

Arquitetura como exercício crítico: apontamentos para práticas alternativas

artigo publicado em inglês: Kapp, Silke, Ana Paula Baltazar and Denise Morado, 'Architecture as critical exercise: little pointers towards alternative practices in architecture', keynote lecture at *Alternate Currents International Symposium*, Sheffield, November, 2007, published in *Field: a free journal for architecture*, vol. 2, no. 1, Oct 2008, pp. 7–30, <http://www.field-journal.org/index.php?page=journal-2>

Silke Kapp, Ana Paula Baltazar, Denise Morado

Resumo

Este artigo aborda a arquitetura como processo aberto, não apenas no sentido da abertura de objetos acabados em relação às suas funções, mas no sentido da abertura de todo o processo de projeto, construção e uso. Em última análise, isso significa a autonomia de construtores e usuários. Porém, o que então restaria aos arquitetos fazer? Na nossa proposição, pelo menos três tarefas bastante relevantes: um constante e incisivo exercício teórico e prático da crítica; a mediação, se e quando requerida; e a produção de interfaces para auxiliar todos os atores envolvidos a realizarem suas próprias ações críticas sobre o espaço.

Palavras-chave: Crítica, mediação, interfaces

Abstract

This paper approaches architecture as an open process, not merely in the sense of opening finished objects towards their functions, but in the sense of openness of the whole process of design, building and use. Ultimately, this means the autonomy of builders and users. The question is, what would then be left for architects to do? In our proposition, at least three very relevant tasks: a constant and incisive theoretical and practical exercise of critique; mediation if and when required; and the production of interfaces for helping all actors involved to realise their own critical actions on space.

Keywords: Critique, mediation, interfaces

Introdução

Tema do presente artigo são práticas alternativas de arquitetura. Mas, perguntar-se-á, alternativas a quê? Sem entrar nos meandros das intrincadas definições que os teóricos da matéria forneceram ao longo da história, examinamos brevemente três significados do termo “arquitetura” para responder a essa pergunta.

Num primeiro sentido, arquitetura se refere a um corpo de práticas e conhecimentos especializados que constitui uma arte, uma profissão, uma disciplina ou, como Pierre Bourdieu sintetizaria, um “campo”¹. O objeto dessa disciplina ou desse campo é, supostamente, o espaço produzido pelos seres humanos, da mesma maneira que o objeto da medicina é a saúde, e o objeto da culinária é a comida. Mas, de fato, a disciplina chamada arquitetura não abrange a totalidade do espaço produzido pelos seres humanos. Então, num segundo sentido, arquitetura significa a pequena porção desse espaço que é historicamente abordada pelo campo. O arquiteto e sociólogo australiano Garry Stevens (2003) analisou o campo da arquitetura nos termos da teoria de Bourdieu e entende que sua principal diretriz, desde o Renascimento, tem sido o projeto de edificações para a representação do poder, e não o projeto de espaços adequados ou agradáveis para as pessoas em geral. Portanto, no segundo sentido do termo, a arquitetura se compõe de edificações, paisagens ou lugares extraordinários, que contrastam com um pano de fundo de espaços não legitimados pelo campo. Tais objetos especiais são tema das publicações especializadas, da história da arquitetura ou da discussão entre profissionais, mas são relativamente irrelevantes para a vida cotidiana. Além disso, cabe notar que os produtos dos arquitetos não são propriamente as edificações, mas seus desenhos, já que a especialização do campo desde o Renascimento enfoca concepções abstratas mais do que construções concretas.

Poderíamos acrescentar que a tão frequentemente diagnosticada crise da arquitetura é de fato uma crise do campo. Ele tem estado na berlinda desde o início do século XX, isto é, desde que o poder encontrou maneiras mais poderosas para representar a si mesmo do que o são as construções. Para mencionar apenas um sintoma dessa situação: todo arquiteto sabe que vencer um concurso ou ter um desenho amplamente publicado é tão importante quanto ter seus projetos construídos. Se é verdade que o foco do campo está, em última análise, na representação do poder, então a importância de publicações e concursos é apenas uma consequência do fato de que, para um político, por exemplo, o anúncio de um novo projeto acompanhado de belos desenhos por vezes rende tantos votos quanto o faria o empreendimento da construção em si. Hitler deve ter sido o primeiro a explorar sistematicamente essa estratégia de obtenção do efeito político de construções reais por meio de representações espetaculares (no caso, exibindo maquetes de seus projetos no cinema²).

O terceiro significado do termo arquitetura, no qual insistiremos aqui, é *a transformação do espaço pelo trabalho humano*. Arquitetura, nesse sentido, designa um processo, não um produto; ela não depende de tamanho, escala ou função, nem tampouco da presença de um arquiteto ou de um projeto prévio; e ela inclui, enfaticamente, os espaços cotidianos, tais como moradias ou equipamentos públicos comuns. Essa é uma definição bastante abrangente e, sabemos, não necessariamente considerada satisfatória por todos os nossos colegas arquitetos, mas teremos que avançar um pouco mais para demonstrar por que a adotamos ainda assim.

De acordo com a lógica interna do campo arquitetônico, a distinção entre arquitetura no segundo sentido do termo (também denominada “verdadeira arquitetura”) e arquitetura nesse último sentido (também denominada “mera construção”) é comumente baseada numa espécie de qualidade artística, mítica, formal ou metafórica. Essa qualidade tem pouca relação com a execução e o uso reais das edificações e parece extremamente difícil de explicar; tão difícil que é empregada como um código secreto. Quem é capaz de apreender esse código misterioso tem alguma chance de alcançar posições importantes dentro do campo. Quem é incapaz de fazê-lo ocupará, no máximo, posições subordinadas, trabalhando para outros arquitetos ou desenhando produtos massificados para a indústria imobiliária que não são considerados “verdadeira arquitetura”.

Portanto, se quisermos discutir práticas alternativas, o primeiro passo é romper essa lógica excludente e tomar toda transformação do espaço pelo trabalho humano como objeto de investigação e reflexão. Isso significa abrir mão dos ideais de autoria e integridade das obras arquitetônicas, bem como do pressuposto de que usuários e construtores são sujeitos passivos, dispostos a conformar todas as suas ações à imaginação de um arquiteto. Significa também não evitar questionamentos relacionados à sociologia ou à economia política, tais como o mercado imobiliário, as políticas públicas ou a produção informal. Uma teoria da arquitetura nesse sentido amplo ainda está por ser escrita, e isso tem razões bastante óbvias, já que o campo como um todo tende a privilegiar discursos exclusivos e excludentes àqueles que poderiam esgarçar suas fronteiras. Em outras palavras, nós, arquitetos, geralmente preferimos a certeza do nosso papel tradicional a raciocínios que possam minar a exclusividade de nossos talentos. Se qualquer transformação do espaço pelo trabalho humano é considerada arquitetura, o que restaria aos arquitetos fazer?

Nossa proposição, aqui, é que restam algumas tarefas bastante relevantes, relacionadas à criação de meios para a autonomia das pessoas envolvidas na produção do espaço. Tentaremos em seguida esclarecer algumas possibilidades que temos investigado a partir dessas premissas: em primeiro lugar, o constante e incisivo exercício da crítica, tanto teórica quanto prática; em segundo lugar, a mediação, se e quando for desejada; e, finalmente, a

produção de interfaces que auxiliem quaisquer pessoas a realizar suas próprias ações críticas sobre o espaço. Não que estejamos pleiteando uma substituição de toda a prática convencional de arquitetura por tais alternativas. Além de incrivelmente presunçoso, isso seria apenas uma nova restrição. Nossa intenção é discutir e experimentar alguns caminhos diversos, sem tentar transformá-los em novas normas.

Crítica

Começamos pela crítica. São comuns, ao menos no nosso contexto arquitetônico, queixas sobre pessoas que criticam sem oferecer nenhuma solução alternativa. Chama-se a isso de “crítica destrutiva”, em contraposição a uma crítica supostamente “construtiva”. Em outros termos, diz-se que, se você não sabe como fazer melhor, se cale e não perturbe os demais com seus questionamentos. Essa talvez seja a mais ideológica e conservadora das assertivas. Por que não deveríamos expressar discordância ou mal-estar, mesmo sem conhecer o problema com precisão e sem ter soluções? Ninguém argumentaria que uma doença, por exemplo, não deveria ser descrita e debatida até que haja cura. Mas quando se trata de questões sociais e práticas, justamente essa lógica é aplicada a todo momento, inibindo protestos, desqualificando oposições e suprimindo discussões. A inconsistência disso é evidente: se uma crítica focada na dominação e na heteronomia (e toda crítica séria é, em última análise, focada em dominação e heteronomia) fornecesse imediatamente uma nova “solução”, não estaria fazendo mais do que reproduzir o caráter prescritivo do próprio objeto da crítica. O preconceito contra a crítica serve apenas para manter as coisas como estão.

Os filósofos e sociólogos Max Horkheimer e Theodor Adorno põem a questão de modo mais elegante, cunhando a expressão “teoria crítica” para designar a tentativa de compreender por que, apesar de todos os meios disponíveis, o sofrimento humano nunca foi substancialmente mitigado nas sociedades modernas. Adorno (1995, p.456) diz:

Podemos não saber o que é o ser humano e qual seria a forma correta das coisas humanas, mas sabemos o que o ser humano não deve ser e que forma das coisas humanas é ruim, e somente esse conhecimento determinado e concreto deixa aberto o outro, positivo.

Ou, nas palavras de Horkheimer (1968, p.21): “Vejo-me como um teórico crítico. Isso significa que sei dizer o que está errado, mas não sei definir o que é certo.” Portanto, a tarefa de um intelectual crítico é discernir, compreender, mostrar “todas as circunstâncias em que o homem é um ser humilhado, escravizado, abandonado e desprezado” (Marx, 1976, p. 385). Para Karl Marx transformar essas circunstâncias era um imperativo categórico. Mas a

moderna sociedade industrial humilha, escraviza, abandona e despreza as pessoas de maneiras muito menos evidentes e muito mais diversificadas do que nas circunstâncias sofridas pela classe trabalhadora do século XIX, que Marx tem em mente. Tarefa da teoria crítica é tornar essas maneiras inteligíveis, mas cabe a cada indivíduo a decisão sobre o que fazer. Crítica não é prescrição prática.

Por que então mencionamos o exercício teórico e prático da crítica? Como o termo “prático” se aplica a esse tipo de crítica? Um exercício crítico é, ao mesmo tempo, uma forma de teoria e uma forma de prática. Ele tende a ser mais teórico quando concerne à sociedade enquanto totalidade, e ele se torna mais prático à medida que aborda situações específicas. Mas em nenhum dos casos o exercício crítico é concebido como um manual, um manifesto ou uma estratégia de solução de problemas. Ele não fornece regras universais ou declarações genéricas sobre que tipo de espaço seria bom para os seres humanos. Ele sempre permanece crítico, não-prescritivo.

Num nível mais teórico, dois autores nos parecem especialmente importantes para uma compreensão crítica da arquitetura. O primeiro é Henri Lefebvre, o sociólogo francês que investigou em detalhes a idéia de que o espaço é o principal elemento estruturante das relações sociais. Num livro intitulado *A Sobrevivência do Capitalismo: Reprodução das relações de produção*, escrito em 1973, imediatamente antes de *A Produção do Espaço*, Lefebvre faz algumas assertivas cruciais sobre espaço e sociedade. Ele argumenta que a persistência das relações de produção capitalistas não é auto-evidente. Não é natural nem óbvio que o modo de produção ao qual a crise é inerente consiga manter as forças produtivas constantemente subordinadas a relações de produção contraditórias. Marx já havia esclarecido o mecanismo de crise do capitalismo, mostrando que recessão, desemprego e pobreza são partes do sistema, não suas falhas. Isso o fez acreditar que o capitalismo entraria em colapso. Mas ele estava errado. Ao longo do tempo, as crises se agravaram e os mecanismos de dominação se tornaram mais fortes. Por essa razão, Lefebvre pergunta como o capitalismo foi capaz de se manter e se renovar geração após geração. Sua resposta é que o capitalismo sobrevive graças à sua capacidade de produzir espaço de acordo com sua própria lógica e de acomodar qualquer nicho de resistência no interior dessa mesma lógica. Capitalismo não é um modo de produção ao lado de outros, porque, apesar de suas inconsistências e contradições, não há mais nenhum “ao lado”.

É fácil entender o que Lefebvre quer dizer olhando para os espaços marginalizados pela lógica do capitalismo, tais como paisagens exóticas, cidades históricas ou favelas. Esses espaços são figuras concretas da dialética; eles não existiriam enquanto “exóticos”, “históricos” ou “ilegais” sem uma ordem dominante que detém a categoria do “normal”. Mas, ao mesmo tempo, especialmente no caso das favelas, a própria ordem (econômica) que as

torna marginais é, também, a que as produz e que depende da força de trabalho que ela provê. Tão logo tais espaços alcançam alguma força política ou econômica, são neutralizados por um conjunto qualquer de “planos”, que pode consistir em intervenções físicas diretas ou “requalificações”, ou em medidas mais abstratas, como o tombamento pelo patrimônio histórico ou a regulação da propriedade urbana. Todas essas medidas parecem tentativas de inclusão, mas também impõem a ordem dominante aos espaços marginais.

Tal ordem dominante significa, em primeiro lugar, heteronomia ou o fato de que indivíduos e grupos primários não são mais capazes de negociar e decidir por si mesmos. Ainda quando a participação é incluída nas políticas públicas, todo o processo de produção do espaço se torna burocrático, muito distante da compreensão da maioria e dominado por decisões chamadas “técnicas”. Por isso, um dos principais alvos de uma crítica é mostrar como essa lógica genérica e abstrata de produção do espaço determina a vida das pessoas e as força a um papel passivo.

O próprio conceito de “usuário”, tão comumente empregado nos discursos arquitetônicos, só faz sentido no contexto de uma produção capitalista do espaço, como mostra Lefebvre. Usuários são pessoas que, por definição, não produzem espaço, mas o recebem em formas determinadas por outros, mais ou menos preocupados com seu bem-estar. Arquitetos modernistas em geral presumiam conhecer as necessidades universais dos usuários melhor do que eles próprios. Mais tarde, essa posição deu lugar a uma abordagem mais empírica, na qual características específicas de comunidades concretas foram levados em consideração. Mas enquanto trabalharmos com a idéia de usuários, continuamos operando no interior da mesma lógica. O próprio fato de não existir nenhuma expressão melhor para designar as pessoas que vivem nos espaços produzidos com a ajuda de arquitetos é um sintoma de nossas práticas impositivas. Se usamos o termo ainda assim, pelo menos deveríamos fazê-lo com consciência de suas implicações.

De qualquer forma, há alguns arquitetos trabalhando na crítica desse papel passivo do usuário e entendo a arquitetura mais como um evento do que como um objeto. Mas, frequentemente, esses arquitetos não chegam a questionar as relações de produção. Bernard Tschumi, por exemplo, argumenta que não importa a aparência que um edifício tem, mas o que ele “faz”³. De qualquer modo, quem define o que o edifício deve “fazer” ainda é o arquiteto e não o usuário ou a prática do uso. O processo de projeto proposto para uma tal arquitetura-evento é frequentemente baseado na prescrição do movimento. Um exemplo disso é o pavilhão dos EUA na Bienal de Veneza de 2000. Hani Rashid e Greg Lynn, com seus estudantes, gravaram o movimento de uma pessoa dentro do pavilhão vazio e então criaram uma espécie de estrutura representando seu movimento. Essa estrutura foi posta no

interior do pavilhão, mas acabou se tornando um apenas um obstáculo para o movimento do público no interior do pavilhão.⁴

Alberto Pérez-Gómez e Louise Pelletier, por sua vez, se concentram na experiência do usuário num espaço dado. Pelletier até enfoca o papel da arquitetura efêmera numa tentativa de priorizar a experiência sobre a concepção do edifício acabado⁵. Mas como o processo social de produção não é discutido, um tal usuário continua sendo apenas um apreciador ou, no melhor dos casos, um intérprete de uma poética dada. Finalmente, Sarah Wigglesworth (1999) e Jeremy Till (2001) vêem a arquitetura como evento de um modo mais próximo ao nosso, buscando um desenho voltado para a ação. Sua prática também difere da maioria pela receptividade a mudanças. Porém, mesmo nesse caso, persiste a premissa de que concepção, construção e uso são operações separadas entre si. Indo um passo além, nosso entendimento de uma arquitetura-evento significa que todo o processo de produção do espaço precisa ser questionado, desde o projeto, passando pela construção, até o uso. Em vez de basear o projeto em prescrições de eventos, previsões, experiências prévias ou cuidadosas observações, nossa questão é como prover instrumentos ou interfaces que permitam às pessoas comunicar seus desejos: desenhando, construindo e usando os espaços simultaneamente. Tais instrumentos seriam como um alfabeto ou como as palavras, talvez com algum traço de regras gramaticais, mas certamente não seriam textos. A arquitetura seria arquitetura da própria ação, não seu pano de fundo, nem tampouco seu bem definido contorno.

Um segundo autor muito importante para uma discussão crítica da arquitetura é Sérgio Ferro (2006). Os dados básicos de sua bibliografia são conhecidos: nos anos sessenta, recém-graduado, participa de diversos projetos para Brasília. O contraste entre as condições desumanas dos canteiros da nova capital e os discursos políticos e arquitetônicos de democracia e liberdade que supostamente seriam sua base leva Sérgio Ferro a formular uma crítica radical do projeto de arquitetura de um modo geral. Na sua perspectiva, o projeto nada mais é do que uma maneira de dar à arquitetura a chamada forma-mercadoria ou, em outras palavras, a existência de um projeto prévio é a principal condição para a produção sistemática da arquitetura como um suporte de valor de troca.

Como qualquer outro processo que produza mercadorias pela maximização de lucros, a moderna indústria da construção depende da extração de mais-valia, o que significa que o trabalho empregado deve produzir mais valor do que recebe em pagamento. Essa condição é difícil de alcançar quando construtores trabalham em grupos pouco hierarquizados, com habilidades manuais e intelectuais amplas e compartilhadas, tomando decisões e executando-as como partes de um mesmo processo, e definindo o resultado apenas paulatinamente. Em outras palavras, aquela ordem que prevalece nos canteiros medievais,

na maioria dos canteiros comuns (não monumentais ou extraordinários) até o século XIX e em todos os canteiros espontâneos ou informais contemporâneos é inadequada para uma indústria capitalista da construção. Essa ordem é denominada “atrasada” e contraposta a uma gestão “moderna” de canteiro. Ferro argumenta que Brunelleschi teria sido o primeiro a engendrar uma tal ordem “moderna”, garantindo a extração de mais-valia. O modo como Brunelleschi atua no canteiro do Duomo de Florença ilustra isso:

[...] diante de uma greve por aumento de salários (já extremamente diversificados), importa operários não florentinos, conseguindo quebrá-la. E só aceita novamente os primeiros por salários inferiores aos que ocasionaram a greve (em outros termos, é feroz no zelo pela mais-valia absoluta). Ou ainda: preocupado com a perda de tempo e energia, instala no alto da cúpula uma cantina (“fordizada”, na acepção de Gramsci), evitando que os operários desçam para comer, beber, se reunir e conversar (reconhecemos a meta: a mais-valia relativa). (Ferro, 2006, p.194)

O projeto, concebido à parte e codificado numa linguagem de desenho que os construtores podem até entender mas não são capazes de manipular, torna possível “modernizar” o setor. Construtores podem ser alienados das decisões e dos resultados, hierarquizados de acordo com capacidades específicas e empregados por baixos salários. A desqualificação do trabalho aqui é muito similar à sua desqualificação nas fábricas clássicas, com a diferença de que a dominação precisa ser constantemente reproduzida por meio de violência, já que na maioria dos canteiros o maquinário não é complexo o suficiente para assegurar a divisão do trabalho. Diferentemente dos trabalhadores das fábricas, trabalhadores da construção normalmente têm consciência do fato de que a ordem hierárquica que os subordina não é uma exigência técnica, mas uma exigência administrativa, e de que seriam capazes de realizar o mesmo trabalho sem essa ordem.

Complementando essa breve explanação dos argumentos de Ferro, cabe notar que a produção de mais-valia numa sociedade depende de ramos econômicos tecnologicamente menos desenvolvidos, isto é, de setores trabalho-intensivos, tal como a construção civil. Todo período de crescimento econômico desde a Renascença esteve, de alguma maneira, associado a intensas atividades de construção, não como sua consequência, mas como parte de suas causas. E tal atividade de construção sempre gera empregos nas piores condições e a salários muito baixos. Isso vale para o “milagre brasileiro” nos anos 1960 e 1970, tanto quanto para a China ou a Índia nos dias de hoje. Mesmo em países ricos como França, Inglaterra ou Alemanha, a construção é trabalho duro, feito principalmente por imigrantes e outros grupos sociais desprivilegiados. Diante dessa evidência, parece bizarro

tomar as formas de Niemeyer como expressões de liberdade. Elas de fato são apenas metáforas daquilo que lhes falta, porque a lendária liberdade no gesto do desenho apenas significa amarras para outros. Obviamente não estamos culpando os arquitetos por todo o modo de produção da nossa sociedade, mas se quisermos discutir qualquer prática alternativa, precisamos questionar também a função econômico-política do projeto.

Ao longo das duas últimas décadas, muito tem sido dito sobre autonomia em relação à arquitetura, tratando-se, na maioria dos casos, de discutir o status da arquitetura como uma arte ou ciência autônoma. Mas autonomia, assim como heteronomia, envolve *nomos*, isto é, norma. Normas são definidas por pessoas mediante ações; não são como leis naturais ou dispositivos mecânicos. Por isso, apenas pessoas podem ser autônomas. A expressão “autonomia da arquitetura” significa apenas que arquitetos, editores, teóricos e outros atores desse campo cultural - que, como dito antes, cobre apenas uma pequena parte da arquitetura enquanto evento - seguem um conjunto de normas historicamente definidas por eles mesmos. E tais normas têm uma dupla função. Aplicadas à vida de usuários e ao trabalho de construtores, aparecem como heteronomias e fazem parte de um contexto mais amplo de dominação. Por outro lado, o pressuposto da autonomia nos protege da consciência crua desse contexto. Em nome da autonomia, o campo pode recusar à produção de massa o título de “verdadeira arquitetura”, mesmo que os arquitetos trabalhem sobretudo para essa produção. Dominação sempre parece mais aceitável quando é vista apenas como exceção ou como meio para um fim maior, que seria uma arte nobre. Sobre o trabalho de Niemeyer em Brasília, a maioria dos especialistas concordaria em dizer que valeu a pena o sacrifício (dos trabalhadores).

Se estivermos realmente interessados numa sociedade livre, deveríamos mudar a perspectiva e privilegiar a autonomia das pessoas afetadas pela prática arquitetônica sobre a autonomia dos arquitetos. A única norma para a arquitetura seria uma norma negativa: um objeto ou processo é tanto pior quanto mais restringe a autonomia de indivíduos ou grupos primários, ou quanto mais impõe dependências de um sistema mais amplo, de instituições ou de intervenções. Por outro lado, o ideal, nessa perspectiva, seria emancipar usuários e trabalhadores, revertendo sua separação em funções econômicas de meros consumidores ou mera mão-de-obra.

Mediação

Uma produção cotidiana do espaço que se aproxima da ideia de emancipação, ao menos em alguns aspectos, acontece nas favelas. Contudo, ela não deve ser romantizada, porque se dá a partir da necessidade, não da liberdade de escolha. A relativa autonomia dos moradores da favela na produção de seu próprio espaço é consequência direta de sua

posição marginal no sistema econômico, que os exclui do consumo de arquitetura enquanto mercadoria formalmente produzida. Qualquer uma de suas possíveis vantagens nasce desse antagonismo na ordem social dominante. Justamente essa situação antagônica nos leva à segunda das tarefas mencionadas acima: prática arquitetônica como mediação a serviço da autonomia das pessoas. Mediação significa que o arquiteto age quando solicitado pelo usuário para remover obstáculos à construção de conhecimento e à ação.

Moradores de favelas constroem em relações de produção não convencionais: o construtor decide por si mesmo o que fazer; não separa concepção, construção e uso; não tem projeto para racionalizar sua construção; não faz contabilidade de seus gastos; não hesita em experimentar. Mas construir na favela também significa trabalho duro, porque as técnicas e os materiais utilizados são aqueles desenvolvidos no contexto dos processos heterônomos e para a conveniência desses processos. Tanto é, que os moradores de favelas são excluídos do mercado imobiliário formal, mas representam uma porcentagem significativa do consumo de materiais de construção produzidos industrialmente, tais como cimento e seus derivados. Essas técnicas e materiais contrariam o processo autônomo, dificultando, por exemplo, o engajamento de mulheres e crianças, o reuso de componentes construtivos ou a experimentação aberta. Há uma contradição fundamental entre as relações de produção quase autônomas e os meios de produção heterônomos. A mediação pode ajudar a superar esse hiato, desde que façamos uma cuidadosa distinção entre situações em que a mediação de um arquiteto é desejada e situações em que ela apenas restringiria a autonomia dos produtores.

Francisco, um autoconstrutor do Aglomerado da Serra, a maior favela de Belo Horizonte, é um exemplo eloquente de alguém que consegue superar o hiato acima indicado com sua própria inventividade (como já detalhado em Baltazar e Kapp, 2007). Francisco constrói sua casa ao mesmo tempo em que a concebe e a usa. Não há divisão entre o trabalho intelectual e o trabalho material e, por isso, ele chega a formas e espaços que dificilmente poderiam ser projetados. Como a maioria das pessoas nas favelas, ele não conhece outras técnicas e materiais que não os convencionais, mas ele chega a um resultado singular porque é criativo o suficiente para usar esses recursos convencionais de maneiras novas. Talvez, se Francisco tivesse mais conhecimento, poderia mobilizar recursos técnicos mais apropriados para seu evento arquitetônico específico e até aumentar sua autonomia. Mas o conhecimento formal de técnicas e materiais desenvolvidos para a produção heterônoma também poderiam levá-lo a reproduzir a lógica dessa produção. No seu trabalho atual, ele não é constrangido pela tendência à padronização que o conhecimento técnico implica, nem tampouco seu desconhecimento o impede de agir. A mesma coisa não vale para o mecânico Roberto, que também é autoconstrutor do Aglomerado da Serra, mas constrói apenas por falta de melhor opção, não se interessa particularmente por esse assunto e muitas vezes

fica quase paralizado pelo seu próprio desconhecimento. Ele procura conselhos de amigos e vizinhos e certamente gostaria de apóio técnico. Nesse caso, mediação significaria um incremento de autonomia, já que o capacitaria para desenvolver suas próprias ideias espaciais.

Outro contexto em que a mediação pode ser bem-vinda é a construção de infraestrutura ou de equipamentos públicos. Nas favelas, as pessoas geralmente dão conta apenas das necessidades imediatas de cada moradia, por exemplo, levando o esgoto apenas até à porta de cada casa ou construindo unidades sem acesso veicular. As comunidades crescem rápido demais para permitir a negociação e o desenvolvimento espontâneos de infraestrutura urbana. A resposta institucional mais comum a essa situação é algo entre o extermínio radical dos assentamentos e sua urbanização por meio de planos abstratos. Em todo caso, isso se realiza de cima para baixo, de modo heterônimo, formal e normativo, sem qualquer traço do tipo de mediação que temos em mente. Em vez de aprender com o processo de produção do espaço nas favelas, as instituições e os profissionais envolvidos impõem suas próprias práticas, reproduzindo a ideia de espaços acabados e predeterminados para usuários genéricos.

Em contrapartida, a urbanização da favela Brás de Pina no Rio de Janeiro na década de 1970 deixa entrever o tipo de mediação que pleiteamos. Trata-se de um empreendimento muito atípico, por ter sido realizado à revelia da Polícia Militar que então dominava a cena. Havia no Rio de Janeiro duas instâncias quase opostas para lidar com o “problema” das favelas: a Chisam, criada pelos militares para removê-las, e a Codesco, criada pelo jornalista Silvio Ferraz para urbanizá-las. Essa última só foi tolerada pelo governador Negrão de Lima com a condição de que trabalhasse em silêncio, sem qualquer propaganda e sem confrontar a Chisam. Nesse contexto, a burocracia usual não perturbou a urbanização de Brás de Pina e foi possível prover mediação em vez de impor um plano urbanístico. Ferraz contratou um grupo de arquitetos escolhidos pela comunidade local e Brás de Pina se tornou um processo com 998 famílias, incluindo quase cinco mil pessoas.

O esquema era simples: favelados projetavam suas casas (como sonhavam), alunos de arquitetura (estagiários da Codesco) corrigiam os erros de projeto e orçamentavam o custo da obra, estudantes de economia verificavam o poder de endividamento e o confrontavam com o custo da prestação. Verificado isso, liberávamos um cheque de materiais, que poderia ser usado em qualquer casa de material de construção do Rio, desde que fossem cadastradas na Codesco, com alvará, etc (como o tíquete refeição dos tempos de hoje), sujeitas,

portanto, à nossa fiscalização para que não metessem a mão no bolso do favelado.

Alunos de arquitetura e economia, mais uma vez, fiscalizavam a construção e as entregas do material. Não exigíamos que as casas fossem integralmente de alvenaria. Podiam ter a sala de alvenaria e os quartos de madeira, ou vice-versa. Quando a poupança desse para mais material, a casa iria se transformando aos poucos. Ou seja, nada de preconceito estético. A única exigência: estar ligada à rede de esgotos e água [...]. Até o traçado viário foi selecionado pelo voto. Preparamos cinco, explicamos as vantagens e as desvantagens e o povo elegeu o que está hoje lá.

Resultado: as casas construídas pelos moradores eram maiores em quase vinte metros quadrados do que as da Cehab. [...]

A taxa de inadimplência jamais ultrapassou 2% - sendo os atrasos sempre justificados pessoalmente - ora morte, ora doença, ora qualquer desculpa plausível e verificável. (Ferraz, 2004, s.p.)

Nunca houve nenhum evento político para inaugurar a urbanização de Brás de Pina, que era claramente percebida como uma conquista dos moradores e não do governo. De acordo com Silvio Ferraz, a urbanização de Brás de Pina também foi muito mais barata e efetiva numa série de aspectos sociais do que todas as outras intervenções institucionais da época.

Experimentamos um processo de mediação desse tipo, isto é, um processo com o intuito de remover obstáculos à ação, no já citado Aglomerado da Serra. Tratou-se de um projeto para uma pequena instituição que oferece educação complementar a crianças e adolescentes em matérias como dança, música, vídeo etc. Com uma demanda por mais espaço de aula, os coordenadores procuraram um empreiteiro, que lhes sugeriu uma construção de concreto armado e alvenaria. Como os custos estimados ultrapassavam em muito os recursos, nos pediram ajuda. Descobrimos que a instituição dispunha de alguns pesados tubos de aço doados por uma empresa e que poderia conseguir a doação de perfis metálicos em razão de um convênio. Esses materiais são raramente usados nas favelas e, apesar de estarem gratuitamente disponíveis naquele caso, não havia nenhuma intenção de usá-los. Então ajudamos a projetar e calcular uma estrutura usando os componentes metálicos. A construção custou um sexto da edificação proposta pelo empreiteiro.

Acreditamos que, se arquitetos devem ter um papel nesse tipo de processo, a mediação é muito mais importante do que o projeto e o controle dos espaços acabados. Como Brás de Pina ilustra, arquitetos são coadjuvantes, junto com economistas, sociólogos e outros profissionais. A mediação que isso favorece não é intermediação: o arquiteto no centro

tentando reconciliar os diversos pólos. Mediação significa criar meios para remover empecilhos sociais, liberando a troca de ideias e de informação técnica. Ela visa a fortalecer a experiência, as opiniões e os julgamentos das pessoas ou, enfim, fortalecer sua autonomia.

Interfaces

De qualquer forma, a mediação acima discutida ainda engendra certo tipo de dependência, já que pressupõe a presença de um arquiteto. Um passo além no incremento da autonomia seria a produção de interfaces que possibilitassem a todos os envolvidos realizar suas próprias ações críticas no espaço. Tais interfaces podem ser concretas ou abstratas, existentes ou inventadas, informacionais ou operacionais, físicas ou digitais, ou qualquer combinação híbrida dessas possibilidades. Mas elas devem poder ser usadas sem a presença de quem as projetou.

Para uma exploração inicial de tais interfaces, dois exemplos criados por Lygia Clark podem ser úteis: *Luvas sensoriais* (1968) e *Máscara com espelhos* (1967). *Luvas sensoriais* são um conjunto de luvas comuns e bolas de diferentes tipos, tamanhos, texturas e pesos, a serem experienciadas pelo espectador, segurando-se as bolas com as luvas. *Máscara com espelhos* é uma máscara com pequenos espelhos móveis fixados na frente dos olhos, que justapõem e quebram reflexos da própria pessoa e do ambiente à sua volta. Nos dois casos, Clark provê interfaces para a interação em vez de obras de arte acabadas:

Clark rejeita a definição do artista como um criador endeusado, distante de um espectador que permaneça inteiramente passivo ao se confrontado com uma obra representante das necessidades poéticas que ele mesmo seria incapaz de expressar. Pelo contrário, Clark entrega a autoridade da obra ao espectador, de modo que ele deixa de se comportar como tal, redescobre a sua própria poética e se torna sujeito de sua própria experiência.⁶

O foco de Lygia Clark não está no controle, na autoria ou no produto físico. Em vez de utilizar materiais caros para obter um produto final durável a ser apenas apreciado pelos espectadores, ela usa materiais do dia-a-dia para criar objetos muito simples, que capacitam as pessoas a experimentarem suas próprias sensações para além da percepção habitual. No caso das *Luvas Sensoriais*, isso significa uma redescoberta do tato, enquanto que *Máscara com Espelhos* possibilita um jogo com a percepção espacial. Mesmo sem se mover, o participante é levado a explorar novos territórios, a se engajar em novas relações

com as coisas, a redescobrir o mundo sensorial. Por isso, as obras de arte não são objetos dados aos espectadores, mas o resultado da interação do espectador com os objetos. A existência real da obra depende da presença e da interação das pessoas, enquanto o único produto “final” de um tal evento é o incremento da própria percepção. Clark trabalha como uma criadora de interfaces, “uma pessoa que induz e canaliza experiências” (Borja-Villel, 1997, p.15) sem prescrevê-las. Nesse sentido suas interfaces se contrapõem à mera reprodução das relações de produção.

A produção do espaço é evidentemente mais complexa do que os eventos propostos por *Luvras Sensoriais* e *Máscara com Espelhos*. Ainda assim, podemos tomá-los como indicadores de uma prática arquitetônica alternativa. O projeto de um modo geral, incluindo o arquitetônico, está frequentemente mais voltado à realização de potenciais dados ou a solução de problemas estabelecidos do que ao levantamento de questões para o usuário. Os objetos de Lygia Clark, pelo contrário, indicam que indeterminismo e incerteza são cruciais para projetos futuros. Seus objetos são pensados como peças de uma experiência ou como instrumentos para incrementar a experiência, gerando questões respondidas de maneira diferente por cada pessoa. Considerando isso, podemos abordar um pouco mais detalhadamente as ideias de três autores que, no nosso entendimento, esclarecem o que a criação de interfaces poderia ser: John Chris Jones, Vilém Flusser e Ivan Illich.

Em *Design Methods*, publicado pela primeira vez em 1980, Jones argumenta que módulos ou elementos tais como palavras, tijolos ou cartas de baralho são exemplos de bons projetos por excelência. A criação desses elementos “talvez seja a maneira de projetar independentemente de qualquer conhecimento exato de metas, propósitos, funções (aquelas coisas que no projeto, tal como o conhecemos, são fixadas desde o início)” (Jones, 1992, p.XXXV). Em *Designing Designing*, Jones ainda acentua que há dois tipos de propósitos, “o propósito de obter um resultado, algo que existe depois que o processo cessa e não existe antes disso” e “o propósito de continuar, de manter o processo em andamento” (Jones, 1991, p.162).

Para diferenciar o projeto orientado ao produto do projeto orientado ao processo, Jones propõe uma separação entre a lógica do uso e a lógica do objeto, e se concentra nessa última. Deixar de lado o uso para enfocar o objeto pode parecer estranho em vista das discussões recentes em torno de projetos participativos e projetos voltados aos eventos. Mas a indicação de Jones é que, em vez de projetar objetos de uso acabados com funções predeterminadas, deveríamos tentar examinar os próprios objetos e sua lógica imanente no contexto de processos abertos. Isso significa projetar elementos que funcionem como interfaces para que as pessoas continuem a criar seus próprios espaços e objetos. O

propósito de tais elementos é manter o processo em andamento, abrindo caminho para usos inovadores, já que não haveria nenhum uso específico prescrito.

Essa mesma linha de raciocínio é desenvolvida por Vilém Flusser. Em *Design: Obstacle for/ to the Removal of Obstacles* (1999), Flusser introduz os conceitos de “responsabilidade” e “diálogo” no contexto do design. Ele argumenta que os objetos de uso são sempre projetados com o propósito de eliminar algum obstáculo, de tornar possível algo antes impossível. Paradoxalmente, para remover obstáculos criamos objetos que se tornam, eles mesmos, novos obstáculos. Por isso, e considerando que um objeto de uso também é uma mediação entre o projetista e outras pessoas, desenhar ou projetar significa não apenas ampliar a comunicação e a ação, mas também restringir possibilidades. A questão então é fazer objetos que gerem o mínimo de obstrução para as pessoas que virão depois. Responsabilidade no projeto significa essa abertura em relação aos outros. Quanto mais os objetos projetados obstruem outras pessoas, menos dialógicos e responsáveis são os projetos. Por outro lado, o projeto responsável leva a produtos menos objetivos (obstrutivos) e mais intersubjetivos ou interrelacionais.

As questões discutida por Jones e Flusser na perspectiva do projeto ou do desenho são abordadas por Ivan Illich (1973) num contexto social mais amplo. Ele considera que instrumentos e técnicas nunca são neutros mas coerentes com certo modo de produção e suas formações sociais correspondentes. Como André Gorz observou, nossa tecnologia formal (a da fábrica) “impõe uma certa divisão técnica do trabalho, a qual, por sua vez, exige um certo tipo de subordinação, de hierarquia e de despotismo” (Gorz, 1996, p.12). Por esse motivo, uma produção emancipada não dependeria somente de uma mudança na propriedade dos meios de produção, como pleiteada pelo marxismo clássico, mas também de uma mudança na própria constituição desses meios. Illich desenvolve essa ideia opondo os “instrumentos industriais de manipulação” ao que ele chama de “*tool for conviviality*” ou instrumentos de convivencialidade. Enquanto os primeiros visam ao interesse das “indústrias” (hoje diríamos corporações), os últimos visam à justiça social e ao trabalho livre.

Instrumentos conviviais são aqueles que dão a qualquer pessoa que os usa as maiores oportunidades possíveis de enriquecer o ambiente com os frutos de sua visão. Instrumentos industriais negam essa possibilidade àqueles que os usam e permitem aos seus projetistas determinar o significado e as expectativas de outras pessoas. A maioria dos instrumentos de hoje não pode ser usada de modo convivencial. (Illich, 1978, parágrafo 98)

O propósito de instrumentos convivenciais é iniciar eventos e estimular o diálogo, a intersubjetividade, as interrelações e os processos políticos de construção social. Por isso, os seus princípios básicos de projeto se aplicam também ao que estamos chamando de interfaces:

Instrumentos estimulam a convivialidade à medida que podem ser usados com facilidade, por qualquer pessoa, tão frequentemente ou tão raramente quanto desejado, para a consecução de um propósito escolhido pelo usuário. O uso desses instrumentos por uma pessoa não restringe seu uso por outra. Eles não requerem certificação prévia do usuário. Sua existência não impõe nenhuma obrigação de usá-los. Eles permitem ao usuário expressar seu significado na ação. (Illich, 1978, parágrafo 101)

Sendo um autor crítico, Illich não define como instrumentos de convivialidade deveriam ser projetados, mas somente indica algumas características dos instrumentos de manipulação a reverter. Uma delas é a chamada “sobre-programação” (*overprogramming*), isto é, o excesso de determinação das coisas, incluindo os objetos de uso. As pessoas precisam ser treinadas para operá-los, tendo pouca chance de apreender e criar a partir de suas próprias ações. E Illich discute as intervenções em vilas e favelas no México e no Peru nesses mesmos termos: edificações produzidas profissionalmente em meio a espaços informais não apenas criam dependência mas também desvalorizam a autoprodução, já que “sobreprogramação” é vista por muitos como “progresso”.

Sociedades na quais maioria dos bens e serviços da maioria das pessoas depende do impulso pessoal, da simpatia ou da habilidade de outro são chamadas “subdesenvolvidas”, enquanto que aquelas na quais a vida se transformou num processo de encomenda a partir de um imenso catálogo comercial são chamadas “avançadas”. (Illich, 1978, parágrafo 109)

Para Illich, deveríamos, em vez disso, “simplificar os instrumentos” e “possibilitar aos leigos que dêem forma ao seu ambiente de acordo com seu próprio gosto” (1978, parágrafo 135).

Embora a perspectiva de Illich seja similar à nossa em muitos aspectos, e embora ele use o termo “instrumento” (*tool*) num sentido muito amplo (incluindo instituições e “sistemas produtivos para mercadorias intangíveis”, tais como as escolas), temos razões para preferir o termo “interface”. Ecoa na escolha desse termo por Illich o fato de ele ser crítico em relação aos propósitos da moderna ciência ocidental, mas relativamente confiante nos seus métodos e princípios. Seu questionamento enfoca as aplicações das descobertas científicas

ou, em alguns casos, apenas a escala de tais aplicações. Ele chega a propor que se reconheçam escalas e limites “naturais” para garantir que uma sociedade futura não seja dominada pela indústria. Mas a ciência e a tecnologia não são neutras. Horkheimer, Adorno e outros teóricos críticos, entendendo que a dialética do esclarecimento vai muito além do lugar-comum de que a máquina escraviza os seres humanos, são críticos também da própria lógica da ciência e da filosofia. Preferimos o termo *interface* porque é menos comprometido com essa lógica, especialmente com o princípio da causalidade. Uma interface é algo que nem sequer determina a natureza da mediação que possibilita (de separação ou de conexão).

Nosso grupo de pesquisa desenvolveu uma interface, uma espécie de instrumento de convivencialidade. A “Interface de Espacialidade”, como é chamada, é um conjunto de tubos de pvc de dimensões coordenadas, conectores de madeira laminada, cordas e pinos de estabilização da estrutura, e peças de tecido de diferentes tipos e tamanhos. Ela pode ser usada para criar espaços efêmeros ou para experimentar e discutir espaços antes de construí-los com materiais mais duráveis. Como a Interface de Espacialidade é muito fácil de montar, as pessoas podem experimentar diferentes arranjos com agilidade. O desenho ou projeto dessa interface foi desenvolvido com “o propósito de continuar, de manter o processo em andamento”, como diria Jones. Precisávamos de algo para estimular o engajamento corporal, imaginativo e coletivo das pessoas num processo simultâneo de construção e uso. Por isso o desenho é aberto e concebido segundo a lógica do objeto, não segundo lógica de um uso prescrito qualquer. Suas partes e peças são cuidadosamente determinadas, mas os espaços que criam e seus usos não o são. A Interface de Espacialidade já foi usada em diversos contextos, algumas vezes com a nossa presença como mediadores e com algum propósito bem definido, outras vezes sem a nossa presença e apenas com o intuito de manter um processo em andamento. Aprendemos muito com cada situação de uso, e isso tem realimentado nosso exercício prático da crítica.

Um exemplo de uso aberto da Interface de Espacialidade foi o evento que lhe deu origem, intitulado *Lote de Idéias*⁷. Tratava-se de ocupar publicamente, por um dia, um lote vago de propriedade privada. No intuito de atrair o público, convidamos vários grupos de artistas, não para que apresentassem seus trabalhos, mas simplesmente para que se engajassem na apropriação do lote vago junto com as outras pessoas presentes, usando ou não a Interface de Espacialidade. Uma situação interessante se deu quando uma dupla de dançarinos decidiu usar a interface, já montada por outras pessoas, para improvisar uma performance. Eles dançaram na (ou com a) interface tal como estava dada, sem (des)montar nenhuma parte ou mudar qualquer coisa, e até ficaram preocupados quando desconectaram algumas peças involuntariamente. A interface foi usada como qualquer espaço acabado: um pano de

fundo do evento que estavam criando. O espaço temporariamente estabelecido foi mais importante do que seu potencial de transformação.

Depois de assistirmos aos dançarinos ficamos um pouco desapontados com as limitações da Interface de Espacialidade quanto ao propósito de manter um processo em andamento. Embora o tempo necessário à montagem não fosse um problema para outras pessoas, era impossível dançar e simultaneamente reconstruir o espaço usando a interface disponível. Ela havia se tornado um objeto finalizado, ao menos temporariamente. Os dançarinos, entretanto, pareciam satisfeitos com isso, mesmo sem terem a possibilidade de realmente usá-la como um instrumento aberto, acharam-na “inspiradora”, como disseram depois. Alguns meses mais tarde, um de nossos colegas do evento Lote de Idéias foi incumbido pelos dançarinos da criação de um cenário para seu próximo espetáculo, que acabou se tornando o maior e mais premiado sucesso da dupla até então. Esse cenário é inteiramente móvel e montado durante a própria dança, de modo que a performance depende do engajamento com os objetos e a luz. A dança constrói o cenário e, inversamente, o cenário é a interface perfeita para a lógica da dança.

Não estamos sugerindo que tivemos qualquer participação no projeto desse cenário. Mas cabe considerar a hipótese de que o exercício prático da crítica engendrado pela Interface de Espacialidade tenha tido influenciado tanto os dançarinos quanto o projetista do cenário. O aparente fracasso da Interface de Espacialidade como crítica prática, quando usada pelos dançarinos pela primeira vez, foi superado pela bem sucedida difusão do “vírus da crítica”. A questão a ressaltar nessa história é o caráter limitado de qualquer interface em contraposição ao caráter ilimitado da crítica (teórica e prática). Interfaces são bem vindas somente quando críticas e provocadoras de ações cada vez mais autônomas.

Última questão

O principal objetivo do grupo de pesquisa MOM é desenvolver uma crítica incisiva das práticas convencionais de arquitetura. Para isso, recorreremos à teoria, à pesquisa de campo e a experimentos com a mediação e com o desenho de interfaces. Esses experimentos são informados pela crítica e, por sua vez, informam a própria crítica. É nosso propósito investigar e testar meios abertos para possibilitar práticas alternativas e autônomas de produção de espaços comuns cotidianos. A maioria das iniciativas arquitetônicas que lidam com esses espaços enfocam a solução de problemas e têm fracassado sistematicamente. Os problemas por elas abordados se resumem, em última análise, a um problema coletivo de exclusão, que precisa ser respondido por uma crítica abrangente, e não com tentativas de soluções sempre pobres e limitadas. Como o espaço é essencial às práticas sociais, também a arquitetura deve ser discutida em termos sociais, econômicos e políticos, e não

como solução imediata para problemas circunscritos e definidos justamente pelo mesmo contexto social que lhes dá origem.

Um exemplo ilustrativo de como funciona a solução de problemas são as intervenções da Fundação Nacional de Saúde (Funasa) nas comunidades indígenas brasileiras.

Tradicionalmente, essas comunidades produziam seus espaços de acordo com uma lógica circular, não apenas construindo espaços circulares, mas também circulando pelo território, isto é, mudando-se a cada vez que os recursos de determinada área se tornavam escassos. Hoje, os grupos perderam a maior parte de suas terras e não podem mais operar dessa maneira. Entre muitas outras consequências, isso gerou um problema de saneamento, para o qual a Funasa criou uma suposta solução: um banheiro prefabricado de concreto e PVC instalado ao lado de cada casa. Curiosamente, isso não apenas não resolveu o problema inicial, como também criou vários novos. Os banheiros são criadouros de insetos, cheiram mal e acabam contaminando a água e o solo, já que seus usuários não têm meios de realizar a manutenção necessária (o esvaziamento das fossas).

Ainda que esse exemplo seja quase caricatural, é fato que as estratégias de solução de problemas sempre reproduzem uma lógica semelhante. O primeiro passo, como o nome indica, é definir o problema de maneira clara e precisa. Apenas isso já basta para isolá-lo da vida real e da complexidade de suas contingências. E mais, a estratégia negligencia as pessoas reais, porque pessoas reais não se comportam segundo uma lógica simples de causa e efeito; elas têm imaginação, juízo e livre arbítrio que vão muito além dessa lógica.

Contrapostas à prática de solução de problemas estão as possibilidades indicadas por Jones, Flusser e Illich. Seus métodos visam a processos em vez de produtos, a desenhos de interfaces em vez de desenhos de soluções acabadas. Contudo, essas possibilidades também significariam mudanças na produção da arquitetura enquanto mercadoria. Temos ciência de que nenhum empresário ou administrador público consideraria essa ideia "sustentável", já que, nesse meio, sustentabilidade raramente significa mais do que a garantia de estabilidade ou até de crescimento do lucro. Mas cabe considerar também que, hoje, um em cada seis seres humanos mora numa favela ou assentamento semelhante e que esse número está aumentando constantemente. Nesse sentido, práticas alternativas focadas no valor de uso mais do que no valor de troca não são tão utópicas quanto parecem aos nossos empresários e administradores. Práticas informais podem ser beneficiadas por novos instrumentos - legais, informacionais e físicos - para prover maior autonomia aos produtores e tornar mais fáceis seus experimentos. E, embora as práticas formais não estejam em foco aqui, elas também podem reduzir a ênfase na mercadoria construção e se tornar mais orientadas a processos construtivos flexíveis e menos impositivos, para acomodar interferências cotidianas de trabalhadores e usuários. Acreditamos que a crítica, a

mediação e a produção de interfaces são meios para alcançar isso. Ainda que possa haver muitas outras, essas são as nossas alternativas às práticas normativas, heterônomas e de solução de problemas.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Soziologische Schriften I. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1995.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- BALTAZAR, Ana; KAPP, Silke. "Learning from Favelas: the poetics of users' autonomous production of space and the non-ethics of architectural interventions". Proceedings of the International Conference Reconciling Poetics and Ethics in Architecture. McGill University, Canada, September 2007. Disponível em: <http://www.arch.mcgill.ca/theory/conference/papers.htm>.
- BORJA-VILLEL, Manuel J. Introducción. In: Lygia Clark. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. A Distinção. Crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. A Economia da Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FERRAZ, Silvio. "Brás de Pina e Codesco". Favela tem Memória, n.49, 29 de junho de 2004. Disponível em: <http://www.vivafavela.com.br/>
- FERRO, Sérgio. O Canteiro e o Desenho. In: FERRO, Sérgio. Arquitetura e Trabalho Livre. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.105-200.
- FLUSSER, Vilém. Design: Obstacle for/to Removal of Obstacles. In: FLUSSER, Vilém. The Shape of Things: A Philosophy of Design. London: Reaktion, 1999, p.58-61.
- GORZ, André. Crítica da divisão do trabalho. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HORKHEIMER, Max. Zur Kritik der gegenwärtigen Gesellschaft. In: GLASER, Hermann; STAHL, Karl Heinz (eds.). Opposition in der Bundesrepublik: Ein Tagungsbericht. Freiburg: Rombach, 1968.
- ILLICH, Ivan. Tools for Conviviality. 1973. Disponível em: http://clevercycles.com/tools_for_conviviality (Versão em português: Convivencialidade. Lisboa: Europa-America, 1976.)
- JONES, John Cris. Design Methods. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992.
- JONES, John Cris. Designing Designing. London: Architecture Design and Technology Press, 1991.
- LEFEBVRE, Henri. The Survival of Capitalism: Reproduction of the Relations of Production. New York: St. Martin's Press, 1976.
- LEFEBVRE, Henri. The Production of Space. London: Blackwell, 1991.

- MARX, Karl. Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Werke. Band 1. Berlin: Dietz Verlag, 1976. (Versão em português: MARX, Karl. Crítica da filosofia do direito de Hegel: 1843. São Paulo: Boitempo, 2005.)
- STEVENS, Gerry. O Círculo Privilegiado. Fundamentos sociais da distinção arquitetônica. Brasília: Editora da Universidade Brasília, 2003.
- TILL, Jeremy. "Too many ideas". EAAE News Sheet, 59 (1), 2001, p.20-24.
- WIGGLESWORTH, Sarah. Place-setting - Wigglesworth and Till Architects. In: COOK, Peter; SPILLER, Neil (eds.). The Lowe Lectures: The Power of Contemporary Architecture. London: Wiley, 1999, p.116-19.

Notas

¹ O termo "campo" é recorrente na obra do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Ver, por exemplo, BOURDIEU 2005 e 2007.

² Ver documentário de Peter Cohen, *Undergångens Arkitektur* (Arquitetura da destruição), Suécia, 1989.

³ Palestra de Bernard Tschumi na Bartlett School of Architecture, UCL, em 28 de novembro de 2002.

⁴ Disponível em www.asymptote.net. (Último acesso 20/11/2008)

⁵ Palestras de Alberto Pérez-Gómez e Louise Pelletier na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais de 5 a 7 de agosto de 2007.

⁶ Apresentação da obra de Lygia Clark pela Fundació Antoni Tàpies, "Lygia Clark", (1997); www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article3058#, [último acesso março de 2009]

⁷ O evento *Lote de Idéias* foi concebido por um grupo de artistas e arquitetos, incluindo o MOM, como parte do projeto *Lotes Vagos: ação coletiva de ocupação urbana experimental*, concebido pelos arquitetos Louise Ganz e Breno da Silva em 2005.