A outra produção arquitetônica

Silke Kapp

Resumo

Parte-se de uma investigação empírica acerca da produção do espaço nas favelas de Belo Horizonte, para enfocar, sob um viés teórico-crítico, a cultura arquitetônica ali desenvolvida. Trata-se de por em relevo uma dialética peculiar de adequação e resistência, assimilação e experimento, dominação e liberdade. Por um lado, é bastante evidente que a produção arquitetônica na favela se faz menos por opção do que por necessidade; assim como é notório que ela envolve valores de troca e certa lógica de mercado; que muitos de seus materiais, técnicas e padrões não representam alternativas às práticas formais vigentes, mas apenas as imitam; e que o ramo arquitetônico da indústria cultural, com seus automatismos perceptivos e comportamentais alcança também essas áreas. Por outro lado, há na favela um tipo de autonomia de indivíduos e pesquenos grupos com relação ao espaço, que simplesmente inexiste na cidade formal. Tal autonomia é efeito da própria condição de marginal ao sistema econômico, isto é, da ausência daquela divisão do trabalho, ao mesmo tempo racionalizada e irracional, que estrutura a produção capitalista desde o início até as mais recentes versões neo-liberais. Na favela ainda se criam valores de uso singulares, porque produção e consumo não estão apartados. De modo análogo, trabalho intelectual e trabalho manual mantêm, em certa medida, a reciprocidade essencial a qualquer trabalho humano, mas não ao trabalho alienado. Assim, essa produção arquitetônica dita marginal se aproxima paradoxalmente do que Theodor Adorno chamou de "comportamento mimético" ou do que Sérgio Ferro entende por "trabalho livre", e que ambos relacionam – se bem que de modos distintos – à produção artística. Resta saber se essa prática, potencialmente emancipatória e efetivamente premida por todo tipo de necessidade, poderia vir a transformar a produção arquitetônica convencional em alguma medida ou se será apenas extirpada por ela.

1.

O presente trabalho pretende uma reflexão sobre a produção arquitetônica nas vilas, favelas e periferias de uma metrópole brasileira. Ele parte de uma pesquisa empírica em Belo Horizonte: um levantamento da autoprodução (que muitas vezes é também autoconstrução). Tal levantamento considerou não só os resultados formais e as características técnicas dessa arquitetura, mas sobretudo os processos de organização dos canteiros, de tomada de decisões, de distribuição do conhecimento e de articulação de meios e de poderes. Em outras palavras, trata-se de decifrar as forças produtivas e as relações de produção postas em jogo nessa circunstâncias.

O conjunto de tais circunstâncias é aqui chamado de "outra produção arquitetônica". *Outra,* porque está à margem das instituições jurídicas, técnicas e econômicas da nossa sociedade, embora, paradoxalmente, também lhe seja imprescindível. *Produção arquitetônica,* porque proponho que nessa expressão, ou simplesmente no termo *arquitetura*, se inclua todo espaço modificado pelo trabalho humano, seja ele projetado ou não, tenha ele características extraordinárias ou não. E é justamente nesse ponto que quero iniciar a abordagem crítica.

Chamar de arquitetura todo espaço modificado pelo trabalho humano não só contraria muitos teóricos da arquitetura, zelosos em reservar o termo a construções especiais, como também significa rechaçar uma distinção muito cara aos pensadores "clássicos" da teoria crítica, como Theodor Adorno, em cujo pensamento o presente texto se pauta em boa parte. Refiro-me à distinção entre arte autônoma e todas as demais atividades humanas de um modo ou de outro assemelhadas a processos ou produtos artísticos, desde artes e artesanatos tradicionais até a produção de massa da indústria cultural.

A razão pela qual penso que essa distinção não faz sentido na arquitetura é a seguinte: a peculiaridade da arte autônoma está numa conjunção de forças produtivas avançadas e relações de produção atípicas, que, ao menos em certa medida, põem essas forças produtivas em condições de determinarem-se a si mesmas em vez de serem determinadas heteronomamente. Na arquitetura, essa conjunção é interditada pela existência de um projeto concebido *a priori.* O projeto predefine o resultado do canteiro e, ao menos nas nossas circunstâncias, detém o monopólio da aplicação dos meios técnicos mais avançados, enquanto que os sujeitos do próprio canteiro são privados do conhecimento que lhes permitiria decidir sobre aquilo que fazem. Esse aspecto me parece chave para uma análise da autoprodução que vá além da constatação de suas

precariedades sócio-econômicas. Por isso, cabe desdobrá-lo um pouco mais (o que farei na segunda parte deste texto), para então (na terceira parte) retomar a discussão da "outra produção".

2.

Adorno entende a arte como "refúgio do comportamento mimético" e, ao mesmo tempo, como partícipe ativa da racionalidade enquanto "conjunto dos meios de dominação da natureza"[1]. Dessa dialética de mímesis e racionalidade resultam procedimentos experimentais, no sentido enfático do termo, isto é, não apenas casualidades caóticas ou acidentes incorporados propositalmente visando a efeitos inusitados, mas experimentos em que "o sujeito artístico pratica métodos cujo resultado objetivo não pode prever" (ÄT43) ou faz coisas das quais não sabe o que são[2]. Adorno chega a comparar o sujeito artístico a um vedor (que procura água com uma forquilha), pois ele segue o caminho para o qual o objeto o "puxa pela mão"[3], como que executando a própria objetividade. Para isso, mobiliza toda técnica de que dispõe. Nesse sentido, o processo artístico é oposto à consecução instrumental, pois em lugar de usar a técnica para impôr ao material formas e conteúdos predeterminados, põe a técnica a serviço de um processo singular. Há, nesse processo, um irredutível componente de espontaneidade (cf. ÄT287), combinado a um igualmente irredutível esforço de construção, mas que, por isso mesmo, "exige soluções que as representações pelo ouvido ou pelo olho não têm presente imediatamente e com precisão"[4]. É absolutamente estranha a tal processo uma definição externa e *a priori* que lhe garanta esse ou aquele resultado. "De olhos vendados, a racionalidade estética deve se lançar no processo de formação (*Gestaltung*), em lugar de dirigí-lo de fora".[5]

Na prática, não é possível induzir ou programar um processo dessa espécie, nem muito menos organizá-lo à maneira da produção industrial. Mas ele tem certas condições de possibilidade objetivas. A principal delas é justamente a ausência de dominação nas relações de produção; o que significa, entre outras coisas, a livre disposição do sujeito produtor sobre seus meios de produção. Para que haja envolvimento concreto e aberto com um material, que por si só já é sempre historicamente pré-formado e deformado, é preciso que haja a possibilidade de livrá-lo dessas preformações e deformações. Caso contrário, recai-se na execução de uma rotina qualquer. Para Adorno, essa possibilidade de emancipação do material, e do próprio sujeito no trabalho com o material, ocorreu de forma exemplar e talvez única – ainda que apenas temporária – na revolução musical de Schönberg no início do século XX. Heinz Steinert evidenciou o quanto essa "revolução" dependeu de uma luta bastante prosaica pelo domínio dos

meios de produção artísticos e do desvencilhamento do aparato institucional em que a produção musical estava inserida e que lhe prescrevia uma série de procedimentos[6]. Depois de alguns escândalos nas apresentações públicas de suas composições – escândalos que na época ainda não eram almejados enquanto tais –, Schönberg tenta recuperar a autonomia, criando associações de músicos e amantes da música nova, que deveriam ajudar a financiar uma produção não submetida aos ditames do mercado. Além o fato de que ele não vivia de suas composições, mas do que ganhava como professor e regente, procurou criar condições de produção relativamente livres – o que, no caso, inclui a colaboração de um pequeno grupo de músicos e a possibilidade de execução para um público. Dentro das limitações de qualquer maneira impostas pelo contexto social, o trabalho de Schönberg reuniu relações de produção autônomas com um domínio avançado do material e da técnica musicais.

Mais ainda do que na música, a possibilidade dessa relativa autonomia é evidente em atividades como pintura, escultura ou literatura. É claro que de qualquer maneira as condições favorecem o enredamento do produtor na imensa empresa de galerias, exposições, publicações, críticos, editores, bolsas, subvenções, prêmios, etc. Mas o pintor que opera seus material pictórico e o escritor que se envolve com seu material lingüistico ainda têm a possibilidade de adquirir seus próprios pincéis e papéis. Na arquitetura, pelo contrário, nada disso é possível. Não porque arquitetos raramente dispõem de recursos para construir o que querem, mas porque, desde o Renascimento, quando passaram à função exclusiva de desenhar projetos, deixaram de ser os sujeitos que se envolvem efetivamente com o material: quem faz isso, são os trabalhadores no canteiro. A divisão entre trabalho intelectual e manual que caracteriza o trabalho alienado, se instalou cedo na arquitetura.

Pelo lado do arquiteto isso significou um distanciamento cada vez maior do objeto real: o espaço construído. Os recursos técnicos aparentemente avançados de que a arquitetura moderna e contemporânea dispõe, como o cálculo estrutural ou as ferramentas de desenho, são, sem exceção, instrumentos abstratos, muito mais eficazes no controle do que na real investigação de possibilidades espaciais. Ao mesmo tempo, a relação entre o sujeito artístico e seu objeto foi transferida – no sentido psicanalítico da transferência – aos instrumentos de desenho. Daí o fetiche do traço, do gesto, do croquis, como se entre a mão e o lápis ou entre a imaginação e o *software* de modelagem houvesse algo da substância da própria construção. Mas nessa relação não há objeto, apenas pseudo-objetos, isto é, representações das quais foi subtraída de antemão qualquer resistência às intenções do projetista. As resistências que ele experimenta são aquelas

impostas de fora, como normas de mercado ou coisas semelhantes. Não existe nisso uma racionalidade estética que se lança "de olhos vendados no processo de formação" de um objeto, mas apenas um racionalismo – sem adjetivos – que dirige esse objeto de fora.

Pelo lado do construtor, que executa o trabalho material e que durante muito tempo – pelo menos até o século XIX – manteve o domínio de suas técnicas, isso significou restrições cada vez maiores ao avanço do conhecimento, à experimentação e à reflexão no fazer. Seu trabalho foi paulatinamente "idiotizado" (para usar a expressão de Gorz). E ainda quando o construtor mantém algum domínio de técnicas tradicionais, não dispõe dos recursos mais avançados que, ao menos em tese, poderiam ser mobilizados no processo de consecução de um espaço arquitetônico. Como diagnosticou Sérgio Ferro, a produção arquitetônica convencional – projetada, legitimada por instâncias públicas e profissionais e inserida no mercado formal – é produção manufatureira: ela depende da habilidade de trabalhadores manuais, mas os põem sob um comando totalizador, atrofiando seu domínio do ofício e tornando impossível a produção independente.

O mesmo Sérgio Ferro observa também o quanto uma pressuposta afinidade das atividades humanas inseridas no "sistema moderno das artes" (Kristeller) fez esquecer essas diferenças cruciais, inclusive na teoria estética de Theodor Adorno.

> Mesmo Adorno, que valorizou intensamente os conceitos fundamentais de material e de técnica em sua *Teoria Estética,* passa indiferentemente, em seu texto, da música à arquitetura e à pintura: sem questionar suas particularidades produtivas. E, no entanto, sua crítica do tratamento da orquestra por Wagner teria podido levá-lo a uma outra abordagem, em especial da arquitetura.[7] (ATL241)

Ferro se refere ao "Ensaio sobre Wagner", em que Adorno constata, por exemplo, que a organização da orquestra de Wagner segue o princípio do "ocultamento da produção pela aparição [*Erscheinung*] do produto"[8]. Não se ouvem os instrumentos individuais, mas sons cuja forma de produção – vários instrumentos em uníssono – se torna misteriosa mesmo a ouvidos instruídos. Esse aspecto pode ser entendido dialeticamente. Perde-se a eloqüência da materialidade, o indício sonoro da mão, do sopro, da madeira ou do metal. Perdem-se também a individualidade das vozes e qualquer espontaneidade dos instrumentistas. Além disso, a duplicação dos sons tende ao supérfluo efeito pelo efeito. Porém, ao mesmo tempo, a produção se flexibiliza, pois se emancipa de restrições que a materialidade e as capacidades individuais lhe

impõem. Figuras sonoras que nenhum violinista poderia executar com exatidão soam corretamente no coro dos violinos "porque nele desaparecem as deficiências individuais"[9] e os rastros do trabalho vivo são apagados em prol de uma totalidade comandada pelo regente.

Tudo isso seria aplicável com ainda mais pertinência à produção arquitetônica. Que Adorno não o tenha feito provavelmente está menos relacionado à falta de perspicácia do que ao seu pouco interesse pelo tema – arquitetura de qualquer modo é produção de mercadorias num sentido muito mais imediato do que outras artes. Cabe acrescentar que o arquiteto com quem o próprio Schönberg teve maior afinidade e cujos textos Adorno também leu é Adolf Loos, o único dos modernos que combate com veemência o fetiche de desenho e projeto. O argumento mais célebre e menos compreendido de Loos, que equipara o ornamento a um delito, tem por alvo exatamente esse fetiche. Loos se opõe à prática dos arquitetos da secessão vienense de inventar ornamentos no papel, sem a mínima relação com matéria, espaço e feitio reais. No tom caricatural que lhe é próprio, Loos descreve como o canteiro é dominado pelo desenho.

> E o mestre construtor recebeu um tutor. O mestre só sabia construir casas no estilo de seu tempo. Mas aquele que sabia construir em qualquer estilo passado, aquele desligado de seu tempo, o desarraigado, esse tornou-se o homem dominante: o arquiteto. [...] O mestre não podia se ocupar muito com os livros. O arquiteto tirava tudo deles. [...] Ele aprendeu a desenhar, e como não aprendia outra coisa, desenhava bem. O mestre não sabia fazer isso. [...] O arquiteto fez a arte da construção degenerar em arte gráfica. [...] O melhor desenhista pode ser mau arquiteto, o melhor arquiteto pode ser mau desenhista. [...] É terrível quando um desenho de arquitetura, que pela forma da apresentação tem de ser reconhecido como obra de arte gráfica – e de fato há artistas gráficos entre os arquitetos – é executado em pedra, ferro e vidro. A marca do objeto construído é a entediante composição plana. [...] Não são mais as ferramentas que criam as formas, mas o lápis. Pelo tipo de relevo de uma construção, pelo modo da ornamentação, sabe-se se o arquiteto trabalhou com lápis número 1 ou número 5. E que arraso do gosto o compasso causou! [...] e pedreiros e canteiros suam para entalhar e raspar toda aquela bobagem gráfica.[10]

O alvo das críticas de Loos são os arquitetos europeus da segunda metade do século XIX, mas seus principais argumentos valem igualmente para a arquitetura do Renascimento, que sobrepõe à lógica da construção um repertório formal clássico recriado de ruínas e escritos, ou à arquitetura modernista brasileira, que subjugou o canteiro a formas ditas puras e ao cálculo

estrutural abstrato, criando contra-sensos como a cúpula invertida do Congresso Nacional em Brasília. Loos tematiza essas contradições do ponto de vista de alguém criado no canteiro, no trabalho manual (seu pai era mestre de cantaria). Em algumas passagens, ele até parece intuir que toda a nova arquitetura gira em torno da sedimentação de quantidades cada vez maiores de trabalho, de mais-valia. Mas Loos não chega a discutir as relações de produção na arquitetura, nem o papel da tecnologia para as transformações dessas relações.

O que de fato fundamenta a situação criticada por Loos é a passagem do artesanato de cooperação simples – "um grupo de trabalhadores que tem praticamente o mesmo nivel, competências muito abertas e muito pouca hierarquia"[11] – para a estrutura manufatureira de produção, que precisa do arquiteto "emancipado" do canteiro enquanto instância centralizadora. Para as obras de exceção, os monumentos, esse processo tem início já no gótico tardio:

> A iconografia da época registra-o por meio da mudança dos emblemas do arquiteto: no início, o compasso, o esquadro, o nível ou a régua são grandes como os de um contramestre; mais tarde, há apenas o compasso e o esquadro em tamanho reduzido, ferramentas do projeto, sem canteiro de obras. [...] É muito instrutivo acompanhar detalhadamente a passagem da geometria construtiva do grande compasso, arte inaugural dos construtores, tesouro e síntese de seus 'segredos' e competências, para a geometria formal do pequeno compasso, renda de curvas e contracurvas que se comunicam livremente no arabesco gratuito. Um serve para a construção que dita formas; o outro, para as formas às quais a construção deve se adaptar. Um parte do fazer para seu resultado; o outro antecipa o resultado obrigando o fazer.[12]

A dominação do canteiro pelo desenho, que a iconografia do arquiteto reflete, não chega a determinar decisivamente a construção comum ou ordinária até meados do século XIX. Apenas então se inicia uma produção em massa de espaços de trabalho e moradia também submetida a um regime manufatureiro e à separação entre o conceber e o executar. Os principais alvos das críticas de Loos são arquiteturas resultantes desse processo.

3.

A partir desse delineamento da situação de produção da arquitetura dominante em nosso contexto social e de sua contraposição à possibilidade de trabalho livre que poderia caracterizar as artes autônomas, retomemos a discussão das "outra produção arquitetônica". Ela é mais evidente e concentrada nas favelas, mas está presente também em outros espaços marginais aos

interesses da chamada indústria da construção (que na realidade deveria se chamar manufatura da construção). Não se trata de romantizar tal produção, como se ela ainda fosse efetivamente livre. Pelo contrário, é evidente que ela se faz menos por opção do que por necessidade; que ela envolve valores de troca e certa lógica de mercado; que muitos de seus materiais, técnicas e padrões não representam alternativas às práticas formais vigentes, mas apenas as imitam; e que o ramo arquitetônico da indústria cultural, com seus automatismos perceptivos e comportamentais, alcança também essas áreas. Mas, por outro lado, há na favela um tipo de autonomia de indivíduos e pequenos grupos com relação ao espaço, que simplesmente inexiste na cidade formal. Tal autonomia, que nada mais é do que efeito da condição marginal ao sistema econômico, significa que a divisão entre trabalho intelectual e trabalho material predominante na produção formal do espaço não prevalece ali. As pessoas que concebem o espaço são as mesmas que o constróem e, em geral, também as que o usam. Trabalho intelectual de concepção e trabalho manual de execução não estão apartados. A produção não é dirigida pelo lado de fora.

Contrariando as expectativas que tínhamos quando iniciamos a investigação de campo a que me referi no início, essa produção não é nem sequer dirigida imediatamente pelas condições financeiras de aquisição de seus meios. É claro que as pessoas compram o que podem – e isso não é muito. Mas, uma vez adquiridos tais meios (a posse de um pedaço de terra e os materiais de construção convencionais ou improvisados), as equações financeiras parecem perder-se de vista. Das pessoas com quem tivemos contato, ninguém guarda registros do dinheiro gasto ou pensa em "racionalizar" a construção. Quando há planos ou projetos prévios, são apenas vagas indicações que se configurarão concretamente ao longo do processo. E os (auto)construtores não costumam hesitar em desfazer e refazer o que foi feito, reconfigurar o objeto intencionado ou, enfim, experimentar.

Nesse contexto, quero lembrar muito brevemente um experimento que fizemos com jovens moradores do Aglomerado da Serra e com estudantes do primeiro período do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFMG. Tratava-se de montar um espaço em escala real a partir de uma espécie de jogo de armar, composto de tubos de pvc, conexões de madeira, tecidos e cordas. Além da limitação quantitativa dos meios e de uma definição bastante vaga de uso (um objeto que criasse espaço de sombra para acomodar os participantes), não havia regras ou imposições externas. Ainda assim, o grupo dos estudantes se pôs primeiro a inventariar todo o repertório de peças e a prefigurar e discutir soluções que levassem a um suposto aproveitamento máximos dos recursos. Já os jovens do Aglomerado simplesmente agiram, criando novas formas à medida que

surgiam novas circunstâncias e à medida que dominavam, pela prática, as características concretas dos meios disponíveis. Entendo que esse experimento indica duas formas de ação que são, por sua vez, relacionadas a duas formas de produção no espaço. O que os estudantes de arquitetura reproduzem é o registro da produção formal, sempre heterônoma. Mesmo sendo eles próprios os executores, tentam determinar, planejar e prever de antemão os resultados, garantindo que correspondam a certas "metas" (coisa que, diga-se de passagem, não aconteceu). O que os jovens do Aglomerado engendram é um processo indeterminado, sem comando prévio, ou seja, não estruturado segundo as relações de produção convencionais nos canteiros. Nesse sentido, o processo se aproxima da situação de produção autônoma das artes.

Dos diversos exemplos que colhemos e que demonstram isso em maior ou menor grau, quero mostrar aqui apenas a "Casa de Francisco".



Casa de Francisco no Aglomerado da Serra, Belo Horizonte: entrada principal ladeada por duas torres com cuidados trabalho de assentamento de blocos cerâmicos e de concreto.
Fonte: Grupo de pesquisa MOM



Francisco na cobertura-terraço de sua casa.
Fonte: Grupo de pesquisa MOM



Interior de uma das torres: vista do teto improvisado com um guarda-sol. Os espaços têm formas e dimensões inteiramente diferentes das moradias padrão produzidas formalmente.
Fonte: Grupo de pesquisa MOM



Casa de Fransciso vista pela rua abaixo, com arrimos de blocos, malhas metálicas e pedras brutas, que lembram fortificações medievais.
Fonte: Grupo de pesquisa MOM

A Casa de Francisco demonstra uma autonomia de canteiro que já não ocorre na produção convencional, e isso é visível, quase que de imediato, no próprio resultado do processo. Contudo, não se trata de uma arquitetura-arte autônoma, porque falta-lhe um aspecto essencial, traduzido na idéia de "forças produtivas avançadas". Francisco e outros autoprodutores não dispõem de conhecimentos, materiais e instrumentos elaborados e refletidos. O que eles mobilizam em prol de uma situação particular são os recursos relativamente restritos de uma produção realizada em condições financeiras e técnicas muito difíceis. Ao mesmo tempo, se dispusessem de meios técnicos mais avançados recursos, não operariam no registro em que operam, porque simplesmente esses meios mais avançados são inteiramente forjados para o canteiro heterônomo.

Não tenho a pretensão de indicar aqui qualquer "solução" para esse impasse. Quero apenas pontuar a unilateralidade da muito difundida opinião de que a autoprodução atual seria apenas e tão somente um mal a extirpar. Certamente cabe combater as condições precárias em que ela se realiza. Mas a forma de ação em si me parece estar mais próxima de uma possibilidade de emancipação da produção do espaço do que a melhor e mais sofisticada das arquiteturas projetadas. Então, talvez fosse mais pertinente imaginarmos alternativas técnicas para uma produção autônoma em lugar de tomar a própria heternomia do canteiro como condição sine qua non de uma arquitetura avançada.

[1] Adorno, Theodor. *Ästhetische Theorie.* Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990, p.86

[2] Idem, p.43. Cf. p.174.

[3] Idem, p.175.

[4] Idem, p.43. Cf. p.287.

[5] Idem, p.175.

[6] Steinert, Heinz. *Adorno in Wien.* Münster: Westfälisches Dampfboot, 2003.

[7] Ferro, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho Livre.* São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.241.

[8] Adorno, Theodor. *Gesammelte Schriften Band 13*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986, p.82.

[9] Idem, p.77.

[10] Loos, Adolf. Architektur. In: *Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930*, Wien: Prachner, 1997, p.93-96.

[11] Ferro, op.cit., p.230.

[12] Idem, p.331.