

ex—curso

textos à margem: desvios,
derivas, experimentos

série b <1>

setembro 2018

Arquitetura e «pessimismo»

Pedro Levi Bismarck



Arquitectura e «pessimismo»

Pedro Levi Bismarck

Um ciclo de conferências, realizado entre Outubro e Novembro de 2017, trouxe à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto um conjunto de arquitectos portugueses provenientes de diferentes quadros geracionais e lugares de acção (que não estritamente o Porto ou Lisboa).¹ Os arquitectos convidados – Manuel Aires Mateus, Paulo David, SAMI arquitectos, João Luís Carrilho da Graça – encontravam afinidade na forma como interpelavam o tema-chave mobilizador deste ciclo, enunciado a partir de Emílio Tuñon como o «diálogo entre a vocação de essencialidade e as condições concretas do lugar e da vida»².

Inês Vieira da Silva e Miguel Vieira, que juntos formam o atelier SAMI arquitectos, marcaram presença neste ciclo com uma conferência intitulada «Objecto e paisagem», afirmando-se este um momento oportuno não apenas por aquilo que esta jovem dupla de arquitectos nos deu a ver da sua obra, mas pelo modo como expuseram um certo entendimento daquilo que é hoje a prática e o discurso da arquitectura.

1.

A apresentação dos SAMI, que passou por um conjunto de obras (realizadas ou em projecto) nos Açores, em Setúbal e em Lisboa, não interpôs nenhuma retórica vazia ou operações conceptuais refinadas. Nisso, os anos anteriores à crise de 2008 estão definitivamente para trás. Os SAMI operam de forma particularmente eficaz (e sedutora) o difícil encontro entre o rigor do desenho, uma economia de meios e um domínio estético da forma numa relação equilibrada entre aquilo que eles denominam «objecto» e «paisagem». Mas o que é relevante na

¹ Ciclo *Terrítório(s) da Arquitectura Portuguesa – imaterialidade e circunstância(s)*.

² Como se pode ler na notícia de apresentação do ciclo, disponível no site da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

sua apresentação é tanto a ausência absoluta de hesitações, impasses e crises no seu procedimento de projecto, como a ausência de uma espécie de instrução mínima que nos ajude a reconhecer e a encontrar o sentido do seu projecto de arquitectura.

O mundo aparece para os SAMI enquanto *paisagem* a ser contemplada e o projecto faz-se *objecto* que se realiza na gestão competente, eficaz e operativa de problemas colocados pelo «programa», pelo «terreno» ou pelas «preexistências». O projecto define-se exclusivamente como problema de (re)solução formal e de organização funcional de componentes pré-definidos. Nesse aspecto, os SAMI são desconcertantes, eles representam a chegada definitiva de uma geração sem ilusões. Não há nenhuma (des)ilusão, nenhum pessimismo relativamente ao papel e à vocação da (sua) arquitectura. Não há aquela *angústia de artista* que marcava o confronto permanente entre a potência do autor e os limites da sua capacidade de acção (política, social, disciplinar), provocando impasses e crises que tantas vezes notávamos, ainda que de uma forma (excessivamente) autobiográfica, em arquitectos como Álvaro Siza ou Eduardo Souto de Moura. Para os SAMI, a arquitectura não tem de expressar mais nada e não precisa de metáforas conceptuais para validar a sua acção de projecto, não precisa de narrativas eloquentes, não precisa de discursos críticos sobre o que a envolve, condiciona ou determina. E, se dispensa teorias, certamente também não precisa da história, da história da disciplina e do seu saber específico. Esta nunca foi, aliás, convocada para garantir ou validar qualquer operação de projecto.

Na verdade, talvez o termo *projecto* seja desadequado para falar da estratégia de produção de arquitectura dos SAMI. Talvez estejamos perante uma *arquitectura sem projecto*. Porque projecto implicaria, desde logo, uma relação permanente de crítica e crise com a sua instrução, com o seu desdobramento e com as condições em que este opera e se posiciona. Poderíamos dizer que projecto significa sempre mais qualquer coisa do que a solução, do que a resposta, do que o objecto. O projecto é sempre qualquer coisa em excesso, é o que fica em potência antes e depois da obra, em suspensão à espera de ser interpelado e desdobrado criticamente. É o encontro em confronto do «desenho» com o «desígnio» – para seguir uma fórmula de Nuno Portas.³

³ Ver Nuno Portas, *A cidade como arquitectura* (1969), Lisboa, Livros Horizonte, 2011.

E se os SAMI são sem-ilusões é porque trocaram, de facto, o território crítico e de crise do *projecto* pela *paisagem* do *objecto* (para inverter os termos do título da conferência), não por opção própria, mas porque esse parece ser o *terrain vague* que a arquitectura tende a ocupar hoje. O seu papel como dispositivo de produção de cidade e como reflexão disciplinar sobre as formas e condições do habitar está em extinção. A esta modificação não é alheia a transformação do próprio Estado e a escassez da encomenda pública.⁴ A arquitectura faz-se, hoje, enquanto exercício privado para um cliente específico e nesse gesto não há tempo para impasses, críticas e crises. O arquitecto é um empreendedor. Os gabinetes são empresas ou marcas. O destino é o mercado e não a cidade. Não há tempo para experimentações, nem para instruções problemáticas da acção projectual, muito menos para discursos públicos ou teóricos sobre arquitectura ou cidade. Ele, o arquitecto, ganha pão, assegura sobrevivência no mercado competitivo e rarefeito da encomenda privada, na afirmação de uma resposta competente e eficaz.

2.

A ambição poética que os SAMI perseguiram ao longo da sua conferência, patente no uso algo desencantado do termo «poesia», é o ponto que torna evidente os paradoxos de uma arquitectura que, afinal de contas, também cultiva as suas próprias ilusões. E porque esta precisa de se legitimar na esfera do ensino e da cultura disciplinar, a poesia transforma-se, assim, numa espécie de refúgio último onde se preenche o vazio de uma arquitectura reduzida à pura logística, condenada ao seu sem-desígnio e à gestão competente e entediante do possível, mesmo que na sua forma mais bela. Mas esse refúgio é também a câmara ardente que permite velar, fazer o luto e superar a morte do *projecto*. Quanto mais avança o confinamento da arquitectura e a erosão da sua condição disciplinar, mais crescem os discursos sobre a *essencialidade*, a *imaterialidade* e a *poesia* da arquitectura.

O uso intensivo da palavra «paisagem» ao longo da sua conferência é, também aí, paradigmático, porque esta reduz o território – enquanto construção política e social – à mera contemplação desinteressada do mundo: uma estetização que tanto serve para descrever o território de

⁴ Longe vão os tempos dos grandes programas de habitação de promoção pública e de planeamento urbano que marcaram grande parte do século XX na Europa (e, também, em Portugal, ainda que mais tarde e em condições particularmente distintas), mobilizando de forma intensa o debate disciplinar dos CIAM ao TEAM 10.

uma ilha, um fragmento de natureza ou o próprio interior do edifício da Fundação Calouste Gulbenkian (onde os SAMI montaram um projecto expositivo para a Trienal de Arquitectura de Lisboa de 2016). Termos como «casario», usado para identificar o conjunto edificado da cidade de Setúbal, descrevem o que está à nossa volta de forma abstracta e genérica, sem que permitam compreender a geografia social e histórica que faz o conflito permanente que é a cidade.

Obviamente, seria um equívoco considerar isto uma característica específica dos SAMI. Pelo contrário, estamos perante um modelo de compreensão da cidade e do território que é dominante e cuja origem está bem no centro do actual dispositivo teórico da arquitectura. Seria preciso perguntar, afinal, o que é ou o que constitui uma disciplina ou um campo de saber? Respondendo precisamente a esta questão, Jacques Rancière argumenta que uma disciplina é sempre «um reagrupamento provisório, uma territorialização provisória, de objectos e questões que não têm por si mesmos uma localização ou um domínio próprio»⁵, mas um «reagrupamento» que define, em cada momento, em cada época, quem está habilitado a falar de quê e aquilo que deve pertencer ou deve permanecer excluído de um determinado campo de saber. Neste caso, o que é que se define como corpo de «objectos e questões» que fazem o saber da arquitectura e o que é que se define como o conjunto de qualificações e competências do fazer do arquitecto? Isto é, o que é falar de arquitectura e quem pode falar de arquitectura?

Se existiu um momento preponderante desse «reagrupamento» nas últimas décadas, foi o modo como uma certa ideia de autonomia serviu para mobilizar uma delimitação artificial nesse recorte do saber, construindo a ilusão que a arquitectura podia possuir um mundo privado e exclusivo, à margem das «correntes de pensamento contemporâneas»⁶, ufanamente entregue aos critérios intemporais do belo e aos mecanismos internos da composição. É aquilo que Manfredo Tafuri, nos anos setenta, identificava como uma «*architecture dans le boudoir*» (uma *arquitectura na alcova*, evocando Marquês de Sade)⁷, entretida no infinito *divertissement* dos seus «jogos de pérolas de vidro», procurando, assim, «recuperar a dimensão do objecto e o seu carácter único, removendo-o do seu contexto económico e funcional,

⁵ Jacques Rancière, *Et tant pis pour le gens fatigues*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 478.

⁶ Ignasi de Solà-Morales, «Sadomasoquismo. Crítica y práctica arquitectónica» (1988), *Diferencias*, Barcelona, Editorial GG, 2003, p. 152.

⁷ O título do texto de Manfredo Tafuri é uma referência ao livro de D.A.F. de Sade ou Marquês de Sade, *La philosophie dans le boudoir* (1795). Manfredo Tafuri, «L'architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language», *Oppositions* 3, 1974, pp. 38-62.

fixando-o como um momento excepcional – e por isso surreal –, colocando-o entre parêntesis no fluxo das coisas geradas pelo sistema produtivo»⁸. Um colocar «entre parêntesis» que implicou, desde logo, uma cisão e um corte (epistemológico) no interior desses «objectos» e «questões» que compõem o campo da disciplina, separando e desvinculando a dimensão estética (no sentido próprio da palavra *aísthêsis*, enquanto aquilo que é apreendido pelos sentidos) da sua condição propriamente política e ideológica. E, portanto, excluindo ou expropriando do saber e do fazer da disciplina a ressonância política, os efeitos e as relações de poder que o gesto de composição e «partilha do sensível»⁹ – que mobiliza a função da arquitectura na relação entre corpo/sujeito e forma/dispositivo – comporta necessariamente.

[A noção de «partilha do sensível», que Jacques Rancière propõe, pode definir-se como a «lei implícita que governa a ordem sensível, define lugares e formas de participação num mundo comum ao estabelecer primeiro os modos de percepção nos quais estes se inscrevem»¹⁰. Neste sentido, a estética não é uma teoria da arte em geral, mas deve ser compreendida nos termos da crítica de Kant como o sistema das formas *a priori* que determinam aquilo que é dado a sentir. Para Rancière, há uma *estética da política* e uma *política da estética*. Isto é, na política está sempre em questão uma determinada «partilha do sensível», sendo que o gesto propriamente político se faz enquanto contestação da ordem natural dos corpos e na reconfiguração do sensível. Por outro lado, há uma *política da estética*, porque as práticas artísticas «participam nessa partilha suspendendo as coordenadas dominantes da experiência sensível e reformulando a rede de relações entre espaços e tempos, sujeitos e objectos, o comum e o singular. Não há sempre política, apesar de serem sempre formas de poder»¹¹. É neste sentido que se pode dizer que em arquitectura está sempre em questão uma determinada «partilha do sensível», pois esta intervém sobre as formas de visibilidade, os modos de composição dos espaços e tempos, a ordenação-distribuição dos corpos, definindo as formas da experiência e de experimentação do mundo.]

Assim, o olhar *poético* do arquitecto sobre a paisagem não é mais que o sinal desse estranhamento absoluto relativamente a um território que se tornou, para ele, incompreensível. Tal como o Anjo melancólico

⁸ O texto foi republicado (com alterações do autor) em *La sfera e il labirinto* e inserido num capítulo denominado «Il giuoco delle perle di vetro», tendo-se optado por esta versão. Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto, Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980, p. 345.

⁹ Jacques Rancière, *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, Porto, Dafne Editora, 2010.

¹⁰ Gabriel Rockhill, «Glossário de Termos Técnicos» in Jacques Rancière, *Op. cit.*, p. 94.

¹¹ Jacques Rancière, «The Politics of Aesthetics», 16 *Beaver* (edição online)

de Albrecht Dürer¹² contempla taciturno um conjunto de objectos, ferramentas, utensílios, despojados pelo chão à sua volta, como se estes tivessem perdido o seu valor de uso e, por isso, todo e qualquer significado, também o arquitecto parece contemplar os despojos do território que o rodeia como ruínas de um passado que já não pode compreender senão através de um juízo estético e de categorias educadas do gosto. Nessa condição de estranhamento, a «paisagem» é condição de um paradoxo onde o homem faz da (sua) ignorância absoluta do mundo motivo de gozo estético. E, tal como a paisagem não é mais que o território convertido em fantasmagoria, isto é, numa mercadoria, também o «objecto» assinala a absorção plena da obra de arquitectura no reino da mercadoria.

3.

A crise financeira e económica de 2008, que assolou de forma significativa os países da Europa do Sul (mas também o projecto Europeu no seu todo), significou não apenas o súbito reaparecimento de uma figura esquecida da história da arquitectura, o activista, mas também todo um conjunto de renovados votos pelos valores éticos da arquitectura. Testemunho disso foi o modo como a *arquitectura social* foi convertida em tema e rapidamente integrada no mercado das bienais e das feiras da especialidade. Vejam-se, por exemplo, as últimas edições da Bienal de Arquitectura de Veneza ou a entrega do prémio Pritzker a Alejandro Aravena em 2016.

Num artigo publicado em 2012, Jeremy Till assinalava como uma das reacções às políticas de austeridade consistia num «refúgio na dimensão rarefeita do discurso estético»¹³, onde o trabalho da elite da arquitectura funcionava como uma espécie de redenção, promovendo consoladoramente valores elevados a toda uma classe condenada à irrelevância e à tecnocracia do seu dia-a-dia. Aquilo que alguém, num artigo recente e polémico, identificava como um processo de «ressacralização» da arquitectura que, através da reivindicação de uma transcendência própria ao acto arquitectural – combinando «puritanismo disciplinar, paixão pelas origens, discurso hermético e culto do objecto depurado»¹⁴ –, tenta conjurar desesperadamente «a impotência crescente de um grande número de arquitectos e expiar, ao mesmo tempo, o formalismo complacente da pequena elite»¹⁵.

¹² Sobre a leitura da gravura de Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514), que aqui foi seguida, ver Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Àltera, 2005.

¹³ Jeremy Till, «Scarcity contra austerity», *Places Journal* (edição online).

¹⁴ Pierre Chabard, «Utilitas, Firmitas, Austeritas», *Criticat*, nº 17, 2016, p. 52. Publicado em português no *Jornal Puncto* (edição online). O texto faz um diagnóstico interessante dos anos pós-crise 2008, embora pareça substancialmente equívoco nas críticas que direcciona a Pier Vittorio Aureli e que não parecem tomar em conta a totalidade do seu trabalho teórico.

¹⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 52.

Para Jeremy Till, «assim como as políticas de Austeridade reclamam um imperativo moral, também esta arquitectura da austeridade proclama não apenas uma estética da simplicidade, da precisão e da honestidade, mas insinua que elas próprias são uma forma de acção moral»¹⁶. A questão que se coloca, porém, é que ao associar directamente valores morais (austeridade) e valores estéticos (simplicidade e honestidade) a arquitectura não faz outra coisa que afastá-los «das dinâmicas sociais onde as questões éticas estão de facto presentes». Por isso, «a ética da estética apresenta assim uma falsa moralidade, mas onde muitos arquitectos encontram conforto e até inspiração»¹⁷.

Não será inoportuno tomar como exemplo o caso dos Studio Mumbai. O escritório do indiano Bijoy Jain é apresentado como exemplo de uma arquitectura de resistência contra o capitalismo e contra a globalização. Veja-se o catálogo da exposição comissariada por Mirko Zardini no *Canadian Centre for Architecture*, onde o arquitecto indiano é apresentado como uma «alternativa ao modo de produção da arquitectura contemporânea»¹⁸. A expectativa por outros modos de vida fora da lógica (sub)urbana, a relação com uma natureza exótica e virgem, a tentativa de recuperação do vernacular e do popular perante o avanço imparável da tecnocracia logística e da massificação, são linhas de força que orientam um conjunto apologético de discursos sobre a sua obra – um pouco à *imagem* de Valerio Olgiati ou Peter Zumthor. Mas, na verdade, a sua estratégia de produção insere-se plenamente dentro do quadro económico e social neoliberal, desde logo eficaz em transformar as ansiedades e as fracturas que o capitalismo vai criando e multiplicando em novas oportunidades de negócio e em novos mercados.¹⁹

¹⁶ Jeremy Till, *op. cit.*

¹⁷ *Id.*, *ibid.*

¹⁸ Mirko Zardini (ed.), *Rooms You May Have Missed: Umberto Riva, Bijoy Jain, Zuri-que, Lars Müller Publishers / Canadian Centre for Architecture*, 2015.

¹⁹ Ver Pedro Levi Bismarck, «The Artificial Paradises of Studio Mumbai», *Quaderns de Arquitectura i Urbanisme* (edição online).

Longe de ser um gesto de resistência, a arquitectura dos Studio Mumbai realiza-se na montagem de *lifestyles* exóticos para o mercado consumista dos modos de vida e, sobretudo, enquanto sugestão de uma relação harmoniosa entre homem, arquitectura e natureza (poderíamos dizer *objecto* e *paisagem*) que é tão bela como absolutamente ilusória. Desde logo, porque fabrica uma narrativa e um efeito de conforto poderoso que tende a fazer esquecer a instabilidade e a precariedade absoluta desse vínculo entre

humanidade e natureza, às mãos das exigências infinitas de produção e exploração do capitalismo na era daquilo que se convencionou chamar o Antropoceno.²⁰

As casas de Studio Mumbai traduzem essa *sacralização* do objecto, mas também da própria paisagem. Uma arquitectura sacralizada (isto é, relegada para fora do mundo profano) que já não trabalha a cidade enquanto espaço-do-comum, deixando de operar e pensar criticamente essa cesura problemática entre cidade-casa, colectivo-sujeito (esse *espaço entre* que marcou o debate disciplinar da segunda metade do século XX)²¹, abandonando, assim, qualquer defesa da potência social e transformadora do seu gesto. Mas esta natureza convertida em paisagem serve, aqui, um propósito: preencher o vazio traumático aberto pela desvinculação desse espaço entre casa e cidade, homem e natureza, que apenas a *sacralização* do objecto pode tornar suportável.

Devemos, por isso, ver estas casas como sofisticadas estratégias de imunização, onde uma elite com elevado poder económico encontra uma forma de isolamento relativamente aos processos violentos de produção de espaço que ela própria põe em marcha.²² São sistemas de imunização que constituem um ambiente condicionado, um *paraíso artificial*, auto-suficiente, minimizando todas as comunicações com o exterior. Neste sentido, devemos vê-las não como modelos de um outro habitat ou de um outro modo de produção da arquitectura, mas, convocando Peter Sloterdijk, como «mecanismos integrais de defesa» ou «máquinas de ignorância», onde «o direito fundamental a não-prestar-atenção ao mundo exterior encontra a sua formulação arquitectónica»²³. Ou, ainda, como verdadeiras *máquinas de autodestruição*, porque nesse «não-prestar-atenção ao mundo exterior» está também a dissolução do comum e a erosão desse vínculo humanidade/natureza.

4.

Voltando aos SAMI, deve ser esclarecido que este texto não pretende ser uma crítica da sua obra, mas antes um meio para uma tentativa de reconhecimento do lugar que a arquitectura ocupa actualmente enquanto prática e discurso no quadro de uma «racionalidade

²⁰ O Antropoceno é uma designação que dá conta do impacto do Homem na Terra, inaugurando uma nova era geológica que se seguirá ao Holoceno. Não é um conceito isento de críticas, porque constrói uma narrativa que opõe abstractamente a espécie humana e a natureza, sem tomar em conta as divisões sociais e os antagonismos existentes dentro do processo de produção capitalista.

²¹ Nomeadamente as reflexões de Aldo Van Eyck e de Alison e Peter Smithson, mas também de tantos outros que participaram no debate em torno dos grandes programas de habitação colectiva. Ver, por exemplo, Max Risselada e Dirk van den Heuvel (ed.), *Team 10 (1953-81), in search of a Utopia of the Present*, Roterdão, NAi Publishers, 2005.

²² Segundo estudos recentes do Banco Mundial, um terço da população mundial que vive abaixo do limiar de pobreza está na Índia: 400 milhões (30% da população indiana, um valor que tem vindo a subir desde 2007).

²³ Para o filósofo alemão a habitação moderna constitui-se como o lugar onde os hóspedes não convidados não podem aceder. Na habitação moderna «hão-de ficar de fora os *toxic people*, e, também, se possível, as más notícias». Peter Sloterdijk, *Esféras III*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, p. 412.

política neoliberal»²⁴ em ascensão. Uma das consequências essenciais deste processo é a dissolução do vínculo entre condição disciplinar e exercício da profissão às mãos da morte dessa figura central da história da arquitectura do século XX que é o *arquitecto enquanto profissional liberal* (esse indivíduo à vez artista e *homme de lettres*, técnico e intelectual, dotado de uma concepção vagamente humanista e universal da prática da arquitectura que assegurava, ainda que nem sempre de forma estável, esse vínculo e correspondência) e a sua substituição por uma outra figura: *o arquitecto enquanto empreendedor*. Este é um sujeito-arquitecto totalmente capturado pelas leis universais e transcendentais do mercado, para quem a arquitectura não pode ser senão uma prestação de serviços, um exercício profissional privado, ocupando-se mais em garantir as possibilidades do seu fazer nos mercados competitivos internacionais em que tem que operar, do que em reconhecer-se como parte integrante de uma prática de debate colectivo sobre as condições e efeitos da produção da própria arquitectura na cidade e no território. Isto, talvez, porque a crise e os baixos honorários deixaram de o colocar numa posição de vantagem; porque a encomenda pública quase cessou invalidando alguns dos problemas tradicionais do debate disciplinar; porque o aparato legislativo, regulatório e burocrático é imenso.

Neste quadro, a arquitectura como disciplina fica reduzida ao exercício da profissão, isto é, os problemas da arquitectura são os problemas da gestão corrente da profissão. É o apagamento definitivo do arquitecto enquanto intelectual e o confinamento deste à categoria de técnico de organização logística/funcional de programas ou de esteta da «paisagem» e do «objecto». É, na verdade, aquilo que poderíamos chamar de *privatização da arquitectura*, ou seja, a expropriação da sua dimensão propriamente pública (do seu saber fazer e fazer saber colectivo) e a sua diluição na dimensão meramente técnica-tecnocrática dos processos de construção, desaparecendo aquele último espaço de interpelação da sua condição social e política.

5.

O modelo que a arquitectura portuguesa encontrou para si a seguir ao 25 de Abril no âmbito da adesão à União Europeia, como instrumento ao serviço das novas instituições democráticas e do

²⁴ Wendy Brown, *Undoing the Demos. Neoliberalism's Stealth Revolution*, Nova Iorque, Zone Books, 2016.

Estado social, na sua construção, desenvolvimento e expansão, está, hoje, obsoleto. Ninguém pode estar tentado a pensar que vive ainda no quadro estável e garantido da viragem do milénio, à sombra de um anunciado «fim da história»²⁵ e de um progresso social e económico em devir permanente que permitiu à arquitectura europeia-ocidental construir uma posição confortável e entretida – longe dos pesadelos passados da luta de classes e dos novos territórios de exploração e colonização a Sul e a Oriente. O *sonho da Europa* também criou os seus monstros e a crise financeira global de 2008 significou, antes de mais, a consolidação de um modelo neoliberal social e económico assente na retórica da crise permanente, na desregulação financeira dos mercados, na *monetização* absoluta da vida quotidiana (isto é, tanto a conversão de todos os espaços e tempos em possibilidades de negócio, como a disseminação do modelo do mercado e da concorrência a todos os domínios e actividades da vida humana), na precarização de todas as relações sociais e laborais e, por fim, no desmantelamento progressivo das instituições do Estado social, da democracia e de qualquer noção de *comum* – seguindo o mote thatcheriano de que não há sociedade, apenas indivíduos. Trata-se de um modelo económico e político com efeitos e consequências, desde logo, na dissolução das categorias que estabilizaram o quadro mental e conceptual de actuação da disciplina, sobretudo no que diz respeito a um compromisso tácito assente numa relação entre progresso da arquitectura e progresso social e económico.

Estamos, portanto, perante um modelo de coexistência e de espaço urbano que se faz a partir de pressupostos muito diferentes daqueles que guiaram a produção da cidade social-democrata das últimas décadas: uma metrópole neoliberal marcada pela dissolução dessa noção de espaço público (tão cara aos arquitectos) e a sua substituição pelo mercado enquanto entidade mediadora entre o privado e o colectivo, mas, igualmente, a dissolução dessa outra noção (ou, antes, ficção) de *cidadania*²⁶, que apenas revela *in nuce* a desqualificação política dos sujeitos às mãos dos novos modelos e tecnologias de controlo da população.

Por isso, a metrópole (neoliberal) corresponde à afirmação plena de um paradigma de poder eminentemente biopolítico²⁷ que toma

²⁵ Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Nova Iorque, Free Press, 1992.

²⁶ A cidadania sempre foi uma noção mais retórica do que efectiva da democracia liberal, construindo um «nós» abstracto que oculta processos e conflitos sociais. Mas foi, apesar de tudo, uma ficção poderosa que mobilizou uma série de discursos em torno da cidade nas últimas décadas.

²⁷ Não é este o lugar para uma discussão profunda da noção biopolítica/biopoder, lançada em vários momentos por Michel Foucault e mais tarde desenvolvida, entre outros, por Giorgio Agamben. Esta assinala, fundamentalmente, a emergência de um paradigma político que toma a própria vida (individual e colectiva – aquilo a que se chamará a população) e o espaço (o território) como objecto de poder: racionalizando-o, gerindo-o, disciplinando-o. É uma mudança que acompanha o desenvolvimento do modo de produção capitalista e a emergência, como defende Agamben, de um paradigma essencialmente gestor e económico. Ver: Michel Foucault, *História da Sexualidade – I*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1994 (1976); Michel Foucault, *Sécurité, Territoire, Population*, Paris, Éditions du Seuil/Gallimard, 2004; Giorgio Agamben, *O Poder Soberano e a Vida Nua*, Lisboa, Editorial Presença, 1998.

a forma de um governo dos homens e das coisas, integrando e capturando a totalidade da vida (privada e colectiva) numa estrutura urbana compacta, homogénea e securitária. Mas, simultaneamente, é a consolidação de um «paradigma gestor»²⁸ que, substituindo inteiramente a política pela economia enquanto modo de governação, faz do território um vasto campo logístico e funcional, concretizando, assim, uma forma de vida politicamente desqualificada, reduzida à sua dimensão puramente económica (como capital humano explorado e condenado à rentabilidade dos seus corpos) e à sua dimensão estritamente biológica (a reprodução infinita das suas condições de vida existentes).

Longe de todos os pastoralismos idílicos com que alguma arquitectura procura ensaiar a sua *vie poétique* entre *objecto* e *paisagem* está um território urbano em transformação e conflito: a mercantilização generalizada da habitação convertida em activo financeiro de fundos imobiliários globais; processos violentos de gentrificação; alterações funcionais em escala cada vez maior de largas zonas da cidade e do território; e, sobretudo, a perda de capacidade do Estado e das instituições públicas em mediar e contrapor as lógicas globais de fluxos de capital (o caso dos *offshores*) e de assegurar qualquer regulação, mediação e redistribuição. Já para não referir o peso insustentável das alterações climáticas e da presença do humano sobre a Terra, em nome de uma lógica de produção-exploração capitalista da natureza enquanto coisa a ser rentabilizada. Ora, se é uma ilusão pensar que a arquitectura *per se* pode responder directamente a qualquer uma destas questões, também é uma ilusão pensar que não lhe cabe interpelar os efeitos destas transformações na sua prática ou deixar por pensar a função que o próprio arquitecto desempenha nesses processos de «produção de espaço»²⁹.

6.

O alheamento generalizado da *classe* relativamente a este estado de coisas é intrincado, mas é também geracional e de formação. Entre aqueles que se retiraram da profissão e se refugiaram nas instituições de ensino ou no seu *curriculum* e os outros que procuram sobreviver sem ilusões, cavalgando as águas tumultuosas de uma profissão em formato empreendedor, não parecem restar muitas alternativas.

²⁸ Giorgio Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*, Vicenza, Neri Pozza, 2007. Ver também: Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, Cambridge (MA) / London, MIT Press, 2011; Sven-Olov Wallenstien, *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2008

²⁹ Para invocar o título de um trabalho essencial de Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

Talvez o primeiro passo para pensar tudo isto seja seguir um velho repto de Walter Benjamin: sair de um certo «optimismo irresponsável e diletante», um optimismo sem consciência que hoje parece ter contaminado todas as instituições e lugares de discussão, produção e formação da arquitectura, e, então, partir para uma «organização do pessimismo»³⁰. Um «pessimismo activo, 'organizado', prático»³¹ que possa interpelar criticamente as condições actuais da prática e do saber da arquitectura, para além de toda a aceitação conformista ou de todo o optimismo ilimitado e empreendedor. Um pessimismo não como sentimento contemplativo ou resignação fatalista, mas como forma «de impedir, por todos os meios possíveis, a chegada do pior»³².

Mais do que procurar um refúgio na dimensão estetizada desses «mau[s] poema[s] sobre a Primavera»³³ que guardam os paraísos vindouros da eterna reconciliação em nome da essencialidade, trata-se de organizar uma reflexão generalizada acerca do papel da arquitectura enquanto prática e saber num quadro económico, social e político em transformação e conflito, longe do anunciado «fim da história». Este parece, desde logo, um princípio a seguir. «Pessimismo do princípio ao fim, sem excepções», como escreve Walter Benjamin, «desconfiança quanto ao destino da liberdade, desconfiança quanto ao destino da humanidade europeia»³⁴ e, poderíamos acrescentar, *desconfiança quanto ao destino da arquitectura*.

No entanto, a questão não é apenas «o que fazer?», mas «quem o pode fazer?». E a resposta poderia ser, desde logo, as instituições de ensino da arquitectura, a quem cabe não apenas a tarefa de ensinar (re-produzir modelos de aprendizagem) ou de investigar (re-produzir saber), mas também de reflectir permanentemente sobre o estado presente da própria disciplina. Mas isso implica que as escolas de arquitectura se confrontem com aquilo que há tanto tempo preferem a todo o custo não ver: a crise e o impasse do seu próprio projecto, projecto-de-escola e projecto-de-arquitectura. A saber: a sua homogeneização generalizada, a sua redução à condição de formação massificada de um exército de arquitectos técnicos-especialistas convertidos em pura força de trabalho, o seu enclausuramento no deglutir infinito da sua historiografia em versão monográfica e, por fim, o exílio no praticar de um *objecto* sem *projecto* e de uma

³⁰ Walter Benjamin, «O Surrealismo. O último instantâneo da *intelligentsia* europeia» (1929) in *Walter Benjamin, Ensaios sobre Literatura*, (ed.) João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2016, p. 308.

³¹ Como escreve Michael Löwy, Walter Benjamin vai buscar a expressão «organização do pessimismo» a Pierre Naville que tinha escrito, em 1926, *La Révolution et les intellectuels*. Para Benjamin este pessimismo não tem nada que ver com uma qualquer resignação fatalista em voga dentro das correntes do *kulturpessimismus* alemão, conservador e reaccionário, mas é uma crítica às culturas de compromisso optimistas da Social-democracia. Como escreve Löwy: «A sua preocupação não é o declínio das elites ou da nação, mas as ameaças que o progresso técnico e económico promovido pelo capitalismo fazem pesar sobre a humanidade». Michael Löwy, «A filosofia da história de Walter Benjamin» in *Utopias*, Lisboa, Ler devagar & edições Unipop, 2016, p. 47.

³² *Id.*, *ibid.*, p. 47.

³³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 308.

³⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 309.

paisagem de onde toda a humanidade parece ter desaparecido e onde, citando Rainer Maria Rilke, «o belo não é mais do que o começo do terrível»³⁵.

7.

Se a noção de autonomia da arquitectura guarda uma potência, desde logo historicamente, como defende Pier Vittorio Aureli³⁶, esta não está na reivindicação genérica de uma «autonomia de» enquanto exclusão da arquitectura do seu contexto histórico, social e político, nem na demanda por um espaço próprio e privado devotado em absoluto aos mistérios sagrados da composição e da linguagem. Mas está, antes, numa reivindicação audaciosa e radical de uma «autonomia para», enquanto esforço de apropriação da condição propriamente política da arquitectura e não simplesmente da sua negação. Isto implica tanto o desdobramento de um dispositivo teórico capaz de reconhecer o lugar de crise e conflito que é a cidade – para além dos «discursos positivistas que tomam os desenvolvimentos políticos e sociais como um progresso evolucionista»³⁷ –, como a interpelação de uma vocação artística do *desenho* enquanto *desígnio* que não está no culto demiúrgico da autoria, mas na sua potência de compreensão, interpelação e transformação das condições existentes.

Aquilo que está em jogo é, portanto, equacionar em que termos se pode pensar a condição política da arquitectura e a sua vocação artística. Isto significa reivindicar para a arquitectura uma outra função, fora do movimento de reprodução da política da catástrofe na qual vivemos e fora de todas as metáforas estéticas e moralistas que, em nome dos paraísos vindouros, nada mais fazem do que impor silêncio. É essa vocação da arte que Walter Benjamin procura *salvar*, no texto que escreve em 1929 sobre os Surrealistas franceses, convocando a expressão «organização do pessimismo» e que «significa nem mais nem menos do que expulsar a metáfora moral da esfera da política e descobrir no campo da acção política o espaço por excelência da imagem»³⁸. Contra a insidiosa camuflagem da política pela moral – que remete para a esfera da moral e do espírito lutas e conflitos propriamente sociais e políticos. Contra as «política[s] poética[s]»³⁹ optimistas que com as suas imagens contemplativas, também as arquitectónicas, capturam a linguagem, dominam a

³⁵ Rainer Maria Rilke, *As Elegias de Duíno*, Lisboa, Bertrand, 2007, p. 17.

³⁶ Pier Vittorio Aureli, *The Project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*, Nova Iorque, Buell Center / Princeton Architectural Press, 2008, p. 12.

³⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 83.

³⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 309.

³⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 308.

experiência e fecham o campo do possível. Contra tudo isto, trata-se de opor uma poética política. Uma poética política da arquitectura que negue todas as «ressacralizações», todas as metáforas morais, todos os diletantismos empreendedores que não fazem mais do que vestir com as roupas do optimismo a catástrofe.

Para isto, é preciso começar por reconhecer aquilo que o actual dispositivo disciplinar da arquitectura procura a todo o custo não fazer ver – porque as teorias também são máquinas de não fazer ver. Primeiro, não é possível constituir um espaço próprio da arquitectura fundado num corte e numa desvinculação entre dimensão política e experiência estética dos seus objectos e questões, porque significa o esvaziamento da sua condição disciplinar. Segundo, a «arquitectura enquanto colonização», como avisava Ignasi de Solà-Morales, «é também um acto de violência»⁴⁰ e não um instrumento ao serviço de um progresso contínuo que actua em «nome de uma harmonia e de um equilíbrio», o que não passa de uma ficção que apenas esconde «a dimensão traumática que todo o acto de construção [enquanto gesto de destruição] comporta»⁴¹. E, terceiro, a arquitectura não produz apenas formas ou espaços entre sujeitos, mas é, ela própria, um dispositivo onde está em causa a produção de sujeitos e a reprodução das condições da sua existência.

Ora, se há um movimento fundamental ligado à modernidade é, precisamente, a afirmação de uma nova função da arquitectura, já não enquanto instrumento de representação do poder, mas enquanto tecnologia (por excelência) de uma biopolítica que se realiza no governo da vida, das populações e do seu território: na sua repartição, distribuição, composição. Foi Le Corbusier quem melhor captou a entrada da arquitectura nessa equação biopolítica quando escreveu que a casa é uma «*machine à habiter*»⁴²: uma máquina/maquinação de fazer habitar e de fazer habitantes, um dispositivo de inscrição da vida e das suas formas num regime de visibilidades, usos, experiências, relações e hierarquias, tanto domésticas como sociais, reproduzindo estratégias de subjectivação e individuação.

Em arquitectura não há *objectos*, apenas *dispositivos*: máquinas de captura, máquinas para a normalização e normatização da vida. Nestas condições, a arquitectura assume-se tanto como tecnologia

⁴⁰ Ignasi de Solà-Morales, «Colonización, violencia, resistencia» (1993), *Los Artículos de Anyi*, Barcelona, Fundación Caja De Arquitectos, 2009, p. 54.

⁴¹ «Há demasiado beatismo no contextualismo, na protecção do património construído, no vernacular e no ecologismo. Uma cortina de fumo esconde a verdadeira natureza violenta e destrutiva da arquitectura e as radicais mutações que toda a acção construtiva comporta no ambiente. Seria melhor, de uma vez por todas, aceitar explicitamente esta dimensão traumática que todo o acto de construção comporta, em vez de tentar justificar uma e mil vezes a acção violenta da arquitectura em nome de uma harmonia e um equilíbrio que não é outra coisa que uma ficção». *Id.*, *Ibid.*, p. 55.

⁴² Le Corbusier, *Vers une architecture*, Les éditions G. Crès et Cie, Paris, 1923. Uma expressão cunhada por Adolphe Lance em 1853 (numa recensão ao *Traité d'architecture* de Léonce Raynaud), que Le Corbusier certamente conheceria. Como escreve A. Lance: «Uma casa é um instrumento, uma máquina por assim dizer, que serve não apenas como abrigo para o Homem, mas (...) deve conformar-se à sua actividade e multiplicar a produção do seu trabalho», *cit.* in Manfredo Tafuri, «'Machine et mémoire': The City in the Work of Le Corbusier», in *Le Corbusier*, ed. H. Allen Brooks, New Jersey, Princeton University Press, 1987, p. 205.

de produção-organização (dos espaços e tempos) da vida, como um modo de composição e «partilha do sensível». Um *sensorium* espaço-temporal onde se define, desde logo, o horizonte do possível, as condições de experiência e experimentação do mundo e onde está sempre em jogo a luta permanente pelo seu controlo e domínio.⁴³

⁴³ Se uma definição de arquitectura tivesse que ser dada, poder-se-ia dizer que esta é, sobretudo, um diagrama ou um regime de partilha e disposição de espaços e tempos: um modo de compor e distribuir corpos/individuos em lugares; de segmentar, compartimentar, qualificar e funcionalizar espaço; de recortar e articular as fronteiras entre aquilo que é comum e privado, próprio e impróprio (definindo formas de estar junto e de permanecer separado, formas de associação e relacionamento); de estabelecer regimes de visibilidade (o que é visível e o que não é) e protocolos de uso (o que é usável/acessível e o que não é). Mas é também um dispositivo porque nele estão em causa relacionamentos de poder, isto é, um certo tipo de efeitos que actuam sobre os indivíduos e sobre os seus corpos, re-produzindo processos de subjectivação e sujeição.

⁴⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 310.

⁴⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 310.

⁴⁶ Ver Walter Benjamin, «O autor como produtor» (1934), in *A Modernidade, Obras escolhidas de Walter Benjamin*, ed. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, pp. 271-293.

⁴⁷ Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980, p. 22.

Aquilo que, por sua vez, Walter Benjamin procura expor através da expressão «organização do pessimismo» é, na verdade, um novo papel para o artista (e intelectual), atribuindo-lhe «funções em lugares-chave desse espaço da imagem», isto é, nessa «partilha do sensível» (mesmo que isso implique a suspensão de uma certa noção de «carreira artística», como o próprio autor alemão constata)⁴⁴. Ora, intervir nesse espaço que a política abre à imagem e que a imagem abre à política é o que está em causa. Naquilo que nos diz respeito, trata-se de encontrar tanto um *espaço da imagem* como uma *imagem de espaço*, mobilizado na experiência do quotidiano, bem a partir do centro dessa «*machine à habiter*», dessa maquinaria da vida. Um espaço da imagem que, por isso mesmo, não deixará de ser um «espaço do corpo» ou dos corpos, afirmando a potência e a intensificação de um outro sujeito colectivo, de um outro «corpo colectivo»⁴⁵, aí onde só há solidão, aí onde só há capital humano ao serviço da economia.

Mas isso significa, só pode significar, que o arquitecto seja capaz de se questionar não apenas enquanto «autor» (no alto da sua carreira artística), mas enquanto «produtor»⁴⁶. Uma inversão decisiva que Manfredo Tafuri (que traçou como ninguém a crise e os impasses da função intelectual e social da disciplina) vai buscar a Walter Benjamin e que implica dirigir o olhar não para aquilo «que a obra *diz* das relações de produção» (enquanto representação ou discurso moral), mas para a «função da própria obra *dentro* das relações de produção», ou seja, para «o significado real das opções projectuais relativamente à dinâmica das transformações produtivas que elas põem em marcha, que elas atrasam ou que elas procuram impedir»⁴⁷. Isto pressupõe interrogar não apenas o papel que o arquitecto desempenha nesses processos, mas também a função da arquitectura *dentro* da metrópole neoliberal: os modos de produção de espaço, os regimes dominantes de «partilha do sensível» e as formas-dispositivos de captura da vida.

Se a arte «é abrir à vida novas possibilidades»⁴⁸ contra as limitações impostas pelo estado presente do mundo, só enquanto gesto de resistência é que a arquitectura pode reivindicar uma autonomia propriamente sua. Isto é, a afirmação de uma condição de experimentação radical do mundo e das suas formas-de-vida, promovendo alternativas ao movimento expropriador da metrópole (neoliberal), através de um *projecto-de-arquitectura* e um *projecto-de-cidade* que não seja apenas a reprodução sem fim da catástrofe em vista, mas a reinvenção de um *espaço para um comum por vir*.

⁴⁸ Sousa Dias, *Lógica do Acontecimento. Introdução à filosofia de Deleuze*, Lisboa, Sistema Solar, 2012, p. 166.



Se a arte «é abrir à vida novas possibilidades»⁴⁸ contra as limitações impostas pelo estado presente do mundo, só enquanto gesto de resistência é que a arquitectura pode reivindicar uma autonomia propriamente sua. Isto é, a afirmação de uma condição de experimentação radical do mundo e das suas formas-de-vida, promovendo alternativas ao movimento expropriador da metrópole

