



# ARQUITETURAS DO ABANDONO

[ou uma cartografia nas fronteiras da arquitetura, da filosofia e da arte]

Eduardo Rocha



Eduardo Rocha

# ~~ARQUITETURAS DO ABANDONO~~

[ou uma cartografia nas fronteiras da arquitetura, da filosofia e da arte]

TESE apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Arquitetura.

Orientador:

Prof. Dr. Fernando Delfino de Freitas Fuão

Porto Alegre  
2010

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R672a Rocha, Eduardo  
Arquiteturas do abandono (ou uma cartografia nas fronteiras da arquitetura, da filosofia e da arte) / Eduardo Rocha. – Porto Alegre: UFRGS, 2010.  
263f.  
Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre, BR-RS, 2010. Orientador: Fuão, Fernando Delfino de Freitas.  
  
1. arquitetura contemporânea. 2. filosofia da diferença. 3. cartografia sentimental I. Fuão, Fernando Delfino de Freitas, or. II. Título.

Tese defendida e aprovada, em 21 de maio de 2010,  
pela banca examinadora constituída pelos professores:

.....  
Prof. Dr. Fernando Delfino de Freitas Fuão – PROPAR|UFRGS

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Angelita Tiburi – Universidade Presbiteriana Mackenzie

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristine Jaques Ribeiro – CCJES|UCPel

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Analice de Lima Palombini – PPGPSI|UFRGS

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andrea Soler Machado – PROPAR|UFRGS



*Dedico este trabalho “que não acaba nunca”:*

*A Norma, minha mãe.*





## agradecimentos

Um trabalho como esse não se faz sozinho. Reúne-se um bando para colocar em movimento um pensamento, uma ideia, um conceito, um lugar. Nunca estive só. Nunca falei só. Por isso é preciso agradecer.

Ao meu orientador, Fernandinho Fuão, que aceitou transformar minhas ideias, sensações e sentimentos, em trabalho cotidiano de pesquisa, sua paciência me fez atingir o caminho da reflexão, encorajamento que tornou possível esse trabalho.

Ao grupo de pesquisa Arquiteturas do Abandono, da FAUrb|UFPel, que entre os anos de 2006 e 2008, foi capaz de gerar paixões e intensidades. Gabriela Fantinel Ferreira, Juliana de Oliveira Plá, Manoela Py Sostruznik, Papola Casaretto Calderón, Paula Mello Oliveira Alquati, Tatiane Brisolara Nogueira, pelas aventuras urbanas e pelo trabalho, o qual me instigou a dar seguimento a essas pesquisas. Gabriel Silva Fernandes, capaz de estremecer meus pensamentos, por diversas vezes.

Daniele Pestano, Jeremias Formolo, Roberta Taborda Santa Catharina e Marcus Vinícius Pereira Saraiva coniventes comigo em diversos momentos.

Ao professor Maurício Polidori e a todos os meus queridos alunos de Projeto Arquitetônico e Planejamento Urbano [projeto9] durante os anos de 2006 e 2008, por me proporcionarem diversas experimentações cartográficas, as quais acabaram por me constituir professor.

Aos colegas do PROPAR|UFRGS, Beatriz Regina Dorfman, Celma Paese, Daniela Mendes Cidade, Fabio Muller, Giovana Santini, Isabela Brisighello, Ricardo Calovi e Rodolfo Sastre, cúmplices de percurso.

Aos professores do PROPAR Lineu Castello e  
Renato Holmer Fiore que, a seus modos, possibilitaram possíveis.  
Às professoras que fizeram parte da banca de qualificação Márcia Tiburi, Cristine  
Ribeiro, Analice Palombine e Andrea Soler Machado.  
À querida Rosita, secretária do PROPAR, sempre pronta a auxiliar.  
A CAPES pelo apoio financeiro, que me permitiu dedicação a essa pesquisa.  
À professora Ana Peil, pelo grande auxílio na tarefa de escrever.  
A Cíntia Essinger pela amizade, constante discussão de partes do trabalho e algumas  
espiadas por aí.  
A Carol Barros, minha primeira orientanda e amiga que me ouviu nos momentos de  
desespero – já estou com saudades de nossos cafés na padaria.  
A Carla Gonçalves Rodrigues pelas leituras, diálogos e cumplicidades.  
À amiga, ex-aluna e colega Samy, pelo pouso sempre disponível em seu lar.  
Pierre por me acompanhar sempre.  
Preciso agradecer, por esse tempo, esse momento de encontros.  
Obrigado.

[...] Depois descobri naquele lugar a palavra abandono. A palavra funcionava dentro e fora das pessoas. Eu não sabia se era o lugar que transmitia o abandono às pessoas ou se eram elas que transmitiam o abandono ao lugar. Eu conhecia a palavra só de nome. Mas não conhecia o lugar que pegava abandono. Por antes a força da palavra é que me dava à noção. Mas em vista do que vi o olhar reforça a palavra. O olhar segura a palavra na gente. O cheiro e o amor do lugar também participam. Todos os seres daquele lugar me pareciam perdidos na terra, bem esquecidos como um lápis numa península. Mas Nhá Velina Cuê me falou: este abandono me protege. Acho que esse paradoxo reforça mais a poesia do que a verdade. (BARROS, 2006, p. XI).



## resumo

ROCHA, Eduardo. (2010). *Arquiteturas do Abandono: ou uma cartografia nas fronteiras da arquitetura, da filosofia e da arte* [Tese de Doutorado]. Porto Alegre: PROPAR|UFRGS.

Pensar as arquiteturas do abandono na contemporaneidade e fugir da descrição em detrimento da experiência. Tudo por meio da cartografia sentimental. Abandonar a centralidade das certezas da matéria, da significação e do sujeito, propostas nas teorias da arquitetura e do urbanismo, para, dessa forma, abrir-se à arte, à filosofia e à vida. Cruzar fronteiras, às vezes, abandonar é esquecer, renunciar, deixar alguma coisa. As arquiteturas do abandono, antes de qualquer coisa, é um estado, uma condição, os quais passam pela descoberta dos sinais do abandono, sejam eles negativo-agressivos, positivo-amorosos, não-valorizados ou catastróficos. Para, por fim, desvendar que essa pode ser uma arquitetura da liberdade, do sem compromisso, ou seja, do fim e do começo da própria arquitetura. Ler a cidade a partir de suas arquiteturas e espaços do abandono é olhar a vida nua e o poder soberano unidos, coexistentes. Tudo carregado pelas potências do profano e pela filosofia da diferença, do violável, da melancolia, da arte contemporânea. Nós já vimos esse filme, já visitamos esse lugar, já sentimos calafrios ao nos deparamos com as arquiteturas do abandono. Agora é só experimentar!

Palavras-chave: arquitetura contemporânea; filosofia da diferença; cartografia sentimental



## Résumé

ROCHA, Eduardo. (2010). *Architectures de l'abandon: ou d'une cartographie à l'intérieur des frontières de l'architecture, la philosophie et l'art* [Thèse de Doctorat]. Porto Alegre: PROPAR|UFRGS.

Penser les architectures de l'abandon dans contemporaneidade et fuir de la description au détriment de l'expérience. Tout au moyen de la cartographie sentimentale. Abandonner la centralité des certitudes de la matière, de la significação et du sujet, proposées dans les théories de l'architecture et de l'urbanisme, pour, de cette forme, s'ouvrir à l'art, à la philosophie et à la vie. Croiser des frontières, quelquefois, abandonner est oublier, renoncer, laisser quelque chose. Les architectures de l'abandon, avant toute chose, c'est un état, une condition, qui passent par la découverte des signes de l'abandon, soient eux des negativo-agressivos, positivo-amorosos, não-valorizados ou catastrophiques. Pour, finalement, démasquer que celui-là peut être une architecture de la liberté, de ce sans engagement, c'est-à-dire, de la fin et du commencement de l'architecture elle-même. Lire la ville à partir de leurs architectures et les espaces de l'abandon est regarder la vie nue et le pouvoir souverain joints, coexistentes. Tout chargé par les pouvoirs du profane et par la philosophie de la différence, violável, de de la mélancolie, de l'art contemporain. Nous avons déjà vu ce film, déjà visitons cette place, déjà sentons des calafrios à nous rencontrons avec les architectures de l'abandon. Maintenant c'est seul d'essayer !

Mots-clés: architecture contemporaine ; la philosophie de la différence ; sentimental cartographie





## ~~abstract~~

ROCHA, Eduardo. (2010). *Architectures of Abandonment: or a mapping at the borders of architecture, philosophy and art* [Doctoral Thesis]. Porto Alegre: PROPAR|UFRGS.

To think the architectures of the abandonment about the contemporaneidade and to run away from the description in detriment of the experience. Everything by means of the sentimental cartography. To abandon the centralidade of the certezas of the substance, the significacão and the citizen, proposals in the theories of the architecture and urbanism, for, of this form, to confide it the art, to the philosophy and the life. To cross borders, to the times, to abandon is to forget, to renounce, to leave some thing. The architectures of the abandonment, before any thing, are a state, a condition, which pass for the discovery of the signals of the abandonment, they are negative-aggressive they, positive-lovers, not-valued or catastrophic. For, finally, unmasking that this can be an architecture of the freedom, of the one without commitment, that is, of the end and the start of the proper architecture. To read the city from its architectures and spaces of the abandonment is to look at joined the naked life and the sovereign power, coexistentes. All loaded one for the powers of the profane one and the philosophy of the difference, the violável, the melancholy, the art contemporary. We already saw this film, already we visit this place, already we feel calafrios to the one in we come across them with the architectures of the abandonment. Now it is alone to try!

Keywords: contemporary architecture; philosophy of difference; sentimental cartography



## lista de figuras e tabelas

Capa e contracapa – *Material reciclável Galpão Rubem Berta*. Foto: Edu Rocha, 2007

Figura 1 - <i>Da janela da minha casa</i> .....	27
Figura 2 - <i>Material reciclável prensado</i> .....	43
Tabela 1 - <i>Formas de expressão</i> .....	58
Figura 3 - <i>Colagem sobre a obra: O Édipo e a Esfinge</i> .....	93
Figura 4 - <i>Fotograma do vídeo Surpresa da Butuí</i> .....	99-100
Figura 5 - <i>Charqueada do Barão de Butuí</i> .....	101
Figura 6 - <i>Mapa dos abandonos da cidade de Pelotas</i> .....	108-109
Figura 7 - <i>Shopping Praça XV</i> .....	111-112
Figura 8 - <i>Castelo da XV</i> .....	115-116
Figura 9 - <i>Fábrica Brahma</i> .....	121-122
Figura 10 - <i>Ponte sobre o Santa Barbára</i> .....	127-128
Figura 11 - <i>Colagem sobre a obra: Édipo e a esfinge depois de Ingres</i> .....	155
Figura 12 - <i>Ocupação Parasita</i> .....	167-168
Figura 13 - <i>Castelo do Terror</i> .....	173-174
Figura 14 - <i>Sniper Paintball</i> .....	181-182
Figura 15 - <i>Pêndulo humano</i> .....	187-188
Tabela 2 - <i>Agenciamentos e seus eixos</i> .....	223
Figura 16 - <i>Mapa abandonos</i> .....	230
Figura 17 - <i>Kowloon Walled City</i> . .....	232

Figura 18 - <i>Oradour-sur-Glane</i> .....	234
Figura 19 - <i>Kolmanskop</i> .....	236
Figura 20 - <i>Humberstone</i> .....	238
Figura 21 - <i>Cody</i> .....	240
Figura 22 - <i>Agdam</i> .....	242
Figura 23 - <i>Mandu</i> .....	244
Figura 24 - <i>Kadykchan</i> .....	246
Figura 25 - <i>Balestrino</i> .....	248
Figura 26 - <i>Deception</i> .....	250
Figura 27 - <i>Kayakoy</i> .....	252
Figura 28 - <i>Klomino</i> .....	254
Figura 29 - <i>Cane Hill</i> .....	256
Figura 30 - <i>Opko Land</i> .....	258
Figura 31 - <i>Staten Island</i> .....	260
Figura 32 - <i>Abkhazia</i> .....	262
Figura 33 - <i>Staten Island</i> .....	264
Figura 34 - <i>Griffith</i> .....	266
Figura 35 - <i>Fort Alexander</i> .....	268
Figura 36 - <i>Sea City</i> .....	270
Figura 37 - <i>Buckner</i> .....	272
Figura 38 - <i>Drive-In Theater</i> .....	274
Figura 39 - <i>Gulag</i> .....	276

Figura 40 - <i>São Gonçalo</i> .....	278
Figura 41 - <i>San Shr</i> .....	280
Figura 42 - <i>Chernobyl</i> . ....	282
Figura 43 - <i>Tuaregs</i> . ....	284
Figura 44 - <i>Matarazzo</i> . ....	286
Figura 45 - <i>Colagem sobre: Quadro negro sobre fundo branco</i> .....	477



## sumário

<u>pensando o abandono[...]</u> .....	29
<u>planos do abandono</u> .....	43
Territórios das arquiteturas do abandono.....	45
A polissemia do abandono.....	50
Do belo e do sublime .....	61
Do estranhamente abandonado.....	66
Por um abandono discordante .....	72
O que não queremos ver.....	76
<u>sinais do abandono</u> .....	95
Arquiteturas do abandono e seus mundos .....	97
Porque não nos lembramos dos abandonos?.....	104
O Shopping Praça XV .....	112
O Castelo da XV .....	116
A Fábrica Brahma .....	122
A ponte .....	128
O síndrome do abandono .....	135
Tomada de contato, primeira impressão .....	137

Sintomas das arquiteturas do abandono.....	142
Os perigos de uma análise clássica das arquiteturas do abandono .....	151
<del>cartografias do abandono</del> .....	157
Esquizoanálise e as arquiteturas do abandono .....	159
Ocupação no Shopping: o rizoma.....	168
O Castelo do Terror: um ritornelo .....	174
<i>Paintball</i> na Brahma: o nomadismo .....	182
Pêndulo Humano na Ponte: ou na fronteira .....	188
Cartografar abandonos .....	194
O abandono sobre a ótica de Deleuze, Guattari e Nietzsche .....	203
Postais: liquidificar abandonos .....	229
Palavras cruzadas.....	289
Filmar abandonos .....	300
Abandonos nos tempos do cinema contemporâneo .....	308
O nada, o vazio .....	311
Vamos fugir .....	319
Longe, muito longe .....	325
Maquinar abandonos .....	331
Espera e errância .....	334
Andarilhos .....	339
Refugiados.....	343
Abandono uma máquina abstrata .....	358



Imanência .....	364
O corpo abandonado .....	369
Ruínas e silêncio .....	375
Implodir abandonos, derrubar ruínas .....	380
A casa abandonada.....	386
Do <i>panóptico</i> e do antibiótico .....	393
As crianças e os velhos, os asilos e os orfanatos.....	399
Nascer e desaparecer.....	405
Música ou silêncio? .....	410
Vontade de amar, vontade de viver .....	414
Amar e desamar .....	419
Arquiteturas do abandono ou máquinas de amar .....	426
Ordem e desordem.....	434
O abandono, a terra e o território .....	439
O buraco negro.....	443
Arquiteturas-capa.....	455
Desertos.....	459
Meio ambiente do abandono .....	463
[...] deixados.....	479
Abandonos coexistentes nas arquiteturas .....	481
Arquiteturas do abandono, arquitetos do abandono .....	485

<del>prensados ou referências</del> .....	499
<del>apensos</del> .....	519
CD-ROM: vídeos .....	523





Ao olhar pela janela de minha casa – um olhar pelos fundos –, vejo todos os dias algumas paineiras. No início do verão, floridas, cobertas por sua linda floração branca e rosa, e no outono totalmente desfolhadas e com os frutos pendurados, parecendo abacates, se vistos de longe. Com o tempo, esses frutos amadurecem, abrindo-se em gomos, e de dentro deles expande-se um algodão fofinho, que se espalha pelo ar, atravessando por minhas janelas, portas, frestas, às vezes, até sinto esse algodão na respiração, na boca. Nesse algodão é que estão escondidas as sementes, que com todo o seu potencial podem – dispersas pelo vento – chegar há algum lugar, para que germinem. É uma visão que não cansa ninguém, é cíclica. Mas, não se engane a paineira tem um duro tronco de espinhos.

Da janela da minha casa, vejo também, um edifício ou parte dele, nascendo da copa dessa paineira, ou encoberto por ela. Um edifício de apartamentos, comum a todos, não fosse pela imagem de ter um pedaço dele abandonado. Difícil de entender, mas na sua imagem, da minha janela, vê-se lado a lado, abandono e não abandono. Parece estar em obras, mas há anos ninguém trabalha na construção.

É um resto, não sabemos ao certo, nem procuramos saber, mas está ali como semente.

Figura 1 – Da janela da minha casa. Colagem.  
Autor: Edu Rocha, 2010.

pensando o abandonado



Um arquiteto que quer ser um escritor. Um escritor que quer ser um filósofo. Um filósofo que quer ser um artista. Um artista que quer ser apenas um arquiteto. Ser muitos e ser outros. Queríamos complicar, multiplicar, replicar, colar, amar e, por fim, abandonar. Tudo ao mesmo tempo e agora. Estar sempre querendo.

Quando iniciei não sabia exatamente aonde isto ia dar. Como tratar dos abandonos da arquitetura. Queria pensar sobre os edifícios abandonados, as ruínas, as coisas que deixamos para trás, e sobre todas as coisas que acontecem quando nos encontramos com elas. Durante algum tempo, flertei com essas arquiteturas, às vezes de longe, às vezes profanando-as, desde uma perspectiva do arquiteto e do urbanista – sempre querendo limpá-las, organizá-las e reutilizá-las. Intrigava-me o fato de que as arquiteturas abandonadas eram desaparecidas de toda a teoria e crítica da arquitetura e do urbanismo, somente adquirindo visualidade a partir de uma perspectiva histórica e patrimonialista. Sendo que nossas cidades estão repletas de abandonos, mesmo nossas casas, ou qualquer outro espaço.

Abandonos são líquidos, viscosos ao menos, eles escorrem por todos os lados, difíceis de se agarrarem, apegarem, quando falamos de arquiteturas do abandono. São lugares e são corpos. A própria palavra escorrega, aparece e desaparece, está sempre acompanhando alguma outra palavra, outra nomeação, mas repentinamente foge. Abandonos como pura vertigem, lugar em que perdemos o equilíbrio, a falta de base para sustentação, ou que gira sobre o próprio sujeito ou nas coisas que o rodeiam, como quando nos encontramos a uma grande altura ou nos deparamos com um precipício, ou depois de dar muitas voltas – girar. Aí sim, estamos experimentando um abandono. E, nesse momento, seremos arrebatados por uma perda momentânea de sentido, de domínio de si

mesmo, que pode nos conduzir a um ato de violência ou de emoção. Abandonamo-nos no giro, nem antes, nem depois. Na fronteira das artes, da filosofia e da própria arquitetura.

Abandonando ou abandonado entramos em uma espécie de colapso psicótico, tornando possível repensar nossa temporalidade, nossos modos de vivenciar a história e todas as nossas lógicas de visibilidade. Tudo que o estado da loucura dispara e conturba. Vamos ouvir a loucura nas adjacências do pensamento esquizofrênico proposto por Deleuze e Guattari. Tal qual uma imagem cristal, um espelho multifacetado, desdobrado e indiscernível (DELEUZE, 2005, p. 105).

Espelhos que não queremos ver, como o que nos olha e nos cega, espelhos da exclusão. E a partir do espelho – arquitetura do abandono – desfazer de certas ordens cristalizadas no espelho da cidade, incluindo aí novos e estranhos fragmentos, a fim de criar outras ficções de vida, outras vidas. Toda arquitetura do abandono na vizinhança da loucura, limítrofe, fronteira – diferente do que divide o que é, e o que não é, mas numa fronteira que embaralha. Ali no entroncamento do impensável entre a subjetividade, a cultura, a ruína, dos conceitos insólitos e de todas as insubordinações desarrazoadas.

Nós, arquitetos, nunca olhamos para abandonos, existe uma zona cinzenta que nos faz cegar, ou olhamos para trás, para o passado e analisamos os acontecimentos desde um ponto de vista histórico cronológico – *Cronos*, ou olhamos adiante a partir dos processos de revitalização e restauro dos edifícios e dos lugares, mas nunca para esse tempo hoje, para aquilo que está ali a nossa frente. Ao contrário, nessa zona cinza e abandonada subsiste passado e futuro, é *Aion*. Abandonos não são pensados aqui como um agora que estende seus tentáculos em direção ao passado ou ao futuro, mas sim a um futuro e um presente que se fragmentam a cada momento, abandonam-se, deixam-se



levar, tudo na coexistência *Aion* e *Cronos*, *Cronos* e *Aion* – um inventa o outro – e assim infinitamente.

Abandonos como sumidouros, a abertura profunda em que alguma coisa desaparece, uma fenda na terra, uma fresta na janela, uma nesga de luz. Por esse tempo sumidouro das arquiteturas do abandono que acaba por sumir-surgir, escoar-repressar, tudo percorrido vertente abaixo pelos tempos de *Aion* e *Cronos*. Essas passagens, perpassando abandonos, os quais configuram todo um universo de experiências e problemáticas que apresentamos aqui neste texto.

Desde minhas experiências docentes, os abandonos sempre estiveram presentes, em orientações, pesquisas, trabalhos de extensão e mesmo nas conversas com alunos<sup>1</sup>. Por diversas vezes, foram alvo de minhas inquietações e formulações. Ao deparar-se com uma arquitetura do

---

<sup>1</sup> A gênese desse trabalho se dá em minhas experiências e vivências como técnico do Grupo de Pesquisa Tecnológico da Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares (INTECOOP) da Universidade Católica de Pelotas (UCPel). A INTECOOP/UCPel é um programa permanente de extensão universitária, iniciado em 1999, e desenvolvido pelo Núcleo Local da Rede Unitrabalho, que por sua vez está vinculado à Escola de Serviço Social da UCPel. De caráter interdisciplinar, o programa conta com a participação de professores de diversas unidades da UCPel (sociólogos, filósofos, assistentes sociais, economistas, engenheiros, etc.), bem como de docentes e estudantes da coirmã Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Naquele momento, ano de 2006, a INTECOOP acompanhava 9 empreendimentos urbanos (6 grupos de reciclagem de resíduos sólidos, 1 grupo de costureiras e 2 grupos de artesanato na periferia da cidade de Pelotas/RS) e 3 empreendimentos rurais (3 cooperativas de assentamentos da reforma agrária nos municípios de Piratini, Herval e Canguçu/RS). Também foram de suma importância as experiências acontecidas no decorrer desta tese, como professor substituto, junto a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUrb) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), de 2006 a 2008, junto a disciplina de Projeto Arquitetônico e Planejamento Urbano (Projeto 9) (<http://projetosantavitoria.blogspot.com>) e em atividades de orientação de pesquisa, das quais destacamos: Lugares do Abandono: roteiro para um filme da cidade de Pelotas, Necrópole: uma cartografia fílmica do cemitério Católico de Rio Grande e Praça dos Enforcados: incursões errantes em espaço público. E por fim, preciso destacar minha aproximação com o grupo Experimenta - Grupo de Pesquisa em Educação e Contemporaneidade: Experimentações com Arte e Filosofia (<http://grupoexperimenta.blogspot.com/>) e com o Núcleo de Formação Docente e Contemporaneidade, do Curso de Especialização em Educação da Faculdade de Educação, da UFPel, onde sou orientador e professor convidado. Ver CD\_ROM em anexo.

abandono, podem-se esperar reações diversas, desde a angústia, a melancolia, a tristeza, o asco, até a captura, a liberdade, o amor e a morte.

Com o passar do tempo, essa investigação deixou um pouco de lado as experiências com o real, aproximando-se cada vez mais das formas e expressões de pensamento da filosofia e da arte (tudo em prol da infinitude que os abandonos – como estados que são – podem potencializar), sendo capazes de produzir mutações ou metamorfoses naqueles que se submetem à experiência com eles. Produção de subjetividade imanente à produção da vida. Abandono como o rasgo que separa um edifício do outro, ali, lado a lado, mas abandonados. Fronteiras cinza.

Optamos por uma intertextualidade propiciada por amplas travessias, abrindo as arquiteturas do abandono para a possibilidade de viajar por territórios extra-arquitetônicos (a literatura, o cinema, as artes visuais, a música etc.) na busca de constituir discursos e conceitos. Esse empreendimento da travessia se desenvolve na forma de um paradoxo, o qual pressupõe proximidade e distanciamento. Essas incursões pela diversidade de formas e expressões de abandono acabaram por resultar em transcodificações, nas quais a escritura aparece como um corpo cindido, que abarca fragmentariamente outros corpos textuais, engendrando novas e múltiplas significações. Próximo do *gestus* de que fala Gilles Deleuze: “o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independente de qualquer papel” (2005, p. 231).

Nessa perspectiva, os discursos valem pela sua *performance*, eles são cênicos, pois posam e dão a ver, em espetáculo. Engendram o que, em sentido dramático, pode-se chamar de reapresentações, reaparições, as quais acabam funcionando como encenações da própria escritura.

“Arquiteturas do abandono” simulam o *gestus*, não o produto: forjam efeitos de superfície, simulacros. Embora as arquiteturas do abandono estabeleçam certa relação com os universos da filosofia e das artes, não se trata de uma relação de identidade e de imitação. Faz apenas alusão, monta artifícios, produzindo o que, numa perspectiva semiótica, chama-se de equivalências: repetições criadoras que introduzem a diferença, sem se fechar numa estreita categoria de representação. As escrituras desses produtores, embora de forma diversa, trazem a organização do texto para a superfície, realizando-se como jogo simulador. Para isso, foi preciso “partir, evadir-se, traçar uma linha” de fuga, sem que isso significasse fugir da vida, ao contrário, fazer a vida fugir, escapar às limitações impostas, quer pelo eu, quer pelo estado presente do mundo (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 97). Uma linha para as arquiteturas do abandono, uma linha de fuga, uma linha de vida. Mas qual linha seguir, por onde andar nesse labirinto de abandonos?

Deleuze diz que o labirinto não é mais daquele que, seguro por um fio, vai domar o touro. Ele é o próprio touro; o labirinto da orelha de Dionísio. Dionísio, "que só conhece a arquitetura dos percursos e trajetos", orelha labiríntica que Ariadne agora afirma e percorre em suas próprias orelhas. "Vivente das cavernas e dos cumes, o filho de Ariadne e Dionísios é a única criança que se concebe pela orelha" (1997, p. 134). Labirinto de sons que retornam, por sua impassibilidade e escuta, afirmando-se mutuamente.

Leibniz explica em um texto extraordinário: um corpo flexível ou elástico ainda tem partes coerentes que formam uma dobra, de modo que não se separam em partes de partes, mas sim se dividem até o infinito em dobras cada vez menores, que conservam sempre uma coesão. Assim, o labirinto do contínuo não é uma linha que dissociaria em pontos independentes, como a areia fluida em grãos, mas sim é como um tecido ou uma folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou se decompõe em movimentos curvos, cada um dos quais está determinado pelo

entorno consistente ou conspirante. Sempre existe uma dobra na dobra, como também uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples extremidade da linha (DELEUZE, 2005, p. 33).

Linha essa que nos conduz ao abandono das representações de abandono e das próprias arquiteturas do abandono.

Entendem-se as arquiteturas do abandono como o lugar para o qual convergimos e traçamos mapas por esse labirinto, produzindo, assim, subjetividades. Nesse sentido, nosso fio condutor, linha de fuga ou de vida vem a ser o “estado” ou a “situação”, que esse abandono produz e reproduz. Um estado de abandono: econômico, social, cultural ou emocional.

O arquiteto e urbanista Vicente Del Rio, afirma que:

[...] a Psicologia e a Psicanálise estão, mais do que nunca, se aproximando da Arquitetura e do Urbanismo, trilhando áreas de interesse comum no desenvolvimento do indivíduo e das comunidades. Parece-me muito claro que essa aproximação é fundamental para a atuação dos arquitetos profissionais do projeto para lastrear nossa ação projetual e suas influências no cotidiano das pessoas, bem como para o próprio desenvolvimento da arquitetura e do urbanismo enquanto disciplinas. (DEL RIO, 2003, p. 3).

Se a rua pode ser a síntese da cidade, é, portanto, coexistência, mistura de funções urbanas dispostas a favorecer uma imagem de rua, “a rua da minha infância”, “a casa mal-assombrada daquela rua”, e assim como um objeto perdido, surgem também simulacros, cenários e novos projetos, vizinhanças falsas, quase como um sintoma na pele de um projeto de arquitetura e urbanismo. Projetos que se repetem – de maneira distorcida, fantasiada, pré-estabelecida, repetitiva – tudo censurado pelo Superego social representado por interesses políticos, econômicos ou conjecturais. Dessa forma, continuamos a viver e ser em lugares que não gostaríamos, mas que

tentam “nos acolher”, e descartamos os que não nos cumprem as regras. Observando as arquiteturas do abandono, apenas por esse ângulo, nosso desenho pode parecer um tanto pessimista, reducionista, mas a junção dessa rótula pode trazer alguma alternativa, sem o estancamento do fluxo de ideias e de sentidos.

Para que se criem novas possibilidades no desenho desse mapa, precisamos lançar mão do ponto de fuga, esse recurso é fundamental para arquitetura, pois ordena a abertura de novas e infindáveis perspectivas; lugar a partir do qual uma nova dimensão pode ser concebida.

Atrever-se a criar um ponto de fuga é tentar sair do óbvio, do elementar - é modificar o plano, mas é também criar a chance de aproximação do original, do autêntico. É sujeitar-se ao enfrentamento de multiplicidades, trilhar, quem sabe, um caminho rumo ao inesperado e correr o risco de encontrar-se com o inédito. É viver uma realidade pródiga em recursos e adquirir uma nova visão. E se, a partir de um ponto de fuga, outros forem criados, as possibilidades tornar-se-ão infinitas. Ziguezagueando.

O texto está dividido em quatro partes: planos do abandono, sinais do abandono, cartografias do abandono e [...] deixados.

Na primeira parte, “planos do abandono”, a partir dos conceitos de belo e sublime kantianos, do estranhamento freudiano e da discordância deleuze-guattariana; chega-se a um rascunho das arquiteturas do abandono e das aproximações conceituais possíveis, desde o ponto de vista etimológico até as primeiras sensações de cegueira e de lucidez, de loucura e de sensatez, de perturbação e de certeza, etc. Tudo isso nos leva a pensar nas arquiteturas do abandono como um estado. Um estar abandonado, e um sentir abandono.

Na segunda parte, “sinais do abandono”, serão mostrados alguns casos de arquiteturas do abandono da cidade de Pelotas, na tentativa de reuni-los a partir de seus sintomas e sinais. Catalogando as arquiteturas do abandono e tentando aproximá-las com alguns termos comuns, diagnosticando-as. A partir de tal exposição, pretende-se levar o leitor a pensar no abandono não mais como doença, mas sim como uma síndrome – os sinais das arquiteturas do abandono – com todas as suas manifestações familiares e possíveis nesse momento, a partir do conjunto de sinais propostos.

Generalizando, podemos dizer que “doença tem cura... síndrome não”. Portanto, sinais que podem ou não definir doenças nas arquiteturas, nas cidades ou nos sujeitos. Mesmo assim, ao final dessa parte acabamos por descobrir o quão perigoso e insuficiente pode ser pensar/curar as arquiteturas do abandono pela essência da doença.

Em “cartografias do abandono”, terceira parte, a qual se constitui de escritos e de aproximações das arquiteturas do abandono, com o que poderíamos pensar ser arquiteturas do abandono na contemporaneidade, pelas linhas da esquizoanálise<sup>2</sup> deleuze-guattariana, como uma

---

<sup>2</sup> Criada por Gilles Deleuze e Felix Guattari, a Esquizoanálise é uma concepção da realidade em todas suas superfícies, processos e entes, e também nas suas individuações inventivas como acontecimentos-devires. Para esta concepção, a produção e o desejo revolucionários são imanentes entre si e produtores de toda a realidade. Consistem em uma ampla leitura da realidade, tanto natural, quanto social, subjetiva e industrial-tecnológica, assim como de uma realidade “outra”, pluripotencial e imperceptível. Essa abordagem propõe uma série de dispositivos e de procedimentos para a transformação do mundo e trabalha com todas as agrupações e práticas humanas inventivas e mutativas. Entre seus principais seguidores pode-se mencionar: Antonio Negri, Ana Isabel Crespo e o Grupo Chimeres na Europa; Michel Hard, nos EEUU; N. Aragon, Luis Orlandi, Osvaldo Saidon, Alfonso Lans, Gregorio Kazi, J. Bichuetti, Fátima de Oliveira, Neusa Henriquez, Patricia Ayer, Suely Rolnik, Peter Pal Pelbart, E.Pavlovsky. H Kesselman, Gregorio Baremlitt, Margarete Amorim, assim como todos os membros do Instituto Felix Guattari e da Fundação Gregorio F. Baremlitt e muitos outros na América Latina. In: (<http://www.fsgfort.com/DB/C077/28/Text.htm>).

das saídas possíveis para se mapear esses abandonos em simultaneidade – a arte, a filosofia e a arquitetura.

A partir de cartografias sentimentais, dar-se-á vazão aos vários escritos, iniciando pelo caderno de campo (todas as anotações, impressões e leituras), das imagens fotográficas e fílmicas, das correspondências trocadas e de um blog<sup>3</sup> (<http://arquiteturasdoabandono.blogspot.com>), o qual acompanha e faz parte de todo esse processo de arquitetar abandonos. Dessa forma, pensar não mais somente no sentido da matéria, mas também da imatéria, não simplesmente do significado, mas ao mesmo tempo do sentido.

Por fim, na quarta parte, “deixados”, busca-se a coexistência dessa fronteira propiciada pelo estado de abandono, o potencializar do pensamento dos arquitetos e dos leitores para as chamadas, aqui: arquiteturas do abandono.

Importante registrar, antes de passarmos para o primeiro fragmento, que esta tese tem sido movida pelo desejo de escrever sobre aquilo que busco resgatar do abandono, ou seja, uma espécie de adoção pelo rejeitado, do ignorando ao contrário do ignorante, arquiteturas do abandono, desprendendo-se de todas as páginas que se seguem.

---

<sup>3</sup> O *blog* Arquiteturas do abandono [<http://arquiteturasdoabandono.blogspot.com>] é um *site* cuja estrutura permite a atualização rápida a partir de acréscimos dos chamados artigos, ou "*posts*". Neste *blog*, desde 2007 vem sendo postados muitos vídeos, fotografias, textos e comentários realizados pelo autor e por diversos colaboradores de diversos lugares. Hoje com quase dez mil acessos e utilizado como referência em diversos outros *blogs* e *sites*, tem sido um facilitador e pode ser considerado como um bom começo para a compreensão da multiplicidade do que se pode chamar de “arquitetura do abandono.”









Fiz uma visita, em 2006, a unidade de Reciclagem Rubem Berta, na cidade de Porto Alegre, junto com Fernando Fuão e seus alunos. Talvez não uma visita, mas uma viagem. Não uma falsa ruptura como diria Gilles Deleuze, mas uma viagem só comparável à leitura de um livro, ou quando ouço uma música. O certo é que nesse momento, intensidades se distribuíram pelos espaços, por todos os caminhos tomados. Uma viagem espinosiana, desviando de linhas frontais, avançando pelo meio, pois são só pelo meio que se dão os encontros, os afectos, as trocas. E, assim atravessamos a carne das arquiteturas do abandono, expressando sua vontade de potência, suas forças de criação.

Há caminho, não encontrávamos o caminho, perguntávamos para todos no caminho, sobretudo, sobre o caminho a seguir. Fraturávamos o roteiro, errávamos, errantes. Incorríamos por dobras, desejosos da chegada nas bandas do indeterminado.

Quando chegamos lá, deparamo-nos com todo aquele material reciclado, prensado, grotesco e belo. Vidro, plástico, papel, metal, etc. – tudo junto. Estávamos no interior de uma paisagem móvel, suas linhas cortam o mar na direção de limiares outros, inusitados. Naquele dia, o pensamento se abriu como um horizonte. Os fluxos quebravam como ondas nos muros do significante, do ostracismo, do tédio. Alguma coisa a partir daí se deslocou.

Espinosa faz parte dos viventes-videntes. Ele diz precisamente que as demonstrações são “os olhos da alma” [Tratado teológico-político]. Trata-se do terceiro olho, aquele que permite ver a vida para além das falsas aparências, das paixões e das mortes. Para tal visão são necessárias virtudes, humildade, pobreza, frugalidade, não mais como virtudes que mutilam a vida, mas como potências que a desposem e a penetrem. Espinosa não acreditava na esperança nem mesmo na coragem; acreditava somente na alegria e na visão. (...). Queria apenas inspirar, despertar, mostrar (DELEUZE, 2002).

Figura 2- Material reciclável prensado. Colagem.  
Autor: Edu Rocha, 2010.



## Territórios das arquiteturas do abandono

Arquiteturas do abandono compreendem desde edificações desabitadas, ruínas, restos de construção, até mesmo favelas, resíduos, sujeitos excluídos e tudo que até o desprendimento da matéria poderá nos levar a sentir e a pensar.

Num primeiro momento, apenas uma casa abandonada, em qualquer lugar, vizinha a tantas outras, nossa vizinha. Por ela passamos todos os dias, caminhamos pela rua, que também acumula a sujeira, os restos, o capim, ao redor dessa casa, saindo pelas frestas, ruindo o reboco. A casa lar que antes abrigava uma família, agora se abre aos desabrigados, vagabundos e bandidos. Abandona-se ao bando.

Uma fábrica abandonada ou uma fábrica que abandonou muitos, uma enorme massa construída, onde o trabalho parou, onde se sente ainda o movimento dos operários, o som das máquinas<sup>4</sup>. Das máquinas enferrujadas que não produzem mais nada, apenas as carcaças, envoltas em teias de aranha, recoberta por muita poeira. A poeira que entra pela boca, que resseca, que nos cega a vista, que esfuma. Fábrica abandonada por todos, mas que deixa toda a sujeira para trás, dos

---

<sup>4</sup> O conceito de máquina é um conceito central nas obras de Deleuze e Guattari. Ele é utilizado por Guattari, já em 1969, para fazer uma diferenciação da ideia de estrutura, visando, a partir desta diferenciação, explicar o funcionamento dos grupos que vinha desenvolvendo em *La Borde*. Mas é especialmente em *O Anti-Édipo* (1996) que as diferenças entre máquina e mecanismo se fortalecem na construção do conceito de máquina como sistema de cortes-fluxos que incidem sobre um "fluxo material contínuo". É deste sistema que brota o desejo, estando aí a sua produtividade. O conceito de máquina para Deleuze e Guattari opõe-se a mecanismo, porque um mecanismo, relativamente fechado sobre si mesmo, designa organização de uma organização, como também o procedimento de certas máquinas. Já a ideia de máquina para eles supera a de organização. Ela é, necessariamente, um sistema de corte de fluxos feitos no acoplamento com outras máquinas. Não há explicação que não seja dada pelo encontro dela com outras máquinas: elas estão sempre no devir. São máquinas abstratas que consistem em "matérias não formadas e funções não formais", trabalhando umas nas outras e no entrelaçamento das linhas diversas que compõem o "mapa" de um agenciamento (linhas molares, moleculares, linhas de fuga).

restos radioativos até os resíduos que servem de ganha pão para outros. Tudo arruinando e curando: fábrica, máquinas, resíduos, pessoas. Todo o resíduo e entulho podem escorrer, migrar de um lugar para outro, pingar, deixar-se levar, contaminar o que não é abandonado, assim como o movimento de abandonar, de deixar alguma coisa em detrimento de outra. No edifício, a função vai embora e fica a forma abandonada.

O conceito que Kevin Lynch<sup>5</sup> tem de resíduo<sup>6</sup>, em seu livro póstumo *Echar a Perder*<sup>7</sup> (2005), é bastante amplo, abarca desde o lixo e os desperdícios cotidianos, as paisagens, a destruição e a decadência da natureza, até os edifícios abandonados.

Degradado é o que não tem valor ou não se usa para uma finalidade humana. É a diminuição do que não tem resultados úteis, é a perda e o abandono, seu declive, separação e morte. É o material gasto e sem valor que se deixa depois de algum ato

---

<sup>5</sup> Kevin Lynch (1918-1984) foi urbanista e professor em Massachusetts Institute of Technology (MIT) durante mais de 30 anos. Lynch promoveu diversas contribuições ao campo urbanístico através de pesquisas empíricas em como os indivíduos observam, percebem e transitam no espaço urbano. Seus livros exploram a presença do tempo e da história nas cidades, como ambientes urbanos afetam as crianças, e como aguçar a percepção urbana à forma física das cidades e regiões. Ele procurou estudar estes aspectos como conceitos básicos de um bom design urbano. O seu livro mais famoso *A Imagem da Cidade* publicado em 1960, é o resultado de cinco anos de estudos em como as pessoas percebem e organizam informações aleatórias quando trafegam pelo espaço urbano. Usando três cidades diferentes como exemplo (Boston, Jersey City e Los Angeles), Lynch analisou que as pessoas no geral, entendem a cidade ao seu redor de maneira consistente e previsível, formando mapas mentais utilizando-se de cinco elementos principais: as vias, os limites, os bairros, os pontos nodais e os marcos.

<sup>6</sup> Na versão em espanhol *desecho*, que pode ser traduzido ao português como resíduo, refugo ou resto.

<sup>7</sup> Texto publicado originalmente em língua inglesa, em 1990, sob o título *Wasting Away, an exploration of waste: what it is, how it happens, why we fear it, how to do well*, pela editora Sierra Club Books, de San Francisco, quando traduzido para o espanhol em 2005, por Joaquín Rodríguez Feo, ganhou o título *Echar a Perder: una análisis del deterioro*, algo que em português poderia ser traduzido como “Jogar Fora: uma análise da deterioração”. Organizado por seu aluno Michael Southworth, hoje professor de urbanismo na University California de Berkeley. Esses textos foram escritos por Kevin Lynch como uma resposta a não perfeição dos planos dos planejadores e responde a um olhar pós uma vida de escritos, um olhar para traz, para o que se esconde, cada vez mais meio ambiental, mais filosófica. “Não é uma advertência, é apenas um convite a reconhecer que a maior parte dos resíduos e dos processos de degeneração tem algum valor e são necessários para a vida das pessoas, das coisas e dos lugares” (2005, p. 8).

de produção ou de consumo, porem pode também referir-se a qualquer coisa usada: resíduos, lixo, papéis, móveis velhos, impurezas e sujeira. Há coisas degradadas, paisagens degradadas, tempo degradado e vidas degradadas (LYNCH, 2005, p. 11).

Lynch nos conta das casas abandonadas no centro das cidades e de como constituem uma das mais poderosas imagens das metrópoles americanas, por ser ali, naquele vazio que o futuro da própria cidade poderá se construir. Completa dizendo que “o adjetivo sujo tem muitas conotações” (2005, p. 16). O abandono então faz parte da degradação da vida, mesmo que se evite o abandono, ele vem, mais dia menos dia, é inerente a vida. Os abandonos acabam por gerar abandonos dentro deles.

Os edifícios desabitados segregam incessantemente partes de lixo e escombros. Essas partes caem nas correias das transportadoras para os confins da cidade. Em continentes muito povoados, cada cidade pressiona seus restos sobre a seguinte e, assim, os montões de resíduos vão se formando, como uma rede, e abrem caminho por estradas interurbanas. Cada cidade situa guardas para impedir que a cidade vizinha despeje seus dejetos sobre seu território (2005, p. 17).

Os abandonos ejetados, sejam eles arquiteturas ou não, acabam por formar uma série de expulsões, seja pela vontade de esconder o que “não presta” longe dos nossos olhos ou pela simples implosão, a morte. Dessa forma, nosso olhar vê as casas dos ricos impecáveis, limpas de qualquer resíduo ou resto. E as casas dos pobres como lugares do abandono, da sujeira. Vazios, cheios de nossos resíduos. Nada é vazio, nada é inútil, nem esconderijos são desocupados. Tudo é usado. “Quando um espaço cai em abandono, se ocupa imediatamente” (LYNCH, 2005, p. 21).

Para Lynch, todo o espaço é útil, mesmo um espaço do abandono está habitado, seja por um morador de rua, seja por algum animal, pelas crianças que brincam, pelos artistas de rua que teimam em grafitar as paredes ou pela natureza que teima em germinar. Abandonar as coisas pode ser um

prazer. Acabar, deixá-las para traz, ou acabar com elas, com as coisas as quais somos subjugados, desde o saque realizado por uma população pobre em uma cidade abastada, até quando uma banda de rock quebra a própria guitarra – o som – no palco.

Talvez olhar para os abandonos seja uma violência a nós mesmos, ao sujeito centrado que Michel Foucault<sup>8</sup> teima em dissolver, tudo fugindo ao controle, anorético, bulêmico ou neurótico. Depois de usarmos alguma coisa, precisamos descartá-la, libertá-la. Abandonamos muitas coisas, até pessoas, quando classificadas como inúteis. Lynch chama essa gente rechaçada de marginais, restos ou escoria.

O tempo dos abandonos pode ser longo como o de uma ruína ou rápido como o de uma implosão, pois é difícil de ser medido e quantificado. Tudo pode ocorrer numa fração de segundos ou lentamente como se não passasse de uma longa espera. Abandonar é largar a deterioração, ao apodrecimento, ao mofo. Um resto de parede que teima em ficar de pé, que teima em permanecer, mesmo com a chuva e o vento que lava, dentro e fora, teimando em abatê-la. Uma ruína, um resto arruinado, não aquela ruína histórica, mas uma ruína fruto da supressão da própria história. Uma superfície arenosa e abandonada, transformadas em deserto em meio à vida cotidiana das cidades.

As cidades são repletas de abandonos, por todos os lados, e de abandonados também, eles estão ali perambulando pelas ruas, pelas calçadas, adentrando edifícios abandonados, encontrando-se, cara a cara conosco, às vezes desviamos, pulamos sobre eles, os abandonados cheiram mal, faltam-lhes roupas, comida, dentes e todos os objetos de consumo que tanto ansiamos.

---

<sup>8</sup> Michel Foucault, filósofo francês nascido em 1926. Ao longo da sua obra, propôs-se elaborar uma história do pensamento faseada em paradigmas de conhecimento e desenvolvida em torno de três eixos fundamentais: "saber", "poder" e "si". Na sua obra *As Palavras e as Coisas*, publicada em 1966, fez a sua antevisão da "morte do homem" enquanto objeto do saber, batizando-a com a atualmente célebre expressão "pós-modernidade".



Tudo que abandonamos pode ser fruto do próprio consumo, o consumo que deixa restos no caminho, que perde utilidades. Desequilíbrio entre o que se consome e o que se produz, segundo os economistas. No entanto, esta ainda é uma visão muito estreita, que vê o mundo como fluxo contínuo e não o reconhece por suas descontinuidades.

Tudo que é abandonado pode ser evitado por nós, mediante todo o tipo de tecnologia, desde os sacos de lixo, os canos que levam os esgotos de nossa casa, e todo o entulho que sobra de uma construção ou demolição e é levado para algum aterro. Da mesma forma, destruir, esconder ou abandonar coisas ou edifícios pode ser uma espécie de reforço de nosso status ou de nosso consumo. Abandonar uma casa para habitar outra.

O campo de ação das arquiteturas do abandono é amplo, muitas vezes complexo, abarca a matéria e a imatéria. Abandonamos materialidades, prédios, ruínas, restos, objetos, coisas, tudo o que possamos tocar, roubar, quebrar ou assassinar, tudo muito elementar, muito óbvio.

No entanto, abandonos são também, imateriais, do campo, do que não podemos mensurar. O abandono imaterial é do campo dos sentidos, dos desejos ou das sensações. Só há abandono material, porque há abandono imaterial, um se alimenta do outro. É corpo, é alma. As arquiteturas materiais do abandono podem ser as forças que nos acordem para os abandonos imateriais. Como nas artes visuais ou na música, que atravessam nossos corpos, abandonos também são capazes de desencarnar dos corpos arquitetônicos e habitar a fronteira, o escape, a fuligem.

## A polissemia do abandono

A palavra abandono possui vários sentidos – uma polissemia<sup>9</sup> – está sempre acompanhada de outras palavras, abandonamos alguma coisa ou somos abandonados por outrem. Abandonou a casa, abandonou a cidade, abandonou a criança. O que foi abandonado afinal?

Abandonar na língua portuguesa é verbo transitivo direto (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 8), permeado por uma gama de significados: deixar de todo, largar de vez, partir ou ir embora; desamparar, deixar sozinho ou sem condições (de sobreviver, de prosseguir com alguma tarefa, trabalho ou propósito); renunciar ou desistir; perder o interesse por, não dar mais atenção a ou descuidar-se de; deixar de lado, renunciar, renegar (crenças, princípios, etc.); fazer ficar ou deixar que fique relaxado, descansado. Ex.: cansado entrou na banheira e abandonou o corpo; entregar-se, render-se, ceder, entrar em (estado psicológico ou situação), deixar-se vencer por (situação, vício, preguiça, sono, idéia, etc.); ou tratar alguém ou algo com desdém, desprezo ou indiferença.

Etimologicamente é uma palavra de origem francesa<sup>10</sup>, e a partir de seus radicais e de suas formas modificadas podemos dizer que:

---

<sup>9</sup> A polissemia, ou polissemia lexical (do grego *poli*="muitos" e *sema*="significados"), é o fato de uma determinada palavra ou expressão adquirir um novo sentido além de seu sentido original.

<sup>10</sup> Abandonar mesmo sendo considerada pelos linguistas como historicamente de origem francesa, já possuía significados latinos: "Abandonar (a) v. tr. 1. deixar ao abandono, desproteger, desamparar = *deserere, derelinquere, destituere cic, relinquere liv*; abandonar as bandeiras = *relinquere signa liv*; abandonar os campos = *relinquere agrorum cultum cic*; abandonar um filho = *puerum exponere*; 2. deixar (um lugar), afasta-se de, retirar-se de = *relinquere, linquere, discere, cedere cic; fugere verg*; abandonar a Itália = *Italiam relinquere cic*, abandonar a cidade = *ab urbe discedere cic*; o inimigo abandonou as margens do rio = *hostis ripas dimittit caes*; abandonar um lugar = *locum dimittere caes*; abandonar um posto = *deserere praesidium liv*; as forças abandonaram-me = *vires corpus deserunt cic*, 3. renunciar a = *relinquere, deponere cic, demittere caes*; abandonar uma empresa = *rem susceptam deponere cic*; abandonar uma construção = *aedificationem deponere*; abandonar uma posição = *loco cedere caes*; abandonar o foro, a vida pública = *foro cedere, foro decerere cic*; fazer abandonar um projeto = *ab incepto avertere liv*; abandonar a profissão = *artem desinere cic; artem omittere hor*; 4.

Etimologia francesa *abandonner* (século XI) ‘afrouxar (a rédea do cavalo)’ ‘por em atividade (desus.)’ (século XII) ‘deixar ir’ ‘entregar-se (a mulher) a devassidão’ ‘deixar alguém a sua sorte’, derivado de *abandon*; este, da aglutinação da preposição *a* com *bandon*, em sintagma como (*metree*) *á bandon* ‘por a disposição, livrar’; originalmente *bandon* significava ‘poder, poderio, potência’ (cofronte latim medieval *bannum* ‘proclamação do suserano ao entrar na posse de sua autoridade’) e é fruto do cruzamento de dois radicais *ban* (francês *bannjan* ‘banir’) e *band* (francês *bandjan* ‘assinalar, marcar’), dessa forma aponta tanto para banir como para bandeira, estandarte; a hipótese de Bloch e Wartburg (*ban-* desterro, proclamação + *don*) é impossível por não existir na época o sufixo *don*, já a de Gamillscherg (*abandon* derivado de *abandonner*, e este, lexicalização de *á ban donner* ‘ser enviado para o exílio’ é improvável esse sintagma não esta atestado, finalmente quanto à expressão *donner á abandon*, essa ocorre, apenas, no século XIII (HOUAISS, 2001, p. 8).

Abandonar arquiteturas como um afrouxar as rédeas, onde todo o poder de direção, que firma e segura, deixam-se levar, desaperta-se e se deixa levar. Todas as leis, mapas, preceitos e regras que regem a cidade e vida, nos abandonos, se veem independentes e não sujeitas à docilidade da lei, ousando seus usos e formas, todos os dispositivos de controle, enfim descontrolados. Abandonar e esperar, esperançar, dilatar o tempo, longo ou curto, tudo que prevemos para o lugar abandonado é adiado para o “não sei quando”, ou para o “não sei o que”. A primeira vista, tudo está ali no lugar, nada se move, nenhuma porta se abre, mas também nem se fecha, é um imóvel-móvel. Abandonos são mais móveis do que imóveis, se movem, mas, não percebemos. Tudo como aquele

---

trair, abandonar o partido de = *destituere, prodere, ab aliquo deficere* ou *discedere cic, relinquere, deserere liv*; abandono a causa comum = *derelinquo iam communem causam cic*; não abandones a tua causa = *ne causam tuam deseras cic*; abandonar o partido do senado pelo do povo = *a patribus ad plebem transire liv*; abandonar os amigos = *desse amicis cic*. (b) v. refl. Entregar-se, deixar-se arrastar = *se dedere, se tradere, se dare, se committere* (dat.) *cic; indulgere sen*; abandonar-se aos prazeres = *voluptatibus se dedere cic; voluptatibus indulgere sen*; abandonar-se ao ócio = *desidia se dedere cic*”. In: (FERREIRA, 2002, p. 11).

móvel velho abandonado no canto da sala, aquela cadeira que está ali há tempos, que se move e não se move, mas que sai do lugar às vezes, que muda de posição, no entanto pertence a um território.

Abandonar é perder-se, desorientar-se, e também transviar-se, mudar o caminho. Impensar no pensar, confundir-se. É zona indiscernível, o abandonado o é, até que seja resgatado do abandono, acolhido por outrem.

Abandonar é um entregar-se ao acaso, ao jogo – *hasard*<sup>11</sup>– onde tudo pode acontecer, além de possibilitar a conjunção de diversidade de modo imprescindível, um jogo de azar, mais próximo do infinitamente aberto, que se abre ao caos e ao azar. Assim diz José Morales, no *Diccionario Metápolis*:

Jogo de azar, travessia incerta a cada jogo reiniciado em cada partida. Trata-se de um jogo que formula suas novas leis em cada partida, em cada jogada. Portanto, não há universalidade como o pensar um fim de jogo. Nosso jogo se parece mais com um fazer armadilhas (GAUSA, GUALLART, SORIANO, MÜLLER, PORRAS, & MORALES, 2000, p. 352).

Abandonar arquiteturas, nem antes, nem depois, agora. Esse é o jogo proposto, no tabuleiro da cidade real, virtual e atual. Tudo ao mesmo tempo e agora. Entregar-se ao vazio, ao cheio, ao nada e a tudo que os abandonos podem colocar em jogo. Jogadores dos abandonos, a mercê de nossa própria sorte, da insignificância, da coincidência, da tentativa de inferir significados. Ao menos um tipo de significado, nada a ver com a necessidade de um, nem que concorde com uma lógica racional.

---

<sup>11</sup> *Hasard*, em francês, quer dizer acaso ou incerteza.

Abandonar ao azar, a todas as coisas e objetos diferentes. O azar como uma dimensão indesejada para a mente organizativa dos arquitetos e urbanistas, e mexer com o espaço abandonado é um comprometer-se, com um campo de possibilidades e informações em potencial, e é neste sentido que nos atrai.

Espaços do abandono, além de dados estatísticos ou documento de acumulação, revelam-se como algo a explorar, desprovido de qualquer atadura adormecida. Assim como o lixo, os restos, resíduos e os entulhos que sobram de nossas vidas, mas são vida para a vida de muitos. Tudo isso trazendo a ideia de abandono como um conceito dinâmico e flutuante.

Abandonos, ao mesmo tempo que dormentes, são também ativos e propulsores. Os entornos dos abandonos e os próprios abandonos são espaços mutantes de muitos movimentos excitantes e acontecimentos<sup>12</sup> ligados por variações constantes de seus cenários – um edifício

---

<sup>12</sup> O acontecimento é um efeito sem corpo, um traçado de linhas e percursos que cruzam estruturas diversas e conjuntos específicos. É um dos elementos que povoam as multiplicidades, e estas são experimentações ancoradas no real, "não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito" (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 8). As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que ocorrem nas multiplicidades, coexistindo com um campo intensivo em que não há unidades, sujeitos ou objetos pré-existentes, mas devires, acontecimentos, hecceidades (individuações sem sujeito) e linhas de fuga. O acontecimento produz ruptura, decompõe o que se apresenta como totalidade excludente, é datado, localizado, e funciona por conexão e contágio. Nele, não há sujeito. As quebras que produz podem irradiar-se, encontrar ressonância em uma multiplicidade de outros acontecimentos, ainda invisíveis, e suas potenciais invenções em uma forma de atualização. Esta atualização é percorrida por linhas de criação, afirmadoras da vida em suas múltiplas expressões, e, ao mesmo tempo, por linhas suicidas fascistas. No acontecimento, não há previsão. Dele, só podemos falar a partir dos agenciamentos e conexões que produz como forças que dele se apoderam. O acontecimento é, sobretudo, o que rompe as apaziguadoras relações de causa e efeito, é o que determina as condições da própria relação da qual emergem as categorias de sujeito e objeto, "mantendo-se como virtualidade ao lado do objeto atualizado" (ONETO, 1997). O acontecimento não é o que aconteceu, mas o acontecer, com seus "nós" portadores de singularidades que exprimem suas condições nas "vizinhanças", no entre, onde se dá a "imantação mútua de uma singularidade pela outra" (ONETO, 1997). O acontecimento traz a vibração da multiplicidade caótica que é a vida bifurcando-se, em um mesmo acontecimento: de um lado, as fixações das formas estratificadas nos estados de coisas e, de outro, a imersão no labirinto do devir, do inesperado e do imprevisível. Ele não se dá a partir de

abandonado pode ser usado para múltiplos fins, ora vazio, ora casa, ora motel, ora canil, ora playground, ora qualquer – e de suas configurações. Tudo isso num tempo mutável e flutuante, em desenvolvimento, que traduz sua própria natureza ativa, animada e inquieta, porém que também exagera essa capacidade de troca implícita em seu próprio potencial, em sua própria diferença, de troca e mobilidade. Essa condição escorregadia do abandono parece concordar com a ontologia bergsoniana e deleuziana, na qual a mobilidade e virtualidade jogam um papel decisivo na explicação do mundo e das forças que o constituem. Uma constante disposição entre o possível e o real, entre o virtual e o atual, como princípios comuns a natureza do “sendo” (*being*) – expressão fundamental da mobilidade, da variação e da fugacidade. Abandonos são implicitamente inestáveis: suas estruturas estão em contínuo deslocamento (em constante situação de substituição, transformação ou flutuação em suas geometrias) de acordo com sua própria natureza ativa e variável e com os parâmetros de mutabilidade e transformação latente associado a esses lugares abandonados.

Talvez, por isso, a palavra abandono quase sempre vem acompanhada de elementos compositivos gramaticais, do francês *ban*, fonte do banal (século XIII), à *ban donner* como o deixar ir para o exílio (século XI) e *banir* como dar um sinal, proclamar uma condenação ao exílio (século XIII). Também sugere certa confusão com a palavra banda e conseqüentemente dos vernáculos abandonado, abandonador, abandonatário, abandonável, logo do banal, banalidade, banalização, banalizado, banalizador, banho, banição, banido ou banalizado.

---

uma *intenção* primeira ou como resultado de algo. Diferente disto, ele põe, em cena, "o jogo de forças que emerge no acaso da luta" (FOUCAULT, 2002). Dele, só podemos falar a partir dos agenciamentos e das conexões que produz como forças que dele se apoderam. O seu constante acontecer, irredutível às faculdades e à significação, é a sua intensão como manifestação de forças do devir que o empurram a novas composições e decomposições.

É possível algum parentesco, também, com o elemento compositivo *band*, do gótico *bandwa*, uma senha, um sinal, do italiano ‘*banda*’, tropa, multidão que acabam por proceder do francês *bande*, ou bando (século XIV), da mesma forma a *banda* como bandeira, ou ainda a noção do “lado do navio” (século XV) como o lado da margem, de tal modo que se imbrica em múltiplas línguas como abandado (reunido em bando), abandeirado, abandear, abandidado, abanar, etc. (BACK, HECKLER, & MASSING, 1994, p. 366). Abandonar-se destituído de valores, de dogmas, ou não. A arquitetura sempre quer ter respostas, quer se alimentar de abandonos, para ela não há tabula rasa, porque precisa dar conta de um numeroso programa de necessidades, desejos, forças e outras circunstâncias “existentes” para os arquitetos e urbanistas. E abandonos, talvez, até não sejam de sua alçada, apenas se preocupam com o pós-abandono, a reciclagem, a revitalização ou o demolido e reconstruído.

O movimento do abandono nesta tese pode ser pensado a partir das seguintes relações: o que “abandona” (abandonador), o “abandonado” (a arquitetura abandonada). Arquitetura abandonada pode ser um receptáculo (um baixio de viaduto, uma ruína, um edifício abandonado, uma rua ou uma caixa de papelão) ou instituição (um orfanato, um presídio, um hospital, um manicômio ou o cemitério).

Essa arquitetura abandono tem um dono, um senhorio, a qual pertence por direito ou não, e nesse exercício de direito o dono pode abandonar, trocar, demolir, quando a arquitetura tem menos valor do que o vazio que ocupa. Tudo que irrita, molesta, não funciona, não gostamos, não nos interessa mais jogamos fora. Arquiteturas do abandono são lugares onde todos podem ter tudo sem ser dono de nada.

Arquitetura abandonada que adota o abandonado é a casca, a casa, às vezes, tem um dono, e ao mesmo tempo é a própria personagem do abandono, ela acolhe, hospeda aquele que a ela recorre. Aquele lugar é seu refugio, e abandonado e abandono se encontram, como um hospedeiro<sup>13</sup> que cria seus organismos, abrigando o outro em seu interior ou carregando-o sobre si. Tal qual as ervas daninhas que tomam conta das paredes da arquitetura abandonada, também os sujeitos abandonados, os cães, gatos e tudo mais que for possível abandonar a adotam como morada.

A própria arquitetura do abandono pode abandonar-se, em casos extremos, seria um abandonante de seu próprio abandono, quando afetada por fenômenos naturais, como terremotos, maremotos, tsunamis, sismos, enchentes, secas, erupções vulcânicas, ondas de calor, tufões, ciclones, incêndios, deslizamentos, avalanches, inundações e epidemias. A Mãe Terra parece estar ao abandono, como *Gaia*<sup>14</sup> – a grande mãe que dá e tira, que nutre e depois devora.

---

<sup>13</sup> A palavra “hospedeiro” deriva do latim, e em biologia esses hospedeiros podem ser um parasita, um comensal ou um mutualista. Os parasitas residem permanentemente, ao menos em algumas etapas de seu desenvolvimento, no interior de seu hospedeiro; ocupam hospedeiros sucessivos em distintas fases de seu ciclo de vida e costumam ser extremamente específicos na escolha de seus hospedeiros, dependendo amiúde de uma ou umas poucas espécies relacionadas; já os ectoparasitas, por exemplo, os hematófagos, podem ou costumam ser menos exigentes, mas nem sempre; nas, nas larvas das borboletas, por exemplo, é comum uma dependência muito estreita com respeito à planta hospedeira. Os comensais costumam ser menos seletivos com os hospedeiros que escolhem, que os sistemas dependentes de outras formas, tanto nos casos de forosis (transporte do organismo menor pelo maior) ou inquilinismo como nos de dependência alimentária. Os mutualistas são fungos micorrizantes são diversamente dependentes com respeito a sua planta hospedeira; o mesmo pode ser dito dos agentes polinizadores, que transportam o pólen, ou dispersantes, que transportam os propágulos de plantas e fungos. In: (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Hospedeiro>).

<sup>14</sup> Antes de o homem ser criado, só havia terra e ar e antes mesmo de existir o ar e a terra, se necessitava de um lugar para estes se manifestarem. Este lugar era o *Caos*: que era o lugar onde existia só a possibilidade de ser. No sonho do *Caos* só existia o *Pensamento*, que crescia e palpitava e este *Pensamento* estabeleceu a *Ordem*. Tão poderoso e eficaz foi este *Pensamento* que chamou a si mesmo de *Eros*, e ao pronunciar aquele nome, o *Caos* se transformou no *Momento*. Do *Caos* e *Eros* surgiram à obscuridade chamada *Nyx* e o movimento chamado *Boreas*, o vento. Em sua primeira dança cósmica, *Nyx* e *Boreas*, giraram em movimento arrebatado e frenético até que tudo que era denso e pesado descendeu, e tudo que era leve ascendeu. A matéria densa era *Gaia* e de sua chuva e de sua semente proveu sua descendência. A princípio, de *Gaia*



Também podemos ocupar uma arquitetura do abandono, mas teimam em nos mandar embora, correndo-nos de lá, somos forçado a abandoná-la, a deixá-la para traz (a desocupação do abandono). Desocupar o desocupado. É preciso deixar de ocupar essa arquitetura e mudar-se. Sujeitos e espaços. Implicando em um ser outro, na dramática experiência de construir mundos e a criar espaços – viajar. Despejados, por alguma ação de despejo, por falta de pejo, falta de vergonha, despindo – nu. Mesmo que em muitos casos as arquiteturas do abandono tenham por finalidade recolher toda essa exteriorização dos abandonos.

---

nasceram *Urano* ou o *Céu*, que se uniu a ela gerando os gigantes, feios, violentos e poderosos *Titãs*, os *Titânides*, incluindo *Cronos*, o *Devorador Pai do Tempo*. *Urano* não tolerava os filhos e logo que nasciam, os empurrava de volta para dentro do útero, para o fundo da *Terra Mãe*, onde estagnavam pela ausência de luz, atividade e liberdade. Finalmente um deles, *Cronos*, foi secretamente removido do próprio útero da *Mãe Gaia* e quando o *Pai Urano* desceu para cobrir *Gaia*, esse filho titânico rebelde e irado castrou-o. Depois libertou seus irmãos e irmãs e, com isso deu início à era dos *Titãs*. Segundo Hesíodo, o movimento de saída da constelação *Urano* começa quando *Gaia* fica sobrecarregada com o fardo dos filhos, que lhes foram socados de volta ao ventre. O incômodo de *Gaia*, devido ao peso e à pressão dos filhos titânicos em seu útero, prenuncia o início de um plano que trama derrubar seu marido-filho *Urano* valendo-se de *Cronos*, o filho heroico. O sangue de *Urano* jorrou sobre a terra gerando outros *Deuses*, como as *Erínias* (Fúrias), as *Meliae* (ninfas do espírito das árvores) e os *Gigantes*. Cheio de mágoa e em consequência da mutilação de que fora vítima, *Urano* morreu. As representações de *Cronos* que se seguiram não são muito consistentes; de um lado, dizem que seu reino constituiu a *Idade do Ouro* da inocência e da pureza, e, por outro lado, ele é qualificado como um monstro, que devorava os próprios filhos. Em grego *Cronos* quer dizer o *Tempo*. Este Deus que devora os filhos é, diz *Cícero*, o *Tempo*, o *Tempo* que não sacia dos anos e que consome todos aqueles que passam. Da união de *Gaia* e *Urano* nasceram também: *Hipérion*, *Japeto*, *Réia* ou *Cibebe*, *Temis*, *Febe*, *Tetis*, *Brontes*, *Steropes*, *Argeu*, *Coto*, *Briareu*, *Giges*. Dizia-se que o homem nascera da terra molhada aquecida pelos raios de Sol. Deste modo, a sua natureza participa e todos os elementos e quando morre, sua mãe venerável o recolhe e o guarda em seu seio. No mito grego, não há nenhuma razão que explique o porquê, *Gaia* e *Urano*, depois de terem criado tantas coisas bonitas, geraram os titãs, filhos violentos, de força horrorosa e terrível. No entanto, sua chegada significa o fim de uma antiga ordem. A Terra, às vezes tomada pela Natureza, tinha vários nomes: *Titéia*, *Ops*, *Vesta* e mesmo *Cibebe*. Algumas vezes a Terra é representada pela figura de uma mulher sentada em um rochedo. As alegorias modernas descrevem-na sob traços de uma venerável matrona, sentada sobre um globo, coroada de torres, empunhando uma cornucópia cheia de frutos. Outras vezes aparece coroada de flores, tendo ao seu lado um boi que lavra a terra, o carneiro que se ceva e o mesmo leão que está aos pés de *Cibebe*. Em um quadro de *Lebrum*, a Terra é personificada por uma mulher que faz jorrar o leite de seus seios, enquanto se desembaraça do seu manto, e do manto surge uma nuvem de pássaros que revoa nos ares. *Gaia* é a energia da própria vida, Deusa pré-histórica da Mãe Terra, é símbolo da unidade de toda a vida na natureza. Seu poder é encontrado na água e na pedra, no túmulo e na caverna, nos animais terrestres e nos pássaros, nas serpentes e nos peixes, nas montanhas e nas árvores. In: (KURY, 2003, p. 68).

Habitar abandonos difere do habitar a caixa-casa na qual estamos habituados a viver, é um habitar fora dos padrões de habitabilidade e do bem estar, dos ideais arquitetônicos, das condições de conforto térmico, umidade, controle de ruídos, ventilação, iluminação e salubridade. É o “habitável do inabitável”, que nos traz outros sentidos diferentes do que estamos acostumados a habitar. Quando habitamos, habitamos um sentido.

Abandonos são moradas, mas moradas públicas, coletivas, não há mais nenhuma relação entre propriedade e uso, pronto para relacionar-se ao desfrute, ao estímulo, à surpresa e à atividade. Dispositivos prontos para interações e apropriações de toda a (des)ordem. Um espaço relacional em potencial.

Ainda, dependendo da língua a palavra adquire dois significados: o ato de abandonar (em inglês ‘*abandonment*’, em francês ‘*abandon*’, em alemão ‘*verlassen*’, em italiano ‘*abbandono*’ e em espanhol ‘*abandono*’) e como desleixo ou falta de cuidado (em inglês ‘*neglect*’, em francês ‘*débrailé*’, em alemão ‘*verwahrlosung*’, em italiano ‘*transcuratezza*’ e em espanhol ‘*abandono*’).

Português	Inglês	Francês	Alemão	Italiano	Espanhol
Abandonar (v.t.)	<i>to abandon</i>	<i>abandonner</i>	<i>verlassen</i>	<i>abbandonare</i>	<i>abandonar</i>
Abandono (1). Ato de abandonar	<i>abandonment</i>	<i>abandon</i>	<i>verlassen (n.)</i>	<i>abbandono</i>	<i>abandono</i>
Abandono (2). Desleixo, falta de cuidado	<i>neglect</i>	<i>débrailé</i>	<i>verwahrlosung (f.)</i>	<i>transcuratezza</i>	<i>abandono</i>

Tabela 1 – Formas de expressão dos abandonos em português, inglês, francês, alemão, italiano e espanhol.

Abandonamos, portanto, em dois sentidos principais: como uma ação, um movimento de deixar alguma coisa, uma pessoa, uma função, um lugar ou renunciamos, esquecemos algo ao abandono. Abandonamos e somos abandonados, arquiteturas do abandono e abandonos da arquitetura.

Desses pensamentos escorre a palavra abandono, com seus diversos sentidos, às vezes contraditórios, incompletos, desconexos. Abandono pode ser a ação de deixar uma coisa, uma pessoa, uma função, um lugar. Podemos abandonar a família, abandonar o posto, abandonar o lar. Às vezes, abandonar é esquecer, renunciar. Abandonar a si mesmo, eu me abandono. O abandono antes de qualquer coisa é um estado, uma condição, um acontecimento. É estar abandonado, sem cuidados, sem auxílio ou sem proteção.

Michel Foucault, em *As palavras e as coisas* (1999), já apontava para a polissemia da palavra abandono, quando fala dos saberes no fim da idade clássica (século XVII e XVIII) de como certas palavras começam a libertar-se de seus significados e pode abrir-se a suas possibilidades adormecidas:

Do mesmo modo, Thiébauld descobre em “*abandonner*” [abandonar] ter significações latentes: *a*, que “apresenta a idéia da tendência ou da destinação de uma coisa em direção a outra qualquer”; *ban*, que a idéia de totalidade do corpo social”; e *do* que indica “o ato pelo qual se renuncia a alguma coisa” (1999, p. 143).

A palavra abandono faz parte dessa ruptura na ordem dos saberes entre os séculos XVIII e XIX, preconizada por Foucault, quando a representação das coisas não consegue mais suportar suas temporalidades e o pensamento, deixando de lado a *mathésis* para pensar o homem em sua descontinuidade e seus vazios.

Abandonar arquiteturas como um abanar a cidade, não um abano lento, não um a brisa, mas um oscilar, um tremor na estrutura da cidade, nas teorias dos arquitetos, talvez abandonar arquiteturas, seja um des, desconstruir, desmistificar, des. Olhar para abandono é um des-abandonar, naquele instante retiramo-los de seu estado de hibernação, seja um edifício ou o próprio movimento do pensamento. Em entrevista, Manuel de Barros responde a Fabrício Carpinejar que:

[...] poesia é "aumentar o que não aconteceu". Como "um apanhador de desperdícios", transforma o útil em inútil, sem sofrer com os prazos de validade. Acredita que no abandono é possível encontrar a nudez real dos objetos e dos seres. Em conversa miúda, bem ao estilo telegráfico de formigas em dias de chuva, assume a livre percepção infantil. Não se envergonha diante da verdade fingida. Busca a pureza do início, ser menos adulto e, portanto, menos ambíguo (CARPINEJAR, 2003).

Estamos diante daquilo que é e não é, do que pode ser abandonado. A polissemia das imagens do abandono é a própria figura que se desvanece – ambígua. Essas sensações polissêmicas e inteligíveis se fazem presentes e constantes em todos os abandonos, o que determina uma arquitetura do abandono como um lugar de transgressão e questionamento. Para Kant, esse sublime abandono expressa e comunica o inominável. O sublime, como veremos, é sempre consequência de uma crise do simbólico, como que provocado por aquilo que não pode ser dito e não pode ser colocado em uma forma, mas que necessita, no entanto, ser testemunhado pelo sentimento que as arquiteturas do abandono nos remetem.

## Do belo e do sublime

Immanuel Kant distingue entre o que é belo<sup>15</sup> e o que é sublime<sup>16</sup>, em suas observações estéticas na *Crítica da Faculdade do Juízo*, embora já tivesse tratado disso antes em *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime* de 1764 (PLUS, 2006). O belo e o sublime são as duas experiências que constituem o juízo reflexionante<sup>17</sup>, que podem se consumir frente a um fenômeno natural ou artístico; são, respectivamente, um prazer e um desprazer superiores, pois são desinteressados nos seus princípios. Tanto no belo como no sublime, o objeto representado importa apenas enquanto o simples efeito de uma representação sobre o sujeito e não como a sua existência concreta.

---

<sup>15</sup> Belo: “o que agrada universalmente sem conceito” (KANT); “é a manifestação sensível do verdadeiro [...] o Belo natural deve distinguir-se do Belo artístico; só este saído de uma atividade do espírito humano, justifica plenamente essa classificação” (HEGEL). O belo é agradável, satisfaz, estimula, da positividade, vai do pequeno ao grande. O belo é a mulher. In: (CLÉMENT, DEMONQUE, HANSEN-LOVE, & KAHN, 1999, p. 42).

<sup>16</sup> Na teoria Kantiana: enquanto o Belo é acabado, apaziguador, o sublime (que põe em jogo a ideia de infinito) coloca-nos num estado de tensão e de perturbação, suscitado, por exemplo, por objetos terríveis, desmedidos ou caóticos [...]. São sublimes: o espanto, o assombro. O sublime comove, emerge da negatividade, é sempre grandioso. A ousadia é sublime, o informe e a morte são sublimes. O sublime é o homem. In: (CLÉMENT, DEMONQUE, HANSEN-LOVE, & KAHN, 1999, p. 365).

<sup>17</sup> O chamado juízo reflexionante é aquele que compara as representações e conceitos, avaliando os fenômenos particulares e ligando-os as leis universais de modo ascendente. Juízos reflexionantes fazem a correspondência inversa dos juízos determinantes, que procuram os elementos particulares que fazem parte de um universal, de forma descendente. O juízo faz o trabalho de refletir sobre os conceitos naturais universais, de acordo com suas próprias regras, sintetizando a experiência e submetendo-lhes as intuições empíricas. No caso da experiência particular, o juízo pressupõe que a natureza pode ser adequada à sistematização, antes de fazer as primeiras comparações, como um princípio *a priori*. Ao fazer sua reflexão, o juízo atua criativamente sobre a técnica da natureza, com leis subjetivas adequadas às leis naturais, ao mesmo tempo em que mobiliza uma lógica própria do juízo. Agindo desse modo, acaba por se formar um sistema empírico da natureza. A forçosa artificialidade desse processo confere o estatuto de arte à atividade do Juízo, cujo princípio básico é: “especificar as leis universais em casos empíricos, conforme um sistema lógico” (KANT, 2005, p. 216). Embora a finalidade lógica de um juízo não possa ser demonstrada na realidade, esta é pensada como universal, graças à relação de suas formas com uma finalidade na natureza suposta pelo processo de sistematização que é feito.

O objeto, portanto, não é consumido materialmente, mas contemplado enquanto uma forma que se doa. O julgamento estético belo exprime um acordo das faculdades que apraz. Esta qualidade subjetiva subtrai desse juízo qualquer adesão ao objeto, como define Kant: “aquilo que é puramente subjetivo na representação de um objeto, isto é, o que constitui a sua relação ao sujeito, e não ao objeto, é a sua qualidade, estética” (2005, p. 53). Nesta sentença, Kant diferencia o juízo de gosto, belo, do agradável e do bom. No belo, não se trata de saber se o objeto é deleitável ou se é bom, pois o agrado produzido pelo belo independe de todo interesse sensível ou racional ligado ao objeto. Kant associa o agradável ao estritamente sensorial, em que o sujeito se satisfaz no próprio ato do consumo, pois é deleitável aquilo que apraz aos sentidos na sensação, gerando no sujeito uma dependência e um interesse para com o objeto. Tampouco o que é bom pode ser objeto de um juízo estético, já que é bom aquilo que, através da razão, agrada por simples conceito. O interesse, aqui, é de ordem racional; quer se trate de útil, ou do bom em si, pois ambas as noções implicam o conhecimento do objeto, ocasionando-lhe a busca, ditada por algum interesse posterior.

O belo, ao contrário do agradável e do bom, independe de um conceito determinado, pois a satisfação que proporciona é inteiramente livre. Dado que a satisfação provocada pelo belo é isenta de todo interesse, independente de toda inclinação, de todo conceito determinado e deve ser sentida igualmente por todos nós. Têm-se, então, as duas faces do juízo de gosto: ele é universal e subjetivo, pois o belo aspira a uma concordância geral dos judicantes. Esta universalidade se determina no acordo livre e indeterminado entre a imaginação e o entendimento, pois a universal comunicabilidade subjetiva das representações num juízo de gosto, devendo produzir-se sem supor um conceito determinado, outra coisa não pode ser senão o estado de alma resultante do livre jogo da imaginação e do entendimento. A base dessa possibilidade universal é o compartilhamento entre

todos os sujeitos das mesmas faculdades implicadas no juízo de gosto, que não se sustenta sobre conceitos, desincumbindo assim de qualquer objetividade. Deste modo, o objeto não é a causa do prazer, pois a representação não se refere ao objeto, mas unicamente ao sujeito, e o prazer não pode ser senão a conformidade deste objeto com as faculdades cognitivas que entram em jogo no juízo reflexionante. A concordância universal, pressuposta num juízo de gosto, ascende a uma necessidade que se funda num princípio subjetivo, denominado por Kant como o senso comum estético, que determina só pelo sentimento e não por conceitos, e, contudo de forma universalmente válida, o que agrada ou desagrada (KANT, 2005, pp. 61-62).

Na forma superior de prazer, no belo, a razão não parece ter qualquer participação, só intervém o jogo livre e desinteressado entre o entendimento e a imaginação. Por outro lado, na forma superior de desprazer, no sublime, o sentimento depende da razão. Neste juízo reflexionante, tudo se passa como se a imaginação fosse confrontada com o seu próprio limite, apesar desta não ter limite quando se trata de apreender (DELEUZE, 1991, p. 56). Daí que, em face do sublime constata-se a incapacidade de abarcá-lo numa representação, o que suscita um desprazer. O sublime refere-se, assim, ao incomensurável e à potência desmedida, tudo aquilo que nos ultrapassa em termos de força ou de extensão. Não obstante, do fundo do desacordo entre as ideias da razão e a impossibilidade de suas representações por parte da imaginação, ocorre o acordo. Dessa contradição, vivida entre a solicitação da razão e a capacidade da imaginação, surge um acordo no momento em que a razão descobre que a totalidade não é um atributo da natureza, e sim dela própria. “Na verdade, unicamente a razão nos força a reunir num todo a imensidade do mundo sensível” (DELEUZE, 1991, pp. 57-58), nele projetando os seus símbolos. Desse modo, a razão pode ser totalizadora, descobrindo-se como uma capacidade superior à natureza (o que produz um prazer)

e imputa à incompletude de céu estrelado a ideia de infinito. No sublime, o sujeito toma consciência desse poder da razão de ultrapassar toda a medida dos sentidos. Ao mesmo tempo, a natureza manifesta-se indubitavelmente como uma potência superior a nós, mas perante a qual o espírito não deve se inclinar. O sublime é, pois essencialmente espírito; o sentimento do sublime nos enleva deste mundo e nos abre as portas do suprassensível (DELEUZE, 1991, p. 58).

Arquiteturas do abandono como sublime, como existente na natureza. Como razão que domina a natureza. Assim como na filosofia de Kant uma mistura de prazer e dor que se sente quando se está face há algo de grande magnitude, mas não se consegue igualar essa ideia com uma intuição sensorial imediata. Estamos mesmo no abismo, não sabemos: “o que é”, “o que sentimos”, e nem “o que vemos”.

Isto se deve ao fato dos objetos sublimes – arquiteturas do abandono – ultrapassarem as capacidades sensoriais. Kant dá o exemplo da montanha como um objeto sublime, é possível termos uma ideia de montanha, mas não intuição do todo. Ao nos depararmos com uma arquitetura do abandono, sabemos que é ela, mas não conseguimos nunca explicá-la de todo, sentimos dor por isso. Nossa capacidade de intuição é dominada pelo tamanho (matemático: a grande montanha ou a casa abandonada) e o dinâmico quando nossa intuição é dominada pela força (uma tempestade ou um desmoronamento).

Assim Kant utiliza o conceito de sublime para introduzir a problemática da representação do “irrepresentável”. Sendo essa uma ideia que alavanca a arte e o pensamento até os dias atuais. A *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant influenciou Friedrich Schiller. Contudo este se afasta de Kant, pois alia a teoria do sublime à teoria da tragédia. No século XX, durante os anos 80, Jean-François



Lyotard analisa o lugar do sublime na filosofia crítica de Kant. Na sua filosofia pós-moderna, o sublime aparece como a sensação que especifica os limites da razão e da representação. Lyotard alarga a noção de sublime do absolutamente grandioso, a todas as coisas que confundam a nossa competência de sintetizá-las em conhecimento. Encontram-se também referências ao tratado e ao conceito de sublime no trabalho de vários críticos como Elder Olson, Neil Hertz, Suzanne Guerlac e Harold Bloom. Este último considera *Das Unheimliche* (1919) de Freud, como o mais importante contributo do século XX para a estética do sublime.

## Do estranhamente abandonado

Em *O Estranho* (1976), de 1929, Freud realiza uma abordagem psicanalítica, bastante original para a época, de um conto de Hoffman, *O Homem da Areia* (*Der Sandmann*). Freud nos fala da sensação de estranhamento terrífico que o homem experimentaria diante do sexo feminino, a mulher como sendo o sublime. Freud começa por um levantamento nos dicionários da palavra alemã *heimlich*. A partir da curiosa etimologia da palavra *heimlich* que vem de *heim* (lar) e significa íntimo, familiar, secreto e também clandestino, que não deve ser mostrado: é preciso que outros não saibam dele nem sobre ele. Freud conclui de que em tudo que é familiar está sempre contida a ideia de ocultação. O *unheimlich* diz respeito a um efeito de estranheza que atinge o conhecido e familiar, tornando-os motivo de ansiedade. A frase de Schelling<sup>18</sup>, citada por Freud, sintetiza tal vivência: “Chamase *unheimlich* a tudo que, destinado a permanecer em segredo, oculto (...) veio à luz” (1976, p. 278). Freud mostra como etimologicamente, *unheimlich* e *heimlich*, seguindo uma ambivalência, acabam se unindo.

O mundo moderno – e a psicanálise dentro dele – não permite mais que esse sujeito se dissipe nessa identificação, que participe dela integralmente e a experimente como algo natural. Do exterior, separado do outro, só lhe resta ser observador dessa identificação, que por vezes ainda emerge, só que agora como fenômeno sobrenatural ou assombração (o próprio Freud reconhece que o duplo, numa fase primitiva ou de narcisismo primário, pode assegurar contra a morte e a finitude –

---

<sup>18</sup> Existe alguma inadvertência ou descontextualização no uso de citações de Schelling no texto de Freud. Freud que parece, ignorou – principalmente no que se refere à relação entre sujeito e natureza, relação que estará o tempo todo tanto na mira da argumentação psicanalítica, quanto na base do pensamento romântico alemão, só que com óticas e objetivos radicalmente opostos. De um lado o sujeito psicanalítico, tal como proposto por Freud, de outro o sujeito romântico de Schelling.

uma identificação serena entre o espírito e o real, sinônimo de imortalidade – e que, ultrapassada essa fase, ele (o duplo) se mostra não mais como identificação do eu com o outro, mas como cisão de um sujeito em objeto e, conseqüentemente, anúncio de sua morte, fenômeno sobrenatural). É, assim, a delimitação desse sujeito que permite que a eventual ausência de limites entre o real e o imaginário onde isso não é mais possível seja aterradora. É essa identificação parcial, esporádica, entre o eu e o outro, onde ela não deve mais se dar, e não a identificação total (como na mitologia), que proporciona a aparição do *unheimlich*.

Arquitetura do abandono como o estranhamente familiar. Um edifício, um resto, que está sempre ali, nós o vemos, faz parte de nós, mas nos causa admiração, nos surpreende e nos indaga. Esse "estranhamento familiar" é o aparecimento de algo que se precisou construir – arquitetar – em um determinado momento da vida, mas quando isso emerge, ou seja, é quando isso - que não se sabe que está dentro - aparece fora, ocorre o "estranhamente familiar".

Kate Nesbitt (2006) chama de um novo paradigma na arquitetura, que é importado de outros ramos do conhecimento, como a filosofia e as artes – a estética do sublime. Sendo o sublime uma das maiores categorias estéticas surgidas no período pós-moderno.

As definições mais recentes do sublime (como o grotesco e o “estranhamente familiar”) configuram o discurso estético modernista e coincidem com o pensamento pós-moderno. Os teóricos contemporâneos que estudam o sublime reinterpretam uma tradição que remonta ao século primeiro d.C. e que foi desenvolvida pelo Iluminismo (NESBITT, 2006, p. 33).

Os arquitetos do século XX acabaram por reprimir todas as referências ao belo e ao sublime iniciadas por Immanuel Kant e Freud, pela busca da negação há um passado histórico, da tabula rasa da estética e de todos os princípios científicos atuais. Então, adotando modelos da psicanálise e da

desconstrução, a pós-modernidade se reapropria de questões subjetivas a arquitetura e desvenda seus aspectos reprimidos.

Para Anthony Vidler, “nesse contexto, o estranhamente familiar é [...] o retorno do corpo a uma arquitetura que reprimiu a consciência de sua presença” (1994, p. 79), assim como Peter Eisenman, o sublime relacionado ao conceito de grotesco é “a condição do sempre presente ou do que já está contido, que o belo na arquitetura tenta reprimir” (2006, p. 613).

Vidler busca diretamente em Freud, o *uncanny*, o qual equivale ao *unheimlich*, algo familiar que foi reprimido ou a presença de uma ausência, mas acaba trazendo para a arquitetura a ideia de relação com o corpo humano despedaçado, talvez o que mais se aproxime de edifícios abandonados, mesmo que Vidler nesse caso tenha dado vazão, nesse momento, ao pensamento sobre a arquitetura contemporânea – como uma rejeição do corpo antropomórfico (forma que se assemelha ao homem). Arquiteturas do abandono são puro despedaçamento de corpo, não são metáforas, são pedaços de portas, de janelas, de vidros – do corpo edifício. Ainda segundo Nesbitt (2006, p. 34), Vidler busca interpretar a partir do *uncanny* as relações entre a psique e a habitação, o corpo e a casa, o indivíduo e a metrópole.

Talvez essa desfamiliarização – inversão de normas, de conceitos, de pensamento e de substituição do sublime pelo grotesco – proposta por Vidler, explique um pouco as investigações de Eisenman.

Peter Eisenman propõe um deslocamento do discurso arquitetônico, que além de continuar dominando as forças da natureza, agora abre o foco para essa nova realidade: a do conhecimento que exigiria uma complexidade maior de representação, já que se apresenta como algo não físico,

diferentemente da natureza (físico). Para chegar à conclusão do que seria esse deslocamento, como era de esperar, ele recorre a embasamentos para dar corpo a sua nova proposta. No caso, toma como partido a ideia de que toda arquitetura, até então, estava fundada na tríade vitruviana (estrutura, comodidade e beleza). Onde o belo, sendo dialético, estaria ligado ao bom, ao natural, ao racional e ao verdadeiro; mostrando que independente da estética seguida, a busca destes valores sempre foram os mesmos (EISENMAN, 2006).

Voltando a Kant, como exemplo, Eisenman, diz que “dentro da beleza existia o sublime” (EISENMAN, 2006, p. 614), que era algo que não estava na esfera do bom e do natural (esta condição de estar contido em, será a gênese do processo desta ideologia de deslocamento). Admitindo, que o sublime contenha uma condição incerta, indizível, não-natural, não-presente e não-física (que o belo tenta mascarar, essa semelhança com o terrível). E define o grotesco, como a proximidade do terrível (negativo do sublime), não ocorrendo na arquitetura. Pois o sublime é algo do plano etéreo (não-material), e o grotesco corresponde à matéria, sendo a simbologia das incertezas humanas no plano físico. Logo, a arquitetura (matéria que contém o grotesco) fundada no belo, modela sua espacialidade, de forma a mascarar a presença do grotesco (ideia do disforme e supostamente não-natural) no plano material.

Então, o grotesco é a materialização da relação inquietante do eu, com o mundo natural, provocando essa representação disforme, do incerto e do não-natural. Sendo o sublime e o grotesco a relação entre o homem e o mundo natural, para ocorrer esse deslocamento de planos, será necessário uma reconceituação dos mesmos no domínio do conhecimento. Trará uma forma mais complexa, que contenha o feio dentro de si, ou uma racionalidade irracional.

A partir disso, uma arquitetura do abandono pode “conter dentro de si” o grotesco, ou uma ruptura a tradição das coisas como par oposto e que segundo Eisenman também podem nos trazer quatro aspectos importantes relativos a esse deslocamento.

O primeiro aspecto diz respeito à intuição de gosto – “gosto disso” ou “gosto daquilo” – num estado de incerteza. Arquiteturas do abandono são capazes de produzir esses mesmos deslocamentos. Ou me aproximo do edifício abandonado, por curiosidade, por beleza; ou me afasto, por medo, por horror. O mesmo que, na tentativa de projetar a partir dessa dúvida, poderá apenas ilustrar essas condições, no momento da materialidade, tudo ainda muito superficial. Texto e textualidade<sup>19</sup>.

Um segundo aspecto traz a duplicidade, a qual na verdade reafirma o primeiro aspecto. Essa duplicidade não se enquadra na categoria de forma e função. De estrutura e ornamento, pois são categorias hierárquicas. Já a duplicidade proposta é referente a uma estrutura de equivalências, existindo uma incerteza, aonde o traço nunca irá sobrepor-se ao texto. Esse traço será entendido como algo interior ao texto, que geralmente seria suprimido na leitura hierárquica. Logo a falta de dominância entre as duas presenças dos textos traz uma condição entre a ausência e presença.

O terceiro aspecto é uma condição de “estar entre”, trazendo uma nova sugestão de objeto sendo uma imagem fraca, que seria a perda de uma significância majoritária dos textos. Assim os dois textos, com suas respectivas imagens fracas, insinuariam uma terceira imagem desfocada. Essa condição de estar entre (um não dialético, mas dentro de), seria algo que significaria quase uma

---

<sup>19</sup> Uma distinção importante para Peter Eisenman é a do texto e da textualidade: texto seria a fonte original, e a textualidade, é o traço, a presença da ausência explanada no texto da figura retórica. O traço não pode ser original, pois remete a ação precedente, esse potencial de alteridade tira a dominância da presença. Logo para que haja um traço, deverão existir no mínimo dois textos. In: (EISENMAN, 2006).

coisa ou outra, que na verdade não é nada das duas coisas; o deslocamento representa essa incerteza de um conhecer parcialmente. A arquitetura do abandono como uma imagem enfraquecida na cidade, afasta as categorias tradicionais dessa dominação do mundo natural.

Finalmente, um quarto aspecto, explorado por Eisenman diz respeito à interioridade: o não-visto e o escavado. A interioridade sugere a negação do recinto ou lugar tradicional, não tendo ligação com o espaço interno, e sim uma condição de estar dentro. Também é referente à textualidade, no que se aborda o conceito dos signos da arquitetura deslocada, para dentro de uma condição já existente. Fuão, em seu artigo sobre a interioridade (FUÃO, 2008), vai mais além, e escreve que:

Atualmente o filósofo Gilles Deleuze nos coloca outra posição e compreensão do espaço, desmontando em parte todo o conceito espacial cartesiano e até mesmo fenomenológico. Deleuze em *A Dobra*, partindo das reflexões do filósofo Leibniz do século XVIII, nos coloca que não existe nem um dentro e tampouco um fora. Ambos são modos de um mesmo espaço que se dobra, e se desdobra sobre si mesmo configurando um sistema contínuo de dobras. Onde o interior é exterior e exterior é interior, propondo enfim que não existe nem um dentro nem um fora. Enfim que a questão do interior é mais uma questão de superfície do que profundidade, que é mais uma questão periférica que de centralidade (2008, p. 3).

Portanto, podemos vislumbrar em Gilles Deleuze, na esteira de Freud, Vidler e Eisenman, uma mudança no pensamento da arquitetura, um afastamento do gênio romântico no campo da arquitetura, o que nos leva a pensar num abandono muito mais amplo, incontrolável. Nem arquiteto, nem usuário podem controlar uma arquitetura do abandono. Também um edifício abandonado nem sempre precisa ser feio, disforme, ruinoso, “para provocar incerteza; agora é à distância entre objeto e sujeito – a impossibilidade da posse, que provoca esta ansiedade” (EISENMAN, 2006, p. 617).

## **Por um abandono discordante**

Deleuze privilegia em Kant a teoria do sublime. Vai propor o acordo discordante. Não há senso comum no sublime, mas há no belo. Não há bate bola com o sublime = imaginação (faculdade sensível). O belo é um bate bola entre imaginação e o entendimento. O prazer do sublime vem de um desprazer, da humilhação entre a imaginação e a razão.

A relação entre o sublime e a imaginação, na última *Crítica* kantiana, de Deleuze, expressa uma harmonia paradoxal entre razão e imaginação; ambas só entram em acordo “no seio de uma tensão, de uma contradição, de uma dilaceração dolorosa. Há acordo, mas acordo discordante, harmonia na dor” (2006, p. 86). Tal acordo se dá do seguinte modo: o sentimento do sublime exerce uma afronta sobre a faculdade de imaginação; esta é retirada da forma do senso comum e, por si, avança até o infinito, em um jogo livre, sem qualquer impeditivo, excedendo todo padrão de medida da sensibilidade.

A imaginação não consegue mais distinguir as partes, menos ainda apreendê-las e reproduzi-las na medida em que chegam as seguintes; e, enfim, não consegue qualificar o objeto, torna-se impossível dizer: é uma arquitetura do abandono. Toda a forma de reconhecimento foi quebrada. Todo o ritmo, toda a ordem do senso comum foi rompida. Um abandono não precisa mais ter “cara” de abandono.

Na contemporaneidade, toda a palavra acaba por adquirir múltiplos sentidos, tudo pode ser material ou simbólico. Tudo pode ser aceito, pois está aí, em qualquer lugar. Toda a ordem que nós, arquitetos e urbanistas, sempre nos preocupamos no mundo contemporâneo, não passa de uma



pequena ordem no caos, a tal ponto, que não podemos mais demarcar fronteiras para definir e estabilizar os lugares.

O infinito circunscreveu todo o espaço, só há caos (DELEUZE, 1978, pp. 51-52). O sublime coage a imaginação a enfrentar o seu máximo, o inimaginável na natureza, e ela não pode mais refletir a forma de um objeto, como é possível para a imaginação quando ela está diante do belo. Como seria então pensar numa arquitetura do abandono, sem aparência de abandono?

O excessivo torna-se “um abismo, no qual ela própria teme perder-se” (KANT, 2005, p. 27) e, por isso, transmite sua coerção a faculdade da razão, ou ao pensamento, que é forçado a pensar o suprassensível como fundamento da natureza e da própria faculdade de pensar (DELEUZE, 2006, p. 237).

No entanto, é somente na aparência de uma arquitetura do abandono, ou por sua projeção, que a imaginação é estrangida pelo sublime ao se reportar a natureza sensível, pois este efeito exercido pelo sublime nada mais é que um reflexo das ideias da razão que nela lê sob o efeito de uma sub-repção, ou seja, de uma falácia de confundir o que é sensível com o que pertence ao pensamento. Dirá Deleuze que “somente a razão nos obriga a reunir em um todo o infinito do mundo sensível; nada mais força a imaginação a enfrentar seu limite” (2006, p. 86). Desse desacordo nasce um acordo: a razão força a imaginação a atingir seu máximo, coloca a imaginação em presença do limite do seu poder sensível<sup>20</sup>; e a imaginação, por sua vez, desperta a razão como faculdade que

---

<sup>20</sup> A lição “analítica do sublime” salienta Deleuze, é que “mesmo a imaginação tem uma destinação suprassensível”, o que o entendimento ocultava quando o interesse da razão era especulativo (2006, p. 86) e complementa mais adiante que este é o destino de nossas faculdades em geral, a unidade de todas elas, o que Kant chama de alma. É o suprassensível, o princípio que anima qualquer uma dessas faculdades, pois é através dela que cada uma engendra o seu livre acordo com as outras (2006, p. 86).

pensa um substrato suprassensível para a infinidade do mundo sensível. Tendo como objeto seus próprios limites – o inimaginável para a imaginação e o impensável para o pensamento –, as faculdades se elevam a um exercício transcendente, ultrapassando suas limitações pela violência que uma provoca à outra:

[...] o acordo da imaginação e da razão encontra-se efetivamente engendrado no desacordo. O prazer é engendrado na dor. Mais ainda, tudo se passa como se duas faculdades se fecundassem reciprocamente e reencontrassem o princípio de sua gênese, uma na vizinha de seu limite, a outra, para além do sensível, ambas em um ‘ponto de concentração’ que define o mais profundo da alma como unidade suprassensível de todas as faculdades (DELEUZE, 2006, p. 86).

Pensando no sublime, então através do livre e do espontâneo acordo entre a razão e a imaginação. Para Kant, conhecer é subordinar o entendimento à unidade. Para Deleuze, pensar é afirmar a diferença. Filosofia para Deleuze é criar conceitos, enaltecer a criação do novo. Deleuze faz teatro filosófico (cria a diferença em cima da identidade do autor). O pensamento compreende o espaço da representação e espaço da diferença.

Consideremos por um instante, o conceito (ou o conceito de conceito) que Deleuze e Guattari criam nas páginas iniciais de *O que é a Filosofia?*:

Existe, em um dado momento, um mundo calmo e tranquilo. De repente, um rosto amedrontado surge e olha para alguma coisa fora do campo. A outra pessoa não aparece aqui como sujeito nem como objeto, mas como algo que é diferente: um mundo possível, a possibilidade de um mundo assustador. Este possível mundo não é real, nem ainda não, mas, no entanto, existe: ele é um expressado que existe apenas em sua expressão – a face de um equivalente da face (1992, p. 17)

A cena é montada, o drama ou o dinamismo é estabelecido, um edifício qualquer abandonado, uma imagem do espaço, como se a câmera tivesse sido colocada no meio de uma

paisagem incompreensível: nós não encontramos estruturas, nenhum ponto de referência, apenas um retângulo de espaço solto – digamos, espaço exterior – dentro do qual, sem avisar, “um rosto amedrontado surge e olha para alguma coisa fora do campo”. Poderíamos dizer que as expressões amedrontadas referem-se a uma imagem fora da tela, porém na medida em que esta imagem é capturada, a expressão também produz uma imagem não vista. Para Fuão (2000):

A desorientação é a perda do sentido, do significado, a porção esquecida e pouco estudada, principalmente, na arquitetura, mas que faz parte do processo de consciência da existência. É a experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está. A desorientação devolve o indivíduo ao espaço existencial, bruto, indiferenciado. É o estado no ser que desconjuga a relação espaço-tempo, jogando-o no abismo dos sentidos. Um lapso da razão que transporta para a infinitude do espaço e da insignificância de todas as coisas contidas nele. Tudo é igual na desorientação e nada nos causa estranhamento neste estado porque nada é reconhecível ou identificável (2003, p. 33).

A arquitetura do abandono e o abandono da arquitetura. Tudo desregrado, tensionado no interior do pensamento, produzido por um processo de explosão. Próximos do sublime dinâmico kantiano, dos oceanos tumultuosos aos caóticos campos de batalha; da inquietante estranheza freudiana, sobrenatural, fantástica e do sublime deleuziano, o qual dramatiza a própria natureza de sua produção de conceitos. Harmonia paradoxal que se constrói na desarmonia, sobre um desacordo. Sublime abandono. Nós não presenciamos a arquitetura do abandono, mas nos deparamos com outra cuja face, cujas emoções testemunham algo de fora, o desconhecido, o futuro.

## O que não queremos ver

Claros escuros e cinzas, como num filme *noir*, a cidade surge de várias maneiras aos nossos olhos. Uma mesma cidade possui várias identidades, as quais se apresentam como um enigma da esfinge. Ao visitante, ela mostra a face sedutora, que convida ao turismo e à descoberta, mas ao mesmo tempo pode apresentar um aspecto aterrador, uma entrada em um universo desconhecido no qual cada esquina representa um desafio a ser vencido, um perigo iminente, como quando nos deparamos frente a uma arquitetura abandonada.

Nós, moradores das cidades, desenvolvemos rotinas de reconhecimento e pertencimento aos lugares, contribuímos ou contestamos as mudanças na paisagem urbana. A cidade nos pertence na medida em que, mesmo sem ser percebida, construímos ali nossas vidas, estabelecemos as mais diversas relações. A tessitura das relações que se configuram nas cidades forma os mais diversos painéis - caleidoscópio. Cenas urbanas constituem momentos de vida e morte. Às vezes visíveis, noutros invisíveis, perceptíveis apenas aos passantes que, como figurantes numa cena de cinema compõem o cenário. Nessas cenas – espelhos – os papéis também se revezam.

Assim, do elevador à garagem subterrânea, desta à autoestrada e novamente à garagem e elevador; a circulação pelo urbano, longe de engajar o corpo no encontro com a diversidade, lança-o na cômoda monotonia do individualismo. A mobilidade própria à vida nos grandes centros urbanos, representada pelas autoestradas, o fluxo ininterrupto de veículos, o crescimento contínuo e fragmentado da cidade em direção à periferia, têm como resultado paradoxal a apatia dos sentidos, reduzindo-se a complexidade da experiência urbana ao mínimo contato possível, numa economia de gestos e percepções (PALOMBINI, 2007, p. 67).

Assim como não queremos ver abandonos, os implodimos, os corpos mortos também são enterrados, em algumas culturas cremadas. O corpo pode ser reconstituído e ressurgir das cinzas,

“ou bem pode converter-se em espírito em um espírito incorruptível fechado em um corpo deteriorado, destinado a viver um além-corpóreo, livre do maléfico peso da matéria” (LYNCH, 2005, p. 47).

De um lado as demolições de um dia para o outro de alguns edifícios, por outro o congelamento de certas áreas das cidades como zonas de preservação, como corpos refrigerados a espera de sua identificação. Lynch nos conta que Lisl M. Goodman, em varias entrevistas, coloca três fontes contemporâneas do medo da morte: “as crenças religiosas, a separação de outras pessoas e a perda da identidade” (2005, p. 49). A perda da identidade para Lynch é a mais difícil de suportar.

O que faz uma arquitetura visível pode, ao mesmo tempo, torná-la invisível aos olhos do outro – múltiplas identidades ou múltiplas perdas. Na cidade, os espaços se multiplicam, mudam suas configurações. O que antes tinha uma utilização, num curto espaço de tempo pode se modificar, abandonados agora, habitados daqui a pouco. Visíveis e invisíveis. Abandonado e habitado.

Fernando Fuão (2008), em seus estudos nos anos 80, já apontava a ausência da figura humana nas representações fotográficas da arquitetura e da cidade, e a partir dos estudos do filósofo Vilém Flusser, sobre uma exposição fotográfica que percorreu a Europa nos anos 80, onde as fotografias apresentavam uma cidade sem pessoas, uma cidade fantasma.

Agora podemos ver as fotografias de arquitetura não só como parte de uma cidade fantasma, abandonada, como uma metáfora do abandono da cidade tradicional moderna, conforme sugeriu Flusser, mas podemos também imaginar que as pessoas não abandonaram a cidade, continuam lá, só que dentro de suas casas, dentro das fotografias, metidos e entretidos dentro da “rede” (FUÃO, 2008, p. 4).

O eu e o outro se fundem e se perdem na cidade. Muito longe de ser um efeito visual, a condição de visibilidade depende daquela de alteridade. O eu não existe sem o outro na cidade. Para que o filme/cidade se desenvolva, é preciso que se atribuam os cenários e os papéis. Nesse filme, heróis e antagonistas se revezam em cenas diversas.

O cotidiano se desenrola aos olhos como num filme já visto. As cenas se repetem aos olhos do morador da cidade, que segue seu ritmo de trabalho pela cidade. No cotidiano, as ações se repetem num ritmo mecânico. À rapidez cada vez maior do seu ritmo, contrapõe-se a uma lentidão na percepção. Na cidade, centenas de imagens de abandono sobrepõem-se à visão do passante, como uma máquina abstrata.

Abandonos disputam o espaço com novas construções, as bancas de revistas confundem-se com os vendedores ambulantes, os cartazes anunciando promoções nas lojas e os anúncios das traseiras do ônibus. Quando muito se vê, pouco se percebe. Em meio a tantas imagens, e seu acúmulo veloz, o homem se espelha e se estranha em seu próprio abandono.

Na dinâmica urbana, várias coisas acontecem simultaneamente. Na percepção dos seus agentes, apenas o que acontece à sua volta, e de uma forma diferente de sua rotina é capaz de despertar a atenção. A cidade e suas especificidades tornam-se opacas dentro da lógica da vida cotidiana. A possibilidade de escape de tal situação ocorre nos momentos em que a ordem cotidiana se rompe, quando abandonamos, arruinamos, demolimos ou matamos – damos visualidade. Nos momentos em que o padrão de normalidade da vida urbana se suspende rompe-se a condição de invisibilidade, porque os papéis pré-determinados sofrem uma mudança brusca.

Por que a academia, a arquitetura e os urbanistas ignoram ou não reconhecem os abandonos, se eles estão por todos os lugares, ou acabam por reconhecer os abandonos das classes dominantes?

Quando olhamos para as arquiteturas dos abandonos o roteiro da cidade se altera, muda o ângulo de visão e novos atores se descortinam aos olhos do espectador, mesmo que momentaneamente, tirando-os do automatismo cotidiano, arquitetura, sujeito e pensamento.

As imagens na cidade se modificam e aceleram. O cineasta Wim Wenders (1994), compara a evolução das imagens no cinema àquela das cidades. Para Wenders, o aumento da velocidade com que percebemos as imagens faz com que outros sentidos se atrofiem, as imagens e sua representação tomam o lugar do real. A mediação desempenhada pelas imagens acaba, de certa forma, por substituir a experiência. Vivemos assim na cidade, uma “experiência de segunda mão” proporcionada pelas imagens, ou seja, recebemos pela TV, pelo cinema ou ainda pela publicidade, imagens de locais com os quais não temos contato. No entanto, graças a suas imagens, os lugares adquirem um sentido real, ainda que jamais tenhamos estado lá pessoalmente. Essas mediações acabam proporcionando percepções que, muitas vezes, estão distantes da realidade do objeto. As imagens passam a servir a outros objetivos, não apenas mostrar algo, mas atrelam-se a elas todo um discurso e uma ideologia. Seleciona-se, dessa forma, na cidade, pelas imagens, o que deve ser visível e aquilo que interessa permanecer invisível.

De modo geral, as imagens se tornaram “mais comerciais”; elas disputam o favor da nossa atenção, estão constantemente em concorrência umas com as outras, e cada nova imagem tenta superar a precedente. Se mostrar foi noutra época a missão primeira, a missão mais nobre das imagens, o seu fim parece ser cada vez mais vender. Eu creio que as imagens seguiram uma evolução comparável e paralela

àquela das nossas cidades. Assim como elas, nossas cidades se tornaram cada vez mais frias, cada vez mais distanciadas. Como elas, nossas cidades são cada vez mais alienadas e alienantes; como as imagens, as cidades nos constroem a viver com frequência cada vez maior “experiências de segunda mão”, e têm uma orientação cada vez mais comercial (WENDERS, 1994, pp. 183-184).

A apropriação da cidade pauta-se, cada vez mais, pelas regras do consumo. Aqueles que não consomem são afastados dos lugares, pois não têm porque estar ali, já que o consumo passa a ser a razão da existência do espaço, em detrimento de outros valores. Aquele edifício não presta mais ou não se presta mais. Canclini (1999) aponta que as mudanças na maneira de consumir alteraram as possibilidades e formas do exercício da cidadania. As diferenças de capacidade de consumo se justificavam até meados do século XX pela ampliação da igualdade dos direitos abstratos como o voto, participação política, pertencimento a entidades de classe. Com o declínio da política e a crescente descrença nas instituições, os cidadãos se veem diante da criação de novas formas de participação.

Homens e mulheres percebem que muitas das perguntas próprias dos cidadãos — a que lugar pertencem e que direitos isso me dá, como posso me informar, quem representa meus interesses — recebem sua resposta mais através do consumo privado de bens e dos meios de comunicação de massa do que nas regras abstratas da democracia ou pela participação coletiva nos espaços públicos (CANCLINI, 1999, p. 37).

Quando Bauman (1999) critica à forma como os planejadores urbanos concebem uma cidade formatada, fruto da globalização, aponta esse como um dos motivos do crescente abandono de alguns tipos de edificação, pensadas como “moldes” e não como lares. Cidades literárias na opinião de Bauman, “podiam ser descritas nos mínimos detalhes, pois não continham nada inefável, ilegível,



que desafiasse a clara representação” (1999, p. 40). Ainda fazendo uma forte crítica a política moderna preconizada por Le Corbusier conta que:

A arquitetura, de acordo com Le Corbusier, é — como a lógica e a beleza — inimiga nata de toda confusão, da espontaneidade, do caos, da desordem; a arquitetura é uma ciência afim da geometria, a arte da platônica sublimidade, da ordenação matemática, da harmonia; seus ideais são a linha contínua, as paralelas, o ângulo reto; seus princípios estratégicos são a padronização e a pré-fabricação. Para a Cidade Radiante do futuro, a norma da arquitetura consciente de sua vocação significaria, portanto *a morte da rua* como a conhecemos — esse incoerente e contingente subproduto da história construtora, descoordenada e assincrônica, campo de batalha de usos incompatíveis, sítio do acidental e do ambíguo. As pistas da Cidade Radiante, assim como seus edifícios, serão destinadas a tarefas específicas; no seu caso, à tarefa exclusiva do tráfego, do transporte de pessoas e bens de um lugar funcionalmente determinado a outro, e essa função exclusiva será expurgada de todas as atuais perturbações causadas por caminhantes sem rumo, ociosos, gente a flunar ou simplesmente passantes ao acaso (1999, p. 43).

Georges Bataille, em um ensaio etnológico de 1957 - *O Erotismo* (1987), estabelece esta ligação e a amplia, incorporando e relacionando, a repugnância às fezes, o erotismo anal e a recusa à morte. O erotismo e a morte se encontram, segundo ele, na putrefação, na impureza, na sujeira, na nojeira e na imundice:

O horror à morte não está somente ligado à destruição do ser, mas à putrefação que devolve a carne morta à fermentação geral da vida. De fato, o profundo respeito ligado à representação solene da morte, que pertence à civilização idealista, desenvolveu só uma oposição radical. O horror imediato conservava — pelo menos vagamente — a consciência de uma identidade do aspecto aterrador da morte, de sua fétida corrupção, e dessa condição elementar da vida, que repugna. Para os povos arcaicos, o momento de extrema angústia permanece ligado à fase de decomposição: os ossos já limpos não tem mais o aspecto intolerável da carne apodrecida, de que os vermes se nutrem. Os vivos vêem, de forma ainda vaga, na

angústia ligada ao apodrecimento, a expressão do ressentimento cruel e do ódio com que o morto se vinga, e que os ritos de luto tem por finalidade acalmar. [...] Os ossos limpos não deixam mais os vivos sob essa ameaça viscosa que domina o nojo. Eles põem fim à aproximação fundamental da morte e da decomposição, de onde nasce a vida profusa. Mas num tempo mais próximo do que o nosso das primeiras reações humanas, essa aproximação pareceu tão necessária que Aristóteles ainda dizia que certos animais, formados espontaneamente na terra ou na água, nasciam da putrefação. O poder de gerar a partir da podridão é uma crença ingênua, que responde ao horror misturado com a atração em nós despertados. Essa crença está na base de uma idéia que herdamos da natureza, da natureza ruim, da *natureza que envergonha*: a corrupção resumia esse mundo, do qual nos originamos e ao qual retornamos: nessa representação, o horror e a vergonha se ligavam ao mesmo tempo ao nosso nascimento e à nossa morte. [...] Essas matérias móveis, fétidas e mornas, de aspecto terrível, onde a vida fermenta, essas matérias onde fervilham as larvas, os germes e os vermes, são a origem dessas reações decisivas a que chamamos *náusea, aversão, repugnância*. Para além da destruição futura que cairá totalmente sobre o ser que sou, que espera ser ainda, cujo sentido mesmo, antes de ser, é esperar ser (como se eu não fosse a presença que sou, mas o futuro que espero, que entretanto não sou), a morte anunciará meu retorno à purulência da vida. Assim posso pressentir – e viver na espera – essa purulência multiplicada que, por antecipação, celebra em mim o triunfo da náusea (BATAILLE, 1987, p. 53).

O horror que sentimos diante dos cadáveres não é distinto do que sentimos diante das arquiteturas do abandono ou dos dejetos de origem humana e, segundo Bataille, essa aproximação tem razão de ser, visto que sentimos uma repugnância semelhante pelo que chamamos de *partes pudentas* de nosso corpo e por formas de sexualidade que consideramos obscenas:

Os condutos sexuais evacuam dejeções; nós os qualificamos como “partes pudentas”, e a eles associamos o orifício anal. Santo Agostinho insistia, não sem sofrimento, na obscenidade dos órgãos e da função de reprodução. “*Inter faeces et urinam nascimur*” [entre fezes e urina nascemos] [...]. Nossas matérias fecais não são objeto de um interdito formulado por regras sociais meticulosas, análogas às que atingiram o cadáver ou o sangue menstrual. Mas, no conjunto, por deslizamento,

formou-se uma área da imundice, da corrupção e da sexualidade cujas conexões são muito sensíveis (BATAILLE, 1987, pp. 54-55).

Deste modo, quando consideramos os ideais metafísicos corbusianos, tomado pela maior parte das teorias da arquitetura e do urbanismo, que em essência são os que compõem a estrutura ideológica da civilização idealista a que se refere Bataille, à luz de suas origens mais remotas, o que encontramos é a angústia perante a morte e o *(i)-mundo*.

Poderíamos dizer que a limpeza, a pureza e todos aqueles outros ideais que compõem a condição do perfeito e do divino, e que encontram representação linguística vocábulo *orthos*, do mesmo modo que encontram representação plástica e simbólica na linha reta e no ângulo reto, é, em suas origens, a manifestação da angústia perante aquela pedra, que a vontade não pode rolar à qual se refere Heidegger.

Por isso, não é de estranhar que, à transitoriedade do tempo, o homem tenha oposto a perenidade da pedra, na construção, antes de tudo, da habitação dos mortos, a primeira forma do templo de base quadrada ou retangular, o modelo mais sintético e original do significante da razão segundo Le Corbusier. É a essa angústia diante da transitoriedade e da instabilidade da vida que se opõe a perenidade da pedra e a estabilidade da reta. Como é à putrefação e à dissolução da morte e do gozo, os quais se opõe aos ideais de pureza e limpeza, os ideais ascéticos, diria Nietzsche na terceira dissertação da *Genealogia da Moral*:

O que significam ideais ascéticos? Para os artistas nada, ou coisas demais; para os filósofos e eruditos, algo como instinto e faro para as condições propícias a uma elevada espiritualidade; [...] uma tentativa de ver-se como “bons de mais” para este mundo, uma forma abençoada de libertinagem, sua grande arma no combate à longa dor e ao tédio; [...]. Porém, no fato de o ideal ascético haver significado tanto para o

homem se expressa o dado fundamental da vontade humana, o seu *horror vacui*; *ele precisa de um objetivo* – e preferirá ainda *querer o nada a nada querer* (1988, p. 1).

Como diz Nietzsche: “Aqui há doença” (1988, p. 22), e os sintomas desta doença são, a repugnância, a repulsa, o ressentimento e todos aqueles movimentos em tropo pelos quais a vontade se volta contra si mesma, como má consciência, nojo e náusea. Mas o vácuo da angustia original é aquele produzido pelo tempo, pela transitoriedade, pelo não ser mais da dissolução – o não-ente de Platão –, pela morte e pelo gozo, e pelo sexo, e por tudo o que se origina no imundo.

Como na nau dos loucos<sup>21</sup>, que ordenava o recolhimento dos loucos, até então soltos pelas cidades, os quais eram arrebanhados pelas autoridades cidadinas, amontoados dentro de *Narrenschiffen* (naus dos loucos) e jogados ao mar;

[...] os loucos representavam uma obscura desordem, um caos movediço [...] que se opõe à estabilidade adulta e luminosa da mente; e o mar representava a água, que leva deste mundo, mas faz mais: purifica (FOUCAULT, 1961; apud: BAUMAN 1997: 13-14).

---

<sup>21</sup> A nau dos loucos, ou nau insensatos, é uma antiga alegoria muito usada na cultura ocidental em literatura e pinturas. Imbuída de um senso de autocrítica, ela descreve o mundo e seus habitantes humanos como uma nau cujos passageiros perturbados nem sabem nem se importam para onde está indo. Em composições literárias e artísticas dos séculos XV e XVI, o motivo cultural da nau dos insensatos era uma paródia da *arca de salvação* (como a Igreja Católica era classificada). Michel Foucault, que escreveu *Folie et Dérison. Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, via na nau dos insensatos um símbolo da consciência viva do pecado e do mal na mentalidade medieval e nas paisagens imaginativas da Renascença (no sentido esboçado acima e compendiado pelo *Elogio da Loucura* de Erasmo e *Narrenschiff* de Sebastian Brandt). Em *A História da Loucura: na Idade Clássica* (2008), Michel Foucault diz que na paisagem imaginária da Renascença, a *Nau dos Loucos* ocupava um espaço fundamental. Ela transportava tipos sociais que embarcavam em uma grande viagem simbólica em busca de fortuna e da revelação dos seus destinos e de suas verdades. Esses barcos faziam parte do cotidiano dos loucos, que eram expulsos das cidades e transportados para territórios distantes. Foucault vê nessa circulação dos loucos mais do que uma simples utilidade social, visando à segurança dos cidadãos e evitando que os loucos ficassem vagando dentro da cidade. Todo esse desejo de embarcar os loucos em um navio simbolizava uma inquietude em relação à loucura no final da Idade Média.

Cada ordem tem, segundo Bauman, suas próprias desordens, cada modelo de pureza tem sua própria sujeira que precisa ser varrida. Mas, numa ordem durável e resistente, que se reserve o futuro e envolva ainda, entre outros pré-requisitos, a proibição da mudança, até a ocupação de limpeza e varredura são, segundo ele, partes da ordem. No entanto, quando a organização significa o desmantelamento da ordem e sua substituição por um novo modelo de pureza, a situação se altera drasticamente.

Agora, manter a pureza não pode reduzir-se à manutenção da rotina diária; pior ainda, a própria rotina tem a tendência a converter-se em “sujeira” – uma sujeira desconhecida e sem precedentes. Aparece uma nova condição, em que até as coisas comuns e tediosamente familiares podem converter-se em sujeira em pouco tempo ou sem se dar por isso. Com modelos de pureza que mudam demasiadamente depressa para que as habilidades de purificação se deem conta disso, já nada parece seguro; a incerteza e a desconfiança governam a época (BAUMAN, 1998, p. 20).

O sonho da cidade modernista, levado a cabo aqui no Brasil, por Oscar Niemeyer, erguida no vazio no planalto central, “longe” de todas as referências urbanas, como uma fotografia da arquitetura e aos desejos do planejador. O que hoje para seus moradores revela-se como uma espécie de pesadelo, uma cidade sem esquinas, sem multidões, do anonimato dos lugares, se volta contra si mesmo, sendo, hoje, vítima de seu próprio abandono.

Arquiteturas se abandonam e acrescentam à cidade visível as “cidades invisíveis” de que fala Calvino. Com o vocabulário dos objetos e das palavras bem conhecidas, eles criam outra dimensão, sempre mais fantástica e delinquente, terrível ou legitimante. Por isso, torna a cidade “confiável”, atribuindo-lhe uma profundidade ignorada a inventariar e abrindo-a a viagens. São as chaves da cidade: elas dão acesso ao que ela é - mítica (CERTAU, 2000).

As cidades podem ser pensadas a partir de seus vazios abandonados, pois quase toda cidade tem seus vazios, os quais são espaços que contrastam com a grandiosidade das construções, as quais nos remetem a outras percepções que não aquelas das telas cheias de imagens. Os vazios, ou lacunas nas cidades, lembram sua dimensão transitória, advertindo que foram construídas e são habitadas pelos homens. Vazios urbanos têm a propriedade de nos remeter ao homem, ao outro que habita a cidade.

A densidade comporta o vazio, já que ela também é feita de rarefação. Compacta, a cidade é desenhada por ambientes vazios, é feita de aparentes corredores vivos de circulação, que, no entanto, são vazios de proximidade. Os lugares são feitos de passagens sem paradas ou encontros, emudecidos pelo simples fluxo — que parece existir por si só, como se não houvesse qualquer razão para a sua constante presença, que, contraditoriamente, ainda fornece vida à cidade — como se dele, também fosse feita a complexidade.

Jane Jacobs, em *Morte e Vida das Grandes Cidades* (2001), já fazia uma crítica ao planejamento urbano moderno, nos anos 60, que não dava conta da degradação produzida no ambiente, pela falta de atenção dos arquitetos a cidade “real”. Os vazios da cidade, em sua invisibilidade, apresentam-se como possibilidades. Aquilo que é vazio pode ser preenchido, pode ser modificado. Assim como nas imagens do cinema. Muitas vezes aquilo que se pretende mostrar pode ser explicado pelo que se deixa fora do quadro. Os vazios da cidade nos lembram da dimensão e dos habitantes que convivem na cidade, fazendo-nos refletir sobre as infinitas possibilidades da cidade. Os vazios da cidade nos permitem desenvolver um tempo de ver. Os olhos, turvos pelo excesso de imagens, se abrem a novas possibilidades que aparecem nos vazios da cidade. O futuro se apresenta nos espaços abandonados da cidade.

Tudo que é pequeno desaparece. Mas, se perdemos tudo o que é pequeno, perdemos também nossa orientação, nos tornamos vítimas do que é grande, impenetrável, superpotente. Deve-se lutar por tudo o que é pequeno e que ainda existe. Aquilo que é pequeno confere ao que é grande um ponto de vista (WENDERS, 1994, p. 187).

Nos abandonos da cidade, aquilo que é invisível guarda histórias, ganha uma dimensão atemporal na qual passado e futuro se mesclam. O tempo ganha outra qualidade nos pequenos detalhes e espaços vazios da cidade. Um fragmento de céu que se vislumbra sobre um terreno baldio, lembra ao homem sua fragilidade e o seu pertencimento a uma natureza muito mais ampla do que aquela criada em aço e concreto.

A cada dia uma centena de pessoas abandona as cidades, mas surgem novos moradores que não conheciam o sentido original dado àquele espaço. Ou quando, ao contrário, os habitantes preservam a tradição dos seus espaços e as memórias da cidade, que acabam sendo incorporados pelos novos moradores que se incumbem, por sua vez, de preservar tal sentido. Pensando ainda que tais processos possam acontecer simultaneamente.

O que se observa de dentro a partir das práticas cotidianas são fragmentos, restos, abandonos ou ficções, são percepções míopes, a cidade está em toda parte e, ao mesmo tempo, não está em nenhuma.

Também podemos pensar que há abandonos em prédios novos, recém-construídos, ou nunca foram habitados, estão ali à espera, como todos os restos. São restos novinhos em folha, brilhando, sem nenhum abandono aparente, ao menos para quem o vê de fora. São belos e abandonados. Portanto, tudo na vida está sujeito ao abandono, a não ter conjugação, morada dentro do outro.

Fazer arquitetura, fazer a cidade, nesse sentido, é sempre fazer o inacabado, aproximando-se essa idéia a idéia inacabada de tempo. Podemos dizer, portanto, que o fazer arquitetura, sempre construir, é pensar. É nesse ponto que a arquitetura se aproxima da filosofia e a filosofia da arquitetura, se esfumam. John Rajchman (2002) amplia um pouco mais e escreve que:

Fazer filosofia tornase-ia uma questão “arquitetural”, tal como o é o romance, um quadro, ou uma peça musical, em que o projeto de construção tem de ser constantemente reelaborado, visto que nunca é previamente determinado por um sistema preestabelecido ou por regras rígidas. As filosofias tornar-se-iam livres, construções impermanentes sobrepostas umas nas outras como estratos de uma cidade (p. 14).

O pensamento estético deleuziano parte do princípio que uma obra é sempre uma montagem, uma composição, um *agencement*<sup>22</sup>. É sempre uma questão de construção, de

---

<sup>22</sup> Agenciamento. Tradução do francês *agencement*, significando o ato de arranjar, organizar, dispor um conjunto qualquer de elementos. Na terminologia introduzida por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil platôs*, o termo é utilizado para significar qualquer combinação ou ligação dispare – sem qualquer hierarquia ou organização centralizada – de elementos, fragmentos ou fluxos das mais variadas e diferentes naturezas: ideias, enunciados, coisas, pessoas, corpos, instituições. In: SILVA, T., 2000, p.15. O agenciamento é a liga do desejo na produção de mundos. Ele põe em cena os funcionamentos e os movimentos arborescentes e rizomáticos do desejo nesta produção. Como multiplicidade substantiva que comporta termos heterogêneos, o agenciamento estabelece entre os termos relações diferenciais imanentes, de modo que um termo da relação não se torna outro, se o outro já não se tornou outra coisa. Por isso, sua única unidade é a de co-funcionamento, ligando estado de coisas, estado de corpos e enunciados em relações de vizinhança com limites móveis e sempre deslocados. Em um agenciamento, não se encontram sujeito e objeto constituído, mas agenciamentos coletivos de enunciação e agenciamentos maquínicos trabalhando, ao mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, materiais e sociais que arrastam as pessoas e as coisas em suas engrenagens. As enunciações, dizem Deleuze e Guattari, são os conectores em um agenciamento e os enunciados são suas peças e engrenagens, "um fluxo monetário comporta em si mesmo tantos enunciados quanto um fluxo de palavras pode comportar dinheiro" (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 85). Na enunciação, não há um sujeito que a precede funcionando como sujeito de enunciação, ou mesmo que se objetiva como produto ou efeito do enunciado, mas há sempre uma coletividade sem sujeitos, singularidades, como vibração de multiplicidades em devir. Neste entendimento, as pessoas e as coisas são índices de agenciamentos maquínicos. As máquinas operam em meio a "nuvens" de virtual, proliferando diferença diferenciante e atraindo partículas dispersas de modos de subjetivação e objetivação que se constroem nos agenciamentos, em cada relação de forças. Estas partículas buscam componentes de passagem em um real, já presente, mas ainda não atualizado. Suas atualizações podem variar de acordo com as linhas que



arquitetura: uma questão pragmática, empirista, ainda e sempre diante de nós, na arte e na política tal como no pensamento.

Para Márcia Tiburi, quando fala desse lugar negado, do qual não se admite a existência, apenas se suporta, diz que:

A análise deste contra-espço deve trazer luz sobre os outros temas abandonados ou recalçados pela filosofia, pela história e outras áreas do saber estabelecidas sob o viés do que se pode chamar no século XX uma “racionalidade instrumental” ou simplesmente uma razão que nega seu outro ao dominar a natureza enquanto pretende bastar-se a si mesma (2004, p. 40).

---

compõem nos estratos históricos seus regimes de dizibilidade e visibilidade. Apontando a dimensão histórica do agenciamento, Deleuze, leitor de Foucault, sinaliza que em cada formação histórica se destacam modos de sentir, pensar, dizer e perceber que, conformando regiões de dizibilidade e visibilidade, buscam concentrar esta dispersão em um certo modo de subjetivação e de objetivação. Os modos de objetivação e subjetivação criam-se, ao mesmo tempo, imanentes aos movimentos do desejo nas linhas que seguram suas produções em territorialidades e reterritorializações que fixam um código aos enunciados, centralizando a produção linguística em um sujeito individualizado. Dão termo ao devir e determinam um acontecimento pela sua efetuação em estado de coisas e enunciados inscritos em uma determinação indicativa do tempo (passado, presente e futuro). Neste funcionamento, os modos de vida são laminados em modos identitários e individualizados que fazem ressoar os sentidos, rebatendo-os em uma “língua maior”, em uma axiomática dos dispositivos de poder e saber, que opera por segmentarização, referindo o desejo a uma interioridade, inscrevendo-o como desejo de objeto e separando desejo e política como planos que se opõem (desejo-micro  $\times$  política-macro), sobrepõem (política-infra-superestrutura  $\times$  desejosuperestrutura) ou se encontram justapostos (política capitalista = desejo consumo). Simultaneamente, estes modos podem se compor em linhas de desterritorialização que, liberando uma pura matéria intensiva (fluxos do inconsciente no campo social), afirmam o desejo como signos a-significantes, abertos à criação de sentidos e de percepções em um processo de diferença diferenciante, que desfaz os códigos e carrega as expressões e os conteúdos, os estados de coisas e os enunciados sobre uma linha de fuga serpenteante. Esta conecta o desejo nas multiplicidades substantivas e pode levar o tempo ao infinitivo, extraindo um devir que já não tem termo. Neste funcionamento, os modos de objetivação e subjetivação podem fluir em modos criativos que, afirmando uma língua menor, fora do sujeito do enunciado e da enunciação, abre estes modos a outras maneiras de invenção da vida e do viver ou, também pode levar o desejo em sua errância a produzir a própria morte. Isto acontece quando o desejo, em sua conectividade cega, agencia-se à sua própria destruição. O que, aí, está em jogo é a vida e a produção da existência em seus processos de intensificação e de destruição.

Essa *História da Loucura* contada por Foucault (2008) não é gloriosa, não se relaciona a conquistas do progresso e nem a começos puros e fundadores de uma moral que encontrou finalmente a sua forma superior, mas liga-se aos começos baixos, indecorosos e sangrentos que nascem de batalhas incessantes nas quais, um dos componentes, através de uma força, de uma dominação, de um ato de violência, vence e apaga os sentidos que o componente derrotado possuía. Foucault afirma:

O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto (1989, p. 25).

O eu que conhece não pode estar louco, assim como o eu que não pensa não existe. Excluída pelo sujeito que dúvida, a loucura é a condição de impossibilidade do pensamento, ou seja, a partir do racionalismo moderno, sabedoria e loucura se separam. Os perigos que a loucura poderia oferecer para influenciar a relação entre o sujeito e a verdade é afastada.

As correntes que aprisionam a loucura já não são feitas de ferro, mas, sobretudo de palavras. O discurso psiquiátrico como discurso do especialista sobre a loucura não é uma prática meramente médica. Justamente pelo fato de ser ação psiquiátrica (considerada a gênese da loucura que determinou um saber sobre a loucura), ela é uma intervenção política, mediadora da sutil violência repressiva que caracteriza as sociedades contemporâneas. A razão pela qual a loucura sofre um processo de exclusão, processo este que já tem início na simples percepção do indivíduo como “doente” ou como “desviante” (lembrando: a noção de “desvio” pressupõe um “dever ser” contrariado pelo desvio), não é médica, mas política. No entanto, afirmar a dimensão política da

loucura (a loucura como uma questão política) não implica depreciar a sua dimensão psíquica. É justamente o contrário que é preciso pensar (FRAYZE-PEREIRA, 1982).

Assim, sem limite absoluto entre verdade e falsidade, o abandono desembarca na terra: como os loucos das naus. Ele está por aí, perambulando pelas cidades, ao nosso lado, em nossos lares. Abandonos habitam a vida, assim como a loucura que se atira da nau as águas.

Explorar arquiteturas do abandono, como na *Nau dos Loucos*, de Bosch, que carrega a árvore proibida, a qual foi transposta, pelo pintor, do *Paraíso* para o navio dos loucos, onde figura como mastro. É o reino de Satã e o fim do mundo, o poder sobre a terra e o castigo supremo, que esse saber temível anuncia. Na *Nau dos Loucos*, por exemplo, veem-se uma religiosa e um sacerdote como personagens centrais, integrados a uma população embriagada. Eles navegam numa espécie de Paraíso renovado: tudo se oferece ao desejo. Acima deles e à frente do barco, empoleirado sobre um galho seco, figura a personagem do Bufão ou Louco. E mais acima, uma bandeirola trêmula com o emblema que anuncia “o triunfo diabólico do Anticristo” (FRAYZE-PEREIRA, 1982, p. 102).

Quanto de nós passamos todos os dias por arquiteturas do abandono sem as vermos, sem olhá-las? Quais forças ou potências os espaços do abandono são capazes de desencadear na arquitetura? Que mundos os abandonos abrem para a arquitetura?







Observem o quadro de Ingres: no canto inferior esquerdo, logo abaixo da assinatura do autor e da data, gravados em uma pedra, vemos, da esquerda para a direita, a sola de um pé, uma ossada que parece ser parte das costelas de um homem e, em seguida, um crânio, humano certamente! No canto inferior direito, vemos, ao longe e abaixo, a cidade de Tebas (o Shopping Praça XV abandonado na cidade de Pelotas) e, em um plano intermediário, a figura apavorada de um tebano. Observem a cara do tebano, misto de espanto e pavor, com todos os músculos do corpo retesados, embora só o vejamos da metade das pernas para cima, pois os pés estão ocultos. Observem o contraste deste corpo com o de Édipo, em primeiro plano, com seus músculos completamente relaxados. Ele não se apoia nas lanças que carrega, ao contrário, seu corpo serve de apoio para as lanças que neste momento parecem não ter nenhuma função bélica. Seu corpo e sua atitude contrastam mesmo com o da Esfinge que mantém a expressão facial e os músculos tensos, embora erga sua pata leonina como um cãozinho que pede atenção. A expressão do tebano, o qual testemunha a cena, é de apavoramento! Digo testemunha porque muito provavelmente é ele quem vai, depois, como um arauto, anunciar em Tebas a destruição do terrível monstro. E sua expressão apavorada deve querer dizer algo assim como: “Por Zeus e por todos os deuses do Olimpo, este cara não sabe onde está se metendo! Esta fera vai comê-lo!” A Esfinge, por sua vez, parece que já não aguentar a ignorância dos tebanos – a sola do pé encarnado que aparece para fora do buraco parece dizer que ela, a Esfinge, já não é a mesma, já não lambe os ossos com a mesma satisfação de antes; sua mãozinha erguida, como quem pede calma a Édipo, parece autorizar esta leitura. E quando ele dá sua resposta, a Esfinge a aceita (perplexa?), ou finge aceitá-la, dando-se por vencida e jogando-se pelo precipício abaixo.

Toda esta precipitação – na leitura do oráculo, na fuga de Corinto, na luta na encruzilhada de *Megas*, na interpretação de um universal quando deveria estar um particular – leva a pensar na manutenção de um engano. Na medida em que Édipo se recusa a analisar a conjunção entre o seu supereu – vale dizer entre a introjeção da agressividade que o põe em fuga – e seu ideal, na medida em que se recusa a analisar o romance familiar no qual está envolvido, ele contribui para a fixação do engano. E em Édipo poderíamos pensar em um *supereu* do tipo medusante, conforme a acepção de Didier-Weill (1999), um *supereu* medusante confirmado pela cegueira posterior.

Figura 3- Colagem sobre a obra: *O Édipo e a Esfinge* (1808) de Jean Auguste Dominique Ingres (1450-1516). Autor: Edu Rocha, 2010.

sinais do abandono





## Arquiteturas do abandono e seus mundos

Na tela pintada por Ingres, o encontro entre Édipo (pés inchados<sup>23</sup>) - que no mito mata o pai e casa com a própria mãe - e a esfinge - um ser com metade do corpo de animal alado, cabeça e seios de mulher – que tenta livrar a cidade do terrível flagelo que dizimava tudo. Na Tebas edípica, um mar de sangue inunda a cidade, por todos os lados se alastra a morte. Tebas não consegue mais atualizar seus princípios de restauração, renovação e geração de vida. A natureza toda, agora, é só esterilidade, nela impotencializada toda a vida nascente.

“Peste odienta por ação de deus ignífero que abate, devasta, despovo a Tebas” (SÓFOCLES, 1998, p. 22).

A comunidade de Tebas, frente a todos os males e todo o seu arruinamento, divide-se: por um lado congrega-se nas praças, ou no que um dia foi, para pedir auxílio, respostas aos deuses e divindades; por outro, uma parte da população se posta nas escadarias do que antes era um palácio, no resto de seus altares, buscando o socorro de seu rei, Édipo. Modo dual de reação que mantém a fumaça de cidade, com um incenso a queimar, com os gemidos e sons que teimam em permanecer. Assim suplicando diante de Édipo e dos restos dos altares dos palácios, a comunidade tebana apela à potência salvadora de seu rei, assim como roga a seus deuses junto aos templos.

---

<sup>23</sup> “Édipo, ao conhecer a resposta, amaldiçoa o criminoso sem suspeitar ser ele o próprio, e move diligências buscando identificá-lo. A verdade surge terrível e implacável, da boca do adivinho Tirésias; o rei, horrorizado, tenta negá-la, mas sucumbe diante de mais evidências que se lhe apresentam posteriormente. Transido pela dor, busca por Jocasta, e a encontra morta, enforcada numa trave do teto. Seu desespero já não encontra limites, e o infeliz herói vaza os próprios olhos; depois, expulso da cidade, passou a levar vida errante até morrer em Colona, uma região próxima de Atenas” (FARJANI, 1987, p. 16). Também seu pai os trespassou com um cravo antes de entregar a criança aos cuidados de um pastor, logo após seu nascimento. Por causa disso, ele foi chamado *Oidípous*, que significa “o de pés (*pous*) inchados (*oidao*)”. Daí advém a interpretação conhecida no meio psicanalítico analisa os fermentos nos pés como um símbolo da castração.

Certamente para os arquitetos, assim como para as cidades ou os clientes que os empregam, destruição e criação estão intimamente ligadas. Na cidade, a maior parte das novas obras é desenvolvida após o abandono (e a demolição ou sobreposição) da estrutura anterior; um corpo fica onde anteriormente outro esteve. Para aqueles que vivem buscando esses momentos, sempre existirão duas construções: a abandonada e a atual.

Esta tese foi escrita na cidade de Pelotas, localizada as margens do Canal São Gonçalo que liga as Lagoas dos Patos e Mirim, no extremo sul do Brasil<sup>24</sup>. É uma cidade que se orgulha de sua história e de seu passado, o qual se destaca pela produção do charque que era enviado para todo o Brasil, e fez a riqueza de Pelotas naquela época. Além disso, Pelotas tem um dos maiores patrimônios de arquitetura eclética do Brasil e foi uma das cidades mais ricas do país no início do século XIX, graças à produção do charque (carne salgada ao sol que servia de comida para os escravos). Dizem por aqui: “uma cidade com a cara de Paris”. O que tem gerado um número grande de movimentos pró-preservação dos edifícios antigos ainda existentes na cidade, a partir de rígidas leis que buscam dificultar as demolições e, conseqüentemente, às novas construções. Mesmo assim, ao longo do tempo, novas construções foram feitas, enquanto outras foram abandonadas ou se foram. Com o fim do chamado ciclo do charque, no início do século XX, por diversos motivos, dentre eles a concorrência com outras regiões gaúchas e o advento dos frigoríficos e de toda a industrialização no Brasil (GUTIERREZ, 2004), vários edifícios foram abandonados na cidade.

---

<sup>24</sup> Ver CD\_ROM em anexo.





Figura 4 - Fotograma do vídeo “Surpresa da Butuí” (2006). Imagens brutas de Cintia Essinger.

Um dos abandonos na cidade de Pelotas, que mais desperta a atenção, é o da chamada Charqueada do Barão de Butuí – lugar acessível por barco –, um sobrado imponente, bastante próximo à margem do arroio Pelotas, com suas muitas janelas e poucas árvores em volta, que observamos à distância.

De longe, esse sobrado abandonado, sozinho, do outro lado, ensolarado. Parece mais belo do que só. Outro dia, num passeio de barco pelas águas do arroio, o abandono pareceu mais evidente: uma parte do telhado encontrava-se desmoronado. No entanto, a surpresa causada pela charqueada, durante o passeio, foi maior, visto que a casa aparecia de repente por entre a mata, logo depois de uma das tantas curvas que faz o Pelotas. Tal imagem ficou na memória de forma mais forte do que a visão triste de seu abandono e de seu declínio.

Nunca desci do barco para sentir esse abandono de perto, mas uma amiga me relatou sua expedição até esse edifício abandonado, desta vez por terra:

*Espiando pela fenda na porta principal o flash da máquina revelou a casa vítima de vândalos. As paredes completamente escritas, desenhadas e pichadas. Um resto de fogueira num canto, que marcou a parede e o piso. O piso de ladrilhos hidráulicos testemunhando seus antigos luxos. O assoalho do segundo piso em ruína.*

*A imagem da casa idealizada por todos nós estava sendo desfeita.*

*O abandono e o vandalismo tornaram-na vítima do tempo.*

*Fotografamos a casa por todos os ângulos, como se quiséssemos mantê-la para sempre conosco. E fomos embora. Deixando-a para trás e criticando o abandono. Sentindo-nos impotentes perante o abandono que pouco a pouco nos deixa sem memórias. (ESSINGER, 2006).*

Toda vez que penso em abandonos, penso nesse casarão, em suas singularidades, na margem do arroio, reflito em como as pessoas deviam viver naquele lugar, nas suas atividades charqueadoras, na escravidão e tudo mais que a cerca. Fui poucas vezes a esse lugar, talvez nenhuma, mas quando alguém me procura para dar indicações de locais na cidade, sempre me refiro a um passeio de barco pelo arroio Pelotas, a essa charqueada abandonada, a qual talvez até não exista mais.

Nos mesmos princípios de uma estética do abandono, proposta por Henri-Pierre Jeudy (1990), que vê a beleza do inacabado a partir do não sentido da reconstituição, ou seja, não necessariamente um edifício precisa ser reconstituído, reciclado para voltar à vida, ele pode ficar lá, na opinião de Jeudy:

O prazer do objeto partido é o segredo de um amor pela impossível reconstituição? Muitos objetos e locais



Figura 5 – Charqueada do Barão de Butuí (2006). Imagens: Cintia Essinger.

permanecem em ruínas, abandonados a natureza ou ao seu destino de resíduos. Eles se arruinaram a força de funcionar e se decompõe ao sabor do tempo, vítimas, aparentemente, do arbitrário das escolhas da conservação (1990, p. 126).

Um jogo nostálgico, sem limites, capaz até mesmo de construir ruínas, como no século XVIII, para decorar parques, tudo para criar uma atmosfera aconchegante, confortável, edificações unidas à natureza. “As ruínas tinham então uma função estética e simbólica em si mesma” (JEUDY, 1990, p. 127).

Por outro lado, as ruínas da modernidade só falam para aqueles que têm sensibilidade para escutá-las. Para Jeudy:

Entre o espetáculo da catástrofe e a doçura nostálgica, elas invocam os desafios e desenlaces de uma filosofia comum. Essa extraordinária liberdade por elas oferecida de poder repensar a história sob o prisma de uma intersubjetividade, subverte a ordem previa de um conhecimento histórico (1990, p. 128).

O abandono contemporâneo, ao contrário das ruínas antigas, símbolos da história, possibilitam convivências singulares, sob as quais os envoltivos afetivos não se produzem, mas sim se libertam. Ali, no edifício desamparado “o pudor do local abandonado opõe-se então a certa obscenidade da reconstituição ambiental” (1990, p. 128).

Muito da leitura fria, esteticamente fria. O mesmo que Vitor acaba por perceber, em sua *Estética do Frio* (1993), uma vinculação com aquele universo frio, sua formação “fria”, por isso ele tinha uma leitura “fria” do mundo. “Eu queria unidade na diversidade? Pois ao tentar apreender a pluralidade do mundo através desta leitura “fria” eu teria unidade na diversidade” (RAMIL, 1993, p. 270). Nada a ver com o frio no sentido climático, é um frio dos abandonos, do ser abandonado, de uma arquitetura abandonada no frio do sul. Um pensamento que se especializa.

Tudo amalgamado – origem, formação, criação – para criar um mundo dos abandonos. Entre a estética e a ética, nas frestas dos abandonos. Há algo de deslocado nesses abandonos aqui do sul do sul, algo como pensa a *Estética do Frio*, uma indefinição de territórios, sem fronteiras, uma umidade, uma bruma, mas que estetiza esses lugares, fazendo-os diferentes dos abandonos de outrem. Um abandono concebido pelo frio, pela geada, pelo inóspito, denso, profundo, congelado e melancólico. Como disse Drexler:

*Al sur del sur  
hay un sitio que está olvidado,  
que está cerrado como un baúl  
el viento  
cruza la calle buscando abrigo  
y no hay testigos al sur del sur [...]  
[...]el tiempo  
al sur del sur, se ha detenido,  
se ha distraído con no se qué  
y el aire  
es en realidad una gelatina  
tan cristalina que no se ve.  
(DREXLER, El sur del sur, 1999)*

## Por que não nos lembramos dos abandonos?

O problema não pode ser simplesmente intelectual ou cognitivo. Temos até facilidade em lembrar como quando nos indagam: “ *Onde fica o ponto turístico mais próximo?*” Ou quando nos perguntam sobre os personagens de algum romance, ou dos objetos que são parte de nossa vida cotidiana.

A primeira vista pode parecer que temos certo desinteresse por nossas construções, por isso as abandonamos. Será que representam tão pouco para nós? Não parece ser este o caso. Então, por que ficamos mudos quando se trata de nomear estes objetos visuais?

Talvez a resposta esteja no significado inconsciente que damos a uma forma valorizada. Imaginem, por um momento, que certas estruturas construídas, sobre as quais nada sabemos, são verdadeiramente importantes para nós. Elas são parte de nossa vida visual. Talvez tenham sido feitas para permanecer naquela ordem de percepção e imaginação, fundamentalmente como objetos visuais silenciosos.

Lembro-me da *Viagem ao Fim do Mundo* (2008), texto de Fernando Fuão, quando ele conta de sua experiência ao viajar em direção a Terra do Fogo:

Quanto mais nos aproximávamos do fim, os limites do dia e noite passavam a ser mais borrosos, os limites entre uma coisa e outra também, tudo, curiosamente, começava a ficar igual e ao mesmo tempo distinto. Já não víamos bordas e limites em nada, tudo era imensidão naquela terra, que já não era tão “Terra” assim. Tudo parecia vazio, e ao mesmo tempo cheio de sentido (p. 4).

Como se viajasse horas a fio, sem encontrar mais nada. Tudo como se estivesse já no vasto oceano. Ondulando com a brisa, como as ondas do oceano numa planura horizontal, que nem as



cordilheiras andinas, avistadas ao longe, conseguem modificar. O céu e a pradaria parecem se encontrar numa vasta e contínua tela. Aqui e ali, um arbusto perdido, queimando. Eles podem estar a milhas de distância, mas é como se estivesse sozinho no cenário, o que pode revelar a essência da natureza.

Uma casa, uma fazenda, separada visualmente de quaisquer outras casas de fazenda, pode ser vista a milhas de distância, e à medida que vamos aproximando-nos dela, parece incorporar a essência de uma casa. O clarão de um relâmpago a distância, uma nuvem passando pelo céu, um bando de aves, um carro. Todos esses objetos estão na sua mais completa singularidade, sobre o fundo silencioso. Cada objeto parece incorporar o espírito de seus irmãos, através de um arbusto que está lá, de pé, permitindo a existência de todos os outros resquílios de vida. Uma casa que está lá, revelando a presença de todas as casas. É como se contemplasse a pureza de uma forma.

Talvez escolhamos ignorar a nomenclatura dos objetos porque somos mais tocados pela sua forma. Até que saibamos realmente o nome preciso de um objeto, conhecemos somente o seu nome genérico. Talvez isso se deva a um compromisso entre o mundo natural e o mundo construído pelo homem. Quem sabe nossa escolha seja, somente, de passear entre as árvores, as plantas, pelas ruas, a fim de comungar com a forma em si mesma. No entanto, ao quebrarmos essas formas damos-lhes nomes, os quais derivam da ordem patriarcal que arbitrariamente nomeiam os objetos. Então, será que não desafiamos o conhecimento dos nomes, recusando a secularização dos objetos que acreditamos conter um grande peso espiritual?

Prédios e construções abandonadas, muitas vezes, desaparecem no caldeirão de uma cidade. Podem preencher nossa necessidade de formas anônimas, bem como de objetos puros, ainda não

contaminados pelo conhecimento. Escolhemos viver na ordem visual, e não na ordem verbal. Escolhemos, assim, viver parte de nossa vida, regidos pela ordem materna – aquele registro de percepção que é guiado pelo imaginário materno – diferente da ordem paterna, a qual nomeia os objetos e os insere na linguagem (BOLLAS, 1992).

Parte de nossas “errâncias” neste mundo visual – um mundo de coisas sem nome – é uma errância num mundo pré-verbal, organizado por visões, sons, cheiros e afinidades. Esse é um mundo nosso, mas que, em muitos aspectos, não existe mais. Vivíamos dentro de nossas mães e posteriormente ao lado dela. Depois, à medida que envelhecemos e ao conhecermos nossas obrigações e a linguagem falada, este mundo vai desaparecendo. Como as anônimas construções abandonadas, a ordem materna vai se perdendo com a maturidade normal do ser falante.

Precisamos saber os nomes das ruas e a localização dos diversos edifícios públicos – do local onde se fazem os licenciamentos de veículos aos teatros, do local onde se compram os ingressos, à melhor livraria, restaurante – mas, muitas vezes, precisamos circular entre muitas construções abandonadas.

“Cada cidadão faz associações com alguma parte da cidade” escreve Lynch “e cada imagem está repleta de memórias e significados” (1995, p. 133). Quando caminhamos ou viajamos pela nossa cidade selecionamos caminhos, cada um dos quais provocando diferentes efeitos evocativos. “Que dinâmico e bonito objeto é um caminho” escreve Bachelard (2008, p. 34), pois ao longo dos caminhos que escolhemos estão objetos que representam algo para nós. Elegemos os nossos próprios caminhos ao longo de nossas vidas, mesmo que alguns deles estejam ordenados pela mentalidade da cidade.

Escolhe-se uma rua para ir até o local de trabalho, ou uma única estrada para ir a outra cidade, somos guiados pela inteligência da forma das pessoas que planejaram e executaram os caminhos.

Por alguns anos trabalhei numa universidade próxima a minha casa, na cidade de Pelotas<sup>25</sup>. Para ir da minha casa, no centro da cidade, até a universidade, eu tinha uma vasta gama de possibilidades de caminhos, uma vez que atravessava o bairro do Porto para chegar lá. Embora variasse meu itinerário diário quando me cansava do meu favorito percurso (o mais rápido), tinha prazer em pegar um caminho especial. Caminhava para observar os abandonos, o que me proporcionava uma extensa vista do Shopping Praça XV, na direção do centro da cidade, e da ponte abandonada que ligam a cidade de Pelotas e Rio Grande, cruzando o Canal São Gonçalo, em outra direção, e de toda a movimentação da cidade, dos pais levando seus filhos à escola, os automóveis cruzando rapidamente as ruas em todas as direções. Pegava a Rua XV de novembro, seguia admirando seus casarões até me encontrar com o Castelo abandonado da Rua XV, ia ao encontro da Rua Benjamim Constant, admirando os detalhes das edificações ecléticas, e hora ou outra me encontrando com alguma delas em estado de abandono. Às vezes, variava o caminho, pegava outras ruas, mas finalmente chega à universidade meu destino. Eu me lembro bem de cada passo da minha jornada.

---

<sup>25</sup> Ver CD-ROM em anexo.



● [shopping praça xv]

● [minha casa]

● [castelo da xv]

● [meu trabalho]

● [fábrica brahma]

● [ponte pelotas/rio grande]



Figura 6 - Mapa dos abandonos na cidade de Pelotas. Fonte: Google Earth, 2009.

Cada ponto tem sua própria integridade “estrutural”, quer dizer, seu próprio caráter. Mas é claro que os que evocavam em mim acabam por diferir do que estes mesmos caminhos podem evocar em outras pessoas. Embora eu gostasse muito de estar perdido em pensamentos durante esses passeios, eu certamente me inspirava pelas implicações sequenciais de cada forma integral. Como sugere um poema de Blake, um “viajante mental” neste mundo (2009). Os caminhos que escolhemos tomar para ir trabalhar – são partes vitais da expressão de nosso próprio e pessoal idioma.

Cada cidade, então, tem sua própria integridade estrutural (a realização material das formas imaginadas) pelas quais viajamos. As cidades desenvolvem suas próprias relações inter-espaciais: estradas se cruzam, edifícios novos são construídos e muitos outros segregados. Se, na evolução de qualquer cidade, a espacialização é o desenvolvimento inconsciente do espaço, então as relações inter-espaciais definiriam a psicologia dos espaços, os quais estão relacionados uns com os outros e na maneira como convidam o cidadão a atravessar suas fronteiras e a entrar em novos “nódulos” (LYNCH, 1995) que definem áreas. Movimentando-se nesta organização inconsciente de lugares e suas funções, é o indivíduo que elegerá seus caminhos favoritos, e que irá, indiossincriticamente, encontrar lugares mais evocativos do que outros. Embora, obviamente, isto ocorra numa certa área específica. Então, os objetos experienciados durante a infância conterão partes da experiência do self, as quais serão projetadas nos objetos, como se fossem recipientes mnêmicos da experiência vivida. No entanto, qualquer indivíduo pode encontrar, numa nova área, aspectos mais interessantes e outros menos, pois gravita em direção a determinados objetos que são pontos de seu devaneio pessoal. Sejam, eles, arquiteturas do abandono ou não.



## O Shopping Praça XV

Atualmente a cidade de Pelotas não possui nenhum shopping. Ou melhor, apenas um shopping em obras e em estado de abandono: o Shopping Praça XV. Mesmo abandonado é reconhecido como o shopping da cidade. Foi abandonado a mais de 10 anos (com projeto datado de 1995), localiza-se no coração da cidade em frente à Praça Coronel Pedro Osório na Rua XV de Novembro. A massa construída que contava originalmente com 3 (três) pavimentos totalizando 75 (setenta e cinco) lojas, um estacionamento nos 2 (dois) subsolos, e uma loja no andar térreo, onde hoje funciona uma agência bancária. Mas o que mais chama atenção na imagem da cidade é a torre de 14 (quatorze) andares, com 84 (oitenta e quatro) apartamentos, onde funcionaria o edifício Central Park (LIHTNOV, BARROS, & VIEIRA, 2009). O projeto era iniciativa de uma grande construtora da cidade, a qual, por motivos econômicos, entrou em falência, respondendo diversos processos e deixando o shopping em estado de abandono, indo a leilão já por diversas vezes.

Observa-se a edificação abandonada de vários pontos da cidade, principalmente a torre, com sua estrutura aparente – tijolos, concreto e ferro – há uma beleza simples e um horror ao mesmo tempo



Figura 7 – Shopping Praça XV (2008). Imagens: Paula Alquati/Edu Rocha.



quando avistamos esse edifício. Beleza talvez por sabermos onde estamos, e horror porque, a qualquer momento, parte da estrutura pode ruir – desprender-se –, como já aconteceu várias vezes. A um contraste entre a torre abandonada no centro da cidade e os outros edifícios. Como entre o tijolo aparente do abandono ainda em construção e os outros edifícios rebocados. É carne e pele, lado a lado. Figura e fundo, como uma tela de Paul Klee. Todos os seus elementos construtivos ocupam lugares diferentes na paisagem, embora ocupem posições estabelecidas pelo olhar, saem de seus lugares e participam de outras edificações vizinhas – criando linhas de movimento que se opõem ao contorno da paisagem “querida” para a cidade – e se transforma numa forma figurativa do expressionismo abstrato: as figuras que se movem criam a abstração que dá ao edifício sua poesia visual. O Shopping Praça XV, considerado não como um objeto integral, mas evocativo – inspira partes idiossincráticas em mim, pois foi projetado naquele espaço, ao longo da vida – da minha vida que, sou morador, usuário, arquiteto e urbanista da cidade. Dependendo de meu estado de ânimo, a visão dessa arquitetura abandonada provoca diferentes sentidos. Sem pensar muito sobre isso, quando atravessamos uma cidade – ou caminhamos em nosso bairro – estamos engajados num tipo de sonho.

Um espelho que pode refletir o pensar, que pode dar o *feedback* ou tornar-se espaço desse *feedback*, ou mesmo, pode vincular-se ao processo de forma quase orgânica, simbiótica, uma fusão massiva com o humano que também é indispensável neste processo. Podemos então pensar no papel da arquitetura do abandono como desenvolvedor de uma ação similar à que acontece quando colocamos dois espelhos um em frente do outro. As imagens são projetadas de forma a perdermos de vista as reflexões procedentes. Talvez, esteja nessa imagem o retrato do processo de construção de conhecimento, possível de ser desempenhado no pensar-com-abandonos. Colocar em frente a

um espelho capaz de dar *feedback* na ação de projetar, de simular, de imaginar, de criar, entre outras. Ação enriquecida por outros sistemas, outros processos de atores humanos e também não-humanos, os quais se encontram muitas vezes no outro lado da linha (geograficamente distantes). Um edifício abandonado, nessa perspectiva, torna-se para o ser (substantivo) humano uma possibilidade à reflexão, desta vez não em relação à massa construída, mas em relação a si próprio. Só nos resta, então, sair à rua e observar o Shopping Praça XV – olhar ao longe – sempre se avista um deles por aí. Sinta-o e pense.



## O Castelo da XV

O casarão em ruínas, em forma de castelo, que se encontra na esquina da Rua XV de Novembro com a Rua Conde de Porto Alegre, na parte alta de Pelotas mais próxima ao Canal São Gonçalo, desperta a imaginação de quem passa por ele. O castelo, com traços medievais, é obra da excentricidade de um militar e fazendeiro gaúcho. O terreno pertenceu ao major de exército Antônio Duarte da Costa Vidal, que lutou na Guerra de Canudos (1896-1897), no nordeste baiano, e uma vez reformado fixou residência em Pelotas e fez construir o “sobradão” segundo um modelo europeu, escolhido na ilustração de uma revista europeia, retratando um sobrado em estilo medieval (castelo da Baixa Idade Média, séculos XI-XV), executado por um construtor de nome Callearo.

Segundo escreve, em um jornal local, Mario Osório Magalhães, o major Vidal já era proprietário de grandes terras na fronteira oeste do Estado, comprou o dito terreno em 1931 e mandou construí-lo em 1936 - o que ocorreu em etapas, pois ele viajava muito (MAGALHÃES, 2007). A propriedade abandonada se encontra hoje num pântano jurídico, fruto de problemas legais, desentendimentos familiares. Provavelmente ainda esconda, como o interior do prédio, mistérios que mereçam ser desvelados e, sobretudo, divulgados. Talvez alguém se



Figura 8 – Castelo da XV (2008).  
Imagens: Edu Rocha.

proponha a levar adiante esta tarefa. Tenho certeza: haverá de prestar uma grande contribuição a nossa memória coletiva.

Do castelo dos sonhos, que está virando ruína, sobrou pouco, há algumas paredes que ainda formam um contorno contra o céu. O telhado, que acumulava os musgos, dando uma arrepiante impressão de assombro, desabou. Aquela imponente torre que em nossos sonhos aprisionava uma bela donzela, perdeu seus encantos e, aos pedaços, parece gritar por socorro. Passar em frente ao castelo, era no passado como entrar em um conto de fadas. Hoje, troca-se de calçada com medo que uma parte dele caia sobre nós. São anos de abandono e uma história obscura. O castelo está em ruínas. Em alguns anos, só restarão lembranças nos moradores e passantes do início da Rua XV de Novembro.

Não sei se foi sonho, mas certa vez, depois de tanto passar em frente ao Castelo da XV, resolvi que tinha que entrar e explorá-lo. Com um amigo me dirigi a ele, traçando as ruas que separam a minha casa desse castelo – mesmo tão perto, nos parecia tão longe –, com uma câmera na mão – filmando tudo. Ao longe, já se tem a visão de uma torre. Ao nos aproximar-nos, observamos as bandeiras das janelas, no primeiro andar, totalmente devassadas, não são só as bandeiras, mas as portas, as janelas, as paredes, o telhado. Muito lixo pelo jardim, restos de um sofá ao relento, além de vários outros restos de restos. Sempre tive um fascínio por velhas casas. Há tempos, sonhava em comprar uma para restaurá-la, respeitando seus traços originais. É como se afinal a encontrasse, a velha casa de meus sonhos. A porta está entreaberta. De impulso resolvi adentrá-la. Meu amigo sente medo, não quer me deixar ir adiante. No lusco-fusco do térreo empoeirado avistei, difusamente, um vulto de um homem de costas. De repente, o homem se volta, sinto medo, ele pergunta: “ O que você quer aqui?”. Meu amigo se apavora e quer ir embora. Eu

respondo: “ Estamos passeando, entramos somente para conhecer”. O homem explica: “eu moro aqui, não pode entrar, não pode filmar”. Pedimos desculpas pela invasão. Resolvemos ir embora, olhando a porta entre aberta – nunca se fecha. Demoramos a entender que alguém mora naquela ruína.

Já do outro lado da rua, olhamos para trás, mas nada avistamos, nem o homem, ninguém mais, só o silêncio e o vento entrando pela porta entre aberta. Será que foi sonho? Não sabemos, mas o sonho remete a um conjunto amplo de associações, nas quais circunstâncias atuais de vida se entremeiam na teia dos acontecimentos. Não é, evidentemente, o caso de perseguir, aqui, o curso dessas associações. Mas apenas de mostrar como suas transferências do momento – ao orientador, ao analista e, afinal, a Freud – se manifestam no sonho.

É perigoso ignorar as advertências e as proibições: mergulhar numa casa abandonada seria como, mergulhar no rio sem saber nadar. No sonho, porém, dou as costas para esses perigos. É como se tivesse aprendido sozinho a nadar – ter perdido o medo do rio – e, portanto, coragem para mergulhar.

Vencido, enfim, o percurso íngreme do caminhar até lá, chego à casa de meus sonhos, a casa que queria restaurar a capricho, respeitando seu traço original. As bandeiras das janelas, batendo ao vento, sugerem que não se trata de uma casa envelhecendo em sua altiva dignidade, mas de uma casa abandonada, aberta a todos os ventos, deteriorando-se. Sonhei restaurá-la a capricho, respeitando seu traço original. A porta estava entreaberta, e dando as costas às advertências, encontrado o caminho, fui ao encontro do meu desejo.

Agora o encaro – o homem se volta - eu fico assustado e temeroso com o que vejo. Tento, então, negar - “ Estamos passeando, entramos só para conhecer” – mas a porta está fechada para este tipo de saída. A angústia atinge seu ponto máximo: “Como encontrar saída para o que não tem saída, como encontrar saída para a morte?” A solução é baixar a cabeça e ir embora, rezando para que nada aconteça. No entanto, meu derradeiro movimento, no sonho, é ainda de desafio. E, ao fazê-lo, ao sair do velho castelo de onde talvez não saísse, eu venci a lei da morte.

Sonhar com arquiteturas do abandono seria como um confrontar e enunciar enigmas de desejo. Colocar num outro lugar possível, num claro esforço de esburacar o tecido repetitivo com o qual enfrentamos intempéries. É como se fossemos impelidos a nos confrontar com os lugares instituídos, buscando inventar outras possibilidades de estar no mundo.

Conheci, recentemente, a obra da artista inglesa Rachel Whiteread, a qual materializa, com todas as letras, alguns dos argumentos que trago aqui. Whiteread, com suas esculturas construídas do vazio e do oco dos objetos, oferece ao espectador o que não se vê. Ao moldar o espaço vazio das coisas com inúmeros materiais tais como gesso, cimento, resina, borracha, bronze, feltro etc., ela indaga sobre as condições de inscrição destes espaços de ausência e de silêncio.

Seu processo de trabalho consiste em preencher o oco de muitos objetos (banheiras, prateleiras, vasos, etc.) com algum dos materiais que mencionei, para depois apresentar somente este "interior da forma". Um dos seus trabalhos mais impressionantes é a obra Casa de 1993-94. A artista enxertou cimento dentro de uma casa abandonada e depois derrubou as poucas paredes que restavam. No final do processo, vemos o molde deste espaço. O negativo revelado, o avesso eloquente. Moldar o espaço vazio é abrir zonas de imaginação. As opacidades das formas, as quais a

autora revela, contrastam com o espírito de transparência de nosso tempo, indicando o limite da visibilidade.

A obra de Whiteread revela os espaços que não percebemos, ou seja, este negativo que vive dentro das formas. Não podemos entrar nestes espaços com o corpo, mas podemos penetrá-los com a imaginação. O avesso, portanto, permite-nos outro olhar.

Hoje, quando cruzo o Castelo da XV, sempre penso se esse sonho ocorreu ou não. E ao passar, sempre olho para trás, com a impressão de ter visto algo, ou já ter visto alguém por ali, mas nem sombra de nada.





## A Fábrica Brahma

Edificação sede da antiga Cervejaria Rio-grandense, a qual entrou em funcionamento em 1889 e pertencia ao Capitão Leopoldo Haertel. Suas instalações tomam todo um quarteirão – ocupado por edificações diversas e equipamentos necessários à produção de cervejas –, próximas ao Porto de Pelotas (MOURA & SCHLEE, 1998, p. 30). É um conjunto de construções de várias épocas. O partido adotado configura-se na forma de um “T”, formado pelos prédios da administração, da sala de máquinas e do longo pavilhão de produção. Entre 1914 e 1915, ainda foram construídos um prédio de 5 (cinco) pavimentos e novos prédios de escritórios. O que resulta em um conjunto de volumetrias bastante diversificada e heterogênea estilisticamente. Em 1944, a Cervejaria Rio-grandense foi vendida para a Cervejaria Brahma. Aos poucos, a produção de cerveja foi deslocada para grandes centros, e a Brahma passou a utilizar cada vez menos espaços do prédio, reservando-o apenas realizar o depósito e a distribuição de seus produtos no local (1975).

Por volta de 1995, a empresa abandonou o local. Sobrando somente ruínas da cervejaria. Hoje, é depredada diariamente, mesmo com os moradores preocupados com a “beleza” do lugar e lutando pela sua conservação, pois o prédio é tombado pelo Patrimônio Municipal



Figura 9 – Fábrica Brahma (2008). Imagens: Edu Rocha/Juliana Ribeiro.

de Pelotas.

Não há quase mais nada, e há tudo ao mesmo tempo. Já levaram grades, portas, janelas, telhas, madeiramento do assoalho, fiação elétrica, os sanitários e até os porões. Ao mesmo tempo, já foram visto caminhões de entulho descarregando lixo no lugar.

Terra de ninguém. Em processo lento de destruição, mas que aos poucos ganha rapidez e intensidade, um morador relata para um jornal local: "Até uns dez meses, a coisa era devagar, mas aos poucos o pessoal foi perdendo o pudor e, em plena luz do dia ,chegam de charrete ou caminhão e levam o que podem, às vezes, mais de uma vez" (RIBEIRO R. , 2001, p. 3). Atualmente, durante a noite, as ruínas do prédio têm sido abrigo para delinquentes e dependentes de drogas. Um cenário que desola e impõe medo aos vizinhos do imóvel.

Ao contar da cidade abandonada, Kevin Lynch já demonstra outro conceito desse lugar, onde coexistem a liberdade e o perigoso, cheio de possibilidades de criação e expressão latentes:

A cidade abandonada é uma imagem típica de ficção - científica, um lugar de terror e degeneração. Isto não soa de todo certo, já que viver entre ruínas tem seus encantos. O material útil é abundante: muros, forros, pavimentos, metais, tubulações, vidro, máquinas. Pode ser também terra virgem, mas ainda que natural, uma sedutora mescla de liberdade e perigo (2005, p. 36).

As ruínas e os abandonos conservam seu poder evocador e simbólico de reconstituição de passado e de imaginação. Lugares abandonados estão liberados de um sentido de intenção imediata, é pura experimentação.

Abandonos onde tudo escapa, ruínas liberadas de controle, descontroladas, um jogo livre para agir e fantasiar, capaz de produzir as mais ricas sensações. Denis Wood, segundo Lynch, chama

esses lugares de “espaços sombrios”, lugares ocultos, marginais, incontrolados, onde podemos nos permitir condutas nunca antes a nos permitidas. Podemos rasgar, colar, descolar coisas – pensar –, assim como as mais diferentes manifestações humanas e desumanas podem acontecer lá.

Triste visibilidade aquela que inaugura o reencontro do corpo consigo mesmo. Todo encontro é sempre um redescobrir ou um recortar o próprio corpo. O jogo de encontros de figuras na *collage* reflete toda a problemática do corpo com sua representação.

Ver é suportar a visão, a visão do olho cortado (FUÃO, 2008, p. 1).

Abandonos são colagens<sup>26</sup>, como figuras incompletas do álbum cidade, ou figuras que completam o álbum, que completam a maioria dos espaços em branco. O álbum cidade do arquiteto e urbanista, que não admite figuras abandonadas, mas que nosso olhar teima em colar, descolar, rasgar do álbum. Escrever sobre colagens-abandono é escrever sobre o mundo, um universo sob o qual olhamos, e também pisamos, cheiramos, tocamos, sentimos todos os dias. Toda essa arquitetura abandonada é colada sobre o suporte da vida. Assim como Fuão propõe, construir a arquitetura como *collage*, também propomos destroçá-la, matá-la, abandoná-la, talvez num movimento de descolagem, e de re-colagem.

Arquiteturas do abandono lado a lado com as “arquiteturas”, mais que isso, coladas, sobrepostas, justapostas, perfuradas, umas pelas outras, nesse ilimitado suporte seja de projeções arquitetônicas, de desenhos, de revistas, de fotografias, de edifícios abandonados, de ruínas, entulhos ou restos de construção. Uma colagem além-papel, mas do resto do papel, das pichações

---

<sup>26</sup> Vamos nos deter aqui a pensar o que Fuão chama de poética da *collage*, e como as arquiteturas do abandono poderiam se inscrever nesse ambiente, a partir de seus elementos constitutivos: o fragmento, o recorte, a cola, os encontros e a continuação. Cabe aqui ressaltar que Fuão trata em seu texto, *Arquitetura como Collage* (1992), “no sentido da destruição ou desmontagem das fabulas clássicas arquitetônicas na superfície das revistas; através da simultaneidade de cortes, busca introduzir outras fabulas no corpo central destas” (p. 35).

nas paredes, dos grafites nos muros, da acumulação e da retirada dos materiais, da queda e do desgaste naturais. Colagem- abandono que extrapola os cubistas, os dadaístas, os suportes materiais, que deslizam a própria arte. É a própria assemblage que sai a caminhar pela cidade contemporânea.

Para Fuão, falando de Colin Rowe e Fred Koetter, e seu texto *Collage City*,

*Collage City* se apresenta como uma forma de acomodação e integração entre passado e futuro, entre formas distanciadas pelo tempo. Uma retórica quer se pretende neutra. Uma maneira feliz de não ter que suportar o peso da política utópica, do que pretende Rowe.

[...] A pretensa neutralidade das formas, disfarçada pelo discurso da temporalidade, tem encoberto uma vez mais a velha retórica compositiva da tratadística, e tem ignorado que a *Collage* não é, e nunca foi, uma linguagem de acomodação, neutralidade, uma técnica de recheiar vazios com fragmentos consagrados historicamente pelo tempo. Muito pelo contrario, a *Collage* é uma linguagem de inovação, de contestação, de violentação de códigos, de aproximação com os objetos, uma desacomodação, uma inadaptação ante a ordem das coisas. Uma técnica de reunir (FUÃO, 1992, p. 29).

Colar abandonos é antes de tudo uma atitude política, frente à docilidade. Talvez observar essas colagens e pensar sobre elas, ou mesmo descolá-las, recolá-las ou mesmo jogá-las fora. Tal qual uma micropolítica foucaultiana, que vai migrando, minando os corpos envolvidos, no sentido do reencontro. Colar abandonos é encontrar solidões, é a “*coller*”, acolher.

Abandonos colados são como *bricolages*<sup>27</sup>, inconscientes aos sujeitos que passam por esses lugares abandonados todos os dias, que pulam por aquele sujeito que teima em permanecer deitado

---

<sup>27</sup> Bricolagem é a atividade de aproveitar coisas usadas, quebradas, ou apropriadas para outros usos, em um novo arranjo, uma nova função. Utilizamos esta palavra aqui para marcar o sentido de um novo arranjo, outro uso. Trata-se ainda de expressão utilizada por Deleuze e Guattari (1996) nas primeiras páginas de *O Anti-Édipo* ao construírem a ideia de

ali no passeio, obstruindo nosso caminho, pensamento *bricoleur*, que Charles Jencks, “relaciona com a prática do renascimento da democracia, um modo de atuar onde cada um pode criar seu entorno pessoal, fora dos sistemas impessoais, independentemente de que sejam modernos ou antigos” (FUÃO, 1992, p. 26).

Arquiteturas do abandono como lugares para dar vazão às pulsões, aos impulsos, uma espécie de arte pulsional – pulsão *collage*. Abandonos, tais quais as propostas da artista francesa Louise Bourguies, que desenvolveu uma lógica das pulsações em seus trabalhos, dos embates e recalques da vida como abandono e ira, desejo e agressão, comunicação e inacessibilidade. A partir do confronto permanente entre pulsões de morte, angústia, medo e as pulsões de vida, convertendo eletricidade em força. Territorializando imensidões. Como a imensa aranha esquecida no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. É trabalho, doação, proteção e previdência. É da potência da teia oferecer-nos acolhida ou enredar-nos como uma presa.

Você se apaixona por alguém de quem sente medo, e isso causa um curto-circuito no medo, você não o sente. Imagine uma cobra e um pássaro - o pássaro fica fascinado, certo? É exatamente assim. Fica hipnotizado. Ele não sofre, não tem medo - na verdade está excitado -, e a cobra o engole (BOURGEOIS, 2000, p. 157).

Ninguém jamais provou que o pássaro sofre com seu medo. Quem diz que o pássaro não o desfruta, que não existe uma excitação sexual? Que não existe êxtase na morte? Que o pássaro morra realizado, enquanto é engolido? De um modo ou de outro, o preço do resgate do medo é a morte. Não esqueça que o masoquista ama o sádico e o sádico ama o masoquista, e o prisioneiro está tão indefeso e desesperado que tudo o que lhe resta é se apaixonar pelo carcereiro (BOURGEOIS, 2000, p. 229).



## A ponte

Duas pontes que ligam duas cidades, Pelotas e Rio Grande, sobre o Canal São Gonçalo. Duas pontes que separam. Lado a lado. Desativada há mais de 30 anos por apresentar problemas estruturais – não suportar cargas pesadas – a ponte abandonada, chamada “Alberto Pasqualine”, tem ao seu lado outra ponte a “Léo Guedes” por onde se deslocam, desde 1974, diariamente cerca de dez mil veículos. A ponte abandonada é um convite a melancolia, pois é toda silêncio, só despertada pelo movimento dos pescadores de final de semana ou dos que vivem próximos. Também, é um mirante para os admiradores do nascer e do pôr do sol, da natureza, da outra ponte ao lado, da ponte do trem e da visão ao longe das paisagens da cidade.

Por debaixo da ponte, se abriga a comunidade São Gonçalo, formada por desempregados, catadores e pescadores. Homens, mulheres e muitas crianças e adolescentes (SILVA P. R., 2006). Suas casas são feitas de madeira, de sucata, de restos de materiais, as quais as enchentes levam várias vezes ao ano, as que se salvam são palafitas. A mesma água poluída do canal, onde desemboca o esgoto da cidade de Pelotas, também serve para os banhos, para preparar os alimentos, para evacuar.



Figura 10 – Ponte sobre o Santa Bárbara (2009). Imagens: Beta Santa Catharina/Fernanda Tomielo.



A ponte, como no quadro O Grito (1889), do expressionista Edvard Munch (1863-1944). Vemos ao fundo um céu de cores quentes, em oposição ao rio em azul que sobe acima do horizonte. Percebemos que a figura humana, também, está em cores frias, azul, como a cor da angústia e da dor, sem cabelo para demonstrar um estado de saúde precário. Os elementos descritos estão tortos, como se reproduzindo o grito dado pela figura, como se entortando com o berro, algo que reproduza as ondas sonoras. Quase tudo está torto, menos a ponte.

Para alguns, as palafitas que se encontram debaixo da ponte são barracos que nem ratos podem habitar, já para outros é o lar. Tudo colado, daquilo que acham na rua e no lixo dos outros. Um pedaço de tábua colada, do jeito que dá, pedaços de plástico, de vidro, de lata, o que der. E a ponte lá, parada, rígida, como cobertura, velando todos. Às vezes, algum programa social aparece e os tira de lá, debaixo da ponte. Mas outros surgem e alguns teimam em voltar.

Um olhar melancólico para a ponte abandonada é como um olhar de luto, mas um luto permanente, ante a massa de concreto inerte e as palafitas dos moradores “mudos” debaixo da ponte. O silêncio sepulcral da ponte abandonada ronda todo o ambiente, um convite à melancolia e a reflexão. Para Aristóteles, uma das principais características dos melancólicos é a propensão a se deixar levar pela imaginação, portanto, possuindo um caráter ambíguo na cultura grega, tanto sendo uma doença perigosa, como um estado de fermentação de ideias. Talvez, por isso, escritores, filósofos e artistas sejam tão associados à melancolia.

No luto, afirma Freud, o mundo torna-se “pobre e vazio”, mas na melancolia é o próprio eu que já não tem qualquer valor ou sentido. Enquanto no luto perde-se um objeto exterior, na melancolia, o “objeto” perdido é, num certo sentido, o próprio eu. Isso ocorre devido a um complexo

processo de identificação com o objeto amado perdido, assim como toda uma relação de ambivalência, isto é, de amor e ódio ao objeto.

Márcia Tiburi, segundo Fuão (2009), mostra-nos que a melancolia, como paradigma, desde o século XIX, define-se sob a característica mais própria de uma filosofia do sofrimento, mais do que uma filosofia da nostalgia. Se, para os antigos, a melancolia dizia respeito a uma influência do corpo no pensamento não é de estranhar que seja mais tarde a marca da filosofia que chora a perda do corpo, ainda não perdido para os antigos, mas que se vai perdendo aos poucos na história do pensamento, sendo, na verdade, nele recalcado sob os tentáculos da sutil violência do espírito. Nietzsche dá, ao século XX, a chance de se pensar o corpo como a grande vítima da razão, se a razão não fosse, ela mesma, o corpo que faz violência a si mesmo: ao engolir o corpo a razão elimina-se a si mesma (FUÃO, 2009, p. 4).

Segundo Tiburi, o corpo define a alma. A melancolia se define como a influência do corpo sobre a alma, dos humores corporais sobre o pensamento. “A melancolia é o sentimento que faz de tempos em tempos nos lembrar de que somos humanos, e seja lá o que quer que seja o humano” (FUÃO, 2009, p. 4). A certeza que a nutre é a do vazio de tudo.

Arquitetura do abandono nasce debilitada, pois já é projetada pela negação, e por si só constrói-se melancólica, por pensamento e sentido. Esse lugar abandono hospeda mais abandonos, como um hospedeiro, organismo no qual vive o outro.

A arquitetura do abandono provocadora de um estado melancólico, lugar do cinza, do sombrio. Tomado na cidade como veneno que leva à introspecção, ao encurvamento, à ruína, à

queda dos pedaços, jogados como fragmentos. É preciso esconder esses lugares ou quem sabe suicidá-los – sob tapumes, atrás de muros. Arquiteturas que quase não falam, introspectivas.

Tal qual Dürer retratou na gravura intitulada *A Melancolia* (1514), na idade média, a qual se distinguia como um dos temperamentos humanos, comandado pelo planeta saturno que governava a geometria. A gravura que se desenha procura expressar-se nos limites da ciência e do humano. Cada objeto representado tem seu significado simbólico – a ampulheta, o sino, a escada –, e a melancolia favorecendo a imaginação, as artes e todos os limites da reflexão lógica. “A melancolia das mais belas estátuas gregas é o pressentimento de que o *lagos* que as anima vai se romper em fragmentos” (DELEUZE, 1987, p. 89).

Reconhecemos na melancolia dos abandonos, na sua aparente imagem, toda a tristeza íntima, capaz de despi-la de suas cascas, mostrarem seu sexo, como se estivessem a pedir afago, a fim de nos dar seu último sorriso melancólico.

O abandono é o recalçado da arquitetura oficial, da história da arquitetura. O insuportável, sem suporte. Mas se suporte pode ser qualquer forma material, o resto de matéria dos abandonos, e mesmo assim restam por nos mostrar alguma força, algum poder. Para Foucault, encontra-se poder em ação toda a vez que uma força pintar o suporte. O poder não está apenas nas organizações estatais ou em grandes corporações, ou seja, em macroestruturas, mas ele atua também na esfera micro<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> A microfísica é uma análise dessas relações de forças, onde a intervenção do poder se dá ao nível do corpo, dos afetos, da forma potente ou impotente que saímos de cada relação. Ela analisa em cada espaço as forças com que este espaço se agênciava, o que significa o mesmo que analisar os afetos que são por ele disparados.

[...] com a condição de não entendermos ‘micro’ como uma simples miniaturização das formas visíveis ou enunciáveis, mas como um outro domínio, um novo tipo de relações, uma dimensão de pensamento irreduzível ao saber: ligações móveis e não-localizáveis (FOUCAULT, 2002, p. 82).

Assim, ver os abandonos por essa microlente, como espaço folheado, faz com que não apenas se sinta, mas se produza realidades. Os espaços do abandono, arquitetônicos e urbanísticos não são apenas materiais, eles agem como forças, induzindo ou inibindo ações. Explica Fuão que assim como o cinza, a melancolia ata o mundo.

A lógica da fragmentação da matéria diz que exatamente a cada fragmentação gera-se um novo espaço que é sempre espaço da criação, da reconjugação, dos desdobramentos da matéria. Cinza.

Como filosofia, o cinza é ponte, é cola, conecta pensamentos e figuras através do artifício da incisão, da perfuração, do revolvimento os reconjuga numa nova significação. Cinza é o que conecta o preto ao branco. Sua função é eviscerar as superfícies, ainda que as expensas das incisões expostas, das cicatrizes.

Como cola é veículo, como cinza é metáfora do tempo, precipitam-se em tudo tornando tudo igual quando na realidade não é.

Tudo vira pó. Cinza.

É a filosofia do verbo ser, do que está sempre se fazendo, doendo (FUÃO, 2009, p. 2).

Todo o abandono que se picha, acaba por se mostrar, se fazer visível, não por seu estado arquitetura, sua materialidade, mas apenas pelo borrão de tinta sob a parede que ainda resta. Não se picha o chão, o telhado, lugares escondidos, que não são vistos, se picha a cara, a casca, tudo em contraste de figura e fundo – no corpo.

A retórica da melancolia é feita de imagens, porque a melancolia é uma forma da escrita da história que se desenha de um modo para dizer outra coisa. O discurso melancólico constitui em si mesmo uma teoria como desenho de um desenho de um

mundo e esse desenho é o de uma anamorfose descoberta pelo sujeito ao ser desperto pelo mistério das formas do mundo (2004, p. 103).

A ponte abandonada traz melancolia, mas não só ela, a bruma que a envolve, o frio do inverno, a água, o vento, as sombras, e tudo mais que esse lugar pode nos dar. Nada a ver com o clima, mas com a atmosfera<sup>29</sup>. Tudo envolto na neblina, ponte, moradores, passantes, abandono. Melancolia.

---

<sup>29</sup> Uma atmosfera é uma camada de gases que envolve (nem em todos os casos) um corpo material com massa suficiente. Os gases são atraídos pela gravidade do corpo e são retidos por um longo período de tempo se a gravidade for alta e a temperatura da atmosfera for baixa. Alguns planetas consistem principalmente de vários gases e, portanto têm atmosferas muito profundas (um exemplo seria os planetas gasosos). In: (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Atmosfera>).



## A síndrome do abandono

Para Germaniène Guex, em *La névrose d'abandon*<sup>30</sup> (1973), a dor de abandono é sentida por alguém que só se genitaliza tardiamente, e vive um complexo de Édipo mal caracterizado. Nessa mesma medida, o desempenho do superego<sup>31</sup> fica menos fecundo do que em outros neuróticos. Assim como estamos pensando que nascem as arquiteturas do abandono, de uma relação usuário (pai), edificação (filho) e arquiteto (mãe), não resolvidas.

Todos aqueles que se deixam afetar pelas arquiteturas do abandono são dominados por uma única necessidade: assegurar o amor, e, através disto, manter a segurança. Daí a primazia da imagem do arquiteto maternal – “quem projetou esse edifício?” – e do proprietário maternalizado – “quem é o dono desse abandono?”. O superego está por um fio, ou não existe, tal como Freud o propõe.

---

<sup>30</sup> Germaniène Guex escreve *O Síndrome de Abandono* durante a Segunda Guerra Mundial e publica logo após seu término, num momento de grandes abandonos no mundo e na humanidade. Na França, por exemplo, as rodas nas Santas Casas francesas tinham fechado já no final do século XIX. Sendo gradativamente substituídas por um procedimento considerado mais civilizado, conhecido desde a época napoleônica, que estipulava o direito de uma mulher parir em qualquer estabelecimento público sem ser identificada. Na véspera da segunda Guerra Mundial, no âmbito de um governo pró-natalista, o *accouchement sous-x* passou a ser um direito universal: qualquer mulher, enfrentando o que considerava ser uma “maternidade impossível”, podia ser admitida no hospital e parir, sendo registrada apenas como *Madame X*. De fato, malgrado referências episódicas a bebês abandonados nos *conteneurs* (lixão), havia sempre ceticismo sobre a real eficácia do anonimato para prevenir tais atos. Assim, desde cedo, o cerne das discussões em torno de “abandono” não parece ser nem a vida dos recém-nascidos, nem o vínculo entre o neném e sua “mãe verdadeira”, e sim a questão de direitos individuais – o direito da mulher de não ser mãe, o direito do filho de “conhecer suas origens” e o direito do homem de ser pai.

<sup>31</sup> O Superego faz parte do aparelho psíquico da psicanálise freudiana de que ainda fazem parte o ego (eu) e o id. Representa a censura das pulsões que a sociedade e a cultura impõem ao id, impedindo-o de satisfazer plenamente os seus instintos e desejos. É a repressão, particularmente, a repressão sexual. Manifesta-se à consciência indiretamente, sob forma da moral, como um conjunto de interdições e deveres, e por meio da educação, pela produção do “eu ideal”, isto é, da pessoa moral, boa e virtuosa. Costuma dizer-se que “o superego é o herdeiro do complexo de Édipo”, uma vez que é neste ponto que se dá a primeira censura ou corte através do tabu do incesto. In: (WARD & ZARATE, 2002).

É o ego<sup>32</sup> e não o superego que se opõe ao complexo de Édipo, um ego muito primitivo, para o qual a relação edipiana é inconcebível, porque já constitui uma ameaça no que se reporta a segurança. Que distingue dois seres: o sujeito e o objeto, eu e uma arquitetura do abandono. Dois seres que se buscam, se defrontam ou que tentam dominar o outro. Arquiteturas do abandono tentam dominar a cidade. O arquiteto ou usuário tenta dominar as arquiteturas do abandono.

Ao contrário do que se possa pensar, a arquitetura do abandono não quer se separar, mas sim fundir-se com o outro, conosco, com as outras arquiteturas vizinhas, espalhar-se. Procurar uma mãe que o acolha, que o aceite como é.

As arquiteturas do abandono são como micróbios<sup>33</sup>, uma grande fábrica degrada pode levar a ruína de um bairro inteiro, ou até de uma cidade, tudo por contaminação, um abandono atinge outra arquitetura, e assim por diante. Mesmo que somente a idéia de contaminação biológica não de conta de explicar essa contaminação por abandonos.

---

<sup>32</sup> Ego é o centro da consciência inferior, diferente do Eu, que é centro superior da consciência. O Ego é a soma total dos pensamentos, ideias, sentimentos, lembranças e percepções sensoriais. É a parte mais superficial do indivíduo, a qual, modificada e tornada consciente, têm por funções a comprovação da realidade e a aceitação, mediante seleção e controle, de parte dos desejos e exigências procedentes dos impulsos que emanam do indivíduo. Obedece ao princípio da realidade, ou seja, à necessidade de encontrar objetos que possam satisfazer ao id sem transgredir as exigências do superego. Quando o ego se submete ao id, torna-se imoral e destrutivo; ao se submeter ao superego, enlouquece de desespero, pois viverá numa insatisfação insuportável; se não se submeter ao mundo, será destruído por ele. Para Carl Gustav Jung, o Ego é um complexo; o “complexo do ego”. Diz ele sobre o Ego: “É um dado complexo formado primeiramente por uma percepção geral de nosso corpo e existência e, a seguir, pelos registros de nossa memória”. In: (WARD & ZARATE, 2002).

<sup>33</sup> Na segunda metade do século XIX, com a emergência da teoria microbiana das doenças, que refutou a concepção dos miasmas, houve uma radical mudança na visão da saúde pública e da atenção a ser dada aos resíduos eliminados pelo corpo humano. Porém a aversão e muito mais profundo que a teoria microbiana. Kevin Lynch dá como exemplo a Lepra, que dividia o que era puro do impuro, “[...] mesmo sendo difícil de contagiar de pessoa para pessoa, é uma doença que deforma a figura humana. Tradicionalmente a sociedade rechaça estes doentes como pecadores, obscenos ou lascivos, os obrigam a levar uma vida exilada ou confinada a leprosários fora das cidades” (2005, p. 26).



Essa contaminação é visível, se pensarmos no acúmulo lixo, de detritos domésticos e industriais não biodegradáveis na atmosfera, no solo, subsolo e nas águas continentais e marítimas, provocando danos ao meio ambiente e doenças nos seres humanos – todo o tipo de degradação ambiental. Ou, ainda, nos resíduos radioativos, já que até hoje não existem formas absolutamente seguras de armazenar e que, com o contato com o meio ambiente, essas substâncias radiativas interferem diretamente nos átomos e moléculas que formam os tecidos vivos, sendo capazes de provocar alterações genéticas e, até mesmo, câncer. As arquiteturas do abandono são visíveis-invisíveis, e talvez as formas de contaminação mais poderosas.

Todas as formas de análise freudiana, os complexos que conhecemos, não conseguem, totalmente, analisar uma arquitetura do abandono. Germaine Guex, referindo-se ao sujeito abandonado, conta que nem um complexo: “[...] Édipo, castração, sádico-anal, oral, desmame, estes últimos desempenhando certamente um papel, mas devendo ser interpretados num sentido essencialmente afetivo – é reconhecido cada vez mais como ineficaz diante a angustia do abandono” (GUEX, 1973, p. 20). Já sinalizando para uma crítica ao complexo de Édipo e para abertura de outras formas de análise, será analisado na parte seguinte desta tese, a esquizoanálise.

Claramente podemos perceber a presença de dois abandonos distintos em nosso universo arquitetônico: a arquitetura abandonada (matéria) e o sujeito que vê tudo sobre o ponto de vista do abandono (neurótico).

Esse sujeito, Gue chama de “*abandonnique*”<sup>34</sup>, aparentemente ele não apresenta nada de diferente. Pode ser homem, mulher, adolescente, criança, seu aparecimento pode ser crônico ou súbito. O perturbamento por uma arquitetura do abandono pode dar-se de impulso ou lentamente<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> ““*Abandonnique*” designa neurótico que vê tudo e todos, a começar por si próprio, do ponto de vista do abandono vivido ou temido. O termo “abandonado” tem o inconveniente de dar ao abandono uma realidade por demais objetiva. Na verdade, a experiência nos mostra que as repercussões psíquicas são idênticas, quer o indivíduo tenha sido frustrado na realidade, dos cuidados atenções e amor dos pais, quer tenha sido frustrado na realidade, dos cuidados, atenções e amor dos pais, quer tenha acreditado sê-lo. Além disto, todos os seres realmente abandonados não se transformam obrigatoriamente em neuróticos, muito pelo contrário, e felizmente!” (GUEX, 1973, p. 23). Esse termo “*abandonnique*” foi criado por Germaine Gue, para designar uma pessoa que se sente abandonada, ou que vive no temor do abandono, não tem correspondente exato em português, traduzindo seria como “pessoa com sentimento de abandono”. Aqui consideramos com esse sentimento de abandono, tanto o sujeito abandonado como aquele que abandona.

<sup>35</sup> Taqui, que significa rápido, como em taquilogia (produção rápida de palavras) ou bradi, significa lento, como em bradilalia (fala lenta).

## **Tomada de contato, primeira impressão**

O primeiro contato com uma arquitetura do abandono é delicada, por duas razões: a primeira está ligada a atitude afetiva frente ao edifício, a qual pode ser bastante profunda e romântica, a segunda se refere à diversidade de expressão das arquiteturas do abandono.

Uma arquitetura do abandono é vulnerável, está ali hoje, mas amanhã poderá sucumbir, ou não estar mais, ou abandonar-se mais ainda. Além de relacionarem-se com os mais diversos atravessamentos, situações, formas, funções e tudo mais que pode implicar em mutações.

Em Winchester medieval, por exemplo, a acumulação de escombros durante 150 anos rua elevou o nível de uma rua a 1,5 metros. Temos como exemplo mais recente Berlin, que construiu assim seu famoso “Monte Sucata”, com escombros e ruínas da guerra. Da forma semelhante, as estruturas abandonadas de apartamentos em *Breezy Point, Long Island* converteram-se em mirantes para o novo parque nacional. Também podemos pensar que nem tudo que se acumula seja reconvertido ou reciclado.

Kevin Lynch, conta do caso de uma experiência de Philip Zimbardo, que abandonou dois automóveis com o capô levantado, um no Bronx, New York e outro e *Palo Alto*, Califórnia. Segundo ele, pela sua lógica, no Bronx em 10 minutos atacaram o carro, em 24 quatro horas, o automóvel foi depenado, identificando esses vândalos como “estripadores”, sauprófitos das ruas da cidade, logo após, algumas horas jovens começaram a destruir indiscriminadamente o carro.

Em três dias o carro era um vulto amassado, que já não valia apenas atacar, todavia teria seu uso como receptáculo para outros desperdícios. Até esse momento, quase que a terceira parte dos que passavam ao lado do carro o atacavam de alguma forma (LYNCH, 2005, p. 99).

Já o carro abandonado em *Palo Alto*, por uma semana ficou intocado, nada aconteceu com ele. Quando choveu alguém fechou o seu capô, que estava aberto para chamar a atenção. Como se houvesse assim uma explicação lógica e zonas tão distintas assim nas cidades. Isso leva Lynch a definir zonas de abandono distintas, buscando as mesmas explicações para o “vandalismo” existente entre um bairro rico e em uma favela pobre, tudo demasiadamente generalizante e excludente. As coisas, talvez não sejam tão simples assim.

Na ânsia de acalmar o “*abandonique*” ou de cessar essas mutações nas arquiteturas do abandono, podemos dar respostas rápidas, de vida ou de morte, restaurar ou demolir. No entanto, tudo pode ser provisório. Há grosso modo, podemos classificar as arquiteturas do abandono em dois tipos:

- As arquiteturas do abandono que nitidamente, imgeticamente, apresentam-se como abandonos. Logo de início e sem dificuldades esses edifícios nos contam de seus abandonos, sua necessidade de amor, seu estado de insegurança, suas angustias. Tem seus sintomas aparentes: rachaduras, lixo, infiltrações, falta de elementos, devassidão.
- As arquiteturas do abandono que não tem aparência de abandono. Esses abandonos são bem mais complicados, porque não aparentam estarem abandonados, muitas vezes, apenas estão fechados, mas visivelmente estão intactos. Arquiteturas que ainda defendem-se, enganam por sua aparência.

Também podemos encontrar tipos mistos, que ora nos demonstram seu abandono pela aparência, ora nos colocam em dúvida. Não sabemos ao certo. Parte arruinada, parte intacta.

Contraditório a cada instante, a cada passo frente o abandono. Como por exemplo, podemos ter partes abandonadas de edifícios, como as fachadas de fundos, os poços de ventilação, o que Kevin Lynch, “os edifícios têm uma fachada e uma parte traseira, apesar dos esforços dos arquitetos para convertê-los em esculturas visíveis por seus quatro lados” (2005, p. 38).

Em qualquer edificação, seja ela muito utilizada ou não, existem espaços do abandono, com os quais não temos o mesmo cuidado formal e de salubridade que outros, por onde as pessoas passam, como se fossem a cara do edifício. Esses espaços do abandono são como anexos, obscuros, esconderijos, não têm ordem, não são apresentáveis, às vezes, possuem estranhas conexões com o restante do edifício. Mas, mesmo assim, podem ser altamente expressivos.

Desvencilhados, esses lugares correntes escapam ao peso do poder, a intenção de impressionar, são zonas liberadas. [...] Em muitas cidades famosas, as partes de atrás são não somente reveladoras para o olho que investiga, como que oferecem prazeres mais duradouros, se assim deixamos de ser turistas (2005, p. 39).

Logo nos lembramos do Pelourinho, em Salvador na Bahia, que tem suas fachadas frontais, restauradas por pinturas, cascas e novos usos, escondem em suas fachadas de fundos toda uma vida que ainda insiste em existir, resiste escondida em ruelas e escombros daquela mesma cidade, plastificada por cartões postais que os turistas compram naquelas lojas instaladas no que antes eram suas casas. Um abandono que se esconde, que não se mostra imagetivamente, a primeira vista.

## Sintomas das arquiteturas do abandono

A síndrome das arquiteturas do abandono manifesta-se de diversas maneiras, difícil realizar uma classificação, ou uma descrição de seus sintomas, esforço-me aqui apenas a dar visibilidade a algumas relações e renuncio a classificação. Como síndrome, o abandono manifesta-se através de reações afetivas variadas, que marcam o caráter e o comportamento do “*abandonnique*” e a das arquiteturas do abandono.

Germaine Guex destaca duas manifestações características do abandono, dentre tantas outras possíveis: a angústia e a agressividade. É sobre um tripé que a angústia de um abandono desperta, da agressividade que a faz nascer e da conseqüente não-valorização de si próprio que se edifica toda uma sintomatologia (1973, p. 29).

Uma arquitetura do abandono é angustiante, pode iniciar de um simples mal-estar ao se deparar com um edifício abandonado, ou pelo sentimento de solidão, de ausência de amor que ele provoca. Podemos nos arriscar a dizer que uma arquitetura abandonada revela-se a partir da angústia que causa ao arquiteto, ao passante que se afeta pelo abandono. Como na angústia que um edifício histórico abandonado provoca num defensor do patrimônio cultural.

Assim como a angústia, a agressividade<sup>36</sup> é um dos sintomas essenciais da síndrome do abandono (GUEX, 1973, p. 32). A agressividade de que falamos, aqui, é a reacional, a qual decorre de

---

<sup>36</sup> A agressividade, colocada pelo próprio Freud se dirige para o destruir. Deste ponto de vista, a agressividade seria uma força desorganizadora, destruidora. Já que “Eros” vai definir todo o comportamento vital, ele tende a criar e a manter. Entretanto, o sentido do termo agressão experimenta, na psicologia, uma evolução em relação a sua concepção. o sentido da palavra “*aggresiveness*” vem se debilitando cada vez mais, até converter-se em sinônimo de “espírito empreendedor”, “energia”, “atividade”. Podemos classificar alguns tipos de agressividade. Agressão hostil (hostilidade): é um tipo de agressão emocional e geralmente impulsiva. É um comportamento que visa causar danos ao outro,

privações e do contato com uma arquitetura do abandono, da falta de amor. Se estiver abandonado, podemos então pichá-lo, quebrá-lo, roubá-lo. Agressividade em intensidades variáveis.

Agressividade evidente ou oculta, imediata ou retardada, sádica ou de rompimento de ligação. As reações de agressividade ante uma arquitetura do abandono são numerosas, impossível de enumerá-las. A agressividade tanto da arquitetura do abandono como do “*abandonnique*” estão presentes visualmente na maioria dos casos de abandono ou ao menos em pensamentos e sentimentos. A agressividade só cessa ou diminui se tiverem sido tranquilizados por um ser que o ama.

Angústia como trégua da agressividade e vice e versa. Defesa e ataque.

---

independentemente de qualquer vantagem que se possa obter. Estamos em face de uma agressão hostil quando, por exemplo, um condutor bate propositadamente na traseira do automóvel que o ultrapassou. Este comportamento só trouxe desvantagens para o próprio: tem de pagar os danos do seu carro, do carro do outro condutor, podendo ainda vir a ter problemas com a justiça. O termo raiva pode designar esse sentimento em oposição à agressão premeditada. Agressão instrumental: é um tipo de agressão em que visa um objecto, que tem por fim conseguir algo independentemente do dano que possa causar. É, frequentemente, planejada e, portanto, não impulsiva. Podemos apontar como exemplo de agressão instrumental o assalto a um banco: pode ocorrer no decurso da ação uma agressão, mas não é esse o objetivo. O seu fim é conseguir o dinheiro, a agressão que possa surgir é um subproduto da ação; agressão direta: o comportamento agressivo dirige-se à pessoa ou ao objeto que justifica a agressão. Na agressão sexual o objeto almejado confunde-se com o motivo da agressão na categoria acima descrita. Os motivos fúteis opõem-se à defesa da vida como critério de gravidade do ato agressivo. Agressão deslocada: o sujeito dirige a agressão a um alvo que não é responsável pela causa que lhe deu origem. Em animais também se observa esse mecanismo de controle dos impulsos agressivos. Autoagressão: O sujeito desloca a agressão para si própria. Agressão aberta: este tipo de agressão, que se pode manifestar pela violência física ou psicológica, é explícita, isto é, concretiza-se, por exemplo, em espancamentos, ataques à autoestima, humilhações. Agressão dissimulada: Este tipo de agressão recorre a meios não abertos para agredir. O sarcasmo e o cinismo são formas de agressão que visam provocar o outro, feri-lo na sua autoestima, gerando ansiedade. A teoria psicanalítica tem como explicação desta forma de agressão a motivação inconsciente. Agressão inibida: como o próprio nome indica, o sujeito não manifesta agressão para com o outro, mas dirige-se a si próprio. O sentimento de rancor é um exemplo desta forma de expressão da agressão. Algumas teorias psicológicas têm a agressão inibida como causa de diversas doenças psicossomáticas. O grau mais severo do rancor pode ser designado por ódio, contudo ainda não existe um consenso para essa terminologia. In: (<http://www.artigos.com/artigos/humanas/psicologia/agressividade-342/artigo/>).

De forma esquemática, segundo Germaine Gueux (1973), é possível pensar em distinguir alguns tipos de síndrome de abandono, mesmo que não de forma rigorosa e absoluta, as quais chamaremos aqui de:

- Tipo negativo-agressivo
- Tipo positivo-amoroso
- Tipo não-valorizado
- Tipo catastrófico

Um se alimenta do outro, como num círculo de moebius, o “*abandonnique*” e a arquitetura do abandono do tipo negativo-agressivo é a vida de amor e o tipo positivo-amoroso totalmente livre de rancor (GUEX, 1973, p. 45).

A única distinção possível de se fazer é a de que de um lado poderemos ter um edifício que possa gerar ódio no usuário, quer por sua aparência horrenda ou por causar perigo à população, por exemplo, todo o horror que a população de Pelotas tem pela imagem do Shopping Praça XV. Por outro lado, deparamo-nos com edifícios abandonados que são ávidos de amor, e que seja por sua aparência, romantismo, beleza, fazem-nos amá-lo, como no caso do Castelo da XV, que desperta toda a sorte de manifestações amorosas, desde movimentos pedindo a sua preservação, estudos historiográficos até a sua manutenção ruínosa, como forma de manter esse amor. Podemos ter todo o tipo de gradação dessas duas formas, e mesmo as duas agindo na mesma arquitetura abandonada.



Para o tipo negativo-agressivo temos a paralisia ou a involução do que poderíamos chamar de *élan vital*<sup>37</sup>. *Élan vital* pode ser traduzido como impulso vital ou força vital. A arquitetura abandonada do tipo negativo-agressiva não desperta amor, ela quer mostrar-se, fazer ouvir-se, ser amada. Este abandono já é impotente diante da vida, não reage e é rejeitado totalmente. Apenas espera e agride. Destrói-se, mutila-se. Grita.

Por isso, nas arquiteturas abandonadas, vemos tantas manifestações de pichadores e de artistas, pela liberdade que esse edifício propicia. No entanto, de certa forma, também o auxiliam a agredir a população. A passividade, o masoquismo afetivo e o modo agressivo de apelo ao amor caracterizam esse tipo de arquitetura abandonada.

A arquitetura abandonada do tipo positivo-amorosa, já é, de um modo geral, mais bem adaptada, porque são reconhecidas, são por si só inquietas. Quando nos deparamos frente a esse tipo de edifício, logo pensamos se ele é capaz de manter-se por muito tempo. Poder-se-á afastar o

---

<sup>37</sup> *Élan Vital* é um termo inventado por Bergson, em seu livro de 1907, *A Evolução Criadora*, nessa obra define a força e a forma de ação do “élan vital” como uma granada, que explode em uma diversidade de fragmentos, os quais por sua vez se tornam novas forças bélicas de explosão, fragmentando-se também, e assim sucessivamente durante muito tempo, não eternamente. Diz o autor que a força da explosão da granada “explica-se tanto pela força explosiva da pólvora que ela contém, quanto pela resistência do metal que se lhe opõe”. Assim, também ocorreria com a diversificação das formas da vida. “A força explosiva resultante de um equilíbrio instável de tendências” contidas na vida ao se deparar com a resistência da matéria que a envolve, procuraria novas formas para continuar sua expansão. Mas o que conseguimos distinguir desta cadeia de explosões são somente os estilhaços que se encontram próximos a nós, já pulverizados. In: (BERGSON, 2005). Mais adiante Gilles Deleuze, amplia a ideia, valorizando as formas involutivas e o sujeito larvar, embrionário. A larva ou o embrião constituem a materialidade virtual a se atualizar. A diferenciação é, pois, verdadeira criação, *élan vital* bergsoniano que pode, evoluir ou involuir: involução criadora deleuziana. A larva é um modo inacabado ou uma indeterminação imatura do indivíduo ou forma adulta. A larva, ou embrião, designa um modo de individuação real através da qual uma entidade se atualiza, sem se assujeitar às transcendências da forma ou do sujeito, como afirma Deleuze: “Não há mais formas (pré-existentes), mas relações cinemáticas entre elementos não formados; não há mais sujeitos, mas individuações dinâmicas sem sujeito” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 109).

espectro de solidão e de abandono? Essa arquitetura abandonada fala por si só, é ativa na paisagem da cidade.

Uma edificação positivo-amorosa atua por sentimentos de valor, sejam eles econômicos (“esse prédio é muito caro, não pode estar abandonado”), culturais (nesse prédio morou uma família muito importante, temos que restaurá-lo), etc. Esses valores lhe permitem criar relações, que lhe asseguram, de alguma forma, sua posição amorosa, reparada e recompensada por seu próprio passado. Sua simpatia é atuante, por isso esse tipo de abandono pode ser tirano e escravizar, como podemos observar nos defensores do chamado patrimônio cultural das cidades.

Uma mesma edificação pode passar pelos dois tipos ao mesmo tempo e em tempos diferentes, negativo-agressiva e positivo-amorosa, tudo dependendo de muitos fatores, dos quais não damos conta nesse estudo e nem pretendemos.

Enquanto a angustia e a agressividade dão origens a manifestações fáceis de discernir, a “não valorização”<sup>38</sup> de uma arquitetura do abandono, é capaz de camuflar todos os sintomas visíveis, por ela mesma não ser visível. É uma arquitetura do abandono, mas sem aparência de abandono. Ficamos procurando exemplos, mas são difíceis de descrever. Abandono camuflado, fora do alcance do olhar. Nada é evidente.

Por exemplo, um edifício, a primeira vista, belo por suas características externas, limpeza, mas que internamente está em estado de abandono visível. Podemos aludir aqui às características

---

<sup>38</sup> Germanine Guex, fala de não-valorização e não de desvalorização: “Com efeito, na maioria dos casos, as circunstâncias traumatizantes que privaram a criança da segurança afetiva ocorreram nos primeiros anos, enquanto todo seu desenvolvimento ainda estava por se fazer, e, por conseguinte, a aquisição do sentimento do valor próprio ainda estava por vir. Não se trata, portanto, neste caso, de um sentimento de valor perdido, mas de um sentimento de valor não adquirido” (1973, p. 48).

psíquicas de um não externismo ou externalismo<sup>39</sup> e certa crítica bastante forte a esse tipo de postura, e que ao nos deparamos com os abandonos torna-se latente. Não se trata aqui, também de uma posição essencialmente internalista acerca dos abandonos, mas de pensar como um implica no outro.

Se uma arquitetura do abandono revela seu externismo podemos dizer que também revela sua força de ação, como num sujeito em estado de abandono, em sua forma de ser, modo de vestir-, andar, a cor pálida, um dente faltando, manchas na pele. No edifício abandonado da mesma forma: o descascado das paredes, uma janela faltando, as telhas quebradas, muitas teias de aranha, o lixo acumulado, etc. Todos esses sinais como projeções exteriores das causas do abandono.

Ocorrem também casos de abandono, onde os sintomas são menos externistas, e acabam caracterizando-se como abandonos pelas lacunas de inutilidade, de seus fracassos e de sua inépcia, mesmo que passageira. Um edifício que não serve mais, ao menos, por certo tempo. Um compartimento de um edifício. Um quarto, uma sala, que já não tem mais função. Tudo que está no aguardo, está de certa forma abandonado. Esse tipo de abandono sempre vem acompanhado da dúvida e da seguinte pergunta: “Será mesmo esse edifício uma arquitetura abandonada?”. Assim como, muitas vezes, nos servimos de respostas fáceis, sempre procurando tirá-lo da inércia do

---

<sup>39</sup> Uma posição internalista acerca dos conteúdos mentais defende que estes devem ser individuados recorrendo principalmente a informações acerca de características internas desse indivíduo. Uma posição internalista acerca da psicologia defende que a psicologia apenas deve usar informação acerca do indivíduo nas suas explicações de comportamentos e ações. Inversamente uma posição externalista acerca dos conteúdos mentais defende que eles devem ser individuados recorrendo principalmente a informação a cerca de características “externas a esses indivíduos. Uma posição externalista acerca da psicologia defende que a psicologia deve recorrer substancialmente a informação acerca do mundo nas suas explicações de comportamentos e ações. In: (BIZARRO, 1999).

abandono: “não, ele tem dono”; “não, ali mora alguém, eu já vi”, etc. Precisamos preencher as lacunas.

Uma arquitetura do abandono exclusiva da cidade, da casa, que não tem o seu lugar no mapa, arquitetura do abandono que está sobrando, pode ser demolida que ninguém notará, pode mudar de função, porque não fará falta nenhuma. Ao mesmo tempo, está numa reserva bem protegida. Uma arquitetura mendiga de amor. Já no momento em que alguém lhe oferece algum sentimento, ela não é mais dessa categoria de “não-valorização”.

Essa arquitetura abandonada quer sempre ser outra, olhada pelo outro. Ser outra é sentir-se sempre na posição instável, é estar sempre “me guarda”, pronta para ser repudiada, abandonada ou amada. Tudo pela falta de sentimento de um valor afetivo. Outro tipo de arquitetura do abandono ou forma de forçar esse abandono da arquitetura, que pode acompanhar qualquer um dos outros tipos, é o relacionada às catástrofes e aos medos. Todos os abandonos, ou qualquer arquitetura está sujeita a catástrofes, mas os abandonos por seu estado de inércia e mesmo de conservação parecem que nos fazem pensar em um grande desgraça, que pode ocorrer a qualquer momento: o telhado pode desabar, o muro pode cair, tudo pode incendiar-se, alagar-se. A catástrofe é seu clima. Mesmo que alguma circunstância feliz a tranquilize, muito pouco pode, novamente, despertar-lhe a insegurança e acarretar um desfecho trágico. A arquitetura do abandono, nesse caso, é onipotente. Seja do ponto de vista físico ou cósmico: um terremoto, um incêndio, um alagamento, um maremoto, um tsunami, um temporal, avalanches, queda de uma aeronave, um acidente radioativo, epidemias, etc. Impossível fazer um levantamento completo.

Os edifícios se abandonam, transladam-se, destroem-se; zonas inteiras se despejam e se reconstróem. Os materiais se deterioram e envelhecem, se rompem e se

reutilizam. O vandalismo e os incêndios intencionais tornam inservíveis as estruturas sólidas. Zonas do centro da cidade podem abandonar-se, a princípio pouco a pouco e depois com uma velocidade crescente. As terras permanecem vazias ou abandonadas. Usos tediosos e indesejáveis se veem deslocados em direção a lugares marginais. Cidades inteiras podem declinar ou verse abandonadas gradualmente (LYNCH, 2005, p. 92).

Como nos constantes incêndios na cidade de Kioto, no Japão, que fez com que os lugares fossem abandonados e reconstruídos em outro próximo, de forma constante. A cada rei que subia ao poder se construía uma nova cidade, que era abandonada a cada morte real. Ou o grande incêndio em Londres, em 1666, facilitado pela estrutura medieval da cidade, foi abandonada pela população, que voltou e a reconstruiu exatamente como era, nos mesmos moldes medievais. Também tivemos o grande terremoto em Lisboa, em 1755, seguido de um tsunami, fazendo com que tudo fosse abandonado velozmente pela população – que foi viver em tendas nos arredores da cidade –, mas também reconstruído tempos depois, e outras partes em ruína até hoje<sup>40</sup>.

Também, podemos aludir a diversos medos psíquicos. O medo não superado e o desejo bloqueado poderão gerar patologias. Já o medo superado e o desejo não bloqueado vão permitir a evolução, o que Freud chama de jogo de *Eros* e *Tanatos*, do amor e da morte, o impulso de vida e o impulso de morte. Tal situação foi o que percebemos no contato com a Fábrica Brahma, na cidade de

---

<sup>40</sup> O conceito do sublime, embora já tivesse sido formulado antes de 1755, foi desenvolvido na Filosofia e elevado a tema de maior importância por Immanuel Kant, em parte como resultado das suas tentativas para compreender a enormidade do sismo de Lisboa e do *tsunami*. Kant publicou três textos distintos sobre o terramoto. O jovem Kant, fascinado com o fenómeno, reuniu toda a informação que conseguiu sobre o desastre, através de notícias impressas, servindo-se desses dados para formular uma teoria relacionada com a origem dos sismos. A teoria de Kant, que envolvia o deslocamento de enormes cavernas subterrâneas insufladas por gases a alta temperatura, foi, ainda que mais tarde se mostrasse falsa, uma das primeiras tentativas sistematizadas a tentar explicar os sismos através de causas naturais, em vez de causas sobrenaturais. De acordo com o filósofo marxista Walter Benjamin, o pequeno caderno de Kant sobre o assunto representa, provavelmente, o início da geografia científica na Alemanha.

Pelotas, ou seja, uns querendo resgatá-lo, enquanto outros preferem dilapidá-lo. Poderíamos dizer de outra forma: que há nas arquiteturas do abandono um desejo de plenitude e de medo de destruição, ambos ao mesmo tempo.

## **Os perigos de uma análise clássica das arquiteturas do abandono**

Difícil delimitar uma estrutura para algo que está desestruturado ou em processo de desestruturação. De algo que é constituído de dados difíceis de apreender, e mais, ainda de ordenar, com sistematizações muito diferentes umas das outras. Essa análise deve servir para desmentir suas certezas e a severidade de juízos sobre as arquiteturas do abandono, e talvez trazer a tona uma nova série de novos juízos (prejuízos).

Talvez seja mais fácil admitir uma fixação edipiana do que admitir fixações de outros modos. Pensar em arquiteturas do abandono a partir do amor que sentimos pela estética de certos edifícios e recorrer a ações patrimonialistas é muito mais simples, do que procurar pensar em outras formas de expressão. É mais fácil pensar no abandono do Castelo da XV, as imagens da sua história – nostalgia da mãe e do pai –, do que no monstro gigante do abandono do Shopping Praça XV.

Novas condições de abandono têm demonstrado que arquiteturas do abandono, tanto podem adquirir, por exemplo: caráter de antiguidade e de utilidade ao mesmo tempo. Agora, já não tão abandonadas assim. Kevin Lynch acredita que as coisas de segunda mão, são para os pobres utilidades; e para os mais abastados a não ser que sejam raras, podem consideradas antiguidades. Lynch relata o caso de uma ponte de Londres:

Quando uma ponte de Londres, construída em 1831, havia deixado de servir para seu fim, um promotor norte-americano a comprou e deslocaram suas 10.000 toneladas de pedras ao deserto de Lake Havasu City, Arizona. Foi reconstruída como atração turística no lugar de uma pista de aterrissagem da II Guerra Mundial. Desviou-se a água do rio Colorado para que fluísse por baixo dela (2005, p. 33).

Talvez a ponte abandonada de Londres esteja mais abandonada ainda depois de trasladada para o deserto do Arizona, uma relíquia, mas que ao mudar de lugar, muda de poderes, de forças, já

não se sabe o que é ou não é, tudo como as tantas revitalizações e reciclagens de edifícios abandonados que vemos todos os dias por aí<sup>41</sup>. Tudo apenas como uma coleção de objetos, de coisas que se guardam, mas tudo que não usamos mais – sejam os usos costumes, culturas – jogamos fora, abandonamos. É como encontrar-se com a morte.

Uma cidade abandonada, também, pode ser ao mesmo tempo perigo e liberdade, lugar cheio de possibilidades, de criação e expressão latentes,

A cidade abandonada é uma imagem típica de ficção - científica, um lugar de terror e degeneração. Isto não soa de todo certo, já que viver entre ruínas tem seus encantos. O material útil é abundante: muros, forros, pavimentos, metais, tubulações, vidro, máquinas. Pode ser também terra virgem, mas ainda que natural, uma sedutora mescla de liberdade e perigo (LYNCH, 2005, p. 36).

Abandonos onde tudo escapa, ruínas liberadas de controle, descontroladas, um jogo livre para agir e fantasiar, capaz de produzir as mais ricas sensações. Esses lugares de “espaços sombrios”, lugares ocultos, marginais, incontrolados, onde podemos nos permitir condutas nunca antes a nos permitidas. Podemos rasgar, colar, descolar coisas – pensar –, assim como, mais diferentes manifestações humanas e desumanas podem acontecer lá.

---

<sup>41</sup> Para Lynch, a preocupação exagerada em reciclar, pode esconder uma espécie de degradação construtiva, por exemplo quando pensamos no uso de resíduos como arte ou como objetos úteis para do dejetos (construir coisas novas, reciclá-las). Também trás a tona, um certo ideal de salubridade, a partir da limpeza de áreas úteis e da eliminação para promover boas formas e funções sociais. “A devastação é à hora mais complexa e os sinais de perigo mais sutis ou até mesmo inversos. O repugnante lixo produz adubos férteis, porem um território radiativo é mortífero durante séculos. À medida que a produção de material e a população crescem, nossos dejetos aumentam e já não é tão fácil eliminá-los, algumas matérias primas escasseiam e é mais difícil de encontrar espaços para armazená-los” (LYNCH, 2005, p. 50). Nesse afastamento percebe-se, ao mesmo tempo, uma espécie de busca por respostas e técnicas para resolvê-los logo, e a aproximação da identificação dos abandonos com “sentimentos negativos” que devemos eliminar.



Como veremos a seguir, Deleuze e Guattari, propõe a esquizoanálise<sup>42</sup>, como um processo radical de desterritorialização<sup>43</sup>, que toma a psicose<sup>44</sup> como modelo e com todos os atravessamentos e dissoluções possíveis. Sendo essa dissolução passível de muitas coagulações e sempre parcial. O que acaba por tornar impossível ou improvável, pensar nos abandonos do Shopping Praça XV, do Castelo da XV, da Fábrica Brahma e da Ponte, como passíveis de uma leitura homogênea e assertiva do que seriam as arquiteturas do abandono. Tipos negativo-agressivos, positivo-amorosos, não-valorizados ou catastróficos, todos atravessados uns pelos outros e por muitas outras coisas.

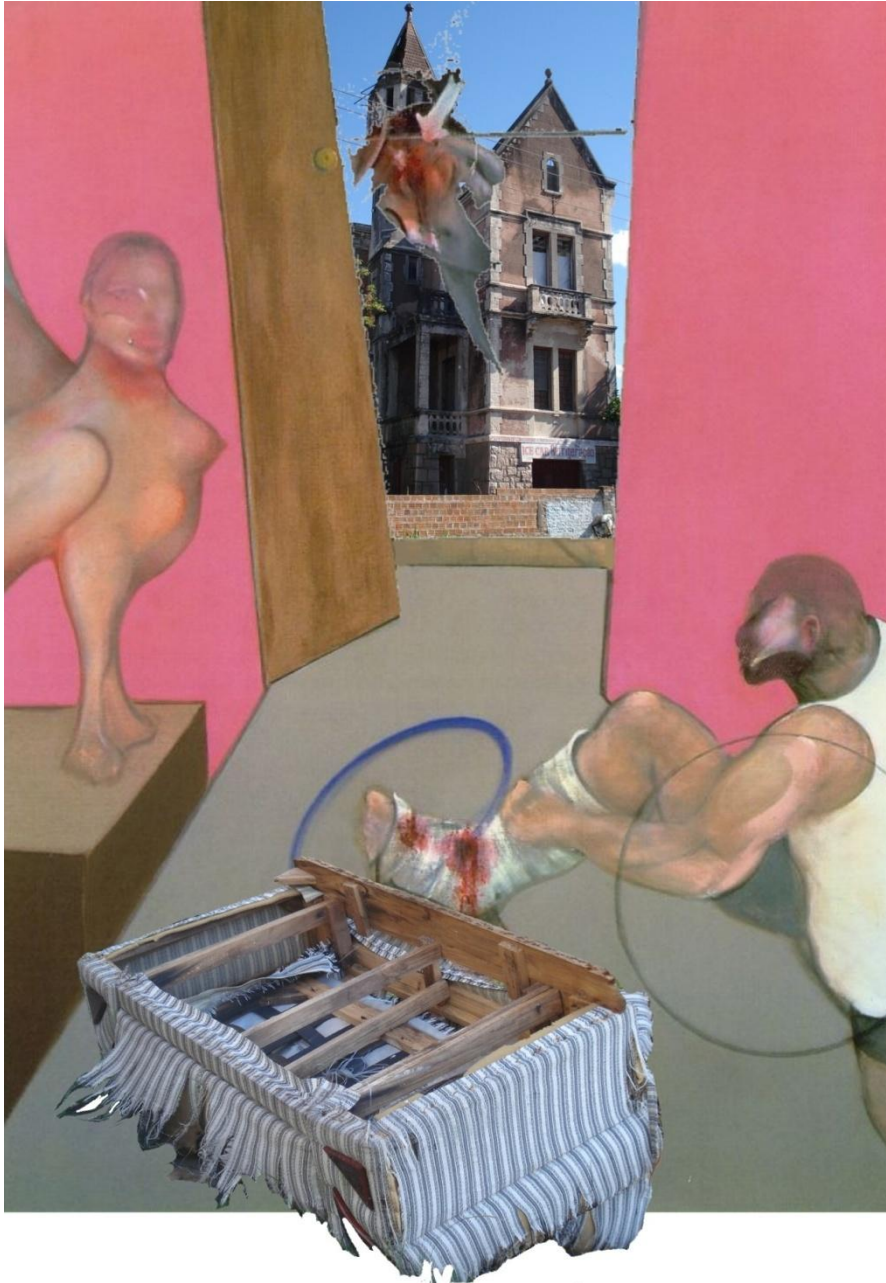
---

<sup>42</sup> O termo esquizoanálise vem do germânico *skhízein* (esquizar) que significa fender, dividido, dual, dualidade, e análise, que significa a divisão do todo em partes, exame de cada parte de um todo, processo filosófico por meio do qual se sobe dos efeitos às causas, do particular ao geral, do simples ao composto. A esquizoanálise preocupa-se com os indivíduos, os grupos e as instituições, na sua composição com o mundo. A cada momento, o ser humano é atravessado por forças externas, que se encontram no campo sociocultural, as quais promovem encontros que ora cristalizam o sujeito nos seus valores, tornando-o um ser mecânico e repetitivo, ora os faz produzir e viver de forma criativa e potente na relação com a vida. Criada por Gilles Deleuze e Felix Guattari, a Esquizoanálise é uma concepção da realidade em todas suas superfícies, processos e entes, e também nas suas individualizações inventivas como acontecimentos-devires. Para esta concepção, a produção e o desejo revolucionários são imanentes entre si e produtores de toda a realidade. Consistem em uma ampla leitura da realidade, tanto natural, quanto social, subjetiva e industrial-tecnológica, assim como de uma realidade "outra", pluripotencial e imperceptível. In: (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Esquizoan%C3%A1lise>).

<sup>43</sup> Desterritorialização é a operação por meio da qual um território, composto de linhas e objetos incorporais, desmancha-se como passagem de um estado intensivo para outro.

<sup>44</sup> Psicose é um termo psiquiátrico genérico que se refere a um estado mental no qual existe uma "perda de contato com a realidade". Nos períodos de crises mais intensas podem ocorrer, irá variar de caso a caso, alucinações ou delírios, desorganização psíquica que inclua pensamento desorganizado e/ou paranoide, acentuada inquietude psicomotora, sensações de angústia intensa e opressão, e insônia severa. Tal é frequentemente acompanhado por uma falta de "crítica" ou de "insight" que se traduz numa incapacidade de reconhecer o carácter estranho ou bizarro do comportamento. Desta forma surgem também, nos momentos de crise, dificuldades de interação social e em cumprir normalmente as atividades de vida diária. In: (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Psicose>).







Enquanto na tela pintada por Ingres, o encontro entre Édipo e a esfinge parece ser otimista, Francis Bacon recria o personagem da fábula grega de forma trágica, com ferimentos. O pé esquerdo de Édipo está ensanguentado e com ligaduras (apoiado sobre um resto de sofá), mas mesmo com dor ele ainda consulta a Esfinge. Através da porta aberta, um vingador faz giros no ar (e vê-se, ao fundo, o Castelo do Terror), enquanto o sangue escorre de suas mandíbulas. O rosa doentio aumenta o clima de desgraça iminente. Tudo é muito simples e limpo, mas o pé sangrando prende nosso olhar fascinado.

O pé de Édipo – pés inchados – sangra desde bebê, quando seu pai enterrou ferros em seus calcanhares para que pendurado, fosse jogado do alto do Monte Citéron. Ele é o pé sangrando diante da Esfinge.

Esse açougue pictórico, a sua catedral, de onde sai aliviado por não ter sido sacrificado, esartejado. Gilles Deleuze se apega a esse aspecto da obra de Bacon – o da fragmentação e da destruição do corpo, para criar uma série de conceitos. “Todo o corpo escapa pela boca que grita” (DELEUZE, 2007, p. 73).

Bacon pinta a dor em seu estado puro, subvertendo a promessa renascentista do corpo resgatado pela fé. Não há redenção em Bacon. O corpo é um toucinho retorcido, ameba convulsa. Boca e ânus se equivalem nessa figuração desajustada em que membros amputados comungam no altar da imanência. É uma dor que estoura, que agride, que atravessa e se atira.

O corpo é inteiramente vivo e, no entanto, não orgânico. Dessa maneira, a sensação, quando atinge o corpo através do organismo, assume aspecto excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela é diretamente levada sobre a onda nervosa ou a emoção vital (DELEUZE, 2007, p. 34).

Tudo movimentado por um psiquismo perturbado, evidência a distância entre imagem e coisa. Tudo estranhamente abandonado – oco e frágil.

Figura 11 – Colagem sobre a obra: *Édipo e a esfinge depois de Ingres* (1983) de Francis Bacon (1909-1992). Autor: Edu Rocha, 2010.



## **Esquizoanálise e as arquiteturas do abandono**

Uma psicanálise banhada pelo real, assim alguns se referem à esquizoanálise. De fato, a esquizoanálise não pode ser definida como uma teoria, tampouco como uma especialidade ou como um modelo teórico. Ela não é um conjunto de conceitos que um especialista estuda e aplica a uma prática socialmente delimitada, com resultados localizáveis e manipuláveis. Ela é, antes, uma espécie de "caixa de ferramentas" que pode inspirar uma compreensão dos fenômenos psico-sociais-histórico-políticos e agenciar práticas que fujam à ordem cotidiana, rompendo com os saberes instituídos em troca de um saber subterrâneo, rizomático.

Esquizoanálise foi um termo cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, após o lançamento do livro "O Anti-Édipo" (1996), para designar um conjunto de críticas à psicanálise tradicional, bem como um novo instrumento para decifrar a subjetividade. As críticas centravam-se na redução do inconsciente a uma cena de teatro (Édipo) e na prevalência de explicações parentais e familiaristas. Ao contrário, Deleuze e Guattari pensavam o inconsciente como uma usina, totalmente aberto à fabricação do real, no qual Édipo não é considerado um fenômeno universal, mas sim explicado a partir da cultura. Ou seja, a esquizoanálise demonstra que o desejo está atrelado à produção social e procura "desedipianizar" o inconsciente, denunciando as formas de produção de subjetividade da sociedade capitalista.

O fato de o desejo estar ligado a um contexto histórico-social é evidenciado no delírio, o qual é considerado por Deleuze e Guattari como geográfico-político, pois não se delira acerca de papai e mamãe, mas acerca do mundo inteiro, da história, da geografia, das tribos, dos desertos, dos povos. O fato de a psicanálise reduzir o delírio à dimensão da família evidenciaria sua incompreensão do

fenômeno, pois o delírio não é individual, não é meramente o discurso de um doente – assim como o desejo, ele é indissociável de um contexto histórico-social<sup>45</sup>.

O esquizofrênico de Deleuze e Guattari não é o doente mental da psiquiatria e nem o sujeito que constrói suas defesas pela foraclusão<sup>46</sup> da psicanálise. O esquizofrênico é produtivo, é um ser errante e escritor, sem o domínio de um código ou de uma linguagem. Escreve sobre um corpo que vai além do organismo. Corpo que é suporte dos desejos e o próprio desejo. Tudo como parte de uma engrenagem, fluxo e corte.

---

<sup>45</sup> Para operar a crítica da noção de desejo aquisitivo e pensar a noção de desejo como produção, tal como acaba de ser exposto, é fundamental apreender os agenciamentos que Deleuze e Guattari fizeram não só com a história da filosofia ocidental, mas também com o saber ocidental. Pois o sentido desta noção só se expressa na desnaturalização de um processo tecido por múltiplas séries de saberes e de forças que ora convergem, ora divergem, ora caminham paralelas. São muitas as questões que inquietam Deleuze e Guattari, mas, colocando em linhas genéricas, temos as críticas destinadas a Platão e a todos os pensadores que, de alguma maneira, contribuíram para atribuir ao desejo uma carência e que tentaram produzir na subjetividade a ideia de culpa. Tendo Nietzsche e Espinosa como intercessores primordiais, eles afirmam que ao desejo nada falta, ele é plenitude e imanência. É o próprio Deleuze que afirma que sua noção de desejo é muito próxima da noção de vontade de potência em Nietzsche. Nietzsche, ao afirmar que toda quantidade de realidade existente pode ser traduzida como quantidade de força - ou seja, que todo corpo existente, seja ele físico, biológico, histórico, psíquico ou político, é uma multiplicidade de forças em relação -, estava envolvido em um combate muito semelhante ao que Deleuze vai se envolver quando escreve junto com Guattari *O Anti-Édipo* (1996). É um combate contra a transcendência, contra a moral, a lei, a religião, que segundo Deleuze e Guattari, têm seus representantes modernos, chegando a colocar a figura do psicanalista como o representante moderno do antigo sacerdócio. Deleuze e Guattari (1996) produzem uma crítica incisiva à ligação do desejo com a "Lei" e com a "falta", como herança platônica que a psicanálise dissemina no saber ocidental, e mostram que a ideia geradora desse tipo de ligação está em fixar o desejo como "ponte entre um sujeito e um objeto", redundando, assim, no "sujeito clivado" e "objeto perdido". Colocar na ideia de desejo a ideia de falta é supor que, para além do ato de desejar, há alguma coisa. Associa-se, ainda que de maneira implícita, a transcendência a essa ideia de desejar alguma coisa do mesmo modo quando supomos um sujeito desejante. Quando se coloca o desejo em uma referência imanente, estas são as primeiras ideias a abolir. Para aprofundamento desta discussão, ver: Fuganti (1990) e Deleuze (2000).

<sup>46</sup> Conceito forjado por Jacques Lacan para designar um mecanismo específico da psicose, *através do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito*. Quando essa rejeição se produz, o significante é foracluído. Não é integrado no inconsciente, como no recalque, e retorna sob forma alucinatória no real do sujeito. No Brasil também se usam "foraclusão", "repúdio", "rejeição" e "preclusão". In: (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 88).



A esquizofrenia é um novo conceito, que possui como principal característica uma função maquínica, a qual tem o objetivo de junção e disjunção de fluxos<sup>47</sup>. Ao inspirar, o nariz obriga um fluxo de ar a caminhar para o sistema respiratório; imediatamente antes da expiração, ocorre uma disjunção do fluxo de ar. O fluxo desejante funciona dessa forma, continuidade e corte, segundo Deleuze e Guattari:

O seio é uma máquina que produz leite, e a boca é uma máquina acoplada nela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos “*bricoleurs*”; cada um com as suas pequenas máquinas (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 7).

As máquinas, entendidas como fluxo desejante, só podem ter sua função e natureza definidas a partir dos encontros. A máquina desejante, o passeio do esquizo e o próprio desejo são dimensões da própria natureza humana, as quais só existem no encontro, não determinadas pela sua forma ou conteúdo.

Dado determinado efeito, qual é a máquina que poderá produzi-lo? E, dada uma máquina, para que servirá ela? Adivinhe qual é a utilidade de um faqueiro, por exemplo, a partir da sua descrição geométrica. Ou então, diante de uma máquina completa formada por seis pedras no bolso direito do meu casaco (o bolso que debita), cinco no bolso direito da minha calça, cinco no bolso esquerdo da minha calça (bolsos de transmissão), recebendo o último bolso do meu casaco as pedras utilizadas à medida que as outras avançam, qual é o efeito deste circuito de distribuição no qual a própria boca se insere como máquina de chupar as pedras? Qual será aqui a produção de volúpia? (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 8).

---

<sup>47</sup> Fluxos são processos de mutação maquínica não qualificados.

A esquizofrenia não é uma entidade nosológica para Deleuze e Guattari, é mais do que isso, é um universo de máquinas que juntam, separam, registram e consomem o desejo, ou seu produto. A esquizofrenia é uma produção de produção.

Na esquizofrenia é como no amor: não há especificidade alguma e nem entidade esquizofrênica; a esquizofrenia é o universo das máquinas desejantes produtoras e reprodutoras, a universal produção primária como “realidade essencial do homem e da natureza” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 11).

Produção de produção, significa dizer que o desejo e o esquizofrênico funcionam através de uma “desfragmentação construtiva”. Toda máquina desejante funciona ligada a outra, situação na qual uma corta um determinado fluxo, e outra tomam esse fluxo para si.

Todo “objeto” supõe a continuidade de um fluxo, e todo fluxo supõe a fragmentação do objeto. Sem dúvida, cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro segundo seu próprio fluxo, segundo a energia que flui dela: o olho interpreta tudo em termos de ver — o falar, o ouvir, o cagar, o foder... Mas sempre uma conexão se estabelece com outra máquina, numa transversal em que a primeira corta o fluxo da outra ou “vê” seu fluxo cortado pela outra (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 11).

Arquiteturas do abandono como máquinas de fluxo e fragmentação, sujeito abandonado e arquitetura abandonada, como um só ou muitos, fora dos limites, mas sentidas sobre e com os abandonos – em processo esquizoanalítico não buscam nenhuma resposta, nenhuma receita, apenas sentidos, fluxos e corte. Deixam-se levar por todos os pensamentos, reais e irrealis, brumosos. Guattari acredita que a esquizofrenia está presente a todos os indivíduos.

Talvez se trate de um novo culto à máquina, mas não da máquina capitalista. Seria mais correto dizer de um novo agenciamento de máquinas, de arquiteturas, de cidades, de sujeitos, etc. Guattari acredita num agir das máquinas por uma dupla condição: que elas tenham por objeto a

destruição das relações de exploração capitalista e o fim da divisão da sociedade em classes, em castas, em raças, etc.; estabelecendo-se, rompendo com todos os valores fundados sobre certa micropolítica do músculo, do *phallus*, do poder territorializado, etc. (GUATTARI F. , 1998).

Diante disso, volta-se à questão da esquizoanálise. Não se trata, como pode-se perceber, de uma nova receita psicológica ou psico-sociológica, mas de uma prática micropolítica, que só tomará seu sentido com referência a um gigantesco rizoma de revoluções moleculares que proliferam a partir de uma multidão de mudanças mutantes: tornar-se mulher, criança, velho; ou ainda tornar-se animal, planta, cosmos; tornar-se invisível, tornar-se arquitetura do abandono<sup>48</sup>.

Mas não é apenas a partir de uma transdisciplinaridade levada ao extremo que a esquizoanálise trabalha. É da tecnociência, da literatura, da pintura, do teatro, do cinema, da música, da arquitetura, da moda e, especialmente, do mito e do delírio de onde a esquizoanálise "extraí" sua teoria da produção de subjetividade e subjetivação. O essencial é entender que não se trata de "aplicações" sistemáticas de disciplinaridades, especificidades ou de saberes fazeres convalidados ou sacralizados, e sim, de sua reinvenção e remontagem fragmentária e bricoleur que se compõem as realidades e realidades esquizoanalíticas (BAREMBLITT, 2009).

Arquiteturas do abandono extra-psíquicas, no que diz respeito a elementos da realidade. Assim como a subjetividade, a realidade também é constituída de maneira rizomática, ela se configura no entrelace de devires, imagens, objetos, afetos, etc. É no encontro de múltiplos

---

<sup>48</sup> Felix Guattari, em "O inconsciente Maquinico: ensaios de esquizoanálise" (1998), destaca oito (8) princípios para a esquizoanálise: "Não impedir"; "Quando acontece alguma coisa, isso prova que acontece alguma coisa"; a melhor posição para se ouvir o inconsciente não consiste necessariamente em ficar sentado atrás de um divã; "O inconsciente compromete aqueles que dele se aproximam"; "As coisas importantes não acontecem nunca onde nós as esperamos"; precisamos distinguir entre: os *transfers* por ressonância subjetiva, por identificação pessoal, pelo eco do buraco negro e os *transfers* maquinicos (máquinas-*transfers*) que procedem a quem do significante e das pessoas globais, por interações diagramáticas e a-significantes, e que produzem novos agenciamentos antes de representar e transmitir indefinidamente antigas estratificações; "Nunca nada é adquirido"; e finalmente, "toda ideia de princípio deve ser mantida como suspeita".

elementos que se desenha uma cena da realidade. Uma casa abandonada se constitui de portas quebradas, janelas abertas, telhados desmoronando, paredes rachadas, pisos descolados, vegetações tomando conta, mobiliários arruinados, sujeira, poeira, pessoas, objetos, moléculas, etc. Enfim, natureza, cultura, história, tecnologia, arquitetura, ciência, são efetuações dessas ligações rizomáticas que se exprimem a partir da interpenetração de diferentes elementos.

Entende-se que cada um desses elementos, os quais carregam consigo um emaranhado de fatos que os antecedem constitui outra e nova malha de relações. Citem-se como exemplos o suor do artesão que talhou todas as portas e janelas, a genialidade de quem as projetou, as marcas naturais que o tempo se incumbiu de deixar nesses objetos, etc., mas também a dureza da madeira, a aspereza de suas fibras, a mutabilidade de suas formas, enfim, as inúmeras conexões possíveis com sua organicidade. As imagens que definimos dessas arquiteturas do abandono – fotografias ou filmes, por sua vez, carregam a história do fotógrafo que definiu o melhor enquadre de uma paisagem e das pessoas cujo momento existencial foi eternizado num registro fotográfico, mas também os recursos do equipamento técnico que foi utilizado, a sensibilidade da película fotográfica, a própria luz, a potência inorgânica que se entrelaça com a própria vida<sup>49</sup>, enfim, tudo

---

<sup>49</sup> Agamben (ALLIEZ, 1995) chama atenção para o conceito de vida, presente nos últimos trabalhos de Foucault e Deleuze, apontando tal conceito como o legado destes filósofos à filosofia por vir. Este legado se expressaria na reviravolta que empreendem ao evitar que a vida seja atribuída e atrelada a um sujeito. Estes dois filósofos, cada um a sua maneira, incitam-nos a uma motivação ético-política para, entendendo a vida como fluxo intensivo em permanente engendramento de si, problematizar o mundo em que vivemos e, nele, a produção social de nossa existência. Foucault sinaliza para uma reformulação das relações entre verdade e sujeito. Conforme esta reformulação, o sujeito é retirado do terreno da consciência e do cogito e é arraigado no terreno da vida. Trata-se, contudo, de uma vida da qual o erro não se afasta e que "vai além das vivências e da intencionalidade da fenomenologia". O erro, pensado por Foucault, como processo constitutivo da vida na afirmação de sua potência opera uma desmontagem da imagem retilínea do pensar e de sua necessidade de correção e justificação ante uma lei geral ou ao "verdadeiro". Ao contrário disso, o erro afirma-se como "acontecimento de direito do pensamento", que, em sua errância e derivas constitutivas, marca o modo peculiar de distribuição do ser e se

isso agenciando e produzindo um acontecimento vivo, exprimindo-se enquanto duração no aqui-e-agora.

Todos esses elementos precedem o objeto tal como ele se apresenta na realidade e acabam influenciando, de alguma maneira, a composição de um arquitetura abandonada. Dessa forma, toda realidade é constituída pelo encontro de elementos que se ligam, formando uma malha que pulsa informações, histórias, afetos, emoções, subjetividades. Para a esquizoanálise, todos esses elementos da realidade não só se relacionam com a subjetividade, mas são eles próprios possuidores de uma *proto-subjetividade*.

Segundo Guattari (2000, p. 16), a realidade (objetos, signos, rituais, conceitos, discursos, figuras, imagens, arquitetura, etc.) possui uma *proto-subjetividade* ou uma subjetividade parcial: "a cidade, a rua, o prédio, a porta, o corredor... modelizam, cada um por sua parte e em composições globais, focos de subjetivação". Dostoievski descreve um momento no qual focos de subjetivação de uma rua se conectam com a subjetividade do protagonista, fazendo emergir sentimentos, emoções e afetos.

---

mostra como "solo" dos processos de diferenciação imanente. Esta reformulação, operada por Foucault, abre as portas para seus trabalhos sobre a biopolítica e os processos de subjetivação, quando produz um deslocamento no terreno da teoria do conhecimento, afirmando o conhecimento não mais como "a abertura ao mundo e à verdade", mas entendendo-o como abertura à vida e a seu "errar", à vida como obra de arte e produção de si. Pois bem, quando Deleuze, em sua leitura de Bergson, desloca o tradicional problema da verdade para a ideia de embate entre problemas falsos e problemas verdadeiros, já está pensando uma vida como campo problemático desdobrando-se em processos de complexa diferenciação. Podemos dizer que, em seu último texto, publicado antes de sua morte, Deleuze tanto vitaliza a ideia de imanência quanto radicaliza a ideia de vida, afirmando-a, paradoxalmente, como "uma vida", numericamente uma, mas multiplicidade substantiva. A multiplicidade substantiva não tem relação com o uno como sujeito ou como objeto, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas, só tem determinações e grandezas. A radicalidade desta ideia se deve a leitura deleuzeana dos princípios espinosanos que afirmam uma só natureza seja para os corpos, seja para os indivíduos.

Para mim, também as casas são velhas amigas. Quando passeio, cada uma delas parece correr ao meu encontro na rua: olha-me com todas as suas janelas, dizendo-me algo como isto: “Bom dia! Como estás? Eu vou bem, graças a Deus, muito obrigada! Em Maio vão-me aumentar um andar”. Ou: “Como vais? Amanhã vou entrar em obras” (2005, p. 7).

Retomando ao exemplo da casa abandonada, a *proto-subjetividade* agenciada neste espaço físico transborda sinais que, ao se conectarem com a subjetividade das pessoas que transitam e passam por ela, podem despertar diferentes sentimentos e sensações, as quais crispam na constituição mesma desse espaço físico. A esquizoanálise, pela cartografia, como veremos no texto que segue, é um movimento de tornar-se a minoria: é interceptar o processo de vida da comunidade para subtrair as homogeneizações e superar as estratificações do organismo, da significância e da subjetivação. O organismo, espaço-tempo marcado de arquitetura e ordem, se encarrega da objetividade, da eficiência, da acumulação, da hierarquia, da utilidade, para impedir corrupções. A significância faz passar apenas códigos interpretáveis, cerceando a criação e a livre circulação de signos, para impedir transgressões. A subjetivação recorta e fixa papéis distintos e complementares, para impedir errâncias. É preciso, então, aproveitar à variabilidade, a corrupção, a transversalidade, a transgressão, a heterogeneidade, a errância do mundo, impulsionando, assim, o próprio movimento de desterritorialização que nos provoca as arquiteturas do abandono.

Vamos voltar ao Shopping Praça XV, ao Castelo da XV, a Fábrica Brama e a Ponte, para agora sim, experimentá-las, vivê-las e descobri-las por suas frestas. Inventando novas relações, para fazer emergir as relações menores, desterritorializantes, os quais provocam os acontecimentos – o novo.



L  
U  
L  
U  
L  
U  
L  
U  
L  
U

ASSO  
O

ME  
REPRE  
SENTA

EMPÉ

AVE  
SURS

ZUM  
BI

TÁ  
LIBER

HIP  
HOP

ARTE

NO

A  
VISTA

GUE  
TO

FEITA  
SERB

DUPLEX  
C/TV

EXT  
TIMP  
SSIVO

MOR  
DE  
MÃE

APRO  
RI  
ÇÃO

80  
CA

MISS  
MISE  
RIA

IT  
PAS

SEJA  
HE  
ROÍ

LT  
RO

SEJA  
HE  
ROÍ

80  
CA

MISS  
MISE  
RIA

IT  
PAS

NO

APRO  
RI  
ÇÃO

## Ocupação no Shopping: o rizoma

Em outubro de 2006, algo estranho aconteceu na cidade de Pelotas. Ao caminhar pelo entorno da Praça Coronel Pedro Osório, e olhar para o alto, não mais avistei o Shopping Praça XV abandonado, ele foi ocupado.

Eram muitas faixas penduradas, no edifício em (des)construção, com dizeres como: “apropriação”, “vendo a vista”, “família vende tudo”, “anuncie aqui!”, “amor de mãe”, entre outras. Tudo como se o edifício abandonado gritasse.

As pessoas, ao olharem para cima, imaginavam que tudo aquilo fosse alguma invasão de alienígenas ou de algum movimento social. “Não me assustei, mas estranhei. Aquilo não estava lá” (RODRIGUES P. , 2006, p. 14). Tudo chamando muito a atenção.

Quem sabe isso tudo é obra de desocupados, que não têm o que fazer, disse o varredor de rua: “Isso é bem coisa de quem não tem o que fazer. Só mesmo quem não tem nada para fazer pensa numa coisa dessas” (RODRIGUES P. , 2006, p. 14).

De qualquer modo, os olhares voltavam-se para a construção abandonada, há anos, penetrando-a. A noite, mais espanto, todas as faixas eram iluminadas, dando um ar de periferia – favela – edifício.



Figura 12 – Ocupação Parasita (2006). Fonte: <http://www.bijari.com.br/>



Tudo obra de um grupo de arquitetos, chamado Bijari<sup>50</sup> - a casa que solta, a pele que renova, em tupi guarani -, para causa polêmica em inquietação com sua intervenção chamada de *Ocupação Parasita*<sup>51</sup>. Uma ação artística, como atuação política e vice-versa, tudo executado com lonas plásticas pretas e amarelas, como nos acampamentos urbanos e rurais.

Trazer uma cidade periférica para o centro da cidade. Um centro com predominância de casarios e palacetes de influência europeia, com todo seu simbolismo e elementos ecléticos, contrastando com aquela torre de concreto e tijolos, inacabada e vazia. A torre da Praça XV como se emergisse de tudo isso, confrontando agressivamente toda a “beleza” plana e linear do restante da cidade. Mesmo com toda a celebração patrimonial advinda do centro da cidade, a paisagem é múltipla, e nessa mesma margem que encarcera toda essa herança paternalista, descobrimos muitos edifícios abandonados, com suas portas e janelas concretadas, fechadas, cerradas para não falar.

---

<sup>50</sup> Formado por arquitetos e artistas em 1996, o BijaRi é um centro de criação de artes visuais e multimídia. Desenvolvendo projetos em diversos suportes e tecnologias, o grupo atua entre os meios analógicos e digitais propondo experimentações artísticas, sobretudo de caráter crítico. Intervenções urbanas, performances, instalações, vídeo-arte e design são meios para estabelecer possibilidades de vivências onde a realidade é amplificada. Nos últimos anos, participaram de exposições no Brasil e no Exterior, como: Bienal de Havana-Cuba, Bienal do Mercosul-Brasil, Bienal de Ushuaia-Argentina, Qui Vivi?-Rússia, Collective Creativity-Alemanha, Estrecho Dudoso-Costa Rica, México e Estados Unidos. Membros: Eduardo Fernandes, Frederico Ming, Flávio Araújo, Gustavo Godoy, Geandre Tomazoni, Maurício Brandão, Olavo Ekman, Sandro Akel e Rodrigo Araujo. In: (<http://www.bijari.com.br/>).

<sup>51</sup> Ocupação Parasita fez parte do projeto Interações Urbanas (25 de outubro a 25 de novembro de 2006), que ocorreu paralelamente e complementarmente ao programa Monumenta - prêmio concedido a cidade Rio Grandense para a restauração\revitalização de seu centro histórico (incentivo concedido pelo BID para cidades de interesse histórico ). O Interações se propôs a ser um evento de arte pública e intervenções no contexto da cidade uma oportunidade inédito para confrontar a tradição provinciana da cidade em relação a projetos de arte contemporânea voltados a interação direta com o público da cidade. Participando do projeto além do grupo Bijari estavam também artistas de peso do cenário nacional como Daniel Acosta, Eliane Tedesco, Laura Vinci e Renata Padovan, time de artistas selecionados pela curadora Solange Lisboa e pelo criador do projeto Lauer dos Santos, professor do Instituto de Artes e Design de Pelotas da Universidade Federal de Pelotas.

O Praça XV grita, assim como os movimentos sociais periféricos e as cooperativas de reciclagem de resíduos, que nascem do próprio lixo, bradam.

Ao interagir com o edifício abandonado, os arquitetos do Bijari potencializam o estranhamento, a precariedade e o esvaziamento, para promover o reaparecimento desse objeto com outra carga sensível, ao menos por um tempo. Um espaço morto, no centro da cidade, que foi ocupado.

Ocupação<sup>52</sup>. Como se ocupam prédios nos centros das cidades, estratégias e táticas de organização, com a materialidade dos elementos que conformam uma arquitetura própria: paredes de *madeirit* e fechamentos de plástico. Uma imagem ocupação provocativa de um possível. Conflituosa, como as questões que permeiam a arte contemporânea.

Um grito mudo – se isso é possível –, absorvido pela massa da cidade. Como imagem e expressão. O Praça XV, antes da intervenção, já absorvido pelos habitantes. Um monstro neutralizado, que com sua monstruosa aparência já faz (fazia) parte na rotina diária dos passantes. Aceito como monstros são aceitos em outras tantas cidades. Como algo tão grande, tão abandonado, pode ser tão apagado?

A cidade é pensada como uma árvore perfeita em seu crescimento, por outro lado, a periferia e o Praça XV a invadem para pensar a multiplicidade e a falência desse modelo naturalista. Difícil delimitar uma imagem precisa. Tudo está por germinar, crescer, morrer.

---

<sup>52</sup> Os movimentos de ocupação de prédios abandonados na Europa é bem consolidado há vários anos. Na Espanha, por exemplo, o Movimento Okupa, ao ocupar um prédio, sinaliza-o estendendo faixas com o lema do movimento: “Okupar, Resistir, Construyr”. No Brasil também encontramos movimentos como o Movimento Nacional de Luta pela Moradia (MNLN) e o Movimento dos Sem Terra (MST).

Cidade, edifício abandonado, periferia, movimentos sociais, políticas públicas, patrimônio cultural, tudo ao mesmo tempo pensando, jogado. Rizomaticamente.

Arquitetura do abandono como arquitetura de resistência, pela ativação de tecidos e espaços potencialmente transformadores. Então uma arquitetura do abandono é um espaço potencialmente transformador. Um prédio abandonado lança suas raízes para fora dele, um edifício monstro, literalmente como na casa abandonada que o artista paulista Henrique Oliveira, fez derramar no centro de Porto Alegre, durante a 7ª. Bienal do Mercosul. A matéria brota das janelas, toma conta da fachada, vomita o público: de um lado, o caráter orgânico, mole, bolhoso da figura; do outro, a rigidez do material de construção da casa. Um tumor inchado e expelido por todas as aberturas, tal qual o abdômen de um canceroso recém-aberto pelo bisturi de um cirurgião.

Nas palavras do artista: “Uma intumescência arquitetônica – compara. – Um lugar marginal dentro da cidade, se decompondo no meio do cotidiano” (VERAS, 2009, p. 23). Derretendo, impossível descrevê-la, a não ser depois de senti-la ou pegá-la. Ironicamente a obra se chama *Tapume*, como provisoriamente o são, os tapumes das obras em construção.

O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva-daninha (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 15).

Quem sabe a intervenção no Praça XV tenha despertado a população para uma real ocupação. Mesmo que no final das contas os arquitetos-artistas tenham sido processados pelos proprietários da massa falida do Shopping Praça XV, e a intervenção tenha sido retirada antes do prazo previsto para o seu final.

Um rizoma se regenera continuamente por suas interações e transformações. Pensamos arquiteturas do abandono rizomáticas, não só nas suas raízes que se bifurcam, crescem aleatoriamente sem comando, sem controle. Abandonos como produtos desse rizoma. Multidões dentro de todos nós e desses edifícios. Dentro e fora, fora e dentro. O corpo arquitetura não tem mais limite. Distende-se para o infinito e para o além.



## O Castelo do Terror: um ritornelo

Foi como um susto que eu soube da notícia, o Castelo da XV agora era o Castelo do Terror. Desde 2008, acontece um “espetáculo interativo de terror”. Sempre as quintas ou sextas-feiras das 20h às 24 horas e aos sábados e domingos das 15h às 24 horas (para menores), sempre com temáticas e histórias novas a cada temporada.

Uma fila começa a se formar cedo, mesmo antes do pôr do sol o movimento dos carros aumenta nas ruas ao redor do Castelo da XV. E com eles um sem número de curiosos, vendedores ambulantes, guardadores de carro, catadores, etc. Todo o lugar parece que se espalha pelas redondezas. São 10 atores que nos conduzem para um passeio pelos sinistros cômodos do castelo, testando assim nossa coragem para descobrir a macabra história que lá está acontecendo. Tudo devidamente decorado, iluminado e sonorizado, como um verdadeiro set de filmagem de terror.

Atores vestidos de mordomos esquisitos, doutores malucos e várias figuras arrepiantes contam a suposta história do castelo. Cada mês é uma história. Entramos sempre em grupos de 6 a 7 pessoas e somos conduzidos pelo mordomo por várias partes do Castelo, com direito a efeitos sonoros motosserras, cadeira elétrica com efeitos especiais, caixões, caveiras e tudo mais de horripilante. O slogan é



Figura 13 – Castelo do Terror (2009).  
Fonte: <http://castelodoterror.webnode.com/>.

"Pague para entrar e reze para sair".

Os visitantes não são tradicionais espectadores – não ficam sentados assistindo a peça teatral, ao contrário querem viver na pele a experiência de sentir medo e de explorar o Castelo. Mas por que razão alguém gostaria de sentir medo? Por que o medo atrai? Quem nunca se viu tentando a espiar o que há além de uma porta trancada, ou dentro de um quarto escuro, sem saber o que iria encontrar?

A sensação de medo pode resultar numa descarga de adrenalina, preparando o corpo para reagir frente ao desconhecido – muitos gostam dessa sensação. Todos somos, de alguma forma, pulsionados ao medo, por exemplo, quando estamos assistindo a um filme de terror e não queremos olhar a cena mais horrenda – mas acabamos espiando.

É um terror controlado – dinheiro em troca de sustos – sabemos que o monstro não vai arrancar um pedaço de nós. Emoções misturadas: prazer e tensão ao mesmo tempo. Mas nem todos gostam de experimentar tais sensações, por isso talvez o público nos arredores do castelo seja muito maior do que o que realmente entra nele. Tudo dependendo do distanciamento de cada. Uns de longe, outros querem aproximar-se e poucos querem entrar, sentir na pele, como num filme que não sai da tela.

Quando o filósofo grego Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) resolveu definir o efeito esperado da tragédia, ele disse que ela devia provocar no público a catarse, por meio da piedade e do terror. Só assim os espectadores conseguiriam purgar seus conflitos e se arrepender de seus pecados. As cenas terríveis de Édipo arrancando os olhos ou matando o pai tinham, na Grécia Antiga, a função de fazer

a audiência depurar seus próprios sentimentos. A arte como experiência que não seria possível ou permitida no mundo real, como vazão do que se esconde.

Um filme de terror ou de monstros, uma montanha russa, um esporte radical, o Castelo do Terror e as tantas festas de Halloween são lugares para deixar vir à tona o nosso lado obscuro. O sentimento de abandono. Freud acreditava que a criança, por exemplo, precisa dessas narrativas apavorantes para construir seu psiquismo, tirando os medos para fora. É a própria felicidade na infelicidade. Felizes por sentir medo. Um sonho que vai e volta, e [...] sempre que há o sonho do outro, há perigo. O sonho das pessoas é sempre um sonho devorador, que ameaça nos engolir. Que os outros sonhem é algo perigoso. O sonho é uma terrível vontade de potência (DELEUZE, 1999, p. 8).

Esse sonhar que desterritorializa e aprofunda-se na ânsia de territorializar-se, como se estivéssemos sonhando que não conseguimos nos mexer, paralisados e, a um mínimo movimento, voltamos a nos movimentar normalmente. *Ritornelo*.

Esse ritornelo está sempre em relação com outros ritornelos. Um ritornelo do terror e outro da paz. Um quando entramos no Castelo, outro quando saímos. Sempre um par, nunca único. Cada um com seu grito próprio. Esse *ritornelo*<sup>53</sup> deleuze-guattariano pode apresentar-se em três aspectos, sozinhos ou ao mesmo tempo (DELEUZE & GUATTARI, 1997):

1 - Ora se vai do caos a busca de um território, de um agenciamento territorial. Quando do caos se procura um centro, uma direção: esta busca em direção ao centro, ao ponto, é o primeiro

---

<sup>53</sup> *Mil Platôs* (1997) e *O que é a Filosofia?* (1992), são os livros de Deleuze e Guattari em que mais aparece o conceito de *ritornelo*.



aspecto do ritornelo, também chamado de *componente direcional*. É da ordem da criança no escuro que busca a única direção do ponto estável, cantarolando sua cantiga reconhecível, seu pequeno tralalá.

2- Ora se organiza o agenciamento, se traça um território em torno do ponto, do centro. Com um centro, um crivo ou ponto no caos, tem-se a segurança mínima para que um território possa ser constituído. A busca não se dá mais por um ponto, pela única e repetitiva cançãozinha, mas sim pela construção de um espaço dimensional a ser habitado (território que se dá ao redor do ponto). Trata-se de um espaço íntimo, onde as forças do caos são mantidas numa exterioridade, criando condições para que a tarefa possa ser cumprida, para que uma obra seja realizada. Este é o segundo aspecto do ritornelo, seu componente dimensional. Aqui os ritornelos estão mais a serviço de criar e consolidar o território, já que se tem a segurança mínima para que alguns “motivos territoriais” possam ser empregados.

3 - Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos. É a operação das linhas de fuga, das pontas de desterritorialização que colocam o território como uma instância provisória – um território que é sempre transitório. Este movimento é o que Deleuze e Guattari (1997) chamam de componentes de passagem, componentes de fuga, onde se dão os interagenciamentos. Trata-se do terceiro aspecto do ritornelo.

Portanto, primeiro nos colocamos frente ao abandono, que se abre para nós (componente direcional), depois buscamos consolidá-lo, entender o abandono (componente dimensional) e, por fim, vamos embora do abandono, passamos a outro ou fugimos totalmente deles.

Essa sensação de ritornelo, no Castelo do Terror, coexiste nesses três dinamismos, ou seja, numa só mesma coisa, num só mesmo instante. Assim como nos movimento de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, sempre se habita um território a partir de três movimentos. Sempre circulares. O movimento circular operado pelo ritornelo garante-nos o território, nosso “estar em casa”, mesmo diante de um edifício abandono, ou de um Castelo do Terror, ao mesmo tempo em que opera a fuga do mesmo. Não se trata de dizer – “tchau”, estou abandonando, indo embora, me desterritorializando<sup>54</sup>.

Assim como Borges constrói no conto *As ruínas circulares* (1989), outra relação com o espaço, não de distância, mas de total pertencimento. Em um templo sagrado, um homem vive só, outrora aquela ruína em forma de templo era cultuada pelos adoradores do fogo. Este homem, então, começa a sonhar, e ao sonhar vive e é possuído a cada noite por um mesmo sonho que o atropela. Ele sonha a cada noite que cria um ser humano, mas não cria nada. Estruturou seu esqueleto, desenhou suas pálpebras e pensou em cada um dos inumeráveis pelos. Quando um dia, sonhou com seu coração até que pudesse então tocá-lo. Então clamou como um pai pelo filho, bradou desesperadamente ao deus ruído, o qual habitava aquele templo, para que conferisse vida à

---

<sup>54</sup> A desterritorialização relativa diz respeito ao próprio *socius*. Esta desterritorialização é o abandono de territórios criados nas sociedades e sua concomitante reterritorialização. A desterritorialização absoluta remete-se ao próprio pensamento. Os dois processos se relacionam, um perpassa o outro. Além disso, devemos ressaltar novamente que, para os dois movimentos, existem também movimentos de reterritorialização relativa e reterritorialização absoluta. A desterritorialização absoluta refere-se ao pensamento, à criação. Para Deleuze e Guattari o pensamento se faz no processo de desterritorialização. Pensar é desterritorializar. Isto quer dizer que o pensamento só é possível na criação e para se criar algo novo, é necessário romper com o território existente, criando outro. Dessa forma, da mesma maneira que os agenciamentos funcionavam como elementos constitutivos do território, eles também vão operar uma desterritorialização. Novos agenciamentos são necessários. Novos encontros, novas funções, novos arranjos. No entanto, a desterritorialização do pensamento, tal como a desterritorialização em sentido amplo, é sempre acompanhada por uma reterritorialização: “a desterritorialização absoluta não existe sem reterritorialização” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 131). Essa reterritorialização é a obra criada, é o novo conceito, é a canção pronta, o quadro finalizado.

sua criatura. O deus fogo como era seu nome, disse-lhe que magicamente animaria o “fantasma sonhado”, porém somente o Fogo e o mago criador saberiam do segredo daquele homem sonhado: a criatura não se queimaria em brasas incandescentes. E assim então, “no sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou”. O criador, mago infalível, o ensinou como o mestre mais dedicado faz com seu pupilo, alimentando-o com o mais fino néctar do conhecimento. Um dia, o mestre, triste percebeu que havia lhe instruído em todas as disciplinas que conhecia. A investidura havia sido finalizada. Com certo desgosto, despediu-se de seu filho e nessa noite pela primeira vez beijou-o, enviando-o a outro templo de pedra.

Muito tempo se passou quando então, já fraco e envelhecido:

Numa alvorada sem pássaros, o mago viu cingir-se contra os muros o incêndio concêntrico. Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas em seguida compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando (BORGES, 1989, p. 45).

Apenas a aparência é real, pois é denominada por algo que a faz existir, algo que a veste, exigindo “uma maneira corajosa de se deter na superfície, na dobra, na epiderme; a adoração da aparência, a crença nas formas, nos sons, nas palavras, no Olimpo inteiro da aparência [...] por profundidade” (MACHADO D. , 2001, p. 37). A dor existe, pois quando se cria também se mata, pois quando se nomeiam as coisas, denominando impositivamente algo como se elas o fossem. Por isso que criar é matar, nomear é ferir. Um atlas também é feito de sangue, fruto da troca entre criador e criatura.

Não se trata de sair de A para se chegar em B. Não há fuga nisto. A fuga se dá justamente no passo. Ao mesmo tempo em que o passo dá conta de consolidar e arrumar a casa, ele mesmo, o passo, já pede passagem para a fuga, já traça uma ponta de desterritorialização. “Saímos de casa no fio de uma cançãozinha” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 117). Dessa cantiga que nos acolhe, que nos dá o ponto, o centro, também faz o próprio centro vazar. O ponto que passa a ser o centro do território é o mesmo que faz o fundo vir à tona, quando o território experimenta a sensação de estar sendo conduzido por centros marginais. Portanto, ao mesmo tempo em que nos garante o centro, o trabalho do ritornelo faz o próprio território balançar com outros centros.

No Castelo, somos convidados a fazer nosso próprio roteiro, caminhar por onde quisermos, a interagir com os atores e com os objetos, causando assim sensações das mais diversas: do choro ao riso, do medo a alegria, fazendo nosso próprio território e desfazendo-o também. Muitos nunca tiveram e nunca teriam a oportunidade de entrar no Castelo, seja pelo medo, por insegurança, mas agora a oportunidade está aberta. O mais espantoso é que o castelo do terror – e a CINEPEL<sup>55</sup> - em seu site nos convida a realizar festas temáticas lá, isso mesmo, festas de aniversário, casamento, tudo ornado pelos horrores. Mais ainda, tudo isso, pode ser roteirizado como se fosse um filme *trash*, filmado, e ao final entregue aos donos da festa, que poderão ficar em sua sala de estar tranquilamente assistindo aos horrores do Castelo do Terror. Quem sabe esse Castelo do terror também seja o mesmo castelo do conto de fadas?

---

<sup>55</sup> Este espetáculo teatral interativo intitulado “O Castelo do Terror” tem como entidade organizadora a Associação Pelotense do Cinema – CINEPEL, responsável por realizar o primeiro festival nacional de filmes e vídeos de Pelotas, categoria curta metragem, edição 2009, ocorrido no período de realização da FENADOCE, do dia 03 à 21 de junho, em auditório montado para projeção de vídeo com capacidade para 300 pessoas, contando com a participação de 362 filmes exibidos de todo o território nacional. In: (<http://castelodoterror.webnode.com/>).



### **Paintball na Brahma: o nomadismo**

Prepara-te para a diversão. Vamos jogar *paintball* nas ruínas da antiga Fábrica Brahma. O *paintball*, um esporte radical, de ação, que consiste num jogo entre equipes, competindo entre si, usando carregadores de bolas que soltam tinta ao atingir o adversário. O objetivo do jogo é apanhar a bandeira do outro grupo, eliminando a maior quantidade de jogadores do time adversário. Embora cada grupo faça suas próprias regras, contato físico entre os competidores é proibido.

O único contato é a do tiro com a arma (marcadores) carregada de cápsulas de gelatina, recheadas com tinta solúvel. A cápsula rompe-se quando ocorre o impacto, provocando no adversário um leve beliscão. Quanto mais próximo for o tiro, maior será a dor. Há sempre a possibilidade de levar para casa alguma pequena nódoa negra e alguns arranhões.

Os cenários podem variar: uma favela, uma mata fechada, um prédio abandonado ou uma ruína. A guerra entre os grupos é para dominar um lugar, uma ruína, um lugar abandonado, mesmo que vença aquele que dominar apenas uma bandeira. Tudo simulado como se estivéssemos numa verdadeira guerra, uma cidade em escombros ou depois de uma catástrofe. É como se os participantes fossem heróis e vilões, não sabemos ao certo. Nada mais emocionante do que praticar o



Figura 14 – *Sniper Paintball* (2009). Fonte:

<http://www.orkut.com.br/Main#Profile?uid=5887181037451681453>

*paintball*<sup>56</sup> num prédio em ruínas. Correr e esconder por entre os escombros, o jogo pode durar horas – adrenalina liberada.

Para Deleuze<sup>57</sup>, nos jogos convencionais “é preciso (...) que um conjunto de regras preexistam ao exercício do jogo” e “estas regras determinam hipóteses que dividem o acaso, hipóteses de perda ou de ganho”. Embora retenham o acaso “somente em certos pontos”, essas hipóteses “organizam o exercício do jogo em uma pluralidade de jogadas real e numericamente distintas”, cujas consequências “se situam na alternativa ‘vitória ou derrota’”. Assim, os jogos repetem “modelos implícitos que não são jogos” – “modelo moral do Bem e do Melhor, modelo econômico das causas e dos efeitos, dos meios e dos fins” –, remetendo, portanto “a outro tipo de atividade, o trabalho ou a moral” (DELEUZE, 2000, pp. 61-62).

Em oposição a esse esquema dos jogos convencionais, Deleuze coloca os jogos propostos por Lewis Carroll, o que ele chama “jogo ideal”: um tipo de jogo onde “não há regras preexistentes” e “cada lance inventa suas regras”; em que “longe de dividir o acaso em um número de jogadas realmente distintas, o conjunto das jogadas afirma todo o acaso e não cessa de ramificá-lo em cada

---

<sup>56</sup> No final dos anos 60, alguns engenheiros florestais americanos, utilizavam uma pistola de tinta para marcar as árvores que seriam derrubadas. Mas algumas as árvores estavam em local de difícil acesso, como o outro lado de um rio. Para solucionar esse empecilho, os engenheiros preencheram drágeas de remédios com tinta e mudaram o sistema das pistolas, assim poderiam acertar as árvores a uma maior distância. Assim foram “inventadas” as marcadoras. Mas o esporte teve seu ponto de partida no início dos anos 80 onde 12 amigos pegaram essas pistolas marcadoras e fez uma brincadeira em que um pintava o outro. Esta brincadeira foi tão interessante que logo ganhou novos adeptos. E foi com essa “brincadeira” que foi inventado o esporte *paintball* nos Estados Unidos. No Brasil o *paintball* chegou a São Paulo no ano de 1990. Hoje, é o esporte de ação que mais cresce no mundo, estima-se que mais de 15 milhões de pessoas no mundo sejam praticantes frequentes. Já no Brasil são cerca de 30 mil praticantes frequentes, e pelo menos 1 milhão já tiveram contato com o esporte. In: (<http://www.daggerofhell.com.br/paintball.htm>).

<sup>57</sup> Gilles Deleuze faz sobre os jogos e os esportes em *A lógica do sentido* (2000), no texto intitulado “Do jogo ideal”, o autor realiza, a propósito dos jogos inventados por Lewis Carroll em seus livros sobre Alice.

jogada”; em que as jogadas não são “numericamente distintas”, mas “qualitativamente distintas”, operando uma “distribuição nômade de singularidades”.

Os jogos de Lewis Carroll – que “parecem não ter nenhuma regra precisa e não comportar vencedor nem vencido” – seriam a realização artística desse “jogo ideal”. Um jogo que, exatamente porque “parece não ter nenhuma realidade”, porque não pode ser jogado, mas apenas “ser pensado como não-senso”, só se torna possível através da arte e do pensamento (DELEUZE, 2000, pp. 61-63).

Radicalidade tal qual a que nos leva a reflexão filosófica. As ruínas apenas como cenário, quase encobertas pelas vegetações, totalmente libertas da representação que até agora poderíamos fazer delas. Ruínas contemporâneas. Numa reflexão mais profunda acerca do espaço das ruínas contemporâneas, coloca-se a questão pensada por Foucault em suas heterotopias. Esses espaços, cidades, sertões, templos e labirintos congregam os desejos, os medos, as angústias e os sonhos de uma geração que se apegava a espaços imaginários para transpor suas heterotopias navegáveis para um espaço múltiplo e permissivo, onde um sertão catártico apresenta as apreensões de um tempo.

O pensamento, então, liberado da representação da arquitetura do abandono doa-se a uma paisagem não-humana, a um pensamento sem imagem e sem sujeito: um imenso deserto. Já não se trata de ir às palavras para que o sujeito possa falar do mundo, mas subsiste um campo transcendental, uma consciência sem sujeito.

Deleuze bem sabe que o pensamento não é uma faculdade, mas uma experimentação, um exercício – ele supõe uma violência qualquer para sair do inatismo de que falava Artaud, e saído desse inatismo, demanda um cuidado e uma prudência que se confundem com uma ética e com uma



política do pensamento<sup>58</sup>. Os nômades no deserto, o ovo indiferenciado que só tem gradientes, mas nunca hierarquias nem órgãos, nem organizações – sequer é um organismo. Ovo como pura potência, gradientes e limiares como graus de potência. Espaços em que a liberdade foi devolvida sem sujeição, embora sem nenhuma garantia. A vida do nômade é intermezzo. Em seus caminhos, existem pontos: ponto de água, ponto de habitação ou de reunião, mas os pontos só existem para serem abandonados pela linha. Assim, entre dois pontos há sempre um trajeto, e o entre-dois, a linha já não se submete ao ponto; tomou consistência, goza de autonomia e direção próprias (DELEUZE & GUATTARI, 1997).

O trajeto nômade não se confunde com o sedentário, que distribui os homens em espaços fechados; o nômade distribui homens e animais em espaços abertos não-comunicantes. *Nómos*<sup>59</sup> designa uma consistência e um conjunto fluido, e nesse sentido contrapõe-se à lei ou a polis, como interior. Há, aí, uma grande diferença entre os espaços: o sedentário é estriado, cheio de caminhos cercados, de horizontes murados. Já o nômade é liso, marcados por traços que se apagam e deslocam com o trajeto.

O nômade é territorial e distribui-se num espaço liso. Por isso, é falso defini-lo pelo movimento. O nômade é aquele que, agarrado a esse espaço liso, não parte, não quer partir. O nômade sabe esperar e tem uma paciência infinita. Sua relação com o território é a de

---

<sup>58</sup> “Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz. A verdade não é descoberta por afinidades, nem como boa vontade, ela se trai por signos involuntários” (DELEUZE, 1987, p. 14).

<sup>59</sup> *Nómos*, originalmente foi uma forma poética recitada com o acompanhamento de instrumentos em ocasiões especiais ou para o louvor aos deuses. Também significava, em que pese sua origem indo-europeia, uma forma de divisão territorial no Egito, algo como uma província. No sentido adotado por Agamben significava, originalmente, uma regra de conduta ou dizia respeito aos costumes (*mores*), ou ao que, em português, designamos como *habitus*. Genericamente tem o sentido de regra, norma ou lei, ou de um *códex*, jurídico, legal. In: (AGAMBEN, 2002).

desterritorialização absoluta, que converte a terra em mero solo ou suporte. Nisso, Zaratustra foi mestre, e não é por acaso que Deleuze faz de Nietzsche o protagonista de um pensamento errático. De sua parte, a tarefa do Estado é estriar o espaço, ou utilizar espaços lisos como vias de acesso e comunicação a espaços estriados; seu aparelho de captura funciona assim: não só estriando o espaço liso, mas voltando a criar, na ponta extrema do estriamento, um alisamento. Uma viagem migratória por um universo heterotópico é também realizada pelo filósofo Michel Serres, um viajante que percorre infintos espaços, um pensador para quem viajar é invenção, a qual também pode ser denominada tradução, comunicação e metáfora. Serres descobre, na análise estrutural, um meio de viajar por diferentes domínios e, até mesmo, por diferentes realidades, desenhando novos mapas.

Dentre os errantes e nômades urbanos<sup>60</sup> encontramos vários artistas, escritores ou pensadores que praticaram errâncias urbanas, errâncias voluntárias e intencionais. Aqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com a intenção de errar. Errar tanto no sentido do vagabundear quanto da própria efetivação do erro (de caminho, de itinerário, de percurso). “Caminhar significa liberdade. [...] Porém, até que ponto hoje existe essa liberdade?” (PAESE, 2006, p. 163). Talvez só possamos ser livres na cidade contemporânea, experimentando algo como o nomadismo e a errância dos jogadores de *paintbal* ou nos saltos dos praticantes de *parkour*<sup>61</sup>. Adentrando uma arquitetura do abandono, correndo nela, escondendo-se, profanando-a.

---

<sup>60</sup> A errância urbana não está necessariamente ligada ao andar a pé. Podemos falar de um espírito errante que pode se estabelecer a partir de outras relações entre o corpo do errante e a experiência do espaço urbano.

<sup>61</sup> *Parkour* (por vezes abreviado como PK) ou *l'art du déplacement* (em português: arte do deslocamento) é uma atividade cujo princípio é mover-se de um ponto a outro o mais rápida e eficientemente possível, usando principalmente as habilidades do corpo humano. Criado para ajudar a superar obstáculos de qualquer natureza no ambiente circundante — desde galhos e pedras até grades e paredes de concreto. In: (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Parkour>).

O MUNDO É ENVELHECENDO  
E NÃO É VIOLENTO  
E NÃO SIGA NENHUM  
DOS SEUS CAMINHOS

### **Pêndulo Humano na Ponte: ou na fronteira**

Uma queda proposital de cima da ponte abandonada que divide as cidades de Pelotas e Rio Grande. Quem será o louco que faz isso?

Avisto de longe, quase não acredito, mas algumas pessoas se amarram em cordas na parte de cima da ponte abandonada e saltam. Pulam de qualquer maneira, de costas, de frente, de cabeça para baixo. E gritam como se fosse a própria morte.

Mas não morrem, ao chegar ao vazio máximo (aproximadamente 35 metros de altura) – comprimento da corda – são resgatados por um puxão da própria corda – um tranco –, aí ficam balançando de um lado para o outro, no vão da ponte, até pararem, para enfim serem resgatados. Durante esse processo, quem balança grita muito, são gritos de pavor e, ao mesmo tempo, de felicidade e euforia.

Colocar-se na beira, olhar para baixo e perceber o vazio: pular! Relutar e quase desistir, respirar e mergulhar. Um grande aperto no peito e a delícia da liberdade, quase voar. Ver a cidade, a água, o debaixo da ponte, etc. Para depois ser puxado para cima, resgatado. Para ao fim gritar: “Foi demais”.



Figura 15 – Pêndulo Humano (2009). Fonte: <http://www.orkut.com.br/Main#Community?cmm=12777497>.

=8<sup>62</sup>

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAH!

OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOH!

UUH!

UAUUH!

:@~<sup>63</sup>

“Sem palavras”. Como descrever, representar ou escrever um grito?

O pêndulo humano<sup>64</sup> é uma atividade de risco, onde o praticante experimenta à vontade ou o medo de morrer, é a materialidade das pulsões de morte e vida, mas as duas ao mesmo tempo.

Gilles Deleuze, ao discutir a possibilidade do sentido, fala que o sentido está "na fronteira", em vez de alturas e profundidades, importa a ele a super-fície de contato, o avesso que continua no direito. Trata-se da linha que separa as coisas das proposições sobre elas. Paul Valery, por sua vez, fala do movimen-to, daquilo que não é nem vida nem morte, mas está "entre eles".

Fronteira não é linha, nem demarcação meramente espacial ou temporal entre dois pontos ou territórios. Não é uma marca de delimitação. Em realidade é também – ponte, corda, mas não é,

<sup>62</sup> *Emoticon* que representa o medo. In: (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Emoticon>).

<sup>63</sup> *Emoticon* que representa um grito de felicidade com baba. In: (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Emoticon>).

<sup>64</sup> O pêndulo, também conhecido no Brasil como *Rope Swing*, ou Pêndulo Humano, ou *Rope Jump*, é uma atividade muito parecida com o *Bungee Jump*, ou loiô Humano, onde o sujeito pula de um guindaste ou uma ponte amarrado em um elástico, e fica subindo e descendo até parar. No Pêndulo Humano a pessoa também pula de uma ponte, ou outra plataforma, amarrada em uma corda não elástica, ou um cabo de aço, e aí fica balançando de um lado para o outro até parar. In: (<http://www.pendolo.com.br>).

absolutamente, esse o sentido comum – senso comum - que interessa. Zona de vizinhança, indiferenciação ou indiscernibilidade (Deleuze e Guattari), esses são os outros nomes de fronteira que interessam, pois eles não são apenas nomes, mas estados-de-vida-em-aberto- e-em-potência. Um espaço ou um território de fronteira é, por excelência, um território de devir. E devir não é evolução ou uma seta teleológica. Devir é uma Zona de Experiência, lugar-não-lugar-comum de experimentação.

Um espaço-território de peste artaudiano. Fronteira é um espaço de vizinhança no qual não há síntese entre dois elementos que geram um ponto-estático que deve ser – novamente - negado para que outra síntese aconteça; mas, sim, experiências entre duas ou mais partículas ou ações ou afetos em velocidade que criam potências. Em virtude disso, não há dialética ou evolução ou teleologia na fronteira, mas potências de multiplicidades das quais nascem turbilhões, fissuras, involuções, quebras, rizomas, velocidades e, até mesmo, sínteses. Assim fronteira é um espaço de criação, recriação e conflitos. Território de velocidades e não de repouso. Fronteira não é um ponto, nem linha, nem demarcação, mas movimento, ação, potência, devir, velocidade.

“O mais profundo é a pele”, segundo Paul Valéry. Ora o que é a pele senão a superfície corpórea? Portanto, segundo Valéry, a pele é a superfície e, assim sendo, o mais profundo é a superfície. Paradoxo da superfície. Paradoxo Valéry. Mas o que é a superfície ou a pele senão o próprio envoltório da fronteira? A pele é o corpo e, ao mesmo tempo, a matéria incorpórea da fronteira, pois é no território-pele que está o mais profundo da superfície, pois a pele – corpo em si paradoxal - é o território próprio da atualização - recriação em turbilhão de virtuais e atuais: movimentação da fronteira.

Esse movimento-ação gera um território-pele absolutamente dinâmico, pois ele se desterritorializa em *continuum* e ao mesmo tempo se reterritorializa em *continuum* nele mesmo, em um tempo menor do que o mínimo pensável. Por isso instável, incerto e indeterminado. Em virtude disso que a fronteira também é lugar de conflito, pois ela é sempre móvel nesse turbilhão. É na pele, nessa linha entre um possível dentro (dobra do fora) e um possível fora (desdobra e projeção do dentro), que se encontra a fronteira.

Então, a fronteira não está na pele, já que é a própria pele, e nela que essa dinâmica atualização-virtualização, em turbilhão espiralado - porque não circular, porque nunca atravessa o mesmo ponto - acontece. É a pele que é esse *continuum* de movimento de virtualização-atualização impensável, incerto, indeterminado: dinâmica de atualização que emite e absorve virtuais. É nesse território-pele que está à memória enquanto duração e acúmulo de virtuais no presente, recriando-se – e, portanto, atualizam-se - a cada instante. A memória se territorializa na pele, no mais profundo da derme. Pele – memória – fronteira, ou ainda Memória – fronteira – Pele, ou ainda Fronteira – pele – memória.

Voltando a Valery, percebe-se que o mais profundo é a fronteira. Assim, a fronteira não está distante, ou seja, a mais longínqua fronteira é a própria superfície-território da pele. A fronteira sempre está próxima – basta ativá-la, basta transbordá-la nela mesma, já que ela mesma é o limite. Além da fronteira mais fronteira, além do limite, mais limite. Fronteira é pele e, nesse sentido, o mais profundo é também o mais próximo, o mais superficial. Esse espaço de fronteira – território-pele - é justamente o platô no qual respiram os corpos nômades. E o corpo nômade respirando não é aquele que não possui qualquer território, mas é justamente aquele que se territorializa no próprio movimento de desterritório. O nômade é pele.

A terra do corpo nômade é uma ação de potência, uma ação de possibilidades. Nesse sentido, ninguém mais aterrado que o corpo nômade, pois ele está quase sempre em velocidade, sempre em possibilidade de formação. Uma velocidade aterrada na ação de potência, aterrada na própria potência, no território de fronteira, na zona de experiência e possibilidades: velocidade aterrada - esse é o paradoxo do corpo nômade. Assim, a terra do nômade é a fronteira, mas cuidado: o nômade constrói a fronteira em sua velocidade aterrada. Na medida em que caminha, o corpo nômade potencializa a própria experiência de ser nômade, deixando, atrás de si, um rastro de possibilidades, um rastro de peste que pode gerar novos contágios. Um corpo nômade não descortina ou descobre fronteiras, ele as constrói em sua ação de potência e, ao mesmo tempo, a fronteira, como território de ação em desterritorialização abarca o corpo nômade. Retroalimentação.

Relação de puro Espaço de Escher: Qual mão desenha qual? A fronteira não preexiste, pois ela sempre é criada e recriada. Por isso a fronteira não é somente mapa-espacial, mas abarca também relações, criações, pensamentos, configurando-se como e na arte, como e na ciência, como e no espaço de possibilidades de todas as áreas, tempos e espaços.

Em *Eupalinos ou o Arquiteto* (VALÉRY, 1999), assim que Fedro começa a discorrer sobre a importância do detalhe, citando *Eupalinos*, Sócrates pondera: "Compreendo e não compreendo. Compreendo algo, mas não estou seguro de que compreenda exatamente ao que ele queria dizer" (p. 53).

Essa fronteira, portanto, não existe na linha que delimita territórios; ela se constrói e é criada-recriada na ação de um corpo nômade que se aterra no território em ação de desterritorialização, ou seja, na potência, na Zona de Experiência. Lançar um corpo cotidiano na



fronteira é, portanto, lançá-lo no nomadismo, ou seja, na ação ativa de possibilidades. Não arquiteturas do abandono (corpos) dóceis, mas arquiteturas (corpos) potentes. Não passivas, mas ativos.

Nem na vida, nem na morte: na fronteira e, para nós, a fronteira é sinônimo do movimento. É esse espaço ideal, essa zona de indeterminações e lapsos propícios ao pensamento, o qual possibilita a contaminação de diversos componentes, já que perderam o caule transcendental que os elegia como corpos incomunicáveis. É o espaço ideal da tela de cinema, tão cara a Deleuze, onde o mundo vibra em uma heterogênea composição de cores, tons, frequências, velocidades, realidades, perspectivas e matizes no domínio de um horizonte único, de uma unidade pulsante e, por isso, antípoda dos nivelamentos e homogêneses. É a afirmação do uno, sim, mas que se dá na unidade vital e apenas nela, um uno que só pode ser atingido pela multiplicidade, pelo fragmento, pela força diferencial e através deles apenas. É um uno que bebe em Leibniz e em seu Deus-mônada, e encena uma relação especular e conflituosa com filósofos da identidade unívoca, como Parmênides e sua matéria imóvel, admitindo unidade formal e pluralidade sensível, mas que os transgridem em benefício da diferença pura.

O fato é que com Deleuze essa simbiose perfeita da santíssima trindade composta pela representação à inteligência e à verdade, não é calada, mas invertida. O desejo, elemento negativo que deve ser domado, as pulsões parciais, corruptelas imperfeitas do ser total e vistas como deficitárias, mesmo por Freud, como falta a ser sanada, enfim, tudo aquilo que a filosofia da representação evita, ou seja, o erro é aqui tomado como potência, como via de acesso e ponto de partida não à filosofia, mas ao pensamento. Desejar uma arquitetura do abandono é uma potência a ser encarnada.

## Cartografar abandonos

Olho o mapa da cidade  
Como quem examinasse  
A anatomia de um corpo...  
(É nem que fosse o meu corpo!)  
Sinto uma dor infinita  
Das ruas de Porto Alegre  
Onde jamais passarei...  
Há tanta esquina esquisita, tanta nuance de paredes, há tanta moça bonita  
Nas ruas que não andei (E há uma rua encantada, que nem em sonhos sonhei...)  
Quando eu for, um dia desses,  
Poeira ou folha levada  
No vento da madrugada,  
Serei um pouco do nada  
Invisível, delicioso  
Que faz com que o teu ar  
Pareça mais um olhar,  
Suave mistério amoroso,  
Cidade de meu andar  
(Deste já tão longo andar!)  
E talvez de meu repouso...  
(QUINTANA, 2005, p. 33).

Vamos cartografar abandonos, vamos mapear, desenhar. É essa a proposta, entre eu e vocês, nós e vocês. Pensando uma arquitetura do abandono como produtora de subjetividade – na relação espaço-corpo –, sempre no (em) processo<sup>65</sup> de abandonar.

---

<sup>65</sup> “Sempre que o cartógrafo entra em campo há processos em curso. A pesquisa de campo requer a habitação de um território que, em princípio, ele não habita. Nesta medida, a cartografia se aproxima da pesquisa etnográfica e lança mão da observação participante. O pesquisador mantém-se no campo em contato direto com as pessoas e seu território existencial” (KASTRUP, PASSOS, & ESCÓSSIA, 2009, p. 56).

A subjetividade contrapõe-se a ideia de um sujeito pré-existente e é inseparável da noção de produção. Suas formas, sempre provisórias, em devir, são resultantes do jogo de forças e agenciamentos que é imanente à nossa presença corpórea e afetiva no mundo. O indivíduo está em permanente processo de subjetivação, do qual o seu corpo é ao mesmo tempo um agente produtor e um produto. A percepção, então, não é invariante, determinada exclusiva e completamente por sua organização fisiológica, mas faz parte, ela também, deste jogo dinâmico de produção (ENGEL, 2009, p. 2).

As cidades escreve Guattari, “são imensas máquinas produtoras de subjetividade individual e coletiva” (2000, p. 172). Arquiteturas do abandono (materiais e imateriais) participam da composição da experiência humana sob os mais variados aspectos.

Contatos humanos com as arquiteturas do abandono – os quais pensamos como sendo os equipamentos imateriais de que fala Guattari – como as edificações abandonadas, as ruínas, os restos, que proliferam pelas ruas da cidade – entendemos como equipamentos materiais –, podem cada um a seu modo e de diferentes maneiras, interpelar os cidadãos gerando experiências subjetivas.

Tal geologia filosófico-política convoca a uma decisão metodológica, ou melhor, a uma atitude (*ethos* da pesquisa) que opera não por unificação/totalização, mas por “subtração do único”, como na fórmula do n-1. Menos o Uno. Menos o Todo, de tal maneira que a realidade se apresenta como plano de composição de elementos heterogêneos e de função heterogenética: plano de diferenças e plano do diferir frente ao qual o pensamento é chamado menos a representar do que a acompanhar o engendramento daquilo que ele pensa. Eis, então o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas (KASTRUP, PASSOS, & ESCÓSSIA, 2009, p. 10).

Cartografar os territórios<sup>66</sup> abandonados, onde se expressa materialmente à crise existencial do ser humano. Território de desestabilização mental, social, meio ambiental, uma verdadeira crise eco-lógica<sup>67</sup>.

A chamada fase pós-industrial do desenvolvimento econômico tem induzido uma instauração do capitalismo em todos os níveis imagináveis. O desenvolvimento acelerado das novas tecnologias da informação tem contribuído para uma expansão da rede global que, em muitos casos, tem abduzido do espaço urbano as coordenadas exclusivamente temporais. A nova sociedade virtual e as grandes intervenções urbanas se fundamentam sobre um desdobrar que tem perdido totalmente sua finalidade humana, e a cidade somente progride materialmente. Por outro lado, seu tecido social se desintegra em guerrilhas urbanas, discriminações e segregações, manipuladas politicamente pelos meios de comunicação.

Podemos chamar de “des-urbanizações” ou “dês-arquiteturas”, uma redução progressiva dos lugares da cidade que realmente usamos, olhamos ou sentimos. Fruto da desfragmentação cada vez mais acentuada das coisas, das cidades e das edificações. Lugares que não significam mais nada, onde os usuários não gozam de mais nada, perde usos, formas e funções. É a decadência da tríade de Vitruvius: *utilitas, firmitas e venustas*. Nada mais é sólido, ou nunca foi, apenas o chão firme, às vezes

---

<sup>66</sup> Território segundo a filosofia de Deleuze, por certo compreende a ideia de espaço, mas não consiste na delimitação objetiva somente de um lugar geográfico. O valor do território é também existencial, ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos. O território distribui um fora e um dentro. O território é uma zona de experiência.

<sup>67</sup> No sentido definido por Félix Guattari, em que a crise ecológica não é meramente uma crise do meio ambiental, mas também, o social e o mental participam ativamente dela, “Não somente as espécies desaparecem, mas também as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana.”. In: (GUATTARI F. , 1990, p. 27).

nem isso. Nada mais funciona para o que foi pensado. Talvez reste apenas a beleza de alguns poucos lugares abandonados, às vezes nem isso.

São muitos atravessamento na vida cotidiana, que acaba por sofrer muitas trocas. Questões, como a crise da vida associativa e doméstica, na padronização da cultura e dos comportamentos, têm consequências diretas sobre os tempos e os espaços que nos desdobramos.

A vida diária apresenta diversas características de acordo com o indivíduo ou grupo ao qual se associa, varia segundo a cultura, estrato socioeconômico, sexo, idade, e inclusive adquire diversas configurações em uma mesma pessoa, conforme o seu próprio desdobramento de tempo.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como ação política ou como uma meditação (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 22).

Para nos aproximarmos da vida cotidiana, a noção de prática acaba por ser essencial. De Certau (2000, p. 34) acredita que prática da vida cotidiana possui uma peculiar criatividade para subverter as formas padronizadas de viver, as quais são impostas pela comunicação, publicidade, espaços geométricos e pelas instituições do desenho urbano na cidade.

Neste sentido, cada indivíduo, cada grupo possui formas específicas de produzir o seu espaço urbano cotidiano, o qual se desenvolve e que, às vezes, condiciona essa mesma produção. As práticas não se sucedem na cidade, mas a cidade, por imposição, acaba por se suceder, se repetir como continuidade na urbanidade. Então, os espaços urbanos não podem ser simples telões de fundo. O espaço urbano é um produto cultural, uma produção social derivada, por sua vez, de

práticas sociais inseparáveis da dimensão cotidiana, e é nesse contexto onde se diluem e se subvertem qualquer controle e modulação preconcebida ou abstrata.

A cidade contemporânea é uma cidade troca, onde proliferam zonas abandonadas, baldias e, ao mesmo tempo, surgem novas culturas e subculturas, tais como: *skatistas*, jogadores *on line*, novas comunidades religiosas, as quais são manifestações cotidianas da cidade. Cartografar abandonos é um cartografar a contemporaneidade nas cidades. Cartografias urbanas<sup>68</sup> e sentimentais<sup>69</sup>. Uma reunião entre a geografia, a filosofia, a arquitetura, o urbanismo e as artes contemporâneas.

Em um primeiro momento, podemos pensar que cartografias são apenas mapas, ou seja, desenhos em duas dimensões trabalhados digitalmente, impressos em papel ou observados na tela de um computador. Apenas representação de uma porção do espaço, de um lugar, seja ele geográfico ou conceitual, já que existem meios territoriais em ambos os casos.

Cartografia<sup>70</sup> é mapa, também. Para os geógrafos, é comunicação e análise. Por consequência, cartografia pressupõe comunicação. É um elemento de comunicação. É uma comunicação visual. Não só visual, como imagética, fílmica, sonora, ou dos sentidos, das sensações.

---

<sup>68</sup> As cartografias urbanas têm origem e se referem às seguintes “linhas de pensamento: a filosofia da diferença e o pós-estruturalismo, em especial proposto por Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Jacques Derrida e Michel de Certeau; as análises situacionistas propostas por Guy Debord e os Situacionistas; a análise polemológica das práticas proposta por Michel de Certeau; os processos levados a cabo por artistas visuais, imersos no chamado *giro etnográfico* das artes e diversos campos das artes visuais, a etnografia e os estudos culturais; e nas ferramentas visuais a partir da fotografia e das imagens fílmicas”. In: (ROCHA, 2008, pp. 166-167).

<sup>69</sup> Cartografar é um “envolver-se com a constituição de amálgamas de corpo-e-língua. Constituição de realidade. [...] Para realizar sua intenção o cartógrafo papa matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo”. In: (ROLNIK, 2006, pp. 231-232).

<sup>70</sup> “Representação gráfica, em geral uma superfície plana e numa determinada escala, com a representação de acidentes físicos e culturais da superfície da Terra, ou de um planeta ou satélite. As posições dos acidentes devem ser precisas, de acordo, geralmente, com um sistema de coordenadas. Serve igualmente para denominar parte ou toda a superfície da esfera celeste”. In: (OLIVEIRA, 1987, p. 233).

De localizar e sentir o mundo. Cartografia não é apenas um meio de comunicação, mas também um desenho. Cartografia é topografia, é fotografia, é psicologia; ela é, portanto, todos esses elementos utilizados para comunicar algo. Por conseguinte, a comunicação é algo que permeia todo o processo cartográfico (MARTÍN-BARBERO, 2002).

Como forma de comunicação, a cartografia apresenta distorções da realidade, mas toda a mensagem é uma mensagem distorcida da realidade, nenhuma é isenta. Toda ela é política. O que precisamos, é saber qual é a política de nossa cartografia, quais as minhas escolhas, meus caminhos e meus dejetos. Todos nós usamos mapas de alguma forma, nem que sejam mapas mentais, aqueles que se conformam na medida em que nos localizamos em determinado território. Ler mapas pressupõe um esforço mental, pressupõe experiência. Um mapa só adquire significado, quando o sujeito se propõe a trabalhar, estudar e decifrar os seus signos.

Leitor e autor do mapa são sujeitos ativos na comunicação cartográfica, devem lutar para isso. É preciso, na montagem ou leitura de um mapa, estar à espreita<sup>71</sup>, reparar, espiar, reinventar e, de alguma forma, sentir a vida que passa por ali.

Precisamos aproveitar as possibilidades das artes, da filosofia e da rede, suas potencialidades. É nesse momento que começam a surgir coisas interessantes. Ideias. Desejos.

---

<sup>71</sup> O “estar a espreita”, tem origem segundo Virginia Kastrup, no conceito de “atenção flutuante” descrito por Sigmund Freud. “Freud aponta que a mais importante recomendação consiste em não dirigir a atenção para algo específico e em manter a atenção uniformemente suspensa. Freud argumenta que o grande perigo da escuta clínica é a seleção do material trazido pelo paciente, operada com base em expectativas e inclinações do analista, tanto de natureza pessoal quanto teórica. [...] em seu sentido mais conhecido, a atenção flutuante, é a regra técnica que, do lado do analista, corresponde à regra de associação livre da parte do analisando, permitindo a comunicação de inconsciente a inconsciente”. In: (KASTRUP, PASSOS, & ESCÓSSIA, 2009, pp. 35-36).

Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, só uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, copiar, imitar ou fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isto o que faz não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a – paralela, núpcias sempre 'fora' e 'entre' (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 35).

Desejo como caos. Lugar nebuloso. Abandonado de tudo que se pensa sobre tudo. Desorganizado. Onde apenas o acaso poderia trazer forças para tirá-lo de seu estado estático. Uma força coletiva de pensamento em ação (GUATTARI & ROLNIK, 2006).

Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia urbana, nesse caso, acompanha<sup>72</sup> e se faz ao mesmo tempo em que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afectos<sup>73</sup> contemporâneos, em relação aos quais os universos videntes tornaram-se obsoletos.

Abandonamos a concepção mecanicista do social, que reduz tudo a um puro reflexo econômico e a concepções idealistas – mesmo que uma arquitetura do abandono tenha sua origem no puro materialismo.

Entramos nos abandonos para velos, mais que isso, para ver de dentro para fora, de fora para o dentro. Não sabemos mais o que é dentro e o que é fora.

---

<sup>72</sup> Um acompanhamento que requer dispositivos. Dispositivos que tencionem, movimentem, desloquem para outro lugar, procurem outros agenciamentos. “[...] Ele é feito de conexões e, ao mesmo tempo, produz outras. Tais conexões não obedecem a nenhum plano predeterminado, elas se fazem num caminho da afecção onde partes podem se juntar a outras sem com isso fazer um todo. Numa cartografia o que se faz é acompanhar as linhas que se traçam, marcar pontos de ruptura e de enrijecimento, analisar os cruzamentos dessas linhas diversas que funcionam ao mesmo tempo”. In: (KASTRUP, PASSOS, & ESCÓSSIA, 2009, pp. 90-91).

<sup>73</sup> Para Gilles Deleuze, não há perceptos sem afectos. Os afectos são os devires, são devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças. São potências. In: (BOUTANG P. A., 2004).



Necessitamos dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. Para Suely Rolnik: “O cartógrafo é antes de tudo um antropófago” (ROLNIK, 2006, p. 23).

Cartografar abandonos diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. O que importa é que estejamos atentos às estratégias do desejo em qualquer momento da existência humana: desde os movimentos sociais, formalizados ou não, as mutações da sensibilidade coletiva, a violência, a delinquência. Tudo que se passa. Absorvemos matérias de qualquer procedência.

Cartografar, aqui, é poder desenhar as relações nos seus territórios, é dar atenção aos seus movimentos de reterritorialização nos seus desejos de reterritorializar. É poder envolver-se de modo delicado e não menos produtor (RIBEIRO C. J., 2008, p. 77).

Expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorar arquiteturas do abandono. Buscar elementos/alimentos para compor essas cartografias. Descobrir matérias de expressão misturadas a outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos abandonados.

Nada haver com o explicar, nem o revelar, o que são arquiteturas do abandono, mas "entender", para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar, mas sim buscar intensidades, por todos os lugares, por todos os lados. Tudo que pede passagem, que quer falar. Nosso problema não é o do falso ou verdadeiro, nem do teórico ou empírico, mas sim na esteira de Rolnik (2006), o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. É a exploração invisível de

um Queremos é participar embarcar na constituição de territórios existenciais<sup>74</sup>, constituição de realidade. Queremos deixar nosso corpo vibrar todas as frequências possíveis e ficar inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização.

Um problema contemporâneo – as arquiteturas do abandono –, um método<sup>75</sup> contemporâneo – a cartografia, e uma escrita contemporânea<sup>76</sup> – a *pop'*escrita.

---

<sup>74</sup> “Habitar um território existencial, diferente da aplicação da teoria ou da execução de um planejamento metodológico prescritivo, é a colher e ser acolhido na diferença que se expressa entre os termos da relação: sujeito e objeto, pesquisador e pesquisado, eu e mundo”. In: (KASTRUP, PASSOS, & ESCÓSSIA, 2009, pp. 149-150).

<sup>75</sup> “A metodologia quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*”. In: (KASTRUP, PASSOS, & ESCÓSSIA, 2009, p. 10).

<sup>76</sup> Escrita contemporânea pensada como política de narratividade, que acompanha processos, mais do que representa estado deles; “[...] intervém na realidade, mais do que a interpreta; monta dispositivos, mais do que atribui a eles qualquer natureza; dissolve o ponto de vista dos observadores, mais do que centraliza o conhecimento em uma perspectiva identitária e pessoal”. In: (KASTRUP, PASSOS, & ESCÓSSIA, 2009, pp. 169-170).

## **O abandono sobre a ótica de Deleuze, Guattari e Nietzsche**

Nietzsche a quem podemos considerar o filósofo do abandono, do desapego, tal qual afirma em *Além do Bem e do Mal*, não se prende a nada, nem a seu próprio desprendimento (1992, p.46). A filosofia do risco, do amor ao estranho, e talvez da completa perda de si. Uma filosofia que vai além das lógicas binárias, nada de extremos – não existe oposição entre o habitado e o abandonado – mas vai à busca de uma perda de si, do domínio do representável e do cognoscível. Deste ponto de vista *Zarathustra* é um mestre do antimestre, não ensina nada, apenas a abandonar, a deixar de segui-lo, sem modelo, sem método, sem causas, sem vontade que proponha ou atinja metas, sem doutrina, ou uma doutrina que põe em crise a lógica da identidade. Assim *Zarathustra* viaja sem meta, é um caminhante, que não narra em suas histórias grandes feitos, mas acasos, encontros e sonhos.

Deleuze e Guattari pensam, com Nietzsche, que pensar é como um saber dançar, saber captar matizes, dar passos com os conceitos, com as palavras. Como máquinas de guerra, como o trajeto do nômade, que está sempre entre dois pontos, que se abre ao pensamento da estranheza, num “encontro fortuito e inevitável” (*Proust e os signos*, 1987, p.100). Tudo pelas fissuras, que se abandonam ao caos, nas noções de rizoma e devir, nas ideias de desterritorialização e nomadismo, no pensamento dobrado, na superfície do múltiplo, no campo da imanência. Tudo isso tomamos de Nietzsche, Deleuze e Guattari, para deixarmo-nos ir, abandonar.

Como em *O Anti-Édipo*, quando Deleuze e Guattari, desconstroem a psicanálise analítica no caminho do desejo e da liberdade. Também em *Diálogos*, obra que Gilles Deleuze escreveu com Claire Parnet, ele diz que hoje devemos ler um livro como escutamos um disco: se gostamos, se a música nos toca de alguma maneira, se produz em nós efeitos, intensidades, afetos seguiram

ouvindo e ouvimos mais e mais; mas se a música não nos toca, não nos afeta, ou se nos afeta negativamente, abandonamos o disco, desligamos o rádio ou mudamos de estação.

É isso, tratamos aqui da fresta, do cinza, desse espaço abandonado, do não visto, desse lapso, do lugar que o arquiteto e urbanista querem logo revitalizar, restaurar, remodelar, redecorar, reinventar, tudo para não pensarmos o agora, vício da imagem pensamento, galgada por pressupostos prontos e que Deleuze nos convida a abandonar.

Em *Diferença e Repetição* (2006), descreve oito postulados, vícios do pensamento, e sob os quais, ao nos depararmos com espaços do abandono deveríamos deixar de lado, ou ao menos nos libertar.

O primeiro postulado é do princípio da boa vontade e da boa natureza do pensamento, uma imagem do pensamento pré-filosófica e natural, ver edifícios abandonados seria natural, da ordem da vida, tudo tem que se renovar. Imagem moral dos abandonos, seria nesse ponto de vista necessário “acabar com os abandonos”, seria um dever da sociedade, por isso existem deveriam existir leis para tal fim dos abandonos. Bem sendo assim Deleuze propõe que o pensamento abandone a moral, “mesmo que fosse a custa das maiores destruições, das maiores desmoralizações” (2006, p. 193).

A cidade sem abandonos seria o pensamento ideal e de senso comum, esse é o segundo postulado, “todo mundo sabe isso”, “todo mundo quer isso”, como se quer viver numa cidade limpa, abandonos são sujos. Assim como o terceiro postulado é o do modelo ou da reconhecimento, um pensamento aprisionado a ortodoxia, religiosamente verdadeiro, assim como os modelos de cidades “ideais” ou mesmo de algumas cidades americanas, que pressupõe uma vida feliz e que pode ser

repetida sem erro. Espaços do abandono acabam por trazer a tona o extrapolar dessas normas, o que é insignificante, o banal do cotidiano, tudo muito estranho, difícil não causar vergonha a nós arquitetos e urbanistas essa situação, afinal de quem é esse projeto arquitetônico ou urbano que agora está abandonado? Estamos pisando fora da igreja-arquitetura.

O quarto é o postulado do elemento ou da representação<sup>77</sup>, para Deleuze a representação se define pela: “identidade no conceito, a oposição na determinação do conceito, a analogia no juízo e a semelhança no objeto” (DELEUZE, 2006, p. 200). Espaços abandonados não têm mais identidade, ou melhor, tem apenas a identidade de abandono. Identidades abandonadas que não tem mais a possibilidade de recriação do outro ou de rememoração.

Não estamos aqui representando abandonos,

[...] porque o mundo da representação se caracteriza por sua impotência em pensar a diferença em si mesma; e, ao mesmo tempo, em pensar a repetição para si mesma, pois esta só é apreendida por meio da reconhecimento, da repartição, da reprodução, da semelhança, na medida em que elas alienam o prefixo RE nas simples generalidades da representação (DELEUZE, 2006, p. 201).

Ver os abandonos como elemento negativo ou um erro na cidade, é o quinto postulado, o erro como desventura, e a necessidade de apontar o caminho certo. Não um abandono pode ter sentido sim,

[...] quando o jogo do pensamento deixa de ser especulativo para tornar-se uma espécie de jogo radiofônico. É preciso, pois, subverter tudo: o erro é que é um fato, arbitrariamente extrapolado, arbitrariamente projetado no transcendental; quanto às verdadeiras estruturas transcendentais do pensamento e quando o “negativo que

---

<sup>77</sup> Para Deleuze a representação se define pela: “identidade no conceito, a oposição na determinação do conceito, a analogia no juízo e a semelhança no objeto” (DELEUZE, 2006, p. 200).

as envolve, talvez seja preciso procurá-las em outra parte, em outras figuras que não as do erro (DELEUZE, 2006, pp. 216-217).

O sexto postulado, da função lógica ou da proposição, abandonos vistos apenas como não-sensos, lugares de observação sem importância e sem interesse, produto talvez apenas de um projeto mal formulado. Para Deleuze:

Encontramo-nos, então, numa estranha situação: descobre-se o domínio do sentido, mas ele é remetido apenas a um faro psicológico ou a um formalismo lógico, sendo preciso, acrescenta-se aos valores clássicos do verdadeiro e do falso um novo valor, o do não-sentido ou do absurdo (2006, p. 221).

Por outro lado, abandonos, devem ser vistos em um campo de sentido, do que se agita na fresta, “o sentido é apenas um vapor movendo-se no limite das coisas e das palavras (DELEUZE, 2006, p. 225). Por isso adentrar no mundo dos espaços do abandono é da ordem da complexidade e das multiplicidades. Ideia que se segue no sétimo postulado, o das modalidades e das soluções, talvez o maior vício dos arquitetos e urbanistas, estamos sempre à procura de soluções, pensar para os arquitetos é resolver, organizar, “o mestre apresenta um problema, sendo nossa tarefa de resolvê-lo e sendo o resultado desta tarefa qualificado de verdadeiro ou de falso por uma autoridade poderosa” (DELEUZE, 2006, p. 228).

Abandonos são difíceis de demarcar como verdadeiros ou falsos, ora são abandonos, ora são habitados, podem ser reabilitados ou demolidos. Tudo o que pensamos subverte o certo e o errado, o que é abandono e o que não é.

Finalmente o oitavo é o postulado do fim ou do resultado, do saber. Subordinação do saber ao aprender e da cultura ao método, tudo se sabe na cultura arquitetônica, “a aprendizagem está, antes de tudo, do lado do rato no labirinto, ao passo que o filósofo fora da caverna considera

somente o resultado – o saber – para dele extrair os princípios transcendentais” (DELEUZE, 2006, p. 238).

Adentrar abandonos coloca-nos na pele do rato, devir-rato, “deste modo toda a teoria platônica da aprendizagem funciona como um arrependimento, esmagado pela imagem dogmática nascente, e suscita um sem-fundo que ela permanece incapaz de explorar” (DELEUZE, 2006, p. 239). Se pensarmos os abandonos como fim em si mesmo, apenas estaremos recapitulando todos os outros postulados, empobrecendo-o.

Se cada postulado tem duas figuras, é porque ele é uma vez natural e uma vez filosófico; uma vez no arbitrário dos exemplos e uma vez no pressuposto da essência. Os postulados não têm necessidade de serem ditos: eles agem muito melhor no silêncio, no pressuposto da essência como na escolha dos exemplos; todos eles foram à imagem dogmática do pensamento. Eles esmagam o pensamento sob uma imagem que é a do Mesmo e do Semelhante na representação, mas que trai profundamente o que significa pensar, alienando as duas potências da diferença e da repetição, do começo e do recomeço filosófico (DELEUZE, 2006, p. 240).

É nesse ponto, e em Diferença e Repetição, que Deleuze situa a filosofia da diferença, em contraste com a concepção que entende a diferença como diferença entre duas coisas, mas acaba por enunciar uma “diferença em si”. Não a diferença entre um abandono e um habitado, mas sim a diferença produzida no próprio espaço abandonado. É preciso abandonar as imagens, ao menos as imagens representação, significado, identidade. O abandono pensado como a diferença em si, acaba por conceber a vida e os processos de criação de novos mundos. Abandonos constituídos de forças, fluxos e relações entre si, muito mais do que simplesmente do que algumas poucas edificações abandonados no meio de espaços habitados.

Tudo para dissolver as fronteiras do entre, da fresta, do beco, do que separa, todo o conteúdo dos abandonos arrastados pela expressão. Conjugação entre o filosófico e o não-filosófico, a arquitetura e a não arquitetura, a arte e a não arte, tudo para evitar as armadilhas da imagem-pensamento, impostas pela representação clássica. Uma cidade, um livro, um filme, uma música, tudo esburacado, mas nem tudo. Em *Mil Platôs* (1995, vol. 3 e 5), de Deleuze e Guattari, descobrimos os espaços lisos e estriados – nômades e sedentários, o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço definido pelos aparelhos de estado, que são distintos, mas não opostos, nos abandonos se encontram sempre em fronteira. Deleuze e Guattari diferem espaços lisos de espaços estriados ilustrando-os com vários modelos. No modelo tecnológico, o tecido é designado como espaço estriado – a horizontalidade dos fios é fixa e a verticalidade é móvel. Enquanto seu comprimento pode ser infinito, sua largura sempre é fixa. O tecido é um tipo de espaço com avesso e direito e sua trama é regular – os fios entrecruzam-se sempre da mesma forma, perpendicularmente. Já o feltro, sólido e flexível representa, nesse modelo, o espaço liso. Liso, para Deleuze e Guattari, não significa homogêneo, pois o feltro, apesar da textura lisa, é constituído por um emaranhado de fios sem nenhuma ordem de entrecruzamento. Não tem direito, nem avesso, nem centro.

Transitam, misturam, esses espaços lisos e estriados. O espaço liso não para de ser traduzido, met-amor-foseado em um espaço estriado, e o estriado constantemente abandonado a um espaço liso. Espaço de indicernibilidade, uma zona esfumada, onde podemos abandonar ou encontrar tudo aquilo que ali mesmo havíamos perdido. Agamben se pergunta “de que modo a vida nua<sup>78</sup> habita a

---

<sup>78</sup> Agamben discute o sentido do termo “nua” no sintagma “vida nua” que, segundo ele, e em formulação corresponde ao termo grego *haplos*, com o qual a filosofia primeira define o ser puro. “O isolamento da esfera do ser puro, que constitui a realização fundamental da metafísica do ocidente, não é, de fato, livre de analogias com o isolamento da vida nua no âmbito de sua política. Aquilo que constitui, de um lado, o homem como animal pensante, corresponde minuciosamente,



polis?” (2002, p.15), uma de nossas hipóteses é de que um desses modos/lugares são os espaços do abandono.

Deleuze a partir de seu encontro com Félix Guattari, escrevem *O Anti-Édipo* (1996), onde faz uma pesada crítica a psicanálise e a fixação do triângulo edipiano (eu, papai e mamãe), criando uma série de conceitos – esquizoanálise, máquinas desejanças, corpo sem órgãos, desterritorialização, entre outros tantos, que utilizaremos no decorrer da tese. O esquizofrênico como um novo tipo de rebeldia, de revolta, intervindo no campo político e social, para que todo o processo desejante siga, também, suas linhas de fuga. Sem centro, sem hierarquia, sem vanguarda, sem chefes. Tal qual um espaço abandono, uma arquitetura abandonada, sem dono, sem lei.

Para Freud os esquizofrênicos parecem filósofos. O esquizofrênico é o produtor universal, não se pode distinguir o produzir e o seu produto. O esquizofrênico dispõe de modos particulares de referência diferentes do código social. O esquizofrênico vive a natureza como processo de produção. Há três sentidos para a produção: produção de produções (de ações e de reações); produções de registros (de distribuições e de pontos de referência); produções de consumos (de volúpias, angústias e dores). O homem e a natureza não são dois termos distintos. O objeto supõe a continuidade de um fluxo e o produzir está sempre inserido no produto. Parte da libido, como energia de produção, transformou-se em energia de registro (*Numen*), uma parte desta se

---

do outro, o que o constitui como animal político. Em um caso, trata-se de isolar dos ,múltiplos significados do termo “ser” [...] o ser puro (*ōn haplôs*): no outro, a aposta em jogo é a separação da vida nua das múltiplas formas de vida concretas. Ser puro, vida nua – o que está contido nestes dois conceitos para que tanto a metafísica quanto a política ocidental encontrem nestes, e somente nestes, o seu fundamento e o seu sentido? Qual é o nexos entre esses dois processos constitutivos, nos quais metafísica e política, isolando o seu elemento próprio, parecem chocar-se com um limite impensável? Visto que, por certo, a vida nua é tão indeterminada e impenetrável quanto o ser *haplôs* e, como deste último também se poderia dizer dela que a razão não pode pensá-la senão no estupor e no assombramento (quase atônita, Schelling)”. In: (2002, p. 187).

transforma em energia de consumo (*Voluptas*). A esquizofrenia é o processo de produção do desejo e das máquinas desejantes.

Em primeiro lugar, uma máquina se define como um sistema de cortes, ou seja, está em relação com um fluxo material contínuo que ela corta. Em segundo lugar, todas as máquinas comportam uma espécie de código que está armazenado nela, este código é inseparável do seu registro e da sua transmissão nas diferentes regiões do corpo. Em terceiro lugar, define-se o corte-resto ou resíduo, que produz um sujeito ao lado da máquina, adjacente a ela: esse sujeito não tem uma identidade específica ou pessoal. O primeiro modo remete para a síntese conectiva e mobiliza a libido como energia de extração. O segundo, para a síntese disjuntiva, mobiliza o *Numen* como energia de destacamento. O terceiro, para a síntese conjuntiva, e mobiliza a *Voluptas* como energia residual. Extrair, destacar e restar, é produzir, é efetuar as operações reais do desejo. Parte-se do princípio que o desejo é sempre constitutivo de um campo social.

A máquina só produz um corte de fluxo se estiver ligada a outra máquina que se supor produzir o fluxo. E claro que a máquina também é, por seu turno, um corte. Mas só o é em relação a uma máquina que produz idealmente, ou seja, relativamente, um fluxo contínuo infinito. E assim temos a máquina-ânus e máquina-intestino, a máquina-intestino e a máquina-estômago, a máquina-estômago e a máquina-boca, a máquina-boca e o fluxo do rebanho (e assim sucessivamente) (1996, p. 40).

Destacam-se três tipos de máquinas sociais. Uma máquina técnica implica um elemento não humano, atuante, transmissor ou motor, mesmo manual em sua forma mais simples, que prolonga a força do homem. A máquina territorial é a primeira forma de *socius*, a máquina de inscrição primitiva - mega-máquina que cobre o campo social. A sociedade primitiva não é um meio de troca (que objetiva fazer circular), mas é um *locus* em que o essencial é marcar e ser marcado, pois só há

circulação onde a inscrição e a codificação permite ou exige. Já uma máquina despótica promove uma destruição das codificações primitivas por reduzi-las a elementos secundários. O déspota recusa as alianças e as filiações dos primitivos, colocando-se como um sujeito de um saber desterritorializado que o liga diretamente a Deus e o conecta ao povo. Para que a máquina capitalista nasça vai ser preciso uma conjunção de fluxos descodificados: o trabalhador desterritorializado transformado em trabalhador livre e nu (vendendo sua força de trabalho) e o dinheiro descodificado transformado em capital (capaz de comprar a força de trabalho).

Só há máquinas, grupos e populações no inconsciente. A verdadeira diferença está entre as máquinas molares<sup>79</sup>, sejam elas sociais, técnicas ou orgânicas, e as máquinas desejanteres que são de ordem molecular. As máquinas desejanteres moleculares são investimentos das grandes máquinas molares. Deriva daí dois polos distintos do investimento libidinal social: o polo paranoico, reacionário fascista e o polo esquizoide revolucionário. Os dois polos definem-se, o primeiro, por linhas de integração e territorialização que param os fluxos, os estrangulam, estendem e recortam segundo os limites interiores do sistema; o outro, por linhas de fuga que os fluxos descodificados e

---

<sup>79</sup> Molar e molecular são dois modos de recortar a realidade, são planos indissociáveis que, apesar de terem seus modos próprios de funcionamento, atravessam-se o tempo todo. Eles correspondem ao que Rolnik (ROLNIK, 2006, p. 59) chama de "duas formas de individuação, duas espécies de multiplicidades, [...] duas políticas". O plano molar seria o plano da segmentaridade dura, do visível, dos processos constituídos, onde encontramos a predominância das linhas duras (família, profissão, trabalho etc.). Estas estão subordinadas a um ponto de referência que lhes dá sentido e implicam dispositivos de poder diversos que sobre codificam os agenciamentos em grandes conjuntos, identidades, individualidades, sujeitos e objetos. Este plano comporia o que Deleuze e Guattari (1995, p. 90) chamam de um sistema arborescente, que se caracteriza por desdobramentos e derivações a partir de uma referência primeira e funciona por reprodução. O plano molecular, por sua vez, refere-se ao plano da formalização do desejo, do invisível, onde não se tem unidades, mas intensidades. Nele, temos a predominância das linhas flexíveis (fluxos, devir etc.) que buscam se desviar da sobrecodificação totalizadora das linhas duras e das linhas de fuga (abstratas) que, compondo um plano submolecular, conecta-nos com o desconhecido, operando aberturas para um campo de multiplicidades. Estas linhas formariam um sistema de rizomas.

desterritorializados seguem, inventando os seus próprios cortes. O investimento paranoico submete a produção desejante fazendo passar o limite para dentro do *socius*, deslocando-o entre dois conjuntos molares: o social como partida e o familiar como chegada. Definem-se, portanto, entre os paranoicos como grupos sujeitados e os esquizos como grupos-sujeitos.

O revolucionário é o primeiro a ter o direito de dizer: O Édipo? Sei lá o que é isso! Trata-se de deixar passar um fluxo esquizofrênico capaz de subverter o campo da psicanálise. Acontece até de um único homem funcione como fluxo-esquize, como grupo-sujeito, em ruptura com o grupo sujeitado de se excluiu ou é excluído: Artaud, o esquizo. A esquizofrenia não é a identidade do capitalismo, mas a sua diferença, o seu desvio, a sua morte.

Deleuze e Guattari, não negam o triangulo edipiano, mas sim procurar experimentar “como é que se criam lugares e funções que os pais vão ocupar como agentes especiais, em relação com outros agentes?” (1996, p. 50).

Tudo que se passa sobre um corpo são sempre fluxos, uma pessoa abandonada, uma edificação, qualquer espaço do abandono é sempre um corte do fluxo. Um abandono é uma chegada e uma partida para a produção de fluxos e também a intersecção de variados fluxos.

Um abandono pode atravessar varias etapas: a saída das pessoas que habitavam o lugar, o fechamento do lugar, o vandalismo, a abertura de frestas, a abertura total, o desmoronamento, a ruína e a morte. Tudo codificado, até certo ponto ainda pode ser recuperado, depois só entulho. Tudo sob controle.

Mas o que temer então, o descontrole, o dilúvio, quanto tudo isso ocorre ao mesmo tempo. Aí, não podemos mais codificar, descrever ou classificar. Alguma coisa que fluiria e que arrastaria

esta sociedade a uma espécie de desterritorialização, que faria fundir a terra sobre a qual ela se instala: então o abandono é um drama, olhamos para ele, mas não queremos ver, nos incomoda, desacomoda.

Porque facilmente podemos descobrir códigos para preencher esse espaço, cada vez que algo tenta escapar, e a máquina recomeça, reterritorializa-se. Desterritorializar aqui seria abandonar, nos deixar levar por uma onda.

[...] construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. [...] precisamos às vezes inventar uma palavra Barbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção como pretensão nova é que não há no território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para reterritorializar em outra parte (BOUTANG P. A., 2004).

Toda a prática do pensamento deleuziano, é um processo de desterritorialização, de passagem perpetua de um território para o outro, de abandono, rompendo os limites entre a estética, ética e política. Abandonar algo em direção a outro, ao outro, mudar de um edifício a outro, de pensamento em pensamento. Inicialmente Deleuze e Guattari associam esse movimento ao sentido psicológico de territorialização, nas primeiras alusões de Guattari<sup>80</sup> ao termo, nos anos 1960, passando pela análise das desterritorializações na máquina de produção desejante do capitalismo, nos anos 1970, até a vasta concepção natural, sociológica e filosófica de territórios em *Mil Platôs* (1995) e *O que é a filosofia?* (1992), nos anos 1980-90.

---

<sup>80</sup> Deleuze, em *Diálogos* (1998), afirma que foi Félix Guattari quem inventou as palavras territorialização e desterritorialização.

Conceito esse aproximado da geografia, e, portanto também do urbanismo, dentre outros conceitos. Roberto Machado (1990) dá ênfase a “geograficidade” da genealogia deleuziana, afirmando:

Sua característica mais elementar é o fato de ela se propor mais como uma geografia do que propriamente como uma história, no sentido em que, para ela, o pensamento, não apenas e fundamentalmente do ponto de vista do conteúdo, mas de sua própria forma, em vez de constituir sistemas fechados, pressupõe eixos e orientações pelos quais se desenvolve. O que acarreta a exigência considera-la não como uma história linear e progressiva, mas privilegiando a constituição de espaços, de tipos (p. 9).

Machado fala então de uma “geografia do pensamento” deleuziana, “profundamente dualista”, baseada em dois espaços heterogêneos e antagônicos, propriedade não apenas da filosofia, mas do pensamento em geral. Deleuze chega até mesmo “a utilizar a expressão “dualidade primordial” para situar a relação entre os dois tipos de espaço: o espaço liso (vetorial, projetivo, topológico) e o espaço estriado (métrico)” (1990, p. 11).

Trabalhar com conceitos na obra de Deleuze e Guattari, seja ele desterritorialização, o duo molar-molecular ou mesmo rizoma, traz alguma dificuldade, no momento em que para eles os conceitos são algo fugidio, literalmente “rizomático” e múltiplo (“articulação, corte e superposição”), fazendo sempre referência a outros conceitos<sup>81</sup> (DELEUZE & GUATTARI, 1992).

---

<sup>81</sup> Allié (1995) afirma que “o conceito do conceito é o conceito dando a perceber a modalidade de sua aparição na descrição de suas operações e de sua organização interna de multiplicidade processual (nesse sentido, criar conceitos é fazer de todo conceito o conceito de seu próprio conceito: o conceito como criação, processo singular, não-universal: autopoiese do conceito. Teremos percebido que os grandes conceitos criados por Deleuze e Guattari são todos conceitos de conceito?)” (p. 100).

O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. Os conceitos, neste sentido, pertencem de pleno direito a filosofia, porque é ela que os cria, e não cessa de criá-los. O conceito é evidentemente conhecimento, mas conhecimento de si, e o que ele conhece é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna. Destacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Erigir o novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento, o possível como acontecimento [...] (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 46).

Poderíamos alegar que há um “potencial idealista” nesta proposição (o conceito como conhecimento, mas conhecimento do conhecimento). Mas isto seria reduzir o pensamento deleuziano a um sentido clássico, representacional. Para eles, o próprio conceito é um acontecimento, “o novo evento das coisas e dos seres”. Eles ressaltam frequentemente que não se trata de separar o conteúdo de expressão, a natureza da história, o material do imaterial. Abandonos, portanto, são edifícios, arquiteturas, espaços da arte e da literatura, mas muito também do pensamento.

Deleuze considera o campo que é o conceito como sendo absolutamente real. É absoluto no sentido de que não está em lugar algum nas coordenadas de extensão espaço-tempo, e é também perspectivo, pois a variação do campo aborda sempre, sob certo ângulo, uma singularidade de sua própria co-presença.

A filosofia oscilaria entre um “ignorar tudo a respeito do conceito” (que seria então delegado ao âmbito da ciência) e um “conhecimento de pleno direito e de primeira mão, a ponto de nada dele deixar para a ciência, que, aliás, não tem nenhuma necessidade dele e que só se ocupa de estado de coisas e de suas condições”. O conceito da filosofia seria uma espécie de “conceito primeiro”, talvez

podéssemos dizer, e a grandeza da filosofia “avalia-se pela natureza dos acontecimentos aos quais seus conceitos nos convocam, ou que ela nos torna capazes de depurar em conceitos” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 46)<sup>82</sup>.

A criação de conceitos do abandono seria um problema de vizinhança, de conexão de um com o outro, um problema de repartição de conceitos, do habitar fronteiras e não de atribuição de um conceito a um domínio da realidade. O pensamento e seu devir seriam uma questão referente a grupos humanos, meios, territórios, tratando-se mais de geografia do que de história. Abandonos como transformadores (*transformers*), ao contrário da ciência, que busca especificar e estabilizar domínios específicos do real, os conceitos na filosofia intervêm em problemáticas para desestabilizar, criando novas conexões não só com outros conceitos como o próprio contexto histórico-geográfico. Trata-se, pois, de saber mais como o conceito de abandono “funciona” ou que se pode “fazer” com ele do que propriamente explicar seu significado. Assim, o conceito de abandono, e os demais conceitos deleuze-guattarianos, não possuem um conteúdo independente, autônomo, a não ser o que adquirem através do uso num contexto de abandono.

Esta valorização dos contextos dos contextos dos abandonos ou daquilo que Deleuze e Guattari denominam de “*milieu*” dá a geografia, e em consequência ao urbanismo, um papel central na obra dos autores. O novo paradigma, diz Eric Allié, envolve pensar em termos de devir e não de evolução, em qualidades expressivas e não em funções, um pensamento processual, “novo paradigma estético implicando o gesto experimental de uma razão contingente, mais geográfica e etológica do que de história [...]” (1995, p. 94).

---

<sup>82</sup> Em *O que é a filosofia?* (1992), Deleuze e Guattari, vão distinguir conceitos científicos (que chamam de funções) de conceitos filosóficos.



É, no mínimo, curioso como, num pensamento centrado no movimento, no abandonar-se, nas conexões, de um abandono a um habitado, a dimensão espacial, e não histórica, emerge com tanta força. Trata-se, por certo, da valorização das simultaneidades, dos devires e de um tipo específico de conexão, o do “rizoma”, ou seja, muito mais os contextos e interações do que as filiações e sucessões.

Deleuze e Guattari fazem uma distinção entre devir (a criação do novo) e história. Nas próprias palavras de Deleuze, “devires pertencem à geografia, são orientações, direções, entradas e saídas” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 55).

Uma análise puramente histórica dos abandonos omitiria fundamentalmente a criação, o intempestivo, o inesperado e o surpreendente. O devir deleuziano precisa do estado das coisas para não permanecer indeterminado. O devir não é separável, mas escapa da história. O devir-abandono irrompe no tempo, mas não provem dele, não se reduz a ele.

Por mais polemicas que possam parecer essas proposições, reconhecemos que podemos fazer muitas pontes construídas sob a inspiração da “desterritorialização” deleuze-guattariana, de um abandonar-se da própria imagem pensamento abandono, recriando, reconstruindo por outros caminhos, aqui nos espaços do cinema, da arte, da literatura, da música, das próprias arquitetura e filosofia.

A filosofia de Deleuze e Guattari, também denominada teoria das multiplicidades, constituem a própria realidade, propondo assim superar dicotomias entre consciente e inconsciente, natureza e história, corpo e alma. Embora autores reconheçam subjetivações, totalizações e unificações “processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades”, estas “não supõem

nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 8). Um “modelo de realização”, portanto, não é hierarquia da árvore-raiz, mas a pluralidade do rizoma.

Deleuze e Guattari, assim, constroem seu pensamento através do modelo do rizoma. Neste, os conceitos não estão hierarquizados e não partem de um ponto central, de um centro de poder ou de referencia aos quais os outros conceitos devem se remeter. O rizoma funciona através de encontros e agenciamentos, de uma verdadeira cartografia das multiplicidades. O rizoma é a cartografia do abandono, o mapa das multiplicidades. Enquanto o modelo árvore-raiz é “decalque”, reprodução ao infinito, o rizoma-canal é “mapa”, “voltado para uma experimentação ancorada no real”, aberto, desmontável, reversível, sujeito as modificações permanentes, sempre com múltiplas entradas, ao contrário do decalque, que “volta sempre ao mesmo” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 22).

Ao propormos o rizoma para pensar espaços do abandono, buscamos contrapor, sem negar, o pensamento arborescente<sup>83</sup>. O pensamento arborescente, ou simplesmente em árvore, aquele que opera por hierarquização e pela centralidade, ou seja, estabelece um centro de origem (uma genealogia), como observamos em Kevin Lynch, anteriormente.

[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore lingüística a maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrario, cada traço não remete necessariamente a um

---

<sup>83</sup> “Nem outro nem novo dualismo. Problema de escrita: são absolutamente necessárias expressões inexatas para designar algo exatamente. [...] a inexatidão não é de forma alguma uma aproximação; ela é, ao contrário a passagem exata daquilo que se faz. Invocamos um dualismo para recusar um outro. Servimo-nos de um dualismo de modelos para atingir um processo que se recusa todo modelo” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 32).

traço linguístico: cadeias semióticas de toda uma natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 15).

A árvore remete-se a centros de poder, a hierarquia, estruturas e relações biunívocas. Todo o poder soberano agambiano, as instituições e aparelhos de Estado, a escola, a fábrica se organizam de forma arborescente, os espaços do abandono, por outro lado, são rizomáticos. Para Deleuze e Guattari, existe uma relação entre o rizoma e a árvore, apesar de criticarem a árvore, afirmam que existe uma relação entre eles, que os ultrapassa um ao outro, cidade e abandono modificando a própria natureza:

O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um (a árvore) age como modelo e como decalque transcendentem, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro (o rizoma) age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 31).

No rizoma-abandono coexistem segmentos que vão endurecer-se e tornar-se árvores, ao mesmo tempo em que na árvore pode se dar a constituição de um rizoma, quase como as vegetações que teimam em nascer na fachada limpa de um edifício novo, até mesmo, recém-construído.

Em outras palavras, o par rizoma-árvore se relaciona fortemente com outro, central na obra de Deleuze e Guattari, as:

[...] segmentaridades” rígida e flexível, ou molar e molecular: “Toda sociedade, mas também o indivíduo, é atravessado pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular. [...] sempre uma pressupõe a outra. Em suma, tudo é

político, mas toda a política é ao mesmo tempo macro política e micropolítica (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 90).

Em Diálogos (1998), Deleuze se refere a linhas de distintas naturezas que constituem os indivíduos ou grupos, e acrescentam as linhas de segmentaridade molar e molecular as chamadas linhas de fuga ou de desterritorialização – linhas de abandono – abstratas, as de maior “gradiente”, que permitem ultrapassar segmentos e limiares, rumo ao desconhecido, ao inesperado e ao ainda não existente (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 125). Nem todos os indivíduos vivenciam os três tipos de linhas, de abandonarem-se, as de segmentaridade rígida ou molar (segmentos claramente definidos, ligados aos saberes constituídos, da arquitetura, do urbanismo, das legislações), as de segmentaridade flexível ou molecular (reino do devir e da desterritorialização relativa) e as linhas de fuga, consideradas primordiais, pelo poder de transformação que carregam – a desterritorialização absoluta, quase impossível de ser conseguida plenamente.

Deleuze afirma que o estudo dessas três linhas é o objeto central de seu trabalho, seja ele chamado de esquizoanálise, micropolítica, pragmática, rizomática ou como aqui, cartografia. A distinção e a imbricação das linhas de abandono, distintas e ao mesmo tempo imbricadas, aqui nessa tese, se apresentam sob as formas de conjugação ou de conexão.

A relação que Deleuze faz com as figuras do sedentário (linha molar), do migrante (linha molecular) e do nômade (linha de fuga ou desterritorialização) permitem visualizar a força que concede a idéia de abandono como movimento. “Só movimentos me interessam” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 127).

A linha de fuga, de desterritorialização, de abandono é considerada p elemento essencial da política, mas ela é imprevisível. Política “é experimentação ativa”, pois não podemos predelinear seu

caminho (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 137). Uma cidade, antes de ser definida por suas contradições, como na linguagem marxista, é definida pelas linhas de abandono, que afetam massa de todos os tipos<sup>84</sup>, pelos pontos ou fluxos de desterritorialização.

Não há como já vimos uma oposição entre abandonado e habitado, molar e molecular, rizoma e árvore. O que buscam Deleuze e Guattari é criar por rizoma, buscando encontros, acontecimentos e agenciamentos.

O agenciamento como uma multiplicidade que inclui tudo, tanto linhas molares quanto moleculares, uma “unidade real mínima” que propõe no lugar da palavra, do conceito ou do significante (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 53). Portanto, pensar agenciamentos nos/com os abandonos é pensar um mapa, uma geografia das multiplicidades e das simultaneidades como condição do próprio movimento de abandonar. Agenciamentos são antes de tudo territoriais.

Deleuze, no vídeo *L'abécédaire de Gilles Deleuze* (BOUTANG P. A., 2004), comenta sobre a importância do território para os animais, afirmando que todo animal tem “um mundo específico”, desde ambientes muito reduzidos, indispensáveis a sua reprodução, como o “território” dos carrapatos. Este “mundo específico” dos animais não seria extensível ao homem, que “não tem um mundo”, mas “vive a vida de todo mundo”. Trata-se, portanto, de uma primeira distinção entre as duas territorialidades.

Este espaço que constitui um “pequeno mundo” – espaço do abandono – exige a definição de um contexto próprio, delimitado, por exemplo, por odores que os animais carregam e difundem,

---

<sup>84</sup> Para Deleuze, massa, que ele frequentemente contrapõe a classe, é uma forma de ação, associada às segmentaridades moleculares, e não uma posição social claramente definida.

marcando seu território. Reconhecendo que diferentes espécies animais têm distintas relações, distinguindo “animais de território” e “animais de meio”, Deleuze acredita que “os animais com território são mais prodigiosos”.

Para Deleuze e Guattari, território é um conceito amplo, que abarca a psicologia, a sociologia, a geografia, tudo de forma sobreposta ao território como um conceito fundamental da filosofia. Como afirma Guattari:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio da qual o sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI & ROLNIK, 2006, p. 323).

A concepção de território, sob essa ótica, é característica principal dos agenciamentos. Deleuze e Guattari afirmam que:

Todo o agenciamento é, em primeiro lugar, territorial, a primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolve, pois sempre há alguma: dentro de sua lata de lixo ou sobre o banco, os personagens de Beckett criam para si um território. Descobrir os agenciamentos territoriais de alguém, homem ou animal: “minha casa”. [...] O território cria o agenciamento. O território excede ao mesmo tempo o organismo e o meio, e a relação entre ambos; por isso, o agenciamento ultrapassa também o simples “comportamento” [...] (1997, p. 218).

Território e agenciamentos estão imbricados, e para entendermos melhor e situar os processos de desterritorialização (abandono) e da própria territorialização, esquematizamos a seguinte síntese da conclusão de *Mil Platôs* (1997), sobre os agenciamentos e seus eixos:

Territorialidade (campos de interioridade)	Conteúdo – componente não discursivo, sistema pragmático (ações e paixões).
	Expressão – componentes discursivos, sistema semiótico (regime de signos), agenciamentos coletivos de enunciação.
Desterritorialização (movimento de abandonar, linhas de fuga)	Seguindo essas linhas, o agenciamento não apresenta mais conteúdo nem expressão distinta, “mas comumente matérias não formadas, forças e funções desestratificadas”.

Tabela 2 - Agenciamentos e seus eixos. Fonte: autor.

Os agenciamentos são, assim, moldados nos movimentos concomitantes de territorialização e desterritorialização. Deparo-me com um abandono, fico sem chão diante dele, para em seguida me reterritorializar, e assim por diante. Abandonos que me perco, abandono que habito. Todo agenciamento é territorial e duplamente articulado em torno de um conteúdo e uma expressão, reciprocamente pressupostos e sem hierarquia entre si.

Um território do abandono, assim sendo, pode ser visto como produto “agenciado” de um determinado movimento em que predominam os “campos de interioridade” sobre as “linhas de fuga”, ou, em outras palavras, movimento mais centrípeto que centrífugo. O abandono está lá e ao mesmo tempo é abandonado, movimenta-se.

Por isso agenciamentos de espaços do abandono, extrapolam o espaço arquitetônico e urbano, a geografia. Território para Deleuze e Guattari é um conceito amplo, porque tudo pode ser agenciado, tudo pode ser desterritorializado, reterritorializado e abandonado. Construir territórios, ou seja, processo de territorialização, diz respeito, assim, ao movimento que governa os agenciamentos e seus dois componentes: os agenciamentos coletivos de enunciação e os agenciamentos maquinícos de corpos (ou do desejo).

Os agenciamentos maquinícos de corpos são as máquinas sociais, as relações entre corpos humanos, corpos animais, corpos cósmicos. Os agenciamentos maquinícos dizem respeito a um estado de mistura e relações entre corpos e uma sociedade:

Um regime alimentar, um regime sexual regula, antes de tudo, misturas de corpos obrigatórias, necessárias ou permitidas. Até mesmo a tecnologia erra ao considerar as ferramentas nelas mesmas: estas só existem em relação às misturas que tornam possíveis ou que as tornam possíveis (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 30).

Importante ressaltar aqui a não classificação entre um abandono e o movimento de abandonar, tudo acaba por se tratar de um só corpo de multiplicidades. “Considerar-se-ão as misturas de corpos que definem a feudalidade: o corpo da terra e o corpo social, os corpos do suserano, do vassalo e do servo, o corpo do cavaleiro e do cavalo [...] – é tudo um agenciamento maquinícos” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 30).

Os agenciamentos coletivos de enunciação, por outro lado, remetem aos enunciados, a um “regime de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 32). Os agenciamentos coletivos de enunciação não dizem



respeito a um sujeito, pois sua produção só pode se efetivar no próprio *socius*, já que diz respeito a um regime de signos compartilhados, a linguagem, a um estado de palavras e símbolos, a imagem dos abandonos – arquiteturas.

Sendo que um agenciamento maquínico de corpos (conteúdo) não se reduz a agenciamentos coletivos de enunciação (expressão). O que afirmam é que existe uma relação entre os dois agenciamentos, percorrem-se um ao outro, intervém um no outro, movimento recíproco e não hierárquico. Tudo porque os agenciamentos coletivos de enunciação fixam atributos aos corpos de forma a recortá-los, ressaltá-los, precipitá-los, retardá-los, etc.<sup>85</sup>

Um edifício abandonado é um território, para construirmos (ou arruiná-lo) reunimos de forma integrada um agenciamento coletivo de enunciação e um agenciamento maquínico de corpos.

Todo esse agenciamento de territórios de espaços do abandono comporta dentro de si vetores de desterritorialização (movimento de abandonar) e de reterritorialização. Muito mais que uma coisa, um edifício, um objeto, o território é um ato, uma ação, uma *relação*, um movimento que se repete e sobre o qual se exerce um controle.

Podemos afirmar, por conseguinte, que a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga”, e a reterritorialização é o movimento de construção do território (seja ele como construção de uma imagem pensamento do abandono) (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 224). No primeiro movimento, os agenciamentos se desterritorializam e, no segundo, eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação.

---

<sup>85</sup> Em *Mil Platôs* (DELEUZE & GUATTARI, 1996), ver mais em vol. 2, capítulo 4 em “Postulados da Linguística”.

O movimento indissociável entre desterritorialização e reterritorialização está expresso no “primeiro teorema” da desterritorialização ou “proposição maquínica”:

Jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro. De forma que não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorialização horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio (1996, p. 41).

O abandono como galho, o edifício abandonado mesmo, que entremeia a cidade, aparece aqui e ali, como uma nesga de pensamento, uma fresta de sol na escuridão da *polis*.

Outra característica importante da desterritorialização aparece no segundo teorema, ao se questionar a relação comumente feita entre desterritorialização e velocidade:

De dois elementos ou movimentos de desterritorialização, o mais rápido não é forçosamente o mais intenso ou o mais desterritorializado. A intensidade da desterritorialização não deve ser confundida com a velocidade de movimento ou de desenvolvimento. De forma que o mais rápido conecta sua intensidade com a intensidade do mais lento, a qual, enquanto intensidade, não o sucede, mas trabalha simultaneamente sobre um outro estrato ou sobre um outro plano (1996, p. 41).

Concretamente não é a velocidade do abandono, que se eleva a ruína e logo a escombros, ou sua lentidão que provocam ou intensificam desterritorializações. É possível pensar numa desterritorialização na imobilidade do abandono, mas também na mobilidade. Mesmo o nômade deleuziano possui um território.

No terceiro teorema, Deleuze e Guattari irão relacionar as intensidades dentro do processo de des-reterritorialização e propor a distinção de dois tipos de desterritorialização: a desterritorialização relativa e a desterritorialização absoluta:

Pode-se mesmo concluir [...] que o menos desterritorializado se reterritorializa sobre o mais desterritorializado. Surge aqui um segundo sistema de reterritorializações, vertical, de baixo para cima. [...] Em regra geral, as desterritorializações relativas (transcodificação) se reterritorializam sobre uma desterritorialização absoluta (1996, p. 41).

A desterritorialização relativa diz respeito ao próprio *socius*. Esta desterritorialização é o abandono de territórios criados nas sociedades e sua concomitante reterritorialização. A desterritorialização absoluta remete-se ao próprio abandono do pensamento, a virtualidade do devir e do imprevisível. No entanto, os dois processos se relacionam, um perpassa o outro, e para os dois movimentos existem também movimentos de reterritorialização.

A desterritorialização absoluta, o abandono absoluto como uma reserva de liberdade ou movimento, na realidade da terra, das cidades, dos espaços, que é ativada onde quer que a desterritorialização absoluta tenha lugar. Desterritorialização absoluta refere-se ao pensamento, pensar sobre e com os abandonos, tudo no processo. Pensar é desterritorializar.

O pensamento na criação de algo novo, que rompe com o território, seja esse novo, um edifício abandonado, uma ruína, um dejetivo, qualquer coisa largada, até mesmo um vazio. Rompendo com a organicidade da cidade, com a salubridade, com a imagem, capaz assim de criar outro. São necessários novos agenciamentos, novos encontros, novas funções, novos arranjos.

Deleuze e Guattari vão afirmar que “pensar não é nem um fio estendido entre o sujeito e o objeto, nem a revolução de um torno do outro. Pensar se faz antes da relação entre o território e a terra” (1992, p. 131). Pensar o que encontramos no caminho dos espaços do abandono, que agenciamentos se dão entre os fluxos e as intensidades de desejo do *socius* e como eles se inscrevem na própria terra. Da mesma forma para que possamos pensar em espaços do abandono, é preciso que existam arquiteturas abandonadas, um resto, um entulho, um dejetivo ou uma morte. O que procuramos promover são os encontros entre a desterritorialização absoluta e a desterritorialização relativa, abandono matéria e abandono pensamento, como veremos nos textos a seguir.

### **Postais: liquidificar abandonos**

Frágil – você tem tanta vontade de chorar, tanta vontade de ir embora. Para que o protejam, para que sintam falta. Tanta vontade de viajar para bem longe, romper todos os laços, sem deixar endereço. Um dia mandará um cartão-postal de algum lugar improvável. Bali, Madagascar, Sumatra. Escreverá: penso em você. Deve ser bonito, mesmo melancólico, alguém que se foi pensar em você num lugar improvável como esse. Você se comove com o que não acontece, você sente frio e medo. Parado atrás da vidraça, olhando a chuva que, aos poucos começa a passar (ABREU, 2006).

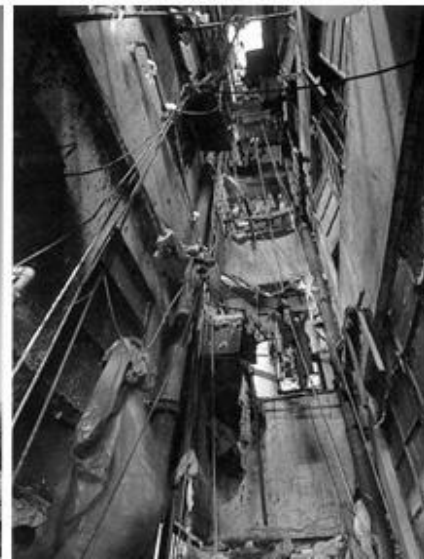
O cartão-postal é uma simplificação da carta simples. Trata-se de um pequeno retângulo de papelão fino, com a intenção de circular pelo Correio sem envelope, tendo uma das faces destinada ao endereço do destinatário, postagem do selo, mensagem do remetente e na outra alguma imagem. A vantagem dos postais, como também são conhecidos, é o porte de valor inferior ao das cartas comuns e a dispensa do uso do envelope, tornando a correspondência mais fácil e mais barata.

Carlos Teixeira (1999, p. 26) acredita que os cartões-postais, dentre outras utilidades servem para divulgar e maquiar, para convencer seus não-habitantes de que aquele lugar merece ser visitado, de que tem virtudes.

Hoje um cartão postal circula quase sempre com imagens oficiais das cidades, de seus pontos turísticos, suas manifestações culturais e seus valores econômicos. São enviados geralmente em viagens com a intenção de fazer conhecer há um amigo, ou alguém que se goste, aquele lugar visitado, partilhar a viagem.



Figura 16 - Mapa abandonos. Autor; Edu Rocha, 2008.



**Kowloon Walled City** localizada em Hong Kong, China, construída durante a ocupação britânica (1948). Nem a China, nem a Grã-Bretanha, após a Segunda Guerra Mundial queriam a responsabilidade por ela, então acabou por se tornar uma cidade sem lei. A sua população floresceu durante décadas, labiríntica com residentes nos edifícios e corredores acima do nível da rua, que estava sempre entupida com o lixo. Os edifícios tão altos que a luz solar cresceu não podia chegar até o térreo fazendo com que a cidade tivesse que ser iluminada por luzes artificiais. Era um lugar que tinha sua própria lei. Finalmente, em 1993, depois de mais de 20 anos de abandono foi demolida.



Figura 17 - *Kowloon Walled City*.

Fonte: <http://www.doobybrain.com/2008/05/01/my-father-lived-in-kowloon-walled-city/>





A pequena aldeia de **Oradour-sur-Glâne**, França, é a fixação de horror indescritível. Durante a II Guerra Mundial, 642 moradores foram massacrados por soldados alemães como castigo para a Resistência Francesa. Os homens foram mortos nos celeiros onde estavam, com um tiro na perna para morressem mais lentamente. As mulheres e as crianças, que tinham sido detidos em uma igreja, todos pereceram quando a sua tentativa de fuga foi interrompida por uma rajada de metralhadora. A aldeia foi arrasada pelos alemães depois disso. As suas ruínas ainda hoje permanecem como um memorial aos mortos e um lembrete dos eventos que aconteceram no lugar.



---

---

---

Figura 18 - *Oradour-sur-Glâne*.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Oradour-sur-Glâne>



**Kolmanskop** é uma pequena povoação localizada poucos quilômetros da capital Windhoek, Namíbia. Onde a areia fez o seu caminho em quase todos os edifícios na cidade, que foi outrora uma rica mina de diamante. Abandonada em 1956 com a diminuição das fontes de diamante e a descoberta de minas em áreas mais distantes. Seus moradores são apenas pássaros agora, hienas e outros animais.



---

Figura 19 - *Kolmanskop*.

Fonte: <http://weburbanist.com/wp-admin/http/funtasticus.com/20080306/kolmanskop-a-ghost-town-buried-in-the-sand>



**Humberstone**, no Chile, construída no início da década de 1920, impulsionada pela riqueza e a prosperidade da mineração e processamento de nitrato, também conhecido como salitre. Após a década de 40 com a descoberta do salitre sintético, a cidade começou a decair lentamente e experimentar a fuga dos moradores, até que finalmente se estabelecer vazia em 1961. Desde então, apenas o vento sopra a areia dos desertos que a circundam fazendo caminho para as construções que restam, tudo continua lá: as máquinas, as casas e os mobiliários. A cidade foi nomeada Patrimônio Mundial e provavelmente será preservado como monumento histórico.



Figura 20 - *Humberstone*.

Fonte: <http://weburbanist.com/wp-admin/http/adventure.howstuffworks.com/destinations/abandoned-city2.htm>



A pequena cidade de **Cody** foi criada no chamado hoje "Vale dos Fantasma", em British Columbia, no sul do Canadá, por volta de 1890 durante no boom da prata. Cody foi uma grande cidade do ciclo da prata, superando outras cidades próximas, em tamanho e grandeza. Com a decadência das jazidas de prata, a cidade Cody tinha apenas 150 moradores, e quando a cidade não conseguiu atrair mais gente foi abandonada por volta de 1910.

Figura 21 - *Cody*.

Fonte:

<http://www.ghosttownpix.com/bc/cody.html>







A cidade de **Agdam**, no misterioso Azerbaijão foi outrora uma próspera cidade de 150000 pessoas. A cidade se perdeu desde 1993, durante a guerra do Nagorno Karabakh, vítima do vandalismo e dos combates, enquanto ocupada pelos armênios. Os edifícios estão vazios e eviscerados, todos os moradores foram embora para outras cidades do Azerbaijão e do Irã.

Figura 22 - *Agdam*.

Fonte: <http://www.seamlessterritory.org/Agdam/>



---

---

---



Localizada ao sul de Indore, no estado de Madhya Pradesh, **Mandu** foi outrora à capital de um estado do norte indiano muçulmano e está abandonado há mais de 400 anos. A antiga cidade ocupa um grande planalto pouco acima do rio Narmada e é o lar de um deslumbrante conjunto de ruínas, incluindo um palácio real e uma mesquita. O Nil Kanth Palace é um importante ponto de peregrinação dos devotos da deusa hindu Shiva. Hoje, os poucos residentes são tribos ciganas.

Figura 23 - *Mandu*.

Fonte: <http://www.eleas-vieques.com/imandu.html>



---

---

---



**Kadykchan** foi uma das muitas pequenas cidades russas que caíram em ruínas quando a União Soviética desmoronou. Moradores foram obrigados a se deslocar para obter acesso a serviços como água encanada, escolas e cuidados médicos. O Estado moveu os moradores por pelo longo período de duas semanas, quando acabaram levados para outras cidades e que dispunham de habitações. Depois que ser uma grande cidade mineira com uma população de 12000 pessoas, a cidade, hoje já está desolada. Na sua pressa de ir embora, os moradores deixaram seus pertences para trás em suas casas, assim você pode agora encontrar brinquedos, livros, roupas e outros objetos por toda a cidade vazia.



---

---

---

Figura 24 - *Kadykchan*.

Fonte: <http://englishrussia.com/?p=276>



**Balestrino**, na Itália é tão pitoresca como muitas outras cidades italianas medievais, com suas maravilhosas construções no cume da montanha, localizada a 70 km a sudeste de Génova. Balestrino começou a perder a sua população nos fins do século 19, a partir de vários terremotos que atingiram a região. Em 1953, a cidade foi abandonada devido à instabilidade das construções. Permanecendo em total abandono até hoje.

Figura 25 - *Balestrino*.

Fonte: <http://listverse.com/travel/top-10-interesting-abandoned-places>



---

---

---





Ilha de **Deception** está localizada no arquipélago das Ilhas Shetland do Sul ao largo da Península Antártica. A Ilha de Deception, por muito tempo, ofereceu um refúgio de tempestades, foi também local de várias estações de investigação e pesquisa de óleo de baleia. Os edifícios foram abandonados devido a um declínio na utilização do óleo de baleia e por causa de uma erupção vulcânica em 1969. O vulcão tem tornado inóspita a permanência no local.

Figura 26 – *Deception*.

Fonte:

[http://www.imagea.org/photos/southamerica\\_western\\_antarctica/aq/deception/imagepages/image5.htm](http://www.imagea.org/photos/southamerica_western_antarctica/aq/deception/imagepages/image5.htm)



---

---

---



© www.danheller.com



© www.danheller.com



**Kayakoy**, na Turquia foi um próspero vilarejo grego, com casas para 25000 pessoas. Em 1923, a cidade foi completamente abandonado quando seus habitantes, assim como milhões de outros gregos na Turquia, foram forçados a abandonar o país devido a guerra da independência. Desde então, a aldeia que tinha sido povoada desde o século 13 esta vazia e se deteriorando. Kayakoy é a maior e mais bem preservada aldeia fantasma na Ásia Menor.

Figura 27 - *Kayakoy*.

Fonte: <http://www.danheller.com/turkey-kayakoy.html>



---

---

---



Funcionários de uma empresa Polonesa têm tentado livrar-se da Aldeia de **Klomino** há vários anos. A cidade foi passada para os funcionários quando a empresa falhou como indenização trabalhista. A maioria dos seus edifícios foi demolida ou se arruinaram após a falta de interesse. Já teve alojamentos construídos exclusivamente para o Exército Vermelho, que retirou suas forças em 1992. Klomino hoje é uma cidade fantasma na Polónia.

Figura 28 – *Klomino*.

Fonte:

[http://www.opuszczone.com/lista\\_woj.php?miejsce=borne&lang=en](http://www.opuszczone.com/lista_woj.php?miejsce=borne&lang=en)



---

---

---



O Asilo **Cane Hill**, em Londres é um dos mais famosos hospitais abandonados, e tem sido um alvo para vândalos, exploradores urbanos, fotógrafos e cineastas desde seu fechamento, há 18 anos. Cane Hill foi concluído em 1882 e chegou a ter 2000 pacientes. Foi considerado um excelente exemplo para o tratamento dos doentes mentais, durante o período vitoriano. No início dos anos 80 entrou em decadência o modo de tratamento de pessoas que sofrem de doenças mentais em asilos. O que acabou por fechar as portas de Cane Hill no final de 1991.

Figura 29 - *Cane Hill*.

Fonte: <http://mechanised.livejournal.com/?skip=7>



---

---

---





Este parque temático abandonado, **Opko Land**, já foi preenchido pelos sons da felicidade, mas hoje é um lugar deprimente, vazio e esquecido. Localizado na Coréia do Sul, Opko fechou seus portões em 1999, após um segundo acidente fatal. Um veículo pendente e as faixas até hoje envolvendo a montanha russa acabam por sugerir a lembrança da morte.

Figura 30 - *Opko Land*.

Fonte:

<http://www.darkroastedblend.com/2008/01/abandoned-amusement-parks.html>



---

---

---



Enferrujando, assim estão os barcos abandonados e em desuso ao largo da costa de **Staten Island**, Nova York. A água salgada fez com que os barcos decaíssem mais rápido do que seria de outra forma. Quase todos eles são estão com uma cor marron-avermelhada que contrasta lindamente com o azul do céu e da água.

Figura 31 - *Staten Island*.

Fonte:

[http://www.opacity.us/gallery87\\_wrecks.htm](http://www.opacity.us/gallery87_wrecks.htm)





Esta ferrovia abandonada na **Abkhazia**, no Norte da Sibéria, foi construída por ordem de Stalin no meio do nada. A sua finalidade original não é clara. Foi abandonada muito antes do colapso da URSS, e nunca esteve ligado a qualquer outro sistema russo Ferroviária Federal. Enferrujada e em ruínas, agora é acessível apenas por helicóptero.

Figura 32 - *Abkhazia*.

Fonte: <http://www.englishrussia.com/?p=1305%20>





Enferrujando, assim estão os barcos abandonados e em desuso ao largo da costa de **Staten Island**, Nova York. A água salgada fez com que os barcos decaíssem mais rápido do que seria de outra forma. Quase todos eles são estão com uma cor marrom-avermelhada que contrasta lindamente com o azul do céu e da água.

Figura 33 - *Staten Island*.

Fonte:

[http://www.abandonedbutnotforgotten.com/state\\_n\\_island\\_monastery.htm](http://www.abandonedbutnotforgotten.com/state_n_island_monastery.htm)

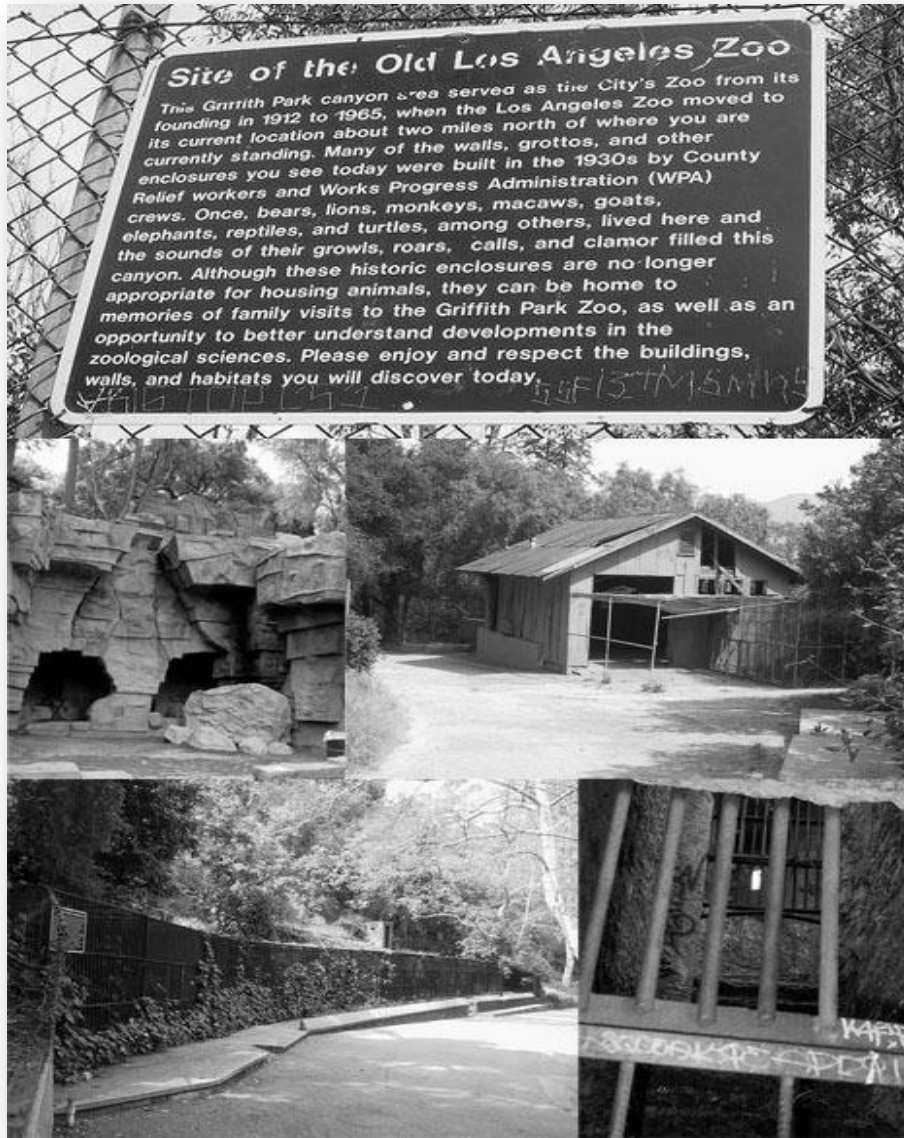


---

---

---





O **Griffith** Park Zoo, em Los Angeles, não é nem o mais velho, nem a mais nova zoológico da cidade. Este local foi abandonado há décadas atrás, não tem mais animais em suas jaulas, não tem mais funcionários, não tem mais nada. É um conjunto de abandonos que sobrevivem, e continuam à disposição do público como uma espécie de museu ou uma janela para o passado.

Figura 34 - *Griffith*.

Fonte:

<http://www.flickr.com/photos/dsnet/sets/219727>





A Ilha abandonada da Fortaleza, ou **Fort Alexander**, é uma ilha artificial ao largo da costa de São Petersburgo. O forte foi construído em 1800 o, possui mais de 100 canhões, fornecendo 360 graus de defesa. Após a Guerra da Criméia, foi inicialmente utilizada como um paiol militar antes de ser convertido pelos soviéticos em um centro de pesquisa para pragas perigosas, devido ao seu isolamento físico do continente. O forte é agora deserto, e a maior parte dos objetos de seu interior foi descartada e os metais têm sido derretidos para outros usos. Mesmo agora, no entanto, os visitantes provenientes de barco são aconselhados a usar um respirador e botas de borracha.

Figura 35 - Fort Alexander.

Fonte:

<http://www.fsgfort.com/DB/C077/28/Text.htm>





**Sea City**, uma cidade sobre o mar construída em 1949 para a exploração do petróleo na costa do Azerbaijão. Anteriormente a cidade, foi construída uma longa e extensa plataforma de petróleo. Após começaram a construir além de dormitórios, escolas, lojas e todos os serviços, formando uma espécie de cidade virtual sobre a água. Foram afundados muitos navios para servir de base para ilhas artificiais criadas no meio do mar. Conectados por uma rede de pontes e outras estruturas. Com a diminuição das reservas petrolíferas a comunidade acabou diminuindo aos poucos, e agora está deserta.

Figura 36 - *Sea City*.

Fonte:

[http://azer.com/aiweb/categories/magazine/52\\_foilder/52\\_articles/52\\_oily.html](http://azer.com/aiweb/categories/magazine/52_foilder/52_articles/52_oily.html)



---

---

---



O Edifício **Buckner**, em Whittier no Alaska já foi a maior construção do Alasca em onde praticamente toda a população da área morava e trabalhava. Na década de 1960, um sismo tornou insegura a ocupação do edifício, e desde então foi abandonado. Então, por que não demolir-la? Seria mais um grande esforço que não valeria a pena, porque a única forma de remover os escombros seria por um túnel que dá acesso a região ou pelo mar.

Figura 37 - *Buckner*.

Fonte:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Buckner\\_Building](http://en.wikipedia.org/wiki/Buckner_Building)



---

---

---





Abandono do ***Drive-In Theater***, no estado de Washington. Tipo de cinema extremamente popular nos anos 50 e início dos anos 60, mas, infelizmente, muitos deles agora parecem como o da foto – um *drive-in* cemitério.

Figura 38 - *Drive-In Theater*.

Fonte: <http://www.weburbanist.com>





A Prisão de **Gulag** foi um campo de concentração do norte da antiga União Soviética. Os Gulags formam hoje um conjunto de prédios abandonados, são as provas físicas da prisão, do trabalho forçado e do extermínio tacitamente aprovado. Para o socialismo russo a Prisão de Gulag significou uma distribuição igualitária de morte entre os ricos e pobres, velhos e jovens.

Figura 39 - *Gulag*.

Fonte:

<http://www.angelfire.com/extreme4/kiddofspeed/camps/camps.html>





Esta ponte, com 1.020m de comprimento total, se situa no Rio Grande do Sul na Estrada de Rodagem BR-293/471 ligando Pelotas a Rio Grande, sobre o Canal de **São Gonçalo**. Este canal estabelece a ligação da Lagoa Mirim com a Lagoa dos Patos e por isso é chamado Canal e não Rio. Existem duas pontes paralelas no mesmo local. A mais antiga foi desativada em consequência de seu mau uso sem controle. O tráfego cada vez mais pesado para o rápido escoamento da soja para o Porto de Rio Grande acabou por ultrapassar de muito a carga da permitida na ponte. Como solução foi construída uma segunda ponte ao lado da existente. Esa então foi abandonada, e nunca pode ser implodida pelo perigo de afetar a estrutura da nova ponte.

Figura 40 - São Gonçalo.

Fonte:

<http://www.flickr.com/photos/miudarickes/14967>



---

---

---



**San Shr**, em Taiwan, é uma cidade-hotel que homenageia o espaço perdido, construída entre os anos 1950 e 60. São edifícios em forma de pires que parecem naves espaciais. Aparentemente, encomendado pelo governo como um hotel, nunca foi concluída e caiu em ruínas. Possuía uma represa para protegê-lo das ondas do mar, pisos e escadas de mármore e um pequeno parque de diversões. Os jornais locais no momento em que relatam inúmeros acidentes durante a sua construção, o que provocou a morte de alguns trabalhadores. Com a divulgação desses acidentes, ninguém quis ir lá, mesmo para visitar.

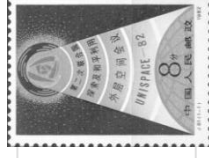


Figura 41 - *San Shr*.

Fonte:

[http://www.tranism.com/weblog/archives/2006/08/the\\_abandoned\\_c\\_1.html](http://www.tranism.com/weblog/archives/2006/08/the_abandoned_c_1.html)





A usina cidade de **Chernobyl** está situada no assentamento de Pripyat, Ucrânia, a 18 quilômetros da usina de Chernobyl. Sábado, 26 de abril de 1986, à 1:23:58 a.m. hora local, o quarto reator da usina de Chernobil - conhecido como Chernobil-4 - sofreu uma catastrófica explosão de vapor que resultou em incêndio, uma série de explosões adicionais, e um derretimento nuclear. Devido aos efeitos da radiação a população local teve que abandonar suas casas e tudo mais deixar para traz. Ainda hoje altos níveis de radiação ainda singram naquelas paragens.

Figura 42 - *Chernobyl*.

Fonte:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Pripyat,\\_Ukraine](http://en.wikipedia.org/wiki/Pripyat,_Ukraine)



---

---

---



As casas **Tuaregs** são abandonadas no deserto constantemente. Como povo nômade deixa para trás a estrutura de suas tendas para outros grupos ou para o nada. Os tuaregs se movimentam pela região do Sahara. A palavra árabe "Tuareg" significa "abandonados pelos deuses".

Figura 43 - *Tuaregs*.

Fonte: <http://tuaregs.free.fr/>



---

---

---



A fábrica **Matarazzo**, localizada na região central de São Paulo, produzia diversos produtos industrializados, dentre eles farinha. Chegou a ter uma parada da linha de trem Santos-Jundiaí dentro da fábrica, para embarque de trabalhadores daquela indústria. Com a demolição da fábrica nos anos 80, as paredes da área de embarque e desembarque ainda permaneceram de pé, num trecho em que os trens metropolitanos passam como se fosse dentro de uma região bombardeada por caças, como restos de uma guerra que nunca ocorreu. Até meados do ano passado uma locomotiva ficou estacionada, abandonada, naquele ponto.

Figura 44 - *Matarazzo*.

Fonte:

<http://www.flickr.com/photos/raqueltoth/2773868106/>



---

---

---

Vamos liquidificar os abandonos. Torna-los líquidos, deixar escorrer, fluir. Colocar todas as imagens, sentidos, sensações e conceitos. Adicionar um pouco de concreto, um pouco de tijolos, argamassa, água, de tudo um pouco que seja construção de arquiteturas do abandono. Agora é só ligar a máquina-liquidificadora. Um problema! O copo de vidro do liquidificador não agüenta – o impacto de uma mistura tão sólida acaba por rompê-lo. São partes da mistura manchando as paredes e o teto branco, cacos de vidro pelo chão. Cidadão! Não vá sujar-se, não vá ferir-se. Se entregue.





## Palavras cruzadas

Com tudo isso, coexiste algo potente para a pop'escrita acadêmica educacional, capaz de desenraizar os enunciados do verbo ser, destituir a essência no pensamento, estremecer a interpretação, abalar qualquer necessidade de pontos explicativos localizáveis. Estranha inquietude na escrita acadêmica educacional com função agenciada, compondo ela mesma novos agenciamentos: movimentos de engastes e desengastes (RODRIGUES C. G., 2006).

Nossas palavras se cruzam com as arquiteturas do abandono. Para cima, para baixo, para todos os lados. Não estamos de braços cruzados. É a própria arquitetura em ação, artes, cinema, literatura, poesia e filosofia. São muitos encontros e agenciamentos.

Talvez o cruzamento com a filosofia da diferença<sup>86</sup>, seja recorrente nessa escrita – que é uma inscrita. Busca por uma “pop” escrita, quem sabe abandonando todos os vícios acadêmicos e educacionais, tramando tudo ao mesmo tempo.

A filosofia da diferença abandona todas as verdades dadas como certas e prefere espiar por fendas que se abrem a experiência. A diferença não está entre o que está abandonado e o que está habitado, mas sim dentro da estrutura do próprio abandono em si<sup>87</sup>. Onde as palavras se cruzam, os pensamentos se interceptam e a experiência se faz experiência. Mudamos nossos conceitos de abandono.

A experiência é o que nos passa, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo

---

<sup>86</sup> A filosofia da diferença originada nos escritos de Nietzsche, que considerados coletivamente, “ajudaram a moldar o discurso pós-moderno diretamente, como no caso de Heidegger, Derrida, Foucault, Lyotard, Paul de Man, Deleuze e Félix Guattari”. In: (PETERS, 2000, p. 51).

<sup>87</sup> “Queremos pensar na diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente, independente das formas da representação que as conduzem ao Mesmo e as fazem passar pelo negativo”. In: (DELEUZE, 2006, p. 36).

tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça (BONDÍA J. L., 2002, p. 21).

A própria palavra abandono possui diversos sentidos, às vezes contraditórios, incompletos, desconexos. Abandono pode ser a ação de deixar uma coisa, uma pessoa, uma função, um lugar<sup>88</sup>. Podemos abandonar a família, abandonar o posto, abandonar o lar. Às vezes, abandonar é esquecer, renunciar. Abandonar a si mesmo, eu me abandono. O abandono antes de qualquer coisa é um estado, uma condição. É estar abandonado, sem cuidados, sem auxílio ou sem proteção.

Juridicamente, abandonar significa renunciar há algum direito, dever ou algum bem. Podemos abandonar um cargo, um trabalho. Abandonar a família, deixar de lado obrigações morais ou materiais para com certas pessoas. É possível abandonar um menor, uma criança, deixá-lo sem cuidados ou, ainda, podemos abandonar a casa, o domicílio, podemos separar os corpos, deixar de viver junto. Já psicologicamente, o abandono é uma neurose, a qual se caracteriza por uma grande insegurança, intolerância e agressividade, que mascaram uma demanda ilimitada de amor.

Giorgio Agamben<sup>89</sup> amplia um pouco essas ideias iniciais de abandono, em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*<sup>90</sup> (2002), traz a dualidade do termo, destruindo o conceito fechado de

---

<sup>88</sup> Lugar aqui é pensado como o espaço do cruzamento de forças, de tensões, de escalas, de atividades, que se riscam, não mais como um lugar seguro, que protege e identifica, mas um lugar de usos e funções incompletas que serve apenas para reimpulsionar, empurrar para outras situações. “Fazer do lugar um epítome cloacal. Multiplicar o lugar, multiplicando suas identidades”. In: (GAUSA, GUALLART, SORIANO, MÜLLER, PORRAS, & MORALES, 2000, p. 378).

<sup>89</sup> Giorgio Agamben (1942), filósofo italiano, entre 1966 e 1968 assistiu aos seminários de Martin Heidegger em Le Thor, entre 1986 e 1993 foi diretor de programa do *Collège International de Philosophie* (Paris) onde estabeleceu vínculo de amizade com Jean-Luc Nancy, Jacques Derrida e Jean-François Lyotard. Sua produção centra-se na filosofia, direito e artes em geral (incluindo literatura e poesia). A partir da década de 1990, Agamben dedica-se principalmente a filosofia política e suas reflexões a cerca do capitalismo, fazendo releituras do pensamento aristotélico e hegeliano, inspirado nas obras de Walter Benjamin, Carl Schmitt, Hannah Arendt e, sobretudo Michel Foucault.

abandono. Isso é o que trago aqui para a ideia de arquiteturas do abandono. É preciso pensar que o abandonado é o que foge às regras, que está fora da normalidade, “não existe nenhuma norma que seja aplicável ao caos” (2002, p. 27). Quando tratamos de uma arquitetura do abandono, estamos fora, numa zona ou num estado de exceção. É o caos e a situação normal.

*In bando, a bandono* significam em italiano tanto “a mercê de” quanto “ao seu talento, livremente”, como na expressão *correre a bandono*, e *bandito* quer dizer tanto “excluído, posto de lado” quanto “aberto a todos, livre” (AGAMBEN, 2002, p. 36).

O abandonado é aquele que é posto à margem, o fora da lei, mais que isso, o abandonado é, ao mesmo tempo, o liberto, o livre. Quando abandonamos, estamos de certa forma entregando, se entregando, é confiar ou entregar o poder a um bando. O bando é aquele que atrai e, ao mesmo tempo, repulsa.

Jean-Luc Nancy<sup>91</sup> é, segundo Agamben, o filósofo que pensou com mais rigor a experiência da lei que está implícita na vigência sem significado. Ele identifica a sua estrutura ontológica como abandono e procura consequentemente pensar não apenas o nosso tempo, mas toda a história do ocidente como “*tempo do abandono*”. A estrutura que ele descreve, porém, permanece, segundo Agamben, no interior da forma da lei e o abandono é pensado como abandono ao *bando*<sup>92</sup> soberano sem que nenhum caminho se abra para além deste:

---

<sup>90</sup> *Homo Sacer* é o primeiro volume de uma trilogia, escrita por Giorgio Agamben, integrada ainda por *Notas sobre a política* e *O que resta de Auschwitz*. *Homo Sacer* foi publicado originalmente em 1995, na Itália, pela *Einaudi Editore*, de Torino, no Brasil foi editado em 2002 pela Editora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

<sup>91</sup> Idéias desenvolvidas a partir do texto de Jean-Luc Nancy: *L'impératif catégorique*, Paris, 1983.

<sup>92</sup> O bando fala da condição de banido – e, por isto, do *band – ido –*, o “fora” – mas por isso mesmo dentro, segundo Agamben – da lei; e que, por isso, resta também banido de sua proteção (ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão, diz o “dito”). “[...] chamemos *bando* (do antigo termo germânico que designa tanto exclusão da comunidade quanto o

Abandonar é remeter, confiar ou entregar a um poder soberano, e remeter, confiar ou entregar ao seu bando, isto é, a sua proclamação, a sua convocação e a sua sentença. Abandona-se sempre uma lei. A privação do ser abandonado mede-se com o rigor sem limites da lei a qual se encontra exposto. O abandono não constitui uma intimação a comparecer sob esta ou aquela imputação de lei. É constrangimento a comparecer absolutamente diante da lei, diante da lei como tal na sua totalidade. Do mesmo modo, ser banido não significa estar submetido a uma certa disposição de lei, mas estar submetido a uma certa disposição de lei, mas estar submetido à lei como um todo. Entregue ao absoluto da lei, o banido é também abandonado fora de qualquer jurisdição [...] o abandono respeita a lei, não pode fazer de outro modo (NANCY, 1983 apud AGAMBEN, 2002, p.66).

Agenciamos o fora, como o produto de um mundo de abandonos. Escrevemos mapas e não decalques. Fugimos, roubamos, desertamos, saltamos de um lado para outro, da matéria a imatéria. Um pouco é arquitetura, outro pouco é pensamento. Cruzamos as palavras com Gilles Deleuze e Felix Guattari, não para falar de seus conceitos e filosofias, mas para talvez alcançar um ponto onde o pensamento de quem ler esse texto cruze por aqui. Tudo que se pensar que são arquiteturas do abandono é o que com certeza não são, tudo fruto<sup>93</sup>.

Desconfiamos de tudo que é consenso, tudo que é estatístico, sempre há um desvio. Todo o sentido original de uma obra ou de um lugar pode ser desviado. Um lugar abandonado pode ser reabilitado, reconvertido, reutilizado. A verdade é cinza. A arquitetura é cinza. Seu território é areia movediça. “O meu método é o do trapezista” (TIBURI, 2004, p. 208). A arquitetura é circo, é feita de

---

comando e a insígnia do soberano) a essa potência (no sentido da *dynamis* aristotélica, que é sempre também *dynamis mè energeîn*, potência que não passa ao ato) da lei de manter-se na própria privação, de aplicar-se desapplicando-se”. In: (AGAMBEN, 2002, pp. 35-36).

<sup>93</sup> Tudo como *deleuznable* ou “um objeto do pensamento inconstante e imprescindível, inatingível por convenções, muito usado como um conjunto geral de ideias e na argumentação e desenvolvimento de temas de arquitetura, e de outras artes, como suporte de diversas composições contemporâneas. [...] que se desliza e resvala com muita facilidade”. In: (GAUSA, GUALLART, SORIANO, MÜLLER, PORRAS, & MORALES, 2000, p. 148).

malabarismos, saltos, contorcionismos, palhaçadas. Isso é que faz esses lugares enigmáticos, inteligíveis, mesmo para quem os criou. Felizmente, por esses motivos, continuamos vivendo num mundo tão pleno, tão determinado, tão funcional. Nosso mundo seria invisível sem essa potência de desvio. Esses lugares nos seduzem.

Olhamos através de janelas, abrimos a cidade, entendida como obra de arte. Espaços do abandono como uma forma negação. Uma exceção. E esta exceção se constitui pela exclusão, através da delimitação de um espaço, de um território do abandono, da descontinuidade temporal do mundo. Segundo Giorgio Agamben, uma inclusão exclusiva, pela qual o acesso à vida política, se fez através da exclusão da vida nua, a *zoé*. Espaços do abandono como fendas da vida nua, que tem na política ocidental, segundo ele, esse singular privilégio, de ser aquilo, sobre cuja exclusão, funda-se a cidade dos homens.

Tomado por uma vertigem invencível, os abandonos escrevem na paisagem natural a visibilidade do invisível, a imposição da vontade do poder, da quebra da lei, da determinação de limites, do traçado de fronteiras entre o dentro e o fora, o permitido e o proibido, entre o bem e o mal, o belo e o feio, entre o pertencer a interioridade da polis e de sua estrutura ou ser posto de *Bando*, excluído para além de seus muros, ao *abandono*, *banido*, *bandido* como diria Giorgio Agamben.

Em torno de este poder, desta vontade de poder, na sua orbita, em suas frestas, que nasceu a cidade, buscando isolar o poder. Até hoje quando observamos uma cidade do alto, notamos monumentos que estruturam o espaço que se ordenam no entorno e em função de um centro, e ao

mesmo tempo, na cidade contemporânea observamos certas manchas, abandonos, que cortam os planos e planejamentos da cidade.

Quando perguntamos pelos espaços do abandono e por suas formas, estamos nos perguntando pelo poder capaz de impor todas estas formas de ordem que estruturam a cidade e a vida urbana, e de decidir, a partir do exterior desta ordem, o que, nela, está incluído e o que, dela, está posto de *bando*<sup>94</sup>. É esta estrutura do *bando* – linha de fuga –, segundo Agamben, que devemos aprender a reconhecer nas relações políticas e nos espaços públicos em que ainda vivemos. “Mais íntimo do que toda a interioridade e mais externo do que toda a estraneidade é, na cidade”, segundo ele, “o banimento da vida sacra”. E, esta, é a vida excluída da cidadania – e de uma cidadania cada vez mais excludente –, é a vida sacrificável, matável<sup>95</sup>; a vida do bandido, daquele que habita neste lugar que não é, mas que veio a ser, que são os espaços do abandono, os prédios abandonados, as ruínas, as construções inacabadas, os entulhos, os restos, tudo que é jogado por debaixo do tapete da lei da cidade, o campo nosso de cada dia.

Uma ordem murada e surda a qualquer apelo por um lugar, que não seja aquele feito sob a ameaça de uma arma, através das brechas e frestas que são próprias a todas as muralhas edificadas

---

<sup>94</sup> Agamben relembra a velha discussão, entre aqueles que concebem o exílio como uma pena e aqueles que o consideram como um direito e um refúgio e destaca a ambiguidade semântica pela qual *in bando*, *a abandono*, significam originalmente “excluído, banido”, quanto “aberto a todos, livre”. O *bando*, segundo ele, é propriamente a força, simultaneamente atrativa e repulsiva, que liga os dois polos da exceção soberana: a vida nua e o poder, o *homo sacer* e o soberano. A cidade estruturada, planejada, pensada como uma máquina que funciona e os prédios que se abandonam, os restos que são deixados pelo caminho.

<sup>95</sup> Para Agamben, em *Homo Sacer*, o protagonista de seu livro é a vida nua, isto é, “A vida *matável* e *insacrificável* do *homo sacer*, cuja função essencial na vida moderna pretendemos reivindicar” (AGAMBEN, 2002, p. 16). O tradutor, Henrique Burigo, introduz uma nota de rodapé: *Uccidibile*, no original, de *uccidere* “matar ou provocar a morte de modo violento”. Introduz-se esta forma um tanto curiosa do verbo *matar* por fidelidade ao texto original, e que equivaleria à *exterminável*, no sentido de que a vida do *homo sacer* podia eventualmente ser exterminada por qualquer um, sem que se cometesse uma violação. Adiante, de modo análogo, traduziremos *uccidibilità* por *matabilidade*. In: (AGAMBEN, 2002, p. 195).

com o cimento do medo. Arquiteturas do abandono, facilmente matáveis ou abafáveis, lugar da invisibilidade pelos quais passamos, caminhamos, todos os dias, mas apáticos pela organicidade da cidade, pelas visões autoexplicativas não nos apercebemos, somos cegados, de olhos abertos.

O protagonista do livro de Agamben é, segundo ele mesmo, a vida nua, isto é, “A vida *matável* e *insacrificável* do *homo-sacer*, cuja função essencial na vida moderna pretendemos reivindicar” (AGAMBEN, 2002, p. 16).

Encontramos nesse ponto um encontro entre a ideia de Agamben da vida nua, como aquilo que facilmente é matável no obscuro da cidade e os espaços do abandono como lugares da invisibilidade, pelos quais passamos, caminhamos, todos os dias, mas apáticos pela organicidade da cidade, pelas visões autoexplicativas não nos apercebemos, somos cegados, de olhos abertos.

Podemos experimentar a arquitetura mais textualmente em seus limites – no sentido de formas impossíveis, do irrealizado. Vamos ler os edifícios abandonados como textos e o texto inteiro como objeto<sup>96</sup>. Nada mais que a desconstrução proposta por Derrida.

O que prefiro no cartão-postal é que não se sabe o que está na frente ou o que está atrás, aqui ou lá, perto ou longe, o Platão ou o Sócrates, frente ou verso. Nem o que mais importa, a imagem ou o texto, e no texto, a mensagem ou a legenda, ou o endereço. Aqui, em meu apocalipse de cartão-postal, há nomes próprios, S. e P., acima da imagem, e a reversibilidade se desencadeia, ela se torna loca eu lhe havia dito, a louca é você – a ligar (DERRIDA, 2007, p. 64).

Desconstrução que não se constitui destruição, mas um modo de desfazer uma estrutura para fazer aparecer seu esqueleto. Refazer o caminho. Andar pelos abandonos, os mesmos que

---

<sup>96</sup> “[...] trate os textos e o livro inteiro como objetos e leia as casas [...] como textos”. In: (EISENMAN, Houses of cards, 1987).

andamos todos os dias, mas expondo a precariedade ruínosa da arquitetura, que já não explica mais nada, não é um centro, nem um princípio de nada e não tem mais força. Uma escritura da arquitetura que não é mais de acordo com a estrutura do conceito de linguagem, mas toda a palavra é secundária (DERRIDA, 2004). Nada se une a nada. É apenas resto de arquitetura.

Não descrevemos nada, não representamos nada. Mas resistimos à ideia de uma escrita biográfica, não traçamos roteiros para visitar os abandonos. Tal qual uma filosofia cinza<sup>97</sup> (TIBURI, 2004), que está lá como fumaça, é gasosa, é líquida, não sólida.

Arquiteturas *in fog*, envoltas na neblina, com nuvem em contato com o solo, um nevoeiro denso, reduz a visibilidade, e banha de umidade toda a matéria. A névoa que envolve os abandonos pode ser formar velozmente, e pode se dissipar tão rapidamente também. Ocasionalmente podem proporcionar chuviscos, molhar, ou até mesmo nevar levemente. Naufragados *in fog*, os arquitetos do abandono, estão cegos e podem colidir, não conseguem ver uns aos outros, é preciso ascender os faróis, andar devagar. Na aviação, o nevoeiro normalmente impede a decolagem das aeronaves, a ser por instrumentos. O certo é que a nevoa sempre concebe o perigo, mas por certo ao mesmo tempo fascinam o olhar pelo estranhamento, pela aventura, pela perturbação que provoca.

Arquiteturas abandonadas à cerração, a neblina do pensamento de Márcia Tiburi, envoltas em sua *Filosofia Cinza*, tudo na fronteira entre a arte e a filosofia, a literatura e a crítica, tudo no entre, entre meios. Em seu texto Tiburi busca “[...] palavras-formas que procuram construir uma

---

<sup>97</sup> “A filosofia cinza é a assinatura borrada do pensamento. O abutre ciscando a procura de olhos arrancados também precisa ser arrancado de dentro das vísceras que corrói, se ainda puder ser encontrado. [...] A filosofia da melancolia/filosofia da escrita/filosofia do corpo/filosofia cinza é o pensamento que se enfrenta com o absurdo das imagens incontornáveis que escapam, a princípio, dos poucos recursos do conceito com seus fios e linhas podres”. In: (TIBURI, 2004, p. 15).



relação entre signos e conceitos compondo aqui “escrito-corpo” ” (2004, p. 13). Como Fuão, descreve em sua homenagem a Tiburi:

*Filosofia Cinza* de Marcia Tiburi coloca o corpo do leitor frente ao espelho como representação. Angústia, mas, desperta o corpo, agita, perturba profundamente, levando a uma ação.

O corpo que me faz pensar. O corpo que se pensa.

Filosofia cinza: filosofia do corpo insurgido no mundo, filosofia da escrita, da melancolia.

Filosofia do abandono. Uma reflexão do corpo presente, do corpo partido, sepultado, oculto. Filosofia que exala o choro da desesperança, expõe a negação do corpo na filosofia e na História (2009, p. 1).

Espaços do abandono, lugares de uma arquitetura não vista e não teorizada. Abandonado, abandono e abandonador reunidos em só corpo, um corpo filosofia, um corpo arquitetura, apenas um corpo, e mais nada. Mas que corpo abandono é esse? É um corpo doente, podre, resto, que escapa a qualquer enquadramento, por isso, completa Tiburi “é preciso substituir os fios, tecê-los, cardá-los, de outro modo e estabelecer modos novos de costuras (2004, p. 15).

Nada aqui é identidade. Nada está terminado. Tudo é quase. Quase escapa. Quase morto. Quase amado. Quase arquitetura. Quase abandonado.

O par estabilidade/instabilidade tende a ser abandonado. Em seu lugar aparece a ideia de metaestabilidade: um aestabilidade que se faz e refaz a partir das rupturas de sentido, incorporando as composições de força reponsaveis por cada uma dessas rupturas (ROLNIK, 1999, p. 209).

Dissolvendo as fronteiras entre a arquitetura, a filosofia e as artes. Tudo se arrasta. Tudo como a noção de limite para o calculo diferencial, como resultado parcial. Quando falamos do processo limite, falamos de uma incógnita que "tende" a ser um determinado número, ou seja, no

limite, esta incógnita nunca vai ser o número, mas vai se aproximar muito, de tal maneira que não se consiga estabelecer uma distância que vai separar o número da incógnita.

Para Ignasi de Solà-Morales<sup>98</sup>, segundo Montaner e Pérez (2003, p. 46), Gilles Deleuze “era um arquiteto”, um arquiteto que se interessava pela multiplicidade dos pontos de vista, o entendimento dessa estrutura dobrada<sup>99</sup> (DELEUZE, 2005) e a vontade de conhecer como desdobrá-la. Pensamento em pensamento. Seguimos arrastados por formas confusas, movimentos históricos pouco definidos, terrenos indeterminados e todos os delírios possíveis.

Revolvemos sentidos e sentimentos. Para além do existido<sup>100</sup> e aquém das palavras desenhamos a espessura dos traços de uma geografia — não biografia ou história— que marca

---

<sup>98</sup> Solà-Morales utiliza a palavra topografar, no lugar de cartografar ou mapificar, referindo-se mais a representação da base de um mapa. A base topográfica inclui as idéias filosóficas e o pensamento vigente, pode-se dizer que a cartografia seria uma complementação das representações tradicionais (linhas de transporte, construções, etc.). Solà-Morales foi um dos teóricos da arquitetura e urbanismo que, por sua formação em arquitetura e filosofia, deu início as cartografias multidisciplinares. In: (MONTANER & PERÉZ, 2003).

<sup>99</sup> Deleuze demarca o barroco como o momento em que o velho mundo heliocêntrico entra em colapso e dá lugar a um mundo de perspectiva descentrada, momento em que a separação tradicional em duas esferas é substituída por um único edifício de dois andares, surge uma nova harmonia entre interior e exterior, público e privado, dentro e fora. Nossas dobras se alteraram desde o barroco, porque o mundo que habitamos é múltiplice, somos complexos, nossos enquadramentos se dissolveram, introduzindo novas dobras, pregas, buracos, espaços livres de implicação. In: (RAJCHMAN, 2002).

<sup>100</sup> Existem no pensamento moderno, segundo Agamben, raras, porém significativas, tentativas de pensar o ser além do princípio de soberania. Schelling, na *Filosofia da revelação*, pensa um absolutamente existente que não pressupõe potência alguma e não existe jamais *per transitum de potentia ad actum*. Também no último Nietzsche, segundo ele, o *eterno retorno do mesmo* configura uma impossibilidade de distinguir entre potência e ato, assim como o *Amor fati* uma impossibilidade de distinguir a contingência da necessidade. Igualmente em Heidegger, segundo ele, no abandono e na *Ereignis*, parece que o ser é dispensado de toda a soberania. Bataille, que, segundo ele, também vem a ser um pensador da soberania, na negatividade sem emprego e no *désœuvrement* pensou uma dimensão limite em que a “potência de não” não parece mais subsumível na estrutura de *bando* soberano. Mas a mais forte objeção ao princípio de soberania situa-se, segundo Agamben, em um personagem de Melville, o escritor *Bartleby* (2003) que, com seu “preferia não”, resiste a toda a possibilidade de decidir entre potência de sim e potência de não. “Estas figuras empurraram até o limite a aporia da soberania, mas não conseguem, todavia, libertar-se totalmente de seu *bando*. Eles mostraram que o desatamento do

relevos, depressões, cumes, planícies, ligações de terra, promontórios, ilhas — como uma grafia de signos sobre o mundo. É um saber que se enraíza na não evidência da paisagem, pois compreender é embater contra a espessura da matéria de que é feito o pensamento. Num paradoxo formal — a impenetrabilidade do corpo do mundo. O pensamento é uma cartografia do tempo e do espaço, a compreensão é a espessura dos lugares. Sem a retórica da história como ficção do presente.

As arquiteturas do abandono ora são arte, ora filosofia e por ora também são a própria arquitetura. Tudo envolto no caos da contemporaneidade — zona de indistinção. Poderíamos então pensar que ou temos abandonos ou temos arquiteturas.

---

bando, como aquele do nó górdio, não se assemelha tanto à solução de um problema lógico ou matemático quanto a de um enigma. A aporia metafísica mostra aqui a sua natureza política”. In: (AGAMBEN, 2002, p. 55). *Bartleby* resiste a sucessivas imposições de comando e, posteriormente à própria exclusão simplesmente não fazendo nada, e respondendo “preferia não”. Existe uma publicação conjunta sobre *Bartleby*, escrita por Giorgio Agamben e Gilles Deleuze, sob o título *Bartleby: escrita da potência* (2008). É evidente a diferença que há entre o pensamento negativo de Agamben, que chega com sua potência enorme a definição desta primeira fundação do ser que sim quer a negação de sua função, num limite ambíguo e equivoco, e por outro lado, a posição de Deleuze, que tolera uma positividade extremamente estranha e plena.

## Filmar abandonos<sup>101</sup>

Quando percorremos os territórios do abandono, estamos realizando uma espécie de pensamento-cinema. O cinema tem emprestado algumas noções à arquitetura, principalmente a noção de sequência, como recorda Paul Virílio (1993). Dito de outro modo noções como deslocamento, de velocidade, da memória em relação com um percurso imposto ou com um percurso conhecido, nos permitem compor um espaço arquitetônico, não somente a partir daquilo que se vê, senão a partir daquilo que se memoriza em uma sequência que se encadeia sensitivamente. E a partir daí existem contrastes entre o que se cria e o que se estabelece na origem da percepção do espaço.

Os tempos se estabelecem de outras formas. É passado, presente e futuro, ao mesmo tempo. Gilles Deleuze reabilita a distinção estoica de *Aion* e *Chronos* para pensar a extratemporalidade do acontecimento (ou, caso se prefira, sua temporalidade paradoxal). *Aion* opõe-se a *Chronos*, que designa o tempo cronológico ou sucessivo, em que o antes se ordena ao depois sob a condição de um presente englobante no qual, como se diz, tudo acontece. “O acontecimento é sempre um tempo morto, lá onde nada acontece” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 149). Nesse nível, o acontecimento não é mais apenas a diferença das coisas; ele afeta a subjetividade, insere a diferença no próprio sujeito. É preciso fazer acontecer. O acontecimento é a própria arquitetura abandonada.

Quando filmamos, revelamos e editamos abandonos, procuramos mudar a ordem do sentido. “O que fazia sentido até o presente tornou-se diferente e mesmo opaco para nós, aquilo a

---

<sup>101</sup> Ver CD-ROM em anexo.

que agora somos sensíveis não fazia sentido antes” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 24). O tempo se interrompe, acontece um corte, uma censura, olhamos para um edifício abandonado de outro plano, um entretempo. Somos filmados e filmamos. Somos editados e editamos.

[...] Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não pára de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é o criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada, nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do novo (DELEUZE, 2005, p. 179).

Cabe então em nosso filme a tarefa de recompensar-nos com um pouco de real, já que o mundo pôs-se a fazer um cinema terrível, nosso desafio parte de uma perspectiva moderna.

E é esse desafio que procuramos colocar em nosso olhar, em nossa câmera ao procurar percorrer esse lugar a partir de um olhar-vídeo, de uma montagem, de um movimento de câmeras, de tempos e de corpos.

Deleuze aposta em acontecimentos que possam romper nossos esquemas sensório-motores, relaxar nossos esquemas perceptivos enrijecidos pela miséria cotidiana, de modo que diante dessa disfunção (encontro) nunca mais sejamos os mesmos, nem mesmo a realidade também.

Na chamada civilização da imagem, é preciso resistir ao clichê<sup>102</sup>, à imagem carregada de interioridade e de verdades preestabelecidas. Estamos rodeados de imagens a todo o instante, mas nunca a imagem esteve tão longe de cumprir seu papel: provocar sensações e levar o espectador a refletir. As imagens nos chegam como verdades já prontas, como algo a ser recebido e assimilado. A

---

<sup>102</sup> Clichê, lugar-comum, chavão, banalidade repetida com frequência.

civilização da imagem é na verdade a civilização de clichês, na qual tudo parece levar justamente ao encobrimento das imagens. Imagem-arquitetura.

O clichê faz desaparecer o que há de legível, e até mesmo de visível, na imagem, uma vez que trabalha com o óbvio, com o que está dado e visto, com repetição do mesmo. No entanto, é claro que, se por um lado os clichês estão sempre a apagar as verdadeiras imagens, por outro, as imagens estão sempre tentando escapar ao mundo dos clichês.

Quando olhamos para uma cidade, poderíamos enquadrar seus belos prédios históricos, seus monumentos, suas praias, suas belas paisagens, seus pescadores. Quando optamos por olhar para abandonos procuramos nos aproximar há uma vertente do cinema atual – aquela que consegue se distanciar dos modelos hollywoodianos de cinema-ação – e revelar tentativas de sair do clichê, de arrancar deles a potência da imagem.

Quando filmamos os abandonos procuramos criar algo de novo, investimos na criação, na experiência. É um gesto de resistência. Vamos romper com o mundo dos clichês. De que maneira esse olhar-cinema consegue trazer a tona um mundo de sensações que estabelece uma verdadeira relação entre espectador e o filme? Entre a arquitetura e o arquiteto? Como a imagem, encontrando seu ser, pode então ser lida e, enfim, vista, em toda a sua visibilidade e invisibilidade?

O filósofo Gilles Deleuze (2005, p. 31) afirma que o clichê é uma imagem sensório-motora da coisa, ou seja, uma imagem fundada em princípios de ação e reação, e que “nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira”, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos

interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês.

Olhamos para uma cidade que queremos ver, para uma imagem da cidade que precisa ser organizada. Observamos lugares bonitos ou espiritualmente históricos. Restauramos, revitalizamos, reciclamos, destruímos, construímos ou explodimos. É quase um automatismo, é quase um clichê arquitetônico.

Romper com os clichês seria, portanto, romper com nossos esquemas sensório-motores. É quando o cinema deixa de se fundar num sistema de ação e reação que surge outro tipo de imagem: “[...] uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir à coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou beleza [...]” (DELEUZE, 2005, p. 31).

Essa imagem nua, a cidade lixo, a cidade destruição, a imagem morte que observamos ao filmar arquiteturas do abandono, acarreta o surgimento de uma imagem que se nos apresenta em toda a sua nudez e brutalidade, e a vida nua de Agamben (2002). Por isso, podemos sentir-nos incomodados com algumas cenas. Cenas que se revelam sobre si mesmas, imagens pretensamente desprovidas de clichês.

Nesse filme as situações sensório-motoras são evitadas em prol de situações puramente óticas. Não são imagens diversão, não é puro entretenimento, não são imagens para ver com um saco de pipoca esperando finais felizes. As situações sensório-motoras são quebradas, fazendo aparecer situações de vidência, em que o espectador se confronta diretamente com imagens ótico-sonoras puras. Imagens que nos fazem pensar.

Uma vez diante de imagens pretensamente verdadeiras desse território, o espectador pode entrar num mundo de sensações que se desvela a ele. No cinema-ação as sequências estão encadeadas de tal maneira que só funcionam em sua articulação. O filme constitui, portanto um todo linear, em que as partes não têm autonomia. Quando olhamos para as imagens dos abandonos, ao contrário, procuramos observar sequências, que apesar de articuladas, são descontínuas e tem forças próprias.

O tempo está imbricado em sua simultaneidade, não existe uma distinção entre presente, passado e futuro, entre noite e dia, entre inverno e verão. Não existe uma linearidade cronológica, em que uma coisa sucede a outra, coexiste uma simultaneidade de tempo. Ao depararmos com essa imagem nossos projetos arquitetônicos nunca mais serão os mesmos.

Procuramos passar de uma imagem-movimento para a imagem-tempo<sup>103</sup>. Enquanto a primeira subordina o tempo ao movimento, isto é, faz dele a contagem de um movimento a outro, a segunda – a imagem-tempo – promove o inverso: a subordinação do movimento ao tempo. Aqui, o tempo é encontrado em sua forma pura, extinguindo a distinção linear entre presente, passado e futuro.

A indicernibilidade entre passado e futuro corresponde a uma indicernibilidade entre o atual e o virtual. Na imagem-tempo a distinção entre passado e futuro e atual e virtual não é suprimida, entretanto se tornam indiscerníveis. Nesse sentido, podemos afirmar que as imagens do abandono são duplas por natureza, elas são compostas por duas faces: uma virtual e outra atual.

---

<sup>103</sup> Gilles Deleuze compara essa passagem de imagem-movimento para imagem-tempo, a passagem do cinema tradicional ao bom cinema moderno. In: (DELEUZE, 2005).



“O que é atual é sempre um presente. Mas, justamente o presente muda ou passa. [...] é preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2005, p. 99). A imagem atual (o presente) coexiste com sua imagem virtual (o passado contemporâneo). Há uma lembrança do presente. É preciso, contudo distinguir as imagens virtuais, que corresponde ao que Bérghson chama de “lembrança pura”, das imagens mentais, lembranças, sonhos e devaneios. A lembrança do presente é ainda uma imagem virtual – que permanecerá como tal, não tendo, portanto se atualizado, ao contrário das demais, que são imagens virtuais já atualizadas no interior da consciência.

A imagem se desvela e assim nos permite ver um pouco de tempo em seu estado puro – um tempo não-cronológico – que não discerne passado, presente e futuro. Não há aqui um passado que justifique o presente, mas um passado que se dá ao mesmo tempo em que o presente.

Os filmes e os projetos foram montados procurando ao invés de produzir uma imagem indireta do tempo a partir do movimento, organizar as relações não-cronológicas da imagem-tempo direta. Não se trata de uma lembrança, mas da vivência real de um instante do passado. “nós somos construídos como memória, somos a um só tempo infância, a adolescência, a velhice, a maturidade” (DELEUZE, 2005, p. 12).

Portanto, a quebra dos sistemas sensorio-motores possibilita a emergência de um cinema vidente e em consequência de uma arquitetura vidente. Uma vez desligada do mundo dos clichês, a imagem pode revelar seu estado puro, e não mais como representação indireta do movimento. Além disso, podemos afirmar também que a imagem nos coloca em relação direta com o pensamento, que ela nos estimula a pensar.

Ao assistirmos os abandonos, somos capazes de provocar reflexão, de se dirigir ao impensável no pensamento como se fosse o invisível na visão. Todo o pensamento contém em si um impensável, que é o seu ‘fora’, o exterior de sua dobra. Saindo da interioridade dos clichês, ele é arrebatado pela força de dispersão do fora ou pela vertigem do espaçamento, um vazio que constitui um questionamento radical da imagem.

Os filmes deixam as imagens em cadeia na medida em que a montagem ganha um novo sentido. A montagem descontinua responsável pela apresentação direta do tempo, é também capaz de forçar o pensamento a pensar. O que conta agora é o interstício entre imagens, ou como diz Gilles Deleuze, o método do entre, entre duas imagens. O fora ou o avesso das imagens substitui o todo, da mesma maneira que o interstício substitui a associação. É o lugar, é o abandono, são as plantas-baixas, os cortes, as fachadas, as perspectivas, simulações – é a voz do arquiteto, do passante e da administração pública, ao mesmo tempo, no mesmo lugar.

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos. É um olhar para baixo que eu nasci tendo. É um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo. O ser que na sociedade é chutado como uma barata – cresce de importância para o meu olho. Ainda não entendi porque herdei esse olhar para baixo. Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas. Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão – antes que das coisas celestiais. Pessoas pertencidas de abandono me comovem. Tanto quanto as soberbas coisas ínfimas (BARROS, 2001, p. 33).

O espectador é peça-chave, uma vez que passa da posição passiva daquele que recebe as imagens e apenas reage ao nível sensorio-motor à posição de ser pensante, a uma posição ativa e reativa. Rompido o sistema de ação e reação, somos surpreendidos “por algo intolerável no mundo” e confrontados com “algo impensável no pensamento” (DELEUZE, 2005, p. 205). Esse cinema-arquitetura então nos coloca diante mundo - do nosso mundo, e não de outro mundo. Vendo, somos

então lançados ao mundo real, confrontados com a beleza e o horror. Sem nenhuma proteção, somos nós e o mundo.

Para Gilles Deleuze (BOUTANG P. A., 2004): Criar é ter uma ideia. É muito difícil ter uma ideia. Há pessoas extremamente interessantes que passaram a vida inteira sem ter uma ideia. Pode-se ter uma ideia em qualquer área. Não sei onde não se devem ter ideias. Mas é raro ter uma ideia. Não acontece todo o dia. Um arquiteto tem tantas ideias quanto um filósofo, mas não se trata do mesmo tipo de ideia. O arquiteto é uma pessoa que pode criar perceptos. Os perceptos fazem parte do mundo da arte. O que são perceptos? Perceptos não são percepções. Percepto é um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que sente. De certa forma um percepto torce os nervos e podemos dizer que os impressionistas inventaram os perceptos. Cézanne disse uma frase que acho muito bonita: “é preciso tornar o impressionismo durável”. Ele quer dizer que o percepto adquiriu certa autonomia, ainda maior. É o que se pode chamar de afectos. Não há perceptos sem afectos. Os afectos são os devires<sup>104</sup>, são devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças. São potências. Isso é possível na arquitetura?

---

<sup>104</sup> O devir, o vir a ser, para a filosofia de Deleuze e Guattari são sempre referentes aos minoritários, nunca um devir-homem centrado – “no Ocidente, o padrão de qualquer maioria é: homem, adulto, macho, cidadão” –, majoritário, sim um devir-mulher, devir-animal, devir-criança, sempre esquerda. “A esquerda nunca é maioria enquanto esquerda por uma razão muito simples: a maioria é algo que supõe – até quando se vota, não se trata apenas da maior quantidade que vota em favor de determinada coisa – a existência de um padrão”. In: (BOUTANG P. A., 2004).

## **Abandonos nos tempos do cinema contemporâneo**

Se um objeto arquitetônico é a tradução de uma funcionalidade, se é unicamente o resultado de uma situação econômica, não pode ter sentido. Uma arquitetura-cinema é, portanto um território de desestabilização, de contradição, de desvio, lugares onde se colocam frente a frente à realidade pretendida e a ilusão radical que nos cerca.

É nesse lugar que se criam espécies de vertigens, de onde podem surgir todos os tipos de conceitos, de propostas, de projetos e de tudo mais que se queira fazer ou desfazer.

Para Jean Baudrillard (2001) é nesse espaço que se reúnem à escritura, a ficção, a arquitetura, e evidentemente muitas outras coisas. É preciso criar acontecimentos nesses lugares de não-acontecimentos. É preciso criar mais que isso, é preciso criar conflitos. O acontecimento é aquilo que escapa a razão, a ciência, aquilo aconteceu e pronto, o acontecimento é devir. Devir por sua vez é nunca imitar e nem se conformar com um modelo. Para Deleuze (2000) nunca se deve perguntar qual é o sentido de um acontecimento, mas sim pensarmos que o acontecimento é o próprio sentido.

Como em *A última tempestade* (1991), filme de Peter Greenaway, onde abandonamos a imagem linear, o óbvio e os clichês, por um entrecruzamento entre as imagens, ampliando e possibilitando a exercitação das ideias. O filme é uma adaptação da obra de William Shakespeare, utilizando alta tecnologia japonesa (o filme foi rodado todo no Japão). A história é narrada pela voz de *Próspero*, o sábio duque que foi banido de Milão e que planeja executar sua vingança. É exilado numa ilha distante, levado pela tempestade, com sua filha e seus livros. *Próspero* abandona muitas coisas.

O filme tem como fio condutor a vingança de *Próspero* e a sua maravilhosa biblioteca (como já indica o título em inglês: *Próspero's books*), local onde ele domina os elementos da natureza, os espíritos e os homens.

Miranda – Porque não nos tiram logo a vida?

Próspero – Bela pergunta, jovem, suscitada por minha narrativa. Não ousaram, querida – tanto o povo me estimava – pôr um selo tão rubro nesse assunto; mas emprestaram cores mais risonhas a seus nefandos fins. Em suma, à pressa, pusseram-nos num barco e a algumas léguas da costa nos levaram, onde tinham prester uma carcaça apodrecida de navio, sem mastros, sem cordoalha, sem vela, nada emfim. Os próprios ratos, o haviam por instinto o abandonado. Guindaram-nos para aí, porque chórássemos às ondas mugidoras e suspiros enviássemos aos ventos, que, piedosos, devolvendo os suspiros, nos fazim sofrer por amizade (SHAKESPEARE, 1623, pp. 18-19).

Greenaway abre janelas dentro dos quadros, para evocar nelas novas imagens – a tela se transforma num espaço híbrido, de múltiplas imagens, múltiplas vozes e múltiplos textos. Os personagens aparecem e desaparecem, o já visto num bloco, retorna novamente em outro bloco, inserindo outros arranjos, dialogando com novos protagonistas, sugerindo ilimitadas combinações.

Uma combinação de elementos imagéticos contemporâneos, que se relacionam no eixo vertical da simultaneidade e não apenas, como acontece no cinema tradicional, no eixo da sucessão linear de planos. São infinitas imagens jogadas para dentro do quadro da tela – fragmentos de imagens – e arranjos inesperados, para que nos espectadores em seguida, rearranjemos tudo. Inventamos imagens.

Os sons se misturam, são de diversas fontes, sons naturais e eletrônicos: o relinchar de cavalos, sussurros, gritos de dor, latir de cachorros, todos envolvidos por Haendel e a música

minimalista de Michael Nyman. Tudo para romper com a composição sonora do cinema tradicional, ao enfatizar a simultaneidade de eventos sonoros.

As cores são concebidas como verdadeiras pinturas, relacionando-se com as diversas formas artísticas contemporâneas. Essa tela/pintura, cuja profusão de cores produz diversas passagens entre as imagens, se transforma seja por edições eletrônicas, filtros ou mesmo na cenografia, maquiagem ou figurino dos atores (AUGUSTO, 2004, p. 129). Nenhuma escrita pode descrever tais imagens.

Desde esse momento a arquitetura é “puro cine”, o hábito da cidade segue por uma motorização inabitual, imensa sala escura dedicada à fascinação das massas onde a luz proveniente da velocidade veicular (audiovisual e automóvel) renova o faiscar da luz solar; a cidade não é um teatro (ágora, foro) sem o puro cine das luzes da cidade, [...] crendo que o deserto não teria horizonte (VIRILIO, 1998, p. 73).

A arquitetura passa a ser puro cinema. A arquitetura não mora mais na arquitetura, a estética dos edifícios se dissimula nos efeitos especiais, a arte desaparece incessantemente no apagar das luzes dos projetores.

Depois da arquitetura escultura começa a era da arquitetura factível e cinematográfica, tanto em seu sentido literal como figurado. Nesse momento, nesse lugar, nesse espaço, nessa arquitetura, é que tudo se borra, se esfuma, se acinzentam.

É o momento da aparição e da desaparecimento. A filosofia é cinza. As fronteiras se embaralham, se libertam. Como diz Giorgio Agamben (2002) é quando a vida nua libera-se na cidade, torna-se sujeito e objeto da ordem, dos conflitos.

## O nada, o vazio

É sempre bom lembrar  
Que um copo vazio  
Está cheio de ar  
É sempre bom lembrar  
Que o ar sombrio de um rosto  
Está cheio de um ar vazio  
Vazio daquilo que no ar do copo  
Ocupa um lugar  
É sempre bom lembrar  
Guardar de cor  
Que o ar vazio de um rosto sombrio  
Está cheio de dor  
Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho  
Que o vinho busca ocupar o lugar da dor  
Que a dor ocupa a metade da verdade  
A verdadeira natureza interior  
Uma metade cheia, uma metade vazia  
Uma metade tristeza, uma metade alegria  
A magia da verdade inteira, todo poderoso amor  
A magia da verdade inteira, todo poderoso amor (GIL, 1974).

Recomeçamos pelo nada, o vazio. O nada aqui é um ponto de desenlace, de desfecho, de fim. Quando pensamos nos espaços tradicionais, como espaços duros e estáticos, pensamos também em espaços vazios.

O vazio é o lugar do silêncio. O silêncio é o lugar da loucura, é o que associa ao corpo sussurros, murmúrios, grunhidos. “Se o silêncio dos cemitérios, dos campos de batalha é a dor, a voz incansável da morte é o seu silêncio, gritar a verdade muda da vida nua, a matéria aniquilada” <sup>105</sup>.

Os espaços do abandono são silêncios e gritos, lugares do esquizoide da loucura, ora louco, ora juízo. Não sabemos dizer naquele momento o que é arquitetura, o que é corpo, cidade, resto, nem o que não é. Tudo que podemos escrever, falar, pensar, é apenas em devir, toda a arquitetura é casca, descascada, é atravessada por fios e pintada por tantas camadas de tinta que não se avista mais a cor. São apenas cinzas.

O silêncio é a dor, mas também é a vida e, desse modo, a vida, no silêncio diz-se morte; o silêncio não tem fim, nem o corpo tem fim, mas metamorfoses no infinito da finitude. O corpo é silêncio: “aquilo que, de uma escrita e propriamente dela, não é para ler, eis o que é um corpo”<sup>106</sup> (2004, p. 39).

Arquitetura é escrita, é corpo, é imagem, e acima de tudo é pensamento, que por si só se faz e se desfaz infundável.

Arquitetônico, ele sopra as composições mudas da cidade. Corpo para o corpo, túmulo, o silêncio cimenta dimensões negadas da história. Por outro lado, ele é a voz que permite a dialética da pedra – a arquitetura gótica é um exemplo – onde a natureza e a cultura, o deserto e a democracia unem-se nos acordes terríveis de um mundo de mistério que serve também como arma do poder. Toda a cidade é gótica trança de silêncio e pedra (2004, p. 39).

---

<sup>105</sup> Márcia Tiburi traz o pensamento de Foucault, em *A História da Loucura* (1989), onde o silêncio é, “[...] o lugar da loucura, o que associa ao corpo irmanando-lhes as vozes: sussurro, murmúrio, estertor. O corpo, nesse ponto é sempre mais afeito a loucura, nele a própria palavra é louca, ininteligível, nele a palavra demarca a ausência da palavra, o desajuste da palavra, onde o símbolo morre para dar lugar ao signo, conteúdo que vem a ser pátina no material arruinado das palavras disponíveis”. In: (2004, p. 38).

<sup>106</sup> In: (NANCY, 2000).



Grafitos e pichações sob e sobre as arquiteturas, os prédios, os muros abandonados, talvez mais pichações mesmo, transgressão nomeada e diferenciada, imagem sob a qual temos uma resposta direta: sujeira. Não é somente como suportes que os espaços do abandono suportam as pichações, mas as pichações é que suportam tudo, seja como grafitos, lambes, *stencils*, cartazes ou colagens, qualquer nome que o valha.

Se o corpo se diz com muitos nomes, mesmo os do abandono, mesmo os de um pai ou uma mãe – uma natureza ou uma cultura – desnaturados, o corpo também é palco. Mais que personagem ele também é cena, o espaço onde desfechos trágicos se dão a conhecer (2004, p. 39).

Politicamente correto ou incorreto, tudo que se pode ou não pode ser feito, todos os regimes de verdade sob os quais somos mumificados, da docilidade a hostilidade, na constituição de mundos. “O corpo é ainda o grande esquecido, o estrangeiro no tempo que é preciso resgatar como de dentro dos escombros abandonados de um naufrágio” (2004, p. 39).

Quando abandonamos um espaço, estamos fazendo-o silenciar, esmagando, maltratando, ou seja, estamos esmagando um nascimento, devorando um ancestral. No vazio, somos livres, entramos em uma dimensão arquitetônica onde tudo é possível, não existe nem passado, nem futuro, apenas o presente. Nós somos os carcereiros, donos da chave que abre e fecha, ou melhor, olha ou cega.

É um mistério indecifrável, quando nos deparamos com uma situação de abandono na cidade, até que encontremos respostas e nos acostumemos com o quadro, como mais um objeto de decoração, fazendo com que alguns restos de construção possam até mesmo ser apreciados como ruínas. A partir dessa ideia, podemos partir de qualquer ponto, para qualquer lado, para cima, para baixo, horizontal, vertical.

Quando nos deparamos com o nada, com o pouco, toda a produção arquitetônica perde o sentido. Como questiona o arquiteto Fernando Fuão (2003): “Em que sentido, em que sentido?”, e eu pergunto há uma verdade na arquitetura? Podemos pensar em arquitetura além de seus limites reais, e não somente em seus sentidos arquitetônicos, mas também sobre o mundo o qual a arquitetura traduz. Precisamos imaginar um espaço-corpo, um espaço-arquitetura e, ao mesmo tempo, uma arquitetura-corpo e vice-versa. A aparência seria a verdade e a não-aparência seria a morte. A filósofa Márcia Tiburi diz: “não olha, não terias coragem, mas se tiveres, e um pouco de raciocínio e técnica, ela logo te será apresentada sob uma forma mais compreensível, mais domesticada” (2004, p. 149).

São os cheios e os vazios, em termos filosóficos podem ser equivalentes, onde se jogam ao mesmo tempo silêncios e tensões. Nos seus limites se separam e se reúnem excluídos e incluídos, e todo um limiar de intensidades.

Gilberto Gil (1974), conta que quando escreveu a música *Copo Vazio* para Chico Buarque, conta que estava sentado no sofá, já de madrugada, tinha tomado um copo de vinho no jantar, e o copo tinha ficado na mesa. De repente pensando na música que Chico havia encomendado viu o copo vazio e concentrou o seu olhar nele para dali extrair emanações de imagens, a princípio como se para nada obtiver, mas logo constatando: “O copo está vazio, mas tem ar dentro”.

Disso vieram idéias acerca das camadas de solidificação e rarefação que vão se sucedendo nas coisas - e de como olhamos para as arquiteturas do abandono. As arquiteturas são sólidas, são feitas de materiais rígidos, de matéria, mas ao mesmo tempo, num tempo sem tempo sofrem com a rarefação, se tornam menos densas, dilatam-se, diluem-se, desaparecem como matéria.

Carlos Teixeira quando fala da famosa exposição de Yves Klein – *Le Vide* (O vazio), que aconteceu em Paris em 1958, onde toda a mobília da galeria foi removida e o artista decidiu por não expor nada, somente passar 48 horas pintando a galeria de branco, diz que: “o vazio, na concepção de Klein, não representava simplesmente o vácuo ou o espaço vacante, mas o espaço sensibilizante e sensibilizado” (TEIXEIRA, 1999, p. 258). Com *Le vide*, Yves Klein, acaba por nos colocar em contato com o desconhecido, sem amarras, sem tabus, sem preceitos ou organicidades, é puro desprendimento entre o físico e o espírito. É a desmaterialização da arte e poderíamos dizer da arquitetura também.

Ao contrário da complexidade dos cheios, os vazios são simples. São conservacionistas, assim como os técnicos do Patrimônio Histórico. São a versão urbana da ecologia: preservem tudo que é natural na cidade, tudo o que ainda não for construído. São a “ecologia cinza” do asfalto, da feiura dos matos, da mesmice da periferia. São lotes vagos, os resíduos de espaço, os *terrain vagues* tão elogiados pelos fotógrafos que exploram as margens e as zonas degradadas das grandes cidades (TEIXEIRA, 1999, p. 277).

Gilles Deleuze (1987) diz que a desmaterialização é um desvio que provoca a percepção do sensível, ao vê-lo passar, não por sua matéria, mas sim por sua imaterialidade. A partir dessa noção, chega-se a acreditar em outras coisas, além das que se vê, e que se manifestam através dos lugares.

O que vemos não é mais do que a terra deserta, mas essa terra deserta é como grávida daquilo que ela tem debaixo. E vocês me dirão: mas o que sabemos daquilo que ela tem debaixo? Ora, justamente aquilo de que nos fala a voz. Como se a terra se arqueasse em razão daquilo que a voz nos diz, e que vem tomar assento sob a terra em seu tempo e em seu lugar. E, se a voz nos fala de cadáveres, de toda a linhagem de cadáveres que vem tomar assento sob a terra, nesse momento, o menor frêmito de vento sobre a terra deserta, sobre o espaço vazio que vocês têm sob os olhos, o menor sulco nessa terra adquire todo o seu sentido (DELEUZE, 1999, p. 10).

Se tentássemos explicar o que são as arquiteturas do abandono, quais as primeiras perguntas que poderíamos fazer: O que é uma arquitetura do abandono? Porque tal lugar ficou abandonado? Quais parâmetros definem uma arquitetura do abandono? Poderíamos descrever ruínas, prédios abandonados, lugares devassados a partir de suas características físicas ou visuais, mas a ideia aqui não é essa. Quando adentramos no mundo dos abandonos, entramos numa zona de indefinições, difíceis de serem identificáveis ou caracterizáveis. São regras que acabam por identificar as coisas. Nos abandonos não se aplicam regras, eles são da ordem da desordem, da desorganização e do desregramento.

A arquitetura do abandono atua na zeridade<sup>107</sup> do tempo, talvez quase num grau zero do espaço, devolvendo-lhes sua característica existencial, por onde passam linhas e fluxos, o que Fuão chama de desorientação, momento do deslize, de estar à beira do precipício.

É no nada que pode ocorrer algo de pensamento, um acontecimento, um romper sentidos. “O sentido é muito frágil, se rompe fácil, quando sua superfície é cortada, ele cai na profundidade da superfície do abismo, dos significados” (FUÃO, 2003, p. 55). O que nos resta é transportar sentidos e transformar espaços.

A desorientação é um deslize do espaço-tempo. Talvez o mais difícil de entender e articular é que o sentido do espaço é também o sentido do tempo. Todo nosso sentido, nossa compreensão do mundo, é fruto desse casamento contratual entre espaço-tempo. Mas com a desorientação do espaço vem junto o aniquilamento do tempo. O tempo zero (FUÃO, 2003, p. 55).

---

<sup>107</sup> A zeridade do tempo é um termo utilizado por Gilles Deleuze em seu livro *Imagem-movimento* e diz respeito ao antes da primeiridade, momento do próprio caos. In: ver citação de cinema movimento. In: (DELEUZE, 1983).

Talvez os cheios sejam tão inúteis e os vazios muito mais úteis. O visível tão imprestável e o invisível aproveitável. As grandes salas de cinema abandonados – lugares tão comuns nas cidades contemporâneas, tão silenciosos – onde o *remake* do filme já não se faz possível, como seria ridículo sequer tentar em repeti-lo, ainda que com outros personagens, outros atores. Um receptáculo do passado que se sobrepõe ao agora. Dormente como o pé que está lá e não se sente, apesar de o vermos.

Negação da cidade. A cidade já não é mais um cheio, é cada vez mais vazia, destituída de seu sentido original de polis (de polo, de cabeça de algo ou de alguém). O nada não é lugar, não é sitio, ou parte alguma. Mas o vazio não é o nada, é apenas uma aparência de ausência, disfarce. O vazio é silêncio, mas como na música com possibilidades de algo ou de alguma coisa. Na medida em que mais cresce, mais abandonos seu sentido original.

A música é a arte cuja matéria prima é o som. E, talvez por isso, os silêncios lhe sejam tão essenciais: é que, o silêncio na música não só permite a audição de uma obra, como, a sua gestão na própria obra, possibilita a audição do som que o antecede e daquele que vem depois. O silêncio é uma pausa, é uma interrupção, é um tempo, na Música, deliberadamente construído. Mas, também, e caímos no paradoxo, o silêncio é uma espécie de som: se a música é cortada, de súbito, por um silêncio, esse silêncio é escutado com toda a claridade. O silêncio outorga possibilidade ao som, é o fundo sobre o qual o som se destaca. Assim acontece com os vazios na cidade – são zonas silenciosas em confronto com as quais a cidade pode ser ouvida.

E o que dizer do espaço sonoro criado por gotas d'água pingando numa abóbada escura e úmida, do espaço urbano criado pelo som dos sinos de uma igreja, a sensação de distância que temos quando o som de um trem noturno penetra em nossos sonhos, ou o espaço aromático de uma padaria ou loja de doces? Porque as

casas abandonadas, sem aquecimento, têm o mesmo cheiro de morte em todos os lugares? (PALLASMAA, 2006, p. 488).

Mas, na cidade há algo que se passa de modo diverso da música. É que, os silêncios na cidade nem sempre são deliberados como o são na música. Se na música são pensados, na cidade, acontecem simplesmente, desarticuladamente, aliás, como a cidade que os contém – essa desarticulação pode acontecer pelos mais diversos motivos. A cidade, afinal, não é uma peça musical. Na cidade, os silêncios não são construídos, são esquecidos. Esquecidos, sim, esquecidos, mas não por todos: se para uns são depósitos de memórias, são pretextos, por exemplo, para se poder contar a história da cidade onde os homens habitam ou a de outros homens que já a habitaram; para outros são oportunidades... “imobiliárias”, digamo-lo assim.

Arquiteturas são abandonadas por questões econômicas sim, mas também por fenômenos naturais, contaminações, fugas e ate mesmo por histórias sobrenaturais. A burguesia lida mal com abandonos, porque sua leitura é alicerçada por critérios estéticos. Somos todos burgueses, sempre estamos projetando coisas, para que um vazio seja um cheio. Cidade sem interrupções, músicas sem silêncios, um mundo bonito, no rasgo de arquiteto que reabilita.

Arquiteturas do abandono só aparentemente são inúteis. Aliás, podemos até mesmo dizer que é o nosso discurso sobre eles que os torna inúteis, como é também o nosso discurso que, por vezes e à força, os quer tornar úteis. O vazio emana mudanidade, que permite uma emissão infinita de signos, é um meio fértil. Ali tudo pode acontecer, tudo se propícia, ou senão, ao menos o silêncio e a espera (BOUTANG P. A., 2004, p. 15).

## **Vamos fugir**

Os conceitos de Deleuze e Guattari nunca terminam em si só. São conceitos experimentais, sempre procurando provocar novas possibilidades, sempre podem ser virados, dobrados e desdobrados, são vividos. Conceitos das coisas mesmas, em estado livre e selvagem. Em vez de um tempo homogêneo, linear, cumulativo ou circular, emerge uma arquitetura temporal turbulenta, plissada, labiríntica, heterogênea. “Um conceito é um bicho” (DELEUZE, 2008, p. 15).

Dizemos algo da experiência nos abandonos em palavras, e escrevemos, estamos em um estado diferente do normal. Por exemplo, como na experiência estética, quando nos deparamos diante de uma obra de arte e somos movidos por ela, é difícil produzir um comentário.

O que queremos é sentir o movimento de terra em baixo de nossos pés. Queremos um senso que uma visão dos céus abriu para nós; ou que o universo se rearranjou ao redor de nós – algo daquela ordem – um senso do oceânico, ou pelo menos da vertigem, se levantando em um precipício de história, ou se dando conta de repente de um horizonte que era lá desde o princípio, atrás das coisas da vida cotidiana. Nossa experiência do sublime é bastante real, mas há pouco para dizer sobre isso não, temos sim que dizer outras coisas que reacendem o sentimento em nós. Nada é literalmente arquitetônico.

Se eu me sentir vibrar frente há um determinado abandono, não significa que se eu levar você até lá isso vai acontecer também. E certamente, esse sentimento, estava ausente nas ordens que foram dadas aos construtores: uma parede aqui, 3 metros ao alto, 80 centímetros de espessura; um painel de gesso lá, um vidro fumê, um brise-soleil na fachada oeste. Não há nenhuma magia nas ordens. Parecido com a literatura, às palavras na página poderiam descrever uma coisa, mas muitas

vezes, produzem outros efeitos no leitor. Por exemplo, Vitor Ramil, em *Satolep* (2008), escreve inteligentemente, mas o que lhe faz um grande escritor é o descrever da vida (o granito do meio-fio correndo a seu lado, um cão flutuando ao lado da charrete) uma volta de frase aqui e um detalhe de ação lá, abre uma cavidade dentro de cada ação, de cada gesto, de cada palavra, é ali que se fundem a história épica e a infusão da vida. Isto acaba por irromper uma espécie de transporte, é o produzir por uma linha de fuga.

Seguem minhas visões de *Satolep* em ruínas. Hoje foi nossa casa que eu vi: telhado e muros desabados; a face norte destruída, sala, copa, cozinha entregues à ventania; a porta de entrada caída sob plantas tortuosas, entre os tijolos expostos a fachada. Incrições a tinta, que não pude ler, sujavam as janelas apodrecidas. Não restavam marcas da nossa família (RAMIL, 2008, p. 7).

Em *Satolep*, o fotógrafo Selbor volta a sua cidade natal 30 anos depois de partir, mas o que ele acaba por encontrar lá? Selbor se depara com os mesmo cheiros e a luminosidade intacta, as mesmas sensações ao desembarcar na estação de trem. Ele vomita e seus joelhos cedem quando seu corpo se desconforta na ânsia do inesperado. A grande cidade abandonada quando criança, agora lhe parece uma pequena vila. Quase beira a loucura. Toda a realidade que imaginará está fadada a ruína, são escombros do que fora a cidade, para fotografar uma casa na cidade tinha que pedir: “Não se mexam” (RAMIL, 2008, p. 113). Como um fotografar para aqueles que um dia andariam sobre ruínas, uma imagem que se desvanece. Como cruzar fronteiras, ultrapassar as imagens, suas legendas, como se voassem para sua última imagem. “Posei de pé, sozinho, junto ao portão, que futuramente não estaria mais ali” (RAMIL, *Satolep*, 2008, p. 284). Um texto de muitos encontros inesperados, personagens de diferentes tempos e lugares, de muitas mensagens subliminares, desde o uso de nomeações que podem ser lidas, até mesmo, de trás para diante, anagramas



(Satolep=Pelotas, Selbor=Robles, etc.), mas também um texto de muitas fugas, de muitos acolhimentos.

“Fugir não é exatamente viajar, tampouco se mover” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 50). Olhar para os abandonos é ver a mobilidade dentro da imobilidade, seja imagem, fotografia, materialidade. Uma arquitetura do abandono é uma fuga imóvel, é uma viagem sem sair do mesmo lugar. Abandonar, portanto não é exatamente ir embora, deixando tudo para trás. Abandonar arquiteturas, matérias, é sempre deixar um rastro, deixar um resto, e possibilitar regressões ao mesmo ponto.

Abandonar é fugir, na esteira de Gilles Deleuze é delírio, são arquiteturas intervalares, sentidas em saltos, intervalos, de quando em quando. Ainda com Espinosa invocamos o vento e todas as forças da natureza para adentrarmos arquiteturas do abandono, todas as poeiras possíveis, todas as gotas de chuva, os restos e as poucas vidas subjacentes. Desde a brisa calma de uma noite de verão até os vendavais dos tempos do inverno.

Como na leitura de Marguerite Duras, que lemos do princípio ao fim, como quem pega um vento forte por trás e acaba sendo levado pelo ciclone do vento. É um voo delirante e palpável. Não somos o mesmo homem depois de tela lido. Desperta o senso de possibilidades e desestabiliza a ordem do comum. Da vontade de redescrever tudo.

Muito cedo na minha vida foi tarde de mais. Aos dezoito anos era já tarde de mais. Entre os dezoito e os vinte e cinco anos o meu rosto partiu numa direção imprevista. Aos dezoito anos envelheci. Não sei se é assim com toda a gente, nunca perguntei. Parece-me ter ouvido falar dessa aceleração do tempo que nos fere por vezes quando atravessamos as idades mais jovens, mais celebradas da vida. Este envelhecimento foi brutal. Vi-o apoderar-se dos meus traços um a um, alterar a

relação que havia entre eles, tornar os olhos maiores, o olhar mais triste, a boca mais definitiva, marcar a fronte de fendas profundas. Em vez de me assustar, vi operar-se este envelhecimento do meu rosto com o interesse que teria, por exemplo, pelo desenrolar de uma leitura. [...] Envelheceu ainda, evidentemente, mas relativamente menos do que deveria. Tenho um rosto lacerado de rugas secas e profundas, a pele quebrada. Não amoleceu como certos rostos de traços finos, conservou os mesmos contornos, mas a sua matéria está destruída. Tenho um rosto destruído (DURAS, 2007, p. 5).

Em *O amante* (2007), que na primeira leitura podemos pensar se tratar de sua autobiografia, mas que esconde muito mais, entre o vivido e sua produção textual, parece um texto simples sem artifícios, concebido como um álbum de fotografias, mas que se refere a uma imagem que nunca foi tirada. Ao mesmo tempo é gozo, é consumação, é uma corrente que chamaríamos de desejante.

Quando descreve a cena de amor entre uma menina de 15 anos e um rapaz de mais idade, como uma paixão esvaziada da idade e do romântico, sem culpas, ora nos coloca sob a intensidade do aqui e a gora, não há futuro, nem passado.

Somos arrastados por fluxos de memória e sentimentos contraditórios. Muitas vezes ficamos à deriva, como a balsa que atravessa o Rio Mekong, mas retornamos a um fio narrativo que nos conduz entre afirmações e negativas, um discurso psicanalítico. Duras escreve como quem tece e desmancha.

Mesmo a par de todas as suas aventuras amorosas, é a voz de Marguerite que escutamos, como os que se habituaram a assistir seus filmes. Somos espectadores, como a mendiga de Savannakhe que quando expulsa pela mãe porque está grávida, anda sem rumo pelas planícies e montanhas da Indochina, até que resolve retomar à sua aldeia, para dar à luz. Mas não consegue voltar, ou melhor, não sabemos se consegue. A criança nasce e ela a vende. Em suas andanças sem

rumo e sem memória, ela faz vários filhos e abandona, esquece, perde as crianças pelo mundo. Tornando-se um ser muito próximo do animal, sobrevivendo na selva graças ao instinto, esta mulher tudo perdeu de humano, exceto um canto em sua língua natal, talvez aquele que a mãe cantava para niná-la. Penso que, de certa forma, o texto de Marguerite Duras é este canto. Ora é ela mesma, ora se distancia, ora é uma menina, ora é uma prostituta, ora não sabemos mais nada.

Mesmo em *Hiroshima meu amor* (1959), de Alain Resnais, roteirizado por Duras, onde nos primeiros minutos do filme, um casal na cama, uma atriz francesa e um arquiteto japonês, primeiro parecem se liquefazer, como as vítimas da cidade queimadas pela força de mil sóis. O diálogo se repete algumas vezes: "Eu vi tudo em Hiroshima". "Você nada viu nada de Hiroshima. Nada", ele – o arquiteto – replica. Ela descreve seus cartões postais, o homem os rastros deixados pela guerra. Falam do mesmo lugar.

A Hiroshima de Duras guarda esta descrição das sombras, essa inscrição que desconfia dos registros possíveis, na melancolia nostálgica de um relato do não vivido, onde a verdade não é possível em um mundo aterrado pela dor e a destruição. Tudo são apenas intermitências da memória, indeterminações (LIMA, 2006, p. 122).

Não descrevo as arquiteturas do abandono por sua forma, nem por seus órgão e funções, nem como uma substância ou um assunto. Não se trata mais de um exercício de memória, mas sim de aceitação de suas fissuras e rachaduras, manchas que lhe sobrevém, inevitavelmente. As imagens não correspondem mais necessariamente ao que é anunciado, nada é uma descrição no sentido clássico, mas sim apenas anuncio, assim como o fizeram Pollock, Malevich ou Kandinsky.

Preferimos pedir emprestada a geografia deleuziana, das ideias de latitudes, longitudes e linhas. Um mundo de relações em termos de afectos e perceptos ao contrário de uma história de causas e efeitos. Arquiteturas do abandono são corpos, assim como um corpo pode ser qualquer coisa, um animal, um som, uma ideia, linguístico, social, uma coletividade. Então abandonar certas arquiteturas, seria como abandonar certas formas e funções de seus corpos, em todos esses sentidos.

Espinosa pergunta: o que pode um corpo? Chama-se latitude de um corpo os afectos de que ele é capaz segundo tal grau de potência, ou melhor, segundo os limites desse grau. A latitude é feita de partes intensivas sob uma capacidade, como a longitude, de partes extensivas sob uma relação. Assim como evitávamos definir um corpo por seus órgãos e suas funções, evitamos defini-lo por características Espécie ou Gênero: procuramos enumerar seus afectos (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 33).

Na névoa das latitudes e longitudes, mapeamos abandonos, no fluxo aberto das possibilidades. Nosso problema não é dizer o que são arquiteturas do abandono, não é descobrir qual é a sua forma. Suspendemos a forma para que novas possibilidades de forma possam emergir. Residir no que um edifício abandonado faz, não o que ele é. Kevin Lynch em *Echar a perder* (2005) já nos descreva a destruição das coisas e dos lugares, mas não dava sentido ao abandono dos mesmos. Quando definimos um edifício por sua forma, estamos lidando com algo da ordem do tipo, do bom senso, que acaba por destituir a figura do próprio arquiteto. Nós já sabemos como funciona, é um dar e receber, tudo é comum.

## **Longe, muito longe**

Em Cumbrian, no norte da Inglaterra, como nos conta Andrew Ballantyne (BALLANTYNE, 2007), há um deserto lindo, habitado por ovelhas por gerações incontáveis. Essas ovelhas conhecem seu território, seus modos, tudo que se passa ao seu redor, não vagam a esmo. As ovelhas mais pesadas são um ganho para o produtor da região, porque não precisam ser mantidas em cercados. Os movimentos dessas ovelhas são previsíveis, elas podem ser agrupadas pelos cachorros, quase não dão trabalho algum. É quase somente o tosquiador. Mas, em todos os rebanhos, sempre existem aqueles animais mais selvagens, que necessitam de edifícios especiais e requerem muitos cuidados.

Portanto, as ovelhas pesadas não requerem cuidados especiais, a elas podemos dar a liberdade total, elas não vão vagar para a cidade grande, adentrar galerias de arte ou mesmo atravessar uma rodovia. Na zona rural existem perigos reais, como ladeiras com deslizamentos constantes, precipícios e cachoeiras furiosas. Uma ovelha livre poderia se acabar ali. Mas as ovelhas pesadas sabem onde pisam e como devem se comportar. Elas são territorializadas. As ovelhas pesadas moram num mundo que é governado pelo senso comum. A sabedoria recebida por gerações as mantém seguras.

Mas se, um dia, uma ovelha com sensibilidade filosófica nascesse, todas as outras a veriam como um ser furioso, talvez ruim e perigoso, e de certa maneira não duraria muito tempo como parte do rebanho. Como um fazer nascer um abandono na cidade, um prédio, alguma coisa que não faça parte, como uma visão, nem que seja por alguns instantes.

Vamos voltar ao exemplo da ovelha pesada: é como se alguém, uma pessoa sociável – um arquiteto moderno – observasse confortavelmente a cidade sob a qual vive e projetasse pensando

em seu peso. Ele acaba se unindo a seu território e sabe se comportar como membro de um rebanho. Porém ele também poderia se colocar, em alguns momentos, fora disto, pensar o fora. E o pensamento filosófico aconteceria como num ato de desterritorialização, enquanto é levado a sair fora do mundo, que vive sob a égide da academia e da cidade legal, num mundo onde poderia descrever apenas os seus vizinhos.

Ao sair do seu lugar, é tomado por varias reterritorializações, construindo seus modos de pensar, com o que pertenceu aos outros. É como se a ovelha, tendo por casualidade ou por loucura temporária, pudesse vagar longe do rebanho, vazar. Como se o arquiteto que esta dentro de seu escritório ou no ateliê de projeto da universidade, ao se encontrar com um abandono pela cidade destruísse todas as suas certezas, se contaminasse pela poeira, pelos restos ou pelas poucas formas de vida.

É uma condição acética que colhe suas vítimas num ato de desterritorialização, que fere e corta ao mesmo tempo em que acalma e pacífica, um ato de e na desterritorialização. Essa falta de concentração e a própria vontade de ser distraído pode ser a cura natural, como uma doença mental. Experimentar arquiteturas do abandono é adoecer, é sentir os odores fétidos e o aroma das flores que teimam a nascer ao mesmo tempo, é ouvir o estilhaço do vidro e os sons do vento pulsando na última folha de zinco que restou da cobertura da casa.

Depois desse arrobe, precisamos voltar à normalidade da cidade, a vida acadêmica, aos nossos escritórios de portas fechadas, mas vamos voltar diferentes, somos outros com os outros. Somos o dentro e o fora, somos pensamento, somos filosofia.

É como a espuma do mar, o vai e vem das ondas, a maré. Dissolvendo a traça do senso comum em algo mais nebuloso, um instinto de possibilidades. Dissolvendo identidades e preconceitos em latitudes, longitudes, velocidades, afectos e intensidades. Talvez nesse ponto as arquiteturas do abandono vistas pela academia abram as portas para a vida nua, para adotar as formas do senso comum, falar com toda gente.

Na beira do mar encontrei as ruínas do tempo, os escombros expostos do farol da Conceição lavados pela água salgada. A solidão tombada e lavada pelo mar.

A escrita do tempo.

As cinzas do tempo.

O tempo da noite, a noite do tempo.

Os limites dos espaços, o confinamento dos espaços.

Os limites da arquitetura.

Aqui não há arquitetura, e ao mesmo tempo é arquitetura da natureza  
(FUÃO, 2008, p. 1).

O desterritorializar, também “é um movimento pelo qual se abandona o território” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 199). Mas coexistem diferentes maneiras de isso acontecer.

Podemos nos encontrar com uma desterritorialização recoberta por uma reterritorialização ao mesmo tempo, como quando encontramos rapidamente uma explicação para tal abandono, visualizamos imediatamente uma nova função para tudo aquilo que foi abandonado. Algo que nos recompensa. A desterritorialização também pode apenas se apresentar como um aspecto secundário, solto de tudo, dividido em processos, geralmente precipita-se em buracos negros e acaba por levar a nada ou a pura desgraça, e nada mais. Estas formas acabam por aprisionar os movimentos. É um abandono aprisionado, que requer respostas rápidas, que não se admite. A terra sim é a própria desterritorialização, é por onde atravessam forças capazes de mover o universo.

Fazer girar. Pensar de outro modo, disparando, levitando. Tornando uma obra arquitetônica leve, mesmo sendo construída de materiais tão pesados.

No modernismo a leveza foi utilizada para operar uma ruptura com os materiais pesados e com o contextualismo tradicional, para isso foram utilizados vidros e transparências. No pós-modernismo a leveza faz uma ruptura com a fixação do lugar ou da região na cidade do capitalismo pós-industrial. Na contemporaneidade pensamos numa leveza compatível com a matéria, abandonos contemporâneos, assim como arquiteturas contemporâneas – que o são, procuram materiais e texturas que se insiram num espaço adivinhação em vez de ótico (RAJCHMAN, 2002, p. 49).

A leveza poderá ser pensada como uma libertação do espaço tradicional de peso-suporte da arquitetura. A leveza pensada dessa maneira descobre toda uma espécie de novas relações. Algumas descritas por modelos dinâmicos da ciência e da matemática, como a força da gravidade, por outro lado podemos relacionar essa velocidade à outra espécie de espaço de movimento, mais leve, mais desigual. Segundo Deleuze e Guattari contrastativamente a velocidade não se refere à velocidade relativa num tal espaço, um deles delimitado e comparativo, e o outro ilimitado e disparado, os dois podem ser equacionados.

Através de tais relações o conceito de leveza começa a assumir novas funções, bastante diferentes daquelas que o identificavam com imaterialidade e transparência. Derrida formula essa função quando fala do espaço e tempo quando a inocência e a dança se tornam a mesma coisa. “A dança troca de lugar e, acima de tudo, troca de lugares” (1982, p. 44). Assim a função da leveza encontra-se na liberdade de movimentos, no à vontade. Nas “palavras de Nietzsche: Que a terra se torne a leve” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 199).



Frequentemente relacionamos a leveza com a imaterialidade. Mas também podemos pensar em outro tipo de leveza, que complica e desloca a ideia familiar de leveza. Será possível falar de um espírito que deixe leve as mais pesadas matérias brutas e pesadas as mais finas transparências.

Os abandonos que encontramos criam um amplo processo de desmaterialização e de desterritorialização, uma perda da proximidade local, do centro, agora nada parece real, tudo flutua, assim como quando adentramos no mundo das novas tecnologias digitais.

Aquele que um dia ensinará os homens a voar terá removido todas as pedras das fronteiras; as próprias pedras das fronteiras voarão no ar diante dele, e ele rebatizará a terra – a “Leve” (NIETZSCHE F. , 2003, p. 108).

A leveza do modernismo é transparente, mas é estática, não flutua nem voa. A leveza foi encerrada numa casa, fechada, é pura, clara, limpa. Por isso é ótica e geométrica. Como diz Rajchman: “a leveza do modernismo é como uma noiva despida dentro de uma caixa de vidro e é preciso que alguém peça para ela sair para fora” (2002, p. 61). É aí que dança e construção vão se encontrar e se tocar. Dança e construções estão ligadas a gravidade, mas das duas a dança é mais associada à leveza, ela é um antídoto contra a imobilidade. Resta nos saber como a gravidade intervém nessa dança.

A dança contemporânea é um movimento qualquer, uma coreografia que se inventa. Assim também a arquitetura não é um espaço esvaziado, é um espaço dinâmico, leve, muito mais próximo da dança da vida.

Como na forma de dança *Contact Improvisation*, fundada por Steve Paxton, que tanto influenciou as coreografias de Pina Bausch (SPINDLER, 2007, p. 28), no início da década de 70, onde os corpos ao dançar, colidiam, caíam, arremessavam, pegavam, lançavam-se continuamente.

Os corpos se movem por vontade própria, se afastam e se aproximam, uns dos outros, do chão, da terra – o outro, o que o eu não é, mas o que se produz, a partir da existência desse eu. É difícil ensinar *Contact*, porque a forma de dançar vai surgir da experiência de cada dançarino, a partir da reação entre o que ele experimenta e o seu próprio corpo e mente – testando a gravidade, a desorientação e a segurança de cada um e do outro.

Se a arquitetura e a dança são formas de “visualizar” a música, é preciso maquinar os abandonos. Conspirar. Um espetáculo-máquina que diverte e agride. Metamorfosear.

## Maquinar abandonos

A máquina capitalista se estende por muitos séculos, a máquina diacrônica de Sausurre – que evolui no tempo – e necessita de grandes momentos: o capitalismo não descodifica os fluxos, os fluxos se descodificam sobre o que se chama de ruína e decadência dos grandes impérios. As arquiteturas do abandono, assim como a feudalidade, são apenas duas das formas da ruína e da decadência. O capitalismo não se propõe a abandonar nada, não se alimenta de nada perdido.

Pensamos aqui, nas máquinas como nas páginas que abrem *O Anti-Édipo* de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996). Máquinas de muitas descrições, além do que até hoje se pensou. Máquinas de montar, de ligar, de conectar e desconectar, de aquecimento, respiração ou lactantes.

Isto funciona por toda a parte: umas vezes sem parar, outras descontinuamente. Isto respira, isto aquece, isto come. Isto caga, isto fode. Mas que asneira ter dito o isto. O que há por toda a parte são mas é máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com as suas ligações e conexões. Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina de produzir leite e a boca uma máquina que se liga com ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (ataque de asma). É assim que todos somos *bricoleurs*, cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, e sempre fluxos e cortes (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 7).

A boca tem certa notoriedade. Abrimos e fechamos a boca. Quando abrimos deixamos entrar um mundo que estamos ansiosos para conhecer, quando fechamos estamos iniciando um processo maquínico, ao qual não conseguimos dominar, somos dominados. Tanto poderemos digeri-los como expeli-los, vomitá-los.

Deleuze vê o sol como um organismo e, como uma máquina. O sol produz luz solar, não o vemos como uma máquina, mas como um corpo humano produz excrementos. Da mesma forma que um texto, quando nos ligamos a ele, produz ideias em nós, as quais não teríamos por nós mesmos.

Maquinar arquiteturas abandonadas é um ver em movimentos vertiginosos. Um olhar para o corpo como uma máquina ou um enxame de máquinas. Arquiteturas do abandono como corpos, corpo como máquina. Pensando em arquiteturas do abandono como máquinas, perguntamos: para que podemos usar tudo isso? Mas, será que funciona uma arquitetura abandonada? Para o hábito dos arquitetos essas até parecem perguntas simples, que mereçam respostas, apenas, se sim ou se não. O que torna a visão complexa é o grande número de coisas que são arrastadas com elas.

Nós podemos fazer essas perguntas sobre uma entidade, ou uma vida. Podemos perguntar desde um espaço urbano ou de uma visão das montanhas, de uma imagem real ou a partir das janelas do mundo virtual. Lembrando que, para Deleuze e Guattari, o corpo: pode ser animal, um corpo de sons, uma mente ou uma ideia, ele pode ser linguista, um corpo social, uma coletividade. Nós podemos fazer essas perguntas de uma prancha de um resto de madeira, de uma ruína, do nada. De qualquer coisa.

O produto de uma máquina é a matéria-prima para outra. Tudo pode se conectar a todo o resto (como ensina Espinosa). Nada é auto-vidente ou natural, mas se estamos profundamente imersos no senso comum, poderemos pensar que estamos livres, somos ovelhas livres, arquitetos livres.

Um prédio abandonado, um bairro, uma zona inteira, uma cidade, uma região ou mesmo as pequenas coisas, o lixo, um resto, um papel de bala esquecido na rua, tudo parte de máquinas de

máquinas. Dessa forma arquiteturas do abandono são máquinas estragadas, que emperram as outras máquinas. Ruidosa como a intervenção do diabo. Como o rangido da dobradiça onde falta o óleo. E que se bem lubrificada não mais nos perturbará. O ruído da máquina, portanto, pode ser – e será – compreendido como aquilo que não vai bem à máquina, mas que pode – e deve – ser objeto de reparos. Do mesmo modo, a incidência, na ordem, de algo que escapa a seu funcionamento, conforme ele é previsto e desejado, pode ser encarado como algo que desvia da ordem, mas que a ela deve ser reintegrado – ou, em casos extremos, que se mude a ordem, mas nada de escapes.

No entanto, estes ruídos poderiam ser pensados de uma forma radicalmente diferente. Eles poderiam indicar não uma desordem – avesso indesejado da ordem – mas o movimento das engrenagens que delatam que há algo que faz funcionar a ordem vigente. Isto é, todo um funcionamento que se operava parece não agir por si só. O que em um momento era apresentado como força motriz da circulação, condição da própria existência, parece dissolver-se em sua qualidade de absoluta. A máquina não para.

## Espera e errância

A espera desesperada e a errância errada. Uma espera do outro, ainda para Fuão “o outro lado” (FUÃO, 2008), um momento de irrepresentabilidade, de fronteira, da fresta, e ao mesmo tempo de temores, de medo do que está porvir. Acaso. Deriva. Descontrole.

Como o cavaleiro errante, *Dom Quixote de La Mancha* (2005), de Cervantes, que nos arrasta para uma espécie de loucura, somos os lúcidos arrebatados por uma força de busca incessante não sabemos em qual porto atracaremos. Viagens do sem fim, não podem tocar a terra, não há descanso.

- Não há nenhum dos cavaleiros andantes que o não seja – tornou D. Quixote; - escutemo-lo, que pelo cantar lhe conheceremos os pensamentos, porque, quando o coração transborda, a língua fala (CERVANTES, 2005, p. 166).

Caminhar, vagabundear, errar. Um *flâneur*<sup>108</sup>. Vinculado aos enigmas urbanos, os lugares de onde se pode caminhar, onde tudo pode acontecer. A errância quase como uma técnica surrealista posta a serviço da escritura dos abandonos.

O *flâneur* surrealista, é aquele cujo olhar, através duma exploração voluntária do delírio, realiza um movimento revelador de trocas entre o subjetivo e o objetivo. Seu olhar apreende os objetos e, simultaneamente, é apreendido por eles. Nessa perspectiva, o “mistério” desvendado pelo *flâneur* surrealista é compreendido em sua dimensão de “iluminação profana”, para retomar uma expressão de Walter Benjamin, segundo o qual só é possível desvendar o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.

---

<sup>108</sup> “[...] a errância fixa-se como motivo literário da modernidade por excelência durante a segunda metade do século XIX, com o *flâneur* de Baudelaire”. In: (NASCIMENTO, 2006, p. 4).

Num mundo onde toda a errância é feita de automóvel, não há lugar para a construção de uma intimidade autêntica, uma vez que se privatiza o desejo e se abandona o pudor à manipulação externa. Num mundo onde todos se cruzam em função do fascínio do consumo, não há lugar para a descoberta da diferença. Num mundo onde as pessoas vivem fechadas, a construção de um medo estereotípico do “outro” produz racismo e desrespeito agressivo (FUÃO, 2008).

Em certo sentido, é possível dizer que a “tirania do conforto invadiu o planeta como uma doença mental: esta se chama banalidade”, uma banalidade promovida por cidades que recusam suas arquiteturas do abandono na sua prática quotidiana, isto é, cidades que vivem como se não tivessem excrementos, isoladas no tempo e no espaço e envolvendo, com elas, as pessoas em espaços fechados nos quais elas (co-) habitam.

É curioso como a árvore dominou a realidade ocidental e todo o pensamento ocidental, da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gnosiologia, a teologia, a ontologia, toda a filosofia...: o fundamento-raiz, *Grund, roots e foundations*. O Ocidente tem uma relação privilegiada com a floresta e com o desmatamento; os campos conquistados no lugar da floresta são povoados de plantas de grãos, objeto de uma cultura de linhagens, incidindo sobre a espécie e de tipo arborescente; a criação, por sua vez, desenvolvida em regime de alqueire, seleciona as linhagens que formam uma arborescência animal. O Oriente apresenta uma outra figura: a relação com a estepe e o jardim (em outros casos, o deserto e o oásis) em vez de uma relação com a floresta e o campo: uma cultura de tubérculos que procede por fragmentação do indivíduo; um afastamento, um pôr entre parênteses a criação confinada em espaços fechados ou relegada à estepe dos nômades (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 18).

Só que estas “ferramentas” de desmontagem, de abandonar, correm por fora, isto é, pensar de modo divergente, de modo precário, de modo fluido, isto é, abrir ao perspectivismo e ao princípio de que cada narrativa não vale mais do que o seu posicionamento enraizado nos discursos que a

constroem. É com Nietzsche que se abre caminho à pulverização do pensamento único, mas é preciso esperar por Deleuze para perceber que cada discurso se situa numa rede de interconexões linguísticas e práticas (a que ele chamou “rizomas”) e é, também, preciso esperar por Foucault para perceber que o que se diz não é, em absoluto, “a mais pura verdade”, mas apenas “uma” verdade entre outras, isto é, um “regime de verdade” entre vários, construído em função de crenças diversas, de ideologias variadas, de poderes múltiplos e, também, de constelações de signos não necessariamente inocentes. A errância não é um acontecimento transitório, resultado de um comportamento defectível; “ela participa da constituição íntima do ser-aí a qual o homem historial está abandonado” (HIDEGGER, 1984, pp. 142-143).

Só um pensamento diverso, próprio de um paradigma permanentemente “a construir” (portanto aberto, pós-moderno e precário), isto é, em devir, em errância, um modelo nómada, transiente, atribui às ferramentas necessárias à denúncia política do pensamento único e, conseqüentemente, da modernidade, uma vez que só ele permite desmontar a ideia de verdade absoluta e desmascarar a inserção das palavras em perspectivas e narrativas contingentemente precárias.

Em *Casa de areia*, do diretor Andrucha Waddington (SOÁREZ, 2005), as personagens Dona Maria, Áurea e Maria, erram como nômades, de modo que por vezes não sabemos quem é mãe, quem é filha, quem é neta, assim como, abandonam sua casa enterrada nas dunas de um imenso areal. Mãe e filha, ao chegar ao local da morada, a terra prometida, entram em um labirinto de areia, e viram reféns da própria espera e errância. É o vento que faz ir e vir, abandonar e habitar, do inóspito a hospitalidade.



Massu, um homem que nunca deixou o lugar inóspito diz a Dona Maria: “sua casa vai afundar, esse não é um lugar bom para fazer casa”, Áurea responde: “que não vai ficar lá”, Massu replica: “nem a areia, ela passa e leva tudo, essa areia aqui anda”. Essa era a sentença do lugar, em que as casas abandonavam seus donos, não o contrário. A areia engole tudo, até a vida, mas a casa ainda está lá ou o que sobrou dela.

Diferente das viagens turísticas, das falsas rupturas. Os nômades não viajam, são imóveis dentro de um determinado território. Nômades e nomadismo são conceitos que dizem respeito a uma forma de territorialidade específica, caracterizada pela mobilidade e dispersão geográfica e que se realiza sob o princípio da errância, o que é – como bem lembram os situacionistas – totalmente distinto da viagem turística. A viagem para o nômade é o tempo da plenitude de sua territorialidade. Para ele, seu acampamento é sempre provisório, um lugar prestes a ser abandonado. Assim, quanto mais forte o nomadismo de certo grupo cultural, menor seu tempo de permanência em um acampamento. Tal fato confere apenas aos territórios por onde realiza sua deriva – sejam eles desertos de gelo ou de areia, atravessados por esquimós ou beduínos, ou então florestas ou estepes – o espaço peculiar que dá sentido pleno à sua territorialidade.

Se nossas vidas são definidas e constituídas por entrelaçamentos entre afetos e a inteligências, do cérebro com o corpo, do espaço físico com o virtual e dos corpos com a arquitetura, o caminhar em todas as suas formas é a busca obsessiva da satisfação total, do amor absoluto, ou até da falsa satisfação na matéria. Através do ritual de errância eterna, o amor é consagrado como potência da constituição do mundo, essa modalidade de ocupação espacial que movimenta os corpos, até o encontro perfeito (PAESE, 2006, p. 160).

Lembremos aqui também os grupos sociais que adotam formas de nomadismo metropolitano, como ciganos, circenses, vagabundos (isto é, pessoas que recusam a ideologia do

trabalho, preferindo a precariedade de uma vida errante à submissão de seus corpos e espíritos livres) e mendigos (ao menos no sentido original, daqueles que fizeram a opção pela vida de mendicância). Ainda que com outras formas, a adoção de práticas nômades pode estar também presente em certos grupos sociais tipicamente urbanos – como é o caso dos punks com sua deriva pela metrópole ou dos michês e prostitutas realizando a deriva homossexual pelo centro das cidades.

“[...] É a errância do desejo que vai fazendo suas conexões guiado predominantemente pelo ponto de vista da vibratibilidade do corpo e sua vontade de potência” (ROLNIK, 1998, p. 138). Abandonar arquiteturas é um movimento corporal, tanto no sentido de quem fica esperando – a casa – como do corpo que sai errante, a procura de algo que não sabe o que deseja.

## Andarilhos

Ciganos, vagabundos e mendigos figuras reprováveis, errantes. Andam pelo mundo, pelas contingências deslocam-se. Existe alguma distinção entre vangabundos e pobres, muita distinção. O vagabundo ainda pode desempenhar tarefas, embora quase sempre, nunca as termine, não é constante. O pobre, aqui pensado, é o pobre incapaz, por doença ou velhice. Esporadicamente o *vagamundo*, numa junção entre a errância e o lugar, o mundo, é um tarefeiro, mas avesso a continuidade, é um torto, um descontínuo.

Dentro das cidades de papel e de plástico é possível observar uma série das práticas relacionadas à cultura e à presença dos moradores de rua. Dentre elas, gostaria de mencionar o estabelecimento de culturas do desemprego, que levaram ao nomadismo, à bricolagem como formas de resistir à exclusão e criação de estratégias para sobreviver. Outro aspecto a ressaltar refere-se ao estabelecimento de uma justaposição da cidade formal com a cidade de plástico e de papelão, que frequentemente incorpora elementos do ambiente construído, como marquises, espaços residuais, baixios de viaduto, etc. (LOSCHIAVO, 2005, pp. 13-14).

Vamos pensar no artista, que pela contingência da arte é obrigado a deslocar-se, é obrigado a deslocar-se de sua residência, não é considerado vagabundo, ainda que não possa permanecer muito tempo no mesmo lugar – como os pedreiros, os ferreiros, marceneiro – acaba por desenvolver uma orbita em torno de um mesmo ponto de apoio, de um lar mais ou menos remoto. Dele como de outros que se distanciam da casa diz-se que “andam pelo mundo”.

O cigano, figura que gera animosidades da cidade fixa, quem mora nas cidades não gosta de parar para dar dinheiro a ciganos, para ver a sorte, para saber o futuro, não gosta porque o cigano o faz parar no tempo, o faz pensar. Os ciganos são vistos de forma passageira, não se integram como trabalhadores. O que confere a eles uma figuração escorregadia, reforçada pela imprevisibilidade da

permanência em um dado lugar. Mas são eles que animam as festas, que dançam como ninguém, convertendo em espectadores os outros pares, constituindo-se como atração.

O vagabundo não faz migrações periódicas, erra indefinidamente; não vai de um ponto fixo a outro. Andarilhos que se desloca pelas rodovias à procura de trabalho, como nas colheitas de grãos que, em determinadas regiões, ainda empregam mão-de-obra volante na agricultura. Em situações de extrema necessidade, recorrem à mendicância ou procuram ajuda em instituições filantrópicas das cidades por onde passam. Entretanto, outra parte dos andarilhos é formada por verdadeiros *dromomanes* da atualidade: aqueles que já abandonaram todas as perspectivas e sonhos de encontrar trabalho, restabelecer uma família, ter uma moradia e fixar-se num lugar.

O termo *dromomanes* é o nome dado aos desertores na época do *Ancien Régime*, e, em psiquiatria significa mania deambulatória (*dromomania*) (JUSTO & NASCIMENTO, 2005, p. 181). Dentre eles, muitos já estão há bastante tempo “vivendo no trecho”, como designam a perambulação pelas estradas, e assumem efetivamente a condição de andarilho e a errância como um modo de vida. Assim como os *dromomanes*, desertores do Antigo Regime, os andarilhos da atualidade rompem com toda a malha da rede social, abandonam os lugares de assentamento e sedentarização (família, trabalho, domicílio e tantos outros) e assume o nomadismo como forma de vida.

Suas casas são erguidas com os restos dos outros, com os nossos restos, com o lixo. Essas casas não são abandonadas, elas são vivas, vivem com os seus usuários, se transmutam, se moldam. Como no projeto *Homelles Vehicle*, do designer Krzyszko Wodiczko, uma espécie de casa-carrinho de supermercado, entregue aos moradores de Rua de Nova York, que unia num mesmo objeto trabalho

e moradia, é ali que armazenam suas garrafas PET e suas latas, que comem, dormem, defecam, se lavam e descansam. “Não importa onde estejam, nunca abandonam seus carrinhos” (DUARTE, p. 2). Nem os olhares dos “outros”, que ao menos se questionam: o que faz essa pessoa empurrando esse carrinho nas ruas da cidade?

Da mesma forma tudo o que possuem carregam num saco que levam às costas e mesmo esses pertences mínimos são provisórios e rotativos. Normalmente, levam consigo apenas uma muda de roupa, um plástico para se protegerem da chuva ou forrar o chão para dormir, uma vasilha para colocar a comida que ganham, uma colher para comer, uma garrafa de água, eventualmente, também uma de cachaça e alguma outra coisa a mais. Dificilmente portam objetos de valor pessoal como uma lembrança ou mesmo um objeto de uso que possa ter algum sentido especial. Tudo é volátil, efêmero e transitório na vida do andarilho: os objetos que usa, os lugares por onde passa, as pessoas com as quais mantém algum contato e tudo o que está a sua volta. Muitos se desfazem até dos documentos pessoais, considerados inúteis.

Habita um lugar, sua morada, seu carrinho, mas abandonam um lugar pelo outro, como nômades errantes. Um abandono pode ser pensado, ao mesmo tempo, como o que se move e o que não se move. Os nômades como notam Deleuze e Guattari, é o desterritorializado por excelência, pois ele não deve ser definido pelo que se move, mas justamente pelo que não se move. Uma arquitetura do abandono pode então ser pensada como um lugar nômade.

Um lugar que há qualquer momento pode despregar-se, como uma célula, que poderia passar de uma para a outra, contaminar-se. Tudo por transmissão rizomática, não arborescente. “Mais geralmente, pode acontecer que os esquemas de evolução sejam levados a abandonar o velho

modelo da árvore e da descendência” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 18). Tudo acontece sobre heterogêneos, saltitando de um diferente para outro, na cidade, de um prédio a outro, de um meio fio a outro, de qualquer lugar a qualquer lugar, assim abandonamos a todo o momento a cidade homogênea, para viver heterogêneos.

A linha de fuga é uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem do que se trata. Evidentemente eles fogem como todo mundo, mas acham que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então que é algo covarde, porque se escapa aos compromissos e às responsabilidades. Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo...Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 47).

Para o andarilho não existe o outro, o espelho no qual pode mirar-se, tudo representa nada, e o nada representa tudo. Sua vida se desenrola num trecho, numa sequência. É a dinâmica da atualidade que dita seus movimentos, seus mapas. É errante, é nômade. Vaga além-fronteiras e sem raízes. Embora possa ser prisioneiro de sua própria errância, como num círculo, prisioneiro de sua própria liberdade, de constantes e intermináveis caminhadas. Rizoma.

## Refugiados

[...] as heterotopías propriamente ditas, como poderíamos defini-las, em que consistem? Poderíamos supor não tanto como uma ciência, um conceito tão prostituído neste tempo, como uma espécie de descrição sistemática que tenderia como objeto, em uma sociedade dada, um estudo, uma análise, uma descrição, uma “interpretação”, como se gosta de dizer hoje, desses espaços diferentes, desses outros espaços, uma quantidade de contestações, há um tempo mítico e real do espaço em que vivemos: descrição que poderíamos chamar como heterotopología. Eis aqui uma constante de todo o grupo humano. Porém as heterotopías adotam formas muito variadas e não encontramos uma só forma de heterotopía que seja absolutamente universal (FOUCAULT, 1997, p. 47).

O refugiado ou aquele que não se sente em casa, que foi retirado, obrigado a viajar. Sem refugio, sem teto, sem domicílio fixo. Arquiteturas do abandono referem-se a esse habitar o mundo. Montaner e Pérez (2003, p. 30) se referem a uma sensação de insegurança de estrangeirismo e de “dês-familiarização”.

Deslocados. Milhares de homens e mulheres deslocam-se sem cartografia definida. O movimento de fuga. Da África para a Europa, a fuga prende quase todo o pensamento a um lugar sem lugar: o barco. De Cuba para a América, os balseiros— o barco uma vez mais.

O barco configura-se como heterotopía. O barco é, aqui, um espaço outro onde se habita a fuga do desespero. Mas todos os destinos chegam sempre a um porto de desembarque. E depois de um percurso impossível em que atravessam um continente, um espaço outro define a esperança: os campos de refugiados. E ficam em terra. Presos. Depois, ou antes, do mar, o medo. Aquele sentimento que aparece nos espaços em desarmonia.

Como permanecer fiel a um espaço interior<sup>109</sup> que marcou a deslocação do corpo, quando o refúgio é apenas mais uma ferida. Perdidos, agora, no corpo do mundo. Num espaço absolutamente exterior<sup>110</sup>. O corpo deslocado possui, ele mesmo outra deslocação – a do sentido sedentário da memória e da compreensão.

Devolve a incomunicação com o mundo porque este passou a existir como um a-significante onde tudo se equivale. Talvez antes, passou a des-existir. E, na linha do pensamento de Foucault, uma nova forma de biopolítica emerge nestes espaços outros contemporâneos<sup>111</sup>.

No corpo rasga-se uma zona de indiferenciação entre a vida nua — o homem como animal vivo— e o poder soberano — o homem como sujeito político<sup>112</sup>. A história da espera nos campos de

---

<sup>109</sup> “[...] Não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, senão, bem ao contrário, em um espaço povoado de qualidades, um espaço de nossos sonhos, de nossas paixões que conservam em si mesmos qualidades, que poderíamos dizer intrínsecas; espaço leve, etéreo, transparente, ou escuro, cavernoso, teimoso; é um espaço que pode fluir como uma corrente de água, um espaço que pode ser fixado, concretado como a pedra e o cristal”. In: (FOUCAULT, 1997, p. 47).

<sup>110</sup> “O espaço que habitamos, que nos faz sair fora de nós mesmos, e no qual justamente se produz a erosão de nossa vida, de nosso tempo e de nossa história, este espaço que nos consome e nos faz voar, é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Em outras palavras, não vivemos em uma espécie de vazio, em cujo seio poderiam situar-se as pessoas e as coisas”. In: (FOUCAULT, 1997, pp. 47-48).

<sup>111</sup> Giorgio Agamben em *O Poder Soberano e a Vida Nua* realiza uma análise crítica de experiência da facticidade na modernidade, especificamente sob a forma que assumiu no nazismo, sob o signo de uma biopolítica: “É como se a vida nua do *homo sacer*, sobre cuja separação se fundava o poder soberano, se tornasse agora, assumindo-se a si própria como tarefa, explícita e imediatamente política. Mas isto é, precisamente, o que caracteriza a viragem biopolítica da modernidade, isto é, a condição em que nos encontramos ainda hoje. [...] O nazismo fará da vida nua do *homo sacer*, definida em termos biológicos e eugênicos, o lugar de uma decisão incessante sobre o valor e a ausência de valor, onde a biopolítica se transforma continuamente em tanatopolítica e o campo se torna consequentemente o espaço político”. In: (AGAMBEN, 2002, p. 146).

<sup>112</sup> “O conceito de “corpo”, tal como o de sexo e sexualidade, faz desde logo parte de um dispositivo, por conseguinte é desde sempre corpo biopolítico e vida nua, e nada nele e na economia do seu prazer parece oferecer-nos um terreno seguro contra as pretensões do poder soberano. De fato, de forma extrema, o corpo biopolítico do ocidente (essa última encarnação da vida do *homo sacer*) apresenta-se como um limiar de absoluta indistinção entre direito e fato, entre norma e vida biológica. [...] Uma lei que pretende transformar-se integralmente em vida encontra-se cada vez mais confrontada com uma vida que se desvanece e aniquila em norma”. In: (AGAMBEN, 2002, p. 178).



refugiados é o fechamento progressivo do sentir e do olhar sobre um tempo que progressivamente se vai convertendo em espaço imóvel, infinito. Perde-se o espaço entre o corpo e o mundo, perdesse o *lugar* porque se vai corroendo o desejo de partir ou ficar. Desaparece a memória, o lugar significante da história individual. Desaparece a possibilidade de regressar.

Corpos oblíquos à claridade, rendendo-se ao peso do chão, a terra. Homens, vozes que na impossibilidade concreta de palavra encontram — na espera nos campos de refúgio, nas estradas periféricas que conduzem às metrópoles, na infinita espera e na infinita errância— o desamparo de crer. O desespero.

Sob as figuras do êxodo, da deslocação, do refúgio da errância, a violência contemporânea desenvolve-se sob uma estética da crueldade na qual o poder faz do corpo a palavra da escrita de uma lógica do medo. A barbárie que essa ordem carnal-discursiva pretende ultrapassar não tem fim<sup>113</sup>. Os acontecimentos exteriores colonizam a consistência — a substantividade do desejo; e (o desespero) o não – esperar é apenas o momento onde já se transcendeu o grito. A dor é opaca e indivisível.

As arquiteturas do abandono precisam de voz. Da voz da visibilidade, daqueles que não possuem (des)escrita. Precisamos recuperar o seu corpo, como o corpo dos angolanos, cubanos e dos refugiados do leste europeu. O corpo como campo de batalha. O alfabeto da dor.

---

<sup>113</sup> “Depois dos campos, não há regresso possível à política clássica; neles, cidade e casa tornaram-se indiferenciáveis e a possibilidade de distinguir entre o nosso corpo biológico e o nosso corpo político, entre o que é incomunicável e mudo e o que é comunicável e dizível, foi-nos retirada para sempre. E nós não somos apenas, nas palavras de Foucault, animais em cuja política está em questão a vida enquanto seres vivos; pelo contrário, somos também cidadãos em cujo corpo natural está em questão a sua própria política”. In: (AGAMBEN, 2002, p. 178).

Espaços do abandono, arquiteturas abandonadas como provocação, a partir do horror, da aversão, do não querer ser arquitetura, mas ser. Um cruzar de olhos na imagem edificada, que teima em estar lá, ou ao que tudo irá transformar-se. Naquele instante nenhum arquiteto é autor do monstro – ninguém pensa no abandono – é um vazio abandonado, vamos destruí-lo, tombá-lo, isso é fácil.

Essa acomodação que desacomoda, que faz pensar, acaba por tornar possível o desencadear o encontro, da arquitetura com a arquitetura, do arquiteto com o arquiteto, tudo atravessado por linhas, fios, zigzagueando, vertiginosamente, na sensação do precipício. “O conhecimento, na forma de uma experiência estética, aparece agora como um naufrágio, seguido por vezes de um salvamento. A arte seria, neste momento, o toque na loucura ou, pelo menos sua visão (TIBURI, 2004, p. 137). Agarremos em qualquer galho, para fugir da queda, na filosofia, na arte ou na própria arquitetura.

Espaços do abandono estão vivos ou mortos? Doentes ou sãos? Não sabemos, apenas podemos intuir que experimentar abandonos, é da ordem da desordem. O abandono arquitetura, edifício, ruína, mesmo imagético – visual – a nós se apresenta sob muitas faces, fisionomicamente com suas terminações nervosas e seus semblantes múltiplos, da alegria a tristeza, do equilíbrio ao desequilíbrio, da ordem a desordem, e ainda sobre todas as fronteiras imagináveis e variáveis. Nada é o que parece ser.

Mas as imagens em sua pretensão de manter a vida, mostram o morto como se ainda estivesse vivo, a morte como se não fosse um horror: é o que aparece na arte dos túmulos, mais alegre do que a arte dos templos, afirma Debray aproveitando testemunhos de arqueólogos (TIBURI, 2004, p. 148).

A arte é a verdade, a não-aparência a morte...

A anamorfose de Holbein como que diz: “olha novamente para a morte que não queres ver”, ao mesmo tempo em que diz: “não olha, não terias coragem, mas se tiveres, e um pouco de raciocínio e técnica, ela logo te será apresentada sob uma forma mais compreensível, mais domesticada” (TIBURI, 2004, p. 149).

Distorção, metamorfose ou camuflagem e tudo mais, quando o feio lhe parece bonito e o bonito lhe parece feio, ou não é feio, nem bonito. Agora não sei mais nada, não sei de nada. O que é abandonado e o que é habitado, o vivo e o morto, o esquife e a casa.

A cor revela-se: verdade da coisa. Toda verdade é re-velação, uma espécie de cobertura ou cortina, não des-velamento, mas re-velação, criação de linguagem para expressar o ser. Mas o que é ser? E a verdade das coisas que dizemos ser? Não a retirado do véu, nem apenas a sua análise, mas a sua produção. Nome próprio da aparência, a filosofia deve ser mimética de seu objeto. Uma poética do conceito. Nomeação do mundo, declaração do ser pela linguagem. Uma filosofia cinza tingem-se de seu objeto para deixá-lo falar. Ela põe véus, faz veladuras. O gesto que a caracteriza é o toque, o contato entre superfícies que permite impressões. A filosofia como qualificação do pensamento é expressão, como método é arte, recriação do mundo (2004, p. 159).

No abandono tudo tende ao cinza, as cores se desvanecem pelo tempo, as superfícies descascam, revelando o cinza, tudo como mais um sinal ou sintoma do abandono, vestígios levinasianos.

É assim que Marcia Tiburi inicia a segunda parte de seu livro, que repete o título *Filosofia Cinza*, desse resto de cinza que queima no pensamento, dessa combustão, simplesmente da cor cinza.

Da nevoa turvada pela suspensão dos vapores da água, ou da poeira dos automóveis que correm pelas ruas, ou das queimadas das matas que teimam em permanecer, que prejudicam a visibilidade, que cegam, que embaçam, estorvam mesmo a visão, tudo em suspensão no ar.

Mesmo quando queimamos uma ruína, implodimos um prédio, ainda assim, restam-nos cinzas, cinzas pó, restos de morte, que se faz abandono, reduzido às cinzas, mas que pode renascer delas mesmas. Arquiteturas abandonadas ou apenas cinzeiros?

Mas o que fazer com as cinzas? Enterrá-las, jogá-las ao vento ou não fazer nada com elas? Não sabemos o que queremos com a filosofia cinza é apenas pensar com e sobre os espaços do abandono. “Filosofia cinza é o pensamento que se dispõe a avançar tencionando o limiar onde o pensamento toca a coisa. Que o pensamento não a toque, mas a re-vele e nessa revelação recupere sua vocação sensível” (TIBURI, 2004, p. 161).

Filosofia da desmedida, do desvelo, que transborda, não dando conta de tudo que se passa por ela, descortinando pensamentos, de todos os sentidos, para assim ver-se sentida. Assim como os abandonos da cidade, ocultam-se, escondem-se, a filosofia cinza, tiburiana, “deve buscar esse além do dado que se mostra nas coisas enquanto nela se oculta. A filosofia cinza busca conhecer a aparência enquanto ajuda a produzi-la, ela é produção como descoberta do pensamento” (2004, p. 162).

Sim sabemos o que são espaços dos abandonos, ao menos os imaginamos, pensamos o que são, mas tudo isso é muito vago, que abrem vagas como lacunas, como estacionamentos que vem se utilizando do espaço de prédios abandonados nas áreas centrais de algumas cidades. As lacunas

como "*background*" que nos fazem ler a cidade amorfa, que de longe parece homogênea, mas que lá nas cinzas acabam por instituir a vida vivida.

Desde o sentido da cidade viva<sup>114</sup> proposta pelo Archigram e que segundo Peter Cook:

O verdadeiro terror para nós é que as cidades que temos serão sacrificadas à conformidade total cobrindo toda esta parte de Europa, por subúrbios intermináveis, proporcionando, se admite, um alto padrão de conforto material, mas desprovido de qualidade de cidade, porque no processo isto haverá morrido. Nesta exposição sobre tudo mais somos positivos. O inimigo é a negação de algo de valor único. Nós estamos defendendo, além disso, uma qualidade que é quase indefinível. O sangue vivo das cidades flui através de tudo que nelas ocorre. Algumas destas coisas são em si mesmas más - vício, corrupção, superpopulação, exposição a riscos; outras são tediosas, desperdício de tempo, ou simplesmente banais; porém superando tudo isto estão as coisas positivas. (...) A cidade viva é uma experiência única, mas a experiência não é completa sem os escuros cinzas assim como as luzes (1994, p. 76).

Tiburi caminha como um *Zarathustra* nietzscheano, cruza estradas, usa desvios, becos, ruelas, atravessa pontes por cima e por baixo. "Passei meu tempo enquanto escrevia procurando desvios, para produzir pontes. A cada nova ponte um novo olhar ao abismo. Ensaio os passos da dança de uma filosofia cinza, vi-me sobre uma corda muitas vezes, esforçando-me para não cair no fosso" (TIBURI, 2004, p. 165).

Caminho é cartografia, composta por um diagrama<sup>115</sup> de linhas que se cruzam, como veremos nos próximos textos.

---

<sup>114</sup> Ao longo dos anos de existência do grupo, a ideia de cidade para Archigram é algo que vai configurando-se segundo distintas linhas de investigação, mas sempre ao redor de um marco conceitual mais ou menos estável, cujo ponto inicial se encontra na exposição *Living City*, ou Cidade Viva. Theo Crosby, ligado ao ICA desde os tempos do Independent Group e dispondo de uma verba da Fundação Gulbenkian, convida o grupo para desenvolver uma exposição tendo como tema a grande metrópole contemporânea, a ser apresentada nesta instituição no verão de 1963.

Abandonos podem durar um dia, uma hora, um minuto, anos séculos, uma eternidade, como flores que murcham no mesmo dia que desabrocham, é imagem, fotografia, cartão postal que chega, e-mail que se abre, como giz que se apaga do quadro negro, num instante está lá, foi fotografado, registrado, no outro se rasga, arruína, cai.

A filosofia cinza é filosofia da fotografia que tem no efêmero, na luz que se esvai, na cor que se apaga, ou no pó que se desmancha, o caminho de sua verdade, a marca de seu método. Algo, todavia nela se fixa pela ação da luz e da sombra. Uma filosofia cinza é, tanto quanto o mostra a técnica da maneira negra<sup>116</sup>, uma filosofia das impressões como representações tentadas ou atingidas. A técnica é a do filósofo como fotógrafo, áuspice de luzes, sombras, cores, máquinas, corpos... Revelador do mundo (TIBURI, 2004, pp. 164-165).

“Fotografar nossa paisagem seria a cor de cinzas tal como aparecem os sonhos” (TIBURI, 2004, p. 45), tais quais as fotografias dos abandonos que revelam sempre o cinza no seio das cores, das cores da natureza que teima em nascer sobre os escombros, das cores das tintas que descamam, das embalagens jogadas fora. Fuão ainda lembra que “a identidade arquitetônica nacional deveria abarcar quantitativamente o grande espaço cinza periférico das cidades - nebuloso para muitos –, onde se situa a grande maioria da produção construída, e não apenas alguns exemplares arquitetônicos significativos” (2004, p. 5). Abandonos cinza e vizinhos *color*, vizinhos cinza, tudo

---

<sup>115</sup> "O diagrama, enquanto expõe um conjunto de relações de forças, não é um lugar, mas um não-lugar: é lugar apenas para as mutações. (...) Certamente o diagrama se comunica com a formação estratificada que o estabiliza ou fixa, mas conforme um outro eixo; ele se comunica também com o outro diagrama, os outros estados instáveis do diagrama, através dos quais as forças perseguem seu devir mutante. É por isso que o diagrama é sempre o lado de fora dos extratos. Ele não é exibição das relações de forças sem ser, igualmente, emissão de singularidades, de pontos singulares" (DELEUZE, 1992, p. 117).

<sup>116</sup> No texto sobre a Maneira negra, em a *Filosofia Cinza*, Márcia Tiburi, o metal aparecia como suporte e chão onde se revela a verdade da gravura. A densidade do metal, o modo como ele é trabalhado será guardado na impressão sobre o papel. Mas o metal é a matriz, pele onde são tatuadas ou cicatrizadas as imagens. In: (TIBURI, 2004, p. 168).

cinza, qual a diferença entre o cinza do concreto dos modernos e o cinza do mesmo concreto que se abandona?

Dever-se-ia pensar a identidade e a História como um mosaico, ou mesmo como uma *collage* de infinitos elementos distintos, conexos e desconexos, em que as unidades totalizadoras não definem uma identidade única e estática, e sim um conglomerado de fragmentos dinâmicos que se grudam e se reforçam mutuamente enquanto significado no tempo e no espaço, escapando as fronteiras do “eu” e abrindo-se para a alteridade (FUÃO, 2004, p. 5)

Cinza grafite, cinza pichação, além da coisa, que se constrói e se desmancha, colagem-pensamento. Todo esse cinza nos espaços do abandono, borrados, cinza grafite, cinza parede, sujeira, cor indefinível, mas dizível. Parede, piso, telhado tudo manchado em todas as dimensões. “As cinzas ou a cor de cinza, revela-nos uma zona de penumbra que compõe o chão da política, da ética, da história, para além da estética, da semiótica ou da metafísica” (TIBURI, 2004, p. 176). Talvez mais próximos da ética do ser pensamento, do desapossamento.

O cinza seria a cor da ausência de síntese entre opostos, a cor do intervalo, do vão, do desvão, do buraco entre margens, não a cor da síntese entre opostos, a cor do intervalo, ele mesmo um fracasso. [...] Nesse ponto, a metáfora da cor de cinza revela-se como conceito que carrega em si o caráter vago das teorias. Os conceitos tingem o mundo enquanto são um desenho e um recorte de seus objetos, eles definem que não tocá-lo é representá-lo. A metáfora é o veículo da expressão que avança junto ao conceito (TIBURI, 2004, p. 190).

Tal qual para Deleuze e Guattari, onde o ponto cinza que se desloca, anda para cima, para baixo, para os lados, que se joga,

[...] o ponto cinza é antes o caos não dimensional, não localizável, a força do caos, feixe enredado de linhas aberrantes. Depois o ponto “salta por cima de si mesmo”, e irradia um espaço dimensional, com suas camadas horizontais, seus cortes verticais,

suas linhas costumeiras não escritas, toda uma força interior terrestre (essa força aparece também, com um andamento mais solto, na atmosfera ou na água). O ponto cinza (buraco negro) saltou portanto de estado, e representa não mais o caos, mas a morada ou o em-casa. Enfim, o ponto se atira e sai de si mesmo, sob a ação de forças centrífugas errantes que se desenrolam até a esfera do cosmo [...] (1997, p. 102).

Márcia Tiburi busca um além-cinza para falar do cinza e abre uma seção, sobre a ferida, na qual aqui funciona para os abandonos como feridas, nada metafóricas, feridas como feridas, arranhões como arranhões. Espaços do abandono como ferimentos, doença, edificações arruinadas, como a gangrena do corpo cidade, e, além disso, o que pode surgir dessa ferida.

“A ferida não é só o que faz falar, mas também o que emudece. O eu é uma ferida. [...] A ferida é o aberto produzido por algo que vem de fora; mesmo quando irrompe na pele foi provocada por alguma força externa” (2004, p. 195). Força essa quem vem da arte, do cinema, da filosofia, da literatura e da própria escrita. Quando Tiburi conta da ferida para o ser melancólico diz que:

Que a beleza venha da ferida: a beleza brotando do horror, sempre desse sem fundo que parece fazer falar a noite, do ponto em que se é tocado como lamina e aberto. A beleza não é a ferida que podemos ver, mas o objeto iluminado pela ferida. Uma ferida que ilumina com sua luz de trevas. A ferida é a verdade da vida nua dos seres, o ser é a abertura que sangra a vida, a vida é o que escorre de dentro do ser das coisas. Morte (2004, p. 197).

Tiburi desenvolve a partir das pinturas da representação de Cristo, das teorias da fotografia de Barthes, o mundo de Samuel Beckett, os monstros de H. R. Giger, a ideia da beleza da ferida. Separamos aqui a passagem que Tiburi conta sobre o filme *O sangue de um poeta*, de Jean Cocteau, de 1930, centrado no primeiro episódio chamado *A mão ferida ou a cicatriz do poeta*, descreve as agruras de um homem que desenha seu “auto-retrato”:



Ele é o poeta e tem uma grande cicatriz nas costas. Ao desenhar um retrato de si mesmo uma boca se abre no papel, ele tenta apagá-la, mas a boca penetra em sua mão. Horrorizado com a boca que em tudo é uma boca, ele a beija. Ela pede ar. O poeta é tomado de um horror cada vez maior, o horror da vida em sua mão como uma ferida. O poeta é esse guardião da boca em Cocteau que, ao estar adormecido, deixa que dessa abertura involuntária brotem palavras. O poeta não administra a boca, mas guarda a sua existência, guardião da boca, guardião da ferida. A boca é a ferida que faz linguagem. [...] Não conseguindo se desfazer da boca que lhe abre o interior da mão, ele acaba por colocá-la numa estátua num estranho beijo que mais parece tapar a boca do ente inanimado. É um gesto estranho de um beijo que cala para deixar a obra falar (2004, pp. 197-198).

Talvez essa boca seja a própria arquitetura gritando, tapada por tapumes, por cascas, pelos arquitetos, e por toda a organização que rege a cidade desorganizada e abandonada. “A fala da arte vem de uma renúncia a um silêncio imposto” (TIBURI, 2004, p. 198). Os espaços do abandono emudecidos, querem falar, pensar, viver junto, e vivem, tal qual a vida nua de Agamben.

O termo ferida torna-se cada vez mais válido para pensar os abismos, não apenas as contradições, mas os ferimentos como chagas históricas, materiais, no corpo social, no corpo individual. A ferida é a contradição no corpo, o nome materialista da abertura.

[...] A ferida é o buraco do corpo, um buraco não natural, um buraco forjado que implanta a objetividade na câmara-escura do corpo. Vejo-o produzir a analogia entre o corpo e o mecanismo de uma máquina de fotografar (TIBURI, 2004, p. 206).

Tiburi se vale da ideia adorniana, do corpo que é submetido à máquina<sup>117</sup>, máquina que esmaga o corpo orgânico, tudo numa mistura de heterogêneos, como vamos propor no decorrer

---

<sup>117</sup> Bem próximo ao que Deleuze e Guattari o fazem em *O Anti-Édipo*, quando contam do funcionamento de diversas máquinas, como veremos mais adiante, e que nós acabamos por nos apropriar para falar apropriamos para pensar os espaços do abandono, e as arquiteturas do abandono na cidade.

dessa tese entre os espaços do abandono e os espaços considerados não abandonados, entre as arquiteturas e as não-arquiteturas.

Lugares, medos e resistência. Lugares que sendo não lugares<sup>118</sup> constituem heterotopias onde se define uma lógica paralela à do espaço legitimado, por referência ao qual se tornam enclaves. Os homens que os habitam — deslocados, asilados, refugiados, carroceiros, vendedores ambulantes — erguem-se rente ao medo. Há lugares que se confundem com o seu objeto: o corpo estendido, oblíquo ao céu como se apenas pudesse existir assim. Lugares de morte. Nos campos de refugiados os corpos fendem os muros circundantes. Aqui o corpo move-se como evidência: o único indício da dor ou da alegria. Entre o campo de batalha interior e o exterior não existe separação. Nesses espaços outros, existem os que esperam e os que deixaram de esperar. Os primeiros, insubmissos. Intuíam a lutar porque intuía a morrer.

A vida é este abismo: uma luta que faz com os músculos um muro contra a substância do medo. Os segundos, perdidos. Na matéria de uma tristeza prolongada, desencontram-se de uma pele que é o mais interior do mundo. Oblíquos o corpo, a queda, o deslize dos olhos que não aguardam nenhuma luz de frente. Oblíquos até se ver no chão o mundo. Todos eles, sem caminho. Porque todos os regressos são inabitáveis. Porque essa é a força racional da sua ação, do seu movimento. Da ânsia de encontrar. Fecham-se os olhos as paisagens que reconhecem são aquelas que transcendem os lugares concretos. As sombras surgem em superfícies onde é a partida que está na memória de

---

<sup>118</sup> Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e bens (vias expressas, trevos, rodoviárias, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongando onde são estacionados os refugiados do planeta (p.36). Ou melhor, “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar”. In: (AUGÉ, 1994, p. 73).

todos os lugares de chegada. Existem corpos que não descrevem, mas inscrevem nos seus movimentos a transcendência na imanência de cada gesto. Estes corpos rasgam os lugares, tornam o não lugar uma heterotopia. São eles mesmos, lugares onde a convocação de sentido se faz em equilíbrio precário.

Um não lugar muito mais próximo das ideias de Derrida, do lugar aberto, da pluralidade de interpretações como possibilidades de vida, sem verdade definitiva, com sentidos lógicos e às vezes contrapostos. O refugiado rompe o texto, ele em sobressaltos, escreve rindo, sabendo, também que o texto se volatiliza, enganando-se, exilando-se, para distanciar-se infinitamente. Ser livre levando as costas o temor de estar só, a angústia, porém com a esperança de encontrar sua casa em algum “não lugar” (DERRIDA, 1995).

Um corpo refletido no exterior de si mesmo une-se internamente a um universo onde o medo inaugura territórios em que o tempo se desalinha. O mais profundo do homem é a pele, como escreveu Paul Valery. Mas a pele pode ser uma fronteira inabitável<sup>119</sup>. Arranhada pelo tempo e desbotada de conceitos e imagens.

Os “objetos” estão fora, sem que este “fora” se refira a um “interior”, sem que eles já sejam naturalmente “possuídos”. O quadro, a estátua, o livro são objetos de nosso mundo, mas através deles as coisas representadas arrancam-se de nosso mundo (LEVINAS, 1998, p. 62).

---

<sup>119</sup> O silêncio dos refugiados pode desenhar-se, também, como traço de uma distância que é fuga para lugar nenhum. A fuga é uma procura não só de partir, mas de chegar a alguma parte, a algum lugar. Nos campos de refugiados perdeu-se a vontade de *evasão* que os levou a procurar refúgio. O sentido que atribuímos a *evasão* é o sentido afirmado por Emmanuel Levinas na sua obra *De l'Évasion*: “evasão é a necessidade de sair de si mesmo, ou seja, para quebrar a sequência mais radical, o mais imperdoável, que é a minha própria” (1982, p. 98). Para Levinas a *evasão* não surge como fuga em direção à morte nem como uma saída do tempo, “a necessidade de escapar é, pelo contrário, exatamente o mesmo em todos os pontos do processo que conduziu a sua aventura, como se a viagem não fiz nada para sua insatisfação” (1982, p. 96).

Emmanuel Levinas aponta para o fato de que o artista, ao não valer-se mais do mundo como modelo – na arte abstrata –, explicita a materialidade bruta da tinta, do bronze, das matérias-primas. O sem-sentido das obras modernas (lembramos, por exemplo, as grandes telas de Jackson Pollock, representante do expressionismo abstrato americano, com suas tantas camadas de tinta e suas infinitas pinceladas) nos fala de quando o mundo perde seu caráter de mundo e verte-se como um rumor incessante de sentido. As telas “impregnam-se de lucidez e sensibilidade, e operam, não como representação de mundos, mas como corpo pulsante, dotado de potencia de afectar outros corpos, produzindo a captura de pulsações gratuitas e desordeiras” (FONSECA, 2003).

Tudo resistem à paixão e a fragilidade. A força. Com os olhos em chamas, as mãos e o medo. Na sua evidência equívoca, o corpo dos sobreviventes e dos mortos dos campos de refugiados expõe o espaço íntimo da memória. Estes homens dão corpo à dor. E a dor é intransitiva. Tal como a morte. Aqui, os acontecimentos têm um volume carnal.

Torna-se essencial regressar à carne do sentido. O corpo cicatrizado como acontecimento é mais do que promessa de ser. O corpo é uma ferida exposta sob a geografia concreta do real. As valas comuns, os corpos incinerados, as violações sistemáticas, as aldeias queimadas são gestos sistemáticos de apagamento da memória. Talvez não tão simbólicos como a destruição das bibliotecas. Ou talvez mais.

Não é nada surpreendente que a instauração de uma nova nação seja acompanhada pelo desaparecimento do patrimônio existente: nos períodos de pós-guerra forja-se uma legitimidade territorial mais frequentemente a partir da tabula rasa do que sobre os vestígios da identidade adversa. A nação israelense e a municipalidade de Jerusalém edificaram cidades e renovaram bairros sobre as ruínas da parte adversa,

árabe e palestina, desembaraçando-os da sua marca vernacular. Avista-se assim à entrada de Jerusalém Ocidental a harmoniosa aldeia de Lifta abandonada, cujas ruínas ainda estão parcialmente intactas e cujos habitantes fugiram em 1948 para se instalar em acampamentos do outro lado da linha verde, na situação de meros refugiados (BULLE, 2005, p. 185).

A morte dos corpos tornou-se a errância das vozes. Por isso, é fundamental encontrar os corpos, dar-lhes visibilidade, e assim recuperar a luta enunciada em cada um desses corpos. Eles são testemunhas sem fala, mas com voz. Neles, a memória afigura-se como a intranscendência do grito de dor.

O que procuramos é, afinal, o movimento tensional de sentido, quando adentramos em abandonos. Arquiteturas do abandono são corpos, eles mesmos são acontecimentos, capazes de ferir e ferir-se. Os que sobrevivem e os mortos são sujeitados a acontecimentos diversos, que rompem com o lugar do eu, instaurando-se sem qualquer mediação.

## **Abandono uma máquina abstrata**

As máquinas são reais, mas produzem efeitos abstratos. As arquiteturas do abandono são reais, de tijolo, cimento e tudo mais, mas produzem efeitos afora de seus muros – paredes, portas e janelas abertas para o mundo vivo. Essa máquina abstrata esta incorporada em diferentes pessoas e multidões que tenham se encontrado com tais arquiteturas.

Num primeiro sentido, não existe a máquina abstrata, nem máquinas abstratas que seriam como Ideias platônicas, transcendententes e universais, eternas. As máquinas abstratas operam em agenciamentos concretos: definem-se pelo quarto aspecto dos agenciamentos, isto é, pelas pontas de descodificação e de desterritorialização. Traçam essas pontas; assim, abrem o agenciamento territorial para outra coisa, para agenciamentos de um outro tipo, para o molecular, o cósmico, e constituem devires. Portanto, são sempre singulares e imanentes. Contrariamente ao que se passa nos estratos, e também nos agenciamentos considerados sob seus outros aspectos, as máquinas abstratas ignoram as formas e as substâncias. Por isso são abstratas, mas também é esse o sentido rigoroso do conceito de máquina. As máquinas excedem toda mecânica (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 199).

O pensamento sobre e com os abandonos podem correr fora de controle, como raramente ousamos fazer. É algo que não dominamos, somos dominados, captados, nos entrecruzam por todos os lados – está ali na próxima esquina. Exemplos se multiplicam, mas o mecanismo é sensivelmente o mesmo – opera uma política de estabelecer ligações entre as diversas partes, uma política dispersa, de modo muitas vezes incontrolável, quando postas em prática. A máquina abstrata é sempre consubstancial, é um exemplo após o outro. São abandonos após abandonos.

Arquiteturas do abandono, como máquinas abstratas nas cidades, funcionam por desterritorializações e descodificações. Maquinas que ignoram a forma, que agem por frestas. Ali, não sei onde estou, não sei o que é, apenas não sei.

Como em *Um médico rural* de Kafka (1999), a família é a última que vê a ferida, nós, arquitetos, também não olhamos para as feridas da cidade, seus abandonos, suas mazelas. A ferida vista de longe é repugnante; de perto, é pior ainda. O paciente pergunta: “Você vai curar minha ferida?”. O médico nada pode fazer a não ser observar, comparar, reduzir. Por um lado, a ferida está no destino do paciente; por outro, o médico consola dizendo que a ferida não é tão má assim. Cruzamos viadutos em nossos automóveis, mas não passeamos sob a sua sombra. Qual é a verdade dessa ferida? (TIBURI, 2004).

Um dos problemas da arquitetura é que ela deve existir e rapidamente ser esquecida. Nem todo o espaço é concebido para ser contemplado de forma permanente. Os viadutos, por exemplo, são concebidos para serem percorridos rapidamente, são lugares de passagem. Por que esses espaços são esquecidos, abandonados? O arquiteto sempre está analisando, observando os lugares que descobre. Nos lugares do abandono, muitas vezes, desviamos-nos, quando atravessamos uma favela, não pensamos em arquitetura, não pensamos no lado estético que tem uma história. Podemos circular por ela como se estivéssemos num deserto, sem que encontremos nela a história da arte, a estética, a história da arquitetura. É como se atravessássemos um viaduto sem olhar por baixo dele (FUÃO, 2007).

O arquiteto Jean Novel (2001) relata a mesma sensação, quando circula por algumas cidades americanas, as quais são acontecimento puro, não têm a pretensão de arquitetura propriamente dita – segundo os princípios vitruvianos – permite-nos voltar a uma forma primitiva de arquitetura, como podemos observar nos moradores de rua. Os sem casa vagam pela rua, pela cidade, entre os viadutos, as pontes, os túneis ou as praças, ou seja, o cidadão sem casa ocupa as dobras da cidade. Moram onde ninguém habita – sob e dentro dos viadutos, nas calçadas, nos cemitérios, nas ruínas –

de sua invisibilidade, depende a sua sobrevivência; moram onde nós não moramos: nas sombras e no entre.

Nesse momento, nesse lugar, nesse espaço, nessa arquitetura é que tudo se borra, se esfuma, se acinzentam. É o momento da aparição e da desaparecimento. A filosofia é cinza. As fronteiras se embaralham, se libertam. É quando a vida nua libera-se na cidade, torna-se sujeito e objeto da ordem, dos conflitos. É a morte. Quando observamos uma edificação sendo implodida, nós, arquitetos, acabamos por dismantelar o mito da eternidade. Os objetos urbanos tendem a ter uma duração determinada e estão sujeitos a obsolescência física ou cultural, é uma podridão necessária. É difícil ficar indiferente ao sobressalto, provocado por uma explosão, ainda mais acompanhada pelo desmoronamento de um edifício. A primeira emoção é a de ter se livrado do passado. Mas o que se vê a seguir, é o despejar de uma arquitetura de um terreno em detrimento de outra no mesmo local. Nas guerras, que devastam territórios, se produzem muitas vítimas e também muitos escombros, ruínas. E em seguida muitos edifícios, ruas, lugares, caminhos, viadutos, como se fossem os túmulos do passado.

Uma vez ali, de alguma forma, se terminou. Tendemos a reconstruções artificiais das evidências, das percepções, o determinante é sempre a abstração. A desaparecimento de que falo é aquela que penetra no conceito de nulidade, ou o conceito de nada, que evoca ao começo, na ideia de que uma forma desaparece em outra. É uma forma de metamorfose: uma aparição-desaparecimento, conforme a estética da desaparecimento, preconizada por Paul Virílio. Essa desaparecimento do abandono da arquitetura é aquela em que cada uma deve desaparecer, é um encadeamento, umas nas outras, onde em tudo implica sua própria desaparecimento (VIRILIO, 1998). Uma interioridade abstrata.



Na verdade seria necessário lembrar que um dos sentidos do espaço, o espaço só existe porque ele também está dentro de nós, ele só existe dentro de mim, em minha interioridade abstrata, e eu levo a todos os lugares que eu puder ir, pois o lugar sou eu, ao mesmo tempo que o lugar é que me faz. O lugar é o outro.

O outro pode ser visto como uma espécie indizível, invisível de lugar que remete a uma fratura física de pertencer a muitos e a ninguém simultaneamente na mente de todos.

Faço de mim tua casa. Abrigo-te em meus braços, em meu corpo (FUÃO, 2008, p. 11).

Como quando Deleuze pensa junto com os rostos transfigurados de Francis Bacon. Ao mesmo tempo em que transfiguram a figura, também não a imobilizam, apenas a tornam sensível, sensibilizam. Assim, como os abandonos, não isolam: acontecem. Mesmo quando isoladas pelo olhar, arquiteturas abandonadas, acabam por “romper com a representação, interromper a narração, impedir a ilustração, liberar a figura: para ater-se ao fato” (DELEUZE, 2007, p. 12).

A questão que agora se coloca é pensar como *dar testemunho* de um *acontecimento* que interrompe o tempo histórico e abre fendas no equilíbrio do “eu”, das coisas? Como pensar o acontecimento do inumano num corpo como campo de batalha onde tudo se inscreve? Pode ser necessário reverter o silêncio em voz daqueles que viveram desde dentro o acontecimento. Os acontecimentos são concretos. O inumano, inabitável, é um acontecimento plural, ele não pode ser apenas mais uma figura que se perde na abstractização da dor.

Nos lugares do abandono ouvimos a voz do sofrimento das testemunhas, sendo o sofrimento um dos lugares desde onde se pode pensar. A experiência limite é dizível, deve sê-lo. Ao dar nome dá-se existência. Dar sentidos através dos *nomes* aos acontecimentos sem memória é não dizer o outro, mas erguer a voz do outro, é construir linguagens de resistência.

Os mundos existem pela construção de sentido que acoplamos ao real — através da construção de formas simbólicas que são o alfabeto da escrita do mundo. A educação é uma forma de construir mundos. A educação contra o esquecimento deve partir do acontecimento maximamente concreto — aquele no qual um indivíduo transporta todos os humanos. Dar expressão aos abandonos, ao sangue da ferida da cidade contemporânea.

O dizível do indizível é, então, o espaço fundamental onde um sentido humano do presente emerge e onde a filosofia trata de um estado clandestino do pensamento, um estado nómada. Neste contexto, a educação pode ser a escrita de campos nómadas de sentido que permitem manter o espaço de vida e de liberdade.

O sentido é vagabundo e o lugar é a proximidade interior da pele. E tocar é o movimento que constitui a ligação intrínseca e íntima entre a ética e a estética. Quando o silêncio se rasga com o sangue das imagens que obsessivamente rompem os crânios e as mãos, é preciso esperar. O silêncio dos abandonos não é vazio, mas o lugar de uma experiência impossível de transmitir. Pelas palavras ou pela ausência delas. Mais importante do que a categoria abstrata de acontecimento, é o acontecimento enquanto força em bruto do medo e da dor das vítimas. Elas têm voz. E é essa voz que deve constituir o acontecimento.

E assim criam-se lugares de sentido que são o resgate de uma dignidade impedida de dissolução desde dentro, a partir da voz que sofreu na materialidade do existir. Pela arte, não se traduz o intraduzível da dor — a dor na terceira pessoa é uma ficção— mas cria-se o espaço de manifestação possível ao toque, através da disseminação do sofrimento vivido por quem o sofreu desde dentro.

Desde dentro significa que o sofrimento é sempre penúltimo face à sua expressão, ele é incomunicável. Mas existe um direito à memória que é um dever de transgressão e resistência, um dever que se configura num sujeito que resignifica em si uma sintaxe do inominável e, criando outra linguagem, interrompe desde dentro, através da sua obra, a vida de outros sujeitos. Essa interrupção, pela sua obra, significa um encontro com a memória de outro — um processo de educação pela arte— em que essa criação é o toque do humano.

A arte implica, simultaneamente, a interrupção da negação da dignidade de si mesmo — único e irrepitível— enquanto acontecimento maximamente íntimo e próximo da identidade de um sujeito, e também o toque com o outro, desde o mais próximo de si que é a interrupção de uma existência a partir de uma ressonância interior de pele — o toque do outro. Esse toque é uma forma de comunicação e luta contra o esquecimento de uma história irrepitível, sendo também a possibilidade de transformação de uma historicidade do presente: a possibilidade de incisão no corpo do mundo através dessa memória. Neste sentido, trata-se de uma memória que é vida e não um campo de morte do desejo.

Dizer as imagens e as palavras dos abandonos — os olhos e as vozes— é a única forma de dar visibilidade à impossibilidade de sentido de certos acontecimentos. Fazê-los furar a pele dos que veem ou leem, como uma luz que atravessa os olhos mesmo com as pálpebras fechadas, no limite da transparência da impossibilidade de olhar. É, afinal, procurar os sinais de dor e de alegria enquanto dimensões constituintes da existência, no texto interior do acontecer.

## Imanência

Tudo pode estar fora de controle, correr sem regras, sem destino. A máquina abstrata não existe, resiste. Incontrolável. A máquina abstrata é sempre consubstanciada uma após a outra. Tudo uma só substância. A polaridade imanência versus transcendência. Imanência é uma propriedade inerente as coisas, tudo sempre lá, embora possa tomar formas especiais para se fazer visível. Um abandono sempre está lá, no mesmo lugar, no mesmo ponto. Artistas e poetas às vezes os utilizam, tornando-os visíveis nesse mundo invisível.

Como na câmera que acompanhou o artista-arquiteto Gordon Matta-Clark, na exploração dos espaços que experimentava, revelando seu pensamento. Nos filmes de textura, com os quais explora o tecido urbano, suas frestas, subsolos e zonas rejeitadas, abrindo fronteiras entre o visto e o velado, ou nos filmes recorte de edifícios, onde a partir de cortes expõe partes obscurecidas a luz e revela suas entranhas sombrias. Desaparece interior e exterior, e quaisquer pontos de referencia e centralidades. Tudo é desorientação.

Em *Tree Dance*<sup>120</sup> (MATTACKLARK, 1971) tudo se passa em uma árvore, onde são suspensas diversas telas – como cápsulas – onde as pessoas podem morar, todo esse sistema ligado por cordas, escadas e balanços, constantemente, tudo dançado rizomaticamente. A árvore não é mais só mais uma árvore; ela é casa, é teatro, é tela, é infinitamente tudo o que for.

Uma não construção ou um desfazer, um anti-monumento, que contrasta com as tentativas de recuperar o contexto da cidade histórica. Matta-Clark acredita que os únicos espaços ainda

---

<sup>120</sup> *Tree Dance* é uma performance produzida para a exposição “Twenty Six by Twenty Six”, na galeria do Vassar College de New York, é fruto de seu convívio próximo a coreógrafos e diretores americanos como Trisha Brown e Bob Wilson, com quem colaborou. Este filme lembra a obra *Rope Bridge* (Ponte de Cordas), que Matta-Clark produziu em 1968, quando era estudante de arquitetura na Universidade Cornell.

disponíveis são aqueles que o sistema de mercado não territorializou. Espaços perdidos do inabitável, do irrepresentável também; tetos, fachadas, paredes.

Mesmo nas suas intervenções como em *Splitting* (1974), *Conical Intersect* (1975) e *Day's end* (1975), uma série de intervenções (algumas ilegais) em edifícios abandonados ou prestes a serem demolidos. Munido de uma serra elétrica e outros instrumentos de corte, Gordon abria buracos, cortava pedaços, arrancava blocos de paredes e pisos e ao fazê-lo expunha as entranhas de um edifício. Há algo de aula de anatomia nas intervenções de Gordon Matta-Clark, como num Rembrandt ou num Leonardo. E são tantas as lições contidas nas peças que Gordon guardou consigo, pedaços inteiros de casas e prédios, que expostos em uma galeria fazem uma ode à materialidade, esta tão sofrida e surrada componente arquitetural.

Quando convidado pelo IAUS (instituto fundado por Peter Eisenman e outros) para fazer uma instalação, Gordon levou fotos de edifícios dilapidados no Bronx, quebrou todas as janelas da sala reservada à exposição e disse: “a arquitetura de vocês é idêntica a esta outra das áreas pobres e abandonadas de New York, a diferença é um vidro novo aqui e outro vidro quebrado lá”. Os mestres do IAUS não deram conta de lidar com tamanha verdade, censuraram a obra de Gordon e consertaram as vidraças.

Nenhum “palco” consegue recolher ou exaltar sua impotente cegueira. Não é de surpreender que um artista como Gordon Matta-Clark tenham tirado dos mesmos planos urbanos os ícones enigmáticos de um deserto da visão: feridas, esculturas negativas, já portadoras de uma abertura assumida.

Tudo que foi colado e recortado se abre, como a ferida que inflama. É pus, revelando o espaço negativo da cidade e subvertendo seus limites físicos, seus territórios. Anarquitectura.

O que transcende é o que vem de fora, propriedades que viajam, a partir do exterior, de uma divindade ou das poeirentas folhas secas que teimam em voar. Todas essas folhas poeirentas parecem avançar, formando uma linha de folhas. Uma longa linha reta em todo o terreno, todo o território, parecendo uma corda. Uma corda que se movimenta, como uma cobra, começando a subir. Se deslocando por todo o campo, virando-se – tornou-se um pequeno tornado. O tornado mantém-se por algum tempo, varre as ruas, até chegar à beira dos campos e dispersar-se – simplesmente desaparece sem deixar rastro – e o sol volta a reinar, como se nada houvesse acontecido. Talvez essas coisas aconteçam o tempo todo, e não nos chamem nenhuma atenção. Na natureza há surpresas, mas não existem efeitos especiais. Também nos abandonos existem fatos inexplicáveis, ou inesperados. Arquiteturas do abandono, construções incompletas, assim como um tipo peculiar de consistência, um plano de imanência.

O plano de imanência é como um corte no caos, e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações do que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e desaparecem: não é um movimento de uma outra, mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, uma vez que uma não aparece sem que a outra já tenha desaparecido, e que uma apareça como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz toda a consistência no infinito. O problema da filosofia é adquirir uma consistência sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (o caos, sob esse aspecto, tem uma existência tanto mental quanto física) (DELEUZE & GUATTARI, 1992, pp. 44-45).

A ideia de plano de imanência é semelhante ao conceito de *episteme* de Foucault (como o solo sobre o qual brotam os saberes produzidos em cada época histórica), com a diferença de que para Deleuze pode existir diversos planos de imanência na mesma época histórica.

Ou seja, o plano de imanência não pode existir sem o conceito e vice-versa. O plano de imanência é como se fosse um campo horizontal, onde os conceitos se produzem “brotam” do plano de imanência, ou seja, ele é de certa forma pré-filosófico, porém não de forma que ele seja anterior a filosofia, mas de forma que ele seja uma condição interna e necessária à existência da filosofia.

Talvez esta mesma imagem seja o mais importante para nós, quando olhamos e pensamos sobre e com abandonos. Pensamos que estamos hoje em uma nova situação "geofilosófica", situação à qual a imagem de Deleuze de uma filosofia como viagem e geografia é particularmente aplicável as arquiteturas do abandono. Essa geografia-filosofia – cartografia – acaba por ser “constituída por essas três instâncias correlacionais: o plano de imanência que ela precisa traçar, os personagens filosóficos que ela precisa inventar e os conceitos que deve criar” (GALLO, 2003, p. 13). Superfície essa que se aproxima bastante do plano de imanência proposto por Espinosa, no qual não se diferenciam coisas ditas artificiais e naturais, e tanto o espírito como os objetos do mundo exterior têm certo poder de afetar e ser afetado e, por isso mesmo, de expressar.

Uma arquitetura é uma vida. Uma vida que abandona coisas pelo caminho, que traça mapas, que é experimentada por catadores, moradores de rua, passantes, por nós mesmos e que arquiteta nomeações, literalidades, artes. Cada arquitetura, cada abandono pede um plano de imanência – como o próprio capitalismo –, até mesmo anterior a eles próprios, sobre as quais são construídas e arruinadas. Pensando outro tipo de diferença – o próprio acontecimento, e uma seleção de outra

ordem que não incida sobre a pretensão, mas sobre a potência de um abandono de qualquer arquitetura. Portanto, todos os abandonos deslizam na imanência de suas possibilidades.



## O corpo abandonado

Podemos pensar no corpo em termos de máquina – como Samuel Butler se referiu, no *Livro das máquinas* (BUTLER, 2003) – não há nenhuma razão para supor que existe qualquer ponto que limite aquilo que um organismo pode, mas sim podemos nos limitar a dizer o que ele pode fazer com suas peças. Posso cavar muito melhor se eu pegar uma pá. Enxergo muito melhor se eu usar um telescópio. Essas próteses estendem e ampliam as capacidades do organismo. Podemos colocá-los ou deixá-los para trás, mas quando precisamos, eles se tornam parte de nós, somos parte da máquina de escavação, se utilizamos são parte de nós.

A experiência do corpo não é tocada pela máquina na qual ele mesmo se torna: com a transformação do corpo em máquina perde-se algo do corpo e constitui-se uma interdição do falar sobre o corpo que, em última instância é uma interdição ao falar em geral (TIBURI, 2004, p. 249).

O corpo funde-se gradualmente com as novas tecnologias. Donna Haraway (2000) preconiza a existência de criaturas chamadas ciborgues<sup>121</sup>, uma criatura metade orgânica, metade máquina, com identidade parcial e contraditória, aceitando a diferença em vez de lutar com ela. Revela-se o desejo de junção do corpo biológico com os sistemas digitais. É o lugar do artificial, mas longe do que podemos pensar no senso comum, pode ser profundamente humano.

Um pouco do que transparece em imagens do abandono, um abandono da própria imagem ou a “super-representação”, nas palavras de Flávia Nacif da Costa, “perversões da lógica e do

---

<sup>121</sup> Forma abreviada de “*CYBernetiC ORGanism*” (organismo cibernético), termo cunhado em 1960 pelo cientista estadunidense Manfred E. Clynes. Significa a simbiose entre o seu humano e o seu ambiente tecnológico. In: (SILVA T. T., Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico, 2000, p. 26).

sentido, pode provocar um deslocamento do corpo de seu lugar de isolamento e sua reinserção no processo de experiência de fato. Não representar para ser, desorientar para orientar” (2007, p. 155).

Se me acostumo com eles, sinto sua falta, se estiver indisponível a nós, iremos sentir sua falta, da mesma forma (talvez menos dolorosa), como se tivéssemos perdido uma mão ou um olho. Não é o caso de ver a forma humana refletida em edifícios, mas os nossos sentimentos como forma humana, que não são uniformes em todos os tempos, nem em todos os lugares.

No alto da cultura ocidental a tendência da arquitetura é a de isolar as proporções de uma figura humana idealizada, e supor que, aplicando-se em projetos de edifícios tudo isso dará certo. E esse edifício será eterno. Vitruvius inscreve um quadrado e um círculo em torno do homem, que não é nem quadrado e nem circular.

O corpo em Deleuze é um pouco diferente disso. O corpo está envolvido em processos de produção e de consumo, tem um interior e um exterior (ou, pelo contrário, interior e exterior indistinguível) e que se conectam em diversas formas, dentro de si próprias e em seus arredores.

Arquiteturas do abandono são porções desse corpo – corpo cidade, corpo arquitetura. Corpo fruto da contemporaneidade, que não se adéqua as regras, que não suporta as pressões externas e internas, e acaba por sucumbir ao impensável. No seu estado mais elementar que é o “corpo sem órgãos” (CsO) – um termo que Deleuze e Guattari vêm adaptar – de um conceito abstrato, reterritorializado em muitos contextos – com origem em um exemplo concreto.

O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos do que à organização dos órgãos que se chama organismo. É um corpo intenso, intensivo. Ele é percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo as variações de sua amplitude. O corpo, portanto, não tem órgãos, mas limiares ou níveis. De modo que a sensação

não é qualitativa nem qualificada; ela possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração (DELEUZE, 2007, p. 51).

O corpo sem órgãos surgiu no último trabalho de Antonio Artaud, a peça radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus* (WILLER, 1983), de 1947, como o corpo aformal, experimentado quando adentramos nos abandonos. Um plano fervilhante de fluxos, de linhas, de bocas, de mãos, de olhos, de saliva, onde uma torrente de sensações toma conta, e que se faz impossível de ser descrito por tudo que as teorias da arquitetura e do urbanismo apregoam, e que jamais pensaram em dar conta.

“Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade”<sup>122</sup>.

Portanto, o corpo sem órgãos é apresentado aqui como um estado idealizado, em que tudo se torna possível. Esta é a condição da ovelha perdida, longe do bando, desterritorializada e dessocializada, sem política, sem personalidade. Neste momento de confusão, momento de perda de nossa educação e de nossa herança ancestral.

Mas Artaud, ainda vai mais longe. Ele se coloca em um momento de desagregação mental, sem nenhuma forma ou fôrma. Ele estava longe do bando e de outras pessoas socializadas, que poderiam estruturalizar seu sentido de mundo, e longe do bando que deseja máquinas que normalmente estruturam o sentido de quem ele era, em si mesmo. Sua identidade tinha ido embora, abandonada.

---

<sup>122</sup> ARTAUD, Antonin. *Para acabar com o julgamento de Deus*. In: (WILLER, 1983, p. 161).

Esse sentimento de corpo sem órgãos, catatônico, um órgão que não é estruturado por interações, reações ou conceitos, é retomado por Deleuze e Guattari, como auto desterritorialização, de modo que se torna um móbile-conceito, uma sinalização geral da remoção de todos os hábitos adquiridos e de identidade. Passamos para fora do mundo real – o mundo do senso comum de estabilidade, onde funcionam bem e acabamos por repetir os hábitos do dia anterior – em todo o mundo virtual, onde tudo pode acontecer.

Abandonamos as arquiteturas estruturadas, para adentrar num mundo desestruturado, materialmente falando, estamos caindo a todo o momento, resvalando, escorregando. Arquitetura sem abrigo, sem aconchego, desprovida de arquitetura. Não é pública, nem privada.

O corpo sem órgãos é todas as coisas que poderia ser, mas quando procuramos sua verdade é nenhuma delas. A fim de atualizar uma virtualidade, precisamos de algum passo no sentido da integração – ou de uma possibilidade, e como um corpo sem órgãos não tem conceitos, por isso são captados de forma catatônica apenas durante o tempo que dura. O virtual é o domínio do processo de pré-possível, onde não há o que a concepção de possibilidades alternativas poderia ser, por isso, se alguma coisa acontecer, ela acontece sem ter a possibilidade de orientar-nos ou informar-nos antecipadamente. Todas as propriedades estão em vias de o ser. As arquiteturas do abandono residem antes e depois de todas as alternativas reais.

O corpo sem órgãos é pura imanência. É um estado de criatividade, onde preconceitos são retirados. É o estado antes de um desenho que toma forma, onde todas as possibilidades são imanentes, prendendo em uma baía a ideia de que o desenho vale por si só. Quando um estímulo ou

uma dor intensa lembram uma linha de luz, e então montam formações, dando inauguração a uma forma – uma estrutura, um detalhe, um fio condutor.

E, se estamos nos propondo a falar de um corpo que pode estar vazio, esburacado, solitário, mas também aberto a encontros com o mundo, podemos nos questionar quais são as dificuldades e dores que o vazio pode trazer? Mesmo que haja técnica, ou seja, modelos e saberes a serem aprendidos, o bailarino precisa ultrapassá-la a todo o momento. Portanto, os padrões se quebram constantemente na dança. E, nesse caso, mais do que um sofrimento, talvez, a dança também implique uma *sensação de abandono*. Desse modo, o bailarino, não raras vezes, pode sentir o vazio do abandono e da solidão em seu movimento. E isso não é nada fácil. Então, ao mesmo tempo em que o vazio pode trazer novos vigores, ele também pode levar o corpo a se sentir só e abandonado em sua prática de expansão. O corpo que dança aprende a suportar o abandono e o vazio, ao arriscar transitar em seus limites e a produzir novos gestos e partir daí (MOEHLECKE, 2005, p. 73).

A ideia então aqui desenvolvia é de que uma arquitetura do abandono seria totalmente imanente nas suas condições iniciais, e que estas não seriam impostas do exterior como uma forma aparentemente específica, mas sim iria trabalhar com o órgão em questão, a partir do dentro, mas também perfeitamente com a extensão e as redes e seus mil horizontes, seus mil platôs. O abandono pode se cristalizar, de várias maneiras, a um nível molecular, para agregar diferentes e produzir efeitos quando se tornar superfície aparente para os sentidos, em um mundo global. Uma arquitetura do abandono é global.

Uma casa abandonada é uma continuação das pessoas que passam por ela, todo o dia, e não a sentem, ou a sentem sem pensar sobre e com ela. Como um molusco vive numa concha. Uma casa, disse a arquiteta e designer Eileen Gray, abandonada ou inabitada “é o homem concha, a sua continuação, a sua propagação para fora, sua emanção espiritual” (PETER & GRAY, 2005, p. 330). Os

abandonos nos permitem viver a vida que levam. Em um lugar diferente, teria uma vida diferente, com outras conexões, outras oportunidades, outros obstáculos.

Uma edificação abandonada é animada e estruturada por suas máquinas desejanças. Onde é que vamos, então, traçar as linhas do entre? A lógica pensada por Deleuze e Guattari, nos faz dissolver uma categoria na outra, tornando os abandonos entidades com as suas próprias inclinações e desejos, tal como se manifesta no seu comportamento. As arquiteturas do abandono habitam em nós e aqueles que nos visitam se afectam, como máquinas de máquinas, implicando em um corpo em si, uma arquitetura abandonada.

## **Ruínas e silêncio**

Na novela de Paul Auster, *No país das últimas coisas* (1987), a narradora viaja a uma cidade em busca de um irmão desaparecido, a novela é uma grande carta onde *Anna* – a personagem principal – relata seu enfrentamento frente a uma cidade caótica, doente e em constante destruição, um lugar onde a morte substitui a vida, e onde ela sobrevive somente através do homicídio, do sequestro, do lixo e do sangue. Lentamente busca por seu irmão, luta por sua própria sobrevivência, como uma forma de descrever o inferno.

“Estas são as ultimas coisas que ela escreveu. Desaparecem uma a uma e não voltam nunca mais. Posso falar-te daqueles que já tenho visto, dos que já não existem, mas duvido que haja tempo para isso. Agora tudo acontece tão rápido que eu não posso acompanhar o ritmo” (AUSTER, 1987, p. 88). Que país é esse das últimas coisas? De alguma maneira sabemos que é uma ilha, deduzir que se trata de Londres envolta em ruínas. Uma Londres fantasmagórica que se extingue pouco a pouco, devorada em silêncio. Paul Auster nos situa nas bordas da lógica, dentro de um lugar que se extingue e no qual os pilares da civilização vão perdendo gradualmente a natureza imutável que as convenções sociais lhe concedem.

Em primeiro lugar, e de maneira mais evidente, temos uma cidade que se derruba, que perde significado como estrutura central da vida e da sociedade. Ao contrário da reconstrução da história o que Auster nos apresenta é a aniquilação de toda a lógica, e dentro deste raciocínio, a perda de todas as coordenadas urbanas possíveis. As ruas não têm nomes, e as que conservam não passam de mero anedótico, remanescentes de uma época em que a cidade funcionava como uma máquina social, assim como foi concebida uma vez. O que se perde e se derruba nessa cidade não é

substituído por florestas e animais selvagens, e as ruínas vêm para se instalar em uma espécie de labirinto sem muros.

Fechados dentro da cidade que o homem vinha construindo desde o Renascimento, encontramos o mesmo homem que foi finalmente capturado na gaiola de concreto da modernidade. Não há promessa de um éden, nem do fim das cidades, apenas o caos.

Em segundo lugar a linguagem perde todo o valor como unificador. Embora a cidade desapareça sem razão, enquanto estruturas urbanas sucumbem frente a um mal nunca precisado, ante um caos sem razão, o silêncio se apodera das ruas e das gentes. Não é por acaso que *Anna* encontra refúgio na *Biblioteca Nacional*, e que seja dentro desses muros, onde um romance com um colega de seu irmão se elabora sem nunca acabar por concretar-se. Um espaço com grandes salas, cheias de passos sigilosos, onde se descobre a luta pela preservação do chão, do lugar onde pisam. Uma luta passiva, uma luta de escritores para tentar resgatar algo do mundo que observam horrorizados, desde as janelas sem vidros do edifício. Uma luta van, porque a transcendência dos livros e dos escritos que se preservam e se acumulam já não tem utilidade alguma nesse novo mundo, que rasgado se aproxima.

De alguma maneira, a nova linguagem das cidades é uma não-linguagem, uma abolição das leis, através da abolição da fala como instrumento estruturado. A lei como filha primogênita da linguagem, já não existe e, é substituída por um signo branco, o vazio. Ao abolir a linguagem, a realidade mesma cai jogada aos pedaços (AUSTER, 1987). *Anna* chega a Biblioteca, neste último bastião da civilização em agonia, depois de ter viajado pelas ruas como uma catadora, tomar refúgio na contemplação dos pequenos tesouros que lhe presenteia a cidade doente. “Um telescópio com



uma lente dobrável, uma máscara de borracha do Frankenstein, uma roda de bicicleta, uma máquina de escrever faltando apenas cinco letras e a barra de espaço e o passaporte de um homem chamado Quinn. Estes tesouros recompensaram o mau dia” (1987, p. 55), escreve Auster, fazendo uma sutil guia ao improvisado detetive da *Cidade de Vidro* (1987). Este jogo de ficções cruzadas suporta a situação incrível da realidade que se desmorona. *Quinn* havia terminado em seu próprio romance como um sujeito despojado de identidade e cuja busca havia terminado de extraviá-lo na forma definitiva de uma vida na qual ele mesmo tinha se marginalizado, incapaz de enfrentar a dor da perda. Onde senão no país das últimas coisas poderia haver de abandonar Nova York (1987), de desnudar-se de seu nome e finalmente de seu passaporte.

O processo no qual *Anna* se encontra desde sua chegada a essa cidade selvagem e em ruínas é similar a que todos os personagens de Auster descrevem: a aniquilação do eu. A busca inicial pelo irmão acaba por converter-se por uma busca como fim em si mesma. *Anna* e a cidade são contrapartidas do mesmo processo degenerativo. A cidade abandonada há seu destino de ruínas e silêncio, e *Anna* aceita tudo, como personagem da tragédia grega, busca perder-se entre os muros destruídos e as barras de ferro enferrujadas, seguindo os caminhos de um errático, no que finalmente não é nada mais que um lento suicídio, escrito a grafite. Um monte de lembranças que não existe na memória de seus habitantes.

Auster, a partir de uma visão apocalíptica de uma cidade que não existe mais, consegue nos situar em meio ao horror do vazio. Uma cidade onde os aviões chocaram-se contra prédios, onde os limiões das casas vazias, parecem bocas de lobo esperando os restos que estão por vir, onde os homens correm pelas ruas até caírem mortos pelo esforço, uma cidade que de alguma maneira é

reflexo da cidade que conhecemos, uma cidade que como último significado subjaz as ruas de nossa cidade, sempre a beira de um colapso, a espera da explosão social das máquinas do poder.

O desenho do cenário é feito só com as sobras, com o que foi abandonado, deixado para trás, resíduos da civilização e no qual a sobrevivência é absoluta, já que a vida, ela própria, ficou limitada ao que sobrou de si mesma, pura sobrevivência em meio aos escombros políticos e à devastação social.

É uma obra dentro da obra, obra literária, obra arquitetônica, é a dobra do tempo e o fio da história, tecendo e lendo o enredamento de quem abre os livros, de quem adentra um abandono, e neles mergulha pelo fascínio de suas construções.

Quando abandonamos tudo é lixo: o que se produz, o que se troca, o que se transforma, o que se consome, o que se compra, o que se vende, o que para, o que movimenta, o que condena, o que salva, o que perde, o que redime. Tudo sobra - O lixo, que é muitas coisas que sobram, é também matéria prima que falta à construção do “país das últimas coisas”.

O mundo orgânico e o inorgânico, a penúria abjeta e o luxo insolente estabelecem as relações mais contraditórias, as mercadorias se empilham e se sucedem como as imagens dos sonhos alucinados (BENJAMIN, 1987, p. 85).

Tudo é feito para arruinar, para ser trocado, substituído, mas tudo é emaranhado, intrincado, um lindo edifício, pode esconder um sinistro subsolo abandonado ou um poço de ventilação, um resto em algum canto. Uma relação de modernidade e morte, a que alude Baudelaire, quando olha para a metamorfose de Paris como um campo em ruínas durante as obras propostas por Haussmann. “O arcaico transparece na própria paisagem presente” (PEIXOTO, 2003, p. 276).

As passagens, de Benjamim, revelam em plena metrópole uma paisagem primitiva. Como se fossem cavernas pré-históricas. Tudo está por vir. Caleidoscópio. Cada coisa há seu tempo. A janela, a parede, o muro, o papel amassado, o verde subindo as paredes.

## **Implodir abandonos, derrubar ruínas**

Após 11 de setembro de 2001, dia dos ataques e posterior desabamento das torres gêmeas do *World Trade Center*, restam apenas ruínas e escombros, desterritorialização, mas logo o arquiteto Daniel Libeskind, e chamado para ordenar tudo, e projeta outra torre que mede 533 metros de altura. O arquiteto qualificou sua torre de “parque que se mantém verticalmente”, “jardim do mundo” que fica no cume da torre. O arquiteto procura afirmar seu poder e o poder do edifício recriando-o.

Mas em Nova Iorque, o contorno, o entorno do local onde ficavam as *Twin Towers* permanece atualmente comparável a um circuito a partir do qual os visitantes têm a visão da amplitude do desastre. Como o próprio “buraco” se torna constitutivo de uma apreensão pública cotidiana do que aconteceu, ou do que está em aberto, do que foi e é abandonado. É o terror, o medo a espreita dos lugares, talvez seja essa a função subversiva da arquitetura (JEUDY, Reparar: uma nova ideologia cultural e política, 2006), e que teria o papel de ligação, de reparação, e de manter a própria vida viva. Não tem nada de símbolo, nada de metáfora, nada de representação, nada de significado.

Todo o lugar é apenas experiência. O buraco ali no coração de Nova Iorque carrega mais experiências do que qualquer torre concebida por qualquer grande arquiteto.

Como no romance de Saramago, *História do cerco de Lisboa* (1996), onde passado, presente e futuro – história e ficção, abandonam a impessoalidade e transcendem a fronteira do pensar as verdades. Quando o personagem Raimundo Benvindo Silva, o revisor, comete um erro proposital, e resolve acrescentar um “não, a uma frase, que acaba por modificar o entendimento da conquista de

Lisboa pelos mouros, ou melhor, faz com que possamos pensar de outra forma. “Com a mão firme acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não, agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa”. Que no desenrolar do texto nos permite ver por intervalos e tempos fugidos, nos envolvendo em contradições e dúvidas, mas que não aniquilam o sentido.

Em estes últimos dias, tivesse o almuadem o sono pesado, sem dúvida haveria de despertá-lo, se de todo o não impedira de adormecer, o rumor de uma cidade inteira vivendo em estado de alerta, com gente armada subida às torres e adarves, enquanto o miúdo povo não se cala, em ajuntamentos nas ruas e mercados, perguntando se já vêm os francos e os galegos. Temem por suas vidas e haveres claro está, mas os mais afligidos ainda são aqueles que tiveram de abandonar as casas em que viviam, do lado de fora da cerca, por enquanto defendidas pela tropa, mas onde inevitavelmente se travarão as primeiras batalhas, se essa for a vontade de Alá, louvado seja, e, mesmo que vença Lisboa aos invasores, do próspero e desafogado subúrbio não ficarão mais que ruínas (SARAMAGO, 1996, p. 175).

No século XX, as edificações, em nome da corrida por novas tecnologias e materiais construtivos, têm sobrevivido muito menos tempo, pelas próprias condições da modernidade. Toda a ruína excita o corpo para explorar seus escombros e arredores em busca de um achado. Nas atuais ruínas, já não há nada para explorar, somente para ser explodido. Essa ruína moderna se diferencia de outras. Um edifício antigo sem uso e com fragmentos esparramados no solo é um belo e nostálgico monumento, ao contrário, é um edifício moderno com placas de concreto celular caídas, é simplesmente um deplorável abandono (FUÃO, 1992).

Toda a demolição de grandes áreas urbanas, que pretendiam proporcionar ritmo e continuidade nas grandes cidades, não passa, hoje, de uma utopia tecnológica. Seria a nova ordem

pensar em demolições sucessivas do mesmo espaço. Heidegger chama de ruína o movimento fundamental da vida (GLAVIC, 2005). Não se trata de conservar signos do passado, nem de “reabilitar”, no sentido clássico, ao gosto burguês, trata-se de criar na arquitetura: o sentido e a essência, a partir de uma matéria bruta. A ideia consiste em saber que estamos realizando um ato arquitetônico em uma arquitetura desviada. Não estamos somente mudando o espaço, mas realizando uma espécie de mutação<sup>123</sup> (KOOLHAAS, KWINTER, & BOERI, 2000).

Não é Lisboa, nem Nova Iorque, que está cercada, mas sim a própria história. “Isso não é real, mas as coisas reais são reais” (DAVIS, 2007, p. 20). Assim como o são os refugiados e o holocausto. Tudo faz parte de um sinistro interminável, tudo violentamente abandonado. Como um *Alien – O 8º passageiro*<sup>124</sup> (MCCLORY, 1979), filme de Ridley Scott, doença, morte, corpo, máquina, como a descamação da pele, furúnculos. Além de seu eterno retorno, como cascas, que desovam o mesmo monstro, mutação perversa. O eterno retorno da ruína.

Um edifício, mais que uma imagem, um modelo de centralização é um verdadeiro agir fora. As árvores normalmente dão uma boa impressão ao ambiente, nos surpreendemos quando as encontramos condenadas, assim como os edifícios em ruínas e abandonados. Toda nossa visão

---

<sup>123</sup> Na cidade genérica, falando de Zurich, o centro já não se expande em direção ao exterior ou em direção aos céus, senão em direção ao próprio centro da terra. Desde a inserção de artérias de tráfico mais ou menos discretas, túneis subterrâneos, a construção cada vez mais de tangencialidades, a costumeira transformação de moradias em oficinas, de armazéns em *lofts*, igrejas abandonadas em *nightclubs*, de bancarrotas em serie e nas subseqüentes reaberturas em recintos comerciais cada vez mais caros, a incessante conversão do espaço útil em espaço “público”, peatonalização, a criação de novos parques, implantando, conectando, expondo, a sistemática restauração da mediocridade histórica, toda a autenticidade é cruelmente eliminada. A cidade genérica é a cidade liberada do cativo do centro, da camisa de força da identidade. É uma cidade sem história. In: (KOOLHAAS & MAU, 1995).

<sup>124</sup> O filme teve quatro sequências: *Alien: O Oitavo passageiro* (1979) - *Aliens: O Resgate* (1986) - *Alien 3*(1991) e *Alien: Resurrección* (1997). Seu sucesso imortalizou a criatura protagonista criada pelo artista surrealista suíço H. R. Giger. Ver mais em: <http://www.hrgigermuseum.com>

arquitetônica acaba por ser plantada, e se refratam em nossa vida. Arquitetos e urbanistas, na maioria das vezes pensam como árvores, são árvores.

Pensar é muito mais do campo da ética do que da estética, vem daí a forte ligação com Espinosa. Falar de abandonos da arquitetura aqui não faz parte de um conjunto de dogmas ou até mesmo de perguntas, mas de um conjunto de valores. Ética, espinosiana, ligada a experiência e ao acontecimento, que convoca o pensamento a interrogar o próprio olhar. Como diz o médico do *Ensaio sobre a cegueira*: “Acabando nós todos cegos, como parece ir suceder, para que queremos a estética, e quanto à higiene, diga-me o senhor doutor que espécie de higiene poderá haver aqui. Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são” (SARAMAGO, 1995, p. 72).

Arquiteturas do abandono se dão em torno da imanência, ao invés da transcendência. Arquiteturas como máquinas desejantes, figuras tão proeminente, na abertura do *O Anti-Édipo* (1996), de Deleuze e Guattari, máquinas que operam sem nos apercebermos delas, produzem desejos que não fazem aviso prévio. Mas, como mecanismos que operam para produzir consciência, as máquinas podem movimentar-se em várias e diferentes direções, muitas vezes incompatíveis, produzindo desejos.

Abandonos ascendem os desejos, as inquietações, quando nos aproximamos e os experimentamos. Naquele instante cruzam por nós, e em nós, infinitas ramificações, indagações, multiplicidades de sentido. Vamos da euforia a tristeza e vice versa.

Tudo que se passa são micropolíticas – milhares de conexões rizomáticas, sem qualquer necessidade de passar por um *hub* arborescente. As operações se acumulam, produzindo multidões

de perceptos e afectos. A Multidão-multidão, aquela massa heterogênea, que Antonio Negri (2003) nomeia para diferenciar a massa comum, o visivelmente ou fingidamente homogênea.

Diferente da percepção (a sensibilidade daquilo que eu sei), os perceptos são aquilo que “não sei dizer o que é”, que desorganiza, mas posso identificar algo ainda, e que me fazem se abrir novas maneiras de ver e ouvir, os afectos por sua vez são as novas maneiras de sentir, são os que efetivam as potências, em ação e paixão. Tudo isso forma um bloco de sensações capas de ativar conceitos – novas maneiras de pensar. Afecto em oposição a sentimento, nos afectamos pelos abandonos.

O cinema é prodigo em criar blocos de sentimentos e duração. Nesse sentido os afectos constroem novas relações, novas formas de estarem junto, novos desejos, territorialidades emergentes, de onde se estabelecem redes de relacionamento que fortalecem o sentimento, apesar do caráter efêmero e circulante. Os afectos são o que constrói vínculos que se transformam esse “outro” lugar – arquitetura do abandono –, como formas de coexistir no mundo.

O menino Mauro – de *O ano em que meus pais saíram de férias* (GALPERIN, MANTOVANI, MUYLAERT, & HAMBURGUER, 2006) é levado ao abandono por seus pais – obrigados a fugir pela perseguição que sofrem do regime militar. Mauro, em um dado momento do filme, consegue adentrar o apartamento de seu avô Motel, e lá sozinho, após o sentimento da perda, de tristeza, de solidão, que lhe invade. Sente um espaço abandonado, sem aparência de abandono, apenas vazio ou morto. Passa por alguns instantes de euforia, de expansividade, de onde brotam as mais esquizofrênicas sensações – mexendo nas coisas, tirando-as do lugar, desorganizando, cozinhando. É o devir-criança da criança (BOUTANG P. A., 2004), para Deleuze e Guattari, um reencontrar a infância como a invenção, a fabrica da sensibilidade, todo um manancial de possíveis.



Loucura e sanidade ao mesmo tempo. O momento mais potente de todo o filme é o desse abandono. Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto.

## **A casa abandonada**

O platô é um espaço onde as forças interagem umas com as outras, é uma forma relativamente estável, sem interferências. As condições podem mudar, mas as mudanças serão elaboradas a partir do dentro. Os fenômenos emergentes são produzidos, mas o sistema não é um dado objetivo para além de si próprio, nem é cortado para atender as necessidades de alguma coisa fora.

Há uma ideia de estabilidade perpétua, de modo que pensamento pode vagar ao longe do que poderia ser, podemos voltar a encontrá-lo, tudo mais ou menos, como era antes. É meditativa, é estado de espírito, ou mesmo de catatonia. Um abandono é hipnótico, como a música, mas é consumido, mesmo sem querer. Não queremos, mas nos obrigam todos os dias ao menos a visualizá-los, quem sabe de longe. Há um pensamento nômade, que divaga em toda a terra, tomado por desterritorializações e de encontro a novas reterritorializações. Nômades, no pensamento de Deleuze e Guattari, não é uma questão de fazer uma longa viagem ao redor do mundo, sem uma parada final, pelo contrário, isso poderia acontecer numa aventura dentro da própria arquitetura do abandono, sem sair dela.

Da mesma forma, arquitetos das arquiteturas do abandono, os urbanistas das cidades abandonadas pensam em conjuntos de outros pensamentos, que permitem ou não colocar os seus próprios conhecimentos para pensar os próprios abandonos.

Um edifício abandonado pode ser descrito e redescrito, e de modo a fazer sentido em várias perspectivas, em vários planos. Em Deleuze e Guattari estas deferentes formas de pensar são mapas, cartografias. O mapa de uma arquitetura do abandono pode ser pensando em formas de deferentes

planos. *Plateaux*, em francês, não se difere de um platô (plano) e de um projeto (plano, esboço, planta) são a mesma coisa. Se tivéssemos utilizado platô como projeto ou plano, então arquitetonicamente a derivação do conceito teria sido mais evidente. O plano (*plateaux*) que usa um espaço para discussão dos abandonos pelos seus vizinhos é diferente do plano de questões levantado pelas autoridades publicas responsáveis pela salubridade da cidade. Ou da descrição que nos da um plano de construção de um edifício sobre um abandono. São muitos planos que se interseccionam, mas para mudarmos um plano desses não necessariamente temos que produzir mudança nos outros.

Em Deleuze e Guattari, há uma expressão “*se rabat sur*”, literalmente “cair para trás”, uma expressão também da geometria projetiva. Se eu tomar uma linha de um tamanho fixo que está sendo executado através do espaço em um ângulo que não é paralelo a um plano, então eu posso projetar uma linha sobre o plano, que vai mostrar-se sobre o plano como uma linha mais curta do que a original. Portanto, usando um plano literal de um edifício, ao projetá-lo sob um plano eu poderia descobrir alguma mudança na construção, mudar a velocidade dos elevadores, tudo pode voltar a cair. Os movimentos podem ser não lineares, em Deleuze e Guattari, planos de desterritorialização, surgem quando abrimos as máquinas aos desejos.

Um edifício é uma máquina, um abandono é uma máquina tão potente quanto um edifício habitado. Quando encontro um abandono, que produz em mim determinados afectos – linhas de fuga. O que nos afecta, que produz em mim dependerá do que eu o faça como parte de mim, de nós – as nossas experiências, ideias, o que estamos lendo, as imagens que vemos, as músicas que escutamos, tudo que chama atenção para os abandonos. Todos os parasitas que transitam e chamam a atenção para as arquiteturas do abandono. Parte desta bagagem é pessoal. Talvez me lembre à

construção de um lugar. Então o abandono pode produzir em mim poderosos afectos como parte de minha resposta real – algo que possa acelerar o meu pulso, quase hipertensivo – poderia ser uma resposta esmagadora, algo que se explique por minhas preocupações, mas não é só isso. Tudo é mais amplo.

Outros tipos de respostas veem a cerca das formas que podem ser antecipadas ou cultivadas. Se nós tivermos estudado arquitetura e reconhecido que uma arquitetura do abandono, antes de mim, faz uso de um vocabulário já reconhecido, mesmo de abandonos (portas ogivais enferrujadas, janelas pivotantes emperradas, telhas de fibrocimento quebradas, etc.), então acabamos por reconhecê-lo com certa forma de sofisticação e ambição por parte do arquiteto, com todos os seus pré-conceitos.

Todo esse abandono faria parte de nossas vidas, seria uma experiência deliberada, com familiaridade com essas formas e disformes, tudo muito simples para nós arquitetos. Assim como reconhecemos uma obra do arquiteto Oscar Niemeyer, suas formas esculturais puras, suas curvas e a plasticidade de suas colunas de concreto armado.

Se passarmos algum tempo sem pensar dessa forma – arquitetos e urbanistas – encontraríamos ou não uma arquitetura do abandono pelo caminho? O ponto em questão, não é esse, e sim: o que nos afecta?

Todas as arquiteturas do abandono são reais, mas não são produzidas pela construção isoladamente. São produzidas quando a construção e a pessoa estão “preparadas” de diversas formas, por suas experiências, incluindo sua educação e todas as suas formações. Do contrário,

poderão nos causar medo, espanto, terror e nada mais, como nos empurram goela a baixo os clichês filmes de terror. Afetam-nos sem nos afectar.

Um abandono, como qualquer obra de arte, é um bloco de sensações e afectos. Um encontro é uma experiência. De modo, que no mundo de Deleuze e Guattari, as experiências da vida também são sempre experiências. Como se reage a um abandono vai depender de como nos relacionamos com ele.

Vamos tomar como exemplo um prédio abandonado, muito simples, um prédio qualquer, como muitos com os quais podemos nos deparar na cidade contemporânea, mas é familiar a nós, localiza-se na nossa cidade ele é construído com matérias e técnicas construtivas com as quais estamos familiarizados – tijolos de barro, telhas de barro, portas e janelas de madeira, laje de concreto – é pensado como sólido, não há nada de estranho nisso.

Mas quando um poeta como Manoel de Barros, nos conta de sua experiência nessa casa, tudo pode mudar, nada é pensado e explicado por suas técnicas. Não existe um padrão de linguagem, a não ser seu próprio padrão. Tudo pode nascer dali, mesmo do pior dos lixos, da mais horrenda ruína, da mais fantasmagórica casa.

Lugar em que há decadência.  
Em que as casas começam a morrer e são habitadas por  
morcegos.  
Em que os capins lhes entram, aos homens, casas portas  
a dentro.  
Em que os capins lhes subam pernas acima, seres a  
dentro.

Luas encontrarão só pedras mendigos cachorros.  
Terrenos sitiados pelo abandono, apropriados à indigência.  
Onde os homens terão a força da indigência.  
E as ruínas darão frutos (BARROS, 1998, p. 55).

Não há nada fixo em relação a esse abandono, ele se desmorona, desaba sobre nós. Tudo depende sob qual máquina ele foi montado, quais sentimentos ela faz produzir. Se um arquiteto fosse lá, certamente outra máquina seria produzida, outro texto seria lido, toda a casa é uma canção.

Existe um mundo exterior colocado a distância, ou seja, permitindo no interior da arquitetura do abandono controlada, a ação de uma força externa, que proteja a experiência do dentro. Os arquitetos cantam para ter forças que o façam continuar a projetar. Cantam uma música constante.

Le Corbusier ou Shelling, não sei ao certo, já diziam: “arquitetura é música petrificada”. Mas, Deleuze e Guattari, nos contam que todos cantarolam para unir forças contra o anti-caos. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, para ter forças para seus afazeres domésticos, um pedreiro assovia para ter forças para carregar os tijolos que unidos formam uma parede, tudo como uma espécie de muro sonoro, que não deixa passar o som, se passar os vizinhos poderiam reclamar. Qualquer erro poderia ser catastrófico, trazendo de volta as forças do caos.

Tudo fica de fora, mas se o caos começa a entrar, é porque chamamos alguém de fora, alguma força estranha. E nos abrimos. Arriscamo-nos na improvisação. É a partitura de um lado e o piano preparado de outro.

O piano preparado de John Cage, que nos anos 40 experimenta extrair sons diferentes daqueles que o instrumento piano poderia lhe oferecer (SACRAMENTO & RODRIGUES, 2008).

Colocando diversos objetos dentro do piano, sem prendê-los, apenas soltando-os dentro do piano, que ao tocado movia os objetos, produzindo sons incontroláveis. O que fez do piano, outro instrumento, inominável.

Uma arquitetura do abandono, talvez esteja no entre, entre caos e normalidade, um pouco de cada, mas certamente seu movimento se dá em direção ao caos. Muito mais silêncio, ou ruídos de pianos preparados, do que música clássica. Uma vez que um abandono está estabelecido, tudo pode se envolver com ele e com o seu mundo exterior. Podemos vê-lo degenerando ou emergindo, aos poucos. Somos informados pelos batimentos cardíacos, pela pressão do sangue, mas que envolve o exterior também, como um *Outlook* sobre o universo.

Deleuze e Guattari buscam em Leroi-Gourhan, um paleontólogo, a ideia de uma distinção entre uma “forma de conteúdo” e uma “forma de linguagem”, nesse ponto que encontramos também uma distinção entre as variadas formas de arquiteturas e de arquiteturas do abandono (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 90). Para Leroi-Gourhan, um paleontólogo, a “mão-ferramenta” e o “rosto-linguagem”, assim como a própria música e a pintura, podem ser alvo de dois projetos espaciais distintos: o concêntrico e o radial. O concêntrico estabelece a ideia de um centro – um celeiro – cercado de círculos que estão inscritos, e que nos permitem, ao mesmo tempo, mas imóveis, alargar nossos limites. Inversamente o espaço radial é dos nômades, que se movem por toda a superfície, por um território, nos proporcionando imagens de mundo, ligada a um itinerário.

Nós pertencemos à categoria dos mamíferos que gastam parte de suas vidas no interior de abrigos artificiais. Nesse ponto somos diferentes dos macacos, que apenas arrumam o lugar onde vão passar a noite, lembramos mais os ratos que constroem elaborados esconderijos, centros de

seus territórios e muitas vezes um lugar para guardar seus alimentos e muitas outras coisas (LEROI-GOURHAN, 1987, p. 318). Os abandonos, talvez, nos sinalizem essa diferença, ou mesmo nos aproximem dela, no momento em que abandonamos a casa, deixamos cair um mundo que nos acompanha, é um despir-se.

Os humanos pré-históricos viviam a abandonar suas moradas, suas cavernas. Viviam ao ar livre, apenas dormindo na caverna mais próxima, até que resolveram construir abrigos, lugares mais duráveis, mas do mesmo modo abandonáveis.

Tudo descartável, tudo jogado fora. Excretamos tudo que comemos excretar também é um prazer, talvez menos refinado que comer. Todo o resíduo sólido acaba por vaguear por ai. O entulho – as madeiras, os restos de demolição, restos de alimentos – abandonados estreito do mar da Antártida, quem sabe em orbita ao redor da terra. Tudo que não se quer mais se abandona.



## **Do *panóptico* e do antibiótico**<sup>125</sup>

A partir do final do século XVII, como aponta Foucault, houve uma mudança do fazer morrer e deixar viver para fazer viver e deixar morrer. O poder não se pauta mais na retirada e apropriação da vida para operar pela sua incitação, reforço, controle e vigilância. Gerir a vida, mais do que exigir a morte. Em nome de gerir a vida, passou-se a administrá-la, estendê-la, vigiá-la, controlá-la, apropriar-se dela pelo abandono da prática de fazer morrer. Em defesa da vida, surgem guerras abomináveis e genocidas. É pelo direito de fazer viver uma raça, como no nazismo, que se tem o direito da morte do outro. Sob esse regime (fazer viver e deixar morrer), duas tecnologias de poder se instauraram, em diferentes níveis, cada qual operando pelo corpo de maneiras distintas: uma pelo corpo-individual (disciplina) e outra pelo corpo-biológico-espécie (biopolítica). A primeira surge em escolas, hospitais e fábricas pela docilização e disciplinarização do corpo.

Foucault entende a sociedade disciplinar como surgida junto com a explosão demográfica e a industrialização, da qual a velha mecânica do poder soberano não conseguia dar conta. Colocam-se novos problemas com a cidade, como o empilhamento dos corpos, os modos de regulá-los no espaço e a necessidade de torná-los produtivos. Nessa tecnologia de poder centrado no corpo individual, o corpo é manipulado como forças que precisam se tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo, técnicas de otimização do trabalho. Tentando recuperar algo do poder soberano, surge a disciplina como primeira acomodação dos mecanismos de poder sobre o indivíduo, traduzida em vigilância e treinamento das capacidades corporais. O mínimo esforço para a sua eficiência máxima.

---

<sup>125</sup> Antibiótico é o que produz a morte, uma substância que faz inibir o crescimento de bactérias e outros micro-organismos.

A segunda acomodação dos mecanismos de poder se dá no final do século XVIII, mobilizando outro componente estratégico, os processos de vida, que incide sobre a população, sobre o corpo como espécie. Não é mais o indivíduo, mas outro corpo. “É um novo corpo: corpo múltiplo, corpo com inúmeras cabeças, se não infinito pelo menos inumerável. É a noção de população” (FOUCAULT, 2005, p. 292). Se antes o poder se configurou no corpo do soberano, e depois, no do indivíduo (disciplina), agora a biopolítica lida com os fenômenos coletivos, que se desenvolvem na duração, são fenômenos de blocos. Ela lida com previsões, estatísticas e medições globais. Não é mais uma questão de modificar o indivíduo, mas de intervir nas determinações de fenômenos gerais, naquilo que eles têm de globais.

Faz-se necessário encompridar a vida: é nesse sentido que o poder agora *faz viver e deixa morrer*. Baixar a morbidade, estimular a natalidade, instalar mecanismos de previdência, aperfeiçoar o estado de vida. Não é mais maximizar forças e extraí-las do próprio corpo, como no regime disciplinar, mas assegurar e regulamentar os processos biológicos do homem-espécie. “Eis que aparece agora, com essa tecnologia do biopoder, com essa tecnologia do poder sobre a ‘população’ enquanto tal, sobre o homem enquanto ser vivo, um poder contínuo, científico, que é o poder de ‘fazer viver’” (FOUCAULT, 2005, p. 294).

Essas tecnologias de poder operariam como bonecas russas, ou seja, esses regimes se sobrepõem e se articulam, como máquinas que se acoplam uma na outra, operando simultaneamente<sup>126</sup>. Não pensemos que isoladamente, ou que possam ser comparadas e

---

<sup>126</sup> Pensemos o modelo do “poder soberano como uma boneca russa do tipo *matriochka*, sendo que a de tamanho maior representa o poder administrativo disciplinar, que contém o poder de controle político, que por sua vez contém, em última análise, o poder de se fazer a guerra” (NEGRI & HARDT, 2005, p. 44).

hierarquizadas para saber se há uma gradação qualitativa, ou qual é menos tolerável. “Não deve se perguntar qual o regime mais duro, ou mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as libertações e as sujeições” (DELEUZE, 1992, p. 220).

Foucault situou as sociedades disciplinares nos séculos VIII e XIX; atingem seu apogeu no início do século XX. Elas procedem à organização dos grandes meios de confinamento. O indivíduo não cessa de passar de um espaço fechado a outro, cada um com suas leis: primeiro a família, depois a escola ("você não está mais na sua família"), depois a caserna ("você não está mais na escola"), depois a fábrica, de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência (DELEUZE, 1992, p. 219).

Pensaremos a disciplina a partir do *Panóptico*<sup>127</sup>. No livro *Vigiar e Punir* (1975), Michel Foucault apresenta duas imagens para a sociedade disciplinar. A primeira é a *disciplina-bloco*, instituição fechada, estabelecida à margem, com funções negativas, como as de romper a comunicação, suspender o tempo, fazer parar o mal. A outra é a *disciplina-mecanismo (Panóptico)*, dispositivo funcional a serviço de melhorar o exercício de poder, tornando-o rápido, leve, eficaz e pautado em coerções sutis.

O *Panóptico* é ora tematizado para pensarmos os dispositivos das mídias sonoras e sua articulação com o poder. Perguntamo-nos: existiria uma versão auditiva do *Panóptico*? Como as

---

<sup>127</sup> Cf. Dicionário eletrônico Houaiss (2001). *Pan*, do adjetivo grego 'cada, cada um(a), todos, inteiridade, totalidade, todo o possível, tudo possível' (representado em latim tanto por *pam-* como por *pan-*). Óptico: do grego *optikós, ê, ón* 'relativo à vista, à visão'. *Panóptico* seria uma visão que tudo enxerga, olho que tudo vê. Cumpre ressaltar que se tem caráter virtual, sobretudo no Brasil, se desenvolve, a partir da palavra óptica, tão abusivamente comercializada, a forma *ótica*; daí ser geral não apenas a ambiguidade entre visão e audição, como também uma recusa para os adjetivos aqui considerados, que passariam a ter uma difícil dualidade, como no caso dos termos *Panótico* e *Panóptico*, entre os quais propomos uma diferenciação em virtude da aproximação do contexto utilizado por Foucault.

relações de poder<sup>128</sup> se configuram aos ouvidos sob o plano da audição? Antes de darmos vazão a essas questões, recapitulemos a imagem advinda de uma tecnologia de poder específica, o *Panopticon* do jurista inglês Jeremy Bentham<sup>129</sup> (1748-1832).

Na periferia de uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; a outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar (Foucault, 2001, pp. 165-6).

Conforme nos apresenta Foucault, Jeremy Bentham criou uma tecnologia específica de poder cujo sistema óptico pôde ser considerado como grande inovação que permitiria exercer bem e facilmente o poder. Esse mecanismo disciplinar foi amplamente difundido após o final do século XVIII. “Mas os procedimentos de poder colocados em prática nas sociedades modernas são bem mais

---

<sup>128</sup> No texto de Foucault, *História da sexualidade*, na parte denominada “*O dispositivo*”, termo do qual Foucault tenta especificar, em primeiro lugar, os meios e modos através dos quais se disseminam as relações de poder que englobam: “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais filantrópicas” (2005, p. 244). Em segundo lugar, a variabilidade da natureza da relação que se estabelece entre estes elementos heterogêneos, discursivos ou não, e das posições e funções que se assumem no jogo que disputam. “Tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade” (2005, p. 244).

<sup>129</sup> Filósofo, economista e legislador inglês. Formado em Direito, procurou estabelecer uma hierarquia institucional em regimes penitenciários à luz da razão iluminista no livro *Panóptico*, de 1787. A idealização do panoptismo, que corresponde à observação total, a tomada integral por parte do poder disciplinador da vida de um indivíduo. Em 1787, escreveu o *Panóptico*, que foi pensado como um projeto de prisão modelo para a reforma dos detentos. Bentham, juntamente com Stuart e James Mill, difundiu o Utilitarismo, teoria ética que responde todas as questões acerca do que fazer, do que admirar e de como viver, em termos da maximização da utilidade e da felicidade. In: (ROCHA, 2003).

numerosos, diversos e ricos. Seria falso dizer que o princípio de visibilidade comanda toda a tecnologia do poder desde o século XIX” (FOUCAULT, 1987, p. 211).

Deleuze acredita numa crise dos meios de confinamento, pós 2ª. Guerra Mundial, momento no qual as sociedades de controle substituem as sociedades disciplinares. A contemporaneidade não tem mais barreiras físicas, tudo está se desintegrando, abandonando suas formas, representações, significados. Até então poderíamos “explicar” os abandonos, somente, por um viés capitalista, mas sim pode ser exercida por toda uma sociedade. A sociedade disciplinar não está em oposição à sociedade de controle, mas ela se faz por meios de um poder fluido e móvel. Abandonar não implicaria, portanto, tão somente na matéria visual, no edifício, no que fica, mas em outras muitas forças que a compõe.

No regime das prisões: a busca de penas "substitutivas", ao menos para a pequena delinquência, e a utilização de coleiras eletrônicas que obrigam o condenado a ficar em casa em certas horas. No regime das escolas: as formas de controle contínuo, avaliação contínua, e a ação da formação permanente sobre a escola, o abandono correspondente de qualquer pesquisa na Universidade, a introdução da "empresa" em todos os níveis de escolaridade. No regime dos hospitais: a nova medicina "sem médico nem doente", que resgata doentes potenciais e sujeitos a risco, o que de modo algum demonstra um progresso em direção à individuação, como se diz, mas substitui o corpo individual ou numérico pela cifra de uma matéria "dividual" a ser controlada. No regime da empresa: as novas maneiras de tratar o dinheiro, os produtos e os homens, que já não passam pela antiga forma-fábrica. São exemplos frágeis, mas que permitiriam compreender melhor o que se entende por crise das instituições, isto é, a implantação progressiva e dispersa de um novo regime de dominação (DELEUZE, 1992, p. 222).

Arquiteturas do abandono como resultado do processo de mutação do capitalismo. Impossível nos abandonos atuais chegar a conclusões, ou descrever uma história, porque muitas

coisas acabam por se cruzar, muitas linhas fugazes, muitos planos, dobras, que talvez a história não de mais conta de contar. Assim como a arte abandona o espaço fechado do museu, para adentrar a cidade e os seus espaços diversos, muitas vezes invisíveis. Tudo explode, aparecem e desaparecem guetos e favelas. Resta-nos a experiência, a filosofia e a arte.

## **As crianças e os velhos, os asilos e os orfanatos**

Quem sabe o primeiro abandono, seja o na escola. A família abandona a criança na escola, desde o século XVII, na esperança de que será educada e disciplinada, conforme nos lembra Foucault. Que além de “classificar” como pobres ou ricos, quem tem direito a boa educação e quem não tem educação.

A lógica do abandono passa pelo rigor do termo e sua contextualização. No Brasil, desde a colônia até a crise do império, no final do século XIX, a criança abandonada era tratada pelos termos "expostos" e "enjeitados". Esses termos correspondiam ao tipo de abandono mais comum para o período, qual seja, o de recém-nascidos, e se consubstanciavam nas práticas de enjeitar as crianças expondo-as em locais onde seriam, muito provavelmente, recolhidas. Os locais mais comuns eram as igrejas e conventos e, mais tarde, as "rodas dos expostos".

Roda da vida, roda de abandonar, lugar onde as mães que não podiam sustentar seus filhos e quem sabe, ali girados, poderiam ter um futuro melhor, livrando-os da escravidão. Depois de abandonado ali, tudo zero, identidades nula, não se sabe mais se nada, tudo é vazio. Roda de disciplinar, que evitava o abandono na rua ou no campo. Abandonar para uma vida melhor, em uma instituição – orfanato ou asilos<sup>130</sup> – educativa, na porta de uma família rica, em alguma igreja. Mutações, muitas vezes, de um enjeitado, bastardo, em começo. Tudo temporário. Temporário sem tempo, muitas vezes para sempre, sem fim.

---

<sup>130</sup> O primeiro albergue para essas crianças da Europa foi fundado em Milão, no ano de 787, por um padre chamado Datheus. O exemplo foi imitado por outras cidades europeias: Siena, em 832, Pádua, em 1000, Montepelier, em 1070, Einbeck, em 1200, Florença, em 1317, Nuremberg, em 1331 e Paris, em 1326. Em Portugal, D. Isabel, rainha de D. Diniz, fundara um lar para enjeitados em Santarém que ficou conhecido como Hospital de Santa Maria dos Inocentes, em 1321. In: (RUSSEL-WOOD, 1981, p. 233).

Segundo fosse rica, abastada ou pobre, a mulher do final do século XVIII e, sobretudo a do século XIX aceitou, com maior ou menor rapidez, o papel de boa mãe. Desde o século XVIII, vemos desenhar uma nova imagem da mãe, cujos traços não cessarão de se acentuar durante os dois séculos seguintes. A era das provas de amor começou. O bebê e a criança transformam-se nos objetos privilegiados da atenção materna. A mulher aceita sacrificar-se para que seu filho viva, e viva melhor junto dela (BANDITER, 1985, p. 201).

O abandono passou então a ser considerado um ato de depravação dos costumes. Essa ação moralizante teve êxito na maioria dos países europeus no decorrer do século XIX, tanto que o problema da infância e do abandono foi destacado, e um número surpreendente de trabalhos a respeito foi publicado nos países mais atingidos, como Itália, França e Inglaterra. Por essa época, uma nova prática de abandono se impôs, e ela consistia em remeter as crianças, agora não apenas recém-nascidas, diretamente aos asilos e orfanatos. Essas são as crianças que, a partir da Europa, ganharão o nome de "crianças abandonadas". Nesse sentido, desde o século XIX está admitido o óbvio, ou seja, a existência do abandono. É a partir de então que se passa a empregar de forma indistinta as expressões: abandonados, rejeitados, asilados e recolhidos, confundindo-os com órfãos.

No século XX, tratamos da situação dos menores abandonados, não mais dos bebês rejeitados na roda, esses se metamorfosearam em meninos de rua, um problema social, no momento em que o mito da cidade enquanto símbolo exterior das igualdades do capitalismo industrial vai se desfazendo, e ela assume, agora papéis para os quais não foi projetada. Uma nova criança, que conquista agora seu lugar em vários espaços, seja nas ruas ou nas instituições carrega o nome de criança abandonada.



É evidente que ela já existia, mas o vigor da urbanização e do capitalismo industrial jogou sobre ela um olhar de preocupação. Na passagem do século, a preocupação com a infância vai tomando outro rumo, firmando-se a convicção da necessidade de "salvar o menor". Fica cada vez mais evidente nos discursos - sobretudo jurídico e filantrópico - a dicotomia entre infância moralmente abandonada e menores delinquentes.

As considerações de Deleuze (1992) sobre as sociedades de controle também são cruciais para a compreensão das territorializações da infância na contemporaneidade. Basicamente esse autor destaca que a sociedade atual substitui os espaços fechados, típicos da sociedade disciplinar, pelos espaços abertos e, com isso, abandona as estratégias de confinamento, colocando em seu lugar controles modulares capazes de acompanhar o sujeito em suas movimentações. A sociedade hoje não precisa mais aprisionar ou confinar, sendo-lhe mais útil e funcional um sujeito ativo, flexível, pluralista, desterritorializado, circulante e capaz de incrementar a velocidade da produção e do consumo.

Nessa mesma direção, Bauman (1998), lança uma tese<sup>131</sup> bastante instigante e esclarecedora. Segundo ele, a sociedade, que até então impunha pesadas renúncias de prazer em troca de segurança e amparo social, hoje, incentiva a realização máxima de prazer através da instigação ao

---

<sup>131</sup> Bauman acredita que a era da informação tem feito emergir outro mecanismo de poder que chama de *Sinóptico*. O Sinóptico caracteriza-se por ser uma forma global de poder, esse ato de vigilância agora se desprende de um vigilante único. Os vigiados passam a ser vigilantes, não importam mais os movimentos, os espaços, as arquiteturas. Muitos observam poucos. No *Sinóptico*, os habitantes locais observam os globais. A autoridade é conseguida pelo distanciamento, os globais não são desse mundo, são intrusos. Excluídos e incluídos se encontram diariamente através da televisão ou da rede mundial de computadores. "Os ecos do encontro reverberam globalmente, abafando todos os sons locais, mas refletidos pelos muros locais, cuja impenetrável solidez de presídio é assim revelada e reforçada" (BAUMAN, 1999, p. 62).

consumo exacerbado; porém, em contrapartida, retira as proteções coletivas, produzindo com isso a instabilidade, a insegurança e o risco.

Tomando em consideração as ideias de Deleuze (1992) e Bauman (1998) sobre a sociedade contemporânea, pensamos que, se antes as crianças e adolescentes abandonados, retirados ou desertores de suas famílias, eram trancafiados em internatos de regime fechado, hoje são lançados à rua ou enviados de uma instituição a outra, vivendo uma eterna condição de passagem, sem a possibilidade de um assentamento psicossocial que garanta uma base sólida para a prospecção da vida.

O mesmo acontece com a inter-relação de circunstâncias que acompanham a concepção de abandono na velhice, que acaba por espelhar uma relação intrínseca de um verbo – ser, estar, ficar, sentir, ter – com os substantivos: sozinho e solidão. Isso significa sofrer a ação originada da situação sozinho, o que leva ao sentimento de solidão.

As situações que levam ao abandono são provocadas pela condição de fragilidade do idoso, que pode passar a depender de outras pessoas, pela perda da autonomia e da independência, pelo esfriamento dos vínculos afetivos e pela conduta do grupo de relações ou ausência dele. Ainda há situações que dependem do próprio idoso, no que se refere ao modo como se dá o enfrentamento dessas situações. Isso significa dizer que uma mesma situação pode ser motivo gerador do sentimento de abandono para uma pessoa e não o ser para outra.

O sentimento de abandono é aqui entendido como uma experiência afetiva, íntima, emocional. O entendimento de abandono na velhice relaciona-se à ideia de sozinho: ser sozinho, estar sozinho, ficar sozinho, sentir-se sozinho e de não ter. Ser sozinho, como algo constitutivo,

intrínseco, permanente do ser humano; estar sozinho, como algo que pode ser transitório, passageiro; ficar sozinho, como uma circunstância de perda, como deixar de ter o que já teve; sentir-se sozinho, como experiência emocional de sentir, de ter um sentimento; não ter, como ausência ou privação de alguém ou alguma coisa.

Abandono é ser sozinho no mundo, estar só, sem ninguém para partilhar a vida, para auxiliar durante a velhice. É ficar só pela perda de companheiro, filhos, familiares ou amigos. É sentir-se sozinho, ainda que rodeado de seres humanos, pela falta de um bem-querer espontâneo e sincero, de carinho, de amor dos filhos, do aconchego da família, da intimidade com o outro. É não ter ninguém por si. É não ter a presença dos familiares, de amigos, de companhia, de visitas. É não ter filhos, não ter nada.

Sozinho, com qualquer de seus significados, pode conduzir à solidão, e esta ao abandono. A solidão e o abandono constituem pesados fardos para os idosos, pois as famílias tendem, não raro, a excluir aqueles tidos como incômodos demais. Também há pessoas que, por suas vivências e experiências, possuem o sentimento de abandono ao longo da vida, não somente na velhice.

No sentimento de abandono, por vezes, sentimos que perdemos todo o bem que produz a companhia de outras pessoas. Além disso, também utilizamos a palavra desamparo<sup>132</sup> para nomear o sentimento de não receber dos demais ajuda, amparo ou proteção. Isto se percebe em situações em que alguém vive sumido no abandono, isoladamente.

---

<sup>132</sup> Nos dicionários castelhanos, o desamparo não é considerado um sentimento, mas sim uma situação, por outro lado, é considerado um sentimento em língua inglesa (*helplessness*) e em francesa (*abandon*).

Na situação de abandono, por vezes, se sente indefeso. Estima que na situação em que se encontra não é suficientemente forte como para defender-se a si mesmo. Se sente desamparado, órfão e desvalido. Este sentimento também pode ligar-se com a solidão. Quem se sente abandonado, também se sente devastado, rechaçado e triste. Muda da sensação de segurança para a de insegurança.

O abandono pode ser absolutamente delicioso ou terrivelmente doloroso. Visto em sua vertente negativa, o abandono se intensifica como uma solidão amarga. A pessoa enganada, desamparada, separada de um ser querido [...] a única companhia que lhe acolhe é a da pena, do medo, da incerteza [...] Ainda que se tenha abandonado a alguém ou alguma coisa, o fato é que se mesclam o pesar e os arrependimentos. E isto não é de todo alegre. Felizmente, o abandono tem seus momentos bons. Instantes de calma, de repouso. Alguns abandonam seus sonhos, a inércia, a carícia do sol. Também pode ser à hora estranha das confidências. O momento para dizer, com inteira confiança, tudo aquilo que se leva no fundo do coração (FLEURQUIN & LAFFON, 1995).

Outra conotação do sentimento de abandono se refere à cessão de controle, quando alguém estima que os acontecimentos sejam incontroláveis para ela. Isto implica a submeter-se ao erro, ceder, render-se ao acaso. Sentimento que acaba inibindo a motivação e fazendo que o sujeito deixe de atuar e entre numa fase de passividade desesperada. Quando alguém se sente impotente para mudar uma determinada situação, seja ela de orfandade ou de asilamento, ou de estado de animo, tudo pode desembocar na dissolução do próprio sujeito, aqui da própria arquitetura, na implosão, no desmoronamento.

## Nascer e desaparecer

Em *O que é a filosofia?* (1992), Deleuze e Guattari pensam sobre o comportamento humano e animal, e de uma implicação de como esses mesmos mecanismos que foram adquiridos em um estágio anterior poderiam sobreviver em nós e não possam entrar em ação quando as circunstâncias se constituam por outras máquinas.

A concha, como casa do molusco, se torna, quando ele morre, o contraponto do Bernardo-eremita que faz dela seu próprio habitat, graças a sua cauda que não é nadadeira, mas preênsil, e lhe permite capturar a concha vazia (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 239).

Cada um de nós, cada arquitetura, cada abandono, tem seu próprio mundo, que é capaz de criar perceptos, conceitos e afectos. Vivemos em um ambiente polifônico. Reconhecemos nossos próprios padrões, próprios refrãos e nossos territórios acabam por se interceptar. A aranha, por exemplo, parece que às vezes voa. Ela tem sido notada na maioria das vezes, pela sua teia, mas muitas vezes podem transmutar-se em uma aranha-mosca, assim como com a vespa e a orquídea. “A casa só existe para ser abandonada” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 314).

A arquitetura abandonada é sempre um contraponto com a própria arquitetura habitada, e a própria arquitetura habitada com o abandono, uma pode conter a outra e assim infinitamente pode ser pensada. Nada é uma simples soma. Ora a aranha tem uma mosca na cabeça, e voa. Devir-mosca. Ora um abandono é uma casa, ora é um esconderijo, ora é o lugar de trabalho para algum ser passageiro da cidade. Essa arquitetura abandonada está à mercê, do que lhe convém.

O padrão, na música, na natureza e nas arquiteturas abandonadas, é puro *ritornelo*. O refrão, *ritornelo*, retorna repetidas vezes. Arquiteturas do abandono retornam a todo o momento nas

idades, viramos a esquina e parece que já tínhamos a vista antes, mas cada retorno é um retorno diferente.

O ritornelo como a tradução do conjunto de movimentos da desterritorialização: o próprio território, a terra e a reterritorialização. Tudo a partir de 3 dinamismos implicados entre si, entendidos por duas tríades. A primeira tríade: 1. Procurar alcançar o território para conjurar o caos, 2. Traçar e habitar o território que filtre o caos e 3. Lançar-se fora do território ou se desterritorializar rumo a um cosmo que se distingue do caos (DELEUZE & GUATTARI, 1997, pp. 368-382). Segunda tríade: 1. Procurar um território, 2. Partir ou se desterritorializar e 3. Retornar ou se reterritorializar (DELEUZE, 1992, p. 66).

Um ritornelo está sempre em relação com outros ritornelos. Sempre um mau e bom uso do ritornelo, um pequeno e um grande ritornelo, um ritornelo malevolente e um ritornelo benevolente, um ritornelo territorial e um cósmico. Sempre o par, em relação. Assim como Nietzsche já havia feito com a sua Teoria das Forças. Ao invés de um único e mesmo conceito de força, o filósofo alemão nos apresenta a força sempre na sua relação com outras, permitindo-nos falar em forças ativas e reativas. Nietzsche nos leva a pensar que não existe força sozinha, por si só. “O grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconheceria mais quando voltarmos” (DELEUZE, 1992, p. 181).

O ritornelo é um movimento de partir e retornar em si mesmo, de abandonar e voltar, tudo implicado em distância. Há que distância estamos de um abandono? Distâncias que medimos entre dois pontos, que anotamos, a tal ponto de, até mesmo, conseguirmos medir com os olhos, com as mãos, com os passos. Distância como intervalo, afastamento das coisas, ordem e desordem,

horizontal e vertical. Há que distância estamos das arquiteturas do abandono, quantos quilômetros, metros, centímetros?

O certo é que toda a distância só é possível de ser medida, ou só se precisa medir, por uma terceira coisa. Uma mediação. Só medimos um comprimento se a coisa existe por algum motivo, o comprimento e a largura de um prédio, de um interior, tem um sentido de ser. A distância que mesmo sendo tão exata, ao invés de afastar, acaba por servir apenas para mediar, para aproximar nos e os abandonos.

Somente sentimos o abandono, quando ele se desmorona sobre nós, e a partir do desabamento do território somos capazes de afectados a vê-lo. Optando por nos aliarmos a ele ou resistir. Tudo isso produz um pensar o saber do abandono, “um saber do abandono se pergunta como relacionar-se com os processos de perda do território, de perda de referencias, sem intenção de reconduzir ao já sabido” (FARINA, 2007, p. 2).

É o caos e a ordem, na cidade todos os organismos são vivos, abrigam mundos, difícil definir a fronteira entre um abandono e um não abandono. Talvez a pergunta seja mais como produzir esse saber da cidade com um saber silencioso? Um saber do impróprio, como o capim que cresce a ermo nos lugares abandonados, como a natureza que pede passagem a materialidade do edifício artificializado pelo homem.

Como o capim que cresce nos abandonos, que nascem e morrem, é um capim selvagem, e por não estar domesticado ele é bravo, evita o convívio humano, evita ser pisado. Tudo poder de entropia, da mistura das coisas que não voltam mais atrás, que para Carlos Teixeira, “é a principal característica dos capins. Ele enxerga a desorganização como uma tendência inequívoca de um

sistema: o abandono da infraestrutura urbana dá vez à entropia, ou seja, a manutenção e a ordem podem ser vistas como reações contra a entropia latente das coisas” (2007, p. 2).

Agora é o caos total.

É preciso um pouco de ordem para nos proteger do caos (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 259). Agora são muitos abandonos, de todas as formas, pululando daqui para ali, em todos os sentidos. Alguma segurança que nos segure. Somos predispostos a reconhecer a ordem e o significado. Sentimo-nos seguros quando existe alguma forma ou espécie que nós reconhecemos, e, ao mesmo tempo temos todo o resto.

Uma porta caída, uma janela quebrada, um casa sem telhado, restos, um capim crescendo por entre as entranhas das paredes ou mesmo uma árvore, para todos os lados que olhamos vemos abandonos, pequenos abandonos dentro de abandonos, abandonos sozinhos, abandonos juntos.

Somos sensíveis a ordem subjacente, mesmo em eventos desconexos, nos vemos paranoicos, ordenando em toda a parte, perseguimos a organização. Se a cidade for vista como habitual, todas as respostas serão respondidas sempre, e essas erupções de caos serão raras, tudo que for caótico será pensando como uma crise passageira vivida.

Por outro lado, quando sentimos o corpo arquitetura abandonada, como uma mutação da cidade – entramos em pânico ou não – acabamos por experienciar muito mais caos. Caos no mundo de Deleuze e Guattari é um corpo sem órgãos, um corpo esquizofrênico, o plano de imanência onde as coisas estão a ser tomadas para além da forma e tão rápido como se da à própria escrita, a própria leitura, e por fim até mesmo a escuta.



A arquitetura do abandono, nessa perspectiva, quase nunca aparece. Por isso, um pouco de ordem – uma música um batimento cardíaco – e do caos nunca se está inerte, estamos abertos a ele para receber. “O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 253).

O caos não é definido tanto pela sua efemeridade, como pela sua rapidez infinita com que cada arquitetura do abandono pode tomar forma ou desaparecer, é um vazio que não é nada, mais que um virtual, contendo todas as partículas e desenhos possíveis, e todas as formas possíveis; o que na próxima primavera pode não estar mais lá, até que desapareça completamente. É só terra, só relvado, é natureza. O caos está na velocidade infinita do nascimento e do desaparecimento.

É como gritar e silenciar.

## Música ou silêncio?

Podemos pensar que a arquitetura é uma forma de congelamento da música. Desde Orfeu<sup>133</sup>, que na mitologia grega, buscava conjurar o caos, como a canção de um legislador que instituiu territórios. Ou a implícita sonoridade de Ariadne, que salva Teseu da monstruosa anti-arquitetura do labirinto do Minotauro.

O labirinto já não é arquitetônico, torna-se sonoro e musical. Schopenhauer definia a arquitetura em função de duas forças, a de sustentar e ser sustentado, suporte e carga, mesmo se tendem a confundir-se. Mas a música surge no pólo oposto, a medida que Nietzsche vai se separando do velho falsário Wagner, o feiticeiro: ela é o Leve, pura ausência de gravidade. Toda a história triangular de Ariadne não daria testemunho de uma leveza antiwagneriana, mais próxima de Offenbach e Strauss do que de Wagner? Cabe essencialmente a Dionísio músico fazer dançarem os tetos, oscilarem as vigas. Sem dúvida, também do lado de Apolo existe a música, bem como do de Teseu; mas é uma música que se distribui segundo os territórios, os meios, as atividades, os etos: um canto ao repouso, um canto à bebida, uma cantiga de ninar..., quase pequenos refrões, cada um com seu próprio peso (DELEUZE, 1997, p. 119).

O Minotauro tinha corpo de homem e a cabeça e cauda de touro. Era uma criatura selvagem, e Minos, após receber um conselho do Oráculo de Delfos, mandou Dédalo construir um labirinto gigante para conter o Minotauro. Este foi localizado sob o palácio de Minos em Cnossos. Porém, ocorreu que Androceu, filho de Minos, foi morto pelos atenienses, que invejaram suas vitórias no festival panatinaico. Para vingar a morte de seu filho, Minos declarou guerra contra Atenas e venceu. Ele então ordenou que sete jovens e sete damas atenienses fossem enviados anualmente para serem devorados pelo Minotauro.

---

<sup>133</sup> Na mitologia grega, Orfeu era um poeta e um músico, filho da musa Calíope. Era o mais talentoso músico que já viveu. Quando tocava sua lira, os pássaros paravam de voar para escutar e os animais selvagens perdiam o medo. As árvores se curvavam para pegar os sons no vento. Ele ganhou a lira de Apolo — alguns dizem que Apolo era seu pai. In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Orfeu>

Quando o terceiro sacrifício veio, Teseu voluntariou-se para ir e matar o monstro. Ariadne, filha de Minos, apaixonou-se por Teseu e o ajudou entregando-lhe uma bola de linha de costura para que ele pudesse sair do labirinto. Teseu matou o Minotauro com uma espada mágica que Ariadne havia lhe dado e liderou os outros atenienses para fora do labirinto. Minos, irado por Teseu ter conseguido escapar, aprisionou Dédalo e o filho deste, Ícaro, no labirinto. Eles conseguiram escapar construindo dois pares de asas para si mesmos usando penas e cera de abelha para grudá-las. Ícaro ficou tão encantado que voou cada vez mais alto, chegando perto do Sol, o que fez derreter a cera e provocou sua queda mortal sobre o que hoje é o mar Egeu.

Para que a música se libere será preciso passar para o outro lado, ali onde os territórios tremem ou as arquiteturas desmoronam, onde os etos se misturam, onde se desprende um poderoso canto da Terra, o grande ritornelo que transmuta todas as toadas que leva consigo e faz retornar. Dionísio já não conhece outra arquitetura senão a dos percursos e trajetos. Já não era próprio do lied sair do território ao apelo ou ao sopro da Terra? Cada um dos homens superiores abandona seu domínio e se dirige rumo a gruta de Zaratustra. Mas só o ditirambo se estende sobre a Terra e a esposa por inteiro. Dionísio já não tem território porque por toda parte está sobre a Terra. O labirinto sonoro é o canto da Terra, o Ritornelo, o eterno retorno em pessoa (DELEUZE, 1997, pp. 119-120).

Deleuze, aludindo Nietzsche (2003), apresenta Ariadne se afastando de seu apego a Teseu, o labirinto já não se apega mais a um fio. Teseu mata o Minotauro. No ritornelo, tudo já se transformou em outro lugar, outro refrão, o mesmo que o eterno retorno, tão importante para Nietzsche.

Em alguns aspectos, a música nos possibilita pensar tal dinamismo da potência de que a vida é portadora. A música, em Nietzsche, e o ritornelo, em Deleuze e Guattari, expressam a tentativa desses filósofos de expressar a diferenciação que acontece no plano sensível, que nos

possibilita sentir esse nosso aumento de potência, que não parece ter explicação concreta, mas que o som parece evocar. Sua capacidade de afetação, como produção de variações incorpóreas, excedentes imateriais que afetam num *continuum* a matéria sensível, talvez pelo fato de o som ser energia em estado contínuo, de só existir como energia em movimento. O som se faz em sua matéria pura produção diferenciante, por ser vibratório, constante variação da matéria, a diferença em eterno retorno. Essa potência do sonoro, capacidade de produzir em nós a experiência que, para muitos, pode ser transcendente, mística, mas que, no pensamento de Nietzsche e Deleuze, conseguimos expressar de outra forma, como vontade de potência. Tomemos, igualmente, o cuidado de não misturar as coisas, achando que são iguais. O exercício da diferenciação que a sonoridade nos evoca, parece estar aí, à potência da escuta.

Arquitetura ruído, é o abandono, que assim como o silêncio, lembrando a experiência de John Cage na câmara anecóica<sup>134</sup>, são atribuições dadas, construções sociais, morais, variáveis conforme a situação. Adentrar abandonos é como fazer uma arqueologia do ruído<sup>135</sup>, onde é possível rastrear diferenças e variações em nossas maneiras de perceber.

Ruído e silêncio estão além do bem e do mal, como diria Nietzsche, para não cairmos em julgamentos estéticos. Mesmo assim, ruído e silêncio não são categorias abstratas para a música, são

---

<sup>134</sup> “Sempre há algo que ver, algo para ouvir. Na realidade, tente como nós fazer silêncio, não podemos. Com certeza os engenheiros almejam, isso é desejável para que seja possível ter uma situação silenciosa. Tal qual um quarto chamado câmara anecóica, suas seis paredes feitas de material especial, um quarto sem ecos. Entrei em uma há vários anos atrás na Universidade de Harvard e escutei dois sons duros, um alto e um baixo. Quando eu os descrevi ao engenheiro, ele me informou que o alto era meu sistema nervoso em operação, o baixo meu sangue em circulação. Até que eu morra existirá sons. E eles continuarão acompanhando minha morte. É necessário não ter medo sobre o futuro da música”. In: (CAGE, 1961, p. 8).

<sup>135</sup> José Miguel Wisnik apresenta uma antropologia do Ruído no texto “Som, ruído e silêncio”. In: (WISNIK, 1999, pp. 32-58).

sim constantemente reinventadas, em estado de mudança. John Cage, mesmo isolado na câmara anecóica, ainda escutava os sons de seu corpo (OBICI, 2006).

Nada aqui é metáfora, música é música e arquitetura é arquitetura, cada qual no seu campo apenas se cruzando, como linhas fugantes<sup>136</sup>. Somente falamos com a música, para pensar a arquitetura. Como quando estamos no refugio de uma casa no campo e escutamos a paisagem sonora e som dos ruídos.

O abandono de uma arquitetura, é da ordem das coisas, não é um oposto ou inconciliável com o resto da cidade. Arquitetura do abandono é resto da cidade, ou o resto da cidade é o resto. Nada é inconciliável – é múltipla, mas única. Logo bem e mal, angústia e prazer, abandono e habitação, são instancias que se alternam infinitamente. Como o real não é objetivo, ou finalidade (se fosse assim já teria sucumbido), a alternância nunca finda. Assim todos os fatos, todas as arquiteturas se repetem indefinidamente.

---

<sup>136</sup> Para ver mais sobre música e arquitetura em: (RABELO, 2007). Onde são analisadas comparativamente as obras de Heitor Villa-Lobos e Lúcio Costa.

## **Vontade de amar, vontade de viver**

O amor força ativa e poderosa, descrita por Schopenhauer (1970), a partir do conceito de vontade. A vontade considerada como querer universal, substancia íntima e núcleo de todo ente particular bem como do todo. O conceito de vontade é dotado de uma novidade absolutamente inovadora, rompendo-se o liame e invertendo-se os polos de valoração tradicional entre vontade e racionalidade. Razão e intelecto são pensados por ele como instrumentos a serviço da vontade, seja ela de morrer, de viver, e especificamente neste caso a vontade de amar. Trata-se de uma vontade potência, sendo esta mesma vontade, definida como impulso presente em todos os seres da natureza, e no homem, ímpeto cego, instintivo e irresistível.

Para o pensador sério não se trata de uma ninharia; a suprema natureza amorosa quer seja cômica ou trágica, é, realmente, a mais grave, a mais séria e a mais importante de todas. Posto que, empolgavam a vida humana; e é digna da profunda importância que todos lhe dedicam (SCHOPENHAUER, 1970, p. 38).

A vontade tem por sua natureza um objetivo, porque a sua única essência é a aspiração, à qual nenhum objetivo atingido pode pôr termo. E que não desejamos uma coisa por, simplesmente, termos encontrado razões para desejá-la, mas que carecemos de inventar, posteriormente, razões, sistemas e teologias para mascarar, diante de nós mesmos, os nossos desejos mais profundos e também os nossos interesses vitais.

Assim, fica fácil de entender a relação entre o eu e o tu, que diante da consciência humana se produz o primeiro de seus dissentimentos e é também a primeira de suas unificações. Entender ainda, que o amor tem em sua essência uma natureza que dá forma ao existente, e que essa natureza é mascarada pelas contingências, tanto psíquicas, quanto pelas representações teóricas. E segundo Schopenhauer; “(...) Para que tanto ruído? Para que são esses esforços, essas violências,

essas ansiedades e essas misérias! Contudo trata-se apenas de uma coisa bem simples, que cada João encontra a sua Joana” (1970, p. 37). Ou seja, aqui o eu reconhece o tu na vontade de amar. O amor torna-se linguagem, diálogo, encontro. Sim, podemos amar arquiteturas, encontrar a nossa arquitetura, a nossa casa, o nosso local de trabalho, apenas por vontade, por vontade de viver, por vontade de amar. Se não temos vontade de amar uma arquitetura, nos abandonamo-la.

Para Schopenhauer, o instinto do amor, é geralmente a condição e força motriz para a existência de entes futuros, e que a própria natureza de cada ente que virá; encontra a sua essência de maneira absoluta, na escolha individual do amor dos indivíduos que se unem, o amor consiste na preservação da espécie, na qual, a espécie precede toda à vontade do homem. Que tem por fundamento, uma inclinação dirigida para a vontade e reprodução da espécie. Arquiteturas nascem da terra, nascem da vontade de alguém, alguém a quer, deseja.

Deste modo, o ser-em-si – e não em outra coisa – reside mais no gênio da espécie do que no gênio do indivíduo. Por isso essa aspiração fervorosa e apaixonada entre homens e mulheres determina a indestrutibilidade da espécie do nosso ser e da sua continuidade na espécie. “Este é o princípio da redenção; a vontade é o elemento de ligação. A evidência da constante existência do querer-viver no tempo, apesar de todo incremento da iluminação através do intelecto, é o coito” (SCHOPENHAUER, 1970, p. 41).

Schopenhauer continua seu esclarecimento, afirmando que a evidência da luz do conhecimento estando ligada àquela vontade de viver, mantém em aberto a possibilidade da redenção, ou seja, do perdão pela vazão à necessidade de ceder ao gênio da espécie. Dando assim,

por meio do coito e da concepção, a “constante existência do querer-viver<sup>137</sup> no tempo” para o ente que estará por vir. Pois “o coito é principalmente coisa do homem; a gravidez, inteiramente da mulher. Do pai, o filho adquire a vontade, o caráter; da mãe, o intelecto” (1970, p. 41). É pela a vontade do homem e a inteligência da mulher, e também pela concordância entre si de maneira especial que consiste a vontade de amar, que só eles podem gerar o ente – filho – e este, existir de tal maneira que sejam estes na série dos seres e não outros, seus futuros pais.

Ao contrário, segundo Schopenhauer, quando há uma antipatia recíproca e tenaz entre um casal, uma discordância entre si, que implica na falta de amor, ou mesmo o amor vulgar, significa que é possível que não possam gerar um ente equilibrado e bem constituído. É então, dessa vontade de amar, que surge o desejo metafísico da vontade em si, ao qual, levados pelo espírito da espécie, e não pelas inclinações individuais, que são deste modo, impulsionados ao desejo e a paixão incontida, completando assim, o ciclo da vida. Fazem parte do mundo das arquiteturas, as edificações imperfeitas, ruinosas, problemáticas, fadadas ao abandono, assim como no ciclo da vida dos homens. A própria morte.

A palavra “amor” (derivada de *mors, mortis*) que em latim significa “sem morte”. Assim como o termo amortizar (derivado também de *mors, mortis*) que em uma de suas acepções é “redimir ou resgatar da escravidão”. Que distinção então compreende a palavra morte quando ela pode derivar de palavras cujo significado é libertador. Amor como sinônimo de sem limites, sem destruição, sem

---

<sup>137</sup> Constitui na afirmação do querer-viver, inerente ao sujeito, que de outro modo, pode ser inerente ao sujeito também a negação do querer-viver. A afirmação do querer-viver se apresenta neste mundo da intuição, que justamente por isso é a manifestação da sua coisa-em-si. Na negação do querer-viver, não há manifestação, exceto, no indivíduo, quando a afirmação do querer-viver perde sua supremacia, e este se permite perecer.



aniquilamento nem separação, e que sugere a continuidade e a infinitude. Morrer é um ponto de partida para a transformação inevitável da vida.

Morte e nascimento pertencem ao ciclo da vida, da vida de qualquer coisa, dos corpos, das máquinas, das arquiteturas. Uma é condição da outra. Acabam por formar a manifestação da vida. O amor é a compreensão da morte, se neutralizam e suprimem um ao outro.

Nada é imortal, tudo tem seu tempo. A morte é ver a destruição, perecer. Há mortes lentas e ruinosas e mortes violentas e catastróficas. De todas faz parte o abandonar, abandonamos porque aquele lugar não rende mais nada ou porque um tsunami o atingiu, tanto faz.

Tudo muda, e a morte é uma estratégia para manter os padrões biológicos ante a ação de troca. Somos seres conscientes cujos cérebros estão capacitados para reconhecer a estabilidade, a separação e as trocas repentinas. Por isso, consideramos a morte e quase todas as trocas trágicas e confusas. Tememos a morte; tememos a perda, tememos o desperdício, sinais da perda. A pior troca é a decadência, a degradação, o fazer-se velho (LYNCH, 2005, p. 15).

Quando abandonamos um edifício acabamos com as funções vitais, damos alívio às forças que o mantém vivo. Hibernamos, adormecemos.

Schopenhauer nos conta do mundo dos insetos, que se preparam no outono para hibernar, alguns tecem seu casulo, para passar o inverno, “em estado de crisálida e renascer em um dia de primavera com toda sua juventude e em toda sua perfeição” (2009, p. 66) – quando restauramos, revitalizamos.

Por outro lado a maioria dos insetos, “ao tratar de aceitar o descanso o nos braços da morte, se contentam em por cuidadosamente seus ovos em lugar favorável para renascer um dia,

rejuvenescidos em um novo ser” (2009, p. 67). Nada é mecanicismo, mas tudo é repetição.  
Arquiteturas e abandonos.

## Amar e desamar

Que pode uma criatura senão,  
senão entre criaturas, amar?  
amar e esquecer,  
amar e malamar,  
amar, desamar, amar?  
sempre, e até de olhos vidrados, amar?

Que pode, pergunto, o ser amoroso  
sozinho, em rotação universal, senão  
rodar também, e amar?  
amar o que o mar traz à praia,  
o que ele sepulta, e o que, na brisa marinha,  
é sal, ou precisão de amor, ou simples ânsia?

Amar solenemente as palmas do deserto,  
o que é entrega ou adoração expectante,  
e amar o inóspito, o áspero,  
um vaso sem flor, um chão de ferro,  
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.

Este o nosso destino: amor sem conta,  
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,  
doação ilimitada a uma completa ingratidão,  
e na concha vazia do amor a procura medrosa,  
paciente, de mais e mais amor.

Amar a nossa falta mesma de amor, e na secura nossa  
amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.  
(ANDRADE C. D., 1983, p. 262)

Toda casa pode querer separar-se, com um casal, que se deixa, um abandona o outro, desamar. O sofrimento por desamor é como a flechada do cúpido – a criança bochechuda, aramada com arco e flecha, e com os olhos vendados – acertado um amor cego, pelo equivocado ou pelo correspondido. Talvez por isso se expliquem a adoração por determinadas arquiteturas e o asco por outras, a patrimonialização ou o abandono. Assim como Freud comparou o momento do amor com a hipnose, e por isso com certo estado de loucura transitória.

Porque dói tanto o abandono amoroso? Talvez porque projetemos inconscientemente nossas expectativas, nossas idealizações junto ao ser amado. Quando abandonamos uma arquitetura estamos perdendo um pouco de nós mesmos. A energia que antes depositávamos naquele edifício, esta em queda livre, e acaba por se converter em dor, solidão ou angústia. Depois, desse tempo, já reterritorializados poderemos então depositar nosso amor, primeiro é preciso lamber as feridas e retomar energia, para que as forças de potência amorosa surjam novamente.

Mas, lembrando novamente Schopenhauer, o amor não é cego, ele tem algo de animal, de perpetuação das espécies. Mesmo existindo diversas formas e amar e desamar. O amor a família, aos amigos, ao trabalho, aos estudos, as bens matérias, as arquiteturas. E muitos que sofrem pelo desamor de seus familiares, ou por suas perdas no trabalho ou não queiram tal morada. Todo esse sofrimento amoroso é o que dá forças e transforma em maior medida as coisas, a própria arquitetura.

O amor e o desamor é um momento de loucura, andam juntos e separados ao mesmo tempo, todo o mundo real se apresenta sob sentidos diferentes, tudo se enche de paixões e

indiferenças. Loucos de amor, embriagados por alguns instantes, novas linhas de figa se apresentam, desaparecemos na existência do outro, impregnados por um sentimento inalcançável.

Há quase sempre mais verdade no desamor do que no amor, pelo menos nesse amor, fascinado pelo mistério do que ele ama, do que ele não compreende e que lhe falta. Amor engraçado esse, que só ama o que ignora (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 199).

É um *amor fati*<sup>138</sup>, inevitável, amor ao justo e ao injusto, o próprio amor e o desamor, indiferente ao sofrimento. Nada é futuro, nem passado. É algo incondicional a vida, mesmo no que ela tem de mais estranho, de mais terrível, de mais difícil de ser enfrentado.

*Amor fati* é uma atitude estética diante dos abandonos, um mundo de transformação de dor em beleza, de alegria em arte. Não significa que não possa haver um pessimismo diante da vida, de um abandono, mas esse ceticismo é pensando por Nietzsche como um pessimismo da força, ou seja, um pessimismo afirmativo, inconformado e, sobretudo, um pessimismo destruidor e, ao mesmo tempo, criador.

Em Carlos Drummond de Andrade, encontramos a tradução do peso em leveza, do inabitado em habitado, é o que podemos chamar de *amor fati*, um amor que ama até o ódio, um amor que ama até a falta de amor.

---

<sup>138</sup> *Amor fati*, aparece em Nietzsche em *Gaia da Ciência*, (NIETZSCHE F. , Gaia da ciência, 2001), expressão latina cuja tradução livre seria “amor ao fado”, “amor ao destino”. Na passagem *Do amor ao próximo*, da Parte I, em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche faz a sua crítica a concepção cristã de amor. o amor ao próximo, tal como o Cristianismo o prega e a ética utilitarista o faz, ao transformá-lo sob o nome de “altruísmo” na mais elevada virtude, é para Zaratustra apenas o sucedâneo de um amor por si mesmo que não foi vivido: “Vosso amor ao próximo é vosso mau amor por vós mesmos” (2003, p. 102).

Na estética de Nietzsche, a arte e, no nosso caso, os abandonos, são um modo de intensificar a vida em todos os seus aspectos, desde os mais dolorosos até os mais lúdicos e prazerosos. A arte agradece até mesmo o que há de feio, grosseiro e incompreensível na vida, agradece e torna bela até a morte, a degradação, o medo. Para Nietzsche, a arte está além do bem e do mal, além do pessimismo e do otimismo, e, em todos os tempos mais difíceis, é o que faz com que a vida seja digna de ser vivida (NIETZSCHE F. , 2002).

Beleza, nesse período do pensamento de Nietzsche, é a afirmação da efemeridade, da finitude, do corpo, do desejo. É um princípio essencialmente arraigado aos aspectos necessários do mundo: morte, dor, alegria, prazer. É o próprio caráter do que é inevitável que passa a ser entendido como belo, porque a beleza abarca agora o monstruoso. A medida e o caos são apenas aspectos diferentes de uma mesma força.

Trata-se então embriagar-se com a própria vida e não de transcendê-la, de amar os abandonos e não de fugir deles. Na visão nietzschiana, os gregos talvez soubessem muito bem cantar e dizer com Drummond, que o ser amoroso, a coisa, a arquitetura, sozinha, em rotação universal, não pode outra coisa, senão amar e desamar.

Amores não platônicos<sup>139</sup>, não-ediípicos, um amor como estado, como relação entre corpos. Met-amor-fores. Espinosa concebia o amor como alimentação, e também concebia a alimentação como amor.

---

<sup>139</sup> Amor platônico é o amor puramente espiritual, inalcançável. Que é ideal e que não se traduz e nem se manifesta em atos.

Gilles Deleuze aprende com Proust que existem vários tipos de signos<sup>140</sup>, e a cada tipo dele correspondem formas de pensamento. Existem diversos tipos de signos, há os signos mundanos, que são vazios e estão ligados a uma repetição ritual.

[...] levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitivamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? Onde apreendê-la? (PROUST, 2002).

Há também os signos do amor. Amar é individualizar alguém pelos signos que porta e emite. É o ciúme que move o intérprete na busca por decifrar as mentiras. Existem ainda os signos das impressões ou qualidades sensíveis. Uma qualidade sensível gera uma felicidade estranha e imediata, obrigando aquele que a percebeu a buscar seu sentido.

Cada um desses sistemas de signos gera um tipo de experiência e aprendizado diferente. A memória involuntária age sobre os signos sensíveis. As qualidades sensíveis são apreendidas como signos, que solicitam, algumas vezes, a memória involuntária e outras, a imaginação. Os signos sensíveis, que se explicam pela memória, são parte da aprendizagem para chegar à interpretação dos signos de arte.

---

<sup>140</sup> Signos, na filosofia de Deleuze e Guattari, dependem de uma experiência temporal e não de um saber abstrato (DELEUZE, 1987, p. 8).

A memória involuntária determina uma relação entre dois objetos completamente diferentes e os retira das contingências do tempo histórico<sup>141</sup>, revelando sua essência. Cada tipo de signo corresponde também há um tempo, por isso Deleuze (1987, p. 23) afirma que, nessa obra, o tempo é plural. Existem tempos de tamanhos e formas diferentes, que não se desenvolvem no mesmo ritmo. Os signos mundanos remetem ao tempo que perdemos, os amorosos ao tempo perdido<sup>142</sup>. Os sensíveis fazem reencontrar o tempo, no tempo perdido. Os da arte, únicos que não são materiais, trazem o tempo reencontrado, tempo original, absoluto, que contém todos os outros. Esses são os tempos privilegiados por cada signo, o que não significa que os diferentes tipos de signo não participem das outras dimensões do tempo. É no tempo reencontrado que todas as dimensões do tempo se unem e se chega à verdade que corresponde a cada uma.

A arte encarna, segundo Deleuze, a essência entendida como diferença. Constitui a individualidade, a subjetividade, pois a diferença última e absoluta define-se pela singularidade de um ponto de vista. O número de artistas corresponde ao número de mundos a nossa disposição. A lembrança encontra-se num plano mais baixo do que a arte, pois revela a verdade diferencial ou a essência de um lugar, de um momento e não um ponto de vista único (DELEUZE, 1987, p. 75). Ela dá uma imagem instantânea da eternidade, que é insuportável e não dura mais do que um breve instante, não oferecendo a possibilidade de descoberta de sua natureza (DELEUZE, 1987, p. 77). É muito intensa e pouco extensa, diferente da arte que conjuga uma grande intensidade com uma grande extensidade.

---

<sup>141</sup> Deleuze explica como Combray, após a experiência da *Madeleine*, surge não mais como foi na realidade, mas como é em sua verdade. Não mais com relações contingentes exteriores, mas em sua diferença interiorizada, em sua essência (1987, p. 73).

<sup>142</sup> Deleuze (1987, p. 24) diferencia o tempo perdido, que seria aquele que passa, transformando os seres e distanciando o passado, do tempo que se perde, tempo gasto com as coisas mundanas e os amores.



Sua concepção moderna e nova da reminiscência é de uma cadeia associativa heteróclita, que só é unificada por um ponto de vista criador. Para Deleuze (1970, p.166), o que é novo em Proust não é a existência dos instantes privilegiados de êxtase como o da *Madeleine*, a literatura está cheia deles, mas o fato de que ele produz tais instantes e de que esses instantes se tornam efeito de uma máquina literária.

## Arquiteturas do abandono ou máquinas de amar

*Y nadie sabe porqué un día el amor nace ni sabe nadie por que muere el amor un día es que nadie nace sabiendo, nace sabiendo que morir, también es ley de vida* (DREXLER, Sanar, 2006).

Máquinas de amar e desamar. Máquinas inertes que só o sofrimento as põe em movimento. Quem sabe tudo isso seja um movimento de dê-representar o amor, e sim de perceptos e afectos. O amor e desamor como transitoriedade, inconstância e fluidez, amor como abandono. Desamar uma arquitetura, para amar outra, e desamar, e amar...

Estamos sós. O sábio Bauman (2004) nos fala do amor líquido, do que nos desmancha como comunidade e acabam ivertebrando nossas línguas. O amor que se adapta ao fluxo dos capitais. Despido e submetido a situações que nós mesmos produzimos. Amor instável, selvagem, que não se pode domar. Abandonamo-nos.

Tudo qual Virílio (1998), conta em sua *Estética de la desaparición*, como metamorfose, da arquitetura abandonada amorfa, que mutante – nunca é o que se pensa, o que se vê, o que se toca, o que se cheira – é perpétua anamorfose. Tal qual como acontece no cinema, quando a máquina de projeção para de emitir sua luz. Ou a imagem-cristal, de Deleuze, que pode ter muitos elementos, desdobrado no tempo presente e passado, como um jato que jorra em duas direções, um que se lança para o futuro, outro que cai ao passado (ZOURABICHVILI, 2004, p. 36). O tempo amorfo do acontecimento.

Márcia Tiburi traz a peça Hamlet, de William Shakespeare, como anamorfose, com suas variadas deformações e distorções, característica do barroco, torcendo o olhar e todos os sentidos a

outras direções, descobrindo verdades e mentiras, pelo lado avesso, por outros caminhos e descaminhos.

A peça de Shakespeare abandona o quadro renascentista e chega a elipse barroca que lhe possibilita a verdade da alucinação, a inversão de mundos, e o que faz chegar na teoria do conhecimento barroca, da *double bind*, do mundo avesso, das coisas por debaixo das coisas, do olhar em viés (2004, p. 117).

A mesma dobra barroca proposta por Gilles Deleuze, em *A dobra*, quando se vale do conceito de Leibniz, “o Barroco é definido pela dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 2005, p. 14), que pensa mais sobre o acontecimento do que sobre o fenômeno.

Essa dobra, deleuziana, olhar em viés, tiburiano, que buscamos nos espaços do abandono, compor um novo Barroco, que tem por finalidade reunir heterogêneos, num mundo constituído de séries divergentes, impossíveis de acordar. Dobra sobre dobra, que se desdobra e redobra.

Hamlet, esse príncipe barroco, é o sujeito perfeito do discurso melancólico, entrelando o barroco, a tragédia e o destino filosófico no mesmo fio de arame farpado.

[...] O lugar do desejo, o lugar do afeto, o lugar do que escapa a razão seria o seu momento de distorção. Daquilo que não podemos imediatamente conhecer. Hamlet, além disso, nos obriga a pensar o “paradigma do sonho” na política: o que seria a teoria do laço humano sob a apoteose do sonho: a decisão entre ficção e a ilusão como cenários de nossas ações, a alternativa entre o teatro e a mentira (TIBURI, 2004, pp. 119-120).

Arquiteturas do abandono, quem sabe, politicamente abertos ao pensamento, a decisão, ao precipício, ao caos. Vamos nos abrir ao caos, mergulhar nele, para que dele possamos retirar alguma coisa, ao menos um pouco de ordem, nem que seja a mínima para sobrevivermos.

Tudo oculto e aparente, como num susto, como edifícios abandonados na cidade, quando nos deparamos com eles, e nos perguntamos, por quê? E somos envoltos em um breve momento de pensamento, para em seguida acomodarmos em respostas rápidas e dóceis, do tipo “era um comércio e faliu”, “não servia mais”, “era feio mesmo”, etc. tudo espelhado, mascarado.

A anamorfose depende de um jogo entre a imagem distorcida e a sua recomposição; entre a angústia do disforme e sua superação na posterior forma bela e harmoniosa. Se ela, todavia, provoca o gozo pelo susto, pela oscilação entre o desarmônico e o belo que é antecedida de um olhar imediato e despreparado para uma forma e conteúdo inesperados, então poderíamos falar de prazer negativo, como no sublime terrível kantiano, mas mesmo assim, nem tudo está resolvido, pois a experiência com a anamorfose o é do limite que define a condição própria da arte e que *Unheimlich* que escapou a Kant. A arte bela seria um exorcismo, uma tentativa de massacramento ou camuflagem do que a arte moderna expõe em sua crueza ao promover, em varias de suas manifestações, o contato com o asco (TIBURI, 2004, p. 135).

Espaços do abandono, arquiteturas abandonadas como provocação, a partir do horror, da aversão, do não querer ser arquitetura, mas ser. Um cruzar de olhos na imagem edificada, que teima em estar lá, ou ao que tudo irá transformar-se. Naquele instante nenhum arquiteto é autor do monstro – ninguém pensa no abandono – é um vazio abandonado, vamos destruí-lo, tombá-lo, isso é fácil.

Essa acomodação que desacomoda, que faz pensar, acaba por tornar possível o desencadear o encontro, da arquitetura com a arquitetura, do arquiteto com o arquiteto, tudo atravessado por linhas, fios, zigzagueando, vertiginosamente, na sensação do precipício. “O conhecimento, na forma de uma experiência estética, aparece agora como um naufrágio, seguido por vezes de um salvamento. A arte seria, neste momento, o toque na loucura ou, pelo menos sua visão (TIBURI,

2004, p. 137). Agarremos em qualquer galho, para fugir da queda, na filosofia, na arte ou na própria arquitetura.

Espaços do abandono estão vivos ou mortos? Doentes ou sãos? Não sabemos, apenas podemos intuir que experimentar abandonos, é da ordem da desordem. O abandono arquitetura, edifício, ruína, mesmo imagético – visual – a nós se apresenta sob muitas faces, fisionomicamente com suas terminações nervosas e seus semblantes múltiplos, da alegria a tristeza, do equilíbrio ao desequilíbrio, da ordem a desordem, e ainda sobre todas as fronteiras imagináveis e variáveis. Nada é o que parece ser.

Mas as imagens em sua pretensão de manter a vida, mostram o morto como se ainda estivesse vivo, a morte como se não fosse um horror: é o que aparece na arte dos túmulos, mais alegre do que a arte dos templos, afirma Debray aproveitando testemunhos de arqueólogos (TIBURI, 2004, p. 148).

A arte é a verdade, a não-aparencia a morte,

A anamorfose de Holbein como que diz: “olha novamente para a morte que não queres ver”, ao mesmo tempo em que diz: “não olha, não terias coragem, mas se tiveres, e um pouco de raciocínio e técnica, ela logo te será apresentada sob uma forma mais compreensível, mais domesticada” (TIBURI, 2004, p. 149).

Distorção, metamorfose ou camuflagem e tudo mais, quando o feio lhe parece bonito e o bonito lhe parece feio, ou não é feio, nem bonito. Agora não sei mais nada, não sei de nada. O que é abandonado e o que é habitado, o vivo e o morto, o esquife e a casa.

A cor revela-se: verdade da coisa. Toda verdade é re-velação, uma espécie de cobertura ou cortina, não des-velamento, mas re-velação, criação de linguagem para expressar o ser. Mas o que é ser? E a verdade das coisas que dizemos ser? Não a retirado do véu, nem apenas a sua análise, mas a sua produção. Nome próprio da

aparência, a filosofia deve ser mimética de seu objeto. Uma poiética do conceito. Nomeação do mundo, declaração do ser pela linguagem. Uma filosofia cinza tingem-se de seu objeto para deixá-lo falar. Ela põe véus, faz veladuras. O gesto que a caracteriza é o toque, o contato entre superfícies que permite impressões. A filosofia como qualificação do pensamento é expressão, como método é arte, recriação do mundo (2004, p. 159).

No abandono tudo tende ao cinza, as cores se desvanecem pelo tempo, as superfícies descascam, revelando o cinza, tudo como mais um sinal ou sintoma do abandono, vestígios levinasianos.

É assim que Márcia Tiburi inicia a segunda parte de seu livro, que repete o título Filosofia Cinza, desse resto de cinza que queima no pensamento, dessa combustão, simplesmente da cor cinza.

Da nevoa turvada pela suspensão dos vapores da água, ou da poeira dos automóveis que correm pelas ruas, ou das queimadas das matas que teimam em permanecer, que prejudicam a visibilidade, que cegam, que embaçam, estorvam mesmo a visão, tudo em suspensão no ar.

Mesmo quando queimamos uma ruína, implodimos um prédio, ainda assim, restam-nos cinzas, cinzas pó, restos de morte, que se faz abandono, reduzido as cinzas, mas que pode renascer delas mesmas. Arquiteturas abandonadas ou apenas cinzeiros?

Mas o que fazer com as cinzas? Enterrá-las, jogá-las ao vento ou não fazer nada com elas? Não sabemos o que queremos com a filosofia cinza é apenas pensar com e sobre os espaços do abandono. “Filosofia cinza é o pensamento que se dispõe a avançar tencionando o limiar onde o pensamento toca a coisa. Que o pensamento não a toque, mas a re-vele e nessa revelação recupere sua vocação sensível” (TIBURI, 2004, p. 161).

Filosofia da desmedida, do desvelo, que transborda, não dando conta de tudo que se passa por ela, descortinando pensamentos, de todos os sentidos, para assim ver-se sentida. Assim como os abandonos da cidade, ocultam-se, escondem-se, a filosofia cinza, tiburiana, “deve buscar esse além do dado que se mostra nas coisas enquanto nela se oculta. A filosofia cinza busca conhecer a aparência enquanto ajuda a produzi-la, ela é produção como descoberta do pensamento” (2004, p. 162).

Sim sabemos o que são espaços dos abandonos, ao menos os imaginamos, pensamos o que são, mas tudo isso é muito vago, que abrem vagas como lacunas, como estacionamentos que vem se utilizando do espaço de prédios abandonados nas áreas centrais de algumas cidades. As lacunas como "*background*" que nos fazem ler a cidade amorfa, que de longe parece homogênea, mas que lá nas cinzas acabam por instituir a vida vivida.

Desde o sentido da cidade viva<sup>143</sup> proposta pelo Archigram e que segundo Peter Cook:

O verdadeiro terror para nós é que as cidades que temos serão sacrificadas à conformidade total cobrindo toda esta parte de Europa, por subúrbios intermináveis, proporcionando, se admite, um alto padrão de conforto material, mas desprovido de qualidade de cidade, porque no processo isto haverá morrido. Nesta exposição sobre tudo mais somos positivos. O inimigo é a negação de algo de valor único. Nós estamos defendendo, além disso, uma qualidade que é quase indefinível. O sangue vivo das cidades flui através de tudo que nelas ocorre. Algumas destas coisas são em si mesmas más - vício, corrupção, superpopulação, exposição a riscos; outras são tediosas, desperdício de tempo, ou simplesmente banais; porém superando tudo isto

---

<sup>143</sup> Ao longo dos anos de existência do grupo, a ideia de cidade para Archigram é algo que vai configurando-se segundo distintas linhas de investigação, mas sempre ao redor de um marco conceitual mais ou menos estável, cujo ponto inicial se encontra na exposição *Living City*, ou Cidade Viva. Theo Crosby, ligado ao ICA desde os tempos do Independent Group e dispondo de uma verba da Fundação Gulbenkian, convida o grupo para desenvolver uma exposição tendo como tema a grande metrópole contemporânea, a ser apresentada nesta instituição no verão de 1963.

estão as coisas positivas. [...] A cidade viva é uma experiência única, mas a experiência não é completa sem os escuros cinzas assim como as luzes (1994, p. 76).

Ausência de tempo, vinculada à cristalização da imagem amorosa. Eros já havia abandonado a jovem quando a luz banha seu rosto. Como o costume da antiguidade de enviar a cama, os recém-casados que nunca haviam se visto antes, aconselhando-lhes a não desejar uma aproximação imediata, apenas dormir e sonhar, querendo que a natureza se encarregue do resto.

Uma alquimia de sentido capaz, agora sim, de mostrar em uma só anamorfose a instabilidade que precipita toda a forma a sua ruína, essa *collage* instrumental que permite reconstruir minuto a minuto, dia após dia, a erosão de um edifício, uma trincheira, uma cidade ou uma paisagem campestre arrasada.

*Collage* como momento passageiro e de profunda transformação (FUÃO, 1992, p. 99). Arquiteturas do abandono, nas cidades, são como partes que podem ser rasgadas, perfuradas, descoladas, re-coladas. Pura provocação, jogo entre as partes.

Uma espécie de experimentação dos desejos e dos afectos, com prazo de validade, mas do qual nunca adivinhamos a data. Nenhuma arquitetura, nenhum edifício, nenhum lugar nos interessa o tempo todo, e é tão interessante assim para o outro. Essa sensação de desfalecimento do amor, ou da paixão, é um duro golpe nas identidades que tanto as teorias da arquitetura, e nós mesmos, teimamos em cultivar.

Tensão que vive o personagem Antônio, em *O maior amor do mundo* (DIEGUES, 2006), em sua busca pela filiação, desloca-se entre seu resto de vida e suas lembranças. Nascido no dia da derrota do Brasil pelo Uruguai na copa de 1950, a cada aniversário tem que ouvir do pai adotivo este motivo para não ter alegria de viver. Ele nos comove pela falta de ressonância que encontra no pai –



o Maestro. Ao dizer-lhe que seus dias estão contados, recebe dele a resposta seca: “Todos nós vamos morrer”. Hospedado em um asilo de idosos, lúcido em seus 94 anos, o pai não se interessa pela morte do filho, como não se interessou por sua vida. Ao contar-lhe que poderá ser visto pela televisão, ao ser condecorado pelo Presidente da República, por seu trabalho como astrofísico, Antônio escuta do pai: “A televisão está estragada, e eu estou fazendo um abaixo-assinado para não consertá-la”.

O filme de Cacá Diegues *O maior amor do mundo*, nos mostra exatamente isso que, o abandono é a perda do amor. E que a casa é a mãe, a mãe é o lugar primeiro, o um dentro do outro. O amor funda e aprofunda o lugar, tanto em seu equilíbrio, quanto em seus limites de falta e excesso (FUÃO, 2008, p. 12).

Quando insiste, apesar de tudo, em saber se o pai nada tem a lhe dizer, este solta uma frase: “Você devia ter conhecido sua mãe”. Esta frase abre a porta para outro mundo, até então desconhecido para um astrofísico que em toda a sua vida só se interessou pelos corpos celestes.

Seu desamor ganha um novo sentido, quando volta ao asilo do pai e descobre que a mãe, mulher amada do pai, teve que morrer para dar a luz. É a tragédia que é existir, abandonar tudo e se comprometer apenas com o presente. Da ordem do nomadismo trágico, viver o aqui agora. Imprevisível, catastrófico, nada acabado. Tudo dobrado.

## Ordem e desordem

Diante de um abandono, estamos a contemplá-lo de fora para dentro. Quando adentramos seu interior, nos colocamos em outra posição, de dentro para fora. Mas um abandono pode ser dentro e fora ao mesmo tempo.

Deleuze e Guattari evocam em alguns momentos o poder evocativo dos ambientes, como dizem: “Há toda uma "maquínica" biológico-comportamental, todo um *engineering* molecular que deve nos permitir compreender melhor a natureza dos problemas de consistência” (1995, p. 122). Desde o filósofo Eugene Dupreel que propôs uma teoria da consolidação, demonstrando que a vida não passa de um centro e de uma exterioridade, a partir de um exterior para um interior, alguma coisa pequena de consolidação, algo da esfera da sutileza ou da delicadeza.

A arquitetura testemunha isso, como arte da morada e do território: se há consolidações depois – de, há também aquelas que são partes constituintes do conjunto, do tipo chave de abóboda. Porém, mais recentemente, matérias como o concreto deram ao conjunto arquitetônico a possibilidade de se libertar dos modelos arborescentes, que procediam por pilares-árvores, vigas-galhos, abóboda-folhagem. Não só o concreto é uma matéria heterogênea cujo grau de consistência varia com os elementos de mistura, mas o ferro é nele intercalado segundo um ritmo; mais ainda: ele forma nas *superfícies autoportadoras* um personagem rítmico complexo, no qual as "hastes" têm secções diferentes e intervalos variáveis de acordo com a intensidade e a direção da força a ser captada (armadura e não estrutura). É neste sentido também que a obra musical ou literária tem uma arquitetura: "saturar o átomo", dizia Virgínia Woolf; ou então, segundo Henry James, é preciso "começar longe, tão longe quanto possível" e proceder por "blocos de matéria trabalhada" (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 123).

A consolidação dos abandonos, nessa perspectiva, passaria por três coisas. Primeiro não existe qualquer início e nenhuma sequência linear, mas sim densificações, intensificações, reforços,

injeções, apenas intercalações – o lixo sendo jogado a esmo, as vegetações brotando nas frestas livremente, a água da chuva empossada e proliferando por todas as paredes. Em segundo lugar, deve haver uma distribuição de desigualdades – reúnem muitas coisas, de todas as formas, todos os restos –, heterogêneos, de tal forma, que precisamos furar, a fim de consolidar, de acomodar as estruturas. Em terceiro lugar há uma sobreposição de ritmos, de todos os tipos, uma espécie de articulação por dentro, involuntária – não há arquiteto que a domine, não há pedreiro ou qualquer outro ser.

Essa consolidação está no entre, nos entremeios, nas frestas. É ativa e não passiva. São heterogêneos juntos ao natural, ou juntados pela ação de alguma força externa.

John Cage faz uma série de concertos em um teatro abandonado, *Interminacy* (GREENAWAY, 1983), onde ele grava os sons do abandono, ou do que sobraram, os pingos de uma goteira, os restos de telhado que teimam em cair, o pó que zune. Até que Cage se sente livre naquele lugar e resolve convidar o público a destruir o lugar, e arranjar sons, trazer um piano e tocar aos sons dos ruídos, da destruição, até a implosão total do teatro, dia após dia.

Podemos intercalar a vida também, não só o concreto, as telhas e os tijolos. Virginia Woolf chama de átomos de experiência, o que tentava incluir em suas composições literárias. Resíduos, coisas que não pertencem, inclusas. Como qualquer coisa que adere a um lugar abandonado.

Em *Um teto todo seu*, mais uma obra que busca dar visualidade a mulher em suas mais diferentes formas de ser, a personagem quando pergunta: “qual a verdade sobre essas casas, por exemplo, agora obscuras e festivas com as janelas rubras ao cair da noite, mas feias vermelhas e esquálidas, com os doces e cordões de sapatos, às nove horas da manhã?” (WOOLF, 2005, p. 21).

Um abandono é feito de muitos organismos, microrganismos, orgânicos e inorgânicos, que se movem, se colam e descolam, dobram e desdobram, caminham, são recortados, como um sofá perdido no meio da cidade, deslocado de sua função natural – servir para sentar, normalmente colocados em salas de visita –, que não rua é lixo, ora é descanso para alguma passante, ora é cama para algum sem-casa, ora é casa para algum cão desgarrado, ora é dinheiro para o catador.

Podemos fazer algum paralelo entre a atitude inclusiva de Virginia Woolf e a ideia de blocos de experiência de Deleuze e Guattari, e de que forma uma sensação envolve alguém, e acaba por se transformar em construção de blocos que constroem os personagens do romancista, e também os lugares onde ele vive. Emocionamo-nos, com os personagens, e também com os lugares que habitamos, nos sentimos como se já os conhecêssemos. O cinema não cansa de nos dar essa lição.

Em *Thelma e Louise* (KHOURI, 1991), duas amigas, cansadas da vida monótona que viviam, resolvem deixar tudo para trás num fim de semana. É uma história sobre desterritorializações, sobre abandonos. As personagens Thelma e Louise são retiradas de suas rotinas, do senso comum, passam por diversas experiências traumáticas, quase abraçando a morte ao final, nos precipícios do *Gran Canyon*. Elas cruzam desertos, numa combinação de imagens e músicas – absoluta desterritorialização – ao cruzar com a morte, necessitam voltar para casa, às velhas rotinas.

Há um momento em que Thelma revive velhas territorializações, quando ao redor do som da voz de seu marido ao telefone, mas num impulso, ela e nos, pensamos em quebrar o telefone, mas ela resiste em quebrá-lo ao longo da conversa. Poderíamos descrever a história como de desespero e loucura, mas estamos sentindo junto com os personagens.

O filme termina com a impressão de que as personagens se suicidaram, não sabemos. Tudo acaba antes de começarmos a cair. É só a música, é a impressão de uma desterritorialização que pode desencadear a territorialização em uma melodia que não se acaba ali. A desorganização dos moveis da casa e das ordens do marido, contrastam com a liberdade e a profundidade das emoções que ela tem tido na estrada, seus horizontes estão alargados.

Estabelecer a arquitetura de um território do abandono e da normalidade, talvez seja tarefa impossível de ser vivida. O abandono é apenas uma canção, afinal de contas. Um edifício abandonado estabelece normalmente apenas um domínio prático, e, muitas vezes, as marcas de uma medida de propriedade, mas suas marcas podem se estabelecer para fora do território. Mesmo abandonado, pode ser aplicado a ele certa ética de reinscrição da ordem estabelecida. A desorganização para além do que se poderia imaginar. Está e a arquitetura de Thelma, ou a arquitetura de Teseu. Não entendemos o labirinto ou o Minotauro, apenas por um fio de Ariadne. Não é esse o papel que os edifícios têm normalmente, muito menos um edifício abandonado.

“A arte começa, não com a carne, mas com a casa; é por isso que a arquitetura é a primeira das artes” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 240). Após termos estabelecido a casa podemos sair dela – no sentido de uma arquitetura de territórios que possam tremer, onde etos se misturam, mais parece outra coisa, do que a próprio abandono – cada um é levado a abandonar seus domínios, até o colapso das estruturas. Nas arquiteturas do abandono, primeiro os homens, depois todo o resto.

Dionísio<sup>144</sup> não conhece outra arquitetura do que a de rotas e trajetórias. Ele não tem território, pois ele esta em todo o lugar da terra.

---

<sup>144</sup> Dioniso, Díónisos ou Dionísio era o deus grego equivalente ao deus romano Baco, das festas, do vinho, do lazer e do prazer. Filho de Zeus e da princesa Semele, foi o único deus filho de uma mortal. Nas lendas romanas, Dioniso tornou-se Baco, que se transforma em leão para lutar e devorar os gigantes que escalavam o céu e depois foi considerado por Zeus como o mais poderoso dos deuses. Às mulheres que o seguiam como loucas, bêbadas e desvairadas se dava o nome de bacantes. Em sua honra faziam-se *ditirambos* (uma espécie de coro teatral) na Grécia Antiga e festas dionisíacas. Segundo o mito, Dionísio ordenou a seus súditos que lhe trouxesse uma bebida que o alegrasse e envolvesse todos os sentidos. Trouxeram-lhe néctares diversos, mas Dionísio não se sentiu satisfeito até que ofereceram o vinho. O deus encheu-se de encanto ao ver a bebida, suas cores, nuances e forma como brilhava ao Sol, ao mesmo tempo em que sentia o aroma frutado que exalava dos jarros à sua frente. Quando a bebida tocou seus lábios, sentiu a maciez do corpo do vinho e percebeu seu sabor único, suave e embriagador. De tão alegre, Dionísio fez com que todos os presentes brindassem com suas taças, e ao som do brinde pôde ser ouvido por todos os campos daquela região. A partir daí, Dionísio passou a abençoar e a proteger todo aquele que produzisse bebida tão divinal, sendo adorado como deus do vinho e da alegria. In: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dionisio>

## **O abandono, a terra e o território**

Edifícios agem em parte como máquinas. Os edifícios abandonados são pontos de partida para uma máquina ativa, e se tornam produtivas quando ativadas, é um único edifício-objeto, mesmo uma ruína, pode ser tomada e usada de diferentes formas e por vezes por diferentes grupos de pessoas. Em seguida, a ruína, o prédio, o resto se torna parte de diferentes máquinas, produzindo diferença em cada caso.

Territórios são o que os edifícios, e os próprios abandonos produzem na maior parte das vezes – um espaço onde prevalece uma ordem específica ou parece implícita. Um edifício é um pouco de música. É um território que é produzido para alcançar um determinado fim, bastante mecânico – um trabalho canção, uma marcha – que nos ajuda a ter coisas prontas, sem envolvermos de varias formas, como poderíamos ser envolvidos, o que na realidade cotidiana acaba por ser pouco eficaz. É o som da música pop que se ouve nas lojas de departamentos, a música clássica, educada, que permeia os ambientes das livrarias, ou as canções soníferas que escutamos nos elevadores dos hotéis. Essas canções pouco estabelecem nos territórios da arquitetura, só podem ajudá-lo a seu modo, mas esta é uma arquitetura de pequenos horizontes. Nas arquiteturas do abandono o esfumar dos territórios são mais evidentes, quem sabe por que, tudo é devassável, pelo olhar, pelo toque, pelos cheiros. Não temos cercas, nem muros, nem alarmes que nos indiquem onde começa e onde acaba.

Arquiteturas do abandono podem abrir outras possibilidades, a grande canção terra, que ressoa através de tudo, uma arquitetura que coexiste com uma arquitetura de trajetórias, onde edifícios parecem dissolver-se e acabar, dissolvendo territórios que Dioniso fundiu. Na maior parte

do tempo queremos nos sentir seguro em nosso território, e sabemos que seremos bem vindos nele. Movendo-nos através de novos espaços instáveis do que abrindo novas possibilidades, porem isso pode ser incompreensível e improdutivo, funcionando no mundo do senso comum.

Nesses momentos, a voz da razão diária pode soar opressiva e limitante. Agora a única coisa a fazer é desligar o telefone, e escutar o piano preparado de John Cage. Vamos invadir abandonos.

A abertura ao exterior, onde as coisas são diferentes, a partir do território que habitam em nós, sabemos tem os seus perigos. Se adentrar abandonos se tornar um hábito constante, podemos perder qualquer sentimento de quem somos – e o que sentimos nos abandonos – e nos tornarmos esquizofrênicos, ou melhor, não sabemos mais quem somos loucos ou normais, arquiteturas ou não-arquiteturas. Como *Estamira*<sup>145</sup> (PRADO, 2006), será que ela é louca, ou nós é que somos? Ou será que somos todos loucos – nós e ela?

Nos vinte primeiros minutos do filme, somos apresentados aos delírios de *Estamira*, tendo o lixão de Gramacho, onde trabalha como pano de fundo. Ouvimos a sua voz filosofar sobre o que se usa, o que se tem, o que se guarda e o que se joga fora, e vemos as primeiras imagens de seus companheiros de trabalho, outros idosos vivendo do lixo. Diz *Estamira* sobre o que se encontra em Gramacho: “às vezes é só resto, às vezes vem, também, descuido”. Encontros com os objetos abandonados, com as pessoas, com as vidas que não foram cuidadas. A loucura como genialidade.

---

<sup>145</sup> *Estamira* é uma senhora de 63 anos que divide sua vida entre um barraco na beira da estrada Rio-Santos e o aterro de Gramacho, onde se aventura tentando separar o que encontra de aproveitável e os materiais irremediavelmente podres e inúteis que lá ficarão acumulados. É atormentada por distúrbios mentais que a fazem ouvir vozes, ver coisas e ter acessos quase descontrolados de fúria. Tem três filhos, dois deles criados em parte com o dinheiro conseguido no lixão.



Vigências de desterritorialização, vividas com grande intensidade. Como quando o poeta Jakob Lenz, nas páginas de *O Anti-Édipo* (1996) de Deleuze e Guattari, é descrito como uma figura bizarra, que perturbava os vizinhos, no meio da noite, subindo na fonte para ficar a espirar água como um pato. Seu colega, escritor e dramaturgo, Georg Büchner, nos dá uma visão muito diferente dos acontecimentos, evocando uma emocionante confusão de imagens de um lugar que se agarra na insegurança, mas que é vivido com grande intensidade.

Por vezes apenas, quando a tempestade lançava nos vales as nuvens e elas se dissipavam pela floresta acima, e as vozes despertavam nos penhascos, primeiro como um trovão longínquo que se extingue, depois mais perto, rugindo com violência, por sons, como se no júbilo feroz quisessem celebrar a terra, e quando as nuvens explodiam como cavalos selvagens a relinchar, e quando a luz do sol as atravessava, e chegava, e desembainhava a sua espada resplandecente sobre as superfícies cobertas de neve, para que por cima dos cumes uma luz brilhante e ofuscante viesse cortar os vales; ou quando a tempestade puxava as nuvens para baixo e fendia um lago azul luminoso, e quando em seguida o vento se extinguia, e das profundezas dos desfiladeiros, dos cumes dos abetos, sussurrava para o alto, como uma canção de embalar e um repique de sinos, e quando subia pelo profundo azul um suave vermelho, e quando pequenas nuvens passavam sobre asas de prata, e todos os cumes das montanhas, cortantes e firmes, irradiavam e brilhavam muito para além da região, o seu peito dilacerou-se, deteve-se, ofegante, com o corpo curvado, os olhos e a boca escancarados, pensava ter de chamar a si a tempestade, conter em si o universo, estirou-se e ficou deitado sobre a terra, enfiava-se pelo universo adentro, era um prazer que lhe fazia mal; ou então mantinha-se imóvel, e deitava a cabeça no musgo e semicerrava os olhos, e então tudo era puxado para longe dele, a terra cedia debaixo dele, tornava-se pequena como uma estrela errante, e submergia num curso de água tumultuoso, que fazia correr debaixo dele a sua torrente translúcida. Mas eram apenas instantes, e então levantava-se, taciturno, determinado, sereno, como se diante dele tivesse passado um teatro de sombras, e esquecia-se de tudo (BÜCHNER & SCHNEIDER, 1985, p. 9).

Lenz é completamente desterritorializado, pelo menos durante a vigência das sombras que produz, e certamente ele ouve e sabe responder a canção terra, apesar de não fazer muito sentido para aqueles que estão ao seu redor. Deleuze e Guattari chamam a atenção para os contrastes espaciais – um jogo de confinamentos e expansividades – a partir de uma passagem onde Lenz se aventura no fora. Quando Lenz conversa com o pastor ele se controla, se situa entre seu pai e sua mãe – edipiano em relação à família. O confinamento do quarto relaciona-se com a opressão em sua mente. Essas relações tornam incontornáveis a territorialização da máquina, que acaba por deixar Lenz inclinado a desterritorializações. “Ser uma máquina clorofílica ou de fotossíntese ou, pelo menos, fazer do corpo uma peça de tais máquinas” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 8).

O senso de si mesmo de Lenz é totalmente absorvido pela paisagem, ou pelos elementos da mesma. Não existe um sentimento de descontinuidade, nenhuma separação, nenhuma das fronteiras entre ele e seu entorno. Sensoriamento profundo de toda a forma de vida, ele está numa posição para dar voz a musica da canção terra, ou um fragmento dele, através de seu corpo – se ele pode traduzir-se em palavras – em seus poemas. Deleuze e Guattari correlacionam esta visão de mundo através dos olhos de um esquizofrênico, inclusive quanto à imagem de si próprio. Projeto em paisagens, paisagens de abandonos, e com a mudança entre os nômades e os sedentários. Uma das maneiras que temos de fazer sentido é olhar para o mundo que está a ver-nos (DIDI-HUBERMAN, 1998). O outro lado não é necessariamente como o mundo que nos rodeia.

Identidade volátil, que muda e torna-se um entorno diferente e que se coloca por si, e às vezes isso é libertador e emocionante, enquanto que em outros momentos é constrangedor e indesejável. Arquitetura sem identidade, já foi casa, já foi local de trabalho, já foi escola, e agora não é nada.

## O buraco negro

Em Deleuze e Guattari a paisagem corresponde ao rosto, que reaparece por diversas vezes com seus disfarces. Sua “cara” é composta por dois componentes: o muro branco e o buraco negro. A parede branca é a tela reflexiva, o que reflete de volta qualquer informação que seja projetada sobre a mesma. O buraco negro é oposto – não reflete nada de nada, mas absorve quase tudo. Na imagem da face, a pupila do olho é esse buraco negro – as tradicionais “janelas da alma” –, mas não tem necessariamente de ser visível como tal.

Em *O caminho das Nuvens* (MENDES, 2003), filme de Vicente Amorim, conta a história de Romão, o pai, que tem um sonho: um emprego que lhe pague mil reais por mês. Rose, a mãe, empresta ao marido analfabeto, porém sonhador, uma confiança total e apaixonada. Antônio, o filho mais velho, busca seu lugar no mundo enquanto descobre os segredos e dificuldades da adolescência em plena estrada. Os outros filhos do casal, com idades entre seis meses e dez anos, se deslocam sem muito entenderem o porquê, mas sem nunca perderem a alegria de viver. A família sai pela estrada em busca de uma vida melhor. Enfrentam fome, calor, cansaço e violência. Passam em sua viagem por vários lugares abandonados, onde se passam as cenas de sua viagem – olaria, casas, biosca, construções, posto ferroviário, um ônibus, etc. – até que chegam à grande cidade e lá são abandonados a própria sorte. Como o rosto do abandono e seus disfarces.

A porta por onde entrou Antônio, o filho, leva ao interior do que parece ser uma biosca, uma venda, abandonada. O ambiente é iluminado apenas pelo fogareiro da família, que se acomoda agora no chão, dormindo. Muitos engradados de garrafas de cerveja, refrigerante e cachaça. Uma mesa de sinuca muito puída, em cima da qual se espalham muitas das tralhas dos nossos heróis.

No seu canto, Antônio encontra um espelho quebrado de banheiro. Tenta tirar os curativos do rosto.

Rose, a mãe diz – “Deixa que eu tiro isso”.

Antônio faz cara de dor enquanto Rose tira os curativos e lhe limpa o rosto. Rodney, o irmão, cata um esparadrapo sujo e fica grudando na própria cara. Antônio olha o nariz no espelho e descobre que ganhou uma cicatriz.

Antônio se olha no espelho. E Rose olha para Antônio (MENDES, 2003).

O importante é que há algo irreconhecível atrás da parede branca, um objeto, com os seus pensamentos e sentimentos, que, se tiverem de ser inferidas de todo, só poderiam a partir dos signos que se projetam ou se inscrevem sobre o livro da parede. A cara é esta dupla operação de exclusão e absorção, reflexão e recepção. Por exemplo, a baleia branca, em *Moby Dick* de Melville (MELVILLE, 2008) – é uma parede branca para a loucura do Capitão Ahab, que se projeta sob a obsessão de uma baleia, mas que reflete a baleia de volta.

O fato da baleia branca não ser indiferente a Ahab, torna seu encontro com a baleia traumático. Ele perde sua perna, e suporta a grande dor, durante a qual ele perdeu todo sentido e tornou-se pura intensidade – um corpo sem órgãos (CsO). Quando ele recupera seus sentidos, reterritorializando-se, passa a odiar a baleia que rasgou sua perna, e inicia a longa perseguição, impulsionado por maléficos pensamentos. Busca desenvolver em seu pensamento toda a encarnação do mal. Todos os objetos visíveis, como máscaras de papelão.

Os manuais de rosto e de paisagem formam uma pedagogia, severa disciplina, e que inspira as artes assim como estas a inspiram. A arquitetura situa seus conjuntos, casas, vilarejos ou cidades, monumentos ou fábricas, que funcionam como rostos, em uma paisagem que ela transforma. A pintura retoma o mesmo movimento, mas o inverte também, colocando uma paisagem em função do rosto, tratando de um como do outro: "tratado do rosto e da paisagem". O close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem, ele se define assim: buraco negro e muro branco, tela e câmera. Mas já as outras artes, a arquitetura, a pintura, até o romance: close que os anima inventando todas as correlações. E sua mãe é uma paisagem ou um

rosto? Um rosto ou uma fábrica? (Godard). Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado. Que rosto não evocou as paisagens que amalgamava, o mar e a montanha, que paisagem não evocou o rosto que a teria completado, que lhe teria fornecido o complemento inesperado de suas linhas e de seus traços? (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 35).

Capitão Ahab, dizem Deleuze e Guattari, está empenhado em tornar-se uma irresistível baleia como Moby Dick, mas o animal – tornando-se insuportável de tanta brancura, trêmula como a luz que invade a sala de cinema batendo na tela, mas não é só isso. É também a tela dos sonhos, sobre a qual nossos sonhos e imagens são arranjados, que está aparentemente identificada com a imagem infantil da memória da mãe, close-up, que preenche o campo de visão. A condição pode ser abordada numa fase posterior da vida quando close-ups dos rostos tornando cinema sobre a tela. Como nos filmes de Ingmar Bergman, que se iniciam com o rosto humano.

O rosto como paisagem. Arquiteturas do abandono como rosto da cidade. É a paisagem “cara”, a parede suja, mas que reflete como neve. Por mais que tentemos atravessar o buraco negro, rompendo com o muro branco, não conseguimos de todo, quando sim, nos esfacelamos, desmantelamos o rosto (DELEUZE & GUATTARI, 1995). Nem ruínas restam.

Não é só a imagem que deve surpreender, tudo é acentuadamente cinematográfico. Em *Ligações Perigosas* (HAMPTON & LACLOS, 1988), após o duelo no qual o Visconde de Valmont é surpreendido, há um corte para uma vista aérea, um plano. E vamos ver a cena da carnificina de cima – a roupa preta, o sangue vermelho junto às pistas e cicatrizes de um crime, intactas, em torno da neve branca.

A questão não é tanto de que a cena se pareça com uma cara, mas como essa cena opera no modo que uma cara opera, estabelecendo uma tela e, em seguida, sugerindo através de marcas e signos, que existe algo por trás. A brancura do terreno nevado carrega traços de sangue e marcas escuras na superfície feita por rupturas, e elas são sinais do percurso.

Também ressoa a imagem da Marquesa de Merteuil, que apesar de estar ausente da cena, é a causa imediata e direta da carnificina. O filme encerra mostrando uma imagem fora de tudo isso, a Marquesa recobra aos poucos sua identidade, reconstruindo seu rosto pálido, seus profundos lábios vermelho-sangue, enquanto seus olhos, escurecidos com rímel, estão nas sombras. Seu rosto é a cena da carnificina, a cena da carnificina é a “cara” dela. As imagens infundem-se, como arquiteturas do abandono e a cidade habitada, uma na outra, como no rosto branco e vermelho, e no apagamento da sombra já nesse momento, inexpressiva da morte.

É a máquina do barco, de Deleuze e Guattari, móvel e adaptável. Vemo-los em todos os lugares. No entanto, não é universal. Em algum momento passado era um conceito que se adquiriu, mas que a esquizofrenia pode perder. Tudo pode.

No romance de Malcolm Lowry, *Ultramarine* (Denoël, p. 182-196), encontra-se uma cena semelhante, dominada pela "maquinaria" do barco: uma pomba se afoga na água infestada de tubarões, "folha vermelha caída em uma torrente branca" e que evocará irresistivelmente um rosto sangrento. A cena de Lowry é envolta em elementos tão diferentes, organizada tão especialmente, que não há qualquer influência, mas apenas encontro com a cena de Chrétien de Troyes. Isto é mais uma confirmação de uma verdadeira máquina abstrata buraco negro ou mancha vermelha-muro branco (neve ou água) (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 36).

Não obstante o rosto não é encontrado em todas as culturas. A máscara-face que da a impressão de deslocamento de si mesmo, por trás da cabeça, é um conceito de Deleuze e Guattari, e

que identificam em Jesus Cristo, e em culturas que não tiveram contatos com o “homem branco”, buscam outras maneiras de entrar em contato com o mundo. Suas máscaras enfeitam a cabeça, como parte do corpo, mais do que a face, como um livre-flutuando, uma quimera. Estas espécies de sondas-cabeça conceituam o mundo e lidam com ele sem nunca nomeá-lo, mesmo que para nós pareçam tão universais e inevitáveis.

Arquitetura do abandono como arquitetura sem máscara, o rosto no rosto, o desmantelamento de certezas, das subjetividades, das verdades, a própria expressividade já não se reconhece no rosto mais que no próprio discurso. Tudo se esconde, camufla, nas máscaras da arquitetura acadêmica, como Van Gogh, como mancha, um gesto de impossibilidade de acesso ao rosto e somente o gesto do óleo –que escorre – feito pelo pintor, que fará o humano habitar o quadro, na pintura retorcida sobre a tela – atração, repulsão e tensão nas próprias cores. E que finalmente se transformará, anos mais tarde, quando a loucura toma conta da pintura, segundo Argan (1992), em sua fachada no *Autorretrato con la oreja vendada y pipa* (1889).

[...] não há significância sem um agenciamento despótico, não há subjetivação sem um agenciamento autoritário, não há mixagem dos dois sem agenciamentos de poder que agem precisamente por significantes, e se exercem sobre almas ou sujeitos. Ora, são esses agenciamentos de poder, essas formações despóticas ou autoritárias, que dão à nova semiótica os meios de seu imperialismo, isto é, ao mesmo tempo os meios de esmagar os outros e de se proteger de qualquer ameaça vinda de fora. Trata-se de uma abolição organizada do corpo e das coordenadas corporais pelas quais passavam as semióticas polívocas ou multidimensionais. Os corpos serão disciplinados, a corporeidade será desfeita, promover-se-á a caça aos devires-animais, levar-se-á a desterritorialização a um novo limiar, já que se saltará dos estratos orgânicos aos estratos de significância e de subjetivação. Produzir-se-á uma única substância de expressão. Construir-se-á o sistema muro branco-buraco negro, ou antes, deslanchar-se-á essa máquina abstrata que deve justamente

permitir e garantir a onipotência do significante, bem como a autonomia do sujeito. Vocês serão alfinetados no muro branco, cravados no buraco negro. Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios. A desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização no rosto; a descodificação do corpo implica uma sobrecodificação pelo rosto; o desmoronamento das coordenadas corporais ou dos meios implica uma constituição de paisagem. A semiótica do significante e do subjetivo nunca passa pelos corpos. É um absurdo pretender colocar o significante em relação com o corpo. Ou, em todo caso, tal relação só pode ser feita com um corpo já inteiramente rostificado. A diferença entre, por um lado, nossos uniformes e roupas, e, por outro, as pinturas e vestimentas primitivas, consiste em que os primeiros operam uma rostificação do corpo, com o buraco negro dos botões e o muro branco do tecido. Até a máscara encontra aqui uma nova função, exatamente o contrário da precedente. Pois não há qualquer função unitária da máscara, a não ser negativa (em nenhum caso a máscara serve para dissimular, para esconder, mesmo mostrando ou revelando). Ou a máscara assegura a pertença da cabeça ao corpo, e seu devir-animal, como nas semióticas primitivas, ou, ao contrário, como agora, a máscara assegura a instituição, o realce do rosto, a rostificação da cabeça e do corpo: a máscara é então o rosto em si mesmo, a abstração ou a operação do rosto. Inumanidade do rosto (DELEUZE & GUATTARI, 1996, pp. 44-45).

Um determinado tipo de relação de poder se torna possível através do rosto – o olhar maternal da enfermeira durante um atendimento, o poder passional do rosto dos amantes, os políticos e o rosto de seu líder, o poder do cinema que opera através do rosto dos atores, do *close-up*, da televisão.

Os quatro-olhos máquina, feitos de elementares, ligados dois a dois. Professor e aluno, pai e filho, patrão e trabalhador, arquiteto e arquitetura: rostos concretos individualizados que se transformam em individualidades, unidades que acabam por se combinar.



Deleuze e Guattari nos trazem o exemplo de Cristo, como crucial, no desenvolvimento da face, como o corpo ferido, esfacelado. Não só Cristo preside o esfacelamento de seu corpo por inteiro (próprio) e suas paisagens, mas ele composto de todos os rostos elementares que o compõe. Para Deleuze essa já sendo um sinal para condição prévia ao desenvolvimento do capitalismo<sup>146</sup>.

A questão dos uniformes não está nos botões, mas no fato de as roupas terem assumido um papel no reino da significância. Em condições muito primitivas, associadas, poderíamos usar roupas apenas para conservar o calor, ou mantê-lo, hoje outras funções para as roupas estão em jogo. A roupa como ocultação de ideias e de exposição, obra da decência e do decoro.

Vestimos arquiteturas e despimos abandonos.

Normalmente em nosso cotidiano essas funções para as roupas não são o que mais nos importa, nós estamos mais preocupados com os sinais que as roupas emitem para fora, que podem ser diferentes, e não se restringir ao vestuário que colocamos na parte da manhã. O listrado do pijama e os cabelos e os cabelos desarrumados no domingo pela manhã são roupas, e nos dizem coisas sobre que as usa. “O que é a beleza de um edifício para nós hoje?”, se perguntou Nietzsche (2005).

Nós vamos usar nosso edifício, como usamos nossos uniformes. Arquitetos vestem preto quando querem parecer criativos, ternos risca de giz quando querem a confiança de grandes somas em dinheiro, e ternos de tweed, quando querem tratar de prédios históricos. As fachadas dos edifícios precisam vestir roupas para transmitir ao mundo exterior o que são e quem eles acomodam.

---

<sup>146</sup> Primeiro ensaio publicado por Gilles Deleuze, em 1946, intitulado Cristo para a Burguesia. In: (BALLANTYNE, 2007, p. 71).

Deleuze e Guattari distinguem dois polos, quando se estabelecem linguagens entre dois polos – fachadas e usuários – as formas de expressão e as de conteúdo. Uma distinção entre o fazer as coisas e o comunicar as coisas, que, em última instância, não pode ser mantido como uma divisão clara.

No animal, segundo Jacob von Uexküll<sup>147</sup> (1982), existe uma separação entre seu mundo perceptual apreendida por seus órgãos de sensação (*Merkwelt*) e de seu mundo, seus hábitos motores (*Wirkwelt*), tudo isso podemos traduzir como o seu ambiente ou meio (*Umwelt*). Para nós esse meio é formado a partir de informações dos olhos, ouvidos, pele, nariz e língua, diferente do cão, do carrapato ou do morcego, que tem diferentes aparelhos sensoriais.

Em edifícios pode-se pensar em uma divisão semelhante entre os aspectos que nos ajudem a fazer coisas – transmissão de mensagens. Claro que a divisão entre esses dois reinos não é dura: uma casa que significa status, por que está no alto, pode encontrar mais amigos, mais dinheiro, encontrar um amor, mas no alto dos morros também temos as favelas. Do mesmo modo descobrimos abandonos em quaisquer lugares, seja nas periferias ou em bairros de classe alta, na Europa ou em cidade do chamado terceiro mundo, na cidade ou no campo.

No entanto, existem aspectos nos edifícios que acomodam situações motoras, e outras, que pertencem à esfera da significação. Um edifício não tem um lugar determinado em um sistema de significância. Ele gera contentamento por conta dos estados de assuntos que ele traz dentro dele,

---

<sup>147</sup> Foi um biólogo com grandes realizações nos campos da fisiologia muscular e cibernética da vida. Porém, sua realização mais notável foi à noção de *Umwelt*, o mundo subjetivo da percepção dos animais em relação ao seu meio ambiente. Estudos posteriores como os de Kalevi Kull, conectaram os estudos de von Uexküll com algumas áreas da filosofia como a fenomenologia e a hermenêutica, influenciando nos trabalhos dos filósofos Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Félix Guattari entre outros.

todos os quais estão relacionados com os modos de subjetivação – formação do sujeito –, sejam através de relações familiares, as relações com a lareira, com o cachimbo, o cão, a cadeira confortável, a cama, e assim por diante.

Todo o edifício, seja ele um abandono ou não, é um papel preto. Visto de dentro ele não parece um buraco negro, mas para efeitos práticos, é invisível a partir do exterior. Se for produtivo aos sentidos produz subjetivação, e não significância.

Uma casa de prostituição, por exemplo, pode ser parte de um mundo de significação, e desempenha alguma função a partir de seu início – inauguração da construção, ou mesmo projeto. A utilidade prática da construção não tem nada de processo de subjetivação, são formas que enformam as coisas, as pessoas e tudo mais, até o pensamento. Todo acontecimento é efeito colateral. Mas o erótico é um jogo muito mais importante, do que a produção de uma vaca leiteira. O leite é mais branco, do que qualquer buraco negro. Há um processo de subjetivação acontecendo no prostíbulo, que não se limita somente a edificação.

[...] Enquanto as reformas não são iniciadas para a devolução do imóvel ao proprietário, quem mora nos arredores é contemplado com um panorama de difícil convivência. Ponto de drogas, proliferação de roedores, “banheiro público”, depósito de lixo, abrigo de indigentes durante a noite – com direito a labaredas de parque nos dias de frio – e suporte (no telhado) para ocultar roubos constam na lista de reclamações dos vizinhos que assistem à rotina da casa (BATISTA, 2008, p. 3).

Muito mais que a complexidade de Hamlet (SHAKESPEARE, 1985): o grande esfacelador de prédios, com uma inimaginável e complexa interação de símbolos e códigos – no Palácio de Versalhes, com seus salões dourados, pintados sob abóbodas, sob a luz de lustres de cristais e suas

infinitas refrações e reflexões. A parede branca da fachada, o jardim, com o rei da Bedchamber em seu ponto central, e os negros buracos das janelas intimando enormes subjetivações dentro da coletividade. O pequeno buraco no lúdico Hamlet era inocente, diante do enorme buraco negro do lugar. Marie Antoniette engoliu tudo, em 1793, junto com o resto da família Real, e da instituição jurisdicional. Nada é o que parece ser.

HAMLET – [...] O não sabermos que sonhos poderá trazer o sono da morte, quando ao fim desenrolarmos toda a meada mortal, nos põe suspensos. É essa ideia que torna verdadeira calamidade a vida assim tão longa! Pois quem suportaria o escárnio e os golpes do mundo, as injustiças dos mais fortes, os maus-tratos dos tolos, a agonia do amor não retribuído, as leis amorosas, a implicância dos chefes e o desprezo da inépcia contra o mérito paciente, se estivesse em suas mãos obter sossego com um punhal? Que fardos levaria nesta vida cansada, a suar, gemendo, se não por temer algo após a morte - terra desconhecida de cujo âmbito jamais ninguém voltou - que nos inibe a vontade, fazendo que aceitemos os males conhecidos, sem buscarmos refúgio noutros males ignorados?

De todos faz covardes a consciência. Desta arte o natural frescor de nossa resolução define sob a máscara do pensamento, e empresas momentosas se desviam da meta diante dessas reflexões, e até o nome de ação perdem (SHAKESPEARE, 1985, p. 33).

A fachada, o resto de parede, como elaboração não universal, mesmo em estado de alta arquitetura. Desde a identificação de Cristo por Deleuze e Guattari, até um envolver-se com a igreja, encontrado nas grandes fachadas dos templos, como na *Catedral de Lucca* em Pisa, e que o Ocidente, estende até as fachadas de seus grandes edifícios, e em tudo que há por trás dele, tornando cada vez maior seu poder de significação – mais arcos, mais colunas torneadas, todo o seu esplendor. Fachada que tudo esconde, que abandona o interior e exterior, silencia, emudece.

São muitos os edifícios abandonados, dos quais restam, às vezes apenas finas fachadas, restos esburacamentos ruinosos, que acabam por fazer uma fatialização do edifício. O mesmo

podemos pensar quando nos deparamos com edifícios inacabados, ou “meio abandonados”, onde o esfacelamento se dá pelas bordas das outras fachadas, ou pela natureza que toma conta, onde tudo é máscara, que pode nos levar a uma sensação de leitura fácil e docilmente compreensível. É a parede branca que esconde o buraco negro em suas entranhas.

Andrew Ballantyne (2007, p. 75), conta que no mundo antigo edifícios domésticos parecem ter guardado os seus esplendores para o interior, mas Diógenes menciona a inserção de varandas, chamando a atenção para as ruas de Atenas, com a ideia de inserção do público no privado, de ver e ser visto, as atividades de subjetivação acontecem no buraco negro, as ruas e as varandas são a própria morada. O papel da família e o papel da cidade na produção do sujeito são mencionados em um dos aforismos de Diógenes: “a estrada de Esparta a Atenas é como a passagem em uma casa, a partir dos quartos do masculino para os quartos femininos” (BALLANTYNE, 2007, p. 75).

Casas separavam homens e mulheres, que eram submetidos a subjetivações diferentes, e assim se fizeram de forma diferente, cidadãos de Esparta e de Atenas. Esparta de economia simbólica investia no corpo do guerreiro, docilizada, enquanto Atenas estava nos seus monumentos. A muralha da cidade buraco branco/preto foi erguido sobre a Acrópole: a parede branca podia ser o soberbo Parthenon, feito de mármore. Ele mantinha a escuridão dentro de seu próprio país, mas o verdadeiro buraco negro era o interior do Erechtheion, onde as relíquias mais sagradas eram guardadas, eram mantidas fora do alcance do sol e não eram vistas muitas vezes, elas foram, no entanto determinantes para a construção da identidade da cidade.

A parede é uma máscara, que apenas separa interior e exterior, é uma tela semi-autônoma, que podem representar os deuses em pé ao lado de seu buraco negro. Arquiteturas do abandono

rasgam a máscara, arancam a imagem da cidade, ao menos a imagem idealizada que tanto as teorias da arquitetura e do urbanismo teimam e tornar a única verdade.

## Arquiteturas-capas

A parede branca, no entanto, tem um papel mais ambíguo na *Merkwelt*, quando esse volta a refletir as imagens projetadas sobre ela mesma. Peguemos ao papel das paredes de cúpulas geodésicas dos radares (cascas), a sua função é proteger mecanismos mais sofisticados, que buscam informações de satélites. As cúpulas de fibra de carbono deixam os equipamentos invisíveis para os observadores que olham de fora, como a barriga branca de Moby Dick. O que fazemos delas, depende do que trazemos para elas. Se pensarmos que esta é uma instalação útil para proteger nosso território ou para organizar o tráfego aéreo, em seguida, iremos vê-los com um pouco de surrealismo, mas sobre toda uma presença confortante, como se a grande barriga branca se aninhasse suavemente contra a lateral da colina.

Como no cenário do filme *Dogville* (2003), de Lars Von Trier, onde não encontramos paredes, apenas a demarcação da planta no chão de uma cidade típica do interior americano<sup>148</sup>, na terra. Paredes invisíveis que tornam o interior visível, os órgãos saem para fora do corpo casa, como se estrebuchassem na escuta do espectador. No Brasil sentimos a mesma sensação quando visitamos uma escola implantada no coração de um acampamento do Movimento Sem Terra, a escola não era nada, não tinha nada, e ao mesmo tempo, era tudo.

Por outro lado, essa presença possa ser vista um pouco como alienígena – algo que não deveria estar lá – que escapa ao controle, do normal, da regulação, da nomeação, então nós

---

<sup>148</sup> O filme chama a atenção pela simplicidade de seus cenários e cortes de cenas não convencionais. Todo o filme foi filmado dentro de um galpão localizado na Suécia com o mínimo de artefatos, há poucas mesas e algumas paredes, mas normalmente há apenas marcações no chão indicando que ali é a casa de tal pessoa, ou há um arbusto. Apesar dos personagens fazerem constantes referências a paisagem, ou ao céu, o fundo é infinito, tendo constantes alterações de luz e cor que indicam mudanças de dia/noite, clima e de momentos importantes do filme. O filme ainda tem um narrador onisciente e é o próprio Lars von Trier quem controla a câmera.

podemos experiênciá-la, quase como uma ameaça preocupante ao funcionamento da sociedade civil.

A novela de Kafka, *Blumfeld*: o celibatário chega em casa à noite e encontra duas pequenas bolas de pingue-pongue que saltam sozinhas sobre o "muro" do assoalho, ricocheteiam por toda a parte, tentam até mesmo atingir-lhe o rosto, e parecem conter outras bolas elétricas ainda menores. *Blumfeld* consegue finalmente encerrá-las no buraco negro de um cubículo. A cena continua no dia seguinte quando *Blumfeld* tenta dar as bolas a um garotinho débil e a duas meninas careteiras, depois no escritório, onde ele encontra seus dois estagiários careteiros e débeis que querem se apoderar de uma vassoura. Em um admirável bale de Debussy e Nijinsky, uma pequena bola de tênis vem ricochetear na cena ao crepúsculo; uma outra surgirá da mesma forma no final. Entre as duas, dessa vez, duas jovens e um rapaz que as observam desenvolvem seus traços passionais de dança e de rosto sob luminosidades vagas (curiosidade, despeito, ironia, êxtase) (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 30).

Se vamos torná-lo uma obsessão como a de Ahab, podemos chegar a ver cúpulas e perseguição em torno de nós, como nós mudamos através de regiões e territórios, como as bolas saltitantes de *Blumfeld* (2000) de Kafka. Mesmo quando as calotas estão fora de vista, podemos seguir - nosso senso – por meio de satélites e com os sistemas de navegação de nossos automóveis.

Abandonos que ziguezagueando pela cidade, por vezes, nos atingem, nos impelem a pensar, a nos fazer perguntas, um “caos cheio de potenciais” ou um “precursor sombrio” (BOUTANG P. A., 2004, p. 61) – que esta no “entre”, nos entre meios da urbe, e dentro e fora dela também, mas tudo em perfeito repouso, só esperando algum impulso para agitá-lo.

Do benigno, a ameaça da paranoia – o mesmo prédio em uma liga diferente de *assemblage*, produz experiências diferentes para o visitante. A arquitetura-máquina é constituída de forma diferente em cada caso, porque cada um desses visitantes traz um conjunto de diferentes conceitos



em jogo, para fazer a máquina produzir afectos (ou seja, a experiência, ou seja, a arquitetura). Escapar do branco, e das esferas convencionais, assim como das esferas dos radares.

Normalmente nós sabemos como ler edifícios, assim como sabemos ler uniformes, é como as fardas das fachadas. Mas podemos ter alguém, um verme, disfarçado com a mesma farda. Aqui estamos construindo telas, e elas permitem que se projetem sobre elas, nossas esperanças e os nossos medos, sem oferecer explicitamente confirmação ou negação.

Arquiteturas do abandono são espécies de arquiteturas frágeis, arquiteturas-capas, termo utilizado por Ignasi de Solà-Morales (1999), que faz referência ao pensamento frágil de Gianni Vattimo na sondagem de campos pertencentes à arquitetura tais como a estética, a temporalidade, a arte, entre outros. Gianni Vattimo entende que a fragilidade do pensamento está no reconhecimento de que a experiência contemporânea apresenta-se de forma plural, multiforme e complexa, onde a linearidade pretendida pelo moderno foi cindida definitivamente.

Fazem parte das arquiteturas-capas a fragilidade, o transitório, o inacabado, tudo pode distrair e se desprender das pretensões que se tinham quando pensado o edifício. Como nas interferências que Gordon Matta-Clark fazia nas construções abandonadas de Nova Iorque, produzindo rasgos e buracos, chegando aos limites da falência estrutural dos edifícios. A insegurança é que potencializava novos acontecimentos nos resíduos urbanos, das periferias. Como nos próprios grafites e pichações, que buscam ressignificar a tela branca chamada parede. “Sim a liberdade passa pela representação, representar e a colocar-se no mundo, enquanto sujeito, enquanto ação, enquanto profissão” (FUÃO, 2007, p. 2).

Tudo desprovido de memória e de história arquitetônica que podem nos contar os monumentos arquitetônicos tradicionais. Tudo esburacado, extrações que o artista nomeava, desmoronava com as sequências da lógica da casa e da hospitalidade. Tudo exposto, desmontado, possível porque abandonado estava.

Ainda assim, há algo que não se consegue resolver, que é insolúvel. Essa é uma arquitetura sem referentes ou, ao menos, abandonada. São objetos não mais identificados. É nesse espaço que se reúnem a escritura, a ficção, a arquitetura, e evidentemente muitas outras coisas (BAUDRILLARD & NOVEL, 2001). É preciso criar acontecimentos nesses lugares de não-acontecimentos. Aliás, é preciso criar mais que isso, é preciso criar conflitos.

O acontecimento é aquilo que escapa à razão, à ciência, aquilo aconteceu e pronto, portanto o acontecimento é devir. Devir, por sua vez, é nunca imitar e nem se conformar com um modelo. Nunca se pergunta qual o sentido de um acontecimento, mas sim o acontecimento é o próprio sentido. Então, mesmo que a arquitetura queira o que queira, devemos buscar significar o que queira dizer, ela será desviada. Para toda a política, todo o poder-saber haverá um buraco-negro.

## Desertos

A partir daqui, estamos pisando em desertos, não sabemos mais, o que é arquitetura do abandono e o que não é, nem onde ficam suas fronteiras, nem mesmo o que é arquitetura, filosofia ou arte, sabemos ao certo. Despidos.

Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascese; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele. Em Guattari sempre houve uma espécie de rodeio selvagem, em parte contra ele próprio. O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 14).

As paisagens reaparecem com outro papel, na imagem da temática esquizoanalítica, se o sujeito permanece. Basta Lenz encontrar-se com os seus agenciamentos, e com as máquinas ao seu redor, a fim de que não exista qualquer sentimento que separe seu “eu” e a neve, estrelas e picos de montanha, de modo que Deleuze e Guattari descrevem a si próprios como desertos, habitados por conceitos que avançam no seu caminho, sempre se reconstituindo. “Somos desertos” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 14).

O sujeito aqui é explicitamente visto como múltiplo e político, bem como os processos de subjetivação são apresentados como dinâmicos e contínuos, como algo que nunca chega, nem pode chegar a uma conclusão satisfatória. Para Deleuze e Guattari a vida é sempre um processo de vir a ser, de devir. Deleuze descreve Guattari como um “homem de grupo, de bandas, de tribos, e ainda assim de devires” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 16).

*Ni una sola vez volvió la cabeza para mirar hacia atrás. Luego se metió por una bocacalle, que aunque muy concurrida, no lo estaba tanto como la principal que había abandonado. Entonces se produjo un cambio visible en su proceder. Caminaba mucho más despacio y con menos decisión que antes; vacilando continuamente, cruzó y volvió a cruzar la calle sin motivo aparente y la multitud se hizo tan espesa que a cada uno de sus movimientos me veía obligado a seguirle más de cerca. La calle era larga y estrecha y su andar se prolongó casi una hora, durante la cual los transeúntes habían disminuido gradualmente hasta reducirse al número de los que circulan al mediodía en Broadway cerca del parque, ya que tal es la diferencia existente entre la población londinense y la de la ciudad americana más poblada (POE, 2008, p. 6).*

Existe alguma coisa da fluidez da identidade do *O homem da multidão* (2008) na história de Edgar Allan Poe, onde o homem participa da identidade de diferentes tribos no pulular da cidade. Ele leva tudo ao extremo, encarnando um princípio de que não somos formados de forma isolada, mas socialmente, e que são constituídos por meio de ideias e práticas que não são originárias em nós, mas, que passam por nós, e nos habitam e influenciam por vezes, totalmente conscientes, mas na maior parte, sem qualquer consciência do que acontece (VIRILIO, 1998). Portanto, o indivíduo é visto como um político, não tanto como uma entidade política (micropolíticas) povoada e engajada, harmoniosa ou conflituosa.

Ao errar entre as galerias e bulevares, ao passear pelos mercados, o *flanêur* é o ser que vê o mundo de uma maneira particular, sem a pretensão de explicar, mas com a intenção de mostrar, levando a vida para cada lugar que vê. Sua paixão é a exterioridade, na rua encontra o seu refúgio, desvincula-se da esfera privada, buscando sua identificação com a sociedade na qual convive. Ocorre, porém, que essa identificação resulta em grande parte complicada pela natureza complexa da sociedade moderna. Nas ruas das metrópoles, o *flanêur* constata que o homem moderno é

vitimado pelas agressões das mercadorias e anulado pela multidão, estando condenado a vagar pela cidade como um embriagado em estado de abandono.

Como na montagem de *Naqoyqatsi*<sup>149</sup> (GODFREY, 2002) – que na linguagem Hopi quer dizer "a vida como uma guerra" ou "a guerra como um meio de vida" – onde foram utilizados filmes e imagens de arquivos manipulados digitalmente, intercalados com cenas de computação gráfica, como forma de apropriação que o mundo tecnológico nos impulsiona a fazer, nos direciona, nos comanda, tudo isso como forma de pensar sobre a nossa relação com a natureza, dentro do atual quadro frenético em que estamos mergulhados.

Em *Naqoyqatsi* Reggio utiliza a transformação, a metamorfose, logo no início do filme assistimos a uma sequência onde surgem: uma grande cidade iluminada à noite, uma pintura da torre de babel, seguida pelas imagens internas de um prédio abandonado – um palácio, suas fachadas com uma infinidade de janelas esbugalhadas, vidros quebrados, devassados, possibilitando ver através deles a mesma grande cidade – a metrópole contemporânea. Tudo reflexo de uma realidade mutante. A metamorfose espelha-se na metamorfose da obra de arte. Tudo montado em ritmos, repetidos, variados, transformados, provocam um discurso que reflete a dinâmica discursiva da obra. As técnicas de estratificação, de rotação em câmara lenta (ou rápida), como pela modificação da percepção do visual originando uma nova realidade, a sequenciação de elementos

---

<sup>149</sup> *Koyaanisqats* (1983), *Powaqqatsi* (1988) e *Naqoyqatsi* (2002), fazem parte da trilogia de filmes composta pela parceria do diretor Godfrey Reggio e do compositor Philip Glass. O primeiro aborda principalmente o hemisfério norte, o segundo o sul e países asiáticos, ficando com este terceiro a grandiosidade de abordar o planeta como um todo, conectado, globalizado, mergulhado na tecnologia que encurta distâncias e acelera processos de destruição devido ao mal uso da tecnologia. Os filmes não contem qualquer diálogo, só imagens e a música de Glass.

rápidos e lentos, mais ou menos densos, provocam um discurso que reflete a dinâmica discursiva da obra. Toda a existência mutila-se.

A imagem das arquiteturas do abandono está nas intensidades das linhas de fuga, na intersecção e nas múltiplas cores, atmosferas, fluxos – nunca em objetos duros, delimitados por formas ou contornos claros. E o rosto, este ecrã branco/buraco negro, essa assemblage, como um meio de se envolver com os outros, uma forma de colocar em circulação certos tipos de significação que o nosso pequeno linguajar, nosso *pandemonium* experimenta.

## **Meio ambiente do abandono**

Uexküll dá ênfase especial à relação criatura e seu ambiente. Cada espécie de animal vive em seu próprio mundo, distinta das demais criaturas de mundo, que tem outros mecanismos de detecção e de seu mundo para sobreviver nele. Deleuze e Guattari eram fascinados pela descrição de Uexküll sobre a vida dos carrapatos, sobre a simplicidade de seu mundo.

[...] o carrapato sobe no alto de uma planta para se jogar em cima de um mamífero que passa, que ele reconhece pelo suor e pica bem fundo na pele (mundo associado formado por três fatores, e ponto final). Os próprios caracteres perceptivos e ativos são como uma dupla-pinça, uma dupla articulação (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 65).

Depois que o carrapato se aloja sobre o mamífero, ele próprio suga o sangue, e ao fazê-lo muitas vezes incha, e aumenta de tamanho. Em seguida, ele volta a cair no chão e estabelece os ovos na terra, o seu ciclo de vida se completa. Será que o carrapato é uma máquina ou um mecânico? Trata-se de um simples objeto ou um sujeito?

Se cada uma de nossas células é um sujeito, então de fato, somos uma multidão. Como no território das máquinas de Samuel Butler, máquinas dotadas de vida. Sob uma descrição das criaturas parecerem como mecanismos, podemos pensar que estas máquinas estão vivas. Ou se coincidem com as descrições do senso comum.

Uma descrição iria ver a vida do organismo com as aptidões e os comportamentos emergentes das propriedades decorrentes da multiplicidade de interações complexas, enquanto o outro iria ver o penetrante vitalismo, até mesmo, da matéria inorgânica. É no mundo de senso comum que nós costumamos a usar uma destas criaturas e descrições, para calar outros mecanismos.

Mas, não existe um limiar definido, um ponto claro que separa uma coisa da outra, só um habito cultural que nos faz nomear uma linha e colocar as coisas em categorias bastante distintas, e sentir-se desconfortável, quando a lógica, como os rigores em Butler, acabam por apontar para a confusão. Deleuze e Guattari fazem uso dessas descrições, sem reconhecer quaisquer limites com o senso comum. Como no caso das máquinas de desejo, na abertura de Anti-Édipo, que são uma evocação clara a essa ideia.

Existe uma ecologia das ideias danosas, assim como existe uma ecologia das ervas daninhas, como Guattari utiliza na epigrafe de Três Ecologias (GUATTARI F. , 1990, p. 7), citando Gregory Bateson. As ideias necessitam de um meio, constituído por outros. O que ameaça o mundo das ideias é o chamado “Capitalismo Pós-industrial”, que agora chamamos de “globalização”. Fruto da tendência de fazer com que todos nós queiramos a mesma coisa, onde quer que se esteja no mundo, e qualquer que sejam as nossas diferenças. Esta homogeneização do tema pela mídia apresenta o mesmo tipo de perigo como ameaças à biodiversidade.

Nós somos todos educados para desfalecer em frente aos mesmos filmes e estrelas, ao beber as mesmas bebidas gaseificadas e vestir o mesmo perfume. Em um nível que é mais prazeroso e inócuo, anódino e também para o olhar, é como se poderia eventualmente não nos fizesse mal nenhum.

Por outro lado, toda a espécie de ideias e culturas de comportamento são eliminados do planeta, para nunca mais serem vistos, expulsos por falta de atenção, pois estávamos a pensar sobre o campeonato de futebol, as fofocas das celebridades ou folhando as mesmas revistas de arquitetura.



O animal e seu meio social estão intimamente ligados, como Uexkül mostrou claramente, e Bateson (2008) argumentou que são inseparáveis, são como “unidades de sobrevivência”. Não faz sentido pensar que o organismo mantém uma chance de sobrevivência, independentemente da sobrevivência em seu meio social, o meio é uma pré-condição para o desenvolvimento do organismo, e se Deleuze e Guattari nos dizem para começarmos sempre pelo meio – *milieu*, também significa ambiente. Ambiente como uma unidade, como Bateson sugere, então seria impossível definir-se nitidamente como tendo uma forma clara, ou limite.

Arquiteturas do abandono como o sem limite, como ambiente que se dissipa e se espalha como a fumaça, como as águas das enchentes, como as próprias implosões e explosões das arquiteturas que não nos interessam mais. Como a imagem do carrapato que encontramos em *Mil Platôs* (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 51), que mostra uma figura ampliada muitas vezes do animal, como se estivesse protegida por uma capa de vidro, mas quando sentimos que seu ambiente vai se modificar, ele já não pode sobreviver lá. Quando nossa lente da visualidade a um prédio abandonado o tirando da inércia – ele já não o é mais um abandono –, ou vive ou morre, mas sempre resta o entulho ou algum resíduo de abandono.

Mesmo os mamíferos tendo sido constantemente caçados, perseguidos e desviados, nenhum carrapato foi prejudicado, não foram extintos. No entanto é relativamente fácil de isolá-lo e descrevê-lo, mas é muito mais difícil descrever e especificar este organismo. Os abandonos estão lá como elementos solitários, como o dente careado na boca sã, curável, obturável. Mas, como um organismo – que faz parte de uma cidade, de um bairro, de uma rua – encontramos muitas ambiências de sobrevivência desse ser “amorfo”. Amorfo um termo que significa sem forma definida, informe, é assim que descrevemos um abandono, sem descrição definida.

Não há geometria euclidiana ou sistema cartesiano capaz de defini-lo, não há quadrados ou círculos, ou linhas de gráficos. Teríamos que definir relacionalmente, por um lado, contando como interage com os outros, e como utilizam essas redes de relacionamento – políticas- para dizer o que estava acontecendo ali.

Uma geometria do sentimento, do viver, que se estabelece por dois tipos de relação espacial, uma *efectiva* e outra *afectiva*, segundo Rajchman (2002). Na primeira incluímos elementos históricos, figuras, movimentos dentro de uma organização mais vasta, na segunda procuramos nos libertar de qualquer tipo de organização premeditada, nos deslocamos por caminhos inesperados ou com modos indeterminados. Os abandonos tendem a uma relação *afectiva*, da ordem dos afectos, da descarga rápida de emoções, do revide. Quando são alvo de uma relação *efectiva* talvez não sejam “tão” abandonos, sejam mais patrimônios e outros demônios.

São tipos distintos onde no primeiro caso a geometria parte de pontos fixos de um sistema anterior e no segundo opera através de um diagrama informal, numa intuição livre que cria seus próprios pontos, à medida que progride. Todavia essa distinção permanece conceitual, visto que ambos os tipos de geometria existem simultaneamente, nos edifícios e nos espaços urbanos.

Qualquer espaço urbano sugere uma tensão entre ambos os tipos de geometria. Nunca estamos sozinhos, existem sempre agrupamentos de cidades, de prédios e de casas, ao menos de pessoas. A questão do espaço está sempre ligada a uma questão com o outro, o vizinho. O problema é, portanto como se dão os encontros com os outros mundos possíveis.

Numa alvorada sem pássaros, o mago viu cingir-se contra os muros o incêndio concêntrico. Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas em seguida compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos trabalhos.

Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando (BORGES, 1989, p. 45).

Inspirado pela filosofia de Leibniz<sup>150</sup>, Borges persegue a multiplicidade de mundos possíveis. Mas enquanto Leibniz submeteu esses mundos a uma seleção lógica do princípio, permitindo apenas combinar universos comensuráveis, Borges saturou o presente com impossíveis combinações de eventos dissonantes. Borges, assim como o diretor e os escritores aqui apontados, desenha um mapa, porém seu mapa coloca o presente bifurcado e distribuído em incompreensíveis terrenos do tempo.

Logo, a indeterminação faz parte do jogo, ela é necessária. Devemos sentir o enigma, não aceitar a fria opção cartesiana. Dizer sim à invenção, à criação. A pretensa resolução do questionamento encerra uma dormência, nega a questão, dando costas ao movimento reflexivo e congelando a ação contemplativa. A esfinge se suicida quando Édipo desvenda seu enigma. Ele se negou a frequência da pergunta que martela. O oráculo consiste em estabelecer essa frase ao vento que se repete ao movimento intempestivo. Este saber temporário permite a criação intensa, e provoca a elaboração de conceitos diversos.

É notório que as ciências são mais confortáveis ao lidar com as explicações – temos as mais desenvolvidas maneiras de falar das coisas, todo o leque de coisas que podemos perceber diretamente – diferente dos fluídos e fluxos, diferente das retas e cubos, que a nossa matemática tem toda a facilidade para definir, mas que não dão conta de nossas experiências com a natureza.

---

<sup>150</sup> De acordo com a leitura de Deleuze da obra de Leibniz, a dobra reproduz o múltiplo, o avesso e o certo, os dois lados, no qual o visível pode ser percebido através dos orifícios do véu. In: (DELEUZE, 2005).

Amorfo, afirmou Bataille, “[...] é um termo que serve para por as coisas no mundo [...] designa o que não têm direitos, em qualquer sentido e fica em si esmagado por toda a parte, como uma aranha ou uma minhoca [...]” (BALLANTYNE, 2007, p. 86).

Os acadêmicos ficam felizes quando o universo que têm ganhado forma. Quase toda a filosofia não tem outra meta: é como dar um casaco vestido, como a sobrecasaca de um matemático. Por outro lado, afirmam que o universo se assemelha a um nada, é apenas amorfo, como uma aranha, ou um cuspir. Coisas que tem forma como estado amorfo, e como informe não se tem certeza que se trata de uma “coisa”.

*Milleu* – ambientes – são amorfos. Deleuze e Guattari tratam das coisas como reservatórios de transformações, móveis, constelações de pontos, singularidades, forças, linhas de fuga nos seus meios. A “forma” tira férias. Chamam atenção para dimensão social e política do formulário, citando Gilbert Simondon dizendo que “a forma corresponde a que o homem que comanda pensou em si mesmo e que deve exprimir de maneira positiva quando dá suas ordens: a forma é, por conseguinte, da ordem do exprimível” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 29). Cidades, ambientes e sujeitos, por vezes podem reconhecer-se em redes e fluxos.

O estado é apresentado como algo muito diferente, é ter tendência para sair do serviço de redes mais amplas:

Com efeito, o Estado procede de outra forma: é um fenômeno de *intra-consistência*. Ele faz *ressoar* juntos os pontos, que não são forçosamente já cidades-pólos, mas pontos de ordem muito diversa, particularidades geográficas, étnicas, lingüísticas, morais, econômicas, tecnológicas... Ele faz ressoar a cidade com o campo. Ele opera por estratificação, ou seja, forma um conjunto vertical e hierarquizado que atravessa as linhas horizontais em profundidade. Ele só retém, portanto, tais e tais elementos

cortando suas relações com outros elementos que, então, se tornam exteriores, inibindo, retardando ou controlando essas relações; se o Estado tem ele mesmo um circuito, é um circuito interior que depende primeiro da ressonância, é uma zona de recorrência que se isola assim do resto da rede, pronto a controlar ainda mais estritamente as relações com esse resto. A questão não é saber se o que é retido é natural ou artificial (fronteiras), uma vez que de toda maneira há desterritorialização; mas a desterritorialização, nesse caso, vem de que o próprio território é tomado como objeto, como material a estratificar, a fazer ressoar. Também o poder central do Estado é hierarquizado e constitui um funcionariado; o centro não está no meio, mas no alto, uma vez que ele só pode reunir o que isola por subordinação. Certamente existe uma multiplicidade de Estados não menos que de cidades, mas não é o mesmo tipo de multiplicidade: há tantos Estados quantos cortes verticais em profundidade, cada um separado dos outros, enquanto a cidade é inseparável da rede horizontal das cidades. Cada Estado é uma integração global (e não local), uma redundância de ressonância (e não de frequência), uma operação de estratificação do território (e não de polarização do meio) (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 108).

Por isso, sem rodeios podemos desenhar um mapa dos lugares do abandono sobre uma folha de papel – salvo em territórios disputados, nos temos a existência de fronteiras –, existe uma fronteira que corta o Estado desligando-o dos que o rodeiam.

Redesenhar as fronteiras pode acontecer de vez em quando, mas o poder centralizador do Estado sempre opera até o limite das fronteiras e nada além delas. O ponto crucial é que aqui, nos abandonos, o “centro” onde as decisões são tomadas pode estar no meio, acima dela, fora dela, ou em outro Estado. Portanto, esta descrição do Estado e da sua organização correlaciona-se com a definição de Aristóteles de formulário, ou emergente de imanência.

As cidades-rede são imanentes a sua estrutura. O Estado tem forma, mas o abandono é amorfo. Claro, cidades podem ter fins que lhe são impostos pelo trabalho, e essa não é a maneira que se deve compreender o desenho urbano. Cidades tornam o seu meio em edifícios individuais –

idades dentro de cidades, e em uma necessidade de compreender o seu meio interdependente de seus edifícios, quando um desenho, ou projeto é um sucesso para a construção – um edifício que sustenta a vida, e que se torna um organismo fluorescente. Os fatores que tornam as pessoas, ou a construção de vilas ou viver e trabalhar e prosperar são amorfos e precisam ser compreendidos, mas eles funcionam em estruturas que são cortadas em toda a parte por vários aparatos que agem como o Estado, provocando uma tensão que acaba por separar um abandono a partir de seu entorno mais amplo. É o que o diferencia, o abandonado e o não abandonado.

Por exemplo, a propriedade da terra é regulada por formas que estabelecem fronteiras rígidas, pautadas por leis, as fronteiras são visíveis, sabemos onde fica a beira de nossa terra. Com certeza se estou inclinado a agir como um cidadão não transgressor, saberemos o que será construído lá, quando tudo vai parar, o que será cheio e o que será vazio. Geralmente isso leva os arquitetos a se preocupar com questões da arquitetura de arquitetura formal, como a definição de arquitetura feita por Le Corbusier: “Arquitetura é o magistral, correto e magnífico jogo de massas, reunidas por luz” (LEMOS, 1987, p. 33). Arquitetura como um estrato superior: “magnífico”, acima do meio, e “magistral” e “correta”, tudo comportado conforme determinados padrões, visto de cima. E que aprendemos a ver como um formulário.

O conceito de arquitetura de Le Corbusier pertence à mentalidade do Estado, então o temos como modelos de edifícios, com limites bem definidos de cada objeto, parcelas que tendem a separar-se da sua envolvente. O *Cult* da forma pura, das formas belas que nos encantam com suas promessas de mundo perfeito, imagens que vivem em torno de definições geométricas, com suas qualidades pictóricas.

A ideia de casa é imanente a nós mesmo. A maioria de nós tem uma ideia do que se parece com uma casa. Nosso senso de forma resulta não somente em propriedades do meio, mas também em regimes de signos que ressoam em nós, e temos que implementar, mudar ou refazer. Quando falamos de construções humanas, emerge formas evidentes, mesmo na escala da cidade, onde o edifício - indivíduo poderia ser autoconsciente, mas onde a imagem acaba sendo mais ampla do que podemos abarcar com apenas um só olhar. A cidade se transforma, a partir de uma ladeia em metrópole. Tudo parte de uma ordem.

É Engels<sup>151</sup> (2008) que conta como o padrão de cidade é gerado não pela imposição de um formulário, ideias superiores, mas sim pelas decisões tomadas no seio do meio, muitas vezes pelas pequenas coisas. Mudanças sobre caminhos que não aparecem, da ordem do sem juízo, não existe nenhum imóvel que pertença a um tipo certo de lugar.

Todo o meio não é a vida habitado somente por pessoas com as quais interage, mas também por animais, vegetação, flocos de neve, e pelas ideias – inclusive ideias sobre como lidar com os edifícios – tudo como parte de nossa ecologia. Não precisamos ter a visão do todo, mas somente o fazer o sentido, fazer a vida. Se qualquer pensamento radical, mas que se infiltra como senso comum, de dentro das redondezas. Tudo parecendo muito inocente.

De fora, e, sobretudo a aparência enganadora e como se houvesse algum tipo de lavagem cerebral. A partir de dentro olhássemos como se tudo estivesse indo as mil maravilhas. A cidade um sistema de auto-organização, cujo fim é imanente.

---

<sup>151</sup> Engels chama denomina essa cidade de “cidade industrial”.

No início de *O Anti-Édipo* (DELEUZE & GUATTARI, 1996), o sujeito é um sistema de auto-organização, que está sob uma descrição de um numeroso enxame de máquinas-desejantes, que não tem maneiras de formar uma visão do todo. Da mesma forma que uma pessoa pode ser coagida para a adoção de rígidos papéis sociais, tais como as oferecidas pela “Sagrada Família” – unidade familiar nuclear, apresentada como útil ao capitalismo e seus édipos – uma cidade, por isso, pode ser dada como aparência de respeitabilidade e de alto status, mas que em seguida, iram ficar com praças desertas, ventosas alamedas, e que apenas possamos olhar em boas fotografias do passado, mas que não ajudam nada a florescer.

Como uma cidade extremamente planejada, Brasília, com sua aparente clareza e organização, com seu controle de planejamento centralizado. Com tudo isso, o que se gera é outra cidade, colocada em prática por condições do meio.

Coexiste um movimento ondulante, uma maré, uma onda, no mesmo mar calmo dos planejadores, que é independente da central dos planejadores. Como prestadores de serviço, encanadores, eletricitas, e tudo mais de efêmero, do que não se espera. Como no comércio informal, de rua, que se arma e desarma – que foge ao som do *rapa*, mas que possuem um sentido de partilha e compartilha, que parecem ter um impacto decisivo sobre as cidades. Como as comunidades de formigas que buscam resolver os problemas pelo caminho mais curto, na cidade labirinto. Ou mesmo os arquitetos contemporâneos, que são capazes de gerar a curiosidade na cidade, mesmo dentro de um tecido tão regulado.

Certas distinções propostas por Simondon podem ser aproximadas das de Husserl, pois ele denuncia a insuficiência tecnológica do modelo matéria-forma, dado que este supõe uma forma fixa e uma matéria considerada como homogênea. É a idéia de lei que garante uma coerência a esse modelo, já que são as leis que submetem a



matéria a tal ou qual forma, e que, inversamente, realizam na matéria tal propriedade essencial deduzida da forma. Mas Simondon mostra que o modelo *bilemórfico* deixa de lado muitas coisas, ativas e afetivas. De um lado, à matéria formada ou formável é preciso acrescentar toda uma materialidade energética em movimento, portadora *de singularidades ou hecceidades*, que já são como formas implícitas, topológicas mais que geométricas, e que se combinam com processos de deformação: por exemplo, as ondulações e torsões variáveis das fibras de madeira, sobre as quais se ritma a operação de fendimento a cunha (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 78).

A arquitetura de Greg Lynn, de uma maneira geral, busca liberar os espaços, desregulá-los, indeterminá-los, qualquer projeto prévio deve se tornar flexível, permitir sensação de algo novo, outros efeitos, outras sensações. É uma arquitetura virtual, incompleta, sempre a ser recriada. Como na instalação Tingler (Secession Museum / 1999), que penetra o edifício eclético do museu, adentra as salas de exposição, sofre mutações rizomáticas, um pregueado complicado, múltiplice, em três dimensões. Composta por linhas livres, não direcionadas, coordenadas, delimitadas, mas sim multidimensionais, sem término nem início. Nada captado numa forma, numa planta, num projeto. E ao dobrarmos, desdobrarmos e re-dobrarmos, já não habitamos mais uma casa barroca, porque a complexidade já não ocorre dentro de uma casa governada, mas sim fruto de um jogo múltiplo, trata-se de uma questão de acaso, de acontecimento.

Tudo isso poderia ser pensando como efeitos políticos, ou então, como topológicos – um espaço não quantitativo em que apenas se consideram as relações de posição dos elementos – uma folha de borracha, que vê as coisas que podem ser dobradas e esticadas, um sobre os outros (por isso, todas as formas são equivalentes, fechadas, delimitadas, mesmo que sejam circulares, quadradas ou mesmo irregulares, de igual modo uma esfera e um cubo seriam iguais.

Deleuze e Guattari chamam atenção para a maneira que a matéria e forma não são inseparáveis, que os materiais tenham “singularidades” ou que são implícitas como formas topológicas, ou mesmo formas virtuais que possam ser dobradas pela própria matéria. Deleuze quando estuda Leibniz, em *A dobra* (2005), escreve que essa dobra é muito mais o seu assunto – a topológica – do que qualquer dobra literal, de pedaços de papel, ou de chapa metálica. A dobra, *pli*, está em ação em palavras, implicitamente, multiplicando, duplicando, replicando – todas as arquiteturas, toda a cidade, e os abandonos são “dobráveis”, como as palavras.

Claro que as palavras não atualizam as formas implicitamente, mas tem uma influencia sobre o resultado. No exemplo da madeira, o artesão está tradicionalmente familiarizados com os veios da madeira, e sabem como usá-los em sua vantagem. Um pedaço de madeira que segue o veio da madeira é mais forte do que uma madeira que serra o seu veio. Mesmo forte, essa madeira, pode não ser usada para fins tão sofisticados. Portanto uma bengala, para ser forte teria que seguir os veios, uma bengala pode ser feita com a madeira rústica, sem nenhum trabalho, não é preciso pensar muito. É o crescimento das árvores e o veio da madeira, o corte e o uso.

Diferente de toda a técnica e pensamento que é preciso para encaixar cada peça de madeira de uma escada caracol, que pode levar apenas a um sótão vazio, de uma casa abandonada, onde somente vivem as pombas.

Antes da metade do século XIX, quando Viollet-le-Duc e alguns outros começaram a promover a idéia de que os materiais devem ter uma palavra, um dizer da forma, como se o veio da madeira vivessem, amorfos, o artesão não superasse o material, que o dobra – o inflexível da vontade da forma geométrica. O caráter do material, de um simples lenhador e suas casas de tora,

nas residências dos pastores das ovelhas, que viviam em construções de pedras encontradas nas montanhas ou nas estruturas das barracas dos nômades do deserto, tudo intensificação de elementos de culturas e bandos.







Uma pintura que não se refere a nada – além de si própria –, que não deriva de nada – além de formas quase geométricas –, que não é nada além do que é: um quadrado preto sobre um fundo branco. Um corpo que não representa.

[...] Quando me tinha, quando me era, ele se apressou em me abandonar, eu não existia, ele não gostava daquilo, aquilo não era vida, claro que eu não existia, ele tampouco, claro que não era vida, agora ele a tem sua vida, que a perca, se quer paz, ainda assim [...] (BECKETT, 2006, p. 12).

Figura 45 – Colagem sobre: Quadro negro sobre fundo branco (1915) de Kazimir Malevich (1878-1935). Autor: Edu Rocha, 2010.

[...] deixados





## Abandonos coexistentes nas arquiteturas

O que Espinosa chamou de uma nova ética da diferença, passa a predominar, de agora em diante, a troca e coexistência<sup>152</sup> entre modos de vida distintos, sem que um modelo ideal de sociedade – determinado – venha a se sobrepor a outras formas de olhar e de compreender a existência e o mundo. Arquitetura do abandono, corpo em coexistência.

Coexistência entre um ou mais abandonos, um ou mais corpos, compondo uma fronteira que, ao mesmo tempo, contém essas naturezas diferentes, bem como as relações e trocas que elas estabelecem entre si. No sentido de desvelar os abandonos, desnudá-los. Tudo através de uma superfície de contato, ou seja, uma superfície que congrega elementos sensíveis. Próxima do plano de imanência proposto por Espinosa, no qual se diferenciam as coisas ditas artificiais e naturais, quanto tanto das do espírito como as dos objetos do mundo exterior.

Como se pudessem coexistir vários mundos, mesmo no interior de uma composição maior – uma arquitetura do abandono dentro de uma arquitetura do abandono, cidade, arquiteturas, e assim por diante –, sem que sejam todos reduzidos a um mesmo e único mundo. A partir daí, pode-se pensar a constituição de um “corpo” múltiplo. Por exemplo, um corpo múltiplo, composto de vários

---

<sup>152</sup> Espinosa mostra-nos que a lei da vida é a lei dos encontros. Todo corpo vivo faz necessariamente, ao longo de sua existência, uma série de encontros com outros corpos, e é neles que o ser vivo efetua a sua potência de afetar e ser afetado, ou, poderíamos dizer, de interferir e sofrer interferências. O ser espinosiano é essencialmente produzido. Cada indivíduo é um grau de potência que corresponde a um poder de afetar e ser afetado, de ter paixões e ações. Desse modo, esta diferença ética é já coletiva, traça-se em meio à multiplicidade dos encontros como avaliação dos modos de existência em sua imanência. Esta avaliação se faz nos atravessamentos, dobras e traçados das diferentes linhas (sedentárias, flexíveis e de fuga) que compõem, nos encontros, a vida e o viver como acontecimento singular que não se reduz a um sentido prévio. Assim é que Deleuze e Guattari vão afirmar que a experimentação é a estratégia principal da micropolítica ou da esquizoanálise, pois implica a problematização e o mapeamento destas linhas em suas composições no *socius*. O pensar só se dá como condição nestas experimentações; tal condição não é maior que o condicionado, mas coincide com ele e o desloca sempre na direção de um pensamento por vir.

indivíduos, com suas relações específicas de velocidade e de lentidão. Um coletivo pode ser pensado como essa variação contínua entre seus elementos heterogêneos, como afetação recíproca entre potências singulares, numa certa composição de velocidade e lentidão.

Mas como pensar a consistência deste “conjunto” composto de singularidades, de multiplicidade, de elementos heterogêneos? Deleuze e Guattari invocam com frequência um “plano de consistência”, um “plano de composição”, um “plano de imanência”. Num plano de composição, trata-se de acompanhar as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável, dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraindo partículas e afectos. É um plano de proliferação, de povoamento e de contágio. Num plano de composição o que está em jogo é a consistência com a qual ele reúne elementos heterogêneos, disparatados, e também como favorece acontecimentos múltiplos.

Tudo com certo poder de afectar e de ser afectado. Não separando mais sujeito e objeto, arquitetura e usuário, abandono e *abandonnique*, mas entendendo arquiteturas do abandono como entidades que carregam potência de agir, ou como Espinosa mesmo coloca: “força de existir”. Essa potência envolve afecções e afectos, os quais vão se desencadeando, se articulando e se desdobrando quando ocorre o encontro entre corpos. As afecções são estados que um corpo imprime em outro por meio de sua força de existir, já os afectos são transições vivenciadas entre uns e outros estados do corpo, ou seja, enquanto durações que os conectam e os fazem permanecer à deriva num território de puro movimento.

No entanto, acessar essa transitividade própria do afeto requer um estado de suspensão, o qual significa imergir numa interrupção temporária, na qual todas as certezas de identidade e

permanência se dissolvem para dar lugar à diferença e ao desequilíbrio: uma zona que, até então, parecia abrigar apenas respostas neutras, únicas, lineares e convencionais, revela-se com a interrupção, um pleno território de forças. É nessa suspensão que o espaço onde ocorre a “coexistência” se efetiva enquanto espaço desprovido de materialidade ou de gravidade, preenchido apenas por fluidez e movimento. Sendo essa suspensão que permite, aos elementos, atravessarem o campo onde formam relações e entrelaçarem suas forças de existir.

Gilles Deleuze, em parceria com Félix Guattari, sob a influência de Espinosa, Nietzsche e Bergson, criticam os postulados da representação e propõem a apreensão das diferenças em si, também denominadas singularidades, todas as singularidades.

Entende-se arquiteturas do abandono rizomáticas, onde a realidade é concebida como coexistência e conexões entre vários rizomas que estão em constante transformação. Essas conexões, mais do que complementar os elementos que as compõem, podem criar o novo, operar a favor da invenção.

Encontros de abandonos com abandonos, de abandonos com os outros, conexões, não só entre as subjetividades humanas, mas entre todo o tipo de intensidade existente. Dessa maneira, existe um corpo de sentido – arquitetura – que não é algo corpóreo, semelhante ao corpo humano, mas que diz respeito aos incorporais, ou seja, aos efeitos, aos acontecimentos, os quais têm sua origem na relação entre os corpos e não possuem identidade plena e imutável. Cada encontro e cada situação possuem efeitos que emergem nas relações estabelecidas e nas conexões que os compõem. Essas conexões se dão entre as intensidades, corporificadas ou não, criando e recriando incessantemente o que é e o que está por vir.

Nessa lógica, as dicotomias perdem o sentido, uma vez que não há lugar para oposição em uma forma de pensamento que defende a multiplicidade e a heterogeneidade. Não há lugar, também, para as hierarquias, já que há um descentramento , permitindo infinitas ligações e reações de quaisquer partes dos rizomas, sem privilégio de umas sob as outras. Cabe ressaltar que a filosofia da diferença, sustentada pelo raciocínio de imanência, propõe outro modo de conceber a vida. Rompemos com a forma de pensar o que são arquitetura do abandono, no sentido da representação clássica, bem como tudo que está impregnado nela. Combatendo a moral, as ideias de transcendência e de verdade absoluta para que a vida possa fluir, sem que fique aprisionada a conceitos transcendentais, superiores.

Arquiteturas do abandono e construções da diferença, as quais buscam conhecer a diferença em si, o singular. Singularidade não como sinônimo de particularidade, mas no sentido de combinações de forças originais, inéditas e provisórias, que só podem ser conhecidas após sua composição e antes de serem novamente capturadas. Assim, o singular não se refere ao individual, mas ao original, pois as combinações de forças, que inauguram constantemente o singular são dinâmicas e produzidas nos agenciamentos e nas conexões com outras forças provenientes da exterioridade. Toda essa forma de pensar é que sustenta nossa análise de encontro com as arquiteturas do abandono e das forças e dos afectos que nelas circulam, ou ao menos um pouco.

## **Arquiteturas do abandono, arquitetos do abandono**

Até o momento, o construtor inicia o lugar, o arquiteto está agindo normalmente a partir de outro estrato, instruções sobre a emissão de um formulário que já tenha sido determinado no escritório, estúdio ou ateliê, mesmo na própria universidade.

Abandonar tudo isso está longe de ser uma possibilidade prática, mas sentimos a necessidade de fazê-lo, às vezes, ao menos um pouco. Diretamente a partir do solo, do vivido. Precisamos experimentar a impossibilidade prática, o ainda não formado, formatado.

A micropolítica dos materiais a um nível molecular, do calcário a ardósia, por exemplo, significa que as pedras podem adquirir diferentes formas, as quais podemos experimentar diretamente como material ainda não formado, podendo encontrar formas de moldá-las, podem tornar-se paredes ou telhados.

Os materiais das construções fazem parte de um mundo de coisas e de fornecedores – de blocos de concreto padronizados à madeira fornecida por pequenas serrarias, do corte regular do aço aos pregos, parafusos e juntas, da folha do vidro laminado a uma placa de isolamento acústico. Esses são os materiais que qualquer construtor espera para trabalhar, no entanto as formas geradas por eles são muito diferentes das formas da natureza, das florestas ou das montanhas rochosas.

Todos os passos que levamos para construir um edifício podem ser apenas fruto de uma relação comercial, resultado de um pensamento supremo, centralizador, excluindo toda a reflexão e tomado pelos pensamentos do senso comum, produzindo, dessa forma, quase sempre os mesmos resultados.

Quando procuramos produzir inovação, lutamos contra esta tendência. É um dedicar tempo e energia para resistir à normalidade, sobre planos de materiais. Por exemplo: o politicamente eficaz abrigo para as pessoas sem habitação que apareceu em Paris, no inverno de 2006, pequenas tendas de tecido, estruturadas como varais, mas que ostentavam pinturas a mão (o chamado grupo “os filhos de Don Quixote” – uma livre inspiração do cavalo errante, cuja auto-ilusão romântica e o desespero são utilizados a fim de assinalar, dar visibilidade a um grupo de sem teto).

Negociação levada ao limite pelo *ready made* de Duchamp, que evidenciou a ilusão da comunidade estética originária e questionou o pacto transcendental entre sujeitos suposto no juízo estético kantiano, ao apontar a própria arte como convenção a ser acordada. Duchamp, porém, reformula a autonomia do juízo estético de Kant. “Os olhadores é que fazem o quadro”, dizia o artista. O espectador/olhador é soberano em seu juízo de arte, criador de seus acessos e sentidos, árbitro de sua escolha e do acolhimento (da arte, do outro/si). Autonomia da arte como prerrogativa do/ com outro (CESAR, 2007, p. 24).

Teria sido um absurdo gastar dinheiro e esforço, de brilhantes designs, para implementar essa ideia, se todo esse movimento não tivesse colocado em contato o povo abandonado das ruas, os arquitetos que desenharam as casas e todo um conjunto de políticas sociais e administrativas, da cidade e dos lugares públicos. Não há qualquer reação química entre o tecido da tenda, que resiste a passagem do ar e da água da chuva, aquecendo o corpo de seu habitante. Mas sim um interagir com um tornar-se crítico, no mundo onde se interceptam planos.

Se existem arquiteturas do abandono, coexistem arquitetos do abandono, mas não existem especialistas nisso, ninguém quer produzir abandonos, a não ser a própria arte. Mesmo a arte que transgredir os conceitos, abandona o que é a própria arte, seguidamente (CESAR, 2007). Para Deleuze e Guattari, e também Marx, a produção é algo que acontece entre e com todos os indivíduos.

Portanto, a produção das arquiteturas do abandono não se fecha no mundo dos arquitetos. São muitos maquinistas envolvidos em seu funcionamento.

Se eu sou um arquiteto, bastaria satisfazer o desejo do cliente? Então, quem seria o responsável, ele ou eu? Se o cliente só quer aquilo que o mercado propõe, e o arquiteto responde calmamente a esse contexto, o resultado acaba por ser apenas uma espécie de exploração comercial do lugar.

Assim, a máquina como um todo poderia ser uma produtora de desertos onde só houvesse montanhas e florestas. O embate entre o natural e o artificial. Talvez a arquitetura habitada seja a mais abandonada de todas, enquanto a arquitetura abandonada possa ser a mais vivida.

Diante disso, surgem as indagações: “Será que a máquina arquitetura tem vida própria? O que somos nós – arquitetos – que fazemos parte dela?”

Perder de vista as formas como intencionais – mergulhar na política das moléculas, na vida e nos diversos meios de afectos. Propor algo no meio, no quase, coloca-nos diante de um problema de comunicação, bem como a sua projeção sobre a ética dos planos. Arquitetos, por vezes, gostam de fazer arquiteturas autônomas, negando a legitimidades e a multiplicidades dos planos, mas que permanecem reais, mesmo quando não nos permitimos falar sobre eles ou senti-los.

Encontrar a forma de um edifício tem algum paralelo com o encontrar uma forma para si mesmo. Um fixar limites – *frames*. Decidimos qual tipo de pessoa que faria algumas coisas e que nunca faria outras, e, por vezes e momentos formativos, percebemos que temos de rever as idéias, já que não estamos muito certos destas coisas. Tudo menos presumível, menos verdade, muito mais do outro, do que de nos mesmos.

Propomo-nos a conhecer personagens de romances, ouvirem o que pensam sobre essas situações, abrimo-nos, normalmente com nossos melhores amigos, pois podemos “ser nós mesmos”, no entanto seríamos mais reservados e formais em lidar com o recente conhecido.

Existe uma gama de decência e docilidades que correspondem a edifícios, formas de fazer, conectividades, a partir de operações aparentemente informais – construções culturais – para os lugares onde a formalidade é mais evidente, onde se usam uniformes e onde o “amorfo” é um comportamento inadequado ou dado como uma aparência pouco profissional, excluindo-o como um jogo.

A sala de debates de uma câmara de vereadores, por exemplo, é uma moldura de uma atividade de significado local, a qual deveria significar o Estado, maior ao que digamos a cozinha de nossa casa. A arquitetura é boa em monumentalizar instituições de uma sociedade de valores, encontrar formas para enquadrar formas de coisas vistas como valiosas. No entanto o pensamento de Deleuze e Guattari tende a promover um – monumento para a vida, preferindo a fluidez e a criatividade (“tornar-se”) para estabelecer qualquer tipo de fixidez.

Para Ignasi de Solà-Morales, segundo Montaner e Pérez (2003), Gilles Deleuze “era um arquiteto”, um arquiteto que se interessava pela multiplicidade dos pontos de vista, o entendimento dessa estrutura dobrada e a vontade de conhecer como desdobrá-la. Pensamento em pensamento. Solà-Morales<sup>153</sup> dá toda a importância ao predomínio crescente das redes, das interconexões, dos

---

<sup>153</sup> Solà-Morales utiliza a palavra topografar, no lugar de cartografar ou mapificar, referindo-se mais a representação da base de um mapa. A base topográfica inclui as idéias filosóficas e o pensamento vigente, pode-se dizer que a cartografia seria uma complementação das representações tradicionais (linhas de transporte, construções, etc.). Solà-Morales foi um dos teóricos da arquitetura e urbanismo que, por sua formação em arquitetura e filosofia, deu início as cartografias multidisciplinares. In: (MONTANER & PERÉZ, 2003).



fluxos energéticos e das cartografias subjetivas, abrindo, assim, o campo para uma arquitetura transparente em direções que divergem do compromisso da modernidade. Constrói-se, assim, uma teoria de arquitetura líquida (BAUMAN, 2007) e fracas, que não se propõe a substituir meramente o sombrio com elementos arquitetônicos transparentes, mas sim por elementos arquitetônicos que condicionem o espaço arquitetônico, desde a iluminação e a temperatura até o seu mobiliário.

Tal pensamento é um desafio para qualquer arquiteto que escolhe envolver-se com suas ideias, ou seja, uma volatilidade que está em desacordo com as preocupações tradicionais da profissão. Com Deleuze e Guattari, abandonamos o bem-definido, as formas dos objetos sólidos, para uma descrição das relações entre os elementos amorfos (longitude) e os conjuntos de afectos (latitude), a fim de construir um mapa de um corpo – e um corpo aqui pode ser qualquer entidade do todo, claro ou vago, sem imaginação para o mundo inteiro, no caminho do curso dos organismos com as pessoas, edifícios e seus ambientes.

“O conjunto de latitudes e longitudes, constituem a natureza, o plano de imanência, que é sempre variável e está constantemente sendo alterado, composto e recomposto, por indivíduos e coletividades” (DELEUZE, 2002, pp. 127-128). As descrições propostas por Deleuze e Guattari são virtualidades, que podem ser sempre recompostas. Portanto, em vez de oferecer um conjunto de instruções sobre as quais se poderia agir imediatamente, o que se propõe é um desfazer, desmanchar tudo, mostrando, com apenas um pouco de ordem, um mundo que toma forma e se dissolve, se abandona.

O “plano de imanência” está na conjuntura da ação de várias forças, que produzem um corpo, um pequeno pensamento que repercute – um refrão, um conceito – como parte do meio ambiente e sua influencia sobre si, tornando-se outro, futuro, devir.

Em certos momentos, as pequenas alterações, nas condições iniciais e no equilíbrio entre as forças que atuam, podem produzir resultados muito diferentes. A ecologia das idéias e dos fluxos é capaz de produzir os nossos lares, nossas cidades e nossos abandonos, uma torre brilhante aqui e uma casa neocolonial ali, florescer subúrbios, pode ser aceita criticamente ou podem ser opostos. No entanto, ajudam a compreender que as superfícies das aparências são produzidas por uns poucos mecanismos, os quais não dominamos, mas que fazem parte de um panorama mais vasto.

Nesse nível, Deleuze e Guattari nos dão aparelhos, dispositivos para fazer a análise daquilo que está acontecendo, fazendo-nos perceber que tudo está ligado a cada parte, sem estar consciente das ligações mais amplas. De certa forma, esses processos já estão a encontrar expressão em tudo que nos rodeia, incluindo as coisas que pensamos e fazemos. Contudo, outro desafio se coloca para o arquiteto e urbanista, como o artista que vive a encontrar formas de fazer-nos sentir a realidade desses processos, como Cézanne fez a paisagem falar, “olhe para a montanha, uma vez era fogo” (DELEUZE, 2005, p. 59).

Todo o edifício é feito de forças que o moldam, independente daquilo que possamos tentar fazer. Se alguém olhar a sua volta, será capaz de imediatamente descobrir quando foi construído ou entender o porquê, mas não seríamos capazes de inferir tudo o mais sobre a intenção do designer do edifício.

Todos os processos envolvidos na chamada globalização, por exemplo, seriam uma fuga do controle do indivíduo, mas poderiam ser importante no trabalho das construções e na elaboração das modelagens. Mas, outros aspectos do programa podem ser expressivos, com o mesmo direito de orientação. Poder-se-ia, como objetivo dar voz à canção da Terra, mostrar através de algum vislumbre de caos como havia outras possibilidades, e como os imóveis que emergiram foram atualizados ou abandonados a partir do caos de virtualidades. Um grande monumento seria reestruturador do mundo, traria um pouco de ordem, na tentativa de conter o caos, trabalhando em seu caminho através do formulário do edifício e para os tipos de vidas que poderiam ser liberados por quem entra em contato com ele. Enquadrando essas vidas, emoldurando-as.

Um edifício é formado em um meio, mas também tem uma ronda que anda no meio, onde os novos conceitos e novas formas de vida podem ser moldados. Territorializações, aqui, são acontecimentos que Deleuze e Guattari gostariam que fossem mais além, possibilitando desterritorializações, de modo que, tendo desenvolvido a certo ponto, poderia se abrir ao caos, tornar-se receptivo ao que encontra, caminhando fora do mundo estruturado de hábitos e de senso comum, percebendo o que acontece. Assim o designer, arquiteto ou urbanista está disperso em multiplicidade, tendo sua mente livre para outras coisas.

Nesse caminho de construção de um texto, muitas vezes, senti como se tivesse tomado o rumo da estrada da filosofia ou das artes, e meu anão – a arquitetura – que carrego em minha caminhada, parafraseando Nietzsche (2003) em “Assim falou Zaratustra”, tivesse se desgrudado de mim, deixado-me. Mas, ao fim dessa caminhada, olhando para trás, descubro que meu anão apenas fez um atalho e voltou a pular sobre minhas costas, pois os caminhos podem ser contrários, oporem-

se uns aos outros, mas a todo o tempo podem encontrar-se. “Tudo que é reto mente, murmurou com desdém o anão. Toda a verdade é sinuosa; o próprio tempo é um círculo” (2003, p. 125).

Depois do rebuliço, vamos naufragar na arquitetura e não na filosofia. Escrever mais, pois nem tudo está colocado aqui, e nunca estará. Arquiteturas do abandono, uma ideia que corre, ziguezagueando aqui e ali para chegar a pontos inesperados, nunca concluídos.

A palavra bando, de abandono, de bandido, banido... Um bando é a metamorfose da imagem da máquina de guerra<sup>154</sup> concreta, a qual conquistou mundo para Gêngis Khan e foi absorvida pelo império. Uma arquitetura-máquina-de-guerra, movimento onde se embaralham a filosofia, as artes, a própria arquitetura, lutando, nos limites do que fora até então aceitável.

O abandono da arquitetura como ponto de partida, como pensamento inicial de nossas leituras como alimento, de nossos pensamentos metabolizando e de nossos textos digeridos, suportados, excretados e vomitados.

O abandono das cidades e das coisas é sobre isso que escrevemos. Os abandonos acabam aqui por ser uma espécie de território aberto para o pensar. Busco, aqui, atacar as interpretações recebidas e definitivas a cerca da historia das cidades, tratando de fazer ruir as identidades enraizantes, as quais nos reenviam, sem cessar, a uma centralidade mórbida. Um retorno a si mesmo e a uma mumificação de tudo e de todos nós.

Pensar arquiteturas do abandono são formas de se esquivar das representações, que não são – nas arquiteturas e nas cidades – mais que gestos de poder.

---

<sup>154</sup> A máquina de guerra é o contrário de um exército, ela é um funcionamento que, permanentemente, evita que o aparelho de Estado ou a organização capturem ou se agenciem do desejo; o Estado como o grande organizador, como o *Uno*, aquele que acaba com a multiplicidade e dissocia poder de sociedade.

Rebelamo-nos contra essa neutralidade pretendida, que se transmuta em imagens, somos contra as dicotomias moralizadoras e senis, que riscam da cidade alguns olhares. Nós espiamos pela fresta.

Ao espiar as arquiteturas do abandono, buscamos a politização dos espaços, ou melhor, uma erotização de suas percepções, negando-nos a colaborar com as facilidades da moda, as semióticas e as estéticas urbanas. Estes diálogos pedem por uma metamorfose do pensamento, sempre em obra e sem modelos, que, como um rasgo insensato, como um autodestruir-se, mas desejando reconstituir-se. É um dentro e um fora ao mesmo tempo.

Desdobra de estratégias barrocas do pensamento, contra os minimalismos hipócritas, o objetivo é restabelecer uma função crítica, a qual, cada vez mais, falta aos discursos arquitetônicos contemporâneos, pois os arquitetos, eternos masoquistas, amarrados ao pé do Cristo pelas correntes da polícia do saber – a estética, a moda, o materialismo – terminam sempre por dizer amém.

Foi e está sendo um eterno devir: um devir abandono, um devir arquitetura, modificando-se e multiplicando-se. Esquizofrênicos, nós dois e os outros – pensamentos esquisitos – sempre procurando o outro, o outro lado das coisas, dos pensamentos, nada de linha reta, mas sim de dobras, de curvas, de rasgos e colagens. Sendo pura cartografia sentimental.

Desvelar arquiteturas do abandono faz parte de um discurso minoritário, que articulam heterogêneos e experimentam os fluxos constantes que a atravessam. Lugares da perda da memória, mas que permitem a viagem do pensamento como um nômade. De uma cidade maquiada por suas cacacas, seus anúncios, seus grafites e pichações – os abandonos são travestis, querendo ser outros, devir minorias.

Mesmo o desenvolvimento das ciências contemporâneas tem gerado teorias que abandonam antigas certezas e acabam por transformar o conhecimento das coisas e do universo. Caos, teoria da complexidade, fractais são termos que nomeiam esses conceitos. Na própria arquitetura, abandonamos o “linear” por uma arquitetura “não-linear”, por meio do uso de computadores e novos materiais, como nos trabalhos de Greg Lynn, Frank Gehry, Eisenman e muitos outros.

Calvino descreve a invisibilidade, desligada dos aspectos perceptuais, parecendo se assentar nos rasgos específicos, próprios da cidade: “O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes” (CALVINO, 1990, p. 18).

A arquitetura abandona seu ninho, um *drop-out*<sup>155</sup>, para transgredir nas fronteiras das demais ciências (como a física e a matemática), com outros códigos como a linguagem e com os limites do pensamento filosófico. Podemos encontrar hoje, tanto o repertório do desconstrutivismo, do minimalismo, como das abstrações, como fitas de *Moebius*, topologias não euclidianas, estruturas líquidas, literaturas de formas virtuais como em Calvino ou Borges, de dimensões bifurcadas, paralelas, etc.

---

<sup>155</sup> Termo cunhado por Jean Baudrillard que apresenta a pessoa que abandona a sociedade convencional ou que abandona os estudos tradicionais. In: (BAUDRILLARD, 1995).

Como quando *Marcovaldo*<sup>156</sup>, o trabalhador da cidade, observa alguns cogumelos rompendo um canteiro da parada de ônibus, naquele “mundo cinzento e miserável” o que o cercava pareceu romper-se junto: é que naqueles pequenos cogumelos, o trabalhador viu escapar todo o território ao ser redor, o qual só existia quando lhe era conferida alguma expressividade.

É o sagrado e o profano<sup>157</sup>. Uma arquitetura do abandono é profana, e para Agamben, “é com a profanação que se pode resistir a tudo isso, e que se pode tentar uma nova política, um novo ser humano, uma nova comunidade, pensando e promovendo o avesso da vida nua, a potência da vida, e a vida humana como potência de ser e de não ser” (2007, pp. 8-9). Um abandono além de profano é profanável e violável, já que abandonamos as soluções apresentadas pela modernidade, abandonamos a visão otimista da história humana ou abandonamos a aposta de que tudo é resolvido através de normas.

Desde que Nietzsche dissera, dionisicamente, que se rasgou o véu de Maia, e que em tiras ele esvoaça, compreende-se o que consiste a filosofia: criar conceitos e persuadir os homens a utilizá-los – só o que pode ser criado tem potência para constituir uma verdade. A profanação de Agamben não quer dizer outra coisa – por trás do sagrado, permanece o que foi retirado, mas agora é devolvido ao uso, a um livre uso (2007, p. 66). Profanar é uma ação positiva e afirmativa que precisa se desfazer da teologia negativa, como Zaratustra: o homem não se torna super-homem sem

---

<sup>156</sup> Marcovaldo é o personagem principal da obra *Marcovaldo ou As estações na cidade*, escrita por Ítalo Calvino. Ele é um ingênuo trabalhador que busca a natureza em meio ao tumulto de sua cidade. In: (CALVINO, 1994).

<sup>157</sup> Agamben escreve ainda em *Profanações*, sobre a ideia de profanar não simplesmente como abolir ou cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas. “A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe. Mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puro”. In: (AGAMBEN, 2007, p. 11).

antes ter sido devolvido a terra, à imanência da terra que lhe abraça. A mesma ruptura que rasga e atravessa toda a filosofia deleuziana.

Uma filosofia, que faz subirem os simulacros, inicia rasgando o firmamento para fazer passar um pouco do caos - ou afastando um pouco do caos. Uma filosofia capaz de desentocar, do ponto extremo da morte, como num encontro alegre, uma nova réstia de vida, sabe que ninguém pode iludir-se sobre o negativo: o olho não é a lua, pois sua diferença os racha pelo meio. Se puder haver um devir-caosmos do olho ou um devir-molecular da lua, é porque a ruptura, como potência de não-relação com o mesmo, como linha de fuga, também constitui uma tensão de passagem, e no entretempo, nem olho nem lua, mas uma atualização, um momento de indecidibilidade: um novo, singular entre-dois, que não lhes pertence.

Um novo abandono – como o shopping suporte para a arte, o castelo do terror, as ruínas da fábrica que agora pode ser um campo de *paintball* ou a ponte que suporta um pêndulo humano – é uma ruptura: arrisca, risca a linha de fuga, desliza sobre ela numa velocidade absoluta; é a parte do acontecimento que sempre escapa ao que acontece, assim como uma vida escapa da morte universal, e fura um poro pelo qual vem, de novo, escorrer num murmúrio denso: “é-se”; dobrada sobre si, como um olho que se olha por dentro, um giro - como um cometa que no firmamento corre: um corte.

Coexistem a esses abandonos, uma política a qual se aproxima da potência da vida, potência de ser e não ser (AGAMBEN, 2007, p. 14).

Se a política vier antes, o mundo é feito de indeterminações. Ele está em conflito, não porque já há dois (ou três) lados, porque não há nada estabelecido, não há determinações. Fora isso, há



capacidades, faculdades. Há determinações *in potentia*. Então desembarcamos no meio das coisas: onde há política, porque há política, há ontologia. E é porque a ontologia trata de potências.

Logo, as potências têm bracinhos para fora - como as velhas esculturas da Louise Bourgeois (uma delas chamava *Sem Título Com Mão* e era uma bola de pedra com uma mão saindo dela - assim são as potências). Descontroladas.

Por fim, nesse desvario, vários “de mim” escreveram esse texto, todos os “eus” parecem dissolver-se uns aos outros, parecem abandonar-se. Tudo que disserem sobre as arquiteturas do abandono são, no entanto é isso que elas não são. Talvez o que eu tenha escrito aqui, por enquanto, como conceito de arquiteturas do abandono não faça mais sentido algum. Tudo é um eterno *déjà vu* arquitetônico.

As imagens descem como folhas  
No chão da sala  
Folhas que o luar acende  
Folhas que o vento espalha  
Eu plantado no alto em mim  
Contemplo a ilusão da casa  
As imagens descem como folhas  
Enquanto falo.  
(RAMIL, 2008)



## prensados ou referências

Prensados são aqueles que foram apertados, comprimidos na prensa. Achatados, esmagados ou espremidos. Tudo isso é feito com o auxílio de uma máquina prensa, composta essencialmente por duas peças, que comprimi qualquer objeto ou substância que entre elas se coloque.

ABREU, C. F. (2006). *Pequenas epifanias*. São Paulo: Agir.

AGAMBEN, G. (2002). *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG.

AGAMBEN, G. (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo.

AGAMBEN, G., & DELEUZE, G. (2008). *Bartleby: escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ALLIEZ, E. (1995). *A Assinatura do Mundo: o que é a filosofia de Deleuze e Guattari*. Rio de Janeiro: Ed. 34.

ANDRADE, C. D. (1983). *Nova Reunião*. Brasília: José Olympio.

ANDRADE, C. R. (2003). Ferrovias, nômades e exilados. *Risco*, 2, 16-21.

APPIGNANESI, R., & ZÁRATE, O. (2002). *Freud para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.

ARGAN, G. C. (2005). *A História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes.

ARGAN, G. C. (1992). *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia das Letras.

AUGÉ, M. (1994). *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus.

AUGUSTO, M. d. (2004). *A montagem cinematográfica das imagens*. São Paulo: Anna Blume.

AUSTER, P. (1987). *No país das últimas coisas*. São Paulo: Best Seller.

AUSTER, P. (1987). *Trilogia de Nova Iorque: cidade de vidro, espectros e sala trancada*. São Paulo: Best Seller.

BACHELARD, G. (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.

BACK, S., HECKLER, E., & MASSING, E. R. (1994). *Estrutura das palavras: famílias, morfologia, análise e origem*. São Leopoldo: Unisinos.

BALLANTYNE, A. (2007). *Deleuze & Guattari for Architects*. New York/London: Routledge.

BANDITER, E. (1985). *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BAREMBLITT, G. F. (2009). *Dez considerações para tentar clarear os termos produção de subjetividade e subjetivação em esquizoanálise*. Fonte: Instituto Felix Guattari: [http://www.fgbbh.org.br/artigos/subjetividad\\_subjetivacion.htm](http://www.fgbbh.org.br/artigos/subjetividad_subjetivacion.htm)

BARROS, M. (2006). *Memórias Inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta do Brasil.

BARROS, M. (1998). *O guardador de águas*. São Paulo: Record.

BARROS, M. (2001). *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Ricardo.

BATAILLE, G. (1987). *O Erotismo*. Porto Alegre: L & PM.

BATESON, G. (2008). *Naven*. São Paulo: EDUSP.

BATISTA, J. (2 de dezembro de 2008). Antiga casa de assistência preocupa vizinhos. *Jornal Diário Popular*, p. 3.

BAUDRILLARD, J. (1995). *La guerra del golfo no existió*. Barcelona: Anagrama.

BAUDRILLARD, J., & NOVEL, J. (2001). *Los objetos singulares: arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BAUMAN, Z. (2004). *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.

BAUMAN, Z. (1999). *Globalização: consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BAUMAN, Z. (1998). *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BAUMAN, Z. (2007). *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BAUMEISTER, R. F. (1993). *Self-esteem: the puzzle of low self regard*. New York: Plenum.

- BECKETT, S. (2006). *Novelas e textos para nada*. Lisboa: ASSIRIO & ALVIM.
- BENJAMIN, W. (1987). *A modernidade: Paris do Segundo Império*. In: *Obras escolhidas* (Vol. III). São Paulo: Brasiliense.
- BERGSON, H. (2005). *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes.
- BIZARRO, S. L. (1999). *Internalismo e Externalismo: um debate em filosofia da mente e da psicologia*. Lisboa: Universidade de Lisboa [dissertação de mestrado].
- BLAKE, W. (2009). *The Mental Traveller*. Acesso em 2009, disponível em <http://www.yeatsvision.com/Mental.html>
- BOLLAS, C. (1992). *A Sombra do Objeto*. Rio de Janeiro: Imago.
- BONDÍA, J. L. (Diretor). (2004). *Ensuciarse la Lengua: idea para uma película* [Filme Cinematográfico]. Barcelona-Tirana.
- BONDÍA, J. L. (jan./fev./mar./abr. de 2002). Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 20-28.
- BORGES, J. L. (1989). *Ficções*. São Paulo: Globo.
- BOSCO, J., & BOSCO, F. (Compositores). (2004). *Malabaristas do Sinal Vermelho*.
- BOURGEOIS, L. (2000). *DEstruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naif.
- BOUTANG, P. A. (Diretor). (2004). *O abcdário Gilles Deleuze* [Filme Cinematográfico]. Paris.
- BÜCHNER, G., & SCHNEIDER, P. (1985). *Lenz: precedido por Lenz, um relato*. São Paulo: Brasiliense.
- BULLE, S. (2005). Le Havre, Berlim, Jerusalém: a cartografia do mundo. (CEBRAP, Ed.) *Novos Estudos*, 72, 177-189.
- BUTLER, S. (2003). *Erewhonerewhon*. Lisboa: Livros do Brasil.
- CAGE, J. (1961). *Silence*. New York: Wesleyan Paperback.
- CALVINO, I. (1990). *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CALVINO, I. (1994). *Marcavaldo ou as estações na cidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANCLINI, N. G. (1999). *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ.

- CARPINEJAR, F. (21 de junho de 2003). Manoel de Barros, poeta, 86 anos: a linguagem é minha concubina. *Zero Hora*, p. 18.
- CASTELLS, M. (1999). *A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura* (Vol. 1). São Paulo: Paz e Terra.
- CASTRO, E. (2009). *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica.
- CERTAU, M. d. (2000). *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Vozes.
- CERVANTES, M. d. (2005). *D. Quixote de La Mancha - 2 Parte*. Acesso em 2008, disponível em eBooks Brasil: <http://www.ebooksbrasil.com>
- CESAR, M. F. (2007). Como se existisse a humanidade. *Arte & Ensaio*, 17-25.
- CLÉMENT, E., DEMONQUE, C., HANSEN-LOVE, L., & KAHN, P. (1999). *Dicionário Prático de Filosofia*. Lisboa: Terramar.
- COMTE-SPONVILLE, A. (1999). *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes.
- COOK, P., & outros. (1994). *Guide to Archigram*. Londres: Academy Editions.
- COSTA, F. N. (2007). *A identidade de um novo corpo e o corpo mutante da arquitetura: as próteses como mediação sensorio-espacial na experiência contemporânea*. Porto Alegre: PROPARG/UFRRGS. [tese de doutorado].
- DAVIS, M. (2007). *Ciudades muertas: ecología, catástrofe y revuelta*. Madrid: Traficantes de sueños.
- DEL RIO, V. (2003). Construindo o nosso lugar: interseções entre o mundo interior e o ambiente. *Cadernos do Proarq - UFRJ*, 7, pp. 3-19.
- DELEUZE, G. (2005). *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus.
- DELEUZE, G. (1991). *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Edições 70.
- DELEUZE, G. (2006). A idéia de gênese na estética de Kant. In: D. (. LAPOUJADE, *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras.
- DELEUZE, G. (1983). *A imagem-movimento: cinema I*. São Paulo: Brasiliense.
- DELEUZE, G. (2005). *A Imagem-tempo: cinema II*. São Paulo: Brasiliense.

- DELEUZE, G. (1992). *Conversações*. São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, G. (1997). *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34.
- DELEUZE, G. (1978). *Cuatro lecciones sobre Kant*. Acesso em 2009, disponível em <http://www.philosophia.cl/>
- DELEUZE, G. (2006). *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal.
- DELEUZE, G. (2002). *Espinosa, filosofia prática*. São Paulo: Escuta.
- DELEUZE, G. (1992). *Foucault*. Lisboa: Vegas.
- DELEUZE, G. (2007). *Francis Bacon: lógica das sensações*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- DELEUZE, G. (2008). *Idéia e afeto em Espinoza*. Acesso em 2008, disponível em [webdeleuze: http://www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)
- DELEUZE, G. (2000). *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- DELEUZE, G. (27 de 06 de 1999). O ato de criação. *Folha de São Paulo* .
- DELEUZE, G. (1987). *Proust e os signos*. São Paulo: Forense Universitária.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1995). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1). São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1995). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 2). São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1996). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 3). São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 4). São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 5). São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1996). *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1992). *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- DELEUZE, G., & PARNET, C. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Escuta.
- DERRIDA, J. (2004). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- DERRIDA, J. (1995). La desconstrucción y lo otro. In: R. KEARNEY, *La paradoja europea*. Barcelona: Tusquets.
- DERRIDA, J. (1982). *Nietzsche e a filosofia*. Lisboa: Edições 70.
- DERRIDA, J. (2007). Um inédito de Derrida. *Cult*, 117, 63-64.
- DIDIER-WEILL, A. (1999). *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. São Paulo: Companhia de Freud.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- DIEGUES, C. (Escritor), & DIEGUES, C. (Diretor). (2006). *O maior amor do mundo* [Filme Cinematográfico]. Brasil.
- DOSTOIEVSKI, F. (2005). *Noites Brancas*. São Paulo: Editora 34.
- DREXLER, J. (Compositor). (1999). El sur del sur. Em *Frontera*. Madrid, Espanha.
- DREXLER, J. (Compositor). (2006). Sanar. Em *12 segundos de oscuridad*. Madrid, Espanha.
- DUARTE, F. (s.d.). *Nomadismo e desterritorialização urbana: Nova York*. Acesso em 2008, disponível em Rizoma: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=173&secao=anarquitectura>
- DURAS, M. (Escritor), & RESNAIS, A. (Diretor). (1959). *Hiroshima meu amor* [Filme Cinematográfico]. França.
- DURAS, M. (2007). *O amante*. São Paulo: Cosac Naify.
- EISENMAN, P. (2006). En Terror Firma: na trilha dos grotescos. In: K. NESBITT, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify.
- EISENMAN, P. (1987). *Houses of cards*. New York: Oxford University Press.
- ENGEL, P. (2009). *Produzindo um corpo sensível. Algumas idéias para (re)pensar a aprendizagem da percepção na formação do arquiteto*. Acesso em 2009, disponível em Vitruvius: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp506.asp>



- ESPINOSA, B. d. (1973). *Ética*. São Paulo: Abril Cultural.
- ESSINGER, C. (dezembro de 2006). Surpresa da Butuí. (E. ROCHA, Entrevistador) Pelotas.
- FARINA, C. (2002). Artíficos Perros. *Zettel - Revista de Arte y Ciencias Sociales*, 3, 47-58.
- FARINA, C. (2007). La formación del territorio. Saber del abandono y creación de un mundo. In: W. M. GÓMEZ, & S. M. QUINTERO, *Educación, cuerpo y ciudad. El cuerpo en las interacciones e instituciones sociales* (pp. 115-128). Medellín: Funámbulos.
- FARJANI, A. C. (1987). *Édipo Claudicante: do mito ao complexo*. São Paulo: Centro de Estudos Psicanalíticos.
- FERREIRA, A. G. (2002). *Dicionário de Português-Latim* (2 ed.). São Paulo: Porto.
- FLEURQUIN, V., & LAFFON, M. (1995). *Diccionari dels sentiments: diccionari íntim*. Barcelona: Pirene.
- FONSECA, T. M. (2003). A cidade subjetiva. In: T. M. FONSECA, & P. G. KIRST, *Cartografias e devires: a construção do presente* (pp. 253-257). Porto Alegre: UFRGS.
- FOUCAULT, M. (1999). *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes.
- FOUCAULT, M. (2008). *História da Loucura: na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva.
- FOUCAULT, M. (2005). *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.
- FOUCAULT, M. (1997). Los espacios otros. *Astrágalo*, 46-49.
- FOUCAULT, M. (2002). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- FOUCAULT, M. (1987). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. (1982). *O que é loucura?* São Paulo: Brasiliense.
- FREUD, S. (1998). *Além do Princípio do Prazer*. Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, S. (1981). *La negación*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FREUD, S. (1976). *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, S. (2006). *O Futuro de uma Ilusão, o Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago.
- FREUD, S. (1996). *Sobre a introdução do conceito de Narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago.

- FUÃO, F. F. (2008). *A interioridade da arquitetura*. Acesso em 2008, disponível em Fernando Fuão: <http://www.fernandofuao.arq.br>
- FUÃO, F. F. (2007). *A representação de Matias*. Acesso em 2007, disponível em <http://www.fernandofuao.arq.com>
- FUÃO, F. F. (1992). *Arquitectura como collage. tese de doutorado*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya. [tese de doutorado].
- FUÃO, F. F. (2008). *As bordas do tempo II: repetição e diferença*. Acesso em 2008, disponível em Fernando Fuão: <http://www.fernandofuao.arq.br>
- FUÃO, F. F. (2008). *Cidades Fantasmas*. Acesso em 2009, disponível em Fernando Fuão: <http://www.fernandofuao.arq.br>
- FUÃO, F. F. (2004). Editorial. *Arqtexto: Identidade*, 5, pp. 4-5.
- FUÃO, F. F. (2009). Marcia Tiburi e a Filosofia Cinza. Porto Alegre: não publicado.
- FUÃO, F. F. (2008). *O corpo figura: para uma compreensão do corpo e sua representação na collage*. Acesso em 2008, disponível em <http://www.fernandofuao.arq.br>
- FUÃO, F. F. (2003). O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? *Revista Arqtexto*, 3-4.
- FUÃO, F. F. (2007). *Sob viadutos*. Acesso em 2007, disponível em Fernando Fuão: <http://www.fernandofuao.arq.br>
- FUÃO, F. F. (2008). *Viagem ao fim do mundo*. Acesso em 2008, disponível em Fernando Fuão: <http://www.fernandofuao.arq.br>
- FUGANTI, L. (1990). Saúde, desejo e pensamento. *Revista Saúde e Loucura*, 6.
- GALLO, S. (2003). *Deleuze e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica.
- GALPERIN, C., MANTOVANI, B., MUylaERT, A., HAMBURGUER, C. (Escritores), & HAMBURGUER, C. (Diretor). (2006). *O ano em que meus pais saíram de férias* [Filme Cinematográfico].
- GALVÃO, S. (2006). *O natal do fazedor de montanhas*. Acesso em 2009, disponível em A mosca na sopa: <http://amoscanasopa.blogspot.com/2006/12/o-natal-do-fazedor-de-montanhas.html>

- GAUSA, M., GUALLART, V., SORIANO, F., MÜLLER, W., PORRAS, F., & MORALES, J. (2000). *Diccionario Metáplois de Arquitectura Avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*. Barcelona: Actar.
- GIL, G. (Compositor). (1974). Copo Vazio. Gege Edições Musicais.
- GLAVIC, C. (2005). Caer en cuenta de la pérdida de tiempo (perder la cuenta de la cada del tiempo). *Arq Chile*, 59, 24-27.
- GODFREY, R. (Escritor), & GODFREY, R. (Diretor). (2002). *Naqoyqatsi: Life as war* [Filme Cinematográfico]. EUA.
- GREEN, A. (2006). *Psicanálise Contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago.
- GREENAWAY, P. (Diretor). (1991). *A última tempestade* [Filme Cinematográfico]. Japão/Itália/França/Inglaterra.
- GREENAWAY, P. (Diretor). (1983). *Indeterminacy: story no.46, 4 e 22. 4 American Composers I. Jhon Cage* [Filme Cinematográfico]. USA. Acessado em 2007, disponível em: <http://www.ubuweb.com/film/cage.html>.
- GUATTARI, F. (1990). *As três ecologias*. São Paulo: Papirus.
- GUATTARI, F. (2000). *Caosmose*. São Paulo: Editora 34.
- GUATTARI, F. (1998). *O Inconsciente Maquínico: ensaios de esquizoanálise*. São Paulo: Papirus.
- GUATTARI, F., & ROLNIK, S. (2006). *Micropolítica. Cartografias del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- GUEX, G. (1973). *La névrose d'abandon* (2 ed.). Paris: Presses Universitaires de France.
- GUEX, G. (1973). *O Síndrome do Abandono*. Rio de Janeiro: Record.
- GUTIERREZ, E. (2004). *Barro e Sangue: mão de obra, arquitetura e urbanismo em Pelotas (1777-1888)*. Pelotas: UFPel.
- HAMPTON, C., LACLOS, P. C. (Escritores), & FREARS, S. (Diretor). (1988). *Ligações Perigosas* [Filme Cinematográfico].

HARAWAY, D. (2000). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: T. T. SILVA, *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.

HIDEGGER, M. (1984). *Sobre a essência da verdade*. São Paulo: Abril Cultural.

HOUAISS. (2001). *Dicionário Eletrônico. Versão 1.05*. Rio de Janeiro: Objetiva.

HOUAISS, A., & VILLAR, M. d. (2001). *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

[http://azer.com/aiweb/categories/magazine/52\\_folder/52\\_articles/52\\_oily.html](http://azer.com/aiweb/categories/magazine/52_folder/52_articles/52_oily.html). (s.d.). Acesso em 2008

<http://castelodoterror.webnode.com/>. (s.d.). Acesso em 2010

[http://en.wikipedia.org/wiki/Buckner\\_Building](http://en.wikipedia.org/wiki/Buckner_Building). (s.d.). Acesso em 2008

[http://en.wikipedia.org/wiki/Pripyat,\\_Ukraine](http://en.wikipedia.org/wiki/Pripyat,_Ukraine). (s.d.). Acesso em 2008

<http://englishrussia.com/?p=276>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://listverse.com/travel/top-10-interesting-abandoned-places> . (s.d.). Acesso em 2008

<http://mechanised.livejournal.com/?skip=7>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Atmosfera>. (s.d.). Acesso em 2009

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dionisio> . (s.d.). Acesso em 2009

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Emoticon>. (s.d.). Acesso em 2010

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Esquizoan%C3%A1lise>. (s.d.). Acesso em 2009

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Hospedeiro>. (s.d.). Acesso em 2009

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Oradour-sur-Glane>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Orfeu>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Parkour>. (s.d.). Acesso em 2010

<http://tuaregs.free.fr/>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://weburbanist.com/wp-admin/http/adventure.howstuffworks.com/destinations/abandoned-city2.htm>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://weburbanist.com/wp-admin/http/funtasticus.com/20080306/kolmanskop-a-ghost-town-buried-in-the-sand>. (s.d.). Acesso em 2008

[http://www.abandonedbutnotforgotten.com/staten\\_island\\_monastery.htm](http://www.abandonedbutnotforgotten.com/staten_island_monastery.htm). (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.angelfire.com/extreme4/kiddofspeed/camps/camps.html>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.artigos.com/artigos/humanas/psicologia/agressividade-342/artigo/>. (s.d.).

<http://www.artigos.com/artigos/humanas/psicologia/agressividade-342/artigo/>. (s.d.). Acesso em 2009

<http://www.bijari.com.br/>. (s.d.). Acesso em 2010

<http://www.daggerofhell.com.br/paintball.htm>. (s.d.). Acesso em 2010

<http://www.danheller.com/turkey-kaya-koy.html>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.darkroastedblend.com/2008/01/abandoned-amusement-parks.html>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.doobybrain.com/2008/05/01/my-father-lived-in-kowloon-walled-city/>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.elenas-vieques.com/imandu.html>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.englishrussia.com/?p=1305%20>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.fgbbh.org.br/glossario.htm>. (s.d.). Acesso em 2010

<http://www.flickr.com/photos/dsnet/sets/219727>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.flickr.com/photos/miudarickes/1496743554>. (s.d.). Acesso em 2009

<http://www.flickr.com/photos/raqueltoth/2773868106/>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.fsgfort.com/DB/C077/28/Text.htm>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.ghosttownpix.com/bc/cody.html>. (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.hrgigermuseum.com>. (s.d.). Acesso em 2008

[http://www.imagea.org/photos/southamerica\\_western\\_antarctica/aq/deception/imagepages/imag e5.htm](http://www.imagea.org/photos/southamerica_western_antarctica/aq/deception/imagepages/imag e5.htm). (s.d.). Acesso em 2008

[http://www.opacity.us/gallery87\\_wrecks.htm](http://www.opacity.us/gallery87_wrecks.htm). (s.d.). Acesso em 2008

[http://www.opuszczone.com/lista\\_woj.php?miejsce=borne&lang=en](http://www.opuszczone.com/lista_woj.php?miejsce=borne&lang=en). (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.pendolo.com.br>. (s.d.). Acesso em 2009

<http://www.seamlessterritory.org/Agdam/>. (s.d.). Acesso em 2008

[http://www.tranism.com/weblog/archives/2006/08/the\\_abandoned\\_c\\_1.html](http://www.tranism.com/weblog/archives/2006/08/the_abandoned_c_1.html). (s.d.). Acesso em 2008

<http://www.weburbanist.com>. (s.d.). Acesso em 2008

HUME, D. (1989). Ensaios políticos, morais e literários. In: G. BERKELEY, & D. HUME, *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural.

JACKSON, J. H. (1998). *Evolution and dissolution of the nervous system*. New Yorque: Continuum Publishing.

JACOBS, J. (2001). *Morte e Vida nas grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes.

JÁUREGUI, J. M. (2002). *O intangível em psicanálise e arquitetura*. Acesso em 2009, disponível em Vitruvius. Arqtextos 25: [http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq025/arq025\\_03.asp](http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq025/arq025_03.asp)

JEUDY, H.-P. (1990). *Memória do Social*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

JEUDY, H.-P. (2006). Reparar: uma nova ideologia cultural e política. In: P. B. JAQUES, & H.-P. JEUDY, *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA.

JUSTO, J. S., & NASCIMENTO, E. C. (2005). Errância e delírio em andarilhos de estrada. *Psicologia: reflexão e crítica*, 177-187.

KAFKA, F. (2000). Blumfeld, um solteirão. In: F. KAFKA, *A Muralha da China*. Rio de Janeiro: Itatiaia.

KAFKA, F. (1999). *Um médico rural*. São Paulo: Cia das Letras.

KANT, I. (2005). *Crítica da Faculdade do Juízo*. São Paulo: Forense Universitária.

KASTRUP, V., PASSOS, E., & ESCÓSSIA, L. d. (2009). *Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.

- KHOURI, C. (Escritor), & SCOTT, R. (Diretor). (1991). *Thelma e Louise* [Filme Cinematográfico]. USA.
- KOOLHAAS, R., & MAU, B. (1995). *S,M,L,XL*. New York: The Monacelli Press.
- KOOLHAAS, R., KWINTER, S., & BOERI, S. (2000). *Mutaciones*. Barcelona: Actar.
- KURY, M. d. (2003). *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. São Paulo: Jorge Zahar.
- LAPLANCHE, J., & PONTALIS, J. B. (2001). *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins.
- LEMONS, A. C. (1987). *O que é arquitetura?* São Paulo: Brasiliense.
- LEROI-GOURHAN, A. (1987). *O gesto e as palavras II: memória e ritmos*. Lisboa: Edições 70.
- LEVINAS, E. (1998). *Da existência ao existente*. Campinas: Papirus.
- LEVINAS, E. (1982). *De l'Évasion*. Paris: Fata Morgana.
- LIHTNOV, D. D., BARROS, L. A., & VIEIRA, S. G. (2009). *Análise de Empreendimento comercial de Grande Superfície: Estudo de Caso do Shopping Praça XV, Pelotas-RS*. Acesso em 2009, disponível em [http://www.ufpel.tche.br/cic/2009/cd/pdf/CH/CH\\_01992.pdf](http://www.ufpel.tche.br/cic/2009/cd/pdf/CH/CH_01992.pdf)
- LIMA, A. C. (2006). *Arquitessitura: três ensaios transitando entre a filosofia, a literatura e a arquitetura*. Maringá: UEM.
- LOSCHIAVO, M. C. (2005). Arquitetura, os moradores de rua e a transfiguração de nossa sociedade. *ARQTEXTO*, 7, 12-15.
- LYNCH, K. (1995). *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- LYNCH, K. (2005). *Echar a perder: un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MACHADO, D. (2001). *Friedrich Nietzsche: breviário de citações*. São Paulo: Landy.
- MACHADO, R. (1990). *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal.
- MAGALHÃES, M. O. (2007). O castelo e seu dono. *Diário Popular*, p. 2.
- Mário, Q. (2005). *Sapato Florido*. Porto Alegre: Globo.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2002). *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- MARX, K., & ENGELS, F. (2008). *Obras escolhidas* (Vol. 2). São Paulo: Alfa-Omega.

- MATTA-CLARK, G. (Diretor). (1975). *Conical intersect* [Filme Cinematográfico]. França. Acessado em 2007, disponível em: <http://www.ubu.com/film/gmc.html>.
- MATTA-CLARK, G. (Diretor). (1975). *Day's end* [Filme Cinematográfico]. EUA. Acessado em 2007, disponível em: <http://www.ubu.com/film/gmc.html>.
- MATTA-CLARK, G. (Diretor). (1974). *Splitting* [Filme Cinematográfico]. EUA. Acessado em 2007, disponível em: <http://www.ubu.com/film/gmc.html>.
- MATTA-CLARK, G. (Diretor). (1971). *Tree dance* [Filme Cinematográfico]. EUA. Acesso em 2007, disponível em: <http://www.ubu.com/film/gmc.html>.
- MCCLORY, K. (Escritor), & SCOTT, R. (Diretor). (1979). *Alien, O 8º passageiro* [Filme Cinematográfico]. Reino Unido.
- MELVILLE, H. (2008). *Moby Dick*. São Paulo: Cosac Naify.
- MENDES, D. F. (Escritor), & AMORIM, V. (Diretor). (2003). *O caminho das nuvens* [Filme Cinematográfico]. Brasil.
- MIRANDA, C. L. (2006). *Os dilemas da arquitetura e seu objeto perdido*. Acesso em 2007, disponível em Tempo de crítica: <http://www.tempodecritica.com/link020108.htm#1#1>
- MOEHLECKE, V. (2005). *O dançar do corpo: experimentações rebeldes no contemporâneo*. Porto Alegre: UFRGS. [dissertação de mestrado].
- MONTANER, J. M., & PERÉZ, F. G. (2003). *Teorías de la arquitectura: memorial Ignasi de Solà-Morales*. Barcelona: UPC.
- MOURA, R. R., & SCHLEE, A. R. (1998). *100 Imagens da Arquitetura Pelotense*. Pelotas: Pallotti.
- NANCY, J.-L. (2000). *Corpus*. Lisboa: Veja.
- NANCY, J.-L. (1983). *L'imperatif categorique. Paris, 1983*. Paris.
- NASCIMENTO, F. (2006). *Errância e acaso, angústia e morte em 'Les dernières nuits de Paris', de Philippe Soupault*. Acesso em 2007, disponível em Revista Agulha: <http://www.revista.agulha.nom.br>
- NEGRI, A. (2003). *Kairós, Alma Venus, Multidão: nove lições ensinadas a mim mesmo*. Rio de Janeiro: DP&A.
- NEGRI, T., & HARDT, M. (2005). *Multidão*. São Paulo: Record.



- NESBITT, K. (2006). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify.
- NIETZSCHE, F. (2003). *Assim falou Zaratrustra*. São Paulo: Martin Claret.
- NIETZSCHE, F. (2001). *Gaia da ciência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- NIETZSCHE, F. (1988). *Genealogia da Moral: uma polêmica*. São Paulo: Cia. das Letras.
- NIETZSCHE, F. (2005). *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Cia das Letras.
- NIETZSCHE, F. (2002). *Para além do bem e do mal*. São Paulo: Martin Claret.
- OBICI, G. (2006). *Condição de escuta:..* São Paulo: PUC-SP. [dissertação de mestrado].
- OBRINGER, L. (2008). *Como funciona o déjà vu*. Acesso em 2008, disponível em <http://pessoas.hsw.uol.com.br>
- OLIVEIRA, C. (1987). *Dicionário Cartográfico*. Rio de Janeiro: IBGE.
- ONETO, P. (1997). Um grande filósofo menor. In: J. VASCONCELLOS, & E. A. FRAGOSO, *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: UEL.
- PAESE, C. (2006). *Caminhando: o caminhar e a cidade*. Porto Alegre: UFRGS/PROPAR. [dissertação de mestrado].
- PALLASMAA, J. (2006). A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: K. NESBITT, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1985*. São Paulo: Cosac Naify.
- PALOMBINI, A. d. (2007). *Vertigens de uma psicanálise a céu aberto - a cidade: contribuições do acompanhamento terapêutico à clínica na reforma psiquiátrica*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. [tese de doutorado].
- PEIXOTO, N. B. (2003). *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac.
- PETER, A., & GRAY, E. (2005). *Elien Gray*. New Yorque: Thames & Hudson.
- PETERS, M. (2000). *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Belo Horizonte: Autêntica.
- PLUS, M. (2006). *Arquitetura e Filosofia*. São Paulo: Annablume.

- POE, E. A. (2008). *El hombre de la multitud*. Acesso em 2008, disponível em Bifurcaciones: <http://www.bifurcaciones.cl/006/Poe.htm>
- PRADO, M. (Escritor), & PRADO, M. (Diretor). (2006). *Estamira* [Filme Cinematográfico]. Brasil.
- PROUST, M. (2002). *Em busca do tempo perdido: do lado de Swann* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Ediouro.
- QUINTANA, M. (2005). *Apontamentos de história sobrenatural*. Porto Alegre: Globo.
- QUINTANA, M. (2005). *Sapato Florido*. Porto Alegre: Globo.
- RABELO, F. A. (2007). *Arquitetura e Música: interseções polifônicas*. Goiânia: UFRGS/PROPAR/UCG.
- RAJCHMAN, J. (2002). *Construções*. Lisboa: Relógio D'Água.
- RAMIL, V. (1993). A estética do frio. In: L. A. FISCHER, *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: UFRGS.
- RAMIL, V. (Compositor). (2008). A ilusão da casa.
- RAMIL, V. (2008). *Satolep*. São Paulo: Cosacnayify.
- RIBEIRO, C. J. (2008). *Cartografias Caboclas*. Pelotas: EDUCAT/UCPel.
- RIBEIRO, R. (18 de 03 de 2001). Cerveja: a Cultura mais amarga de Pelotas. *Diário Popular* , p. 3.
- ROCHA, E. (2008). Cartografias Urbanas. *Projectare* , 2, 162-172.
- ROCHA, E. (2003). *Informática e ensino de projeto: as novas tecnologias digitais no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Pelotas*. Pelotas: UFPel. [dissertação de mestrado].
- RODRIGUES, C. G. (2006). *Por uma pop'escrita acadêmica educacional*. Porto Alegre: UFRGS. [tese de doutorado].
- RODRIGUES, P. (25 de outubro de 2006). Há algo estranho no entorno da praça. *Diário Popular* , p. 14.
- ROLNIK, S. (2006). *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: UFRGS.
- ROLNIK, S. (1999). Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea. In: L. SANTAELLA, & J. A. VIEIRA, *Caos e ordem na filosofia e nas ciências* (pp. 206-221). São Paulo: Face/Fapesp.

- ROLNIK, S. (1998). Subjetividade Antropofágica. In: P. HERKENHOFF, & A. PEDROSA, *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Bienal Internacional de São Paulo.
- ROUDINESCO, E., & PLON, M. (1998). *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- RUSSEL, B. (1967). *História da filosofia Ocidental. Livro Terceiro*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- RUSSEL-WOOD, A. J. (1981). *Fidalgos e filantropos. A Santa Casa de Misericórdia da Bahia, 1550-1755*. Brasília: UnB.
- SACRAMENTO, C. D., & RODRIGUES, C. G. (2008). Afecções da música contemporânea: um estudo sobre a dimensão criadora na formação de um professor de piano. *CIC UFPel*. Pelotas: UFPel.
- SANTOS, M. (2001). Um outro mundo urbano é possível. *Cadernos Especial Le Monde Diplomatique*, p. 15.
- SARAMAGO, J. (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia das Letras.
- SARAMAGO, J. (1996). *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Cia das Letras.
- SAROLDI, N. (2008). *Luto e Melancolia: a sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Brasiliense.
- SCHOPENHAUER, A. (1970). *Dores do mundo*. São Paulo: Publicações.
- SCHOPENHAUER, A. (2009). *El amor, las mujeres y la muerte*. Acesso em 2009, disponível em Livros Tauro: <http://www.LibrosTauro.com.ar>
- SERRES, M. (2004). *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- SHAKESPEARE, W. (1623). *A tempestade*. Acesso em 2008, disponível em Ebooks: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/tempestade.html>
- SHAKESPEARE, W. (1985). *Hamlet*. São Paulo: Disal Editora.
- SILVA, P. R. (2006). *A Educação Ambiental e o Projeto Ecomunitarismo na Cidade de Pelotas - RS: uma análise qualitativa de resultados*. Rio Grande: FURG.
- SILVA, T. T. (2000). A produção social da identidade e da diferença. In: T. T. SILVA, S. HALL, & K. WOODWARD, *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 73-102). Petrópolis: Vozes.

- SILVA, T. T. (2000). *Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica.
- SOÁREZ, E. (Escritor), & WADDINGTON, A. (Diretor). (2005). *Casa de areia* [Filme Cinematográfico]. Brasil.
- SÓFOCLES. (1998). *Édipo Rei*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- SOLÁ-MORALES, I. R. (1999). *Differences. Topographies of Contemporary*. Massachusetts: MIT Press.
- SPINDLER, P. (2007). *Dançando com Pina Bausch: experiências contemporâneas*. Porto Alegre: UFRGS. [dissertação de mestrado].
- TEIXEIRA, C. M. (1999). *Em Obras: história do vazio em Belo Horizonte*. São Paulo: Cosacnaify.
- TEIXEIRA, C. M. (2007). *O capim*. Acesso em 2007, disponível em ARQTEXTO: <http://www.vitruvius.com.br/arqtexto>
- TIBURI, M. (2004). Brasil Cinza. *Arqtextos: Identidade*, pp. 42-49.
- TIBURI, M. (2004). *Filosofia Cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre: Escritos.
- TIBURI, M. (2008). *Filosofia em comum: para ler-junto*. Rio de Janeiro: Record.
- TRIER, L. v. (Escritor), & TRIER, L. v. (Diretor). (2003). *Dogville* [Filme Cinematográfico]. Dinamarca, Suécia, Noruega, Finlândia, Reino Unido, França, Alemanha e Países Baixos.
- TURKLE, S. (2007). *Evocative Objects: Things We Think With*. Cambridge: MIT Press.
- UEXKÜLL, J. v. (1982). *Dos animais e dos homens*. Lisboa: Livros do Brasil.
- VALÉRY, P. (1999). *Eupalinos ou o Arquiteto*. São Paulo: Editora 34.
- VERAS, E. (12 de outubro de 2009). A casa monstro. *Zero Hora*, p. 23.
- VIDLER, A. (1994). *The Architectural Uncanny: essays in the modern unhomely*. Cambridge: MIT Press.
- VIDLER, A. (2006). Uma teoria sobre o estranhamente familiar. In: K. NESBITT, *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify.
- VIRILIO, P. (1998). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- VIRILIO, P. (1993). *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34.

- WACHOWSKI, A., WACHOWSKI, L. (Escritores), WACHOWSKI, A., & WACHOWSKI, L. (Diretores). (1999). *Matrix* [Filme Cinematográfico]. EUA.
- WARD, I., & ZARATE, O. (2002). *Psicoanálisis para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.
- WEINMANN, A. d. (2002). Reflexão sobre a crítica de Deleuze e Guattari a teoria do complexo de Édipo. *Revista Pulsional de Psicanálise*, 160, pp. 31-35.
- WENDERS, W. (1994). A paisagem urbana. *Revista do patrimônio e histórico artístico nacional*, 23, 181-189.
- WILLER, C. (1983). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM.
- WINNICOTT, D. W. (2005). *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes.
- WISNIK, J. M. (1999). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Cia das Letras.
- WOOLF, V. (2005). *Um teto todo seu*. São Paulo: Nova Fronteira.
- ZOURABICHVILI, F. (2004). *O vocabulário Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.



## apensos

Apensos são anexos, mas são pensamentos junto, juntados a todos os movimentos dessa tese. Indicações, lemes, ondas para co-mover. “Como-ver é deixar-se levar pelo objeto, é receber o impulso do que percebo e orientar-me por ele. É me deixar levar atento ao que está fora de mim, negando de certo modo o que vejo para ver mais, o que se me apresenta, mas numa espécie de negação positivadora, que não é destruição, mas recriação” (TIBURI, 2008, p. 177).





**CD-ROM: vídeos**

**[minha casa]** Virar a câmera, estremecer a imagem [00:06:43]  
Arquitetura corpo [00:04:19]  
Surpresa da Butuí [00:04:54]  
Texto completo da tese [pdf]

**[shopping praça xv]** [00:03:53]

**[castelo da XV]** [00:04:17]

**[fábrica brahma]** [00:04:30]

**[ponte Pelotas/Rio Grande]** [00:04:30]

**[meu trabalho]** Acasos [00:02:57]  
Agentes [00:02:36]  
Arquiteturas [00:03:15]  
Atemporais [00:02:53]  
Calçadas [00:02:48]  
Liberdades [00:03:04]  
Limites [00:03:27]  
Vidas [00:03:46]









