “ponto muito pequeno” e “muda algo” (Badiou, 2000b: 12).

Ele correlaciona esta política construída segundo o “interesse desinteressado” com a arte, na qual se faz uma obra pela obra em si. Em “*The Subject of Art*” (2005b), texto que sugere possibilidades da arte clarificar e formalizar o que se apresenta de maneira informe em uma época de obscuridade política, Badiou centra a sua reflexão sobre dois paradigmas contemporâneos de criação subjetiva que dominam o contexto contemporâneo e propõe um terceiro.

Neste texto Badiou, propõe o *sujeito* da arte como uma relação entre um evento e o mundo. Esta proposição demanda o esclarecimento de que o *sujeito* em questão não é o artista na figura do gênio: “Na verdade, os pontos-sujeito da arte são as obras de arte. E o artista entra na composição desses sujeitos (as obras são as ‘suas’ obras) sem que se possa de maneira nenhuma reduzi-las a ele” (Badiou, 1994: 111).

Esta relação entre um evento e o mundo, via *sujeito* da arte, é demandada pela impossibilidade deles estabelecerem uma relação “direta” entre si, pois, por um lado, o evento desaparece e, por outro, não há possibilidade de haver uma relação com a totalidade do mundo. Qualquer relação se dá, então, de maneira indireta, entre algo do evento, que Badiou chama de *traço* (o que subsiste do evento após a sua desaparecimento) e algo do *sujeito*, o *corpo* (a realidade do *sujeito* no mundo). Disso decorre que um novo *sujeito* é sempre a relação de um *traço* com um novo *corpo* – que advém da noção de ruptura continuada com a situação -, sem a separação ou a anulação de um dos dois termos, *traço* e *corpo*.

Badiou propõe entender o diagrama inscrito na imagem que abre este capítulo como uma possibilidade de engajamento político frente a dois paradigmas hegemônicos de criação subjetiva no mundo – da arte à política. O primeiro paradigma é por ele denominado de *gozo*¹⁸⁶, e se faz pela experimentação dos limites da unidade concreta do corpo, da finitude, assim como do limite final do corpo vivente, a morte. É, em suma, a experiência da morte na vida.¹⁸⁷ Neste paradigma há uma relação de *reducibilidade*, pela qual o sujeito é reduzido ao seu corpo. O segundo paradigma é chamado de *sacrifício*, e consiste em uma filosofia do sujeito marcadamente idealista, teológica e metafísica, pela qual nutre-se o desejo da *separabilidade*: e age-se em vida, pela existência do sujeito completamente separada de seu corpo.¹⁸⁸

O que há de comum nesse contexto contemporâneo, habitado pela guerra entre gozo e *sacrifício* é o poder da morte, seja como experimentação dos limites do corpo, seja como meio para uma nova vida.¹⁸⁹ Em sua visão, não há abertura e lugar nessa guerra para uma criação subjetiva real, para uma política da infinitude. Isto somente seria possível a partir de um terceiro paradigma. Este paradigma deve se opor à identidade integral do sujeito com o corpo (em que o sujeito está completamente no mundo, paradigma denominado por Badiou de “identidade imanente”) e à total separação entre sujeito e corpo (em que o sujeito está na plena dependência de um evento absoluto transcendente ao mundo, paradigma que ele denomina de “diferença transcendente”).

¹⁸⁶ No inglês “*enjoyment*” e no francês “*jouissance*”.

¹⁸⁷ Badiou lembra, como exemplo deste paradigma, a *body art*, e o que seria a sua experimentação final, o ato de cometer suicídio em público.

¹⁸⁸ Algo que Badiou não avança neste texto, mas que é possível formular com seus conceitos, é a questão da “morte” (da pintura, da arte, do artista...) que sempre esteve posta para as vanguardas modernas. O desejo recorrente da “separabilidade” do sujeito (a manifestação artística) de seu corpo (suporte) pelo questionamento e a superação dos suportes manifestava o desejo de, pela morte da própria arte, transpor a separação entre ela e a vida. Badiou afirma, no entanto, em entrevista a Vladimir Safatle (2002), que não vê residir no “conceito gasto de vanguarda” (a que, segundo ele, boa parte da arte contemporânea ainda se refere) a possibilidade de uma invenção realmente construtiva.

¹⁸⁹ Para Badiou, não é possível, pois, considerar os ataques terroristas como eventos estrito senso, isto é, como rupturas políticas libertadoras. Eles são expressões de um nihilismo fascista: “a sacralização da morte, a indiferença absoluta em relação às vítimas, a transformação de si mesmo e dos outros em instrumentos... Pois não há nenhuma prova como o silêncio, o terrível silêncio dos atores e dos autores desse crime. Porque a violência política não nihilista, afirmativa, libertadora, não só é sempre reivindicativa, mas encontra sua essência na reivindicação. (...) Nada disso hoje. O ato segue sem denominar-se, anônimo, como todos os atos de bandidos. Veremos que é um signo infalível de uma espécie de nihilismo fascista.” (Badiou, 2002: 10)

No paradigma que Badiou propõe, denominado de *diferença imanente* (nem identidade imanente, nem diferença transcendente), o *traço* de um evento e a construção do *corpo* estão em um *campo de distância* (sem separação) que constitui a sua noção de *sujeito*. Neste paradigma, a construção de um novo *corpo* (um novo ser no mundo) só se processa por uma relação completa sua com o *traço* de um evento, tomada como *ruptura afirmativa* em direção ao mundo. Esta *ruptura afirmativa* veicula simultaneamente um rompimento com o *estado da situação* e uma afirmação de que um outro mundo é possível.

Ao *corpo* se apresenta uma *disciplina das conseqüências* (o comprometimento prático com a sua nova condição) que é, ao mesmo tempo, uma *infinidade imanente*, isto é, abertura para, virtualmente, uma infinidade de conseqüências, pois: “O caráter colectivo do acontecimento político tem como efeito que a política presente, como tal, o caráter infinito das situações. A política exhibe ou convoca a infinitude da situação. Toda a política de emancipação refuta a finitude, refuta o ‘ser para a morte’. Como uma política inclui na situação o pensamento de todos, procede à colocação em evidência da infinitude subjectiva das situações. Certamente, toda a situação é ontologicamente infinita. Mas apenas a política convoca imediatamente, como universalidade subjectiva, essa infinidade” (Badiou, 1998: 167).

Destacamos que há nessa condição do *sujeito* em Badiou duas pré-condições que o distinguem tanto do “sujeito” na cultura contemporânea, quanto do “sujeito” na desconstrução: a defesa do *pensamento* e da *decisão*, que, de resto, caracterizam a sua filosofia como oposição radical ao *estado da situação*. No primeiro caso, é evidente o quanto Badiou confronta o *habitante das situações*, que não pensa o que é a situação, apenas vive nela segundo (uma “política” de) necessidades e interesses.

Quanto à concepção de sujeito na desconstrução a passagem é mais intrincada. Badiou enfatiza o quanto, frente ao *estado da situação*, é imperativo que se proponha uma “filosofia afirmativa, que privilegie a invenção construtiva e não a desconstrução. Em suma, uma filosofia que proponha um novo conceito de verdade” (Badiou in Safatle, 2002). Para Derrida, o conceito de “verdade” está

estritamente vinculado à centralidade da razão e ao regime da “presença” que organizou historicamente o conhecimento ocidental. Frente a ele, Derrida dispõe a existência como *différance*, pela qual o sujeito está sempre em processo de diferenciação e diferiçã dos sentidos, impossibilitando a designação da origem deste processo.¹⁹⁰ No processo entra a singularidade irrepitível do evento como promessa do devir outro. E frente à virtualidade desse devir é que se apresenta a ética da *indecidibilidade* como preservação desse processo da *différance*. Na indecidibilidade reside um entendimento de política como não identificação perante o mundo e de engajamento na possibilidade da existência do *outro*, o que requer a postergação da decisão. A decisão, que demanda sempre a eliminação de algo, é, por essa via, ao mesmo tempo um momento de urgência e de fixação de sentido. Há, pois, na *différance* uma posição simultaneamente ativa (a alteridade do sentido, o espacejamento) e passiva (a diferiçã de sentido, a temporalização).

Badiou define a noção de *verdade* como a própria *ruptura afirmativa* do estado da situação habitado pelo conhecimento e pela lógica dos consensos. O evento (de uma *verdade*) só se desdobra como o devir outro pelo processo de *decisão* do “habitante das situações” em compor um *sujeito*, um processo. A decisão se faz não como produção de consenso, pois a política depende de uma fidelidade “sempre parcialmente não compartilhada pela singularidade do evento” (Badiou, 2000b: 7). Visto que o evento político nunca *força* a sua generalização total, pois o *forçamento*, para o filósofo, é a “hipótese antecipante quanto ao ser genérico de uma verdade” que encontra, em toda situação, um ponto real que “permanece *inforçável*” (Badiou, 1994: 48-49).

Em uma situação dominada pelos consensos (sob as quais reproduzem-se as particularidades, as pluralidades culturais e os relativismos morais), pelo não-pensamento e pelas postergações da ação, a decisão e o engajamento no processo de criação resistente de uma nova subjetividade é que constituem a política. Para Badiou, a ética se coloca como o imperativo da continuidade desse

¹⁹⁰ conforme Capítulo 1, p. 27-31.

processo de *diferença imanente* (ou *infinidade imanente*) instaurado pela decisão de *fidelidade* a um evento político.

Com esta concepção, presente no livro “*Ética: um ensaio sobre a consciência do mal*” (1995), Badiou se contrapõe ao que chama da catástrofe da recente “virada ética” da filosofia e da política, que ocorreu, segundo ele, em duas correntes de reflexão (normalmente tomadas como opostas): a ética do universalismo baseada nos direitos humanos (Habermas) e a ética da diferença baseada no “Outro” (Lévinas – e, por extensão, Derrida). A estas duas vertentes correspondem respectivamente duas tendências recentes na política: uma política de direitos humanos associada à intervenção humanitária; e o crescimento das políticas comunitárias e identitárias. O compromisso delas em salvaguardar direitos e respeitar diferenças, segundo Badiou, tem conformado ações baseadas em interesses de grupos, o desaparecimento ou a fragilização de políticas emancipatórias, a multiplicação de conflitos étnicos e a universalidade da competição descontrolada.

Como observou Ingram (2005: 563), esta paisagem sombria não se deve, para Badiou, a falhas na aplicação dessas novas ideologias éticas. São, em parte, decorrências das próprias ideologias. Pois, a primeira corrente ideológica funciona como distração e como suporte de um mundo extremamente injusto; posicionando o ser humano como uma vítima potencial, passiva e que sofre, definida por suas necessidades, um ser incivilizado que demanda dos civilizados uma intervenção civilizatória. E a segunda corrente, “sensível às diferenças”, fica, segundo Badiou, claramente horrificada com qualquer diferença sustentada vigorosamente. O respeito às diferenças só ocorre dentro de limites controlados pelos paradigmas do ocidente liberal, de uma civilização conquistadora, segundo a máxima “torne-te como eu e respeitarei tua diferença” (Badiou, 1995: 39).

Se em ambas o que se tem ao final é o reforço das assimetrias e das desigualdades estruturais, a prescrição das possibilidades e não a constituição de verdadeiros *sujeitos* políticos, para Badiou, a ética da política (condição de igualdade e de requisição do coletivo) reside, contrariamente, não na administração das desigualdades e das diferenças, mas em ações que as

transcendam. Para ele, “ no terreno de um pensamento a-religioso e realmente contemporâneo das verdades deste tempo, toda pregação ética sobre o outro e seu ‘reconhecimento’ deve ser abandonada. Pois a verdadeira questão, extraordinariamente difícil, é antes, justamente, a do reconhecimento do Mesmo” (Badiou, 1995: 39), ou seja, daquilo que está além das diferenças. Se a consideração do “fato da diferença como um princípio autoriza desigualdade ou separatismo” (Ingram, 2005: 564), em Badiou, a *diferença imanente* não é um princípio ou uma noção prévia ao sujeito, ela só se efetiva, pela decisão, como criação de um sujeito político que resguarda vínculos com as noções que o filósofo propõe de *verdade* e *universal*.

Nessa sua concepção de ética, o Bem é o trajeto de uma *verdade* que se inicia com a decisão no indecível e segue pela manutenção da consistência subjetiva e o não *forçamento* de sua totalização. Por sua vez, o Mal consiste em um Bem que prosseguiu erroneamente, segundo três possibilidades, o simulacro, a traição e o desastre. O *simulacro* ocorre quando há engano sobre um evento, que toma a forma de uma paródia (como a tomada do poder pelos nazistas em 1933): “‘Simulacro’ deve ser tomado em seu sentido forte: todos os traços formais de uma verdade estão em funcionamento no simulacro. Não apenas uma nomeação universal do acontecimento, induzindo a força de uma ruptura radical, mas também a ‘obrigação’ de uma fidelidade e a promoção de um *simulacro de sujeito*, erigido – sem que nenhum Imortal, entretanto advenha – por cima da animalidade humana dos outros, daqueles que são arbitrariamente considerados não pertencentes à substância comunitária cuja promoção e cujo domínio são promovidos pelo simulacro do acontecimento” (Badiou, 1995: 83).

A *traição* ocorre quando há falha na fidelidade a um evento em face aos obstáculos que se apresentam (como em um momento de crise, lassidão ou fadiga de um *militante*): “A traição não é simples renúncia. (...) Como o processo de verdade é ruptura imanente, você não pode ‘abandonar’ (...) a não ser rompendo com a ruptura que o havia capturado. E a ruptura de uma ruptura tem por motivo a continuidade. Continuidade da situação e das opiniões: nada houve

ali, com o nome de ‘política’ ou de ‘amor’, a não ser uma ilusão, no melhor dos casos, ou um simulacro, no pior” (Badiou, 1995: 87-89).

E o *desastre* toma forma quando há imposição de uma verdade ao conjunto da realidade (como o grande positivismo do século XIX que imaginava que os enunciados científicos iriam substituir as opiniões e as crenças): “Toda absolutização da potência de uma verdade organiza um Mal. Esse Mal não é apenas destruição na situação (porque a vontade de anular a opinião é no fundo idêntica à vontade de anular, no animal humano, sua própria animalidade, e portanto seu ser), mas é, ao fim e ao cabo, interrupção do processo de verdade em nome do qual ele se efetua, ao não preservar na composição de seu sujeito a duplicidade dos interesses (interesse-desinteressado e simples interesse). (...) chamaremos essa figura do Mal de um *desastre*.” (Badiou, 1995: 92-93)

O trajeto da concepção de ética de Badiou é, em última instância, um processo que envolve o *evento*, a *fidelidade* e a *verdade*. O ponto de irrupção deste trajeto, que é o próprio evento, tem um lugar singularizável em uma situação histórica; mesmo sendo imprevisível, o evento está vinculado intrinsecamente ao ponto que concentra a historicidade da situação. Badiou denomina este ponto, condição de apresentação do evento, como *sítio eventural* (1996: 147).¹⁹¹ Como o *sujeito*, este sítio só é conhecido e qualificado como *eventural* retroativamente pela ocorrência do evento (1996: 23). Assim, pois, um evento não coincide com o *sítio eventural*. O evento mobiliza os elementos do *sítio eventural* e excede a eles acrescentando ao sítio a sua própria apresentação (1996: 147, 150).

Badiou se opõe ao que chama de confusão dos “pensamentos deterministas ou globalizantes” que requerem, na existência de um sítio, a necessidade de um evento. Para ele, a existência de um sítio, “de um múltiplo anormal, de um múltiplo na borda do vazio”¹⁹², faz advir apenas a possibilidade do evento. É

¹⁹¹ A expressão “*eventural*” segue a utilizada pela tradução do termo “*événementiel*” utilizado por Badiou para a língua portuguesa (Badiou, 1996), que a distingue do sentido do termo “*eventual*”. Assim também o fez a tradução para o inglês que criou o neologismo “*evental*” (Badiou, 2005a).

¹⁹² O termo “vazio” se refere à situação dominada pelo conhecimento e pela repetição.

sempre possível que não se produza nenhum”, pois é possível que “uma situação histórica não produza *necessariamente* evento” (1996: 147-148, grifo do autor).

Nas circunstâncias de obscuridade política do contexto global contemporâneo, em que não se mostram condições para irrupção “do” evento, Badiou aponta duas direções para o engajamento político – decorrentes da abertura à concepção de duas escalas de evento. Uma delas consiste em permanecer comprometido, de um modo abstrato, a um evento de escala macro que não tem mais uma realidade genérica (como a Revolução Bolchevique, por exemplo), e que levaria a uma “nostalgia dogmática”.

Mas uma fidelidade prática a um evento se efetiva em intervenções que mantêm conexões com o futuro imaginado anteriormente, a partir da irrupção de um evento – como, por exemplo, pensar e atuar hoje sobre a situação do ensino universitário na França, em relação ao antes e ao imediatamente após Maio de 68 (Calcagno, 2004: 810). Se cada seqüência política inventa a sua própria racionalidade, isto é, não copia literalmente uma racionalidade anterior, ela, no entanto, invoca situações anteriores e as usa para criar a sua racionalidade. E, simultaneamente, confere um novo sentido às anteriores (Badiou in *Radical Politics*, 2006: 185).

Estes procedimentos compõem a outra direção, que caminha no sentido de uma “nova ativação” em uma escala extremamente local, com circunstâncias precisas. Badiou espera que “este filtro, que esta localização nos permitirá trabalhar muito mais acuradamente de dentro da perspectiva do novo. Nós não criaremos novidade, mas iremos, entretanto, gerar distúrbios trabalhando localmente. Em outras palavras, eu verdadeiramente acredito que quando nós estamos próximos dos eventos, quando nós estamos próximos do que o evento pode nos prover – durante situações intermediárias como a que estamos experienciando atualmente – é necessário focar nossos pensamentos e esforços em experiências locais, porque na realidade, em um nível global, nós temos somente a privação da vida, idéias obsoletas; nós temos idéias que não são suficientemente ativadas” (Badiou in *Radical Politics*, 2006: 182).

Frente a este cenário, Badiou lança a questão: “A que experiência vocês estão engajando a si mesmos? Qual é a sua experiência?” (Badiou in *Radical Politics*, 2006: 182). Antes que se possa imaginar que Badiou advogue pela espera do “grande evento”, ele evidentemente reforça a atuação da figura do *militante*: “Nós devemos criar novas formas simbólicas para nossas ações coletivas. Provavelmente não no contexto de negação global e guerra final, mas no contexto de afirmações locais e conflitos intermináveis” (2007b).

A ação do *militante* é imperativa, pois ela pode operar sobre o que se conhece de antemão sobre a forma de apresentação do “sítio eventual” (que ele “é sempre um múltiplo anormal, um múltiplo na borda do vazio” suplementado próximo do nada pelo evento). É nessa direção que Badiou, em “*Que és la política?*” (2000b: 1), faz uma afirmação decisiva para o âmbito desta tese, a de que “um ato político é algo que cria tempo e espaço” (2000b: 1). O sentido colocado é o de que a política passa, necessariamente, pela criação de espaços e tempos distintos dos que se movem segundo a lógica dominante – da economia, da circulação de informação e da política representativa.

Nesse texto¹⁹³, Badiou questiona se queremos e sabemos construir tempos e espaços políticos e aponta para decisões que devem fazer parte desse processo. É necessário substituir a política impaciente dos partidos por uma política paciente dos movimentos, por uma paciência construtiva, que inventa um tempo - similar à paciência que têm os artistas, “capazes de inventar o tempo para sua obra até mesmo na solidão mais profunda” (Badiou, 2000b: 6). De igual modo, é necessário deslocar-se do tempo e dos espaços da representação (que são comerciais), segundo os quais alguém existe e mede a sua força a partir do que se diz dele, e aprender a existir “inclusive no silêncio” (idem). Porque o tempo da informação e os espaços oficiais não são o tempo e o espaço da política livre, de uma política de emancipação. O tempo e o espaço devem deixar de ser os que dominam para converterem-se nos quais se está construindo. Há que se

¹⁹³ Transcrição de conferência no *Encuentro Permanente por un Nuevo Pensamiento: Movimiento Social y Representación Política*, Argentina, 2000.

“inventar trajetórias que não são as do mundo no qual estamos” (Badiou, 2000b: 7) e eleger lugares que são próprios à política.

Badiou diz, por outro lado, que não é porque existem movimentos que há política (in *Radical Politics*, 2006: 191). É o caso, por exemplo, da resistência que se baseia na falsa diferença, que se move em um único espaço retorcido, no qual ela é a torção do poder. Para ele, “a criação de uma heterogeneidade política”, que é a condição de ser da própria política, não é o que se vê no movimento anti-globalização (que é reformista e não radical) ou mesmo no conceito de “criatividade das multitudes” de Toni Negri (apenas a renovação de um conceito antigo).¹⁹⁴ Saber distinguir entre o reformismo e a heterogeneidade, entre uma resistência reivindicatória e a resistência criativa é uma questão central.

A criação da heterogeneidade política - que admite não ser fácil - deve partir de princípios extremamente novos de ruptura e de uma regra empírica, a de que só é possível criar a heterogeneidade com componentes que são também heterogêneos (in *Radical Politics*, 2006: 191). Longe de propor uma “fórmula geral” ou um receituário para ação, Badiou realiza deslocamentos de certos conceitos, no sentido de abrir um campo para ação (in *Radical Politics*, 2006: 182). As estratégias e as respostas, no entanto, emanam das próprias “situações concretas”. O que se sabe de antemão é que há apenas um imperativo ético, o da decisão política, e que deve haver uma disposição criativa, a da invenção de espaços-tempos políticos: “Toda decisão coletiva de invenção de um trajeto temos que confiar a quem participa da invenção política. Vai ser longa e difícil esta invenção e isso sabemos todos. Mas se somos pacientes e viajantes, vamos poder fazê-la.” (Badiou, 2000b: 1-2, 6)

Posto em perspectiva no âmbito desta tese, o evento, de “algo que simplesmente acontece” e de “algo que de modo programado acontece para

¹⁹⁴ “Negri sempre fala da grande criatividade da multitude (multitude é o novo nome para massas, vamos admitir isso), mas onde nós estamos vendo essa criatividade? Não é porque vocês estão protestando em Gênova que há uma criatividade da multitude. Eu vi centenas desse tipo de protestos ao longo dos anos e posso honestamente dizer que não há um grama de criatividade em tudo isso.” (Badiou in *Radical Politics*, 2006: 191). Em artigo na *New Left Review* (número 2, 2000) Slavoj Žižek usa o termo “mesmidade perversa” para designar a “multitude”, em um texto que aponta, Badiou e Jameson como pensadores tão distintos que atentaram para a situação atual que ao realizar a celebração multicultural “da diversidade de estilos de vida e do florescimento das diferenças” constitui, na verdade, uma radical obliteração dos antagonismos.

alguém”, é re-proposto por Badiou como algo que de modo imprevisível acontece para um alguém, porém, a partir de uma decisão de *fidelidade*, dentro de um regime coletivo. Compõe-se, a partir do evento político, um *sujeito* que deixa de ser resultado da interação com outros “sujeitos” dentro do sistema da linguagem e da cultura para ser decorrência de um processo de fidelização.

O evento, que, na modernidade visitada por Walter Benjamin, deslocou-se de *elo que conforma a experiência e a tradição* para o *choque*, e que na contemporaneidade tem se constituído como *elo que move um novo “valor de experiência”* (como a manutenção e a maximização do fluxo performático global mapeado por Lyotard) e é parte integrante de um “*princípio das diferenças*” (como o elogio às particularidades), apresenta no pensamento de Badiou uma potência crítica. Como procedimento de verdade, o evento abre para a *experiência do pensamento e das possibilidades práticas frente ao estado da situação*, a criação de uma *diferença imanente*. Ele tem potência de mobilizar a construção de um espaço e de um tempo que rompe com as ordens vigentes, do *status quo*, seja das diferenças e da performance como princípios. Fundamentalmente, frente a estes modelos, o que Badiou propõe é uma nova relação entre conceito de evento e experiência coletiva.

Mundo contemporâneo e desejo de arquitetura: *o espaço eventual*¹⁹⁵

A introdução da relação entre espaço e evento na teoria e no projeto arquitetônico, como o fez Tschumi, representou inegável avanço da disciplina no sentido do questionamento de ideologias eleitas pela Arquitetura Moderna como sendo a natureza da própria disciplina: forma e função. A consideração da relação “espaço-evento” propôs um deslocamento nos modos de compreensão da arquitetura. Isto implicou, com Tschumi, não só em uma tarefa crítica, mas na

¹⁹⁵ Tomamos como referência o título do texto “*Monde contemporain et désir de philosophie*” (1992) de Badiou (uma versão concisa foi editada em português como “A situação da filosofia no mundo contemporâneo”, 1994: 11-19).

abertura do projeto ao pensamento sobre o que ocorre no espaço construído e que escapa ao controle do arquiteto. Isto não é pouco. Nesta abertura, um deslocamento fundamental é o que vai do “controle” como premissa para a “estratégia” como modo de operação.

O projeto ao considerar a relação “espaço-evento”, vista simultaneamente como saída para o desvencilhamento da disciplina de amarras ideológicas e como encontro de uma outra posição de relevância social para a prática arquitetural, se põe a operar a partir do que lhe é próprio como “estratégia” para criar dispositivos de interferência naquilo que ocorre no espaço construído. Mas a posição do projeto como estratégia de operação sobre a relação entre espaço e evento foi incorporada, dentro dos movimentos de ampliação do capital em direção à esfera da cultura, como modo decisivo de composição dos espaços para que neles ocorram uma (im)previsibilidade regulada, orientada invariavelmente para o consumo.

Com a lógica mágica de que mesmo programados os pseudo-eventos são percebidos como imprevistos, conectam-se as duas pontas do mesmo fluxo, a produção de novidades diferenciais e a maximização da reprodução do capital. O projeto como “estratégia” readquire, deste modo, uma condição de “controle”, mas agora a ser partilhado. Arquitetura, marketing, psicologia e interfaces interativas compõem um campo expandido de construção de “territórios de atitude”, nos quais a relação “espaço-evento” é o solo a partir do qual se opera.

Se a introdução da relação espaço-evento no saber e no fazer da arquitetura foi tributária de um vínculo estreito com a filosofia (e, em segundo plano, com a literatura, o cinema e a arte), a sua cooptação e a sua maximização dentro de outra lógica foram decorrentes das ligações que vão se aprofundando da arquitetura com a esfera cultural. O deslocamento e o reposicionamento que empreendemos da relação espaço-evento na arquitetura parte, tendo a filosofia como mediadora, da consideração da política e das posições que os termos evento e espaço têm neste campo. Em última instância, o encaminhamento de diálogos da arquitetura com a filosofia, desta para a cultura e daí para a política (no sentido que tomou aqui), sinaliza não só a existência de rearranjos internos

da disciplina quanto aos seus conceitos e suas práticas, mas aponta a necessidade de se procurar por campos de ação crítica da arquitetura no mundo contemporâneo.

No contexto dos consensos e do recrutamento das criatividade como (re)alimentação dos consensos, a associação da criação à resistência coloca sua urgência. Nosso objetivo será refletir sobre *práticas de espacialização* e sobre a natureza das *espacialidades engendradas pela consideração da política*. Esta consideração exige que não nos restrinjam à arquitetura como espaço material e construído, projetado pelo arquiteto. Mais que isso, exige-nos a crítica à reificação tanto dos objetos quanto das práticas que se baseiam na defesa de uma condição paradoxal, de serem “ações políticas autônomas”. Exige, igualmente, a abertura da arquitetura para refletir sobre práticas, externas ao campo formal da arquitetura (mas que a ela dizem muito respeito) que têm se engajado na criação de espaços políticos.

Como atuar, então, segundo a relação espaço-evento, a partir de um patamar que representa simultaneamente um ganho da disciplina em seus movimentos internos, mas uma perda em sua dimensão crítica? Uma possibilidade seria alterar as bases de operação da teoria e do projeto para uma relação entre outros termos, como o fez Tschumi. Entretanto, a decisão que tomamos foi, segundo uma outra concepção de “evento”, apresentar uma relação entre os termos espaço e evento distinta da que tem operado de maneira dominante na arquitetura contemporânea, demarcando que estes termos ainda podem operar uma mobilidade crítica.

Cabe indagar: o que o conceito de evento presente na filosofia de Alain Badiou e, por extensão, o seu pensamento sobre a política permitem-nos pensar, refutar e propor em relação à disciplina da arquitetura? É possível encontrar em sua filosofia uma *ruptura afirmativa* com as noções de evento na produção da *différance* (como operacionalizada por Tschumi) e na re-produção do sistema cultural. Na posição deste filósofo, são resguardadas ao conceito de evento uma radicalidade e uma potência transformadora frente ao que se apresenta consensualmente.

Colocaremos-nos a pensar o regime de conseqüências que o evento do pensamento de Alain Badiou pode ter para a arquitetura nos tempos se seguem. Ou seja, ao dispormo-nos, como arquiteto e pesquisador, em um processo de *fidelização* ao que ele propõe ao pensamento político, procuraremos pensar um “campo de mobilidade” política para a ação do arquiteto no contexto que se apresenta.

É com base nesse “campo de mobilidade” que formulamos nossas hipóteses de pesquisa: a primeira, a de que a noção de “evento”, segundo a filosofia de Alain Badiou, traria abertura para investigações críticas sobre o projeto e práticas de espacialização na arquitetura contemporânea; e a segunda, a de que esta noção levaria à reconsideração da relação entre estética e política no campo da arquitetura.

Antes de tudo, é necessário reafirmarmos a premência deste “campo de mobilidade” política, em um contexto em que a arquitetura se encontra nos extremos. Nunca antes, na história, se produziu tanta “arquitetura” e abriram-se tantas possibilidades técnicas e tecnológicas à altura para sua materialização; nunca apareceram tantos “personagens” e foram editadas tantas publicações sobre o que é feito e sobre o que é dito (sobre o que se faz e fala). No entanto, como nunca, a disciplina se encontra “a serviço” das movimentações econômicas e das políticas instaladas, como atividade voltada para o capital e a “cultura” concentrados, prestadora de serviços especializados (ou espacializados?), co-produtora de “eventos”, situada entre o marketing experiencial e a teoria do espaço arquitetônico. E, tão pouco parece restar de engajamento crítico (expressão mal vista). Arquitetura performática ou arquitetura encurralada? Nunca houve tanto e tão pouco.

É nesse cenário que acreditamos ser necessário pensar no que há de “pouco” e de “raro”, mas que abre possibilidades para um campo de reflexão e de ação crítica do arquiteto. Algo, que, dados os comprometimentos a que está submetida a disciplina, não é, evidentemente, simples e fácil. No sentido posto por Badiou, colocamo-nos a *pensar*. Aceitaremos o *risco* de fazer *apostas*. Há, pois, que se fazer a delimitação e a recusa do *estado da situação*, e pensar a

criação frente a ele de um espaço-tempo político. Deve-se aceitar, em contrapartida, que não há respostas pragmáticas, um receituário para a ação. Por outro lado, não se trata de criar uma trajetória no escuro, mas no infinito dos possíveis: sabedores de antemão dos caracteres não políticos de um processo de espacialização, trata-se de se *colocar em situação, em posição de criar e de persistir na criação de espaços políticos*. Trata-se de estar comprometido com processos que investigam modos de ser de *rupturas afirmativas*.

Moveremo-nos utilizando uma *tática de posição*. Partiremos de um patamar no qual a questão do evento na arquitetura, como exposta nos capítulos anteriores, coloca-se por um lado como um avanço disciplinar e, por outro, como absorvida pelo contexto cultural. As hipóteses da pesquisa confrontam a teoria e a prática projetual envolvidas na arquitetura contemporânea, as quais discutimos a partir do trabalho de Bernard Tschumi. Nele apontamos os avanços metodológicos que tal formulação trouxe para a disciplina e os limites políticos que, a nosso ver, apresenta face ao regime da cultura baseada em eventos programados.

É deste patamar que avançaremos, que processaremos alguns deslocamentos no pensamento sobre conceitos e práticas na arquitetura contemporânea, tensionando o campo por uma efetividade política. Serão afirmados posicionamentos frente ao *estado da situação* que pretendem demarcar um outro patamar para a reflexão sobre a arquitetura.

Estes pontos de reflexão comporão “nós” formados simultaneamente por uma refutação do *estado da situação* e por uma afirmação. Mesmo que esta seja “apenas” a afirmação da necessidade de se pensar na possibilidade do impossível que irrompe com a própria refutação. Não se pretende aqui, apontar saídas definitivas para o que, em larga medida, tem se apresentado consensualmente para a arquitetura na contemporaneidade - o que seria leviano. O que se pretende afirmar que há (e deve haver) uma decisão e uma persistência em um desejo por uma ação política associada à arquitetura.

Colocamo-nos a pensar a natureza da arquitetura (práticas de espacialização e espacialidades engendradas) como uma resultante de uma relação entre as suas

dimensões estética e política. Problematizaremos alguns modos pelos quais esta relação tem se estabelecido na arquitetura e procuraremos apresentar uma outra possibilidade de vinculação entre os termos.

Há instalada toda uma *arquitetura da situação*. Em uma primeira aproximação, ela se apresenta de duas maneiras. Uma é a que se produz pela total desconexão entre política e estética e aparece como o lado mais visível da questão. A outra, mais intrincada e que apresenta diversas nuances que procuraremos expor, é a que se produz a partir de uma vinculação entre política e estética, normalmente decorrente do entendimento da *arquitetura como preparação do campo político*.

Como se vê por todo lado, o que prolifera é uma natureza da arquitetura que se apresenta como desconexão entre estética e política (em seu sentido efetivo). Na chamada “arquitetura de mercado” há um outro vínculo que se mostra extremamente perverso. Ele se dá entre a instrumentalização das ações (a situação “política vigente”) e a hipertrofia da imagem (a noção de “estética” vigente). Como resultado, o que se apresenta é a extensa programação das “experiências” como a natureza da arquitetura no sistema cultural contemporâneo.

Como *arquitetura do cálculo*, ela não comporta o risco nem do *pensamento* (o que recai na performance como princípio), nem da *decisão* (o que recai na diferença como princípio). Como suporte espacial do *estado da situação*, ela conforma os lugares oficiais e se move segundo o tempo da informação. Ao prescindir da política, esta prática arquitetural e as espacializações delas decorrentes se reduzem (para o mercado significa ampliação) ao campo do “gozo” (nos termos de Badiou), da satisfação das necessidades estéticas e programáticas que se impõem freneticamente aos *habitantes da situação*.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Essa é a linha que segue o livro “Arquitetura da Felicidade” (Rio de Janeiro: Rocco, 2007 – **Architecture of Happiness**, London: Hamish Hamilton, 2006) do filósofo suíço Alain de Botton. Nele, encontra-se a defesa da arquitetura como “funcionalidade psicológica” dirigida ao prazer “estético”, à comunicação e expressão de “personalidades” e, por extensão, ao abrigo da felicidade. Mensagem que encontra enorme eco em um mundo recluso à satisfação dos anseios privados, amplificada por uma dose de exposição pública.

A *arquitetura do cálculo* – no interior da qual, a contenção programática de grandes escalas e as programações das virtualidades difusas são operações estratégicas - afirma-se como produtora de eventos (pseudo-eventos). No entanto, o que vai se concretizando é o seu posicionamento entre o *simulacro* (segundo Badiou, a fidelidade a um falso evento) e o *desastre* (segundo o mesmo filósofo, a imposição geral de uma verdade). Mas o pior, entre um falso evento e uma verdade que se impõe a todo o conjunto da realidade, é o advento da junção de ambos que vai se construindo pela defesa dessas práticas e espacializações como “necessidades naturais”.

Opera nestas arquiteturas o paradigma da *reducibilidade*. Estas práticas e espacializações agem de acordo apenas com o que está na situação do mundo por operações que se guiam segundo as relações entre capital, representação e poder sobre o espaço - as quais regem vínculos e subordinações entre cliente-arquiteto, arquiteto-arquiteto e entre os construtores e o território das cidades. Mas nelas também opera o paradigma da *separabilidade* quando prometem a (e acreditam na) superação mágica do *estado da situação* pela criação de esferas que pretendem se desconectar abstratamente dele. Essa promessa é veiculada pela construção de “espaços experienciais” para consumo e pela crença nos desdobramentos virtuais da tecnologia, os quais compõem, paradoxalmente, o estágio mais avançado deste mesmo *estado da situação*.

Sendo o evento uma suplementação imprevisível e imanente a uma dada situação, é importante lembrar que não há a possibilidade de uma arquitetura *por si mesma* gerar eventos. Refutamos, deste modo, a arquitetura performática que programa o “pseudo-evento”.

Neste contexto dominado pela *arquitetura do cálculo*, e pretendendo atuar criticamente frente a ele, apresenta-se a *arquitetura* como *preparação do campo político*. Nesta concepção, o projeto mantém-se como posto privilegiado de atuação do arquiteto, como atividade instauradora de políticas. Se o que move este arquiteto é a possibilidade de operar de modo relevante frente ao contexto em que se insere (uma *fidelidade* a uma possibilidade de ação crítica), para ele o

projeto é o seu lugar de domínio, prévio às práticas sociais no espaço, como preparação do campo político.

Por essa via, o arquiteto outorga para si a posição de “sujeito político”, como que tomando para si uma certa onipotência de organização dos espaços que serão posteriormente preenchidos por uma vida que deverá corresponder às possibilidades colocadas por sua criação. O que se tem, ao fim, é um espaço que se quer anterior a uma política, colocando-se no lugar próprio ao evento.

Recaptulando, o que se desenha é uma seqüência arquiteto(“sujeito”)-arquitetura-“política”(evento): um “sujeito” que *por si mesmo* induz *previamente* pela organização dos espaços a instauração de uma “política”. Há aqui, como que por paradoxo em relação à própria noção de política, um arquiteto que se toma como “sujeito político” que atua “de fora” e “previamente”.

Entendemos que na *arquitetura como preparação do campo político*, as relações entre os termos estética e política se apresentam segundo dois modos-chave. O primeiro modo é o que opera a partir da tese de que *uma concepção política implica uma determinada estética (reducibilidade da política em uma estética)*. O segundo modo é o que opera a partir da tese de que uma concepção estética garante a existência de uma ação *política (reducibilidade de uma estética como política)*.

Desenvolveremos algumas questões relativas ao primeiro modo, a *reducibilidade da política em uma estética*. Uma dimensão política que decorre em uma dimensão estética é a asserção que conduziu grande parte da produção da Arquitetura Moderna. Sob esta fidelidade à arquitetura como *preparação do campo político* foi formulada toda uma gama de proposições e prescrições conceituais e de dispositivos arquitetônicos.

Há, pelo menos desde as vanguardas modernas, uma relação entre a arquitetura e a noção de choque, ou seja, a defesa da existência de uma arquitetura que se apresenta como ruptura *em si mesma*. Por essa visão (que é também a que encontramos na teoria de Bernard Tschumi construída nos anos 1970, e que, com outras tonalidades, alimenta a grande maioria das ações arquiteturais que

se pretendem “políticas”), a arquitetura ao promover o evento do choque se conformaria como a *própria* “ruptura”.

Nessa linha encontram-se as apostas políticas depositadas por parcelas da arquitetura contemporânea em certas *ações de desvio*. A concepção predominante que se tem de “ação crítica” ou “ação política” é a da manutenção do posto de projeto como uma seqüência de ações de seleção e combinação de dados que comporão um ambiente construído, o qual realizará o *desvio* da lógica do sistema vigente. Por esta lógica, dadas as solicitações pelo cliente (qualquer que ele seja), ou mesmo imposições de ordem social, a “ação política” reside normalmente na alteração de alguns ingredientes ou de sua disposição no conjunto e pela eleição de uma “estética” de *desvio* das expectativas dominantes.

Posicionamos dentre as arquiteturas que se situam sob este sentido que vai da política para a estética aquelas, por exemplo, que se organizam segundo espacializações da idéia de *ágora*. Se estas arquiteturas são forjadas por um sentido de *fidelidade* a uma noção do que seja o espaço da democracia, cabe atentar que nelas reside uma ambigüidade: pretendem garantir, *por si mesmas* (como *preparação do campo político*), a articulação de espaços “para todos”, quando o que neles ocorre cotidianamente se apresenta com sinal trocado: o “todos” em questão é, na realidade, excludente. Esta noção de “para todos” que habita um espaço que se move pelo consenso é oposto ao “para todos” que se move pelo dissenso político.

Posicionamos igualmente dentre estas arquiteturas aquelas que são concebidas por meio de operações sobre o “programa” e sobre os “interstícios” como ações de *desvio* - dentre as quais as propostas por Bernard Tschumi, ao realizarem a junção de ambas operações, têm destaque. A teoria de Bernard Tschumi delineou, com os avanços metodológicos que procurou apresentar à disciplina, uma posição específica quanto ao projeto como *preparação do campo político*. A superação do paradoxo que Tschumi identificou na arquitetura, isto é, a impossibilidade de um “sujeito” simultaneamente conceber (ou questionar a natureza do espaço) e perceber (ou sentir) um espaço, coloca-se *a posteriori* do

projeto. É no espaço da “experiência”, devidamente arquitetado por meio da superposição de espaços e programas, que os eventos irrompem, e que uma política concernente ao processo de diferenciação do sujeito-habitante toma lugar.

Seguindo pela linha de reflexão que empreendemos a partir de Badiou, demarcaremos a nossa discordância em relação à efetividade política destas operações sobre o programa e sobre os interstícios. As tentativas de “torção de um espaço único”, que é o do poder, (via *Parc de La Villette*, mas não só), não são o mesmo que a conformação de um espaço político heterogêneo.

As relações entre as estratégias projetuais utilizadas na concepção do *Parc de La Villette* e a lógica cultural vigente são chaves para que se problematize a questão. Como vimos, a tese da operação sobre a repetição maquínica como fomento de ocorrência do imprevisível, que orienta as operações sugeridas por Tschumi de superposição de programas e espaços (*cross*, *trans* e *disprogramming*), apresenta claros limites de efetividade política.

Como apontamos no primeiro capítulo, por esta estratégia, o “espaço-evento” depende completamente do que é programado para a ocorrência do que é, sendo ainda possível considerar nestas condições, imprevisível. Apontamos igualmente que em certos períodos de desprogramação prevista a que estão sujeitos estes espaços baseados em programas, são gerados intervalos de baixa intensidade de uso. A baixa intensidade de uso, por sua vez, reflete em sua desprogramação. Neste ciclo, de modo reverso, a reinstalação de usos é realizada por reprogramações momentâneas.

É importante lembrarmos outro ponto fundamental. Nessa estratégia política, cabe, na verdade, ao “sujeito experienciador” a imensa tarefa da transgressão do que lhe foi ofertado em abundância como entretenimento sinestésico (e que em muito constrói cultural e socialmente o seu corpo e a sua subjetividade), para a erupção de uma “nova subjetividade”. O *desvio* é transferido, então, do arquiteto (que traz para si a condição de um “sujeito político” que atua extra e

previamente ao campo político), para aquele que se coloca no espaço-programa projetado.

Demonstramos em seguida, como essa lógica baseada na programação dos eventos é o *modus operandi* decisivo da cultura contemporânea e, por extensão, de seus suportes espaciais, especialmente as modalidades de aparatos arquitetônicos estratégicos que analisamos (as arquiteturas contentoras de grande escala e as arquiteturas híbridas e digitais). Sob o paradigma das “arquiteturas dirigidas a eventos” (*Event-driven Architectures*), a esfera do cultural e as suas espacialidades operam a partir dos programas e das programações para a criação de uma (im)previsibilidade regulada.

Tanto na metodologia projetual proposta por Tschumi, quanto nas que dão suporte à lógica cultural, o que se tem é que os “eventos” são dependentes das programações que, em última instância, são de ordem econômica. Chegamos, então, com Tschumi, em um impasse extremamente comum nos dias atuais: uma “política” que se submete aos ditames da economia. O que acaba na perda da eficácia das ações e na manutenção do *estado da situação*.

Do mesmo modo, o projeto de “interstícios” (palavra formada a partir do verbo latino “*intersistere*”, que significa pôr-se no entre), de intervalos entre espaços programados como lugares abertos ao imprevisível, igualmente proposto por Tschumi no *Parc de La Villette*, requer reconsiderações. O que se tem na noção do “entre” na teoria de Tschumi é a tradução da *ágora* como única possibilidade de espacializar o lugar da política. O “entre” seria um espaço composto por forças de duplo vetor. Seria alimentado pela dinâmica dos programas do que está ao seu redor e, a partir desse choque, se colocaria como potência de irrupção do novo que extravasaria. Como já tecemos considerações críticas a respeito da dependência a que é submetida a existência desta concepção de “política” em relação ao programa, tocaremos em outro ponto decisivo desta estratégia.

O que transparece é o limite de tradução que a tese da *intertextualidade* (de que todo texto é formado por diversas camadas de intertextualidades, nas quais

tomam lugar os eventos que movem os processos de diferenciação) encontra nas espacializações urbanas do “entre”. Não é possível afirmar, por exemplo, que os espaços cada vez mais exíguos que sobram tanto das apropriações privadas do solo urbano (em suas variadas escalas), quanto das infra-estruturas que surgem dos processos de metropolização não sejam espaços que participam da mesma lógica vigente.

Segundo este modo de compreensão de ação política, toma-se um possível intervalo deixado pelo sistema como possibilidade de criar distúrbios e nele fomentam-se eventos que se apropriam da diversidade do entorno, os quais teriam o benefício de germinarem em um espaço em que o sistema econômico e cultural não estaria “ativo”. Esta aposta “política” na dinamização dos “entres” se ressentem de um questionamento prévio, a respeito da natureza destes espaços. O que é decisivo demarcar é que os intervalos são orientados (na forma, na dimensão e em sua duração) pela mesma lógica do sistema, como alternativas pré-configuradas. Mesmo que não participando de uma imagem mental da cidade, como pontuamos no segundo capítulo, o “vazio”, como o “cheio”, é vital para a reprodução do capital.

Deste modo, não é possível tomar o “vazio” como o nada, como “ausência”. Ele participa igualmente do campo das multiplicidades e compõe um modo de “presença” do *estado da situação*. O que se tem, a nosso ver, nesse tipo de ação, é, nas palavras de Badiou, apenas a “torção de um espaço único”. E essa torção se processa até o ponto em que este espaço permite ser torcido. Sabemos que a própria torção pode ser incorporada e “distorcida”. Seguindo Badiou, a “torção do espaço único” é muito distinta do “um dividido em dois”, da conformação de espaços e tempos efetivamente heterogêneos.

Quanto à *reducibilidade de uma estética como política* (o outro modo-chave que age na *arquitetura como preparação do campo político*), o fluxo entre os termos estética e política ocorre de maneira inversa ao que age na *reducibilidade da política a uma estética* - mas ocupa flancos abertos por esta. Ou seja, seria possível pela adoção, apropriação e atualização de uma estética

outrora vinculada a uma concepção política garantir a ocorrência de ações políticas no presente.

Reside nestas práticas um paradoxo. Elas são conformadas pela *fidelidade* a uma idéia de arquitetura *singular universal* e à valorização do processo histórico de sua conformação, talvez como visada de que seja a única possibilidade de ação arquitetural a ser realizada enquanto socialmente não se faz política. No entanto, esta *fidelidade* ocorre em relação a um processo histórico que não tem mais efeito político. Nesta lógica em que se toma determinada estética como política, passa a se estabelecer uma esfera de garantia e de isenção à arquitetura (e ao arquiteto) que assim opera.

Em termos largamente majoritários, a noção de “política” presente nesta concepção é a de que ela ocorre e pode ocorrer a todo momento, uma “política freqüente”. A *reducibilidade de uma estética como política* opera ainda pela continuidade do que aí está. Em uma via, produz confortavelmente as suas particularidades, todas aceitáveis e respeitadas como “diferenças”, desde que não comprometam o consenso supra-estrutural. Em outra via, como gesto civilizatório, pretende-se como último ato possível de “esclarecimento” – feito a partir da manutenção de uma ação de *desvio* que perdeu o seu lastro e foi estetizada.

Nas suas duas pontas, na arquitetura de autor e na arquitetura “de série”, o que há é a “política freqüente” de administração das diferenças e das desigualdades, que trata os seres a partir de suas necessidades, mantendo-os na condição de vítimas, e não ações que as transcendam e componham processos de subjetivação política.

Há nessa lógica do “fazer política” uma clara ênfase na identificação, naquilo que se pode “apontar com o dedo”, de elementos diferenciais, sejam objetos, sejam pessoas que materializaram “rupturas” com seu desempenho frente ao conjunto da realidade. Como se sabe, entretanto, a lógica da “ruptura” pelo desempenho, da objetualização e da personificação das rupturas, baseada na produção incessante de novas formas pela postulação da morte de suportes e técnicas, é

a que opera na própria reprodução do capital via obsolescência programada. Ao tomar para si o objetivo da “ruptura” estética, a prática arquitetural reduz-se (ou novamente amplia-se e identifica-se com a lógica do capital) à procura incessante pela novidade da linguagem.

A questão chave da prática da arquitetura permanece sendo o projeto; há que se repensar as reificações que a circundam, por um lado, como prática “naturalmente” política e, por outro, como atividade “naturalmente” genial. É fundamental deslocar a arquitetura da esfera do gerenciamento das desigualdades que, explícita ou implicitamente, se apresenta como gesto civilizatório (a “boa” arquitetura) e como produção de particularidades (o encerramento nos “ismos”).

Nesse caso da manutenção anacrônica de uma noção de vanguarda, o que se tem é a permanência de um posto reificado de heroísmo pelo qual a arquitetura (uma prática e ou uma espacialidade) pensa poder *por si mesma* gerar processos contínuos de superação (*sacrifício*, nos termos de Badiou) do existente. Concepção que gera deslocamentos de poder nas vinculações dos termos arquiteto e arquitetura com os termos *sujeito* e evento. Em nosso entender, estas vinculações devem ser redesenhadas segundo uma posição política que re-situe os termos arquiteto e arquitetura. Um campo de deslocamento da produção da *arquitetura como preparação do campo político* para a *co-participação na conformação de espaços políticos*, por meio da *militância por processos de subjetivação*, é o que ensejam delinear, por exemplo, alguns trabalhos de assessoria de arquitetura para populações de baixa renda, com todas as ambigüidades e os limites que entre uma condição e outra cada uma dessas práticas se apresenta.

Em larga medida, o arquiteto tem sido, como qualquer ser, um *habitante das situações*, que vive do suprimento das necessidades e das (im)previsibilidades da vida, o que quer dizer, a continuidade do *estado da situação*. A este contexto contribui com seu saber, projetando suportes espaciais que sejam correlatos (ou diferenciais permitidos) aos anseios seja da sociedade, seja do mercado (quando estes ainda não se fundiram). Continua como *arquiteto da situação* quando se

vincula a políticas de interesse e à administração das diferenças e das desigualdades.

Mas, ele *por si mesmo* não se transformará em *sujeito*. O arquiteto “herói”, se quiser tomar parte em políticas efetivamente orientadas pela igualdade e por *singularidades universais*, deverá decidir por assumir uma condição de *militante*. Decisão que converterá a falsa ideologia do grande (no qual parece ainda residir o desejo pela totalidade) na potência verdadeira do pequeno. “Existir inclusive no silêncio” é uma decisão política extremamente poderosa. Se ela refuta a lógica que rege o mundo contemporâneo, ela não advoga para o niilismo do nada a fazer, o silêncio passivo – extremos que aqui e ali, formam o arquiteto. Há que arquitetar-militar no silêncio, no tempo da construção política.

Ao assumir a decisão por ser um *militante*, o arquiteto pode entrar na composição de um *sujeito* que lhe excede (processo de subjetivação). Dizemos *pode*, pois um *sujeito político* é sempre uma composição coletiva e faz uma requisição também coletiva, pela *fidelidade* a um evento ocorrido. Ou seja, um *sujeito político* compõe-se de um coletivo de *militantes* (ou *corpos*) que se mantém em relação com as marcas de um evento político. Assim como há no desenrolar da situação a possibilidade de que não haja evento político, o mesmo se dá com o *sujeito*. Ambos dependem de uma decisão coletiva de apropriação e subjetivação em relação ao estado das coisas vigente.

O coletivo implicado, que se coloque a questão, não concerne tampouco à requisição do pensamento de uma “corporação de arquitetos”. Esta igualmente deve compor um *sujeito* político que mais uma vez a excede. Pois uma heterogeneidade política, como uma requisição virtual de todos, deve partir também de componentes heterogêneos. Deve-se atentar para o fato de que, em um contexto cultural de incentivo da “criação colaborativa” seguido, não raro, de sua cooptação, a criação de espaços coletivos de criação por si só não garante uma efetividade política. Esta dependerá fundamentalmente do engajamento deste coletivo na criação de heterogeneidades políticas, seja no seu modo de ação, seja na natureza dos processos em que se engaja.

O deslocamento não é pequeno. Deve-se refutar o entendimento pelo qual o saber de um profissional especializado, os rituais de produção, de comunicação e de afirmação intra-corporação, os interesses de classe e de uma ideologia política que se faz de sobrevôo ou que se põe em controle panóptico são *em si mesmas* instâncias de uma política efetiva. Elas têm se mostrado, ao contrário, como modos de existência do *arquiteto das situações*. Ao arquiteto cabe ou ser um *habitante das situações* ou colocar-se *em situação* e militar cotidianamente pela ocorrência rara da relação entre arquitetura e ação política.

É necessário re-inserir o arquiteto e a arquitetura no espaço e no tempo da política. A chave está em repensar a noção consensual de projeto como uma atividade de criação autônoma do arquiteto, externa e prévia ao campo político. É decisivo re-situá-lo “para dentro” e “simultaneamente” a uma política. Deslocá-lo da *preparação do campo político* para a *ação situada em um campo político*. É daqui que decorre o fato de que a nossa primeira hipótese, a de que a noção de “evento”, segundo a filosofia de Alain Badiou, traria abertura para investigações críticas sobre o projeto e práticas de espacialização na arquitetura contemporânea, se coloca para além de uma possibilidade, como uma afirmação de caráter ético. Face a isso, é necessário que redesenhemos as conexões consensuais dos termos arquiteto e arquitetura com os termos *sujeito* e evento e incluamos outros.

Como também, pela segunda hipótese, a de que a noção de evento levaria à reconsideração da relação entre estética e política no campo da arquitetura, propomos a arquitetura (processos de espacialização e espacialidades) como uma relação que não seja nem de *redução*, nem de *separação* entre a sua dimensão estética e a sua dimensão política. Ou seja, tomando o diagrama de Badiou, quando o *processo de subjetivação* em que a arquitetura se coloca para compor é conformado por um *campo de distância* entre o *traço* de um evento (dimensão política) e a construção de seu *corpo* (dimensão estética) – sem *separação* e sem *redução* de um ao outro.

É necessário reconsiderar as práticas e as espacialidades arquiteturais segundo um sentido da política, recobrando a concepção de evento. Como ato de

invenção, devem-se investigar outros paradigmas de espacialização e de espacialidade para o *espaço político*. Demarcaremos a nova posição que os termos *evento*, *experiência*, *sujeito*, *corpo* e *tempo*, os quais manejamos em toda a tese, passam a ter a partir da consideração do evento como mobilizador da política. Estes termos engendram e são engendrados por outro, o de *espaço eventural* que proporemos como relação entre ação política e arquitetura.

Do evento “como motor da diferença” e “como programação performática” para a sua condição de “ocorrência da política” o deslocamento, como o dos outros termos, é considerável. Termos que são decisivos na teoria de Tschumi, como o são para a esfera cultural e para a arquitetura que lhe é correlata. Eles são igualmente nodais para sinalizarmos um campo de mobilidade política para a arquitetura nesse cenário, dentro do qual cada um dos termos adquire um outro estatuto. Pela consideração da política, cada novo estatuto que dela emana para um termo é imbricado com o novo estatuto dos demais.

O evento se desloca de motor da diferença e de elo de maximização da performance como princípios, os quais regem situações em que operam a desigualdade e a necessidade, para a ruptura dessas mesmas situações. Nessa nova condição, ele é imanente à situação, mas não a habita e, por isso, não é um elemento que mantém o seu fluxo. Por outro lado, ele não apenas a rompe. Traz consigo a afirmação de que um outro mundo é possível. A *diferença imanente* que opera se coloca acima do princípio da diferença. Apresenta-se como condição da igualdade, da verdade e da universalidade. Não se orienta pelo paradigma da performance e o critério do desempenho não se aplica a ele. Antes tem a competência de instauração de contra-performances ao *estado da situação*.

A noção de *experiência*, originalmente vinculada a uma condição de emancipação do sujeito, que na modernidade se acreditou possível a sua reaparição por meio do choque, foi transformada no contexto cultural contemporâneo no “atual”, naquilo que é atualizado pelas vivências, segundo a máxima de que é produzida para ser consumida. A arquitetura, ao que lhe condiz nessa lógica, tem suprido o cenário com “espaços experienciais”. Este é o

intervalo que aparece no *Parc La Villette*, entre o desejo expresso na teoria e o espaço-evento que opera.

Na teoria de Tschumi, a “experiência” do evento aparece como a “ação com reflexão” em uma situação em que o sujeito está implicado (não concerne nem ao sobrevôo, nem à apreensão totalitária). Entretanto, ela mantém-se no campo da indecidibilidade, ou seja, como processo ininterrupto de diferenciação. No cenário cultural, no qual opera o parque, a indecisão (não-pensamento) sobre o *estado da situação* é o contexto recheado pelo par consenso-diferenças.

Na concepção política do evento, a *experiência* concerne ao sujeito situado. Ela é igualmente decorrente de um pensamento sobre o que é a situação e de uma decisão de ação segundo as possibilidades práticas que se abrem com um evento. É o regime de conseqüências que se apresenta em um processo de *fidelidade*, a construção de uma racionalidade no interior de uma seqüência política.

A questão do sujeito coloca-se, assim como a referente aos outros termos, em um campo de disputa de sentido, no qual a visada política apresenta uma ruptura com os sentidos correntes. O deslocamento do “sujeito” da posição de receptor para a de agente ativo na experiência espacial que realizou Tschumi (como, de resto, a noção de “participação” na arte nos anos 1960 e 70), posicionou-o como peça-chave dos processos de diferenciação que ocorreriam nos espaços-eventos. O “sujeito”, neste caso, é um puro processo de diferenciação, sendo sempre outro.

Se este foco dado ao “sujeito” e ao que nele e no espaço ocorre representou um ganho disciplinar da arquitetura, vê-se que, desde então, ele ganhou outra conformação na esfera cultural, como na própria arquitetura (de participação, fala-se em interação) e deve ser reconfigurado. Na cultura mercadificada, o “sujeito” tem uma pré-existência natural, mas incompleta. Esta deve ser preenchida pela construção exterior de atitudes via consumo e medida pelo seu desempenho, pelo espectro de diferenças (fluxos culturais) que emana e que respeita.

Na política, a questão do sujeito também é decisiva, mas é de outra ordem. Em contraposição às noções anteriores, o *sujeito político* não se encerra na interação entre os seres no sistema da linguagem e da cultura. Ele decorre de uma *diferença imanente* que irrompe apenas com a decisão política de composição de uma verdade universal. O *sujeito político* se coloca acima dos seres das multiplicidades.

Passemos à noção de corpo. Do mesmo modo que o corpo na arquitetura, na arte, e na esfera cultural converteu-se - de modos distintos, é claro - em instância de acesso a diferentes noções de sujeito, ele tornou-se, para aquela última, o suporte privilegiado de índices de atitude a ser conquistado. Diferenças e performance são termos que têm sido facilmente vinculados ao corpo – campo das “experiências”. Mas, segundo a noção de política presente nesta tese, estas vinculações têm sempre o sentido de um corpo *habitante das situações*. Ao contrário, o *corpo político* não vive apenas de acordo com o que está no mundo, ele necessariamente se coloca sempre em um *campo de distância* com o *traço* de um evento, na composição de um *sujeito*. O que quer dizer que ele é o suporte finito, o *militante* de um processo político.

O *tempo* da política se confronta com o tempo dominante. Não é o tempo da circulação da informação, da construção das performances e das diferenças que orientam as atitudes nos fluxos culturais. Não é o tempo da visibilidade e da comunicação (*timing*, no inglês). Como não é o tempo das “experiências espaciais” centradas nos corpos interativos.

O *tempo* da política é o do comprometimento com a construção de espaços de dissidência. Não se mede pela interação com as novidades, mas pela perseverança na decisão política. O *tempo* de uma paciência construtiva é habitado por *tempos* internos, que são os dos modos de apresentação da política. Isto é, o *tempo* político reside em uma continuidade formada por ações táticas descontínuas, que tomam lugar e tem uma duração segundo a efetividade daquele modo de ação. Ele é habitado pelo *tempo* oportuno para cada tipo de ação na sequência do *tempo* político.

São esses os sentidos que *evento*, *experiência*, *sujeito*, *corpo* e *tempo* têm na ação política como a vemos a partir de Badiou. É a partir deste solo que, acreditamos, deve mover-se o arquiteto *militante* em práticas de espacialização, compondo espacialidades politicamente relevantes frente ao mundo contemporâneo. Portanto, não se trata de conceber o espaço como estratégia de programação de atividades segundo a lógica cultural ou como ocupação de interstícios pré-configurados como tentativa de torção do sistema.

Contrapomos à “arquitetura dirigida a eventos” (“*Event-driven Architectures*”) uma “espacialização comprometida com um evento político”. Nesta contraposição inverte-se a lógica do posicionamento da prática arquitetural como termo anterior a um “pseudo-evento” para outra na qual aquela se engaja em um processo de fidelização que um evento de ruptura desencadeia (condição de uma *verdade*). Uma prática de espacialização, como ação singular e situada comprometida com a ação política, ou seja, com um evento como matéria coletiva, necessariamente se contrapõe aos particularismos que encerram grupos de interesse das mais diversas ordens e se caracteriza pela veiculação de apenas uma única requisição: o imperativo ético da igualdade sob a qual se colocam as multiplicidades do ser (condição de *universalidade*).

Em primeiro lugar, é fundamental que se coloque: não cabe à arquitetura, ao arquiteto e ao projeto a posição concernente ao evento político. Como também não lhes cabe, por si mesmos, o posto de *sujeito* do evento. A eles cabe serem tão somente (o que não significa pouco no mundo contemporâneo) instâncias *militantes*, *corpos* (suportes do traço de um evento, dimensões finitas) comprometidos com um regime de consequências que se desdobra pela *fidelidade* a um evento político.

Mas o que significa em nosso caso (do arquiteto, da arquitetura e do projeto), configurar-se como *corpo*, como *militante*? Não se trata de produzir eventos ou mesmo projetar “espaços-eventos”, no sentido que este recebeu nos capítulos anteriores desta tese. Um espaço ou um arquiteto não produz evento político. Como não é o arquiteto ou o espaço que instaura a política. Ao contrário, a política precede o espaço, ela se espacializa e decorre em *processos de*

subjetivação. Configurar-se como *corpo*, como *militante* no mundo contemporâneo, significa furar a barreira do não-pensamento e da indecidibilidade, significa pensar sobre o que é a situação e decidir se comprometer com espaços e tempos políticos.

Segundo Badiou, um *sítio eventural* só se conhece *a posteriori* da ocorrência do evento, no entanto, a sua condição crítica, de distinção em relação à dominância, se conhece de antemão. Apoiaremos-nos nessa condição do *sítio eventural* sabida *a priori* para delinear um campo de ação política. Chamaremos de *espaço eventural* (um “múltiplo anormal”, um “múltiplo na borda do vazio” que *poderá ser* suplementado por um evento) como sendo as práticas de espacialização e as espacialidades engendradas por uma ação coletiva *militante*. O que equivale a dizer que são práticas de espacialização e espacialidades *anormais* que se colocam nas bordas do *estado da situação* (vazio), comprometidas com uma “heterogeneidade política”.

Aqui se dá o imbricamento processual do evento com o ato político como produção de um tempo e de um espaço: ao colocar-se comprometido com um evento político anterior a si, o *espaço eventural* busca a sua constante reinvenção, sempre na “borda”, situação que o coloca como possível suporte a ser suplementado imprevisivelmente por um outro evento político. Sabe-se de sua condição geral, mas não das características específicas que tomará em uma situação. Um *espaço eventural* não é da ordem da reprodução e da transposição das técnicas. Ele exige que se coloque (arquitetura, arquiteto e projeto) *em situação*, nela investigando as características que tal condição pode tomar. Esta ação, a um só momento, apresenta-se como dissenso político e ativação de possibilidades para o sensível.

Considerando o diagrama proposto por Badiou, o *espaço eventural* não ocupa o lugar concernente nem o ao *sujeito* do evento, nem ao do próprio evento político. O *espaço eventural*, tomando o diagrama de Badiou, é um *corpo* inserido em um *campo de distância* (nem de *reducibilidade*, nem de *separabilidade*) entre a dimensão política e a dimensão estética. Não se trata de espacialização ou de apropriação de intervalos ou interstícios pré-configurados, pensamos que ele

tem outra efetividade política, baseada em outra geometria de posição, em outra *topologia*. Operando pela afirmação de uma heterogeneidade, criam-se *singularidades* espaço-temporais.

No que concerne à arquitetura, seguindo-se Badiou, somente uma ação que não seja comprometida com o tempo e o espaço da representação do capital e dos poderes oficiais, abrirá lugar para uma paciência construtiva focada na investigação de novos trajetos, ou seja, no engendramento de outras racionalidades que não a do conhecimento que rege o *estado da situação*, o qual é chamado a se mostrar e ser medido frente ao que se está conformando.

A construção de *espaços eventuais* leva-nos a repensar, em uma ponta, os modos de projeto e de vinculação social sobre os quais se assentam os processos de projeto e, na outra, os objetos de projeto da *arquitetura da situação*. Esta construção deve se orientar pelo dissenso em relação às “arquiteturas de performance”, à associação estratégica de “espaços como programação” com “formas como espetáculo”, que exigem interação. A conformação do espaço arquitetural enquanto *espaço eventual* implica uma relação não programática e não funcional com o próprio espaço, como construção do lugar da *experiência* e suas possibilidades.

Pensar o *espaço eventual* requer contrapor a reificação tanto do objeto arquitetônico (por extensão, do autor e das tecnologias de representação e de suas traduções imagéticas), quanto das noções de programa e programação (por extensão, da cultura e da economia). É importante demarcar: um *espaço eventual* não se configura nunca como um objeto que encerra particularidades (e que se define como uma) ou que dá suporte programático às multiplicidades que conformam o vazio do *estado da situação*. Objeto, autor, programa e programação são da ordem das necessidades que orientam a existência dos *habitantes das situações*.

A instância privilegiada concedida ao programa e à programação na *arquitetura da situação* é a que ocupa a política no *espaço eventual*: não se tem, então, uma espacialização de um programa como indutora de “eventos” de consumo,

mas uma *espacialização de uma política como fidelidade a um evento heterogêneo*. No sentido da fidelização à construção de processos políticos, inverte-se a valoração corrente: são trocados os sinais do que deve haver de muito e de pouco. Os valores de uma espacialização e de uma espacialidade devem residir na política que as mobiliza e não nos recursos materiais e financeiros que agregam.

Colocar-se *em situação*. Decidir. Arriscar-se. Manter o comprometimento. Dispor-se a compor um *processo de subjetivação*. É tudo o que se exige de uma prática como *espaço eventural*, que pretende estar *dentro* e agindo *sincronicamente* a uma política.

E esta consideração da política traz consigo outras condições, as quais decorrem do fato de que o evento da política é sempre um *singular* que, como requisição de um coletivo, remete ao *universal*. A isto se deve que não se pode tomar a arquitetura como *espaço eventural* senão como um espaço engendrado por uma política de dissidência. A arquitetura como espacialização das necessidades do *estado da situação* passa a ser pensada como espacialização de rupturas na situação, como espaço de liberdade. Por mínimo e local que seja, o *espaço eventural* é sempre um espaço de invenção, de dissidência. O *espaço eventural* é o negativo da *arquitetura da situação*.

Entretanto, como acontece com um evento político, um *espaço eventural* é parcialmente partilhável. Ou seja, a sua ocorrência depende de um processo de decisão intransferível de reconhecimento. Parafraseando o que afirma Badiou para a filosofia (1994: 17), acreditamos que *uma* arquitetura (como *um* arquiteto) só poderá resistir no mundo tal como é se souber discernir as experiências que são heterogêneas à lei deste mundo, *experiências* tomadas como *singularidades universais*.

Este discernimento não se faz igualmente sem uma decisão política de reconhecimento de que tais *experiências* são comprometidas com o evento político. Isto se deve, porque freqüentemente atua na esfera dos discursos de manutenção do *status quo* o que Badiou chama de “revisionismo eventural”, uma

estrutura discursiva que mina a relação entre o *singular* e o *universal*, ou seja, que invalida qualquer *experiência* política *singular* como tendo validade *universal*: “a negação do universalismo político, a negação do próprio tema da emancipação, requer mais que mera propaganda reacionária. Ela requer o que pode ser chamado de ‘revisionismo eventural’. Como exemplos têm-se, por exemplo, a tentativa de Furet de mostrar que a Revolução Francesa foi inteiramente fútil, ou as inúmeras tentativas para reduzir Maio de 68 a um impulso da massa estudantil em direção à liberação sexual. O revisionismo eventural mira a conexão entre universalidade e singularidade. Nada terá tido lugar senão o lugar, descrições predicativas são suficientes, e qualquer coisa que seja universalmente preciosa é estritamente objetiva. Sutilmente, isto se junta à alegação de que qualquer coisa que seja universalmente valorada reside nos mecanismos e no poder do capital, acompanhado de suas garantias estatais (...) A negação reativa de que o evento aconteceu, como expressa na máxima ‘nada terá tido lugar senão o lugar’, é provavelmente o único modo de minar uma singularidade universal. Ela desqualifica as consequências e cancela qualquer coisa que se apresente como próprio ao procedimento eventural” (2006a).¹⁹⁷

A esta posição, exercida em larga escala pela mídia globalizada, que vincula interesses de grandes grupos financeiros com os aparelhos dos estados, há que se contrapor com a criação de outros *espaços eventuais*, com clara proeminência discursiva e enunciativa. Mesmo que todo *espaço eventural* seja constituído por discursos e enunciações, acreditamos que os *espaços eventuais discursivos* operam pela ocupação direta do espaço por um contra-discurso que se confronta com os discursos dominantes. Eles podem evidenciar e caracterizar, em (e para) um local, ações que o *estado da situação* nele toma. Como podem também constituir plataformas para cartografia de novas espacialidades e de dinâmicas imprevistas de uso do espaço decorrentes de práticas políticas.

Frente ao *estado da situação*, os *espaços eventuais* são campos de mobilidade e de mobilização. Ou seja, como modos de apresentação espaço-temporal

¹⁹⁷ “Nada terá tido lugar senão o lugar”, em francês, “rien n’a lieu que le lieu” e, em inglês, “nothing took place but the place” é uma expressão do poeta Mallarmé. A tradução para o português encontra-se no livro CAMPOS, Haroldo; CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 2a. ed.

oportunos sempre em engendramento. São processos compostos pelo pensamento do que é a situação, pelo agir segundo o excesso que pode advir *nela* (o qual abre possibilidades práticas e não exigências pragmáticas, portanto) e por re-posicionamentos táticos, que são modos de conexão entre os dois componentes anteriores, pensamento e ação.

Onde há o vazio (e ele existe por toda parte) e onde nele há o comprometimento com uma política de dissidência (e ela é rara), conformam-se os *espaços eventuais*. Respeitando as condições colocadas até aqui (ou seja, todo o conjunto de vinculações com o *evento*, a *experiência*, o *sujeito*, o *corpo*, o *espaço* e o *tempo* políticos), um *espaço eventual* pode se apresentar nas mais diversas formas que uma política de dissidência tem encontrado para *tomar lugar*: encontros, deslocamentos, construções temporárias, ocupações.¹⁹⁸

Múltiplos na borda do vazio. Cabe notar, no entanto, que as ocorrências dessas formas, não constituem, por si mesmas, *espaços eventuais*.

¹⁹⁸ Como uma das multiplicidades de apresentação do que estamos denominando aqui *espaço eventual* é que devem ser vistas as ocupações militantes de porções do território por tempos prolongados. Em 2002, a ocupação de um edifício na avenida Prestes Maia n. 911, região central da cidade de São Paulo, por centenas de famílias sem moradia, não foi a primeira ocupação a ocorrer no centro desta cidade, mas a que, com certeza, mais recebeu atenção de diversos espectros da sociedade - dentro e fora do Brasil. E isto se deveu tanto pelos números que ela envolveu, quanto pela *militância* que a caracterizou. Em um período de cinco anos (de 2002 a 2007), 468 famílias (1.600 pessoas) vinculadas ao Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) criaram condições de habitabilidade em um edifício abandonado havia duas décadas (com pendências de altíssimas cifras em impostos) e ali residiram. A dissidência que se colocou nesta ocupação, como em outras, foi quanto à lógica vigente de gestão dos espaços urbanos que coadunam gentrificação e segregação, que restringem o acesso das camadas mais pobres da sociedade à cidade e aos serviços públicos. Neste espaço e neste tempo, moradores e uma gama de apoiadores, compuseram um *processo de subjetivação* político, manifesto cotidianamente na manutenção da ocupação sob reiteradas ameaças de despejo pela justiça e em face às perversas ofertas de alternativas realizadas pela prefeitura. Um processo que se manifestou também na criação de espaços coletivos de encontro e formação – biblioteca, palestras, filmes e atividades artísticas. Em outra oportunidade, a criação de *espaços eventuais* - por meio de deslocamentos, ocupações físicas e discursivas - foi também o modo de apresentação de uma política de dissidência na Universidade de São Paulo em 2007, em face aos acelerados alinhamentos da instituição com a ideologia *capital-parlamentarista*. A manifestação ganhou a sua primeira dimensão de visibilidade pública e a mais contundente e prolongada pela ocupação da Reitoria da Universidade encabeçada pelos estudantes. Uma dimensão há muito tempo não vista em uma ação política desta natureza nestes tempos de exacerbação dos consensos de gestão no Brasil, justamente pela tática espacial utilizada, isto é, pela “escolha do território”, do lugar e dos modos de mobilização. O filósofo Paulo Arantes (in Machado, 2007) disse, à época do término da ocupação, em relação a este movimento que “no conteúdo, não há nenhuma alternativa política substantiva. Na forma, é uma ação política inédita, que tende a se multiplicar, como fórmula, independentemente do conteúdo. O contágio então vem da tecnologia política, do modo de fazer. O conteúdo está na forma”. Mas, talvez, resida aí mesmo, na forma-conteúdo desta *experiência* política como processo de espacialização, a potência da criação de espaços-tempos que permitam vislumbrar tornar possível o impossível de uma situação heterogênea. Por ora, como resultado, conferiu-se medida ao *estado da situação* e este foi levado a um recuo parcial: o governo do Estado de São Paulo reviu algumas de suas decisões e firmou declarações públicas sobre este fato. É possível, com o olhar retroativo requerido pelo *processo de subjetivação*, diante mesmo de todo o *revisionismo eventual* por parte da mídia, encontrar neste episódio, em forma de constelação, as condições que propõe Badiou para a ocorrência de um processo político. Defendemos que é possível reconhecer neste episódio, dentro da multiplicidade de limitações das decisões e ações tomadas, que “algo, mesmo que pontual e limitado, tomou lugar”.

É com esta lente que, acreditamos, devem ser investigadas *experiências* (no sentido posto por Badiou) relevantes quanto à espacialização de políticas de dissidência. E, esta decisão de investigação requer enfrentamento com o *revisionismo eventural*. É necessário afirmar que algo *a mais* pode tomar lugar, além do lugar, mesmo em uma maneira aparentemente limitada dentro de uma situação. Acreditamos, igualmente, que o reconhecimento e a afirmação da existência da *militância* na criação de *espaços eventuais*, na *fidelidade* a eventos (mesmo em pequena escala), os quais se situam para além do cotidiano consensual da disciplina (mas operam sobre o espaço urbano), podem contribuir para um processo de ampliação política das práticas arquiteturais.

Uma pergunta que se poderá fazer é, então o que resta da arquitetura como disciplina ou da arquitetura como objeto materializado? Como modos de ser do *estado da situação*, tudo pode continuar a existir, se particularizar e maximizar. Como efetuação de espacializações políticas, a arquitetura implicará em irromper *corpos* que suportam fidelidades ao evento político. O que significa que não se orientam pelo tradicional ciclo autor-projeto-construção-objeto.

A arquitetura será engendrada em *espaços eventuais* que podem ser definidos e caracterizados, mas não são passíveis de previsão e predição. Pode-se apenas dizer novamente que eles são *corpos* situados que estão em relação de fidelidade com *traços* de eventos políticos e com a ocorrência de possíveis eventos futuros.

É aqui, na relação do *corpo* com os *traços* de um *evento*, compondo um sujeito coletivo dissensual, que pode ainda residir um desejo pela relação entre a ação política e a arquitetura no mundo contemporâneo.

Considerações (não) finais

Acreditamos que os modos de relação entre os termos espaço e evento, seja pela produção da diferença, seja pela maximização de performances, demarcados neste trabalho, têm uma posição-chave para a compreensão de alguns movimentos que o campo disciplinar da arquitetura tem processado nas últimas décadas. Defendemos, igualmente, que, o redesenho das premissas que têm orientado esta relação é decisivo para uma inserção criticamente relevante da disciplina e de suas práticas no mundo contemporâneo.

Por um lado, esta relação tem operado no interior da arquitetura (entendida como um campo do conhecimento com os instrumentos que são próprios ao seu saber e ao seu fazer), a qual repensa dinamicamente as suas práticas e atua na e sobre a sociedade a partir do lugar social que ocupa. Por outro lado, esta relação opera em um campo do conhecimento (a arquitetura) que insere o seu saber e seu fazer, como serviço especializado em constante aprimoramento, num conjunto de atividades estratégicas orientadas para a reprodução acelerada do capital. A estas duas posições, contrapusemos uma terceira. Uma posição em que a relação entre espaço e evento pode mobilizar a arquitetura, com o seu saber e seu fazer, a se inserir em um campo político e, de dentro dele, atuar criticamente.

Esta posição foi construída sobre as hipóteses de que a noção de “evento”, segundo a filosofia de Alain Badiou, traria abertura para investigações críticas sobre o projeto e práticas de espacialização na arquitetura contemporânea e de que esta mesma noção levaria à reconsideração da relação entre estética e política no campo da arquitetura. A partir delas, demarcou-se um deslocamento

decisivo: a relação do espaço com o evento deixa de ser disjuntiva (a tese da *arquitetura como relação disjuntiva entre espaços e eventos* formulada por Tschumi) bem como estratégica (a operacionalização da *arquitetura como relação estratégica entre espaços e eventos* realizada pela lógica cultural), para se converter, no *espaço eventural*, em uma relação política: *a arquitetura como relação política entre espaços e eventos*.

Isto implica situar a prática projetual, o saber e o fazer da arquitetura, para dentro e sincronicamente à ação política, como diz Badiou, a uma *diferença imanente*. Não significa, portanto, subtrair da arquitetura a natureza do seu saber e do seu fazer, mas re-orientá-los frente ao presente perverso das lógicas que dominam. Não significa igualmente a arquitetura pleitear para si mesma, de antemão, uma relevância, mas construí-la. Há que se efetivar conexões estreitas entre a dimensão estética da arquitetura e a dimensão política que ela deve incluir em sua prática. “O corpo em relação com o traço de um evento” é uma chave para a questão.

Há que se investigar modos de apresentação dos *espaços eventurais*. E estes espaços são tanto enunciativos, como formativos. Ao que mais diretamente nos concerne, na condição de arquiteto, professor e pesquisador, os *espaços eventurais* devem também tomar lugar nos espaços-tempos da formação do futuro arquiteto. Não se trata de conteúdo a ser “administrado”, mas de construção subjetiva a ser trabalhada no processo de formação do arquiteto. Igualdade e *singularidade universal* são termos que carregam uma dissidência potente também aqui, nas relações cotidianas que perfazem as instâncias de ensino-aprendizagem – e além. *Evento, experiência, sujeito, corpo, espaço e tempo* devem adquirir um outro estatuto neste processo. O mesmo deve ocorrer ao projeto que opera a partir destes termos em sua acepção crítica.

A construção de inserções da arquitetura em um campo político a partir dos termos espaço e evento, em consonância com a radicalidade do pensamento de Alain Badiou, se mantém em aberto - e sempre se manterá. Pois estas inserções compõem e comporão um processo infundável de possível emancipação, de espacialização de uma política de dissidência que irrompe com o evento. Esta é

uma tarefa que está posta para uma ação política em um regime de consensos. O próprio Badiou (1994: 114) nos apresenta apenas um imperativo para o enfrentamento das dificuldades que se impõem ao percurso, que é a decisão subjetiva de resistência, a qual ele enfatiza citando passagem de *O inominável* de Samuel Beckett:

“É preciso continuar. Eu não posso continuar, eu vou continuar.”

Referências Bibliográficas

- ACCONCI, Vito (1981), "Some Grounds for art as a political model". In: SOBEL, Dean, KWINTER, Sanford, ACCONCI, Vito (2001), **Vito Acconci: Acts of Architectures**. Milwaukee Art Museum. p. 19-25.
- ANDERSON, Perry (1984). **A crise da crise do Marxismo. Introdução a um debate contemporâneo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Brasiliense.
- ARANTES, Otília B. F. (1993). **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos**, São Paulo: Edusp.
- _____. (1998). **Urbanismo em fim de linha**. São Paulo: Edusp.
- _____. (2002). "Cultura e Transformação Urbana". In: PALLAMIN, Vera M. (org). **Cidade e Cultura. Esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade, p.59-70.
- AUGÉ, Marc (1994). **Não-lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus.
- BADIOU, Alain (1994). **Para uma nova teoria do sujeito**. Trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- _____. (1995). **Ética: um ensaio sobre a consciência do mal**. Trad. Antônio Trânsito e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- _____. (1996). **O Ser e o Evento**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ.
- _____. (1998). **Compêndio de Metapolítica**. Trad. Filipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget.
- _____. (2005a). **Being and Event**. Trans. Oliver Feltham. New York: Continuum.
- BARZILAY, Marianne; HAYWARD, Catherine; LOMBARD-VALENTINO, Lucette (eds.) (1984). **L'Invention du Parc. Parc de La Villette, Paris: Concours International International 1982-1983**. Paris: Graphite.
- BAUDRILLARD, Jean (1976). **L'échange symbolique et la mort**. Paris: Gallimard/NRF.
- _____. (1990) **As estratégias fatais**. Trad. Manuela Parreira. Lisboa: Estampa.
- _____. (1993). **The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena**. Trans. James Benedict. London: Verso.

BENJAMIN, Walter (1978). "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Trad. Carlos Nelson Coutinho. In: Lima, Luiz C. (org.), **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____. (1985a). "Experiência e pobreza". In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p. 114-119.

_____. (1985b). "O autor como produtor". In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p. 120-136.

_____. (1985c). "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p. 197-221.

_____. (1985d). "Paris, capital do século XIX", em **Walter Benjamin. Sociologia**. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, p.30-43.

_____. (1989a). "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, v.3, p. 103-149.

BERKEL, Ben van, BOS, Caroline (edit) (1998). **Diagram Work: Data Mechanics for a Topological Age**. New York: Anycorp.

BRÉSIL BRÉSILS (2005). **Brésil Brésils. Année du Brésil em France**. Commissariat general Bésilien, Ministère de la Culture et lê Ministère des Relations Extérieures du Brésil, Commissariat general français, Ministère des Affaires Étrangères, Ministère de la Culture et de la Communication, Association française d'action artistique.

COSTANZO, Michele (2006). **MVRDV: Project between Imaginative Intuition and Datascape**. London: Thames & Hudson.

DAMIANI, Giovanni (2003). **Bernard Tschumi**. London: Thames & Hudson.

DEBORD, Guy (1997). **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto.

DELEUZE, Gilles (2006). **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal.

_____. (1995). **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. Trad. vários. 5º vol. São Paulo: ed. 34.

DERRIDA, Jacques (1986). "Point de Folie - Maintenant L'Architecture". In: HAYS, K. Michael (ed.) (2000). **Architecture Theory since 1968**. Cambridge: MIT Press. p. 570-581.

_____. (1988). **Limited Inc..** Trans. Samuel Weber, Evanston: Northwestern University Press.

_____. (1992). "Force of Law". Trans. Mary Quaintance. In: CORNELL, Drucilla; ROSENFELD, Michael; CARLSON, David Gray (eds.). **Deconstruction and the Possibility of Justice**. New York: Routledge, p. 3-67.

_____. (1995). **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. Coleção Debates, 2.ed. São Paulo: Perspectiva.

_____. (2002). **Without Alibi**. ed. Peggy Kamuf. Stanford: Stanford University Press.

DULEY, Alliette; ROSTAND, Édouard (2005a). "Archi-urban". **A nous La Villette**, Paris, 27/06/05. p. 02-03.

_____. (2005b). "À chacun son parc". **A nous La Villette**, Paris, 27/06/05. p. 04.

ESTÉ, Aquiles (1997). **Cultura Replicante. El orden semiocentrista**. Barcelona: Gedisa.

FONTENELLE, Isleide A. (2002). O nome da Marca: Mcdonald's, fetichismo e cultura descartável. São Paulo: Boitempo Editorial/Fapesp.

FOSTER, Hal (2002). **Design and Crime and other Diatribes**. London: Verso.

FOUCAULT, Michel (1977). **Language, Counter-Memory, Practice**. Selected Essays and Interviews. ed. Donald F. Bouchard. Oxford: Basil Blackwell.

GABLER, Neal (1999). **Vida, o filme**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras.

GALOFARO, Luca (2003). **Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo**. Barcelona: Gustavo Gili.

GROSSMAN, Vanessa; SPERLING, David; TSCHUMI, Bernard (2007). **Entrevista com Bernard Tschumi**. Paris, São Carlos (no prelo).

HAYS, K. Michael (ed.) (2000). **Architecture Theory since 1968**. Cambridge: MIT Press.

HOLLIER, Denis (1989). **Against Architecture: The Writings of Georges Bataille**. Cambridge: MIT Press.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor (1985). **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar.

JACQUES, Paola B. (org.) (2003). **Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

JAMESON, Fredric (1985). "Architecture and the Critique of Ideology". In: OCKMAN, Joan (ed.); BERKE, Deborah; McLEOD, Mary (co-eds.). **Architecture, Criticism, Ideology**, p.51-87, New Jersey: Princeton University Press.

_____. (1991). "Periodizando os anos 60". Trad. César Brites e Maria Luiza Borges. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pós-Modernismo e Política**, Rio de Janeiro: Rocco, p.81-126.

_____. (1998). **The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998**. London, New York: Verso.

_____. (2001). **A cultura do dinheiro. Ensaio sobre a Globalização**. Seleção e prefácio de Maria Elisa Cevasco; Trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes.

- KOOLHAAS, Rem (2002). **Junkspace**, October, jul., vol.100, n.1, Obsolescence, Cambridge: MIT Press, p. 175-190.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce (1998). **S,M,X,XL**. Amsterdam: Monacelli Press.
- KOOLHAAS, Rem; LEONG, Sze Tsung (2001). **Harvard Design School Guide to Shopping**. Barcelona: Taschen, p.129-156.
- Krauss, Rosalind (1979). "Sculpture in the Expanded Field", **October**, vol. 8. (Spring), p. 30-44.
- LAROUSSE Ilustrado da Língua Portuguesa** (2004). (coordenação editorial Diego Rodrigues, Fernando Nuno, Naiara Raggiotti). São Paulo: Larousse do Brasil.
- LOPES, Rodrigo G. (1997). **Burroughs, o fora-da-lei da literatura**, Cult, n.3, p-20-22.
- LOPES, Ruy S. (1995). **A imagem na era de sua reprodutibilidade eletrônica**. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (Dissertação de mestrado).
- LYNN, Greg (1999). **Animate Form**. New York: Princeton University Press.
- LYOTARD, Jean-François (2002). **A Condição Pós-Moderna**. 7. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MACHADO, Arlindo (2001). **Máquina e Imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas**. 3. ed. São Paulo: Edusp.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1994). **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes.
- MONTES, Fernando; TSCHUMI, Bernard (1970). "Do-It-Yourself-City". **L'Architecture D'Aujourd'hui**, n. 148, feb-mar, p.98-105.
- O'DOHERTY, Brian (2002). **No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte**. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes.
- PARACHUTE Revue D'Art Contemporain/Contemporary Art Magazine** (1999). "Architecture et Événement – Architecture and Event", n° 96,. Montreal: Éditions Parachute.
- RIFKIN, Jeremy (2001). **A Era do Acesso**. Trad. Maria Lucia G. L. Rosa. São Paulo: Pearson Education do Brasil.
- SAFATLE, Vladimir P. (2002). **Um novo realismo: entrevista com Alain Badiou**. São Paulo: Folha de São Paulo (29/09/2002)
- SAMPAIO, João (2000). **Introdução à Topologia das Superfícies**. XXII Encontro Brasileiro de Topologia/UFF. São Carlos: UFSCar.
- SCHAIK, Martin van; MÁCEL, Otakar (2005). **Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-76**. Munich: Prestel; IHAU-TU Delft.
- SCHECHNER, Richard (1988). **Performance theory**. New York, Routledge.
- SOLÀ-MORALES, Ignaci de (1995). "Terrain Vague". In: Davidson, C. C. (ed.), (1995), **Anyplace**. Cambridge: MIT Press.

- _____. (2002). **Territórios**. Barcelona: Gustavo Gili.
- SOMOL, Robert (1999). **Peter Eisenman Diagram Diaries**. London: Thames & Hudson.
- SPERLING, David (2003). **Arquiteturas contínuas e Topologia: similaridades em processo**. São Carlos, Escola de Engenharia de São Carlos – USP (Dissertação de Mestrado).
- SPERLING, David; LOPES, Ruy S. (2007). “Deslocamentos da experiência espacial: de *earthwork* a arquitetura líquida”. **Anais do XI Congresso da Sociedade Iberoamericana de Gráfica Digital**. Cidade do México: Escuela Mexicana de Arquitectura, Diseño y Comunicación (EMADyC) e SIGraDi.
- TAFURI, Manfredo (1969). "Toward a Critique of Architectural Ideology". In: HAYS, K. Michael (ed.) (1997). **Architecture Theory Since 1968**. Cambridge, MIT Press.
- TSCHUMI, Bernard (1988). “Parc de la Villette, Paris”. **Architectural Design**, 58(3-4), pp. 33-39.
- _____. (1990). **Questions of space: Lectures on architecture**. London: AA Publications.
- _____. (1994a). **Manhattan Transcripts**. London: Academy Editions. (1st edition, Architectural Design, 1981)
- _____. (1994b). **Architecture and Disjunction**. Cambridge: MIT Press.
- _____. (1994c). **Event-Cities (Praxis)**. Cambridge: MIT Press.
- _____. (2000). **Event-Cities 2**, Cambridge: MIT Press.
- _____. (2005). **Event-Cities 3: Concept vs. Context vs. Content**, Cambridge: MIT Press.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven (1995). **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. 1 ed.. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2003). **Aprendendo de Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify.
- VILLETTE, Parc de la (2004). **Plan de La Villette**. Paris, Direction de la Communication.
- VIRILIO, Paul (1993). **O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: ed. 34.
- _____. (2000). **A Landscape of Events** (Writing Architecture). Trans. Julie Rose, foreword Bernard Tschumi. Cambridge: MIT Press.
- _____. (2002). **Ground Zero**. London, New York: Verso.
- WALKER, Enrique.; TSCHUMI, Bernard (2006). **Tschumi on Architecture. Conversations with Enrique Walker**. New York: Monacelli Press.
- WARK, McKenzie (1994). **Virtual Geography: living with Global Media Events**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

WIGLEY, Mark (1993). **The Architecture of Deconstruction**. Derrida's Haunt. Cambridge: MIT Press.

XAVIER, Ismail (org.) (1990). **A experiência do Cinema**. 2.ed.. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme.

ZELLNER, Peter (1999). **Hybrid Space. New Forms in Digital Architecture**. London: Thames & Hudson.

Webgrafia

ARAÚJO, Schubert (2005). **A Comunicação como Fator de Competitividade e Estratégia Empresarial - A transformação das assessorias de imprensa em agências de comunicação empresarial**.

<http://www.multitexto.com.br/view_noticias.asp?ID=904&Param=Topo1> (17/07/2006).

BADIOU, Alain (2000a). "Presentación de la edición en castellano de El ser y el acontecimiento". **Revista Acontecimiento**, n. 19-20. Trad. Raúl J. Cerdeiras y Alejandro A. Cerletti. Buenos Aires, Manantial.

<<http://www.grupoacontecimiento.com.ar/documentos/badiou193.PDF>> (25/07/2006).

_____. (2000b). "¿Qué es la política?" (Transcrição de conferências proferidas em 24 e 25 de abril de 2000, no Encuentro Permanente por un Nuevo Pensamiento: Movimiento Social y Representación Política, Argentina). **Revista Acontecimiento**, n. 19-20.

<<http://www.grupoacontecimiento.com.ar/documentos/badiou192.PDF>> (14/08/2006).

_____. (2002). "Consideraciones filosóficas sobre algunos acontecimientos recientes." **Revista Acontecimiento**, n. 23. Trad. Bruno Bosteels e Simone Pinet.

<<http://www.grupoacontecimiento.com.ar/documentos/badiou23.pdf>> (14/08/2006).

_____. (2005b). "The subject of Art". Trans. Lydia Kerr. **The Symptom**, n.6. <http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html> (18/05/2007).

_____. (2005c). "The Adventure of French Philosophy". **New Left Review**, n. 35, September-October. <<http://newleftreview.org/?view=2580>> (23/05/2007)

_____. (2005d). "The philosophy as Creative Repetition", **The Symptom**, n.8. <<http://www.lacan.com/badrepeat.html>> (18/05/2007).

_____. (2006a). "Eight Theses on the Universal", **Lacan.com**. <<http://www.lacan.com/badeight.htm>> (06/11/2007).

_____. (2007a). "The Event in Deleuze", Trans. John Roffe. **Parrhesia** n.2, pp. 37-44.

<www.parrhesiajournal.org/parrhesia02/parrhesia02_badiou2.pdf> (02/09/2007).

_____. (2007b). "The Contemporary Figure of the Soldier in Politics and Poetry", **Lacan.com**. <<http://www.lacan.com/badsold.htm>> (06/11/2007).

BAUDRILLARD, Jean (1997). **El otro por sí mismo**. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama. <<http://www.temakel.com/texfilotrosimismo.htm>> (30/06/2007)

_____. (2007). "The Indifference of Space". In: **International Journal of Baudrillard Studies**, Volume 4, Number 1, January (Chapter Three from Francesco Proto's *Mass, Identity, Architecture: The Architectural Writings of Jean Baudrillard*. London: John Wiley and Sons, 2nd Edition, 2006). <http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol4_1/proto.htm#_ednref1> (06/08/2007).

BONDÍA, Jorge Larrosa (2002). **Notas sobre a experiência e o saber de Experiência**. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Jan/Fev/Mar/Abr, nº 19 (Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, publicada originalmente em julho de 2001 por Leituras SME). <<http://www.anped.org.br/rbe19/03-bondia.pdf>> (17/07/2006).

CALCAGNO, Antonio (2004). " Jacques Derrida and Alain Badiou: Is there a relation between politics and time?", **Philosophy Social Criticism**, vol. 30, n. 7. pp. 799-815. <<http://psc.sagepub.com/cgi/content/abstract/30/7/799>> (30/05/2007).

CANTINHO, Maria João (2003). "Modernidade e Alegoria em Walter Benjamin", **Espéculo**. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, n.24. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>> (01/09/2006).

COHEN, Joseph (2007). "Berliner Project", **Printed Project**, n.6. feb., p. 70-82. <http://www.visualartists.ie/berliner_vortrag.pdf> (30/05/2007).

DERRIDA, Jacques (1968). **La Diferencia / [Différance]**. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS
<http://www.ddooss.org/articulos/textos/Derrida_diferencia.pdf> (14/08/2006).

_____. (1984). "Signature, Event, Context". In: **Margins of Philosophy**. Trans. Alan Bass. Chicago, University Of Chicago Press. <<http://www.hydra.umn.edu/derrida/sec.html>> (24/02/2006).

_____. (1996). **Jacques Derrida's "Of the Humanities and Philosophical Disciplines"**, Roundtable Discussion with Hazard Adams, Ernst Behler, Hendrick Birus, Wolfgang Iser, Murray Krieger, Hillis Miller, Ludwig Pfeiffer, Bill Readings, Ching-hsien Wang, Pauline Yu, *Surfaces*, Vol. VI.108 (v.1.0A - 16/08/1996). <<http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol6/derrida.html>> (21/02/2006).

_____. (2001). "A Solidariedade dos Seres Vivos", Entrevista com Jacques Derrida por Evandro Nascimento, Mais!, **Folha de São Paulo**,

27/05/2001. <<http://www.rubedo.psc.br/Entrevis/solivivo.htm>> (10/03/2006).

DILLER, Elizabeth (2002). **Blur Building. Swiss Expo.02, Yverdon-les-Bains.** <http://www.bbr.bund.de/nn_82470/EN/Publications/lzR/Volume2005/DL_Heft01__BlurBuilding,templateId=raw,property=publicationFile.pdf/DL_Heft01__BlurBuilding.pdf> (07/05/2007).

EGS - EUROPEAN GRADUATE SCHOOL FACULTY (2007). **Alain Badiou Biography.** <<http://www.egs.edu/faculty/badiou.html>> (02/10/2007).

FFRENCH, Patrick (1995). **The Time of Theory -A History of Tel Quel (1960-1983)**, Oxford, Clarendon.
<<http://www.questia.com/PM.qst;jsessionid=DyYLPk0wQx12v2VD6hK4BCrbMZZhQcS9Pwp5IH92nvMy9dMnRdmL!703592027!-224606048?a=o&d=23169954>> (07/02/2006).

FOGARTY, Kevin (2004). "Primer: Event-Driven Architecture". In: **Baseline, The Project Management Center** (11/06/2004).
<<http://www.baselinemag.com/article2/0,1540,1606126,00.asp>> (12/07/2006).

FOUCAULT, Michel (1980). "Truth and Power." Interview by Alessandro Fontana and Pasquale Pasquino. Trans. Colin Gordon. In: **Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977.** ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books, p. 109-133. Originally published (in Italian) in **Microfisica del Potere.** ed. Alessandro Fontana and Pasquale Pasquino. Torino: Einaudi, 1977. Interview conducted in June 1976.
<http://www.kmu.edu.tw/~gigs/enrollment/doc/Truth_and_Power.pdf> (24/02/2006).

_____. (1984). "Michel Foucault – biography". In: **Michel Foucault info.** <<http://foucault.info/foucault/biography.html>> (08/02/2006).

INGRAM, James D. (2005). "Can Universalism Still Be Radical? Alain Badiou's Politics of Truth". **Constellations**, vol. 12, n.4, p. 561-573.
<<http://www.blackwell-synergy.com/doi/abs/10.1111/j.1351-0487.2005.00433.x>> (30/05/2007).

LAWLOR, Leonard (2006). "Jacques Derrida". In: **Stanford Encyclopedia of Philosophy.** Stanford: Stanford University.
<<http://plato.stanford.edu/entries/derrida/>> (10/06/2007)

MACHADO, Uirá (2007). "Invasão na USP revela um desejo paradoxal por ordem". **Folha de S. Paulo**, 24 de junho.
<<http://subrosa3.wordpress.com/2007/06/24/invasao-na-usp-revela-um-desejo-paradoxal-por-ordem/>> (30/06/2007).

MILLER, Adam S. (2005). "An Interview with Alain Badiou 'Universal Truths and the Question of Religion'". **Journal of Philosophy and Scripture.** Volume 3, Issue 1, Fall, pp.38-42. <<http://www.philosophyandscripture.org/Issue3-1/Badiou/Badiou.pdf>> (22/05/2007).

OFFICE Québécois de la Langue Française (s/d), **Grand Dictionnaire Terminologique.**

http://w3.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index1024_1.asp.
(11/07/2006).

PROTO, Francesco (2007). "Philosophy As A Commodity: *Mode d'Emploi*", in **International Journal of Baudrillard Studies**, Volume 4, Number 1, January (Introduction from Francesco Proto's *Mass, Identity, Architecture: The Architectural Writings of Jean Baudrillard*. London: John Wiley and Sons, 2nd Edition, 2006.)

<http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol4_1/proto.htm#_ednref1>
(06/08/2007).

RADICAL Politics (2006). "After the Event: Rationality and the Politics of Invention. An Interview with Alain Badiou." **Prelom**, n.8. pp. 180-196.

<www.prelomkolektiv.org/pdf/prelom08.pdf> (02/07/2007).

SEDOFSKY, Lauren (1994). "Being by Numbers. Interview with artists and philosopher Alain Badiou". **ArtForum**, oct. <www.encyclopedia.com/doc/1G1-16315394.html> (02/07/2007).

SHORT, Tara (1998) "Of mice and madness: questions of occupation interpreted through Disneyland and Parc de la Villette", **The Journal of Architecture**, 3:2, 147 – 169. London: Routledge.

<<http://dx.doi.org/10.1080/136023698374260>> (05/08/2007).

SPERLING, David (2005a). "As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte". **Revista do Fórum Permanente de Museus**.

<<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/documnt.2005-03-14.6817880600>> (19/09/2007).

_____. (2005b). "Interface? Intervalo!", **Revista do Fórum**

Permanente de Museus. (Texto da palestra na mesa-redonda "A Instituição como Interface" no 1º Simpósio Internacional do Paço das Artes "Padrões aos Pedagos: o Pensamento Contemporâneo na Arte". São Paulo, 2005)

<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_03/mesa3_sperling/> (19/09/2007)

SPUYBROEK, Lars (2002). "Diagramming". Interview by Cho Im Sik. **Virtual Architecture + Digital Urbanism** – Sarai Reader 2002: The Cities of Everyday Life. pp. 243-248.

<<http://www.sarai.net/journal/02pdf/09virtual/03diagramming.pdf>>
(16/10/2002).

TSCHUMI, Bernard (1975). **Questions of Space**.

<http://space.arch.ethz.ch:8080/ss97/reader/texts/questions_of_space_text.html> (06/02/2006).

_____. (2001). **Entrevista de Bernard Tschumi a Bruno Roberto Padovano**. <<http://www.vitruvius.com.br/entrevista/tschumi/tschumi.asp>>
(09/01/2006).

VILLETTE, Parc de la (2003). **Parc de La Villette**.

<<http://www.villette.com/us/mainprog.htm>> (26/04/2006).

ZIZEK, Slavoj (2000). "Why we all love to hate Haider", **New Left Review**, n. 2, march-april. <<http://newleftreview.org/?view=2228>> (30/07/2007).

Obras Consultadas

- AURICOSTE, Isabelle; TONKA, Hubert (1987), **Parc-Ville Villette**. Collection Vaisseau de Pierres, n. 2. Paris: Champ Vallon.
- BADIOU, Alain (1997a). **Deleuze, o clamor do ser**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- BARTHES, Roland (2004). **O Prazer do Texto**. Trad. Jacob Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva.
- BENJAMIN, Andrew (1988). "Derrida, Architecture, and Philosophy". **Architectural Design**, 58(3-4), p. 8-11.
- BENJAMIN, Walter (1989a). "Paris do Segundo Império". In: **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, v.3, p. 09-101.
- BLOCK, R., NOLLERT, A. (dir.) (2005). **Kollektive Kreativität/Collective Creativity**. Kassel: Kunsthalle Fridericianum, Siemens Arts Program.
- _____. (2004). **O Vestígio e a Aura. Corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond.
- CABRAL Fº, José dos Santos (2004). "Arquitetura Irreversível – o corpo, o espaço e a flecha do tempo". In: BANANA, A; LOBO, C. (orgs.), **Catálogo Fórum Internacional de Dança - Extensão Brasil 2002-2003 "O Corpo Pensa"**. Atômica Artes: Belo Horizonte. p. 41-46.
- CRIMP, Douglas (1995). **On the Museum's Ruins**. Cambridge: MIT Press.
- DELEUZE, Gilles. (1998). **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto S. Fortes. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1992). **O que é a Filosofia?**. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munõz. São Paulo: ed. 34.
- FAVARETTO, Celso F. (2000). "Arte do tempo: o evento". **Sexta-Feira**, São Paulo, v. 5, p. 110-117.
- _____. (2003). **Do horror: a cena contemporânea, resistência e criação**. Texto de conferência no Simpósio "A vida em cena: teatro e subjetividade", integrante do evento *Porto Alegre em cena*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura / UFRGS.
- FOUCAULT, Michel (1967). "Of Other Spaces". In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.) (2002), **Visual Culture Reader**. London: Routledge.
- GROSZ, Elisabeth (2001). **Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space**. Foreword by Peter Eisenman. Cambridge: MIT Press.
- GUATELLI, Igor (2005). **O(s) lugar(es) do Entre na Arquitetura Contemporânea (Arquitetura e pós-estruturalismo francês)**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Tese de doutorado)

- JAMESON, Fredric (2004). **Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e outros ensaios**. Org. e Trad. Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: UFRJ.
- JENCKS, Charles (1988). "Deconstruction: The Pleasures of Absence". **Architectural Design**, 58(3-4), p. 17-31.
- JONES, Peter B.; PETRESCU, Doina; TILL, Jeremy (eds.) (2005). **Architecture and Participation**. London: Spon Press.
- KOOLHAAS, Rem (1977). "'Life in the Metropolis' or 'The Culture of Congestion'". In: HAYS, K. Michael (ed.) (2000). **Architecture Theory since 1968**. Cambridge: MIT Press. p. 322-330.
- KWINTER, Sanford (2001). **Architectures of Time. Toward a Theory of the Event in Modernist Culture**. Cambridge, London: MIT Press.
- KWON, Miwon (2002). **One Place After Another: Site-specific art and locational identity**. Cambridge: MIT Press.
- LYOTARD, Jean-François (1996). **Moralidades pós-modernas**. Campinas: Papirus.
- NESBITT, Kate (ed) (1996). **Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995**. Princeton Architectural Press: New York.
- PALLAMIN, Vera M. (org) (2002). **Cidade e Cultura. Esfera pública e transformação urbana**. São Paulo: Estação Liberdade.
- PAPADAKIS, Andreas (1988). "Deconstruction in architecture". **Architectural Design**, vol. 58, Londres: Academy.
- ROLNIK, Suely; DISERENS, Corinne (cur.) (2006). **Da Obra ao Acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. Catálogo da exposição de mesmo nome organizada pelo Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark".
- SCHECHNER, Richard (2002). **Performances Studies. An Introduction**. London: Routledge.
- TAFURI, Manfredo (1974). "L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language". In: HAYS, K. Michael (ed.) (2000). **Architecture Theory since 1968**. Cambridge: MIT Press. p. 148-173.
- TSCHUMI, Bernard, CHENG, Irene (eds.) (2003). **The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century** (Columbia Books of Architecture). New York: Monacelli.

- ADAMS, Gavin (2007). "Coletivos de Arte e a Ocupação Prestes Maia em São Paulo", **Rizoma.net**.
<<http://www.rizoma.net/interna.php?id=318&secao=artefato>> (02/07/2007)
- BADIOU, Alain (1999a). "Contra la 'filosofia política'". **Revista Acontecimiento**, n. 18. Trad. Maria Victoria Aranda.
<<http://www.grupoacontecimiento.com.ar/documentos/badiou18.PDF>> (14/08/2006).
- _____. (1999b). "One Divides into Two", Trans. Alberto Toscano. **Lacan.com**. <<http://www.lacan.com/divide.htm#1>> (18/05/2007).
- _____. (2006b). "The Factory as Event Site". **Prelom**, n. 8. p. 171-176. Publicado originalmente como "L'unise comme site événementiel" em **Le Perroquet** 62-63 (1986). <<http://www.prelomkolektiv.org/pdf/prelom08.pdf>> (02/07/2007).
- CAMPBELL, Patrick (2006). **Specters of Badiou: The Deconstructive Immortal**. <<http://hdl.handle.net/1773/2317>> (06/06/2007).
- CAPPAROS, Olivier (1996). "Expérience et langage dans la pensée de Georges Bataille", **Æsthetica-Nova, revue d'esthétique, de philosophie et de cognition**, n.6. <<http://www.lutecium.org/stp/aesthetica/capparos.html>> (07/02/2006).
- COSTA, Jurandir Freire (2000). **O mito psicanalítico do desamparo**. Texto apresentado no V Fórum Brasileiro de Psicanálise, Recife-PE, 17 a 20 de Junho de 1999. Publicado como: COSTA, Jurandir Freire. "O mito psicanalítico do desamparo". In: **Revista Agora**, V. 3, N. 1, Rio de Janeiro, 2000, p. 25 - 47 e Costa, Jurandir Freire. "O mito psicanalítico do desamparo". In: BEZERRA Jr., Benilton e PLASTINO, Carlos Alberto. **Corpo, afeto e linguagem: a questão do sentido hoje**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2001.
<<http://www.jfreirecosta.com/desamparo.html>> (15/07/2006).
- DELEUZE, Gilles (1989). **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevistas a Claire Parnet, realização de Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse. Tradução e legendas: Raccord.
<http://br.geocities.com/polis_contemp/deleuze_abc.html> (02/08/2006).
- FONTENELLE, Isleide A. (2004). "Os caçadores do cool". **Lua Nova**. [online]. no.63, p.163-177.
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000300007&lng=en&nrm=iso. ISSN 0102-6445> (03/07/2006)
- FROMNOT, François; LECLERC, Dominique (2000). "Bernard Tschumi, pour quoi faire?", **Le Visiteur**, n.5.
<<http://www.sfarchi.org/publications/visiteur/pdf/article5.pdf>>. (07/02/2006).

GRUPO Acontecimiento (s/d). <<http://www.grupoacontecimiento.com.ar>>. (25/07/2006).

LOOSTMA, Bart (2004). **The diagram debate, or the Schizoid Architect**. In Redaktionsbuero. <http://www.kwml.net/output/?e=58&page=rb_ARTIKEL&a=8472868f&f=> (07/02/2006).

LOPES, Ruy S. (1998). **A cultura tátil e as imagens eletrônicas** (Comunicação apresentada na Conferência Internacional sobre Tecnologia e Medição - Lisboa - março de 1997, publicada na Revista de Comunicação e Linguagens, 25-26, 1998). <<http://www.fflch.usp.br/df/geral3/ruy.html>> (06/06/2006).

MATHEWS, Stanley (2005). "The Fun Palace: Cedric Price's experiment in architecture and technology". **Technoetic Arts**. Bristol, Intellect, vol. 3, issue 2, pp. 73-92. <<http://www.extenza-eps.com/INT/toc/tear/3/2;jsessionid=ifDRHYL9R6uajC6xPL>> (14/02/2006).

MATTOS, Olgária C. F. (2006). "O sex appeal da imagem e a insurreição do desejo" in **Revista Critério. Dossiê Guy Debord**. (Publicado anteriormente em **Muito além do espetáculo**, org. Adauto Novaes. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2005) <<http://www.revista.criterio.nom.br/debordolgaria002.htm>> (12/09/2007).

PELBART, Peter P. (1996). **Um mundo no qual acreditar**. (Publicado em Cadernos de Subjetividade, p. 59-63, 1996). <http://br.geocities.com/guaikuru0003/deleuze_doss.html#controle> (02/06/2006)

_____. (2000). **Deleuze tirou a poeira das idéias de Bergson**. (Resenha do livro de Gilles Deleuze, *Bergsonismo*, Editora 34, 2000, publicada no Estado de S. Paulo — Domingo, 15 de outubro de 2000) <http://br.geocities.com/guaikuru0003/deleuze_doss.html#controle> (02/06/2006)

ROLNIK, Suely (1995a). **Ninguém é deleuziano**. Entrevista a Lira Neto e Silvio Gadelha. (Publicada com este título in **O Povo**, Caderno Sábado: 06. Fortaleza, 18/11/95; com o título "A inteligência vem sempre depois" in **Zero Hora**, Caderno de Cultura. Porto Alegre, 09/12/95; p.8; e com o título "O filósofo inclassificável" in **A Tarde**, Caderno Cultural: 02-03. Salvador, 09/12/95.) <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/ninguem.pdf>> (02/08/2006)

_____. (1995b). **Malestar na diferença**. (Publicado anteriormente em *Chimères* no 25. Association Chimères, Paris, outono 1995. Versão ligeiramente modificada do ensaio publicado no *Anuário Brasileiro de Psicanálise*. Relume-Dumará, Rio de Janeiro, 1995 e, na Argentina, in *Zona Erógena, Revista abierta de Psicoanálisis y Pensamiento Contemporaneo*, no 24. Buenos Aires, inverno 1995.) <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Malestardiferenca.pdf>> (02/08/2006)

_____. (2002). **O ocaso da vítima. A criação se livra do café e se junta com resistência**. [Conferência proferida em São Paulo S.A. Situação #1

COPAN, com curadoria de Catherine David (São Paulo, novembro de 2002). Reelaborado e publicado com diferentes títulos e em diferentes versões em português in “Caderno Mais!”, *Folha de São Paulo* (São Paulo, 02/02/03) e em *GLOB(AL)* (n. 0, Ed. DP&A, janeiro 2003); em espanhol in *Zehar* n. 51 (San Sebastián : Arteleku, Diputación Foral de Giupuzkoa, 2003; número dedicado à discussão deste texto, por autores convidados para este fim) e in “Radarlibros”, *Pagina 12* (Buenos Aires, 2/3/03); em inglês e francês, in *Parachute Art Contemporain_Contemporary Art* (n.110: “Économies bis”. Montreal, 4-5-6/2003); em francês, in *Chimères* (n° 49 : “Désir des marges”. Paris, primavera de 2003)].

<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/cafetcria.pdf>> (03/08/2006).

_____. (2003). **Resistência e Criação: um triste divórcio.**

<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Divorcio.pdf>> (03/08/2006).

_____. (2006). **Geopolítica da Cafetinagem.**

<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>> (03/08/2006).

SAFATLE, Vladimir. P. (2001). “Os novos sofistas”. In: Milton Meira do Nascimento. (Org.). **Jornal de Resenhas - seis anos**. São Paulo: Discurso Editorial, v. II, p. 1844-1846.

<<http://www.geocities.com/vladimirsafatle/vladi015.htm>> (08/11/2006).

TEL QUEL (1968). “The Revolution Here Now, Seven Points”. **Tel Quel**, number 34, Summer. <<http://www.marxists.org/history/france/tel-quel/no34.htm>> (07/02/2006).

VÁRIOS (1998). “Dossier Badiou-Deleuze”. **Futur Antérieur**, n. 43, avril.

<multitudes.samizdat.net/-Dossier-Badiou-Deleuze> (11/08/2006).

WACHOWICZ, Teresa C. (2001). “Notas de Leitura: Badiou 1996”. **Revista Letras**, n. 55, jan./jun. Curitiba, Editora da UFPR. p. 181-193.

<<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewFile/2825/2307>> (25/07/2006).