

O CONCEITO DE DIAGRAMA NA INTERFACE DA ARQUITETURA



ARIADNE MORAES SILVA

A EMERGÊNCIA DA ABORDAGEM DIAGRAMÁTICA NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA

#respiro 01 . *nature is a language, can't you read?*



## **O CONCEITO DE DIAGRAMA NA INTERFACE DA ARQUITETURA**

**A emergência da abordagem diagramática na produção  
contemporânea**

Ariadne Moraes Silva

**Universidade Federal da Bahia  
Faculdade de Arquitetura**

**PPG-AU/FAUFBA**

**Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**

**Título da Tese de Doutorado**

**O CONCEITO DE DIAGRAMA NA INTERFACE DA  
ARQUITETURA**

**A emergência da abordagem diagramática na produção  
contemporânea**

**Ariadne Moraes Silva**

**Tese** apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor. Área de Concentração: *Urbanismo*. Linha de Pesquisa: *Teoria e Crítica da Arquitetura e do Urbanismo*.

Orientação: **Prof. Dr. Pasqualino Romano Magnavita**

*Salvador, julho de 2015*

S586 Silva, Ariadne Moraes.

O conceito de diagrama na interface da arquitetura: a emergência da abordagem diagramática na produção contemporânea / Ariadne Moraes Silva. 2015.

210 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Pasqualino Romano Magnavita.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Salvador, 2015.

1. Arquitetura - Diagrama. 2. Arte - Diagrama. I. Magnavita, Pasqualino Romano. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura. III. Título.

CDU: 72

**Ariadne Moraes Silva**

**O CONCEITO DE DIAGRAMA NA INTERFACE DA  
ARQUITETURA**

**A emergência da abordagem diagramática na produção  
contemporânea**

**Banca Examinadora**

**Dra. Barbara Peccei Szaniecki (ESDI/UERJ)**

**Dr. David Moreno Sperling (IAU-USP)**

**Dr. Fernando Gigante Ferraz (PPG-AU/FAUFBA)**

**Dra. Thais de Bhanthumchinda Portela (PPG-AU/FAUFBA)**

**Dr. Pasqualino Romano Magnavita (PPG-AU/FAUFBA) – orientador**

*Salvador, julho de 2015*

Dedico este trabalho à todos os anônimos e invisíveis que sobrevivem, resistem e, criativamente, constroem as nossas cidades.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao potente, precioso e incansável Pasqualino. Habita naquele corpo uma máquina de guerra! Não há palavras no momento para demonstrar minha imensa admiração. Merci!

À François Soulages e demais pesquisadores associados do grupo Retina Internacional, pelo instigante acompanhamento e acolhida junto à Université Paris 8 - Arts des Images et Art Contemporain (Lab EA 4010 - AIAC).

Aos meus alunos, pelo estímulo, inquietação e desejo de transformação!

À minha pequena e doce Beatriz, que sempre me perguntava: "já terminou"? "Já escreveu quantas páginas"? Garota corajosa, enfrentou comigo todos os obstáculos desse desafiador caminho com motivação e alegria.

À Adriana, Adaléia, Eliézer e Arnaldo, pelo suporte e amor incondicional. Às famílias Vargas & Furze, pelo apoio e compreensão.

À Cilene Brito, Martin Badalec e Benjamin, pelo zelo primoroso e intenso carinho.

À José López, Rachel Nun e família Spati, pela acolhida em terras espanholas.

Aos queridos amigos que fiz durante minha passagem em Paris: Alexandra Montes e Glória Cecília Figueiredo, valorosíssimas companheiras de todas as horas; Corinne de la Chevalerie, professora que me aproximou ainda mais da língua francesa; Jana Lopes, Janaína Lisiak, Rose D'Agostino, Juliana Santos, Thiago Lenine, Dany Velásquez, Gabriella Gaia, André Araújo, Ivana Marques, Luiz Abrahão, Joniel Franco e as pequenas Sofia e Joana, pelos prazerosos momentos compartilhados.

À Neila Maciel e Ludmila Lipke - foram vibrantes nossas conexões internéticas! E à professora Tatiana Roque, por disponibilizar seus diagramas matemáticos.

Às estimadas Ana Fernandes, Paola Berenstein Jacques e Silvana Olivieri, pelas conversas de bastidores e provocações. À Antonio de Campos (Tuta) e Liliane Mariano, pelas indicações precisas. À queridíssima Maria José Malheiros (Zezé), por tantas lições, afeto e presteza.

À Eloísa Petti Pinheiro e Ana Carolina Bierrenbach, que me apresentaram uma nova rota de "arquiteturas modernas" na cidade da luz.

À filósofa argentina e professora da Universidad Nacional de La Plata, Silvia Solas, por me apontar os primeiros caminhos das pedras para construir essa tese.

Aos colegas dos seminários na Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis: Cíntia Tosta, Igor Câmara e Laurène Duréault, Gary Burgi, Alejandro Erbeta, Javiera Medina, Maira Mora, Bruno Zorzal, Habib Boufetah e Vrg Brczfy, pelas enérgicas trocas e apuradas críticas no processo de pensamento coletivo.

Aos colegas do Sarau Filosófico, que me acompanharam e torceram, mesmo na distância: Marcos Rodrigues, Lia Seixas, Camila Jasmin (viva a utopia!), Yara Vasku, Fernando Udo, Caio Tuy, Adriana Carvalho e Karla Brunet.

Ao ilustrador Rogério Rios, pelo auxílio nas traduções dos textos de língua inglesa e intermináveis conversas por madrugadas adentro.

Aos *#respiros* do amigo, arquiteto e fotógrafo Manuel Sá: existe amor em SP!

À Marcia Mello e Gabriela Faria, amigas lobas transversas. Marcinha, estou com saudades dos *croissants* que abrandavam ainda mais nossas manhãs parisienses. Obrigada pelo incentivo, partilha e torcida em momentos tão singulares!

À banca examinadora – Thaís Portela, Bárbara Szaniecki, David Sperling e Fernando Ferraz - pelas generosas e imprescindíveis contribuições diagramáticas!

À FAUFBA e PPG-AU, pelo suporte e apoio institucional.

Ao Programa Institucional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE/ CAPES, pelo auxílio que possibilitou a minha estadia de estudos em Paris.

## RESUMO

Esta tese de doutorado pretende inserir a discussão do diagrama, enquanto dispositivo processual e virtual, atualizado no campo da teoria e da crítica da arquitetura e do urbanismo. Em um plano de imanência conceitual, esta pesquisa aponta possíveis conexões entre as relações de forças de um diagrama incorporal, explicitados pelos filósofos franceses Gilles Deleuze (*máquina abstrata*) e Michel Foucault (*dispositivo de poder*), na interface da arquitetura e da arte.

A atualização discursiva do diagrama *deleuziano* enquanto procedimento (forças, vetores, intensidades) e conceito (incorporal, virtual, maquínico) busca privilegiar autores e enunciados que fazem crítica ao mundo da representação objetivável (macropolítica). A potência diagramática se configura como uma ferramenta instigante para pensar os processos de projetos contemporâneos, não apenas em seus aspectos formais, funcionais ou estruturais, mas sobretudo enquanto um dispositivo ético-estético emancipador (micropolítica da subjetivação – lugar da criatividade), capaz de constituir uma vigorosa resistência criativa frente aos aparelhos de captura – hegemônicos e consensuais.

A ênfase que se persegue aqui é dar mais potência à questão da arquitetura como esquema, processo e motor de arranque, em detrimento de seu produto final. Não interessa apenas o espaço concreto, mas suspender representações e intensificar a diferença. Traços, esboços, linhas, contorno - a descoberta da processualidade através de diagramas transformou-se em uma rede aberta formada por matérias e funções que constituem mutações. Todo diagrama está em devir.

**Palavras-chave:** 1. diagrama. 2. processos diagramáticos. 3. arquitetura contemporânea. 4. teoria e crítica da arquitetura e do urbanismo.

## **ABSTRACT**

This research intends to place the subject of the diagram, as a processual and virtual device, updated in the sector of theory and analysis of Architecture and Urbanism. From an inherent conceptual perspective, the study leads to possible dialogues between the formal logic - the power relations of an incorporeal and virtual diagram demonstrated by the French philosophers Gilles Deleuze (the abstract machine) and Michel Foucault (the power contrivance) - and its possible effects on Architecture and Art interface.

The updating of the Deleuze's Diagram as a process (strengths, vectors, intensities) and as concept (incorporeal, virtual, machinated), aspires to highlight authors and relevant questions that criticize the tangible world representation (macropolitics). The diagrammatic power presents itself as an instigating tool to rethink the contemporary projects, not only in its formal neither structural aspects, but as an aesthetic-ethic engine emancipator (micropolitics), capable of building a powerful creative resistance against the current hegemonic and consensual status quo.

The main purpose of this essay is to provide the Architecture with power in order to understand it as a strategy, a process, a starter rather than a final product. The built space does not matter as much as to break off representations and to detect the differences. Features, sketches, lines, strokes - the discovery of processuality through diagrams has become a wide and open net, made of subjects and functions in constant mutation.

**Keywords:** 1. diagram. 2. diagrammatic processes. 3. contemporary architecture. 4. theory and analysis of architecture and urbanism

## **SUMÁRIO**

**Introdução, 13**

**Capítulo I – Motor de arranque, 26**

Experiência diagramática, 41

Formações históricas: dispositivo de enunciados e de visibilidades, 55

Emergência e negociações, 64

*Entre o abstrato e o tangível, 70*

A crise do fundamento, 76

*Apontando vetores, 85*

**Capítulo II – Diagramas e interfaces, 91**

Avant-propos, 92

Posições diagramáticas na pintura – código digital e diagrama analógico, 104

*Pintura – o conceito do diagrama, 104*

*Três posições do diagrama: expressionismo, pintura abstrata e posição propriamente diagramática, 108*

*Código e diagrama, 109*

Francis Bacon: figura e figuração na lógica da sensação, 115

**Capítulo III – Arquivos e estratos, 124**

Maquinaria contemporânea: intersecções diagramáticas, 125

*A força do enunciados e a coerção do aparelho de Estado, 129*

*As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação), 133*

Polis & a vida nua, 136

Cartografia das sensações – micropolítica e subjetividade, 140

**Capítulo IV – O ato de criação, 152**

A arte como ato de resistência, 153

*Entre diagramas e processos, 169*

*Interioridade X Exterioridade X Anterioridade, 181*

*Contra o espetáculo, 184*

**Desfecho - Considerações transitórias, 188**

É preciso politizar e dobrar o diagrama, 189

**Referências, 200**

*O rosto humano ainda não encontrou sua face.*

Francis Bacon



Três estudos para auto-retrato (1976)

## INTRODUÇÃO

*De certa forma, medo é a filha de Deus, redimida na noite de sexta-feira. Ela não é bela, é zombada, amaldiçoada e renegada por todos. Mas não entenda mal, ela cuida de toda agonia mortal, ela intercede pela humanidade. Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E a arte é a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, televisão, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoievsky. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. A regra quer a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda floresce. Quando chegar a hora de fechar o livro, eu não terei arrependimentos. Eu vi tantos viverem tão mal e tantos morrerem tão bem.*

*Je Vous Salue Sarajevo.*

**Jean-Luc Godard**

## INTRODUÇÃO

Em 1993, Jean-Luc Godard realizou um pequeno filme intitulado *Je Vous Salue Sarajevo*, uma reflexão poética e crítica sobre os processos de padronização da cultura de massa europeia, a partir de uma foto de guerra da Bósnia capturada por Ron Haviv. A única imagem do filme acompanha um texto belíssimo lido pelo próprio Godard. Esse texto contém uma frase que é atravessada por um campo de forças quase em oposição: "cultura é a regra e a arte é a exceção". A cultura enquanto consenso e a arte enquanto dissenso, denuncia que a cultura deseja a morte da exceção porque é exatamente na arte que habita a resistência contra as imposições de regras que constituem o próprio regime capitalista e seus códigos estabelecidos.



Cenas do filme *Je Vous Salue Sarajevo* de Jean-Luc Godard (1993)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ItEHvYi8KZI>

O filme de Godard é uma experiência diagramática – ética e estética enquanto atitude política – que aponta a afirmação da diferença e da arte de viver (ou morrer) face aos dispositivos do consenso e da manutenção de poderes instituídos. As cidades inseridas em redes internacionais de negócios estão recheadas de arquiteturas luminosas e espaços de simulação criados à luz da glamourização da arte. Essa energia direcionada à criação de museus de cultura ou de *shopping centers*, essa arquitetura que participa desse projeto urbano, é quase sempre a regra. A exceção? Procura-se!

Nesse trânsito, compreende-se esta tese como um turbilhão que aflora à guisa de um desvio desejante. Descortinam-se horizontes para um pensamento que ainda busca encontrar o seu ponto de inflexão, como uma dobra. Após quatro anos de estudos dedicados à temática deste trabalho, aos quais se incluem um período de participação em seminários e cursos da *Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis*, na França<sup>1</sup>, chega-se à constatação que o conceito do diagrama ainda está em construção e há muita estrada pela frente. Sem negação ou privação, mas em devires. Alinhando com Rovenir Duarte (2012): as divergências são muito maiores que as aproximações e abrem campo para uma série de interpretações e atualizações.

É sempre um risco falar de algo que está em processo, ainda mais quando a sobreposição dos mapas nem sempre estabelece territórios comuns, possíveis de serem transitados. Como destaca Anthony Vidler (2010), a palavra *diagrama* se tornou uma espécie de “varinha mágica”, a “dança do momento”, ou seja, quase todo arquiteto contemporâneo de “respeito”, que transita nos mais altos circuitos das produções dessa esfera, está fazendo

---

<sup>1</sup> Parte desta pesquisa foi realizada na **Université Paris 8** (AIAC - Arts des images & art contemporain - EA 4010), sob a supervisão do Prof. Dr. François Soulages, entre novembro de 2013 e agosto de 2014, através do Programa Institucional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES). A abordagem central deste trabalho, inclusive, foi incorporada às atividades do EA 4010, dentro do eixo “Política Urbana e Imagem”. Ariadne Moraes Silva também é membro do grupo Internacional RETINA - Recherches Esthétiques & Théoriques sur les Images Nouvelles & Anciennes – com sede na Université Paris 8, e vem desenvolvendo pesquisas em parceria com a instituição francesa desde 2006.

“arquitetura-diagrama”. E, se aqui fosse um ambiente de rede social, apareceria, com entusiasmo, o *hashtag* #sqn<sup>2</sup>.

Os espaços arquitetônicos são, por definição, uma parte do sistema social. Cada sociedade ao seu tempo tem os seus diagramas, as suas relações, os seus requisitos e as suas necessidades. O diagrama é uma espécie de *máquina abstrata*, conforme conceituado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995; 1997b), na qual os saberes são postos a funcionar. Ele emerge como uma ferramenta de produção de arquiteturas ou de produção de discursos e enunciados, estendida às esferas artísticas e sociais. Forma e palavra, espaço e linguagem, o diagrama é mais performático que representacional – um motor capaz de *diagramatizar* e traçar planos.

Mas, o que é um diagrama? No primeiro capítulo – **Motor de arranque** - há uma tentativa de desbravar com mais propriedade esse território expandido, demonstrando a efervescência dos principais debates acerca do tema e apontando os enunciados mais relevantes. Irônicamente complexo e deliciosamente sensível, o diagrama é capaz de agenciar (afetar) pintores, arquitetos, cartógrafos, geógrafos, filósofos e escritores.

Deleuze (2005) destaca três círculos em torno dos enunciados: um espaço colateral, um espaço correlativo e um espaço complementar. Pode-se associar o regime de visibilidade a uma forma de conteúdo e o regime de dizibilidade a uma forma de expressão. O importante, para Deleuze e Guattari (1995), é que a repartição entre conteúdo (matéria) e expressão (função) não siga a distinção entre significado e significante, que depende, essa última, de uma relação de conformidade. Na relação significante-significado, o significado é concebido como submetido ao significante, a coisa é conforme à palavra que a exprime. A noção de diagrama é usada justamente para caracterizar outro tipo de relação que pode se dar entre a coisa e a palavra (ROQUE, 2005, p.98).

---

<sup>2</sup> Sigla utilizada nas redes sociais para contradizer uma afirmação: “só que não”.

Em aula ministrada no curso Seminários Avançados I do PPG-AU/FAUFBA, realizada no dia 23 de março de 2015, o professor Pasqualino Magnavita destacou a seguinte questão:

Os estratos antropomórficos (humanos) foram estudados por Foucault enquanto estratificações históricas do enunciável e do visível (*As palavras e as Coisas*), ou seja, Formas de Expressão e Formas de Conteúdo, reconhecidos como saberes (conhecimentos). Entretanto, Deleuze/Guattari deram a essa dupla articulação uma compreensão mais coletiva (social) enquanto produção desses estratos, evidenciando os agenciamentos (ações, forças, vetores, intensidades, fluxos) que se fazem nos estratos e operam na descodificação dos meios e extraem dos meios um Território, evidenciando um Território do Saber. Nesse sentido, Deleuze e Guattari denominam essa dupla articulação de Agenciamentos Coletivos de Enunciação e Agenciamentos Maquínicos (o que se diz e o que se faz coletivamente, e, isso, enquanto individuações sem Sujeito), pois, cada formação histórica diz tudo e faz tudo que pode, constituindo uma Arqueologia do Saber não somente do passado, pois existe uma arqueologia do presente, da estratificação dos atuais saberes.

O diagrama não remete a um conteúdo. Em sua característica operatória, aquilo que ele expressa deve dar lugar a outra coisa. Um signo que sempre se apaga não possui um fim em si: sugere uma realidade por vir (ROQUE, op. cit. p.96).

Mas, o que está em jogo em um devir? Não há dúvida de que, antes do tratado de filosofia *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, escrito em 1980, nunca se tinha ido tão longe na crítica da representação e da significação, na revelação do que se relaciona a uma representação. Não um significante, mas sempre um ato, uma ação (movimentos, impulsos, motor).

A ênfase que se persegue aqui é dar mais potência à questão da arquitetura como esquema. Nesse aspecto, pode-se dizer que este estudo também é resultante de uma contaminação dos pensamentos deleuzianos, quando

parte das pesquisas foram desenvolvidas no mesmo espaço em que o filósofo expôs suas ideias sobre a mesma vertente, que é tema desta tese<sup>3</sup>. Isso fortificou a ideia de que este projeto encontra, no plano filosófico do francês Gilles Deleuze, um aliado. Mesmo não transitando diretamente sobre a produção arquitetural, ele elabora uma geografia do pensamento imanente capaz de reorientar a construção de uma linha dissonante ao que é orientado pelo senso comum.

A característica mais elementar da leitura deleuziana dos pensamentos filosóficos, científicos e artísticos é o fato dela se propor mais como uma geografia do que propriamente como uma história, no sentido de considerar o pensamento não através de uma dimensão histórica linear e progressiva, em que o posterior é superior – conforme o pensamento hegeliano –, nem mesmo de uma história descontínua, que abandona a ideia de progresso – de acordo com Foucault –, mas privilegiando a constituição de espaços, de tipos não apenas heterogêneos, mas sobretudo antagônicos (Machado, 2005).

Na interface da arquitetura, mais do que materialidades ou formas sofisticadas, são as forças e as provocações oriundas desses processos que instigam outras formas de pensar e experimentar.

A arte, como fluxo criativo elevado à enésima potência, é capaz de escapar aos pontos de poder da cultura que a tudo quer paralisar, exterminar, normatizar, neutralizar e controlar, encerrando seu território sob sua lei despótica. A pintura de Francis Bacon aparece nesse percurso como uma outra potente aliada capaz de engendrar uma singularidade de forças invisíveis, maquinação que Deleuze estende à experiência do abstracionismo. Esse campo diagramático pictural está desenvolvido no capítulo II – **Diagramas e interfaces**.

---

<sup>3</sup> Durante passagem pelas bibliotecas francesas e, mais especificamente, pelos acervos acessados na universidade que Deleuze ministrou aulas até sua aposentadoria, em 1987, teve-se contato com uma rica e singular bibliografia (coletâneas, revistas, textos e compilações as mais diversas) só possível de ser encontrada *in loco*.

De forma bem resumida, pode-se dizer que, quando há forças que tentam lançar o diagrama em uma rede padronizada ou de controle, surge um outro aparato de forças intitulado *diagramática* que tem por função desestabilizar essa estrutura, em um procedimento constante de desterritorialização<sup>4</sup>. Em todo processo de captura, um escape – assim funciona a engrenagem diagramática!



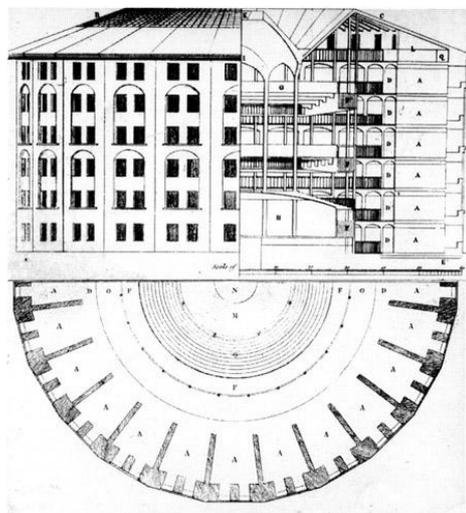
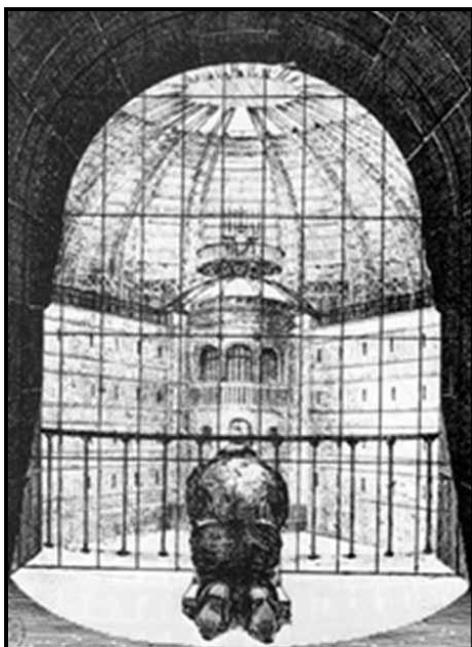
**Francis Bacon**

Fonte: Russel (2004)

O panóptico, por exemplo, seria o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal. Esse sistema arquitetural, concebido pelo jurista e filósofo inglês Jeremy Bentham, no final do século XVII, representava também uma maneira de definir relações de poderes com a vida cotidiana dos indivíduos. Um aparelho utilitarista, higienizado, controlado e regulado, funcionando nas cidades pré-modernas da era seiscentista que, em quarentena por conta da peste, eram esquadrihadas, setorizadas e vigiadas. Michel Foucault, na coletânea *Microfísica do Poder* (1979) e na obra *Surveiller et Punir* (1975), investigou as sociedades disciplinares a partir das formas de ordenamento do espaço, dos sistemas de vigilância, do controle do tempo e da punição do indivíduo, incluindo os processos de

<sup>4</sup> “A função de desterritorialização: D é um movimento pelo qual se abandona o território. É a operação da linha de fuga. (...) a D nunca é simples, mas sempre múltipla e composta: não apenas porque participa a um só tempo de formas diversas, mas porque faz convergirem velocidades e movimentos distintos, segundo os quais se assinala a tal ou qual momento um ‘desterritorializado’ e um ‘desterritorializante’.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.224 e 225).

sujeição, normatização e, por que não dizer, domesticação do seu corpo físico e mental.



**Sistema panóptico proposto por Bentham**

Fonte: Mark Garcia (2010)

O diagrama, sendo uma exposição das relações de forças que constituem o poder, vai desembocar na organização do poder sobre a vida: o *biopoder* (terminologia criada por Foucault) e toda uma sistemática de dispositivos disciplinares estrategicamente rebatida sobre a urbanística e suas cartografias, demonstração que está melhor delineada no capítulo III – **Arquivos e estratos**.

Na arquitetura, a descoberta da processualidade através de diagramas se transformou em uma rede aberta e de confronto de alguns arquitetos pós-modernos e contemporâneos. Imersos em dispositivos de informação, meios digitais e comunicação quase que instantânea, a dimensão diagramática que constrói espaços em suspensão, praticamente se multiplica. Não interessa apenas o espaço construído, mas o que escapa, o que informa e transforma a matéria.

Em algum momento, algo da experiência escapa ao mapa e se faz necessário suspender representações. Nesse ambiente efêmero e líquido, o processo, o modo de fazer, se torna espetáculo e é capturado pela

hegemonia das lógicas de mercado, questões que serão pontuadas ao longo do trabalho e, mais especificamente, no capítulo IV – **O ato de criação**.

Conforme as considerações anteriormente expostas, esta tese de doutorado pretende atualizar o diagrama e suas principais interferências diagramáticas, enquanto processo e conceito no campo da teoria e da crítica da arquitetura e do urbanismo, porém, escapando das terminologias epistemológicas dominantes e privilegiando autores, textos, publicações e enunciados que fazem uma crítica à representação<sup>5</sup>.



**Sistema panóptico contemporâneo:**  
vigilância na sociedade do controle

Fonte: [www.minurme.org](http://www.minurme.org)

Após os debates e as pesquisas desta esfera temática se centrarem, sobretudo, nas questões da forma, da linguagem e da representação, contudo também restritas às relações programáticas, funcionais e de desempenho (SOMOL, 2001), o conceito do diagrama emerge como singular ferramenta incorporal para discutir e trazer à tona novos discursos e dispositivos na produção da arquitetura contemporânea, tanto em seus aspectos históricos, como em seus recursos projetuais e de ação sensível do presente<sup>6</sup>.

---

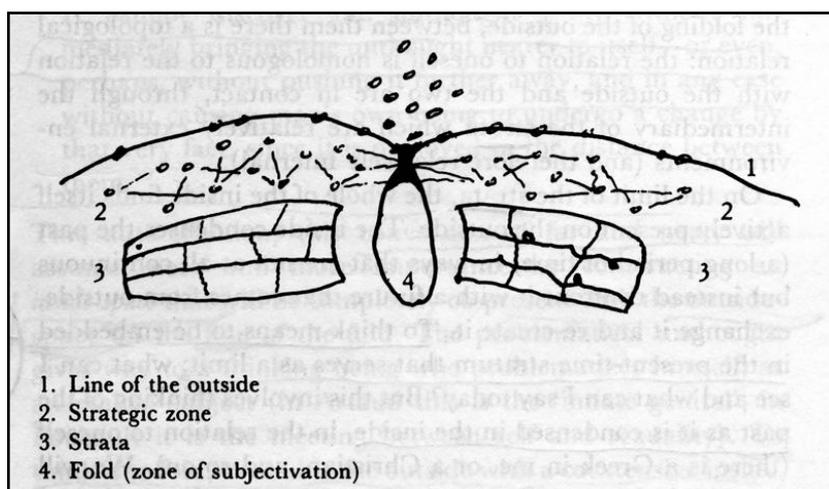
<sup>5</sup> As grandes armadilhas produzidas pela filosofia da representação, segundo Deleuze (2006), acabaram subordinando a “diferença” à “identidade” e a disseminação de um pensamento amplamente reproduzido no senso comum.

<sup>6</sup> Evocando a visibilidade das forças e sensações enquanto potência de criação – perceptivas e afetivas –, rompendo a hierarquia e a separação das artes (DELEUZE, 2007a).

Os procedimentos de criação no campo da arquitetura e do urbanismo na interface da filosofia, da arte e da ciência, tendo como linha de costura o diagrama, buscam um entendimento conceitual como processo operativo nos trabalhos de alguns arquitetos e artistas<sup>7</sup>.

O diagrama não é tratado como um dispositivo estático de representação, mas como um suporte de intensa execução e constante transformação, ou seja, uma ferramenta processual e aberta mais virtual do que real. E nesse sentido, evita-se aqui o confinamento da abordagem diagramática na arquitetura às expressões matemáticas, físicas, tecnológicas ou econômicas, mas tenta-se compreender a arquitetura como campo ampliado – discursivo material – de ação, de plasticidade político-cultural, de problematizações e de contaminação com outros territórios das artes, como coloca o professor de arquitetura e design urbano da UCLA, Robert Somol (2001, p.23):

O trabalho diagramático é projetivo, pois abre novos (ou mais acuradamente, 'virtuais') territórios para a prática, bastante próximo do modo como Deleuze descreve a pintura diagramática de Francis Bacon, como que ultrapassando o viés óptico da arte abstrata, assim como a gestualidade manual da action painting.



**Diagrama de Foucault**

Fonte: Deleuze (2005)

<sup>7</sup> Utilizou-se como ponto de partida as investigações desenvolvidas pelo arquiteto americano Peter Eisenman, o primeiro pensador a reconstituir o diagrama moderno e a compreender a emergência da posição diagramática enquanto uma máquina de forças em potencial, conforme a concepção filosófica deleuziana – entre o código digital e o diagrama analógico (DELEUZE, 2007b, p.127).

\* \* \*

Seguindo esse raciocínio e sistematizando a partir das discussões que são problematizadas ao longo do trabalho, a hipótese desta pesquisa aponta a seguinte possibilidade:

- Potencialmente, o diagrama, enquanto uma modulação/modo da arte [e não modelo ou paradigma] imbricada em questões éticas/estéticas pode fazer emergir no campo da arquitetura, uma ação muito mais atravessada pelos territórios da micropolítica (utopia do possível), em contraposição<sup>8</sup> à macropolítica. E, nesse sentido, se configurar como uma máquina de guerra, portanto de resistência criativa, aos processos hegemônicos de saberes sedimentados nas produções da arquitetura e do urbanismo contemporâneo (ensino, projeto, prática).

Tal conjectura ainda permite apontar dois desdobramentos, como caminhos ou sub-hipóteses complementares:

- Para alcançar a potência diagramática enquanto força desestabilizadora de um sistema de captura, é preciso politizar o diagrama, no sentido de sua emancipação frente ao controle social existente (panóptico digital). Há uma questão relevante, que tange o entendimento do diagrama enquanto uma potencial cartografia das territorialidades da diferença [tanto em seus aspectos atuais quanto virtuais]. Nesse sentido, a tese aponta a própria luta pela subjetividade<sup>9</sup>, no seu modo de subjetivação singular e não capitalístico, como a atualização do direito à diferença e modulação de uma resistência [da arte de viver] às sujeições da cultura [espetacularização].

---

<sup>8</sup> A palavra contraposição é utilizada aqui no sentido de afirmar uma posição, fazer *front*. No entanto, a coexistência de conceitos da macropolítica da objetivação com os conceitos da micropolítica da subjetivação, não forma um par conceitual dual como na dialética (macro oposto ao micro), pois são conceituações em universos diferentes. Ao estabelecer a diferença, pressupõe-se coexistência e não, necessariamente, oposição (DELEUZE, 2006).

<sup>9</sup> Conferir o capítulo “As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação)” in: DELEUZE (2005, p.101-130).

- Em um plano de imanência conceitual, é possível pensar em conexões entre a lógica formal como manifestação de relações de forças de um diagrama incorporal e virtual conceituados por Deleuze (*máquina abstrata*) e Foucault (*dispositivo de poder*) e suas possíveis aplicações materiais e/ou informes (*matéria não formada*)<sup>10</sup> na interface da arquitetura?

---

<sup>10</sup> Máquinas abstratas *versus* agenciamento concreto / construções materiais *versus* conceitos virtuais/incorporais. Verificar no Capítulo I: “Emergência e negociações”.

#respiro 02 . *transarquitetônica*



## CAPÍTULO I motor de arranque

*Não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder.*

***Michel Foucault***

## CAPÍTULO I

Uma vida contém apenas o virtual. Ela é feita de virtualidades, eventos, singularidades.

Deleuze

O motor de arranque do objeto de estudo desta pesquisa surgiu a partir de duas leituras específicas: de um lado o filósofo francês Gilles Deleuze, quando escreve "Francis Bacon: logique de la sensation", primeira edição publicada em 1981 por *Éditions de La Différence* e, do outro, uma publicação de 2001 intitulada "*Diagram Diaries*", de autoria do arquiteto americano Peter Eisenman.

Na primeira publicação citada, Deleuze penetra na obra do pintor irlandês Francis Bacon (1909-1992) a partir de uma série de dispositivos que ele enuncia nas pinturas deste artista, e, um dos aspectos analisados diz respeito aos diagramas. Numa intenção primeira, o filósofo pretende encontrar nas pinturas de Bacon um caminho que dialogue com novos modos de pensar, a partir de uma obra que pretende neutralizar a narração, a ilustração, a figuração. Uma singularidade que, segundo o filósofo Roberto Machado (DELEUZE, 2007a, contra capa), traz à tona "a transformação em conceitos de elementos não conceituais – perceptos e afetos – oriundos da literatura e das artes".

Ao privilegiar a diferença em detrimento da identidade<sup>11</sup>, Deleuze vê na obra desse artista um potente interlocutor capaz de auxiliá-lo na construção de seu pensamento imanente. As telas ou trípticos de Bacon não têm compromisso com a representação nem com a narrativa (contar uma

---

<sup>11</sup> Ao longo de sua vida como filósofo, Deleuze buscou afirmar o pensamento da diferença em contraposição ao pensamento subordinado à representação. Por exemplo, um pensamento que necessita de uma imagem para representar, privilegia a identidade; Deleuze queria escapar dessa submissão, ao se aliar a pensadores e artistas que se abrigavam da diferença (a exemplo de Espinosa, Nietzsche e Bergson, no campo da filosofia, mas também Kafka, Zola, Beckett e Bacon, citando alguns autores não filosóficos) para criar conceitos nos quais fosse possível desenvolver um pensamento apartado de um suporte representacional (imagem *versus* texto). Na obra de Bacon, ele encontra uma pintura que escapa ao figurativo (representação) e não se atém a um modelo, mas vai ao encontro de uma abstração ou potencializa a própria figura como expressão (figural) - questões aprofundadas no Capítulo II.

história, por exemplo). Nesse aspecto, a pintura deve extrair a figura do figurativo, ou seja, da pura representação e do que ela deve significar, remetendo-a ao campo das forças e das sensações. Esse entendimento é fundamental para compreender a singularidade do pensamento deleuziano como um valoroso aliado na construção da intensidade diagramática que se procura atualizar na contemporaneidade e conectar a alguns *modus operandi* que se alinhem com perspectivas de *escapes*.



**Atelier de Francis Bacon na Irlanda**

Fonte: [www.roughdreams.fr](http://www.roughdreams.fr)

Essa conduta, presente nas pinturas e procedimentos de artistas como Henri Michaux, Paul Cézanne, Wassily Kandinsky, Van Gogh, Paul Klee e, sobretudo, Bacon, tangencia a suspensão de representações e abre novas possibilidades para o sensível. Esses são alguns dos pintores dos séculos XIX e XX apontados por Deleuze em uma série de aulas que ele ministrou na Universidade de Vincennes, entre 31 de março e 02 de junho de 1981. O curso, intitulado "Pintura – el concepto de diagrama", foi compilado através de registros e gravações realizados no período e gerou uma publicação raríssima lançada pela *Cactus*, uma editora argentina, no ano de 2007.

O diagrama na pintura<sup>12</sup> é descrito por Deleuze como um conjunto de linhas, manchas e zonas que são operatórias e “assignificantes”. Esses traços não são representativos, tão pouco narrativos ou ilustrativos. São marcas irracionais, involuntárias, acidentais, livres, ao acaso (DELEUZE, 2007a, p.103). Portanto, se não há significado, não há representação, como sinaliza Silvia Solas (2010, p.274):

Casi paradójicamente, el alejamiento de la representación implica romper con lo figurativo para hacer aparecer lo que, con mayúscula, Deleuze llama, la ‘Figura’. Lo figurativo dará lugar, así, a lo que denomina figural.

Ao buscar na pintura, no cinema e na literatura, algo que contribuísse para a produção de conceitos na filosofia, Deleuze construiu um pensamento influenciado por percepções e atravessamentos artísticos para dar conta daquilo que ele chama de procedimentos de criação. É, de fato, uma contribuição primorosa que se expande à outros setores e estabelece pontes, inclusive com noções científicas<sup>13</sup> que são determinadas por funções ou proposições.



**Aula de G. Deleuze em Vincennes** (16/11/1971)

Fonte: [www.usinagrupodeestudos.blogspot.com](http://www.usinagrupodeestudos.blogspot.com)

<sup>12</sup> Ver maiores detalhes no Capítulo II.

<sup>13</sup> Conferir o capítulo “Fonctions et concepts” in: DELEUZE; GUATTARI (1991/2005, p.117-134). Em *Qu’est-ce que la philosophie?* – os autores reafirmam o fundamental da diferença constitutiva da filosofia: enquanto a ciência cria funções e a arte cria agregados sensíveis, “compostos de sensação”, perceptos e afetos, a filosofia cria conceitos (MACHADO, 2009).

Para Deleuze, a filosofia é produção, criação de pensamento, tal como são as outras formas do saber, sejam elas científicas ou não. Ao se colocar em relação intrínseca com outros domínios, o seu objetivo é estabelecer conexões e ressonâncias entre esses domínios, a partir da questão central que orienta suas investigações (MACHADO, 2009).

No trabalho pictural *baconiano*, a Figura aparece isolada, desligada do objeto que ela supostamente ilustraria e os corpos deformados se aproximam de um outro conceito desenvolvido por Deleuze em diversas obras: corpo sem órgãos<sup>14</sup>. Essa aproximação diagramática associada à Figura, resignifica a questão da visibilidade. Para o filósofo francês, Bacon se aproxima de Artaud em muitos aspectos, assim como às dimensões expressivas das linhas da arquitetura gótica, que se opunham bruscamente às representações orgânicas da arquitetura e da arte clássica.

Ao contrário do senso comum, para Deleuze (2007a, p.52) o organismo aprisiona a vida:

O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico. Portanto, quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital.

Francis Bacon é um artista que não reproduz ou inventa formas, mas é capaz de captar e pintar forças! Assim como o músico, crítico de teatro e

---

14 O Corpo sem Órgãos “é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo - ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.15). A construção de um CsO, na ótica dos autores, é uma crítica àquele corpo organizado, ordenado e capturado que funciona como uma máquina de trabalho normatizado. Nesse contexto, o desejo é esmagado, bloqueado e adestrado para servir à um sistema. A luta do CsO não é contra seus órgãos, mas contra a organização dos órgãos que se chama organismo. Vale ainda ressaltar que diferente em natureza do “cérebro/corpo/objetivável” da macropolítica da objetivação do mundo da representação, emerge no universo da micropolítica da subjetivação o “cérebro/corpo/inobjetivável”, se aproximando do conceito Corpo sem Órgãos enquanto corpo desejanter, criativo e potencialmente diagramático.

pintor, Paul Klee (1879-1940), ele torna visíveis forças que não são visíveis, estreitando as relações entre a arte não figurativa e a sensação, potencializando a deformação e o esboço através da subversão diagramática de um sistema racional.

Os dispositivos presentes na pintura de Bacon permitiram que Deleuze explorasse ao máximo essas concepções, operando, dentro de uma rede conceitual, conexões cada vez mais ampliadas que possibilitam pensar transformações potencializadas, o que o filósofo francês David Lapoujade (2013) chama de “movimentos aberrantes”<sup>15</sup> e suas lógicas irracionais. A pintura de Bacon e a filosofia de Deleuze são práticas de transgressão.

Transgredir ganha um sentido importante, pois, em diferentes modos e dimensões, fazer *front* ao que é imposto pelo sistema, pelo mercado ou por políticas de ordenamento/controlado é uma forma de resistência. Ao resistir ou transgredir criativamente, engendrando novas formas de pensar, de agir politicamente ou até de inventar novos espaços, libera-se lugar para uma série de experimentações que irão nos auxiliar a refletir sobre o mundo contemporâneo. O universo da arquitetura, inclusive, está recheado dos mais diversos clichês e saberes/dispositivos sedimentados historicamente, com os quais é preciso romper, questionar, rachar, colocar em xeque.



O ato de pintar em **Francis Bacon**. Acaso, variações, formas de indeterminação, traços de sensação.

Fontes: [www.enchgallery.com](http://www.enchgallery.com) / [www.artenet.com](http://www.artenet.com) / [www.thismoment.pwp.blueyonder.co.uk](http://www.thismoment.pwp.blueyonder.co.uk)

---

<sup>15</sup> Essa problemática é melhor aprofundada no item “A crise do fundamento” e no capítulo II – “Posições diagramáticas na pintura – código digital e diagrama analógico”.

Quando Eisenman escreveu *Diagram Diaries* (2001), ele revisitou suas principais obras e projetos, aqueles que foram gerados a partir do processo diagramático, atualizando o conceito deleuzeano no campo da teoria e da crítica arquitetônica. Ele refletiu sobre o uso do diagrama nas criações de suas arquiteturas, defendendo a intensidade da conexão do uso do diagrama, não apenas enquanto processo projetual, mas enquanto um conceito incorporal, uma **máquina de forças**, muito próximo ao pensamento traçado por Deleuze ao examinar as pinturas de Bacon. Eisenman estava influenciado, na época, por uma filosofia da diferença, e se abrigou de conceitos estruturados por pensadores como Michel Foucault e Jacques Derrida<sup>16</sup>. Ao refletir sobre as críticas acerca do mundo da representação, se apropriou de ideias que atravessavam a filosofia da desconstrução.

Arquitetos como Peter Eisenman e Bernard Tschumi, trabalharam conjuntamente com Jacques Derrida nos idos de 1985, três anos antes da exposição organizada por Philip Johnson e Mark Wigley no MOMA em Nova York – uma mostra arrebatadora da recém denominada “arquitetura desconstrutivista” que em nada se aproximava da desconstrução literária presente nos círculos acadêmicos anglo-saxões. Naquela ocasião, Tschumi, após vencer o concurso internacional, convidou Eisenman e Derrida para desenharem uma *folie* para o Parc La Villette em Paris, processo esse descrito no livro *Chora (L) Works* (1997), uma referência explícita ao texto do filósofo francês originado no Timeu Platônico – Khôra<sup>17</sup> (localidade, lugar, espaço, posição).

---

<sup>16</sup> Não é à toa que a pesquisadora brasileira Scarlett Marton (2010) os denomina, incluindo Gilles Deleuze, de “pensadores rebeldes”, ou seja, filósofos e professores que construíram pontos de vista específicos e levantaram questões, desde dentro, os problemas da sociedade em que viviam. Portanto, não se submeteram ao que estava estabelecido e **praticaram políticas de transgressão**.

<sup>17</sup> “Insensível, impassível, mas sem crueldade, inacessível à retórica, khôra desencoraja, ela é aquilo mesmo que desarma os esforços de persuasão e de todo aquele que quisesse ter a ousadia de crer ou o desejo de fazer crer, por exemplo, em figuras, tropos ou seduções do discurso. Nem sensível, nem inteligível, nem metáfora nem designação literal, nem isso nem aquilo, e isso e aquilo, participando e não participando dos dois termos de um casal, khôra, dita também matriz ou nutriz assemelha-se, apesar disso, a um nome próprio singular, a um prenome, ao mesmo tempo maternal e virginal” (DERRIDA, 1995, contra-capa).

Eisenman e Derrida iniciaram um trabalho em colaboração, onde procuravam determinar alguma relação entre o discurso filosófico da desconstrução, evidenciado pela representação do conceito da ausência e pelo questionamento às ordens clássicas, ou ainda uma possível materialização de um “espaço entre”, com o universo da escrita arquitetônica. Isso tudo vai desembocar naquilo que Eisenman chama de “deslocamento” ou lugar deslocado.

Em linhas gerais, as principais discussões estabelecidas na desconstrução de Derrida seriam: perda do centro, negação da unidade e da ordem, questionamento da origem, crítica ao pensamento dialético, descontinuidade, ausência, etc, que surgem de releituras das escrituras de Mallarmé, Descartes, Aristóteles, Heidegger, Saussure e Nietzsche. O pensamento e a linguagem são vistos como caminhos e podem estabelecer conexões com arquiteturas. No entanto, não haveria, necessariamente, descobertas ou revelações, mas sim, invenções e criações. Esse seria o sentido para a abertura de um caminho que não se rende puramente ao método e à técnica, mas que “sem saber aonde nos levará, grava sua passagem” (SILVA, 2009, p.12).

O que os aproximou? O desejo de colocar em xeque a tradição arquitetural. Seria possível liberar a arquitetura do seu valor estético/funcional? A produção de arquiteturas sistemáticas exercidas através de articulações e agenciamentos de multiplicidades conceituais poderia transcender uma subordinação a valores utilitários, estruturais, formais, metafísicos, mercadológicos ou até religiosos? Para Derrida, os arquitetos Eisenman e Tschumi, naquele momento, eram produtores que discutiam a possibilidade de liberar a arquitetura dessas amarras e ambos, propunham, a seus modos, relações e afinamentos da arquitetura com a arte e outras linguagens. Tschumi através da narração cinematográfica e Eisenman a partir da literatura.

Eisenman é um dos poucos arquitetos do *star system* que conseguiu revelar, naquele período pós-moderno, tais provocações (e uma certa crise do pensamento) no rebatimento dos processos de suas arquiteturas, se

(re)singularizando ao trazer para suas formulações um discurso crítico e prospectivo sobre as artes. Mas, qual é a sua contribuição? Além de expor o seu *modus operandi* e abrir a suposta caixa preta, a materialização de suas intenções de projeto se confunde com o próprio processo gerador, a partir da ênfase no modo de fazer, na penetração do espaço de transição e do *intermezzo*, que se apresenta antes do objeto pronto.

O diagrama no trabalho de Peter Eisenman é uma obra de arte em si, se apresentando de formas irregulares ou abstratas, sempre em processo e em trânsito. O diagrama se abre aos nossos olhos e revela as estruturas de sua interioridade, e, nesse sentido, ele quer ser arquitetura! “O diagrama é a possibilidade do fato e não o fato em si mesmo” (DELEUZE, 2007a, p.112).

Muitos trabalhos acadêmicos citam o arquiteto Peter Eisenman como referência fundamental para discutir articulações diagramáticas no universo da arquitetura e, de fato, ele forneceu um arcabouço importante ao suspender a análise formal de base estruturalista e dar ênfase à linguagem. O uso do desenho axonométrico, herdado das vanguardas históricas do início do século XX, em contraposição ao desenho clássico renascentista e que privilegiava a busca de semelhanças, talvez tenha sido sua maior contribuição.

Ao revisitar as obras do arquiteto italiano Giuseppe Terragni<sup>18</sup>, Eisenman desmantela o objeto clássico modernista e investiga as aparentes limitações da linguagem da arquitetura até sua exaustão. A multiplicidade do sistema espacial manifestado por dispositivos tridimensionais dinâmicos (maquetes, esqueletos, perspectivas explodidas, planitas<sup>19</sup>) é potencializada pelo desenvolvimento de uma geometria espaço-temporal que se constrói na quinta dimensão, ou seja, na própria manipulação direta do objeto – a *poiética* do espaço. Esse tipo de procedimento, inclusive, já foi otimizado com o advento das ferramentas de modelação digitais, dispositivos que vão

---

<sup>18</sup> Verificar em Eisenman (2003). Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques.

<sup>19</sup> Os planitas, uma herança suprematista criada pelo artista russo Kasimir Malevich (1878-1935), são desenhos que transitam entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, são ao mesmo tempo pintura e arquitetura.

além da metafísica do diagrama em seus aspectos formais, remetendo-o à ações inorgânicas e contemporâneas apoiadas pela tecnologia.

Nesse processo de interação maquínica, Eisenman conseguiu trazer à tona a estética do grotesco e provocar estranhamento. Ele foi revolucionário, naquele período, enquanto experiência de experimentação, mas não transgressor, pois seu aparente escape ainda se encontrava submetido às coordenadas (geométricas, políticas, sociais, corporativas e especulativas – *locus* da cultura hegemônica e régia).

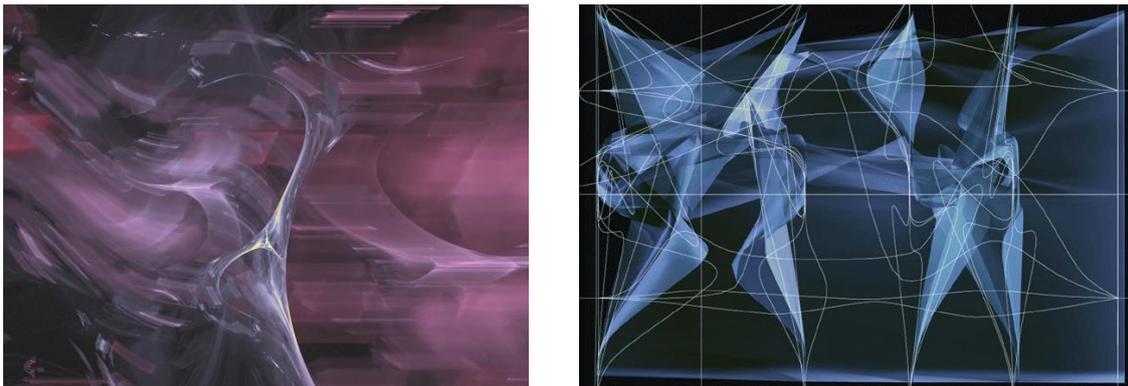
Deleuze (1975)<sup>20</sup>, nos lembra que um sistema de linguagem é um sistema de ordem e não de informação. Aproxima-se de uma máquina de forças, mas uma força à mercê de um sistema de comando. Em uma escola, por exemplo, há o direcionamento para que as pessoas produzam enunciados conforme os enunciados dominantes. Não é uma comunicação de informações, mas uma transmissão de ordens. A linguagem compreende a sintaxe, enquanto é elemento e componente do poder<sup>21</sup>. “Informar”, nesses termos, é embutir um sistema de ordens precedente. Ordem, nesse sentido, não se configura como um sistema de organização ou “ordenamento”, mas de comando. Obediência!

Muitas arquiteturas produzidas de maneira altamente sofisticada, em seus processos experimentais, rompem com a lógica cartesiana através de uma geometria dinâmica e sedutora em seus aspectos formais: espetáculo! Outras, ainda submetidas a um traçado funcionalista e repetitivo, servem para a disseminação de estruturas estáticas à serviço do capital: especulação imobiliária! Ambas, à serviço das corporações travestidas de desenvolvimentismo econômico e cultural – são, portanto, conservadoras!

---

<sup>20</sup> Aula de Deleuze ministrada em Vincennes. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=4DL7esiiECs>

<sup>21</sup> O campo de incidência do poder já não é prioritariamente o controle dos corpos no espaço, com seus dispositivos de exclusão ou reclusão, mas o do controle do tempo (PELBART, 1993, p.38). O poder é uma rede produtiva que se estabelece na sociedade através de mecanismos cuja vigência é a história! Portanto, o poder sendo um exercício e o saber um regulamento, a “história” e seus sistemas de linguagem são marcações temporais do poder.



Arte digital sobre obra de Francis Bacon. The **Virtual House** (1997), Berlim - *Eisenman Architects*  
 Fontes: [www.enchgallery.com](http://www.enchgallery.com) / Tracing Eisenman (2007)

Qual é o problema, então, no trabalho de arquitetos que capturaram alguns desses conceitos e dispositivos (desconstrução, diagrama, entre outros) e tentaram rebater na produção de suas arquiteturas? A desconstrução não é um sistema ou um método, mas uma estratégia para reinventar o mundo, propor mudança de hábitos<sup>22</sup> e formas de pensar. Ao tentar liberar a arquitetura do seu valor de presença, no plano da ausência e do abandono da significação, defendidos por Derrida, Eisenman percebeu que era impossível desvencilhar um projeto de sua condição metafísica. Para ele, a produção material da arquitetura precisa se relacionar com algum dado de realidade, portanto, articulá-la com o termo “desconstrução” soava demasiadamente metafórico e literal (EISENMAN, 1988), afinal de contas, a obra precisa ser implantada em algum território e isso significa vinculá-la a um dos principais axiomas do capitalismo – a propriedade privada.

A relação do espaço arquitetônico entre o “visitante” e a experiência do lugar não estão apartados de condicionantes ligados aos processos participativos e colaborativos, por exemplo, questão que o arquiteto americano refuta até hoje. Esses processos, embora sejam ricos nos aspectos formais e conceituais pontuados, são exercidos para as grandes

<sup>22</sup> David Hume, filósofo escocês oitocentista, descreveu o funcionamento da mente humana através de conceitos como: percepção, experiência e hábito. O hábito, inclusive, pode ser considerado como uma violenta estratificação, pois tal princípio é baseado em crenças e valores morais fundados em um sistema de juízos e valores transcendentais sobre o que se diz e o que se faz em termos de concepções metafísicas: bem e mal, por exemplo. A ética, por outro lado, avalia sentimentos, intenções e condutas sem se referir à valores transcendentais, mas levando em consideração modos de existência e de vida que são imanentes.

corporações, desconsideram a tríade saber/poder/subjetividade, se abrigam de composições espetaculares e desvinculam a cooperação do usuário<sup>23</sup>.

Entende-se que o desconstrutivismo arquitetônico tentou engendrar algum tipo de crítica ao pós-modernismo, à velha sociedade industrial e às limitações da geometria euclidiana. É possível visualizar nos corpos dos edifícios projetados, bem como nos desenhos geradores, fissuras, torções, desequilíbrios, fragmentações, descontinuidades, instabilidades. O desenho e suas interfaces com a educação e a cultura contemporânea é um diálogo que precisa ser reinventado cotidianamente. Márcia Tiburi e Fernando Chuí (2010, p.10), em suas trocas de correspondências, provocam uma reflexão acerca da potência política do desenho:

Por político entendo o campo das partilhas, do que é comunicável em algum nível, especialmente o nível dos afetos e dos desejos. Penso que uma simples conversa sobre o desenho (como processo, como ato, como fato) pode ajudar a inserí-lo no campo destas partilhas, que são sempre de saberes, conhecimentos, desejos. Há alguma revolução nesse pequeno pensamento. Penso, sobretudo, que o desenho nos coloca no tempo de uma partilha do olhar. Que o desenho também precisa participar da democracia. Trate-se, portanto, de uma política do olhar. Ele pode ajudar a construí-la.

O desenho pode ser considerado um mecanismo de confronto, pois permite pesquisas mais exaustivas e maiores diálogos com outras expressões, abrangendo um leque extenso de representações. A política do desenho é um diagrama de forças em potencial, a partir da capacidade de afetar ou ser afetado<sup>24</sup>. O desenho é um ato de resistência e criação, revelado por gestos

---

<sup>23</sup> Ao enfatizar suas investigações a partir da autonomia da arquitetura, Eisenman foca a formalidade de sua interioridade e desconsidera fatores externos a ela, inclusive a participação colaborativa dos usuários, os considerando como leitores e não coadjuvantes nos processos de concepção.

<sup>24</sup> "Ao sermos afetados por corpos exteriores, tal modificação pode implicar a passagem do modo a um grau de perfeição maior ou menor do que aquele em que se encontrava. Essa variação, passagem ou transição de um estado (do corpo afetado) a outro, denominam-se afetos (*affectus*) ou sentimentos. Os afetos não são representáveis, diferente das afecções (podem-se criar representações para o corpo e para a mente, por exemplo). Os afetos são transitivos, podendo-se percebê-los na duração entre dois estados a

de pensamentos, traços e conceitos. Entretanto, o desenho é também uma instituição facilmente capturável! Os designers, arquitetos-grife, publicitários e agentes imobiliários que o digam: desenho à serviço da especulação, do capital e de uma arquitetura altamente conservadora! Desenho que, relegado à condição formal e puramente estética, é capaz de engendrar as mais perversas arapucas (sic). Um engodo, diria Marcia Tiburi (TIBURI; CHUÍ, 2010, p.25).

A ruína, a subversão e a fragmentação, tão reverenciadas pela maquinaria denominada desconstrutivista, deveria ultrapassar as armadilhas do formalismo e alcançar práticas mais ampliadas, tensionando o terreno de outros saberes. As representações estão cada vez mais enfraquecidas e mascaradas pela hiper-realidade. Ao traçar paralelos entre a arquitetura desconstrutivista e a arquitetura de favelas, universos completamente distintos, Jacques (1995, p.172) aponta algumas lacunas – desconstruir os dogmas da história da arquitetura e as doutrinas que reinam até os tempos atuais – e faz a seguinte advertência:

[...] nous pourrions essayer de déconstruire les grands dogmes de l'histoire de l'architecture, les mythes, les modèles, les bâtiments fétiches, déconstruire Le Corbusier ou le Bauhaus, ou bien déconstruire les grands textes de théorie architecturale, les doctrines, déconstruire Vitruve ou Alberti. Travail théorique restant à faire.

Sobre a aproximação de Derrida e Eisenman, Fernández-Galiano (2005) coloca: “entre o francês e o nova-iorquino estabeleceu-se um diálogo de contornos pouco nítidos e subversão tipográfica que prescreveria um pacote de metáforas textuais sobre o 'deslocamento', sem oferecer mapas fidedignos do território comum sobre o qual transitavam”. E finaliza em seu

---

partir de uma afecção/evento experimentado pelo *conatus*. É o que nos diz a definição III, da parte III da *Ética*: “por afetos, entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as idéias dessas afecções” (...) Dito isto, fica claro que para um mesmo poder de afetar e ser afetado (de um modo) a potência de agir varia em função de causas exteriores.” (BELLUZ, 2006, p.70-72).

ensaio, sobre o que restou daquela exposição do MOMA<sup>25</sup>: “os sete grandes da mostra, tornaram-se, todos eles, estrelas do firmamento arquitetônico, enquanto daquele movimento associado a formas fragmentadas restam apenas fragmentos difusos e cinzas dispersas”.

Arquiteturas e seus territórios são transformados e modificados em função dos mais variados motivos: políticos, sociais, geográficos, econômicos. Não se deve excluir negociações e tensionamentos nessa esfera, ao contrário, compreender as lógicas de poderes e incorporar conflitos nos procedimentos do saber/fazer práticas nesse campo heterogêneo é um dos desafios dos arquitetos e urbanistas. É muito complicado aplicar uma teoria no campo da realidade e, o mal entendido entre Eisenman e Derrida revela que as articulações de conceitos filosóficos ao universo da arquitetura quase sempre operam por semelhanças formais. A desconstrução é um diagrama muito mais provocador e tem um sentido de luta contra: a alienação, a dominação de esteriótipos, a tirania das normas e a imposição de poderes. Nesse contexto, a desconstrução deflagra a perda de hegemonia de um saber e de uma forma de pensar que, todavia, continua coexistindo com novas construções e criações.

---

<sup>25</sup> Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind e Frank Gehry participaram da exposição denominada *Deconstructivist Architecture* realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1988.



**#respiro 03 . *may break my bones***

## Experiência diagramática

Mas, afinal, o que é um diagrama? Do ponto de vista epistemológico, são apontadas duas definições gerais, segundo o dicionário Aurélio (FERREIRA, 2004, p.671):

**diagrama.** [Do gr. *diáγραμμα*, pelo lat. tard. *diagramma*]

**S.m.1.** Representação gráfica de determinado fenômeno. **2.** Bosquejo; delineação.

Encontra-se, ainda, uma multiplicidade de locuções ou expressões idiomáticas que incluem o vocábulo, com significados específicos:

- Diagrama de Argand;
- Diagrama de barras;
- Diagrama de blocos;
- Diagrama de cromaticidade;
- Diagrama de energia;
- Diagrama de entidades e relacionamentos;
- Diagrama de equilíbrio;
- Diagrama de estado;
- Diagrama de fase;
- Diagrama de fluxo;
- Diagrama de fluxo de sinal;
- Diagrama de Hertzprung-Russel;
- Diagrama de Hubble;
- Diagrama de isolux.

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2003, col.1335), o termo diagrama define-se por uma "representação gráfica, por meio de figuras geométricas (...) de factos, fenómenos, grandezas, ou das relações entre eles...", "um traçado em linhas gerais", uma "delineação", que permite a ideias complexas serem transpostas para uma informação sintetizada.

Além dos *diagramas* citados pelos dicionários, essa lista poderia se ampliar com base em outras tantas ramificações possíveis de serem estabelecidas: esquemas, gráficos, modelagem de dados, fluxograma, espectros, esboço, rascunho, esqueleto. Borrão, vulto, sombra, contorno, delineamento, linhas, traço. Risco, rabisco, croqui, plano, planta, desenho.

Uma gama de dispositivos visuais está associada à palavra *diagrama*. A articulação texto *versus* imagem se faz presente nesse tipo de relação, pois é muito comum utilizar esquemas visuais para ilustrar um teorema, o desempenho de um mecanismo qualquer ou o funcionamento de uma máquina. No universo da produção arquitetônica, somos atravessados por uma série desses dispositivos gráficos: esquemas estruturais e de dimensionamento elétrico, diagramas unifilares, épuras, isométricos hidráulicos, eixos topográficos e planialtimétricos, circuitos e redes lógicas, modelagens, perspectivas, mapas e todo um aparato de ferramentas de simulações digitais.

Um diagrama também propõe um tipo particular de espaço, seja ele matemático, físico-químico, topológico, filosófico, psicológico, geográfico, antropológico, social, astronômico, biológico, pictural, arquitetônico. Segundo Basbaum (2006, p.65), os diagramas espaciais determinam uma temporalidade específica, de acordo com o processo que tensiona representar:

Assim, cada diagrama constitui uma estrutura espacial e temporal diferenciada, funcionando como um mediador entre o processo real descrito ou proposto e o campo conceitual que o suporta e lhe fornece consistência, de acordo com a área do conhecimento com a qual se relaciona.

O diagrama transita em um campo ampliado de intensidades e pode ser traçado, materializando processos e devires dos mais diversos, a depender do território de atuação.

Nesse jogo diagramático, surgem muitas possibilidades e interpretações. Rovenir Duarte (2012) aproxima o *diagrama* de uma rede complexa de relações, podendo ser compreendido como meio analítico e de notação, mas, por outro lado, cumprir o papel de síntese e gerador. Alguns problemas retóricos já foram levantados por teóricos e arquitetos que se debruçaram sobre o tema: quando o diagrama transita entre sua “imprecisão formal” e se perde no meio de tantos modelos parametrizáveis (incluindo aí registros, redes de dados, mecanização programática e tecnologias digitais) ou quando a forma arquitetônica torna-se a imagem construída do diagrama e este perde a sua potência diagramática.

Para o arquiteto e professor Anthony Vidler (2010, apud Fracalossi, 2013) - The Irwin S. Chanin School of Architecture of The Cooper Union -, após várias décadas de autonomia auto-imposta, a arquitetura entrou recentemente em um grande campo expandido.

Contra o neorracionalismo, a teoria da linguagem pura e a febre da citação pós-moderna, a arquitetura – como a escultura, algumas décadas antes – encontrou uma nova inspiração formal e programática em uma série de disciplinas e tecnologias, de arquitetura da paisagem até animação digital. Onde os teóricos anteriores tentaram identificar bases únicas e essenciais para a arquitetura, agora multiplicidade e pluralidade são celebradas, como fluxos, redes, e mapas substituem grades, estruturas e história. Onde os argumentos uma vez travaram-se entre fontes corbusianas e palladianas, agora Henri Bergson e Gilles Deleuze são estudados por sua antecipação de processos não-formais. Bolhas, enxames, cristais e teias proliferam como paradigmas da forma construída, enquanto o software substituiu meios tradicionais de representação com efeito dinâmico.

Em suas investigações, Vidler constata que os diagramas entraram em um campo já repleto de tipos de desenhos, desde o esboço até o partido, e transformaram-no em um domínio pronto para a computação avançada. Se, em um primeiro momento, os diferentes diagramas foram suscitados na “tentativa de ultrapassar os conceitos binários do modernismo, a fim de enquadrar um novo campo de ação para a arquitetura que incorpora forma e

função dentro de uma matriz de informação e sua animação” (idem), esse dispositivo tem sido fabricado como um modo pronto de acessar e motivar o diálogo da arquitetura através de meios digitais.

Vidler, em suas pesquisas, explorou diferentes interações dos procedimentos do diagrama a partir das investigações de Charles Peirce<sup>26</sup>, dentro da natureza dos ícones e da semiótica: diagrama como signo. Ricardo Basbaum (2006, p.71), ao se aproximar da *fenomenologia peirceana*, faz um alerta: “visto exclusivamente como um ícone, o diagrama não possui autonomia estética para criar relações internas por si, na medida em que revela certos compromissos com a representação que limitam operatividade. O diagrama icônico é estático, linear, conclusivo, não-autônomo – oposto àquilo que estamos procurando”.

Na tentativa de fugir das representações icônicas<sup>27</sup>, privilegia-se nesse estudo olhares mais dilatados que remetam o diagrama à sua “função diagramática” e à sua potência maquínica, confrontando suas relações de forças imanentes e toda uma rede conceitual expandida, como apontadas por Deleuze e Guattari (1995), no volume 1 de *Mil Platôs*, e Foucault (1975), na obra *Surveiller et Punir*.

Para Deleuze e Guattari (op.cit) o diagrama é entendido como uma *máquina abstrata* em potencial e, compreendido dessa maneira, ele assume uma dimensão que não é apenas dinâmica, mas vai de encontro aos enunciados dominantes, como os encontrados em algumas definições epistemológicas: representar ou sintetizar alguma coisa.

---

<sup>26</sup> Charles Sanders Peirce (1839-1914), químico pela Universidade de Harvard e o primeiro psicólogo experimental dos EUA, estabeleceu a Teoria Geral dos Signos – a Semiótica, na qual o mundo aparece e se traduz como linguagem. Analisou o universo da interpretação, a partir de uma elaboração cognitiva e representativa do signo e dos seres simbólicos, incluindo objeto e interpretante. Classificou os signos a partir da observação dos fenômenos - pensamento, conflito e interpretação -, trabalhando ícones, indicadores e símbolos (PEIRCE, 1972).

<sup>27</sup> “Uma diferença substancial entre Deleuze/Guattari e C. S. Pierce é o modo como classificam o processo de formação dos signos. Enquanto em Pierce as distinções são baseadas numa relação de significante-significado, tornando o diagrama um caso específico de ícone, em Deleuze/Guattari, as relações são baseadas em territorialização-desterritorialização dando ao diagrama um papel específico, não redutível a espécie de ícone” (Castro, 2013, p.17).

Ao caracterizar a máquina abstrata como um dispositivo conceitual que funciona diagramaticamente, “Deleuze e Guattari querem enfatizar sua capacidade em operar antes da formação de qualquer semiótica ou regime de signos” (BASBAUM, 2006, p.76) e, nesse aspecto, essa potência se assemelha muito mais a um processo inverso, ou seja, desfazer imagens, explodir as semióticas, produzir pontos de criação e desterritorialização, conjugar transformações, propor escapes e linhas de fuga ou até impulsionar a produção de novas realidades do porvir. Nem substância, nem forma, nem conteúdo, nem expressão (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.78):

Temos, então, uma nova organização conteúdo-expressão, cada qual com formas e substâncias: conteúdo tecnológico-expressão simbólica ou semiótica. Por conteúdo, não se deve apenas entender a mão e as ferramentas, mas uma máquina social técnica que a elas preexiste e constitui estados de força ou formações de potência. Por expressão, não se deve apenas entender a face e a linguagem, nem as línguas, mas uma máquina coletiva semiótica que a elas preexiste e constitui regimes de signos. Uma formação de potência é muito mais que uma ferramenta, um regime de signos é muito mais que uma língua: atuam antes como agentes determinantes e seletivos, tanto para a constituição das línguas, das ferramentas, quanto para seus usos, suas comunicações e difusões mútuas ou respectivas.

Em seu mais recente livro, *Défaire l'image – De l'art contemporain* (2013), o filósofo francês e professor da Université Paris 8, Eric Alliez, disserta sobre as redefinições contemporâneas da estética e as oscilações próprias desse campo, e introduz o diagrama como um aparato capaz de construir um conceito a partir de sua própria indeterminação constitutiva.

Como ressonância de um espaço *entre* (*entre-deux*), o diagrama é intensivo em seu devido motor de arranque, um mecanismo de forças, operatório, que constrói planos de consistência em sua máxima potência diagramática.

O plano de consistência<sup>28</sup> é a abolição de qualquer metáfora; tudo o que consiste é real.

Alliez (1996, p.20-21) ainda coloca que a igualdade entre o ser e a diferença só será exata se diferença for *diferenciação*, isto é, processo e criação, individuação como processo:

(...) e se, a partir de um virtual que, sem ser atual, possui enquanto tal uma realidade intensiva (quantidade intensiva abstrata) dotada de uma potência de singularização por pontos relevantes, atingir-se a essência pura de um Tempo não cronológico (...) Tempo-potência contra Estado-dos-lugares, a distinção entre o virtual e o atual corresponde à cisão mais fundamental do Tempo.

Pensar sobre o tempo e suas ramificações - instante, duração e toda dimensão bergsoniana (DELEUZE, 1966) - abre terreno para um outro debate que agora pode ser muito desviante, mas, desperta novas e aguçadas leituras de um espaço-tempo do acontecimento ritmado por uma "batucada" muitas vezes invisível - um mapa sonoro, uma cartografia coextensiva à todo campo social e que tem a capacidade de se diferenciar, se integrar e se atualizar no meio desse tabuleiro contemporâneo. Sobre essa cartografia do poder, Rodowick (2010, p.9-10) esclarece:

Os saberes que um determinado momento histórico torna manifestos, saberes feitos do entrelaçamento de enunciados e visibilidades, são analisados por Foucault em termos de poder, tendo como a priori suposto, as relações de forças, que se estendem a todo o campo social, desenvolvidas por uma sociedade e as suas estratégias específicas. Este mapa, esta cartografia do poder, é denominado por Foucault de diagrama de poder. O diagrama não se confunde com o arquivo visual e auditivo, mas torna-o perceptível através de máquinas e

---

<sup>28</sup> "O plano de consistência ignora as diferenças de nível, as ordens de grandeza e as distâncias. Ignora qualquer diferença entre o artificial e o natural. Ignora a distinção dos conteúdos e das expressões, assim como a das formas e substâncias formadas, que só existem pelos estratos e em relação aos estratos" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.85).

tecnologias sociais concretas. Ele determina o que pode ser visto e dito num dado momento.

A diagramática, em tese, é um regime sob o qual uma realidade se constrói sem que seja necessário passar por qualquer mecanismo de representação. A capacidade que possui uma ação ou um pensamento de produzir um efeito independentemente de uma representação consciente é dita diagramática (ROQUE, 2015, p.84).

Sobre a diagramatização experimental, Alliez (2013, p.18-19) amplia ainda mais essa teia de conexões e horizontes maquínicos:

En effet, si toute forces est relation des forces et n'a pas d'autre être que le rapport [de forces : immanence], la construction [toujours singulière] d'un diagramme des forces agit transversalement aux points qu'il connecte en mobilisant des 'points relativement libres ou déliés, points de créativité, de mutation, de résistance' dans une 'distribution de singularités' redéfinissant la force en tant qu'affect c'est chaque force qui a le pouvoir d'affecter d'autres forces [avec lesquelles elle est en rapport] et d'être affecté par d'autres encore. À l'encontre des deux procédures de 'vérité' maintenues distinctes dans l'art et la politique par Badiou, c'est toute une conception micropolitique du 'réel' qui s'avance à destination de l'art dans ce phrasé deleuzien dont il nous faut brièvement expliquer le montage et le contexte.

Michel Foucault (1975) define o panoptismo como um agenciamento ótico que caracteriza a prisão, através de uma forma abstrata aplicada à uma matéria visível – cárcere, quartel, hospital, fábrica, escola – portanto, rebatido em um sistema arquitetural que se estende e atravessa todas as funções enunciáveis. O panóptico é uma fórmula, um modelo real (concreto) e ao mesmo tempo virtual, característico das sociedades disciplinares, capaz de impor condutas de maneira generalizada. Esse formato de imposição, baseado na vigília e na correção, Foucault chamou de punição. Punir é uma função formalizada, assim como cuidar, educar, repreender, disciplinar e até

trabalhar<sup>29</sup> - o labor: processo biológico necessário para a sobrevivência do indivíduo e da espécie humana, segundo Hannah Arendt (2007).



Cenas dos filmes **Metrópolis** (1925) e **Playtime** (1967), de Fritz Lang e Jacques Tati.  
Vigilância, disciplina, submissão e monitoramento.  
Fonte : [www.dialogocomofuturo.wordpress.com](http://www.dialogocomofuturo.wordpress.com)

---

<sup>29</sup> Filmes como *Metrópolis* (1925) de Fritz Lang e *Playtime* (1967) de Jacques Tati transmitem alguns desses sistemas de trabalho. O primeiro, através de relações de poder (conflitos, segregação social e lutas de classes) entre os trabalhadores e os donos dos bens de produção - a arquitetura do filme serve para ilustrar a opressão e a subserviência em que a classe trabalhadora está diretamente submetida. O segundo, através do controle das cabines dos escritórios e do sistema de vigilância central – as divisórias internas, uniformes e padronizadas, revelam espaços e funcionários de uma empresa submetidos a um monitoramento constante.

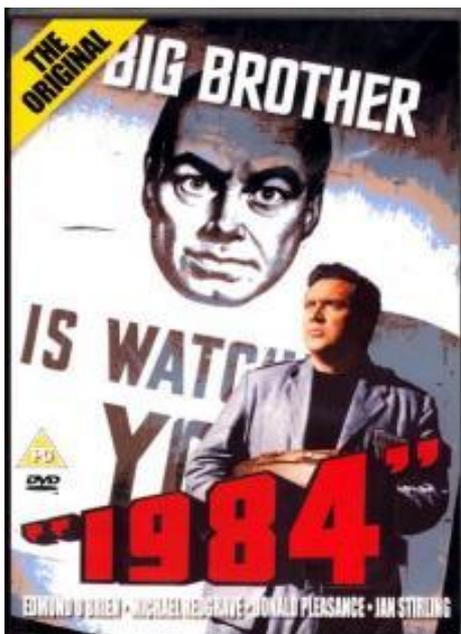
Toda essa multiplicidade de esquemas, programas e dispositivos são relações de poder em sua máxima dimensão informe: um diagrama. Ou seja, um funcionamento que se abstrai de qualquer obstáculo ou atrito e que se deve destacar de qualquer uso específico (DELEUZE, 2005, p.44):

Se há muitas funções e mesmo matérias diagramáticas, é porque todo diagrama é uma multiplicidade espaço-temporal. Mas, também, porque há tantos diagramas quanto campos sociais na história. Quando Foucault invoca a noção de diagrama, é pensando nas sociedades modernas (de disciplina), onde o poder opera um enquadramento de todo o campo: se existe modelo, é o modelo da 'peste', que enquadra a cidade contaminada e se estende até o mínimo detalhe.

Deleuze atualizou o diagrama *foucaultiano*, juntamente com Guattari e, sobretudo, analisou as sociedades de controle, as potências do devir minoritário e as máquinas de guerra nômades<sup>30</sup>. O pensamento de Deleuze emerge através de um procedimento geográfico, privilegiando o espaço em detrimento do tempo linear e de uma historiografia (MACHADO, 2009). Entusiasmado pelos movimentos aberrantes e intensivos situados na pintura diagramática de Francis Bacon, Deleuze encontra na expressão desse artista um aliado para construir seu plano de imanência conceitual – um platô de criações e de sensações de intensos diagramas! Em *Francis Bacon – Lógica da Sensação* (1981) ele explora esse aspecto e, mais tarde, juntamente com Guattari, publica sua última obra, *Qu'est-ce que la philosophie* (1991), articulando as três formas de pensar: filosofia (criação de conceitos), ciência (functivos) e arte (perceptos e afetos).

---

<sup>30</sup> Sobre as Sociedades de Controle: “Os modos de moldagem dos corpos não mais se confinam aos espaços disciplinares, submetendo os indivíduos a uma vigilância generalizada – essas novas práticas de compor subjetividades caracterizam o que Deleuze convencionou chamar de “sociedades de controle” (DELEUZE, 1992, p. 219-226). Acerca dos demais conceitos, verificar em Deleuze; Guattari (1997b), capítulos - Tratado de Nomadologia: A Máquina de Guerra (p.11-110) / Aparelho de Captura (p.111-177).



**1984**, romance escrito por George Orwell em 1949 e **Alphaville** (1965), filme de *Jean-Luc Godard*.

**Diagramas proféticos do poder:** prenúncio da geração Big Brother e a quebra da privacidade.

**Distopias:** tecnocracia, medo, autoritarismo e controle.

Fontes : [www.pinterest.com](http://www.pinterest.com) / [www.allocine.fr](http://www.allocine.fr)

Elege-se aqui, então, elementos não arquiteturais, oriundos da filosofia da diferença, considerados vetores fundamentais para discutir o campo ampliado da arquitetura - sua maquinaria processual abstrata e seus agenciamentos concretos.

Um diagrama é uma heterogênesse, não apenas diagramas criativos da arte enquanto afetos e perceptos, mas também os diagramas conservadores de afecções e sentimentos. Também os diagramas criativos ou conservadores das ciências com seus discursos e enunciados funcionais e, igualmente, no universo da filosofia com seus conceitos, pois um conjunto de conceitos utilizados forma um diagrama filosófico. Um diagrama é uma heterogênesse, pois nele se entrelaçam diagramas conceituais (filosóficos), diagramas funcionais (científicos) e diagramas perceptivos e afetivos nas artes, pois, os diagramas arquitetônicos da arte são atravessados por diagramas conceituais da filosofia e diagramas funcionais das ciências, embora tais diagramas não a determinem, pois a arte tem a sua especificidade na heterogênesse do diagrama (MAGNAVITA, 2015)<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Informações obtidas através da disciplina Seminários Avançados I, em aula ministrada pelo professor Pasqualino Magnavita em 09/04/2015.

A partir de um novo regime de pensamento, Joachim Daniel Dupuis (2012, p.15), ao cruzar a experiência diagramática a partir de Deleuze, Guattari e Gilles Châtelet, recorda o padrão de definições mais comuns cuja epistemologia sugere, em primeiro lugar, uma função de explicação e representação e, em segundo lugar, uma série de variações do fenômeno:

Ce qui est commun à ces usages, qu'ils soient scientifiques, épistémologiques ou pragmatiques, c'est que le diagramme est toujours vu comme un dessin, un certain tracé, une esquisse de quelque chose, qui n'est pas forcément réelle, mais qui appelle un rapport d'identité, de ressemblance. La philosophie traditionnelle réduirait ces usages à trois caractères du diagramme: le diagramme est un signe (il se donne comme intuition de quelque chose avec qui il a des traits de ressemblance); le diagramme est un outil pour illustrer une opération intellectuelle, il nous permet de schématiser, de construire une intuition d'un calcul physique ou mathématique; le diagramme est spatial, puisqu'il représente un objet ou une vérité algébrique, logique.

Se Charles Peirce<sup>32</sup> manteve a dimensão analógica do diagrama, reduzindo-o a um papel de ícone relacional, Dupuis (idem) reafirma uma perspectiva mais ampla e dinâmica, ou seja, a ênfase em sua dimensão virtual. Na vertente positivista, a concepção utilitarista e funcional atribuída ao diagrama, aprisiona-o em uma condição de ferramenta ou signo. Segundo Dupuis (ibidem, p.16), esse sistema estático é capaz de ser rompido pela potência diagramática que, ao contrário, propõe criar um curto circuito no "sentido original" (lógica da representação) e reorientar uma nova maneira de pensá-lo: "...mais le mot d'expérience, dans l'usage que l'on voudrait donner au diagramme, suggère l'idée d'épreuve, quelque chose qui nous affecte".

---

<sup>32</sup> Para Charles Peirce, o diagrama é um signo, um objeto como representação de similaridade, ou seja, uma ferramenta icônica e que define um esquema lógico. Segundo Dupuis (op. cit., p.15), a apreensão visual das relações de um diagrama, entendido como um desenho, um esquema ou um esboço, não necessariamente real, pode ilustrar uma operação intelectual que permite esquematizar uma representação lógica de um diagrama espacial ou construir uma intuição de um cálculo matemático.

O poder constitui uma força com capacidade de afetar ou ser afetado por outras forças. Em um campo filosófico do diagrama como experiência de um pensamento, as forças (desejos, criações) diagramáticas colocam para fora a partição sujeito *versus* objeto e pretendem romper essa oposição dual.

A característica maior desse Fora é a de consistir no Jogo de Forças, do Acaso e do Indeterminado, ao qual temos acesso sempre historicamente, isto é, segundo estratificações de Saber, diagramas de Poder e modalidades de subjetivação determinadas (PELBART, 1993, p.97).

A filosofia deleuziana não pensa em termos de reflexão, mas de criação! O pensamento psicanalítico de Guattari pensa em termos de conceito ou de trabalho analítico (esquizo) e o pensamento epistemológico de Châtelet deseja criticar o modo que a história das ciências reflete toda experiência científica: de maneira fria, em sua dimensão de teste (testar, colocar à prova) e sem os afetos que os acompanham.

Para esses três autores, o diagrama não representa o mundo, mas o traço. Traçar um mundo reabre a dimensão virtual de toda representação que foi extinta com o nascimento do pensamento moderno: um diagrama, não estará mais, portanto, somente ligado a uma forma e não deixará de servir, uma vez que é algo que nos afeta e não está fora de nós (exterior). O diagrama terá uma dimensão temporal e espacial. Isso equivale a dizer que, sem deixar as formas de lado, se apreende algo que escapa a um objeto cortante e que ainda se desenvolve, se atualiza e se virtualiza (DUPUIS, op. cit., p.17). Plano de coexistências!

Há uma multiplicidade de significâncias, uma multiplicidade passional ou de subjetivação. Efetivamente, eu não posso determinar um elemento que seria mais importante que os outros. **Eles estão todos sobre o mesmo plano** (DELEUZE, 1975, grifos nossos).

Tratando-se de uma rede de intensidades e de micropoderes, prevalece a composição formada ao modo de um diagrama de forças no qual envolve

outras noções: estratégia e tática no exercício do poder. O conceito de Agenciamento, atualizado discursivamente e relacionado com os estratos antropomórficos, pressupõe outros conceitos, dependendo do seu exercício molar (exercício invisível do poder sobre matérias formadas), ou então, molecular (quanta, fluxos, aberrantes) e que pressupõe matérias não formadas (DELEUZE, GUATTARI, 1995).

Deleuze e Guattari (1992) pensaram as intensidades muito mais como uma experiência artística – captaram e consideraram a potência dos afetos que emergem e não se reduzem a normas, mas revelam novas processualidades à guisa de um CsO. O corpo sem órgãos exprime a noção de matéria em um estado ainda não formado, de um corpo ainda não representado, ou um corpo irrepresentável – um receptáculo de forças!

Para Châtelet, os diagramas são atravessados pela ciência e, em concordância com seus antecessores, ele considera que os diagramas não são ilustrações do pensamento, mas a expressão própria da intensidade dos pensamentos. E revela, mais claramente, a dimensão topológica ou matemática do diagrama, fazendo revelar também uma lógica dos gestos (DUPUIS, op.cit).

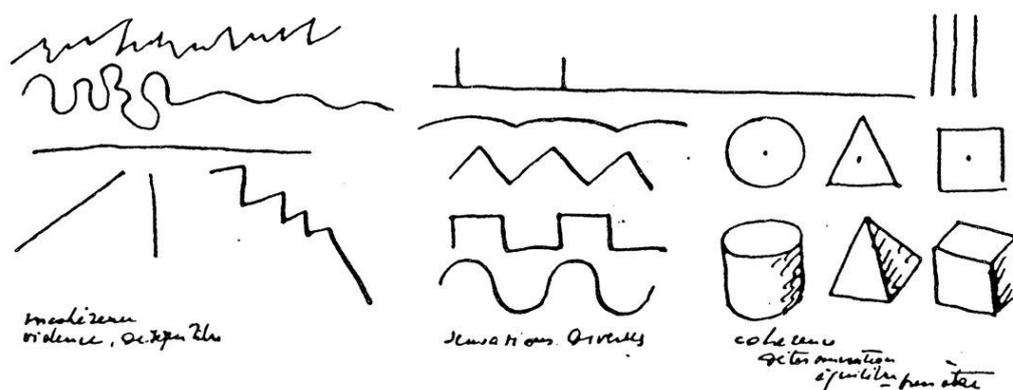
Ao propor uma ação diagramática como vetor de conexão das lutas minoritárias, a professora do Instituto de Matemática da UFRJ, Tatiana Roque, explora a efetividade do conceito de diagrama para pensar a política e as formas de organização atuais. O capital é entendido como um operador semiótico de formações sociais e sua função é fazer a regulação e a sobre-codificação das formações de poder: “as funções diagramáticas específicas do capitalismo são funções de inscrição do Capital nas relações sociais e tais funções não são representativas, mas sim operatórias” (ROQUE, 2015, p.99).

A matemática é um campo fértil, pois, segunda a autora, os novos números são diagramas relacionais e exprimem relações abstratas, portanto, são forças diagramáticas. Se um dos recursos principais do capitalismo na era pós-industrial é controlar os meios de semiotização, a matemática (a física,

a música ou a informática) pode intervir no real sem passar pela representação, pois funciona de modo expressivo e desprovido de significação. Nesse aspecto, mesmo no universo da matemática, há uma luta contra os formalismos que comportam uma mobilidade virtual (CHÂTELET, 1993).

Como escapar, então, da Forma-Estado? Roque (op. cit. p.104) aponta as lutas minoritárias (micro, revoluções moleculares) como uma das principais tendências dos movimentos de resistência na contemporaneidade:

O diagramatismo opera pela determinação das condições do problema, daquilo que faz problema, e por ligações transversais entre tais problemas. À automação, à normatização, à codificação, à totalização, ou seja, à axiomática capitalista, ele opõe suas armas: a coexistência daquilo que escapa ao sistema, sem que ele separe e codifique, a luta por conexões revolucionárias.



Le Corbusier, "Diagram of lines and forms as they affect the physiology of sensations," in *Almanach d'architecture moderne* (Paris, 1925), 35.

Fonte: Mark Garcia (2010)

## **Formações históricas: dispositivo de enunciados e de visibilidades**

Apesar de, em certa medida, parte dessa discussão tenha se iniciado no desenvolvimento do mestrado<sup>33</sup>, o enfoque proposto nesse momento busca outro direcionamento para a compreensão dos possíveis deslocamentos e limitações do objeto de pesquisa frente ao seu próprio tempo. O diagrama sempre se fez presente no panorama histórico do pensamento e da representação da arquitetura, no entanto, deslocou-se de uma base que compreendia um tipo ou um paradigma, para uma operação processual que envolve repetição, acontecimento e diferença. Se em um dado período o diagrama esteve aprisionado em sua condição de aparato estático, o desvio emergente evoca sua condição performática e cinemática. Segundo Sperling (2008a, p.2):

(...) na arquitetura, antes mesmo da introdução das interfaces digitais de modelação e animação, diagrama e evento passaram a se encontrar, então, em um campo conceitual-operativo caracterizado pelo que se pode denominar de 'potência de processo'.

Essa potência do processo, ao qual se refere o professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, David Sperling, introduz duas questões fundamentais: uma efervescência do debate acerca de um amplo campo da arquitetura que precisa ser atualizado e desconstruído, mas, sobretudo de uma situação de crítica à própria disciplina.

Anthony Vidler (2010) reconhece a existência de um dualismo problemático que tem atormentado a arquitetura: forma e função, historicismo e abstração, utopia e realidade, estrutura e delimitação. Fundamentar uma nova experimentação formal, segundo ele, é uma tentativa capaz de reinterpretar as bases da disciplina e propor uma ampliação do seu próprio campo.

---

<sup>33</sup> Dissertação de Mestrado intitulada "Entre processos e perceptos – arquiteturas contemporâneas: multiplicidade e heterogeneidade de expressões estéticas", apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (2009).

Embora, como ele mesmo sinaliza, novos princípios<sup>34</sup> tenham surgido nesse pseudo-universo expandido, a dimensão da macropolítica ainda é muito presente (predominante, na verdade) nos projetos arquitetônicos e urbanísticos contemporâneos. O rompimento, quando acontece, é sempre relativo e ainda aprisionado na exploração da forma arquitetônica e seus sistemas de linguagem. O diagrama se situa dentro de uma visão limitada ao mundo da representação (espetacular) e inserido nos debates dominantes como mais um eixo ferramental incorporado à teoria e à história da arquitetura.

Não há como destruir (por enquanto) a dialética do mundo da objetivação, mas reconhecer as suas contribuições (princípios e leis) e também suas limitações e alcances, privilegiando a micropolítica da subjetivação - o lugar da criatividade, imanente e processual.

As pesquisas voltadas para o universo do diagrama, embora sejam recentes (ver maiores detalhes no capítulo IV), sempre permearam a própria historiografia da arquitetura. Desde as primeiras especulações geométricas, passando pelos códigos antigos, tratados urbanísticos, planos idealizados, ilustrações, esquemas, sistemas estruturais e tipologias arquitetônicas, o diagrama sempre foi utilizado como ferramenta de síntese e representação.

---

<sup>34</sup> 1. Noção de **paisagem**, que vem sendo reinterpretada através de modelos digitais de novas cidades e planos a partir de fluxos + inserção de formas topológicas em menores escalas, processo utilizado por Ben van Berkel e Caroline Bos do UNStudio, Winy Maas do MVRDV e Lars Spuybroek do NOX. 2. **Analogias biológicas**, processos que têm aproximado a arquitetura dos universos do design e da indústria de animação, tendo como seus principais representantes Marcos Novak, Greg Lynn, Cristina Díaz Moreno e Efrén García Grinda, vertente iniciada por Reyner Banham e os Metabolistas na década de 1960. 3. **Programa**, esse tipo de “modelo” foi e é altamente disseminado como eixo regulador da arquitetura funcionalista e tem hoje, em Rem Koolhaas, seu principal expoente; o arquiteto holandês colocou em pauta o fenômeno da cultura e da congestão ao pensar projetos na escala metropolitana e nas redes globais. 4. **Forma arquitetônica** ou recursos formais, são explorações que desnudam a linguagem arquitetônica como um exercício iniciado desde as análises do tipo (Andrea Palladio, Terragni, Argan) e das correntes modernas (e uma série de “genitores”), transformadas pelas vanguardas artísticas do início do século XX – Peter Eisenman transitou bastante nesse campo. Essas pontuações foram sugeridas resumidamente por Vidler (2010), para antecipar um pouco em que território emaranhado se meteu o nosso querido diagrama.

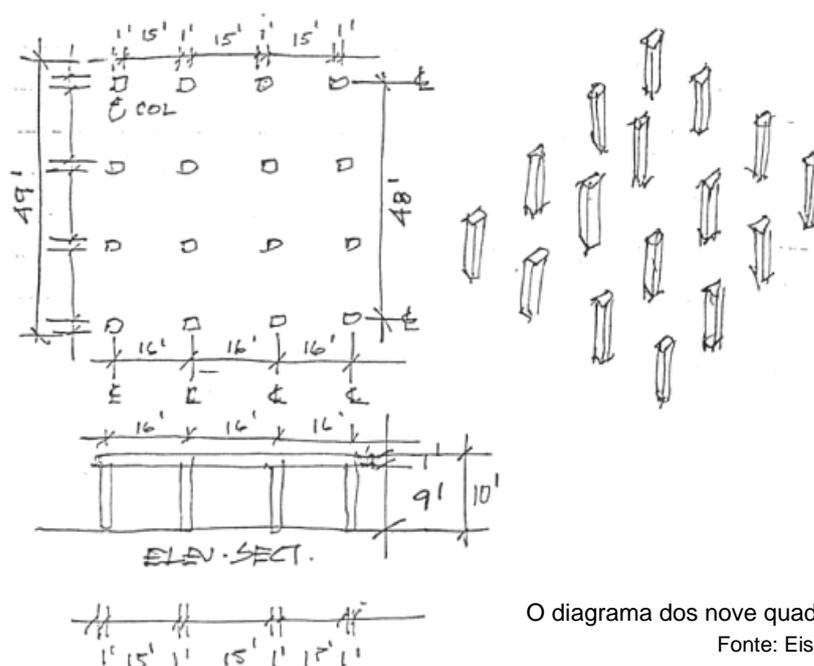
Por se tratar de um mecanismo expansivo à outras áreas do saber, seu caráter multidisciplinar potencializou ainda mais as explorações espaciais, tanto no campo da arquitetura, como no campo da pintura, da literatura e do design.

Na era informacional, os conhecimentos espaciais ficaram cada vez mais heterogêneos, a partir da emergência de recentes teorias e processos de inovação tecnológica. Arquitetura e diagrama passaram a se encontrar no meio da pulsante tecnologia digital, gerando sistemas diagramáticos de ordens diversas. Entre o concreto e o virtual, entre os mapas e as redes, entre sínteses comunicativas e ambientes cognitivos, o diagrama foi se instalando.

John Hejduk<sup>35</sup> foi o primeiro arquiteto a introduzir, formalmente, a discussão dos diagramas a partir do "diagrama dos nove quadrados", questão trabalhada como projeto pedagógico em aulas ministradas na Universidade do Texas, em Austin (1954). Esse experimento configurou-se a partir de uma série de discursos e proposições instigantes que emergia como o mais duradouro e disseminado problema inicial de projeto no período do pós-guerra (SOMOL, 2001, p.8). É importante salientar que essa formalização surge a partir da fusão de dois diagramas modernos: o Dominó de Le Corbusier, tendo como ênfase a estrutura, e a axonométrica de Van Doesburg, tendo como ênfase o espaço.

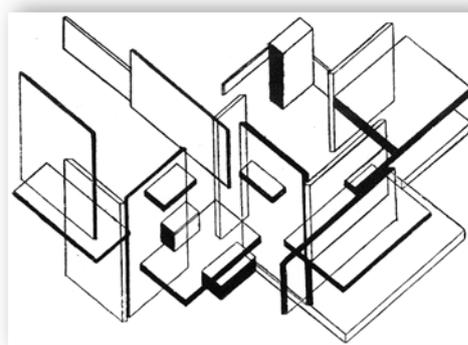
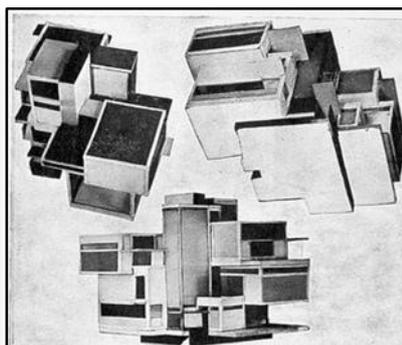
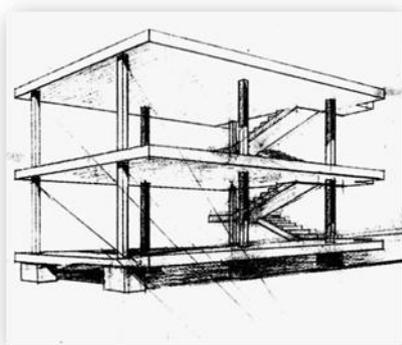
---

<sup>35</sup> John Hejduk juntamente com Peter Eisenman, Richard Meier, Michael Graves e Charles Gwathmey formaram o Five Architects na cidade de Nova York em 1969, tendo como mentor Philip Johnson.



O diagrama dos nove quadrados, segundo John Hejduk.  
Fonte: Eisenman (2001)

Colin Rowe<sup>36</sup> prosseguiu com a investigação, trazendo reflexões advindas do cubismo analítico e sintético, de modelos compositivos dos processos de colagem e seu aporte pictórico da linguagem da arquitetura moderna. Rowe identificou o diagrama a partir de dois vieses – paradigma e programa – essas duas condições, segundo o autor, nos conduzem a repetições.

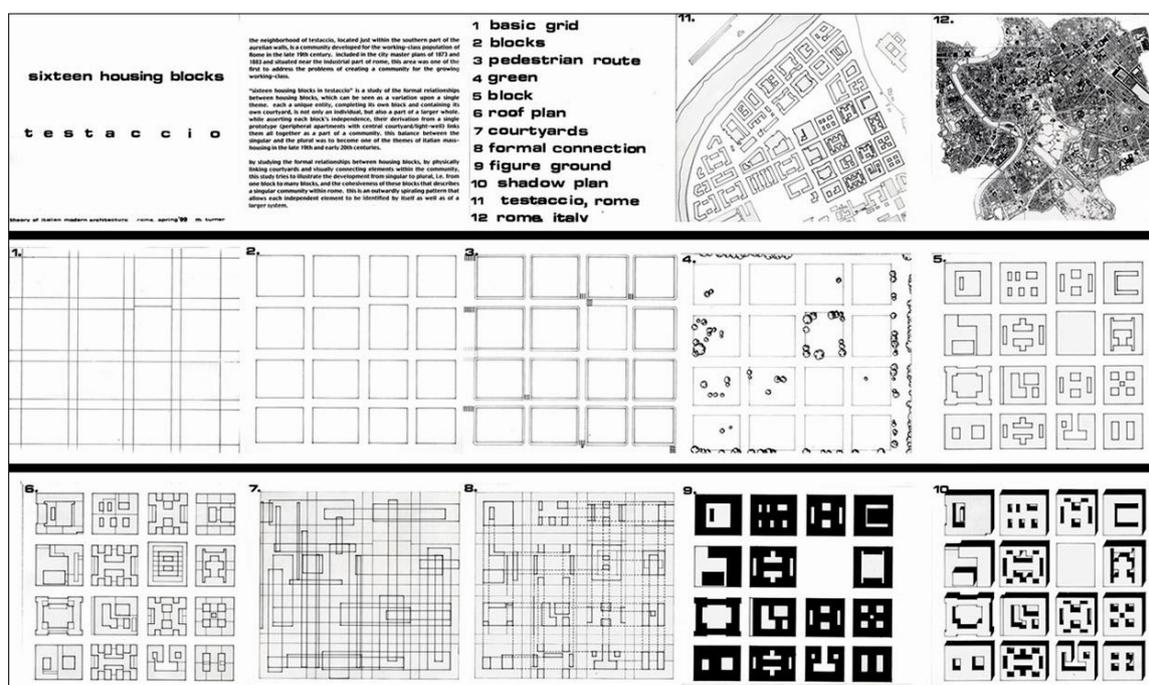


Maison **Domino** de Le Corbusier – o diagrama moderno (ênfase na estrutura).  
**Axonométricas** de Theo Van Doesburg – ênfase no espaço.

Fontes: Eisenman (2001) / [www.etsavega.net](http://www.etsavega.net)

<sup>36</sup> Colin Rowe escreveu com Fred Koetter um importante manifesto teórico e crítico acerca da cidade moderna, intitulado “Collage City”, fundamentado na teoria da Gestalt revelada através de mapas de figura e fundo, contrastando a cidade tradicional (medieval) e a emergente cidade moderna. Cf. ROWE; KOETTER, 1998.

O austríaco Christopher Alexander também trabalhou a ideia de diagrama, a partir da análise da adequação da forma e de sua extrema funcionalidade, tese defendida em "Notas sobre a síntese da forma", publicada em Cambridge, em 1964. Porém, para além dos requisitos programáticos e dos sistemas construtivos, Peter Eisenman advogou que os diagramas suscitados por Rowe e Alexander determinavam paradigmas e padrões e, portanto, não eram suficientemente diagramáticos, uma vez que tentavam representar ou identificar uma verdade congelada – formal ou operacional. O diagrama transformacional (intensivo, aberrante) é que irá antecipar as necessidades e prever as possibilidades, pois ele trabalha com forças, movimentos e inflexões.

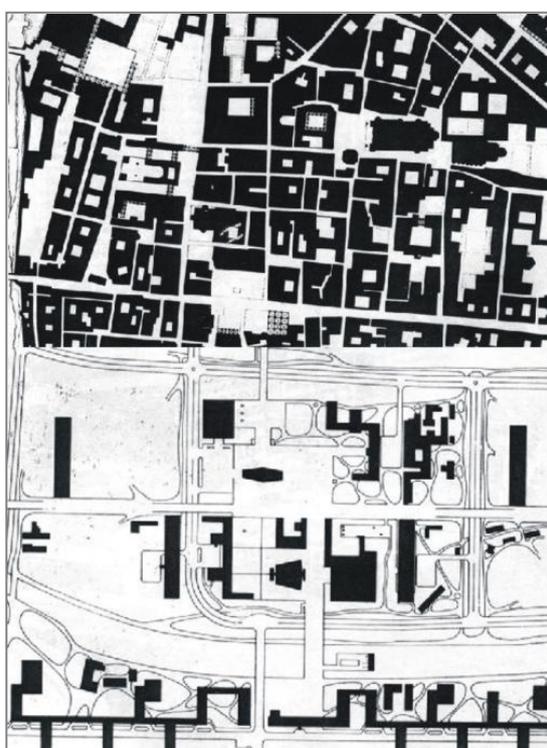


### Collage City

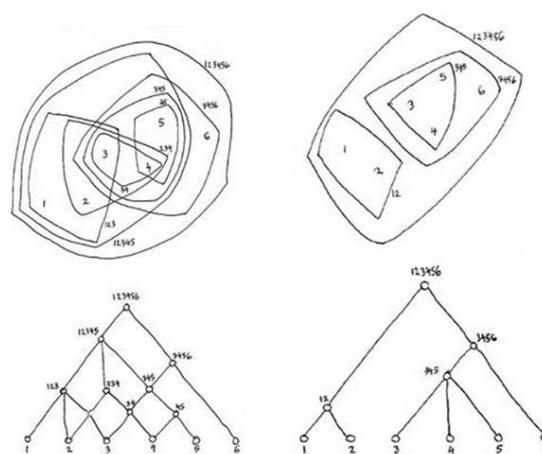
Fonte: ROWE; KOETTER, 1998.

Assim como os procedimentos híbridos (SILVA, 2006), em processos defendidos por arquitetos como o espanhol Eduardo Arroyo, onde potencialidades diagramáticas os desviam de sua excessiva ênfase no objeto e remete-a para o âmbito mais promissor das relações (CABRAL FILHO, 2005, p.73).

Nessa sucessão de operações, a arquitetura não se revela inteira na cena enquanto substância, é permeada por cenários deslocantes e desarticulados, entre plataformas móveis sem pontos de amarração. A arquitetura nada mais é do que o encontro entre diferentes indivíduos e diferentes objetos. É um evento, um acontecimento e, potencialmente, um saber/poder formado por agenciamentos coletivos de enunciação, agenciamentos maquínicos – o que se enumera e o que se faz, enquanto criação, mas também historicamente enquanto apropriação e uso dos poderes hegemônicos e dos saberes sedimentados.



**Diagrama figura-fundo:**  
entre a cidade tradicional e a cidade moderna  
Fonte: ROWE; KOETTER, 1998.



**Christopher Alexander:** a cidade não é uma árvore  
Fonte: ALEXANDER, 1964.

Segundo Cabral Filho (ibidem, p.77) alguns poucos arquitetos começaram a propor objetos arquitetônicos híbridos, não apenas em seus processos, mas assumindo novas formas de mediação tecnológica e buscando a instauração de um lugar que seja mais adequado aos nossos dias. Na verdade, essa questão não fica restrita ao espaço arquitetônico; a própria poética dos modelos de simulação também não deixam de ser uma arte híbrida nos seus sistemas numéricos. No plano conceitual, surgem vocábulos como: motor de

arranque, procedimentos de oscilação, paisagens de adequação, sistemas nebulosos, horizontes fragmentários (SILVA, 2009, p.172), processos trabalhados anteriormente na citada dissertação de mestrado.

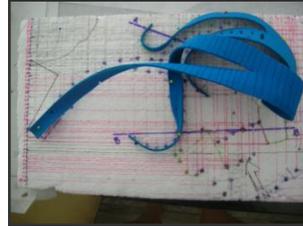
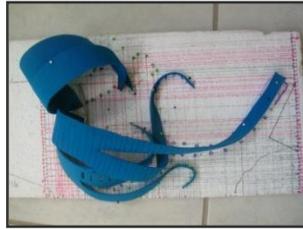
Essa atitude frente ao diagrama pode abrir espaço para outras implicações: o diagrama também pode ser compreendido como um dispositivo disciplinar, que situa e desfaz oposições institucionais e discursivas, a exemplo do panoptismo sugerido por Foucault (1979); um dispositivo que sugere um modo alternativo de repetição – Somol (2001, p.8) coloca que essa repetição pode ser capaz de se desviar das obras de vanguardas modernas e vislumbrar a repetição como produção da diferença. Ou ainda, em uma construção dinâmica diagramática, a percepção de uma infra-estrutura invisível<sup>37</sup> do “formalismo”.

Strategic option	Local option		
	Free	Corridor	Cellular
Free	 <i>Super scatter</i>	 <i>Street matrix</i>	 <i>Cell soup</i>
Corridor	 <i>Super strip</i>	 <i>Axial lattice</i>	 <i>Cell strands</i>
Cellular	 <i>Super cells</i>	 <i>New urban townships</i>	 <i>Cellular clusters</i>

Diagramas de organização de cluster: conexões e processamentos

Fonte: Mark Garcia (2010)

<sup>37</sup> Os diagramas podem permanecer invisíveis, abstratos, revelando uma função diagramática (BASBAUM, 2006, p.66).



**Experimentos  
diagramáticos**  
Atelier II-FAUFBA  
(2008)

Fonte: acervo da autora

São questões instigantes, as quais ainda precisam ser atualizadas no campo virtual e expressivo de dimensões conceituais onde se estabelecem a materialidade, a espacialidade, o “decalque”, a intertextualidade e a autonomia frente às máquinas abstratas singulares das nossas cidades. O novo papel híbrido do arquiteto crítico sugere a coincidência e a cumplicidade entre a condição formal “interna” e a construção “externa” da subjetividade.



#respiro 04

## Emergência e negociações

O potencial discursivo da arquitetura existe na sua própria interioridade.

Peter Eisenmam

A emergência da temática exposta é relevante, sobretudo porque se configura como um dispositivo que tem alimentado uma série de práticas contemporâneas na esfera da arquitetura e do urbanismo. No Brasil, embora já seja possível encontrar significativos registros na produção acadêmica, teórica e crítica, que estabeleça correlações entre as lógicas diagramáticas<sup>38</sup> e os processos de projeto (topologia, analogia, semiótica, linguagem, imagem), poucos discutem a atualização do diagrama deleuziano enquanto procedimento (forças, motor, vetores) e conceito (incorporal, virtual, maquínico), de modo como é compreendido neste trabalho.<sup>39</sup>

Trata-se de uma proposição recente na interface diagramática processual introduzida nas discussões contemporâneas no início da década de 1970, ou seja, de que modo a lógica formal como a exposição das relações de forças que constituem o poder, pensados por Deleuze, podem ser aplicadas nas negociações entre construções concretas e conceitos virtuais/incorporais na arquitetura? Lança-se aqui, após a exposição precedente, uma reflexão hipotética que pode tangenciar e tencionar os debates que virão.

O surgimento de sistemas semióticos se configura como um território de inclusão da arquitetura. A semiótica em si já implica uma axiomatização, um sistema de lógica que fixa as condicionantes e permite a classificação dos processos através dos signos. Segundo Castro (2013, p.17), a formalização de expressões permite gerar planos/formas de expressão (regimes de

---

<sup>38</sup> Vale aqui pontuar as significativas produções de professores e pesquisadores brasileiros: Otávio Lacombe (FAU-PUC/Campinas), Rovenir Duarte (FAU-USP), Ricardo Basbaum (UERJ), Tatiana Roque (UFRJ) e David Sperling (IAU-USP). Suas obras, escritos, textos e publicações estão referenciadas ao longo desta pesquisa e foram fundamentais para compreender melhor o *diagrama* nesta tese.

<sup>39</sup> Ênfase nas relações diagramáticas como ferramentas instigantes para pensar os processos de projeto contemporâneo ou ainda, quanto às produções hegemônicas, **o diagrama pode constituir uma resistência à esses processos de captura.**

signos/sistemas semióticos) enquanto a formalização de conteúdos permite gerar planos/formas de conteúdo (regimes de corpos/sistemas físicos).

Pode-se dizer que o sistema panóptico elevado à condição de um “edifício diagrama”, caracterizado pela relação entre disciplina e poder (dispositivo virtual) e materializado através da articulação entre um programa arquitetural e uma construção tipológica bem definida (execução concreta/forma/corpo físico) é um mecanismo de poder elevado à sua forma ideal.

Deleuze e Guattari (1995), ao proporem a desterritorialização do regime de signos, remetem o diagrama à condição de máquina abstrata, ou seja, um mecanismo de forças capaz de criar traços de intensidade e formalizar formas de expressão e formas de conteúdo – não mais estável, hierárquico ou sistematizado, mas instável, anárquico e caótico.

As relações de poder das prisões, por exemplo, são representadas por sua arquitetura (visível, forma concreta, conteúdo) e pelo sistema panóptico onde as engrenagens do poder são exercidas (vigília, controle, punição). O panóptico, reunindo forma de conteúdo e forma de expressão, expõe as relações de poder. Sobre as conexões entre máquinas abstratas e agenciamentos concretos, Castro (ibidem, p.20) faz uma precisa ponderação:

Aqui poderemos demarcar a diferença entre a causa e o efeito, entre a máquina abstracta e os agenciamentos concretos. A máquina abstracta é a causa dos agenciamentos. Há uma fenda/disjunção entre o visível e o enunciado (o lugar, o não lugar) onde está o diagrama — um relacionamento de forças que funciona transversalmente entre estes dois. Deleuze depois diferencia duas máquinas: a máquina concreta (agenciamento e dispositivos bifformes) e a máquina abstracta (o diagrama informal). Esta denominação e diferenciação é essencial para se perceber a questão do diagrama e a sua posição face ‘ao mundo real’ (pois este está no virtual, na instabilidade, na evanescença).

Esses conceitos podem ser atualizados discursivamente enquanto saberes (estratos antropomórficos), agenciados por poderes (forças que têm a capacidade de afetar) na produção tanto da arquitetura, quanto do urbanismo. As “disciplinas” ministradas nos cursos de arquitetura são formuladas por questões teóricas, tecnológicas e práticas, dentro de um campo de saber que é estratificado historicamente.

A “grade curricular” é construída com alguns objetivos e isso pode variar bastante em função das instituições de ensino, porém, evidencia a produção de conhecimentos voltada para formatação de competências que atenderão o mercado de trabalho no atual modo de produção do capitalismo informacional. Seguindo esse raciocínio, Magnavita (2015)<sup>40</sup> adverte:

Em um tempo contínuo e sem limite, estabeleceram-se marcos históricos para enunciar (novos agenciamentos coletivos), na pressuposição da produção de multiplicidade e heterogeneidade de arquiteturas e de cidades construídas (novos agenciamentos maquínicos). Vale lembrar que há pouco mais de dois mil anos apareceu o primeiro tratado de arquitetura (os dez livros de Vitrúvio), uma compilação, no sentido de uma coagulação arqueológica de saberes (formas de expressão) enquanto Agenciamentos coletivos de enunciação, com base naquilo que foi produzido (edificações) enquanto Agenciamentos maquínicos. Enunciados que continuaram e continuam emergindo hoje, bem como as edificações que esses agenciamentos pressupuseram e que continuam pressupondo.

A produção de arquiteturas e de intervenções urbanas, na lógica da cidade formal, é construída através de uma multiplicidade de enunciados: normas, códigos, legislações e instrumentos de regulação territorial. Esses enunciados são produzidos através de saberes formatados ao longo da história, agenciados pelos poderes legislativo, executivo e judiciário, e, tensionados por dois eixos distintos: os interesses empresariais e as lutas sociais que têm na cidade seu campo de batalha. O direito à cidade, por

---

<sup>40</sup> Informações obtidas através da disciplina Seminários Avançados I, em aula ministrada pelo professor Pasqualino Magnavita em 26/03/2015 – Tópico 2: Estratos e Agenciamentos.

exemplo, é uma reivindicação permanente, bem como o acesso às políticas habitacionais.

A “fabricação” de moradias foi um elemento-chave da estratégia governamental para conduzir o incremento da economia nacional através do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) e enfrentar as repercussões da crise global. Sobre a “indústria” habitacional brasileira, Raquel Rolnik faz a seguinte observação:

Há algumas armadilhas e falácias nesse pacote habitacional que, pelo menos no que foi aventado publicamente até agora, tem sido alicerçado sobre uma política de ampliação do acesso ao crédito associada a distintas formas de desoneração da indústria da construção, sem conexão com qualquer estratégia urbanística ou fundiária, confundindo política habitacional com política de geração de empregos na indústria da construção (ROLNIK; NAKANO, 2009).

No meio de tanto números e dados aventados pelo Sistema Brasileiro de Habitação (SFH), o modo de produção de moradias populares tem gerado consequências graves<sup>41</sup>: domicílios implantados em regiões com infraestrutura urbana precária e distantes dos locais de trabalho; encarecimento dos custos em mobilidade urbana; aprofundamento das segregações socioespaciais; efeitos no meio ambiental (poluição e resíduos); política de financiamento excludente.

Na estrutura social brasileira, não há garantias que assegurem os direitos legitimamente conquistados, principalmente para os grupos de baixa renda. Mesmo com o parcelamento compulsório, o IPTU progressivo no tempo e a desapropriação com pagamentos em títulos da dívida pública, não há redução do preço das glebas e dos terrenos para fins de habitação de interesse social. Como se sabe, o item mais caro nessa composição é a

---

<sup>41</sup> Sem falar da qualidade dos projetos e dos processos produtivos de execução (obras civis), objeto de investigação de uma série de pesquisas, que não cabe aqui ilustrar ou aprofundar. Porém, há produções em sistemas de mutirão, autogeridas e em regime de cooperativas capazes de quebrar a lógica convencional. Cf. CRUZ (2013); TRAMONTANO (1995;1993); USINA-CTAH: práticas de morar.

terra. A estratégia, então, é deslocar essa “massa de gente” para as periferias e retirá-las das áreas centrais. É um tipo de morte anunciada: política de remoções.

Nessas relações de forças, tensões e conflitos, ocorrem atravessamentos de toda ordem. Há uma trama perversa de negociações que está por trás dos consórcios de operação urbana e esses processos são articulados por empresas associadas ao poder público: marketing urbano, espetacularização, mega-eventos, corporações imobiliárias, gentrificação. Forças poderosas e invisíveis reorientam esses enunciados. Essas formas de expressão e esses mecanismos de captura da cidade são materializados em construções e obras civis – viadutos, *shopping centers*, conjuntos habitacionais, museus, centros de cultura. São formas de conteúdo, visíveis e representadas por arquiteturas. Portanto, projetos arquitetônicos e urbanos dessa natureza, expõem e revelam claramente essas relações de poder<sup>42</sup>. São nefastas!

As relações entre saberes-poderes enquanto estratificações históricas agenciadas coletivamente, portanto, enquanto produção anônima social, não tem recebido a devida atenção e, menos ainda, são evidenciadas as redes de macro e micropoderes que afetam essa produção arquitetônica e urbanística.

Sobre essas considerações, Magnavita (2005) elenca alguns pontos que deveriam ser abordados com mais ênfase, principalmente na crítica ao aspecto da exaltação e privilégio que se atribui às formas (estilos), funções e estruturas:

Genericamente, são evidenciadas dizeres e fazeres de arquiteturas e urbanismos soberanos, sedentários e nomináveis (de um autor, equipe ou empresa) e que são enunciados e produzidos. Não há lugar para um entendimento da participação de multidões de indivíduos anônimos, nômades, descentrados, periféricos (excluídos). Quando isso ocorre nesse entendimento,

---

<sup>42</sup> Fazendo aqui um paralelo com as relações de poder expostas pelo sistema panóptico.

são poucas as “Máquinas de Guerra” que nas instituições de ensino se manifestam estudando a desigualdade social, propondo soluções (no caso de requalificação de favelas ou de equipamentos coletivos), pois, elas não se deixam sobrecodificar pelo Aparelho de Estado, nem por suas instituições, dispositivos e corporações que o integram nas atuais “Sociedades de Controle”.

### Entre o abstrato e o tangível

Há possibilidades de negociações entre construções concretas e conceitos virtuais/incorporais, na interface do diagrama e do evento, a partir de uma visão estabelecida no território da macropolítica da objetivação representacional e que envolve processos de transmutações formais e espaciais.

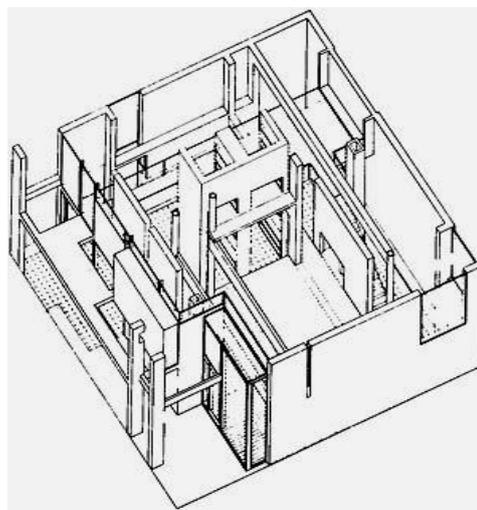
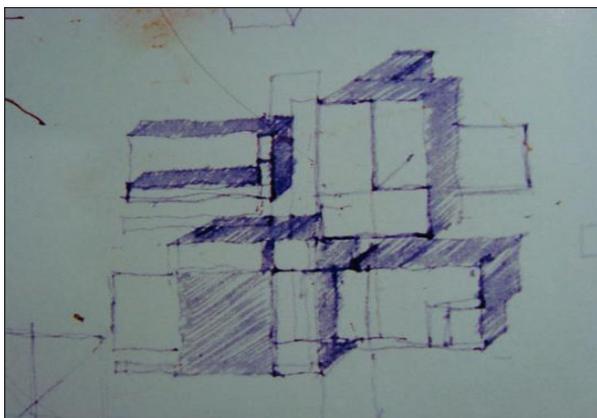
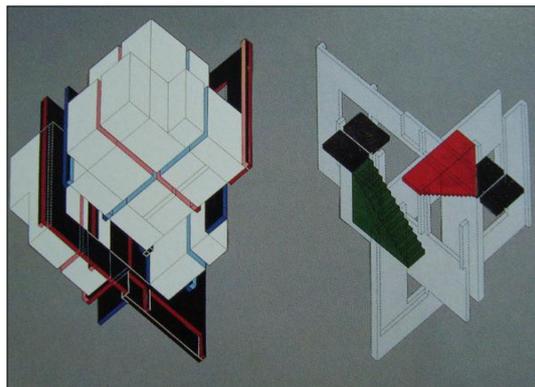
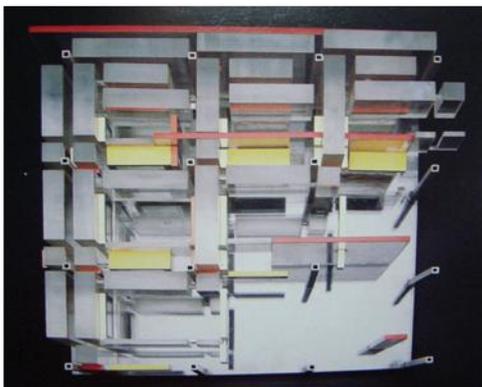
Essa sistematização analógica foi exaustivamente investigada por Peter Eisenman em sua série *Houses* (1967-88)<sup>43</sup>, onde o foco estava centrado nos “eventos transformacionais da forma”. Outra sequência foi explorada pelo arquiteto franco-suíço Bernard Tschumi no projeto *Manhattan Transcripts* (1977-81), com foco centrado nos “eventos transformacionais do espaço”.

Os diagramas em Eisenman são expressões de sua posição pela autonomia (intra-diagrama e trans-diagrama), enquanto os diagramas em Tschumi (1996) são desenvolvidos por sua posição de intertextualidade. Sperling (2008a, p.2) chama essas duas posições teóricas distintas, propostas por Eisenman e Bernard Tschumi, de modo-chave.

Vale ressaltar que Peter Eisenman investiga métodos transformacionais a partir de diagramas axonométricos, dispositivo das vanguardas (russas, holandesas, alemãs) recuperadas pela sua geração. O projeto de Eisenman sempre considerou o retorno aos aspectos críticos das vanguardas históricas, aspectos que foram represados, na teoria e na prática, precisamente pela reconstrução formalista do pós-guerra (EISENMAN, 2003).

---

<sup>43</sup> Peter Eisenman iniciou suas experiências trabalhando a estrutura interna da matriz cúbica, procurando estar entre o diagrama e o tipo (EISENMAN, 2001, p.62), primeiramente na House I, localizada em Princeton, New Jersey, em 1967-68. E prosseguiu seus experimentos, sempre “brincando” com a forma, as tensões, a diferença, a implosão, a extrusão, o excesso, a rotação, etc, em meio ao sentido de interioridade: House II (Hardwick, Vermont, 1969-70); House III (Lakeville, Connecticut, 1969-71); House IV (Falls Village, Connecticut, 1972-76); House VI (Cornwall, Connecticut, 1972-75); House X (Bloomfield Hills, Michigan, 1975); House 11a (Palo Alto, Califórnia, 1978); House EI even Odd (1980); Fin D’Ou T Hou S (1983) e a Guardiola House (Cadiz, Espanha, 1988).



#### Diagramas, croquis e modelos axonométricos

Fonte: Eisenman (2001)

A disjunção, na arquitetura, pressupõe que nenhuma das partes pode converter-se em uma síntese ou totalidade auto-suficiente, mas que cada parte leva à outra e toda construção é desestabilizada pelos vestígios, nela própria, de uma outra construção. Nesse sentido, a disjunção<sup>44</sup> pode ser constituída por vestígios de um evento, de um programa e ou de formulações em processo, pois um de seus objetivos é compreender um novo conceito de cidade e de arquitetura.

Para Tschumi (2014), toda obra teórica, quando 'deslocada' para o domínio do construído, ainda conserva seu papel dentro de um sistema geral ou aberto de pensamento. Assim como nos projetos teóricos de *The Manhattan Transcripts* (1981), e no do *Parc de La Villette* (1984), o que se discute é a noção de unidade. Da maneira como foram "concebidos", segundo o autor

<sup>44</sup> Só um lembrete: na experiência de uma fratura estética da disjunção, não há correspondência entre imagem e legenda.

(idem, p.119), “formes de la composition: séquences par collage (collisions) ou par montage (progressions)”, através de uma analogia fílmica, foi possível editar cenas descontínuas, compostas por repetições, distorções e sobre-imposições denominadas *cinégrammes*. Esse tipo de disposição permitiu criar transformações arquitetônicas, espaciais e programáticas ao mesmo tempo.

O processo de captura de imagens através da linguagem cinematográfica abre um outro campo de investigação, igualmente vasto e rico, pois sempre surgem complexas relações acerca da temporalidade (passado, presente, instante, duração, memória, acontecimento, devir) desses mecanismos.

Segundo os professores da *Architectural Associations* de Londres, Alex Haw e Brandon Labelle, o arquiteto é um editor espacial, canalizando nossos vários sentidos numa gama de mídias que nos envolve em múltiplos níveis, coreografando experiências como a direção de um evento cinemático<sup>45</sup>. Para eles, tanto um fenômeno audiovisual, quanto um show musical ou demais mídias eletrônicas e digitais, exploram o espaço arquitetônico em suas durações, em suas corporificações, em seus movimentos, em seus ritmos e em suas velocidades. Luz e som, por exemplo, são forças invisíveis capazes de ativar a experiência arquitetônica.

Tem uma obra de Deleuze (1983) chamada *L’image-Mouvement* que pode ajudar a pensar melhor essas conexões. Ao revisitar os pensamentos filosóficos de Bergson e as criações artísticas de Godard, Visconti e Antonioni, entre outros, Deleuze analisa três tipos de imagens no plano cinematográfico: imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação. Assim como na pintura clássica, este livro propõe vetores de extração dos clichês cinematográficos que infestam a sétima arte.

Para Deleuze (idem), o movimento é indivisível: “não se divide sem mudar de natureza a cada divisão”. Cada quadro, cada gestualidade, cada

---

<sup>45</sup> Leitura a partir do texto do curso dos professores Haw & Labelle, traduzido pelo arquiteto Sérgio Kopinski Ekerman.

cadência, cada encadeamento sensório-motor é uma pincelada... Tem força, potência e pulsão.

A consideração do campo da arte como um território híbrido, segundo Basbaum (2014, p.12), implica em considerar a produção artística sob o duplo signo dos campos visual e verbal, enfatizando o entrelaçamento dos dois campos:

(...) um texto que proponha construir-se junto a uma obra de arte irá igualmente construir uma presença no espaço, desempenhando, efetivamente, um papel de obscurecimento ou 'iluminação' desta obra – no sentido de revitalizar-se ou de compartilhar com ela de um mesmo impulso de criação ou invenção. Se uma migração das palavras para a imagem revela, por um lado, traços deste hibridismo constitutivo do campo da arte, por outro indica uma certa posição de transparência da questão dentro do momento contemporâneo.

Nos modos-chave citados, os diagramas são entendidos enquanto atualizações discursivas de conceitos e funções científicas que antecedem qualquer possibilidade do fato ou qualquer tecnologia particular. Aqui eles não se configuram enquanto ideias instrumentalizadas ou modelos, mas sim enquanto diagramas dirigidos a “eventos transformacionais da forma” e a “eventos transformacionais do espaço”, em suas versões analógicas.

Segundo Deleuze (2007a, p.102), existe um trabalho preparatório muito árduo, quase excessivo, que precede o ato propriamente dito de pintar ou de projetar, e esse trabalho muitas vezes é invisível e silencioso.

O ato de projetar, no percurso transcorrido pelos arquitetos, pode se encontrar em um momento no qual o diagrama e suas forças invisíveis (potência virtual) precisam dialogar com o programa arquitetônico estabelecido para o edifício e, dessa maneira, ele sofrerá mais do que adaptações, principalmente nas adequações de escalas, na sua inserção no sítio (implantação) e até na sua representação gráfica no plano cartesiano (aspecto de desenho construtivo – as plantas do projeto). Mas, o diagrama

jamais será arquitetura! O diagrama pode ser um caminho que nos leva a materialização, porém, a força diagramática será muito mais intensa em sua potência virtual.

Sobre negociações entre abstração e forma física, Greg Lynn (2005, p.227) pontua:

(...) a arquitetura e o urbanismo é, mais do que qualquer outra disciplina, uma negociação entre abstração e forma física, onde a infraestrutura edificada é composta por pontos de cruzamentos (crossing points) entre sistemas técnicos, sociais e culturais díspares a partir dos quais a forma urbana emerge.

O saber é indissociável do poder. Se a arquitetura é um saber, um conhecimento, atravessada pelas funções das ciências e por sedimentações históricas, mas arte, a composição de forças está presente em qualquer composição arquitetônica, pois são virtuais, invisíveis. No entanto, o diagrama pode ser conservador, um clichê, uma repetição, um negócio. O diagrama hoje, não é apenas uma forma, uma exposição de poderes ou um mero jogo de forças, mas atitude ética! Há uma multiplicidade e uma heterogeneidade de formas na criação - não se resume mais a arte pela arte, mas faz emergir uma outra potência ética-estética emancipadora (e não modelo ou paradigma), intensamente diagramática!



*#respiro 05 . "Quero apenas cinco coisas... A segunda é o outono". Neruda*

## **A crise do fundamento**

A discórdia implica um acordo, é a diferença que articula ou reúne.

Roberto Machado

A dimensão da invenção no campo das artes se estende ao território do pensamento, em sua capacidade de mudar e criar novos mundos. Há quem defenda o gesto de pensar como ato de criar conceito por meio de traços (TIBURI; CHUÍ, 2010, p.14). Os conceitos se fazem em multiplicidades, são tanto processuais quanto modulares e a arquitetura, a primeira das artes, se situa na lógica dos sentidos. O artista desenha, projeta, pinta, escreve e se expressa através das sensações. O conceito, pode tornar-se conceito de função ou de sensação; a função pode tornar-se função de sensação ou de conceito (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.255). O pensamento, sendo uma heterogênese, as formas de criar e pensar se cruzam todo o tempo: o plano de composição da arte, o plano de referência da ciência e o plano de imanência da filosofia.

Acumula-se informações tecnológicas, os meios de comunicação crescem a todo instante e as transformações cada vez mais velozes deslocam o indivíduo para plataformas inconsistentes, onde a construção do saber se estabelece de forma transversal e relacional. Não há conceitos definitivos, mas alguns vieses e princípios que se contaminam, ampliando e confundindo ainda mais essa complexa rede de conhecimentos. Segundo Rancière (2005, p. 11-12):

A multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem são indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história.

Este terreno pantanoso, no entanto, é o lugar onde o irrepresentável desconcerta todo o pensamento e ameaça o fundamento. A própria vida está infestada de clichês com as quais é preciso romper. O esforço de liberar as

forças de criatividade contra a instauração de um aparelho de Estado com toda sua maquinaria (fundação, captura, fixação, sedentarismo, mídia, sedução, simulação), representa obstáculos constrangedores que ainda precisam ser rompidos. É exatamente nesse deslocamento estético que o artista é inventor e criador de afetos em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Entre repetições, divergências, disjunções e discordâncias, pensar significa criar uma imagem do pensamento livre da representação e da identidade.

Em *Diferença e Repetição* (2006, p.189), Deleuze propôs substituir o que ele chamou de uma "imagem do pensamento" por um "pensamento sem imagem". Sobre esse pressuposto, Pelbart (1993, p.24) esclarece:

Imagem do pensamento significa grosseiramente uma forma à qual o pensamento está submetido. Ao contrário, forjar um pensamento sem imagem de pensamento, isto é, sem uma imagem prévia do que seja pensar (será isto possível? ou trata-se apenas de outra imagem do pensar?) pode implicar em abrir mão de uma forma, de um modelo. Um pouco como fez a arte abstrata, que ao dispensar a figuratividade pôde liberar cores, linhas e uma série de virtualidades pictóricas até então aprisionadas debaixo da representação figurativa.

Jean Baudrillard (2001) discute como a "clonagem" humana se estendeu à "clonagem" de ideias e como as armadilhas de reproduções em massa, no mundo atual, definem territórios neurologicamente modificados. Ironicamente, esse mesmo autor constata que, ao apontar verozmente para o futuro, a civilização não consegue deixar para trás a História, culminando no que ele chama de "assassinato do real" pelo virtual. Nesse sobressalto de tempo, tudo se estetiza simultaneamente. São capturas que o autor denomina de semiologização midiática e publicitária que invade tudo – o grau "Xerox" da cultura e a vertigem da antecipação de resultados.

Alliez (1996) fala de uma exploração polifônica do real, liberando o pensamento de uma hierarquia sobre as práticas que articulam os campos do saber e do poder. Para Somol (1999, apud Sperling, 2003, p.173), o

diagrama age como intermediário no processo de geração do espaço-tempo real:

O diagrama é simultaneamente forma e matéria, o visível e o articulável (...) As condições de presentidade como a condição do tempo arquitetônico, ou a arquitetura como condição do ato, estão presentes no diagrama visto como um signo indicial. O signo indicial, que sempre implica uma condição de ausência, sugere uma idéia de tempo no diagrama.

O diagrama é um modo de analisar os agenciamentos sem que seja necessário partir de algo já constituído como expressão ou conteúdo, ou seja, algo já formado do ponto de vista semiótico ou físico. O diagrama estabelece conexões, mas não com o objetivo de representar algo real, ele constitui um real porvir. Os regimes de signos e os regimes de corpos serão, assim, duas faces do agenciamento (ROQUE, 2015, p.84).

Há uma multiplicidade de significâncias, uma multiplicidade passional ou de subjetivação. Efetivamente, não se pode determinar um elemento que seria mais importante do que o outro. Eles estão todos sobre o mesmo plano, coexistem. Ao estabelecer conexões e ignorar as velhas oposições, o diagrama faz uma inscrição direta em um plano de consistência.

Um agenciamento em sua multiplicidade trabalha forçosamente, ao mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais. Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor. Mas um agenciamento põe em conexão certas multiplicidades tomadas em cada uma destas ordens, de tal maneira que um livro não tem sua continuação no livro seguinte, nem seu objeto no mundo nem seu sujeito em um ou em vários autores. Resumindo, parece-nos que a escrita nunca se fará suficientemente em nome de um fora. O fora não tem imagem, nem significação, nem subjetividade. O livro, agenciamento com o fora contra o livro-imagem do mundo. Um livro rizoma, e não mais dicotômico, pivotante ou fasciculado. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.33)

A contração do espaço-tempo tecnológico revela também a superficialidade dimensional e espetacular da própria arquitetura. Esse contexto, entretanto, pressupõe a marcação de provocativos diagramas: de um lado, a construção de espaços onde seja possível criar um pensamento através das mais diversas alianças de saberes e subjetividades; do outro, a necessidade emergencial de multiplicar as dimensões de uma geografia apartada de um modelo, de uma forma ou de um dispositivo figurativo.

O pensamento enquanto prática imanente da experiência vivida, através de sua potência diagramática, é o que, de fato, se deseja “implantar”, visando desmantelar a narrativa clássica, romper com os códigos sociais e disciplinares, quebrar a lógica do aparelho de Estado e escapar desse território sobrecodificado através de linhas de fuga. Ficção? Utopia? Discurso? Essa nova forma de pensar é o que interessa aqui discutir, frente a um oceano instável que está além da metafísica, um elemento líquido da duração que escoia e impede toda fixação sólida (LAPOUJADE 2013).

O fundamento é o sistema e seus axiomas – máquina abstrata, binária e axiomática. Trata-se da hegemonia da ciência herdada da modernidade, o positivismo científico do pensamento hegemônico que insiste em automatizar, normatizar, codificar, totalizar.

A crise do fundamento na matemática, na física ou na geometria, coloca em xeque conceitos da filosofia, tais como: Saber, Poder e Subjetivação. O pensamento desenvolvido por Deleuze, desde *Diferença e Repetição* (2006) até em uma de suas últimas obras, *O que é a Filosofia* (1992), esta escrita em parceria com Guattari, é uma luta engajada contra a pretensão do fundamento. O que D/G procuram é o ponto inexplicável e irracional, o movimento aberrante (criador) que vai engendrar alguma coisa nova. É fazer emergir o que está além do fundamento, ou seja, o sem fundo (o não pensado), a intensidade, a imanência do acontecimento. Esse “sem fundo” é o momento, o lugar onde a diferenciação ocorre, onde surgem movimentos criadores.

Em seu livro sobre *Spinoza – Philosophie Pratique*, Deleuze (2003) fala que a melhor sociedade será aquela que isenta o poder do pensamento produzido para obedecer ou se submeter a uma regra do aparelho de Estado, portanto, evoca a necessidade da produção de um pensamento livre e vital. Quando o pensamento deixa de ser livre, todas as outras opressões são possíveis, porém, é muito comum que os objetivos de algumas ações se confundam com os objetivos de instituições disciplinares, por isso surge a necessidade de produções de ações e pensamentos que escapem à uma certa obediência, às “palavras de ordem”.

O aparelho de Estado é aquele que inventa o fundamento. Os Estados se apropriaram da terra, ou seja, dos territórios itinerantes criados pelas sociedades primitivas, em função de uma rentabilidade. O Estado inventa (cria axiomas) a terra, o lucro e a noção de trabalho. Fundar a terra e distribuir suas partes, o axioma da propriedade privada, à guisa de um agenciamento reducionista, que renega o múltiplo, um espaço estriado, quadriculado, à maneira de um cadastro. É uma máquina de distribuição proporcional. Hoje, entretanto, o aparelho de Estado, regido pelas corporações que constituem as “sociedades de controle” do capitalismo informacional globalizado, vai além da apropriação de bens materiais e encontra na apropriação de bens imateriais, ou seja, na **Criatividade**<sup>46</sup>, a matéria prima do seu atual desenvolvimento.

Diferentemente, o nomadismo, questão profundamente trabalhada por Deleuze e Guattari (1996;1997b) em *Mil Platôs*, é a luta contra o fundamento. Uma batalha que desfaz a terra e propõe outros espaços-tempo que não se permitem medir ou estabilizar. A história é uma secreção do aparelho de Estado. As máquinas de guerra nômades são representadas por personagens conceituais que não se deixam fundar, não fazem parte da história e ainda são rejeitados, pois não se “organizam”. Eles só fazem parte

---

<sup>46</sup> O atual capitalismo informacional vem privilegiando a “Economia Criativa” e investindo em uma espécie de colonização planetária. Tudo é capturado nessa rede global: mercadorias, bens materiais e imateriais, subjetividades, e, inclusive, as formas de pensar. O conceito filosófico *Rizoma* vem sendo apropriado superficialmente e de modo rasteiro, a exemplo do surgimento das seguintes expressões: “Capitalismo Rizomático”; “Capitalismo Conexcionista”; “Controle e criatividade no funcionamento em rede”. Cf. Pelbart (2003). *Vida capital – ensaios de biopolítica*.

da história quando se tornam sedentários, ou seja, se fixam à terra. Contudo, eles pertencem à geografia e seu modo de temporalização não é da ordem de uma cronologia circular, nem de uma cronologia sequencial.

Em *Logique du Sens* (1969), Deleuze faz uma distinção entre duas temporalidades: Cronos (o tempo da medida, definido) e Aion (um tempo sem medida, indefinido). Nessa passagem, a noção de presente tem vários sentidos: o presente desmesurado ou desencaixado, como o tempo da profundidade e da subversão; o presente variável e medido, como o tempo da efetuação; e um terceiro tempo, excessivo, o instante do acontecimento, um presente sem espessura (ibidem, p.172).

Uma das maiores contribuições de Deleuze-Guattari, segundo Pelbart (1993, p.83), foi detectar, por debaixo desta homogeneização generalizada, os espaços-tempos distintos, percebê-los, diferenciá-los, cultivá-los. O que significa também produzi-los: “um tríptico de Francis Bacon é um imenso espaço-tempo que reúne todas as coisas, mas introduz entre elas as distâncias de um Saara, os séculos de um Aion”.

As forças do tempo insinuadas nas pinturas de Bacon são definidas por uma presença temporária e provisória, muito diversa da temporalidade clássica (DELEUZE, 2007a, p.54). Ao introduzir o tempo no quadro, e pintá-lo, Bacon dá um corte no tempo institucional, intensificando a lógica da sensação.

O que interessa nesse questionamento é suscitar uma cronologia aberrante composta por acontecimentos. A lógica temporal do acontecimento não se produz no tempo, mas é aquela que produz o tempo. Um tempo não curvado, não circular, que não está ordenado segundo uma cronologia linear e que não segue uma ordem da história. Portanto, é importante enfatizar que ainda é preciso desfazer aquilo que organiza e hierarquiza em proveito de outra (ou nenhuma) imagem do pensamento, melhor dizendo, um pensamento nômade, aberrante e potente que contesta as normas vigentes e a legitimidade mesma da pretensão de qualquer fundamento (LAPOUJADE, 2013).

O espaço-tempo da desterritorialização emerge – sem terra, sem base e sem âncora, pois a ruptura nunca é definitiva. É preciso escapar, sair do território e reterritorializar-se, buscando sempre um novo posicionamento em seus aspectos éticos, estéticos e políticos. E isso, no sentido da confecção quase que artesanal de uma nova “visão de mundo”, que envolve perceptos e saberes (experiência empírica) na composição de variadas escalas de criação (*performance*) sob a égide de uma renovadora e potente atitude como singular ferramenta transgressora, capaz de gerar uma multiplicidade de expressões na produção da arquitetura e da cidade.

Com a exploração dessas outras dimensões a partir de esferas sociológicas e políticas no contexto mundializado, surgem novas forças, novas relações de trabalho, novos modos de vida, novas aglomerações e tensões pulsantes sobre os territórios urbanos capazes de redefinir o controle do próprio capitalismo contemporâneo. Nesse instigante cenário desafiante, surge uma série de focos de contraposição aos processos totalizantes, capazes de provocar rupturas, contestações e questionamentos mais amplos aos poderes constituídos.

É exatamente aí que reside a potente resistência criativa aos padrões hegemônicos: nessa emergente fonte de energia e criatividade, advinda de uma multiplicidade de manifestações coletivas que explodem a cada momento. Formam-se agrupamentos de indivíduos desterritorializados e que alguns autores (Hardt, Negri, Szaniecki) chamam de “Multidão”, pelo caráter de mobilidade, nomadismo, anonimato e imprevisibilidade (até porque não há controle).

O poder de uma maioria se sustenta pelo senso comum, pois os indivíduos que estabelecem sua superioridade numérica a sujeitam a uma variação contínua e participam desse jogo democrático. A minoria, que não atua como um número, mas como segmento, quer escapar do jogo padrão e fazer valer a potência de um devir minoritário - resistências e linhas de fuga aos dispositivos de captura das maiorias democráticas.

Segundo Cardoso Jr. (2012, p.163), as minorias são “multidões” cuja organização desestabiliza o consenso da maioria e sua ordem política. Acerca dessa questão, Hardt (1993, p.110) elucida:

A multidão permanece contingente na medida em que está sempre aberta para o antagonismo e o conflito, mas em sua dinâmica de incremento de poder, ela atinge um plano de consistência, tem a capacidade de fazer da normatividade social o direito civil. A multidão é a multiplicidade que se torna poder.

Em uma sociedade de formação permanente, com um número cada vez mais crescente de aparatos de controle, os indivíduos tornaram-se divisíveis e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados (DELEUZE, 1992, p.222). Ao invés dos moldes de subjetividade baseados na identidade do indivíduo, teremos uma subjetividade em modulação contínua e processos constantes de captura, como esclare Cardoso Jr. (op.cit. p.161):

Os lugares que, na época da disciplina, constituíam-se enquanto espaço de fuga e de resistência, agora são o lugar do controle. Parece que não adianta ser um nômade com relação aos espaços disciplinares, já que a própria sociedade capitalista criou um dispositivo nômade que captura a subjetividade em movimento.

Se, de fato, 80% da população mundial viverá brevemente em aglomerados urbanos, o que será dos 20% restantes? Tributários dessa nova civilização? A distinção entre a cidade e a natureza tenderá a se esmaecer, a depender dos territórios naturais subsistentes, em grande parte, de programação com o fim de organizar o espaço de lazer, o espaço do esporte, do turismo ou da reserva ecológica. Um processo de mundialização da divisão das forças produtivas e da expansão do capitalismo nos moldes atuais não se configura como uma homogeneização de mercado.

Inclusive, cabe lembrar que da *Ecosofia* proposta por Guattari (1990) em sua breve obra *As três Ecologias*, apenas a “Ecologia ambiental” vem sendo considerada, enquanto que a “Ecologia social” e a “Ecologia mental” não são mencionadas, pelo contrário, são ocultadas. Considerando crescentes

desigualdades sociais no âmbito das “Sociedades de Controle”, Deleuze (1992, p.224) em “Conversações”, referindo-se a elas, afirmava:

O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores. O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado. É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida e numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá de que enfrentar a dissipação de fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas.

As desigualdades não se localizam mais entre um centro e sua periferia, mas entre malhas urbanas super equipadas tecnologicamente e informaticamente, imensas zonas de habitat de classe média e de habitat subdesenvolvido. Entre espaços opacos e luminosos, os diversos territórios das metrópoles urbanas coexistem – o arranha-céu (símbolo de uma representação macro, sedentária e enraizada no espaço estriado), que obedece a uma lógica de poder, de estética e do espetáculo, muitas vezes se confunde com a paisagem de uma favela que segue a lógica de sobrevivência na ocupação da cidade.

Nesse contexto, uma nova cartografia multidimensional e de ações moleculares implica na produção da subjetividade e de processos de re-singularização, pois as mentalidades coletivas mudam e mudarão cada vez mais rapidamente. O nomadismo selvagem da desterritorialização contemporânea demanda uma apreensão transversal da subjetividade e isso implica articular: pontos de singularidade; dimensões existenciais específicas; transformações virtuais funcionais. Entre o projeto, o desenho e a intenção, existem os desejos no entrelaçamento de uma cidade subjetiva. Conforme cita Guattari (1992, p.178):

Ou a humanidade, através deles, reinventará seu devir urbano, ou será condenada a perecer sob o peso de seu próprio

imobilismo, que ameaça atualmente torná-la impotente face aos extraordinários desafios com as quais a história confronta.

Nesse processo, a escala sempre será uma dimensão do poder. Zonas fronteiriças, nebulosas e conflituosas sempre serão atravessadas por indivíduos e maquinações que servirão à construção do “ordenamento” das cidades em suas esferas biopolíticas e sociais. É um processo de intensa simultaneidade, de exclusão e inclusão espaciais vertiginosas. O desafio é a capacidade de agir e interferir nessa porosidade desativando, em qualquer nível, os dispositivos de captura, abrindo novas passagens desviantes, novos diagramas. Essa urgente reinvenção, no entanto, ainda está porvir, sob a pena de nos tornarmos impotentes e cairmos nas armadilhas da nossa própria inércia.

### Apontando vetores

Um dos eixos instigantes deste trabalho, flerta com a possibilidade de ampliar o debate em relação ao questionamento da produção hegemônica, e, no âmbito da arquitetura e do urbanismo, procura trazer à tona exatamente a crise do fundamento<sup>47</sup>, ou seja, colocar em xeque um saber dominante, sedentário e disseminado ao longo de séculos, desde o pensamento clássico grego à Modernidade e, todavia, ainda predominante na acelerada expansão do capitalismo informacional dos processos midiáticos do atual mundo globalizado.

Uma abordagem incorporal, segundo Sanford Kwinter (2010, p.125), é um dos maiores desafios da prática do design contemporâneo. Ele argumenta que:

---

<sup>47</sup> Segundo o filósofo francês David Lapoujade (2013), Deleuze propõe uma cronologia aberrante composta por acontecimentos, onde essa ausência de fundamento ou nomadismo do pensamento contesta a legitimidade mesma da pretensão do fundamento. O espaço-tempo enunciado pela filosofia clássica sempre esteve submetida a um fundamento. O papel importante de Deleuze e Guattari, ao longo de suas vidas, foi lutar contra a pretensão do fundamento e de um pensamento que se recusa a “fundar”.

There were times - more innocent times to be sure - when this was done with very little self-consciousness and with sweeping brilliance; one thinks of the work of Moholy-Nagy, the Constructivists, certain filmmakers from Eisenstein to Kubrick, Buckminster Fuller, Robert Smithson, the aesthetico-philosophical urbanist movements of the late 1950s and 1960s, etc. They seemed instinctively to understand their role as intermediaries and had a clear intuition of the interstitial space that they had to occupy to become diagrammatists.

Tais suposições, foram atualizadas em algumas comunicações e debates realizados nos últimos 40 anos<sup>48</sup>, porém, mais do que sua potencialidade diagramática, a suposição parte da possibilidade de trazer à tona a captura de forças invisíveis em tais procedimentos (máquina de forças, conceitos incorporais, lógicas sensíveis, deformações, acaso, devires) e revelar que, de fato, as superfícies estão dotadas de clichês.

Neste sentido, o diagrama se configura como um dos poucos aparatos singulares capaz de subverter o pensamento racional/hegemônico e neutralizar a narração, a figuração, a interpretação<sup>49</sup>. Ou seja, fazer emergir no cerne das discussões filosóficas, artísticas e científicas uma arquitetura que se desvia de uma geometria *a priori* – em favor das “possibilidades de fato” (WITTGENSTEIN, apud DELEUZE, 2007a, p.104). Traços de possibilidades, desejos, potências de ação, processos, mas que ainda não constituem propriamente um fato!

É tarefa da filosofia criar e fabricar conceitos. A filosofia é um processo de criação e se ordena em torno de um problema. Quando Deleuze diz que o

---

<sup>48</sup> Cf. GARCIA, Mark (2010). *The Diagrams of Architecture*. Trata-se de uma publicação antológica organizada por Mark Garcia (Supervisor in the Department of Architecture at the Royal College of Art – RCA – London) que reúne textos teóricos e produções arquitetônicas realizadas a partir da década de 1980, tendo como temática central o *diagrama*.

<sup>49</sup> Partindo dessa reflexão, entende-se que, no campo ampliado da arquitetura, as contaminações e conexões artísticas/estéticas/éticas/políticas que ultrapassaram as “formas” utilitárias e os aprisionamentos dogmáticos de uma época, a exemplo das vanguardas russas e alemãs do início do século XX, encontram ressonâncias em alguns procedimentos contemporâneos que tangenciam processos cada vez mais experimentais e imprevisíveis (SILVA, 2009).

filósofo é criador e não reflexivo, o que pretende é se insurgir contra a caracterização da filosofia como metadiscurso, metalinguagem, uma tendência da filosofia moderna que, desde Kant, tem por objetivo formular ou explicitar critérios de legitimidade ou de justificação (MACHADO, 2009, p.12).

Kant (apud LAPOUJADE, 2013) dizia que é preciso partir de um fato, estabelecer um fato, e depois perguntar como esse fato é possível de ser constituído. Em uma tese doutoral parte-se dos mesmos pressupostos: problematizações, temáticas, questionamentos, hipóteses e, neste campo específico, há uma rede de saberes que criam interferências que estão sempre em processo de transformação, seja um agregado sensível artístico, seja uma função científica, seja a criação de conceitos na filosofia. Novas formas de pensar podem criar, inclusive, articulações e reverberações significativas no universo da arquitetura e do urbanismo, como território ampliado.

Uma vez que é tarefa da arte criar blocos de sensações – perceptos e afetos –, como podem os processos em arquitetura produzir novos acontecimentos, transformar conceitos em espacialidades de sensações e/ou funções, à guisa de um novo diagrama? As rupturas nunca são definitivas. É preciso desfazer em “nós” aquilo que organiza e hierarquiza em proveito de outra (ou nenhuma) imagem de pensamento. Escapar. Sair do território. Reterritorializar. Coexistir.

Através da influência de Kant, Deleuze (apud Lapoujade, 2013) coloca que é preciso partir de um fato e se perguntar como esse fato se produziu. Então, como os diagramas são produzidos? Em que níveis são produzidos? Como transitar entre uma multiplicidade de diagramas instaurados? Como se dá a obra de Francis Bacon? Como se dá o projeto dos arquitetos? Como se dá o pensamento de Gilles Deleuze? São coisas distintas.

C'est que le diagrammatisme va jouer un rôle analogue à celui du schématisme kantien, mais d'une tout autre façon: la spontanéité réceptive des forces va rendre compte de la

réceptivité des formes visibles, de la spontanéité des énoncés dicibles et de leur corrélation (DELEUZE, 2003).

Quando a filosofia deleuziana (filosofia da diferença) se põe em relação intrínseca com saberes de outros domínios — com outros modos de expressão —, o objetivo não é fundá-los, justificá-los ou legitimá-los, mas estabelecer conexões ou ressonâncias de um domínio a outro a partir da questão central que orienta suas investigações: 'o que significa pensar?', 'o que é ter uma ideia?' na filosofia, nas ciências, nas artes, na literatura (MACHADO, 2009).

Deleuze vê em Bacon um aliado no seu projeto de construir uma filosofia da diferença e extrair conceitos filosóficos das sensações criadas pictoricamente por ele. Os movimentos aberrantes, irregulares e arbitrários; as ideias enquanto potências e ações engajadas; as funções das atividades criadoras de cada disciplina, não são racionais para Deleuze, pois quanto mais irracional e inexplicável os procedimentos, mais lógico é. O que ele procura é o ponto inexplicável, irracional, o movimento aberrante (sem fundo, genético e criador) que vai engendrar alguma coisa (LAPOUJADE, op. cit.).

Peter Eisenman, entre outros arquitetos, mas ele de modo mais enfático e de maneira muito competente, tentou buscar nos conceitos deleuzianos<sup>50</sup> algo que sustentasse seus processos arquiteturais. Porém, ao se apropriar do diagrama e procurar a interioridade de sua arquitetura com a propriedade magistral de um pós-hegeliano, Eisenman não estabeleceu o rompimento diagramático tão suscitado por Foucault<sup>51</sup>. Ele manteve o diagrama limitado e aprisionado em um sistema formal e estrutural, sem expandí-lo para o campo social e sem promover a dobra exterior para o lado de dentro, como defendido por Deleuze (2005, p.53) – curvar a linha do lado de fora, dobrar pra dentro, sem começo nem fim, linha oceânica que passa por todos os pontos de resistência. Ou seja, Eisenman exercita suas

---

<sup>50</sup> Principais conceitos abordados por Deleuze e Guattari: rizoma, lógica da multiplicidade, corpo sem órgãos, rostidade, devir, micropolítica, segmentaridade, ritornelo, nomadologia, máquina de guerra, aparelho de captura, máquinas abstratas, estratos e estratificação, agenciamentos, desterritorialização.

<sup>51</sup> Cf. Deleuze (2005).

arquiteturas dentro de uma produção ainda régia e espetacular, algo execrado por Deleuze (2007a): o espetáculo sensacional é uma violência!

Embora seja muito sedutor e se reconheça aqui a relevância de sua contribuição, não ocorreu em seu trabalho a incorporação do que vem a ser o processo de subjetivação. Ele e sua arquitetura, ainda assim, se sujeitam.

Para Eisenman (2005b, p.204), os diagramas derivam de um contexto, de um lugar, de um programa ou de uma história. O diagrama não existe, *a priori*, em nenhum projeto. Para ele, existem duas formas de trabalhar o diagrama: uma teórica e analítica, e outra operativa e sintética. E, dessa maneira, o diagrama é deslocado do objeto arquitetural, como uma forma de texto, ou de uma escrita. O diagrama está para a arquitetura, assim como o texto está para a narrativa. O diagrama pode ser formal ou não-formal. Conclui-se, portanto, que os diagramas em Eisenman não são suficientemente diagramáticos, segundo a lógica deleuziana, e estão abrigados em fundamentos binários, como um código.

Embora o discurso pressuponha a obra, ela provavelmente, não expressará o discurso, pois são coisas de natureza diversa. Michel Foucault (1966) nos lembra que o que se diz não habita no que se vê. As palavras e as coisas são expressões de natureza diferente, embora estabeleçam entre elas interfaces, porém, somente se pressupõem e não se correspondem. O que Eisenman procura fazer é um discurso conceitual e sua arquitetura acaba pertencendo a uma diferente forma de pensar e criar: a arte. Embora exista uma pressuposição recíproca entre o que se diz (discurso) e o que se vê (o que se faz, obra).

**#respiro 06 . *if this is paradise, I wish I had a lawnmover***



## CAPÍTULO II diagramas e interfaces

*De um ponto de vista, a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual, perde toda a importância. Pois há uma comunidade das artes, um problema comum. Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível”, não significa outra coisa.*

*Deleuze*

## CAPÍTULO II

*As vezes é preciso destruir a nitidez pela própria nitidez*

DELEUZE in *Deux Régimes de Fous*

### Avant-propos

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997b), o diagrama assume sua força máxima a partir da sua dimensão maquínica, como um conceito operacional que os permite criar um processo dinâmico de produção do próprio pensamento. Adotando essa dimensão, poderá funcionar a partir de sua conexão com outros conceitos articulados à lógica da multiplicidade: máquina abstrata, agenciamentos, rizoma, desterritorialização, nomadismo, resistência, dispositivo, devir. E, dessa maneira, pode assumir a forma de uma função diagramática.

Ao investigar o conceito de diagrama na pintura, Deleuze (2007b) irá mergulhar nas paisagens de Cézanne e Van Gogh, nos maquinários de Paul Klee e nos corpos deformados de Francis Bacon, instigado em converter cada técnica e expressão pictórica em um diagrama sensível do presente. Seu eixo de distinção penetra o caráter analógico do diagrama e a diferença de três tipos de analogia (expressionismo, pintura abstrata e posição diagramática), que vão permitir definir a pintura como modulação da luz e da cor em função de um espaço de signos.

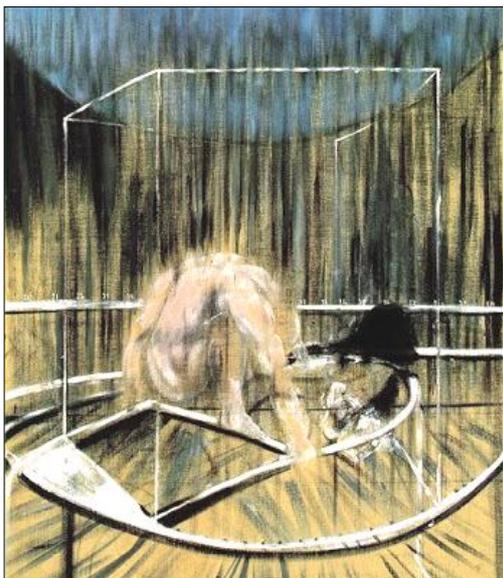
As figuras de Bacon configuram-se como resposta a uma questão crucial na abordagem diagramática deleuziana: como tornar visíveis forças invisíveis? Toda a pintura de Bacon está em relação de forças e são essas forças que constituem a deformação como ato da pintura – ela não se deixa reduzir a uma transformação da forma, nem a uma decomposição de elementos. As forças se tornam visíveis através da liberação de polígonos e diagramas. Para Deleuze (idem), Bacon faz o próprio tempo se tornar visível, pela variação dos corpos, pela reunião-separação que reina nos trípticos. E finaliza: “Tornar o tempo sensível nele mesmo, tarefa comum ao pintor, ao músico, às vezes ao escritor. Tarefa que ultrapassa toda medida ou cadência” (ibidem, p.69).

Os conhecimentos da História da Arte que Bacon possuía funcionavam como uma armadura formal – um molde que precisava ser rompido, desmontado e desconstruído. A pintura moderna, inclusive, está invadida e cercada pelas fotografias e pelos clichês que se instalam na tela antes mesmo que o pintor comece a trabalhar. Deleuze (2007a, p.19) coloca que: “Com efeito, seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície em branco e virgem. A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com as quais torna-se necessário romper”. Bacon, inclusive, diz que a fotografia não é uma figuração do que se vê, ela é o que o homem moderno vê (SYLVESTER, 1995).

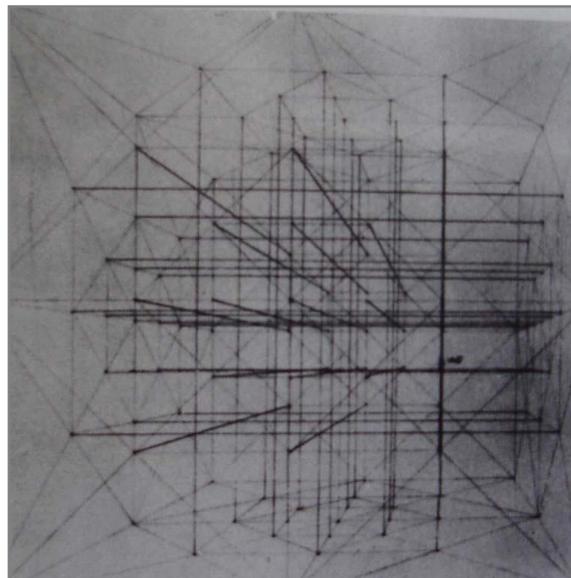
Bacon precisava liberar a tela da história da pintura, para fazer brotar o seu desvio intempestivo. Antes de pintar uma tela, “Francis Bacon reivindicava limpá-la de todos os clichês da história da pintura que pairavam acima dela, assim como se desafia um destino” (PELBART, 1993, p.55).

Segundo Deleuze (op. cit., p.43), “o que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação”. A carne, o corpo desmembrado e o sistema nervoso extraídos das pinceladas de Bacon, é o próprio alimento e matéria corpórea da Figura. A potência do corpo é entendida, segundo Espinoza (DELEUZE, 2003), através do movimento – quanto mais um corpo é capaz de agir, sua mente é capaz de perceber um número maior de coisas.

Bacon, assim como Paul Cézanne, sabia pintar a sensação e extrair, dessa operação, forças invisíveis que irão compor uma outra visibilidade. A forma referida à sensação (Figura) é o contrário da forma referida a um objeto que ela deveria representar (Figuração). A sensação é o que passa de uma ordem a outra, de um nível ao outro, de um domínio ao outro. É por isso que a sensação em Bacon é mestra de deformações, agente de deformações do corpo. É como se existisse a ação de forças invisíveis sobre o corpo.



**Estudo para nu acororado** de Francis Bacon.  
The Detroit Institute of Arts  
Fonte: Russell (2004)



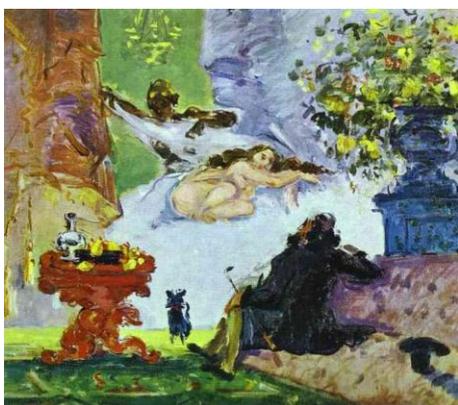
Estudos de Paul Klee sobre a **Teoria da forma e da figuração**, desenvolvidos nos ateliês da Bauhaus: desenho construtivo, pontos nodais no espaço, superfícies externas  
Fonte: Argan (1992)

O pintor Paul Cézanne ultrapassa a representação do visível e multiplica os pontos de fuga – um artista que utilizava muitas linhas para desenhar, mas não são apenas linhas de contorno, são linhas de expressão. Assim como se observa nas composições, experimentos, abstrações e linhas nômades sem contorno de Kandinsky<sup>52</sup>(1886-1944), “(...) o conceito é contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.46).

Uma das contribuições mais significativas de Cézanne para a Arte Moderna foi demonstrar a capacidade de aplicar criativamente deformações às perspectivas de suas pinturas, sem deixar que tais alterações prejudicassem

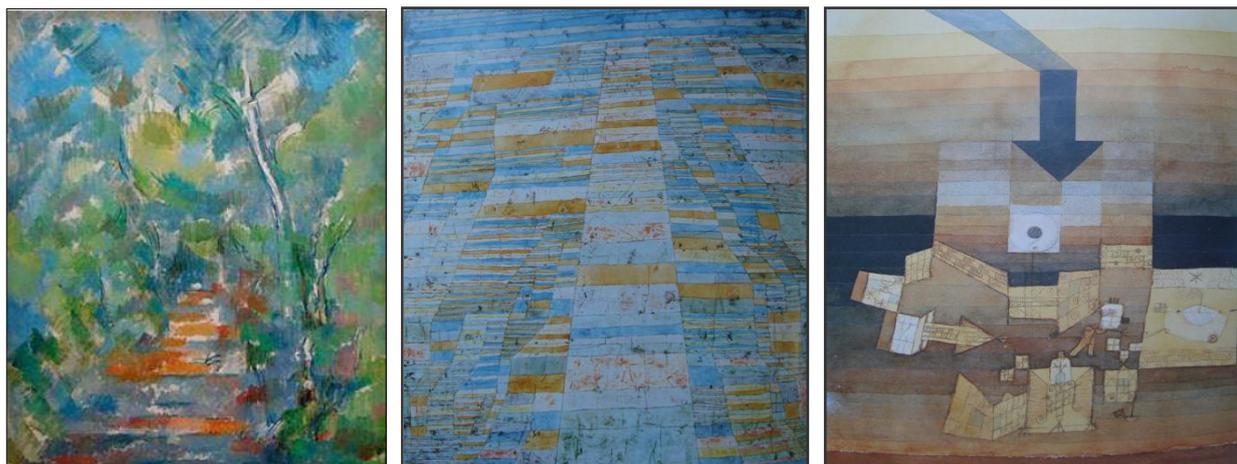
<sup>52</sup> Vale ressaltar que o projeto vencedor para o concurso internacional do Parc La Villette (1982-1983) foi idealizado através de conceitos como: explosão, fragmentação e disjunção (TSCHUMI, 2014). A partir das composições abstratas elaboradas por Wassili Kandinsky e, principalmente, sua obra “Ponto, linha e superfície” escrita em 1927 - fruto de seus experimentos na Bauhaus - Bernard Tschumi traçou uma malha estrutural explodida em suas camadas (layers), abrigadas em três sistemas abstratos: plano, linha e ponto. A performance processual de Tschumi, nesse projeto, está ligada ao universo cinemático e do compasso corporal, pois ele acaba introduzindo a figura do co-autor – o transeunte que também observa, investiga e constrói a paisagem no seu tempo, como se cortasse e intervisse na grande linha ondulada de Kandinsky (SILVA, 2009, p.186).

a ideia de singularidade da paisagem ou dos objetos retratados (BARROS, 2001, p.25). Tais práticas, agentes de deformações, estão mais presentes na obra deste pintor entre 1870 e 1890, período em que flertou com o Impressionismo e trabalhou de forma intensa: múltiplas perspectivas dentro de um mesmo quadro. Segundo Merleau-Ponty (1975), o contorno dos objetos concebidos por Cézanne não pertencem ao mundo visível, mas à geometria. A geometrização inerente às figuras e aos objetos pintados por Cézanne pode ser tomada certamente como um ponto de partida para todo um ramo da Arte Moderna que tenderia de diversos modos à Abstração (BARROS, op. cit., p.27) e, conseqüentemente, ao cubismo analítico.



**A Modern Olympia (1873), Achille Empeire (1868) e Medéia (1882).**  
Pinturas de Paul Cézanne  
Musée D'Orsay, Paris  
Fonte: [www.mestres.folha.com.br](http://www.mestres.folha.com.br)

Um quadro cubista pode ser um diagrama em seus planos e faces, em suas dobras e desdobras, em seus espaços *entre* e em suas linhas de transição, pois se trata de uma espécie de esquema e/ou dispositivo visual que propõe um tipo singular de superfície. Segundo Huchet (2005, p.102), “a elaboração de uma visão total e aberta dos objetos, e não apenas de suas aparências externas, abre uma possibilidade de mostrar suas estruturas, sua anatomia, as linhas e os volumes até agora escondidos pela representação tradicional”.



**Sus-bois provençal** (1906) de Cézanne  
**Caminhos principais e caminhos secundários** (1929) / **O lugar em questão** (1922) de Klee  
 Fontes: [www.grandspeintres.com](http://www.grandspeintres.com) / PAUL KLEE (1993)

Esse tipo de composição, em que linhas e traços são expressivamente expostos, está presente nas pinturas e desenhos de Paul Klee. Em muitos de seus quadros, o plano e a profundidade se confundem. Para Argan (1992, p.450), a perspectiva em Klee não é forma, e sim imagem, entretanto, não define um espaço, muito pelo contrário, muitas vezes ela é multiplicada, labiríntica em suas linhas e percursos. Não retornam a um ponto de partida, mas se extraviam; seus desenhos são um acontecimento e suas obras são tão provocativas que surpreendem o observador.

Pode-se dizer que o diagrama em arquitetura é um sistema de forças, sendo possível utilizá-lo como campo perceptivo através da materialização de um dispositivo conceitual revelado pelo desenho, mapas ou modelos em transformação, permeando o processo de criação.

Robert Somol (2001, p.23) atualiza bem esse discurso, ao afirmar que uma prática diagramática tem a potência de multiplicar processos significantes, sejam tecnológicos ou linguísticos, na plenitude da matéria, reconhecendo signos como cúmplices na construção de máquinas sociais específicas. Trata-se de uma prática que de fato flutua em torno de obstáculos sem a nada resistir, em contraposição à visão tectônica da arquitetura como signo legível da construção que pretende preservar seu estatuto potencial como comodidade e especulação cultural.

O papel do arquiteto, nesse tipo de modulação, é dissipado, uma vez que se torna organizador e canalizador de informação que não se restringem a um universo limitado, mas, sobretudo, onde forças não específicas emergem – sociais, econômicas, culturais, ambientais, globais e locais. E é, exatamente, pelo significado do diagrama que novos problemas e atividades – entrelaçadas às suas variadas ecologias e multiplicidades – podem se tornar visíveis e relacionados (ibidem, p.24).



**O deus da floresta nórdica** (1922) / **Destruição e esperança** (1916) / **A máquina de chilrear** (1922)

Estudos de Klee

Fonte: PAUL KLEE (1993)

As linhas e virtualidades pictóricas de Klee, Kandinsky ou Pollock, passam entre os pontos e não cessam de mudar de direção, até atingir uma potência de forças em sua superfície. Os diagramas arquiteturais transitam entre espacialidades muitas vezes estranhas ao olho do observador e evocam uma geometria do sensível em suas tensões espaciais, muito comuns nos processos contemporâneos – planos verticais, horizontais e transversais que se fundem em profundidade e ao mesmo tempo revelam pontos em desequilíbrio.

Questões semelhantes podem ser verificados nas explosões e fragmentações de uma matemática sensível, comum nas primeiras telas da arquiteta iraniana Zaha Hadid (antes de se tornar uma *grife*); nas suspensões tectônicas da *Land Art* de Robert Smithson; nas partituras do compositor Schoenberg (*between the lines*); no espaço-tempo escultural dos vídeos de

Bill Viola; no ciberespaço do artista Marcos Novak; na eloquência das linhas surreais das primeiras investigações dos arquitetos austríacos Coop Himme(l)blau; nas dobraduras de papel da dupla de arquitetos espanhóis Sol Madridejos e Carlos Osinaga (Lab.S-M.A.O), manipuladas em encontros tensionados pelas tramas de Paul Klee, atravessados pela música aleatória de John Cage e, influenciados, pelas esculturas de Eduardo Chillida e Jorge Oteiza.



Blocos de sensações: movimento-duração na obra do videoartista **Bill Viola**

Fonte: [www.billviola.com](http://www.billviola.com)

Uma multiplicidade<sup>53</sup> de expressões arquitetônicas e artísticas se entrelaça nesse campo sedutor que é a linguagem das sensações e pode resultar em convergências inesperadas. A literatura, a fotografia, a poesia, a pintura, o cinema e a música, mas também a filosofia (e seus conceitos) e as ciências (e suas funções), atravessam os processos do pensar e fazer arquiteturas - são intersecções substanciais.

Os objetos e as funções abertas de Yona Friedman e Lucien Kroll; a delicada e potente pedagogia da *Forma Aberta*, proposta pelo arquiteto polaco Oskar Hansen (ex-integrante do Team 10); o tempo não linear de Lina Bo Bardi; os elementos vivos da "poetização" do urbano demandados por Hélio Oiticica e o maravilhoso *Manifesto Mofo* de Hundertwasser, são alguns exemplos de que as arquiteturas espontâneas e criativas que surgem no seio das invenções populares (e porque não, anônimas?), podem ser incorporadas

<sup>53</sup> " (...) uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mudem de natureza" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16).

nos processos de ação mais prática. Na arquitetura, tais ações se configuram como um diagrama ético e político (de resistência criativa), capaz de romper com as normatizações instituídas e compor novas saídas de emergência.

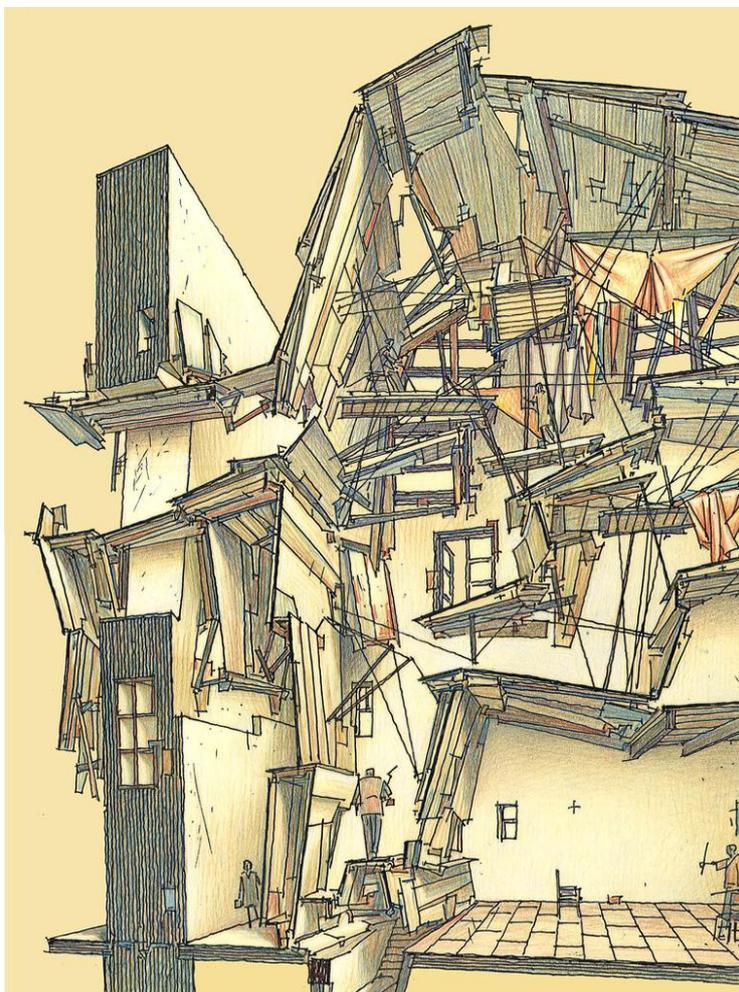


**Friedensreich Hundertwasser** – contra o racionalismo na arquitetura  
 Fonte: [www.transindividualidade.blogspot.com](http://www.transindividualidade.blogspot.com)

Há, evidentemente, outras vertentes diagramáticas mais radicais: desfazer espaços e destroçar. Coexistir no *intermezzo* desse abundante universo do desenho em sua dimensão caótica e inconstante - como se observa nas ilustrações visionárias do grafismo impressionante de Lebbeus Woods, nas fissuras superexpostas da "anarquitectura" de Gordon Matta-Clark ou no nomadismo de uma cidade em estado constante de deriva, a *New Babylon* de Constant -, destaca uma linha de fuga de invenção intempestiva e oportuna para as discussões contemporâneas: as fronteiras do absurdo!

A arte sequencial, por exemplo, é também um meio interessante de pensar o imaginário urbano fora da "caixinha". A partir de instigantes criações engendradas por Fritz Lang, Moebius (Jean Giraud), Will Eisner, Hayao Miyazaki, George Orwell, Jacques Tati, Archigram e outros incríveis artistas que usaram a estética do cinema e a linguagem dos quadrinhos como meio de expressão, é possível flertar com o meio ficcional e tencionar um campo

ainda pouco explorado nos processos de problematização dos traçados da cidade, utilizando o tempo futuro como linha de força.



Diagramas caóticos do arquiteto visionário **Lebbeus Woods**

Fonte: [www.lebbeuswoods.net](http://www.lebbeuswoods.net)

Mais do que propostas formais ou estruturais, esses produtores (cineastas, quadrinistas, ilustradores, escritores, arquitetos, urbanistas) acabaram por promover uma ruptura com o tempo presente ao inventar outros lugares e questionar sistemas preestabelecidos, sugerindo desligamentos espaciais e potencializando ainda mais o desenho como dispositivo de ação crítica e transformadora.

A arquitetura desempenha um papel privilegiado aqui, pois revisitando-a através de seus diagramas e desenhos, percebe-se que o ato projetual tem a capacidade de libertar a imaginação a partir da experiência tridimensional. E mais, segundo Sanford Kwinter (2010, p.127), libertá-la da manipulação

dos processos invisíveis e ocultos, direcionando-a ao âmago dos processos e dos eventos:

The real world is always a world of effects (events), not quantities... The difference is that today we have a scaffold of mental technologies with which to investigate the qualitative world in a relatively systematic manner...

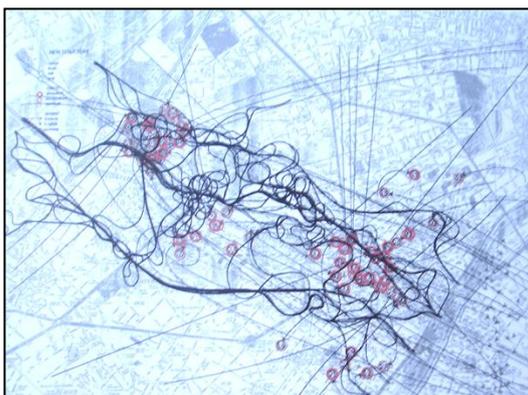


Diagrama e esquema trans-urbano para o **Paris Brain Project** (2001), elaborado pelo NOX.  
Fonte: SPUYBROEK (2004)

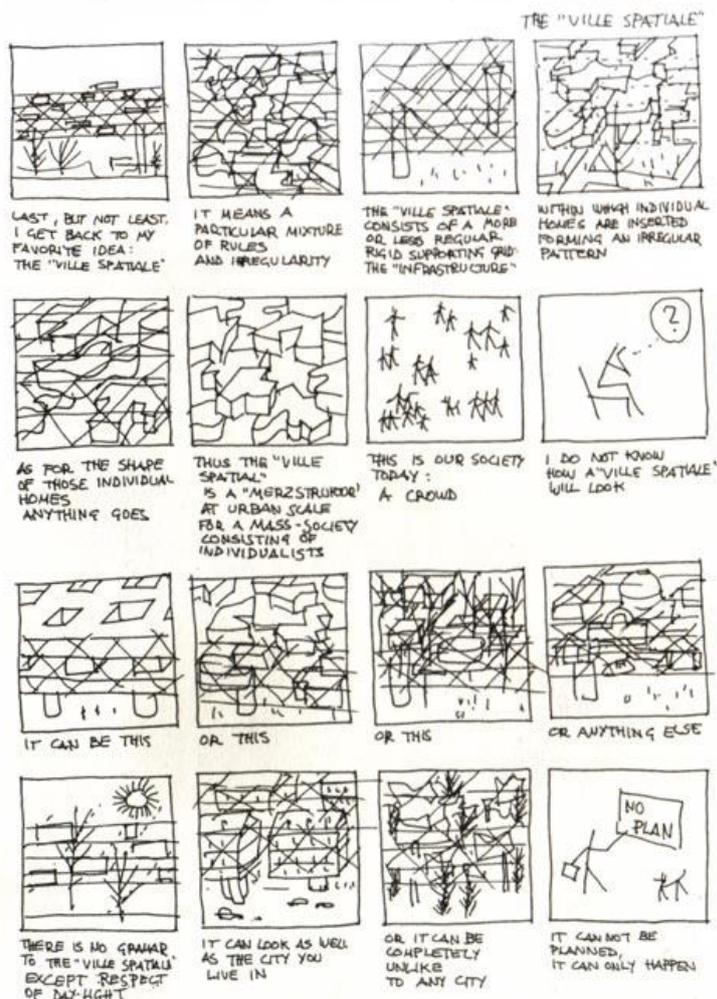
Os diagramas em sua composição de forças determinam outros campos de fuga visual e possibilitam aberturas para novos territórios e práticas que se proliferem por horizontes outros, que não deixem escapar a tensão. Os processos diagramáticos podem gerar, em boa parte dos experimentos, proposições não-lineares, simultâneas, nem sempre conclusivas, mas que possibilitam conexões sincrônicas entre realidades conceituais, objetuais e gestuais possíveis de serem articuladas ao projeto, aos mapas (EISENMAN, 2001).

O diagrama também pode se tornar uma chave para a exploração do novo, daquilo que está porvir. O diagrama difere da estrutura em si e, na dita "arquitetura clássica" ou pensamento clássico/estruturalista, o diagrama é equivocadamente interpretado e demonstrado em relação a um esqueleto hierárquico, estático e que tem um ponto de origem. Porém, o diagrama é um flexível jogo de relações entre forças; uma combinação aleatória composta de distribuições, focos seriais e formalizações, capaz de desestabilizar os mais rígidos mecanismos estruturais.



# Yona Friedman Pro Domo

This book is not actually a “book”. It is a collection of fragments on scattered topics produced in different periods of my life. Unrelated as they might seem, I selected them according to the sentimental value I attached to them. I feel they are milestones of my preoccupations, but milestones not in chronological order.



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
CONSEJERÍA DE CULTURA

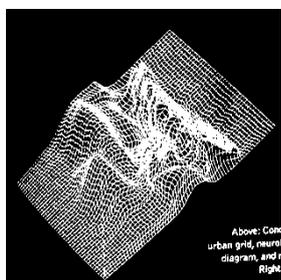
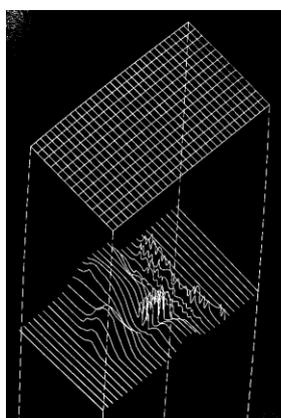


Arquitettura mobile e intensidades diagramáticas no trabalho do arquiteto húngaro **Yona Friedman**  
Fonte: [www.hbevol.com](http://www.hbevol.com)

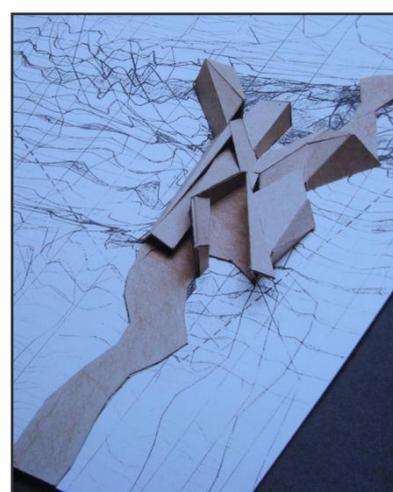
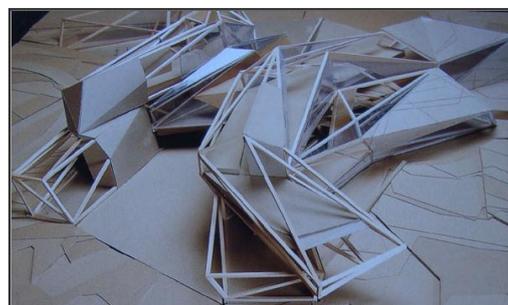
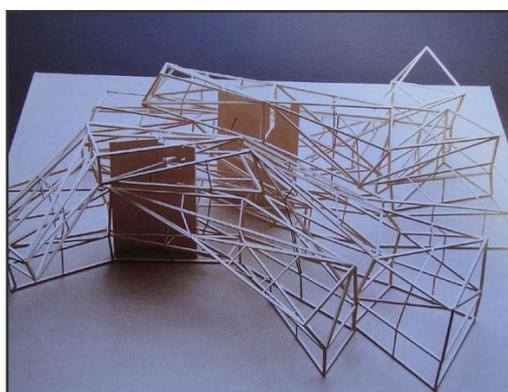
Para o arquiteto Peter Eisenman, o diagrama deve ser imaginado e/ou concebido quase que acidentalmente, sem hierarquias, tanto horizontalmente quanto verticalmente ou transversalmente, a partir de conexões livres de pontos ilimitados, de redes de superposições e *layers* que não se estabilizam em um plano ou em uma origem, onde a base (terreno) e figuras flutuantes estão entre um e outro plano.

Um diagrama transita entre a matéria visual formal e a formalização de articulações de funções tensivas e não através de uma ordem hierárquica de partes constituintes.

Na produção de mega-estruturas, a exemplo da proposta para *Biblioteca de L'ihuei* (Suíça, 1996-97), o diagrama é trabalhado analogicamente na rede urbana (TRACING EISENMAN, 2007, p.251), articulando-se formalmente e estruturalmente com a morfologia local, apoiado por maquetes e modelos digitais. Na proposta para a Cidade da Cultura da Galícia, uma intervenção monumental iniciada em 1999 e concluída em 2012, os processos diagramáticos envolvem dimensões mais complexas e se deformam sobre si. Emergem diagramas de exterioridade que começam a dialogar com o lugar.



Above: Com  
urban grid, neuro  
diagram, and  
Right



Sequência dos diagramas tensivos: a rede urbana e a nova paisagem determinam os traços do processo + estudos volumétricos e estruturais da Biblioteca L'ihuei.

Fonte: TRACING EISENMAN (2007)

## **Posições diagramáticas na pintura – código digital e diagrama analógico**

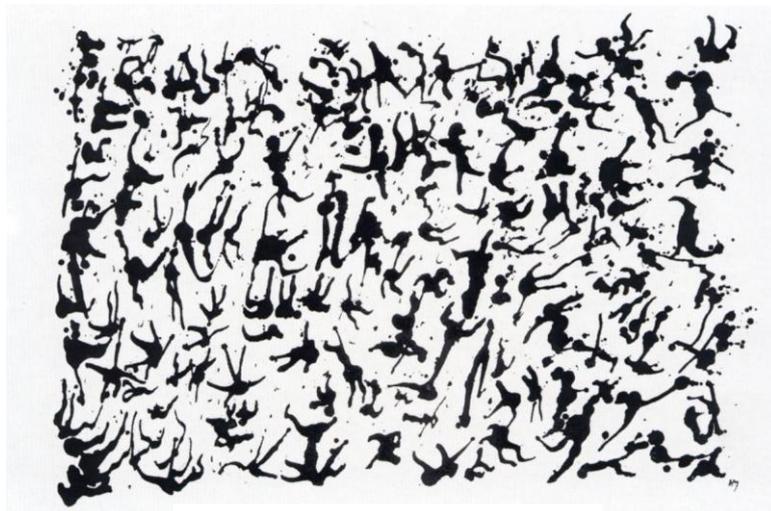
### Pintura – o conceito do diagrama

A criação está ligada com o mundo exterior, das relações, a percepção do instante. Alguns chamam de intuição. Mas tem algo que passa no interior de um alto nível criativo, é a consciência da potência de si. E na arte, entre a pintura externa e interna, a tarefa do pintor é capturar forças invisíveis. Essa é a potência máxima do diagrama na pintura. Um dobrar-se para si e para a superfície da tela esse sem fundo, esse movimento externo.

Deleuze (2007b) traça um complexo enunciado acerca do conceito filosófico do diagrama *versus* conceito lógico do diagrama. Mas, a que lógica poderia pertencer esta noção de diagrama? O filósofo francês vê cinco possibilidades de diagramas pictóricos:

1. **O caos e o germe** (germinação), presentes, por exemplo, nas pinturas de Henri Michaux. Na exposição deste artista, surge um texto de Jean Grenier intitulado *Un abismo ordenado* - uma pintura tem que dialogar com o abismo, aquilo que Lapoujade (2013) chama de sem fundo, que é diferente da profundidade. As pinturas de Bacon fazem emergir o que está além do fundamento, pois, nas profundezas tudo é indiferenciado, é a noite onde todas as vacas são negras, dessemelhante da realidade, onde as coisas já estão definidas e diferenciadas. O sem fundo é esse movimento criador que emerge do *intermezzo*, o lugar onde a diferenciação ocorre. Se não há instalado na tela um abismo, não há pintura. Isso não quer dizer que haja uma ordem que recuse o abismo, que o substitua, mas sim que haja um abismo, de tal maneira que desse abismo saia algo. Algo que não é ordinário, um espaço liso, sem medidas. É a deformação ou a intensificação do espaço, como o deserto, as estepes, as favelas.
2. **Mão desencadeada**. A cadeia da mão é o olho. A mão segue o olho. Mas não se trata de uma mão qualquer, mas de uma mão hábil que se libera da subordinação às coordenadas visuais. O diagrama sobre a

tela é essencialmente manual. A pintura é uma arte visual ou uma arte manual? Os dois. Olho, mão e pintura. O abstrato, o figurativo, impressionista. Em procedimentos processuais da arte moderna, como escreve Ricardo Basbaum (2007), há um agenciamento entre imagem e linguagem, entre o visível e o enunciável. Não deixa de ser um processo de hibridização, através do atrito e da fricção no território conquistado pelas artes plásticas. Reafirmando o que nos coloca Deleuze: a filosofia é a arte de formar, inventar e criar conceitos. O discurso, no entanto, é também atravessado pelos processos e os atravessa também, por isso a importância evidente aos textos e à crítica<sup>54</sup>, que se constroem em torno das obras, atravessando-as, para com elas definir um território: “O enunciado criativo e seu espaço próprio deslocam-se para o interior da obra, na qualidade de elementos de sua estrutura” (ibidem, p.8)



**Henri Michaux**

Fonte: Acervo da autora

3. **Mancha** – conotação manual. A pintura funciona também como um agenciamento. Liberar a mão da subordinação do olho. Paul Klee é um mestre nesse quesito, ele trás à tona um trabalho preparatório, invisível e silencioso, porém muito intenso, que assume a forma de esboços: o ponto cinza salta por cima de si. Esfregar. Borrarr.

---

<sup>54</sup> Tal qual colocada poeticamente de maneira tão apaixonada e política por Baudelaire, um dos críticos franceses mais importantes do século XIX, por sua sensibilidade e acidez.

4. **Desfazer as semelhanças.** Pintura figurativa e figuração. Desfazer semelhanças pertence ao ato de pintar. Desfazer a representação para fazer surgir a presença. A representação é o antes, o antes de pintar; a presença é o próprio diagrama. Desfazer a semelhança para fazer surgir a imagem – imagem sem semelhança. De fato, o ícone não é a representação, mas a presença. O diagrama é a instância através do qual se desfaz a semelhança para produzir a imagem-presença. Colapso da similaridade e produção da imagem no *intermezzo*, entre o antes e o depois. Entre os dois está o diagrama. Os dados, a possibilidade do fato, o fato. Bacon: a presença bruta! A brutalidade dos fatos! Diagrama: desfazer os dados visuais. É preciso passar pela catástrofe manual do diagrama para produzir o fato pictórico, a saber, para produzir o terceiro olho.
5. **Virtualidade.** O que está encoberto. Atravessamento: abismo ordenado. “Não vivo o quadro como uma realidade espacial, o vivo temporalmente”. Síntese própria do tempo da pintura: o antes, o diagrama, o depois. Mas há perigos. O perigo da mescla, da mistura. O perigo das categorias. “Capturar o que sinto diante de um quadro, não é fácil”. Não se pode deixar o cinza tomar conta de todo o quadro.

A tensão do diagrama é bastante pretenciosa: reduzir-se ao mínimo, como enunciado por Deleuze (2007b, p.106):

Tanto como hace un momento decía que cuando elevan el diagrama a su potencia máxima, tiende a identificarse con su primer aspecto, el caos; cuando lo reducen al mínimo, tiende a identificarse al máximo a un orden pictórico. Es decir, tienden a reducir el diagrama e incluso a reemplazarlo, a substituirlo por algo muy sorprendente – y es la primera vez que encontramos esta idea, esta palabra que quizás va a servirnos mucho -: por una especie de código.



*#respiro 07 . Beco do Batman, São Paulo*

Três posições do diagrama: expressionismo, pintura abstrata e posição propriamente diagramática.

A primeira posição diagramática: o diagrama tende a se estender por todo quadro. Essa é a tendência expressionista.

Segunda posição diagramática: "el diagrama esta, pero reducido al mínimo, y tiende a ser reemplazado o soldado, tiende a pasar bajo la dominación de un verdadero código." (ibidem, p.107). Essa é a tendência da pintura abstrata.

Terceira posição diagramática: o diagrama não ocupa todo o quadro e não está reduzido ao mínimo, mas tenta fazer com que algo saia do diagrama, ou seja, a própria Figura em si. Já a Figuração, é a figura não figurativa, ou seja, é o que o objeto quer representar.

O figurativo e o abstrato não passam pela sensação e não liberam a Figura. O nível de abstração da pintura expressionista alcança um grau muito mais potente do que a própria pintura abstrata.

Nuestras tres posiciones diagramáticas serían entonces: primera, el diagrama que se extiende hasta un auténtico ambrollo; segunda, el diagrama que se deja dominar o determinar por un código; tercera, el diagrama que obra en tanto que diagrama. Pero para llegar a una lógica del diagrama nos queda todavía mucho por hacer (ibidem, p.108).

O diagrama é a força de fazer com que a Figura seja, de fato, liberada, desaprisionada de qualquer representação. Segundo Roberto Machado (2009), Bacon fica entre o figurativo e o abstrato e afirma a identidade da diferença, controlando o caos e potencializando as linhas de contorno.

Conceitualmente, nessas três posições, conclui-se que: o diagrama se estende através de uma desordem; o diagrama que se deixa dominar tem seus movimentos determinados por uma espécie de código; o trabalho do diagrama é intenso nele mesmo. E, para se chegar a uma lógica do diagrama, nesse tipo de enunciado próprio do campo pictórico, entra-se por

um terreno complexo e muito trabalhoso, mas, muito rico e potente, sendo possível penetrá-lo e, a partir de então, estrapolar o campo da pintura e seus diferentes níveis de sensações, ampliando posições diagramáticas capazes de serem rebatidas em outras esferas do saber. Esse é o desafio!

### Código e diagrama

Sabe-se que o espaço pictórico clássico é tradicionalmente definido como um espaço tátil-óptico. Espaço óptico apresenta-se através de referências táteis sobre a tela que transitam entre a Figura, o Figurativo e a própria Pintura Figural, conceituações que serão vistas mais adiante. Mas o que interessa aqui, após essa pequena introdução, é compreender qual a diferença entre um código e um diagrama.

Segundo Deleuze (2007b, p.127), a tentativa de inventar códigos óticos que parecem definir a pintura abstrata pertence plenamente à pintura, tanto quanto ao diagrama. Um código é digital no seguinte sentido: na própria natureza digital binária que vai determinar a unidade. Porém, há um uso temperado do diagrama, uma espécie de via intermediária em que o diagrama não é reduzido ao estado de código e, no entanto, também não ocupa todo o quadro (idem, 2007a, p.113).

O caos e a catástrofe são o desabamento de todos os dados figurativos, ou seja, é uma luta contra o aprisionamento dualista, é uma luta contra o clichê. Aquilo que Cézanne chamou de motivo – entrelaçamento entre sensação e arcabouço. Dessa operação surge uma geometria sensível, que Deleuze (ibidem, p.114) denominou “usos picturais da geometria”, ou seja, um uso digital, que não tem uma referência direta à mão, mas referência às unidades de base de um código.

Essas unidades de base ou formas visuais são estéticas e não matemáticas, na medida em que interiorizaram completamente o movimento manual que as produziu, formando um código da pintura e fazendo da pintura um código (idem). Mas, o que Deleuze quer dizer com esse postulado? Possivelmente

uma crítica à síntese das formas, propondo uma geometria mais próxima da obra de Cézanne, uma vez que este singular e arrebatador pintor sugere o uso da geometria através de seus volumes, ou seja, de modo totalmente diferente de um código da pintura. E, nesse sentido, a pintura de Cézanne usa o analógico da geometria em detrimento de seu aspecto digital. “O diagrama ou motivo seria analógico, enquanto o código é digital” (DELEUZE, 2007a, p.115).

Resumindo: a linguagem analógica pertence ao hemisfério direito do cérebro humano, atuando no sistema nervoso e está muito mais ligada ao território das relações, enquanto a linguagem digital, pertence ao hemisfério esquerdo, muito mais ligado ao campo convencional. O analógico é a evidência, o digital precisa ser aprendido – “um grito não se assemelha ao que ele assinala, tanto quanto uma palavra não se assemelha ao que ela significa” (idem).

A pintura é a arte analógica por excelência, é a forma sob a qual a analogia se torna linguagem passando por um diagrama. A pintura abstrata, por exemplo, procede por código e programa, implicando operações de homogeneização, de binarização que são constituídas por códigos digitais. A mesma analogia pode ser aplicada à produção hegemônica da arquitetura, seus códigos, normatizações, ferramentas de simulações digitais, aparatos tecnológicos, programas paramétricos, aplicativos, modelagens e uma infinidade de elementos e dispositivos aplicados ao desenho, ao projeto e ao design.

No entanto, os grandes pintores não se deixam seduzir por um código exterior homogêneo, mas, elaboram seus próprios códigos que são picturais e singulares. Como coloca Deleuze (2007a, p.118):

(...) trata-se, portanto, de um código paradoxal, pois em vez de se opor à analogia, ele a toma por objeto, é a expressão digital da analogia como tal. A analogia passará por um código, em vez de passar por um diagrama. É um estatuto que beira o impossível. A arte informal também talvez beire o impossível, só que de outra maneira: estendendo o diagrama por todo o

quadro, ele o toma como o próprio fluxo analógico, em vez de fazer passar o fluxo pelo diagrama.

A pintura como linguagem analógica possui três dimensões: os planos, a conexão ou a junção dos planos, que substituem a perspectiva. Cor, claro-escuro, contraste, luz, sombra, corpo, massa, forma, fundo. São composições. A liberação desses elementos, segundo Deleuze (2007a, p.119), só podem ser feitas se passarem pela catástrofe, ou seja, pelo diagrama enquanto máquina de forças em potencial! Desequilíbrio, estado de queda, desordem, movimentos aberrantes, linhas nômades sem contorno, fumaça, deformações, extrusões, tensões. É uma ruptura. E essa ruptura pode ser expandida para outros campos, mas não necessariamente é preciso que essa catástrofe se espalhe! O diagrama é a reterritorialização de si mesmo. É a partir do diagrama, que se vê na obra de Bacon, que os planos garantem sua junção.

Existe algo muito semelhante em alguns processos de produção de arquitetura contemporânea, que trazem para o bojo de seus exercícios tais procedimentos. Planos horizontais se fundem com planos verticais e se atravessam, explodem e se torcem, como nos planitas de Malevich, capturados por Zaha Hadid<sup>55</sup>. Sim, são sistemas de uma matemática sensível, de uma geometria altamente sofisticada, configurada por espaços flutuantes, modelos híbridos e digitais também encontrados no *UN Studio*, escritório de arquitetura coordenado por Ben Van Berkel e Caroline Bos, arquitetos que também se apropriaram das mediações possíveis proporcionada pelo uso do diagrama em sua potência geométrica e estrutural. Ainda assim, um diagrama codificado, somente possível de ser

---

<sup>55</sup> Cf. Zaha Hadid (2002). Zaha, quando estudante da Architectural Association, em Londres (1976-77), desenvolveu um projeto de conclusão do curso de graduação baseado no suprematismo russo – Malevich's Tektonik. Durante alguns anos, sua carreira como arquiteta transitou entre experimentações e exercícios que exploravam composições mutantes e estruturas deslocalizantes que culminaram em uma produção intensa revelada por desenhos, pinturas e pranchas processuais. Suas telas, nesse período inicial (1976-92), aproximaram a arquitetura da arte contemporânea. Em 1992, o estúdio da arquiteta realizou uma exposição no Museu Guggenheim, na sede internacional do capitalismo - a cidade de New York -, onde revisita seus próprios estudos e desenhos experimentais fundamentados no construtivismo russo e no Arkhitektonics de Malevich - *The Great Utopia*.

explorado através de programas computacionais de alta performance. O arquiteto contemporâneo encontra-se moldado por tais ferramentas.

No entanto, mesmo com o advento de dispositivos eletrônicos e o desenvolvimento de uma super infraestrutura tecnológica de comunicações, a problemática fundamental continua. Os grandes ensaístas e pesquisadores da área fazem um alerta crucial: é preciso abrir e desmontar o diagrama. Oskar Hansen (arquiteto, urbanista e professor da Academia de Belas Artes de Varsóvia) e sua revolucionária "forma aberta" expõe todo o potencial pedagógico da produção coletiva processual.

Sanford Kwinter (2010, p.127) lembra o quanto é importante garantir uma mobilidade de pensamento e ação para sustentar o aparato político face a um território tão fluído e instável; em matéria de diagramas não há uma resposta fechada:

Forces exist, and can be explained, even if they cannot be rigorously predicted. The classical prediction criterion hid this fact, and most of reality, from our purview. Designers were crippled by this exclusion, and were left either to tinker in the sandbox of styles or else in the rarefied and bodiless realm of hyperrationalist abstraction. As to the question of whether the diagram is scientific and explanatory or literary and illocutionary (provoking acts not based on verifiable truth functions) I would hope that no one would ever be allowed to furnish a single or definitive answer.



**Zaha:** explosões, fragmentações e herança suprematista – a paisagem como planta  
 Fonte: ZAHA HADID (2002)

Voltando à pintura, quando ocorre a explosão de uma catástrofe controlada, quando o sistema geométrico se torna sensação, passa-se da possibilidade de fato ao Fato, do diagrama ao quadro, como se vê na pintura de Bacon, que será tratada mais adiante. Na arte de Francis Bacon três elementos são essenciais: estrutura ou suporte, a Figura e o contorno. O diagrama, ali, agente direto da linguagem analógica, não age como um código, mas como um modulador. Trata-se de uma ordem manual involuntária que funciona como dispositivo capaz de romper com as coordenadas figurativas, liberando as linhas para o suporte e as cores para a modulação.

A pintura de Bacon é herdeira da sensação de Cézanne. Trata-se de um pintor que promove uma expressão artística que escapa da representação e consegue pintar a própria força do tempo, tornando o tempo visível. Não há sentimentos em Bacon, mas afetos, sensações, instintos. Deleuze, na sua obra *Diferença e Repetição* (2006), fala como pensar libertando a diferença da representação, ou seja, a recusa do paradigma da representação potencialmente encontrada nas telas do pintor irlandês.



## Francis Bacon: figura e figuração na lógica da sensação

*Entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua  
ou tende a se insinuar para animar o conjunto ilustrado*

Francis Bacon

Na tentativa de repensar as relações entre discurso e figura, a noção de Figural foi introduzida por Jean-François Lyotard (2002). A utilização do conceito de Figural é elevado a um plano operatório e imanente dos movimentos aberrantes, servindo para demarcar as relações entre Figura e Figuração. A medida do Figural, nesse caso, passa a ser produção intensiva de forças e Figuras, no espectro da imagem-sensação.

Uma das questões enfrentadas por Deleuze (2007a), ao diagramar as sensações na pintura de Bacon, foi questionar se, de fato, é possível escapar à representação no campo da experiência pictórica.

A pintura possui dois caminhos para escapar do meramente figurativo (representação): o primeiro nos leva em direção à "forma pura", por meio da "abstração"; o segundo, nos conduz para um "puro figural", por meio de um procedimento de "extração ou isolamento".

Quando Bacon isola as figuras em suas telas, ele cria lugares. Esse isolamento é revelado pelos contornos e esboços que compõem o campo operatório do quadro. O figurativo, ou seja, a representação, segundo Deleuze (ibidem, p.12) "implica, com efeito, a relação entre uma imagem e um objeto que ela deve ilustrar; mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que dá a cada um o seu objeto". Isolar, portanto, é o modo mais simples de romper com a representação, interromper a narração, impedir a ilustração. Liberar a figura e ater-se ao fato!

Ao criar suas figuras, evidenciando as forças, a intensidade e as sensações, e não privilegiando a forma, Francis Bacon evita o caráter ilustrativo, figurativo e narrativo da pintura, remetendo-a ao campos das relações, ou seja, da diferença.

A dimensão paradoxal da Figura, transita no espaço *entre-deux*: movimento e fixação, forma e força, motivo e passagem, aparência e aparição (GUEDON, 2014)<sup>56</sup>. Nesse espaço do *intermezzo*, a energia diagramática provoca uma ressonância pictural e desmonta a concepção clássica, a partir da desfiguração e da desordem visual. O resultado caótico e enlouquecido, como se a tela fosse literalmente atirada ao encontro das pinceladas livres na superfície da parede, é uma experiência de transgressão – uma máquina-arquivo (FOUCAULT, 2009).

Essa dimensão do sensível envolve um resultado pluridimensional operado em um campo de forças. Esse campo, segundo Lyotard (2002), coexiste entre o discurso (superfície, significação, oposição, sistema, conceptualidade) e o visível (sensível, figural, profundidade, sentido, diferença, corpo, desejo). Ao confrontar discurso e figura, a tentativa do autor não é reduzir as relações ao campo da oposição, mas ir além e potencializar a diferença. Qualquer enunciado jamais poderá substituir o fato em si e o universo pictural (campo das sensações) tem a capacidade de tornar visíveis forças invisíveis, através de sua própria lógica de interioridade (afetar e ser afetado). Sobre a força do espaço figural, Rodowick (2001, p.3) pontua:

O espaço figural é a força disruptiva (sic) que trabalha para interromper as estruturas estabelecidas nos domínios não só da escrita, mas também da visão. O figural é para Lyotard um equivalente do desejo enquanto este desfaz os regimes de representação dominantes. O figural seria a sugestão de uma nova configuração das relações entre discurso e imagem consonante com a emergência de uma nova imagem do pensamento que encontra eco em obras como as de Foucault e Deleuze.

---

<sup>56</sup> Informações obtidas através do Séminaire ENTRE-DEUX – Pour un art de la rencontre / Actes de creation (Université Paris 8 & Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne). Comunicação de Emmanuelle Guedon, intitulada *Entre figurat et figural, Entre formes et forces*, realizada em 21/05/2014, no INHA/Paris.



***Homem ajoelhado na relva (1952) & Estudo segundo Velásquez (1950)***

Fonte: LECLERCQ (2002) / CENTRE GEORGES POMPIDOU (1996)

É importante frisar que a pura presença da figura é a restituição de uma representação, ou seja, a recriação de uma figuração. Porém, segundo Machado (2010), o projeto de criar uma figura sem figuração, ou o caminho de ultrapassagem da figuração pela figura, leva Deleuze a pensar a pintura de Bacon a partir de uma terceira via, diferente do abstracionismo de Mondrian e do expressionismo abstrato de Pollock. O abstracionismo reduz o caos ao mínimo e, no expressionismo, o caos se desenvolve ao máximo. Bacon, assim como Cézanne, tem a experiência do caos e da catástrofe, mas luta para controlá-la, mantendo em sua pintura uma figura que não é figurativa.

Algumas singularidades presentes na plasticidade poética de Bacon foram analisadas por Roberto Machado (2011)<sup>57</sup>. Para ele, os vocábulos são pouco úteis e não conseguem dar conta diante de uma obra tão peculiar, porém, a energia de sua expressão pictórica estimula a produção do pensamento.

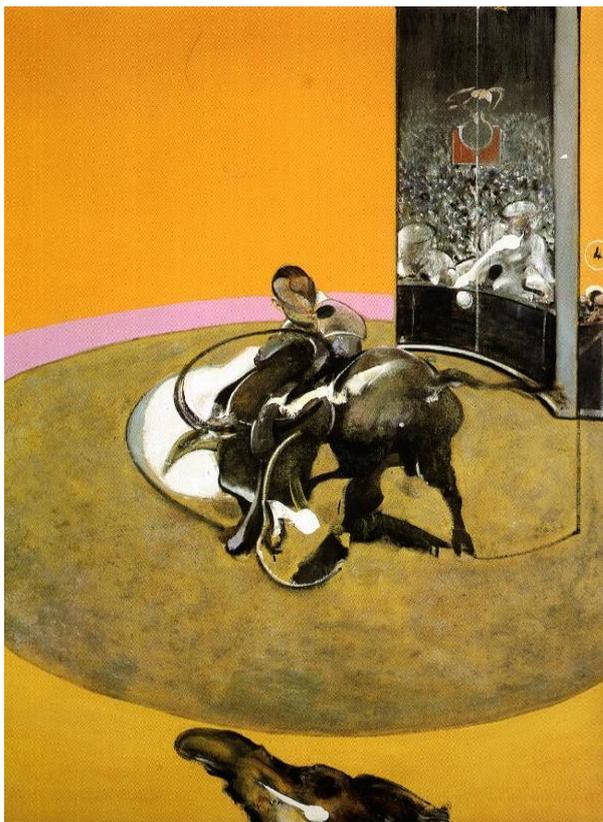
Bacon, o mestre da “desfiguração”, criou uma pintura sensível, crua e brilhante. Machado (idem) levantou uma série de hipóteses e atualizou discursivamente alguns postulados, tendo como linha de costura os processos pictóricos do artista irlandês. A seguir, uma das teorias desenvolvidas pelo professor, durante seu curso na UFBA.

Hipótese: elemento invariante. No *Estudo para Tourada* (1969), a Figura é o elemento central e apresenta um contorno de relevância. A presença do contorno como elemento que marca o desenho do quadro, fortifica a Figura em si, mas não privilegia a forma, portanto, a Figura não é figurativa. O amarelo “chapado” presente nas bordas da tela é a superfície plana do quadro (suporte). Ou seja, nessa obra, não há profundidade ou perspectiva nos moldes clássicos. Bacon controla o traço, permanece entre o figurativo e o abstrato, e, conseqüentemente, afirma a diferença. Parafraseando Paul Valéry: “o mais profundo é a pele”.

Fica evidente que, ao contrapor sensação e representação, sua pintura escapa do mundo objetivável da representação e rompe com a problemática da *mimesis*. Outro ponto interessante nessa pintura é a presença de duas figuras em um mesmo desenho: o touro e o toureiro. Porém, vê-se apenas uma figura, através de uma configuração de entrelaçamento. Quando há mais de uma figura em um único quadro, não se deve narrar ou contar uma história. Há insinuações, sugestões e capturas de afetos.

---

<sup>57</sup> Mini-curso sobre o *Pensamento de Deleuze* ministrado pelo professor e filósofo Roberto Machado (UFRJ) no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos – IHAC/UFBA. Tema do curso: *Deleuze, a arte e a filosofia*. Período: 07 à 10 de junho de 2011. Roberto Machado foi aluno de Foucault e Deleuze em Paris – Collège de France (1973-80) e Université Paris VIII (1985-86), respectivamente.



**Estudo para Tourada (1969)**

Fonte: RUSSELL (2004)

A pintura de Bacon tem vida própria, é o fato nela mesma e não permite interpretações. Suas figuras desformadas e desconfiguradas pulam para fora do quadro e deixam de ser organismo. O corpo, em Bacon, não é representado como um objeto, mas, sim, é um corpo (deslocado, desmembrado, extraído) que experimenta a sensação.

A pintura tem o poder de capturar o espectador! As forças de sensação da pintura tocam diretamente no sistema nervoso<sup>58</sup> de quem a experimenta e fazem com que o indivíduo seja pego no composto. O espectador só experimenta a sensação entrando no quadro e estabelecendo uma relação intrínseca de afeto. Essa comunicação de afetos se faz na duração e no instante do movimento. Porém, não é o movimento que explica os níveis de sensação, são os níveis de sensação que explicam o que subsiste de movimento (LECLERCQ, 2002).

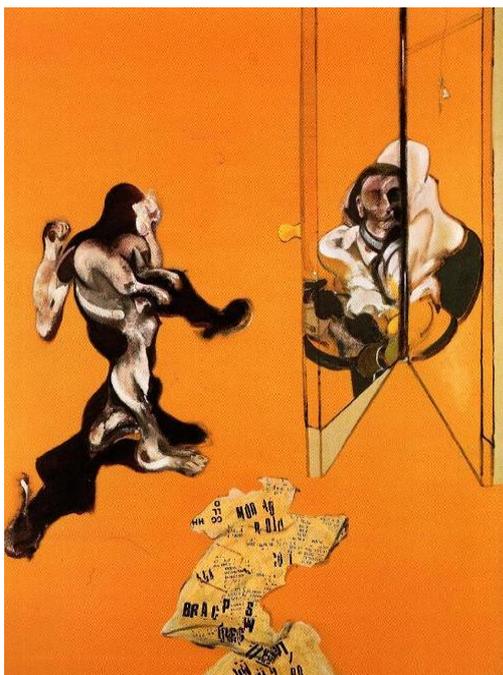
<sup>58</sup> O sistema nervoso e a carne, correspondem à Figura e estariam no campo direto da sensação. O cérebro e o osso, correspondem à forma abstrata.

Os afetos criadores se derivam em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem – “(...) são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas em si” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.227).

Em *Estudos do corpo humano* (1970) e *Três Figuras e retrato* (1975), há uma tensão (força, potência) pictórica entre o Corpo, a Carne e o Osso. Essa “estrutura” se revela em seu estado bruto quando deixa de ser sustentada pelo esqueleto. A Figura é o próprio corpo sem órgãos (CsO) e a sensação “é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo, ‘atletismo afetivo’, grito-sopro; quando é assim referida ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real.” (DELEUZE, 2007a, p.52).

Nesses três exemplos mencionados, a partir da exposição de Roberto Machado, o “elemento invariante” (Figura, Contorno e Superfície) se repete em conexões mutantes em cada tela, até se diferenciar. Bacon brinca com a descontinuidade temporal e vai flexionando o tempo, operando na diferença e na repetição.

A crueldade, por exemplo, está bem distante da representação de alguma coisa horrível. A cruzeza, a dor ou o grito que explode dos quadros do pintor, são apenas ações de forças sobre o corpo! “Quis pintar o grito, mais que o horror”, fala Bacon, sobre os estudos do quadro do Papa Inocêncio X, feito por Velazquez. Portanto, o ponto crucial da obra desse artista, segundo Deleuze (idem), é ser: contrário do sensacional!



***Estudos do corpo humano (1970) & Três Figuras e retrato (1975)***

Fonte: RUSSELL (2004) / FICACCI (2007)

Bacon nunca deixou de pintar diagramas intensivos e, mesmo as partes mais escovadas ou limpas de suas telas (afinal, é preciso romper os clichês), são partes neutralizadas de organismo e restituídas ao seu estado de zonas ou níveis. Uma vida não orgânica - ele desfez o organismo em proveito do corpo, o rosto em proveito da cabeça. Mas pintava os rostos dos seus amigos (Isabel Rawsthorne, George Dyer, Lucian Freud), mesmo desfigurados, para demonstrar seu afeto!

A arte gótica foi definida por Worringer (DELEUZE, 2007a, p.52-53) como uma poderosa vida não orgânica - a linha gótica setentrional - que se opunha à representação da arte clássica:

A arte gótica se opõe em princípio à representação orgânica da arte clássica. A arte clássica pode ser figurativa, na medida em que remete a algo representado, mas pode ser abstrata, quando extrai uma forma geométrica da representação. Bem diferente é a linha pictural gótica, sua geometria e sua figura. Essa linha é, antes de tudo, decorativa, de superfície, mas é uma decoração material, que não configura forma alguma; é uma geometria que não está mais a serviço do essencial e do eterno, é uma

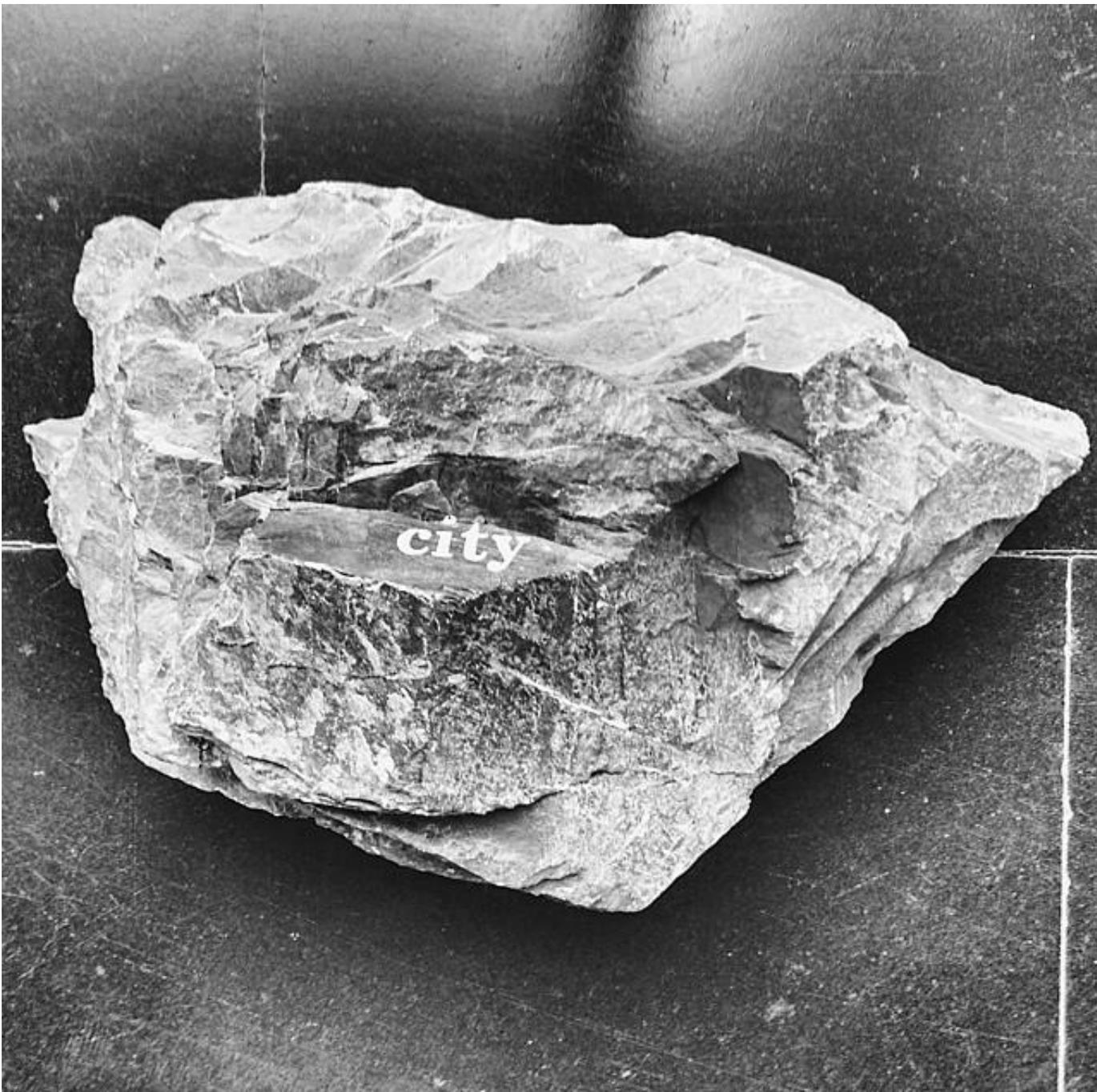
geometria a serviço dos 'problemas' ou dos 'acidentes', ablação, adjunção, projeção, intersecção. É, portanto, uma linha que não pára de mudar de direção, interrompida, quebrada, desviada, voltada sobre si, enrolada ou até prolongada para fora de seus limites naturais, morrendo em 'convulsão desordenada': existem marcas livres que prolongam ou param a linha, agindo sob a representação ou fora dela. É, portanto, uma geometria, uma decoração tornada vital e profunda, sob a condição de não ser mais orgânica: ela eleva as forças mecânicas à intuição sensível, procede por movimento violento.

Outras hipóteses foram aventadas por Roberto Machado, mas seria desgastante demais expô-las no cerne deste trabalho. A obra de Bacon apresenta um manancial de forças virtuais capaz de provocar inúmeros e preciosos olhares ampliados.

Vale registrar que é possível encontrar nas pinturas de Bacon pontes significativas entre seus procedimentos artísticos e os conceitos criados por Deleuze, sejam: rostidade, crítica da significação, resistência, condição de possibilidade, acontecimento, duração, CsO, isolamento, fluxo, intensidade, contorno, movimento, desterritorialização, devir. Todos esses conceitos (virtuais, incorporais) se entrelaçam e se contaminam com a lógica discursiva e virtual diagramática, em função de sua própria natureza.

.

#respiro 08 . *city*



## CAPÍTULO III arquivos e estratos

*A fórmula abstrata do Panoptismo não é mais, então, 'ver sem ser visto', mas impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer (...). É uma lista indefinida, mas que se refere sempre a matérias não-formadas, não-organizadas, e funções não-formalizadas, não-finalizadas, estando as duas variáveis indissoluvelmente ligadas. Como denominar esta nova dimensão informe? Foucault deu-lhe certa vez o nome mais exato: é um diagrama, isto é, um funcionamento que se abstrai de qualquer obstáculo ou atrito... e que se deve destacar de qualquer uso específico. O diagrama não é mais um arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo campo social. É uma máquina abstrata.*

*Deleuze in Foucault*

## CAPÍTULO III

### Maquinaria contemporânea: intersecções diagramáticas

A escala é sempre uma dimensão do poder

Cibele Rizek

Neste capítulo, penetra-se em uma outra maquinaria, não necessariamente pictórica, mas um *corpus* urbano atravessado por uma miríade de forças (visíveis e invisíveis) e tensões polifônicas. Sedentária e nômade, lisa e estriada, formal e informal, a cidade também tem o seu ritmo, seus dispositivos, seus discursos e suas narrativas.

Os enunciados sempre estão passando de um sistema a outro, transversalmente, como se observa na seguinte análise (DELEUZE, 2005, p.16-17):

[...] em torno de um enunciado, devemos distinguir três círculos, como três fatias de espaço. Em primeiro lugar, um espaço colateral, associado ou adjacente, formado por outros enunciados que fazem parte do mesmo grupo. A questão de saber se é o espaço que define o grupo ou se, ao contrário, o grupo de enunciados é que define o espaço tem pouco interesse. Não há espaço homogêneo indiferente ao enunciado, nem enunciados sem localização, os dois se confundem ao nível das regras de formação. O importante é que essas regras de formação não se deixem reduzir nem a axiomas, como acontece com as proposições, nem a um contexto, como as frases.

Devemos nos ater aqui e agora ao postulado da localização e, conseqüentemente, ao aparelho de Estado. A arquitetura, evidentemente, transita nesse território. Deleuze (2005, p.35) nos mostra que o próprio aparelho de Estado aparece como efeito de conjunto ou resultante de uma multiplicidade de engrenagens e de focos que se situam num nível bem diferente e que constituem por sua conta uma microfísica do poder.

As operações público-privadas estão aí exercitando uma miríade de poderes – controlando, vigiando, instituindo, punindo. Criando exceções no campo social. Como nos coloca Foucault, as sociedades modernas podem ser definidas como “disciplinares”, só que a disciplina não pode ser identificada como uma instituição ou um aparelho, porque “ela é um tipo de poder, que atravessa todas as espécies de aparelhos e de instituições para reuni-los, prolongá-los, fazê-los convergir, fazer com que se apliquem de um novo modo” (idem).

O Estado e o capital, por exemplo, operam por desterritorialização e sobrecodificação. Por quê? Existe uma unidade primitiva e selvagem, do desejo e da produção que é a terra. A terra é um objeto múltiplo e dividido pela força do trabalho. Contudo, também uma entidade única indivisível (ou até divisível em alguns moldes, a exemplo de documentos como as escrituras de propriedade de terra). Um corpo pleno na qual se rebate forças produtivas – fala-se aqui de um período pré-Estado Capitalista, de uma sociedade que mantém uma organização quase que primária ainda, a depender de sua formação, de sua cultura e de suas lógicas de estruturação.

Essa máquina territorial é a primeira forma de *socius*, uma máquina de inscrição primitiva que cobre um campo social. A terra, portanto, é a superfície onde todo processo de produção se inscreve, onde os agentes, as forças de produção e os objetos se fazem presentes e se distribuem – a terra é causa da produção e objeto de desejo. Porém o Estado e as sociedades capitalistas não irão operar pela territorialidade, mas sim pelo território – enquanto dimensão, escala e poder, logo, pela constante desterritorialização e reterritorialização.

Karl Marx já havia entoadado: “o capitalismo é a revolução permanente”<sup>59</sup>. Hoje, o capitalismo é a revolução da permanente reterritorialização do capital em sua máxima desterritorialização – o capital financeiro do lucro. Houve um significativo endurecimento da sociedade moderna e capitalista,

---

<sup>59</sup> *Revolução permanente* é um termo da teoria marxista, utilizado por Karl Marx e Friedrich Engels e atualizado por Leon Trotsky, ao analisar as possibilidades de uma revolução socialista em sociedades que ainda não havia ocorrido o capitalismo avançado.

que se estabeleceu através de uma segmentaridade muito dura e sobrecodificada (organização das forças de trabalho e dos modos de produção, hierarquias, distribuição de produtos), ao contrário da sociedade primitiva que, não sendo regida por um Estado déspota e sem uma rígida e excludente organização social, se apresentava muito mais flexível e móvel. Atualmente, para além da rigidez capitalista, da disciplina e do aparelhamento de poderes, vivemos sob a égide da sociedade do controle.

O Estado, portanto, será o primeiro agente a operar por desterritorialização a partir do momento em que gera a divisão da terra por organização administrativa, regulação fundiária e divisão residencial (HAESBAERT; BRUCE, 2002, p.18). Ele fixa o homem à terra de maneira pragmática e tirânica. O homem tem que se adaptar a esse novo *socius*. É um fenómeno de desterritorialização das sociedades primitivas que se reterritorializa a partir de um processo de sobrecodificação, estabelecendo leis e regras, fluxos imateriais e materiais no acesso à essa propriedade de terra; e dessa forma constrói novos agenciamentos maquínicos de controle.

As técnicas disciplinares, as simulações e todos os eixos espetaculares de sedução articulados entre si, formam uma grande teia de captura. O foco? As massas, para não dizer a alma dos indivíduos. Quantos arquitetos ou estudantes se deixam seduzir por arquiteturas régias? Não conseguem escapar entre os possíveis diagramas que surgem como barcos à deriva. Conforme cita Deleuze (2005, p.37):

O poder tem como característica a imanência de seu campo, sem unificação transcendente, a continuidade de sua linha, sem uma centralização global, a continuidade de seus segmentos sem totalização distinta: espaço serial.

O poder também opera através de uma rede de forças, é um diagrama em sua máxima potência e é constituído de singularidades. O locus do poder está nas matérias formadas: “Podemos conceber puras matérias e puras funções abstraindo as formas em que se encarnam” (ibidem, p.43).

Transitar entre o diagrama é uma maneira de romper com esse território de exterioridades.

O panoptismo idealizado por Jeremy Bentham (1995), por exemplo, é um sistema arquitetural, um dispositivo, é um agenciamento óptico e luminoso que caracteriza a prisão e a vigília - ora abstratamente, como uma máquina que não apenas se aplica a uma matéria visível, mas atravessa todas as funções enunciáveis. Tais afirmações baseiam-se nos escritos de Deleuze (2005) ao confrontar-se com a obra de Foucault (1975) - *Vigiar e Punir*. Essa fórmula opera sobre um espaço restrito em um território repartido. E o diagrama, que não se deixa aprisionar em um mero arquivo, define-se por funções e matérias informes, ignorando toda distinção de forma entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e uma formação não discursiva: "É uma máquina quase muda e cega, embora seja ela que faça ver e falar" (DELEUZE, op. cit., p.44).

As funções e suas matérias diagramáticas operam através de um espaço-tempo. Para Foucault (idem), há uma multiplicidade de diagramas e campos sociais da história e, evidentemente, ele conecta o diagrama às sociedades disciplinares. Embora existam diagramas desde as sociedades primitivas e entre-diagramas intermediários (máquinas de força) operando nos processos de transição entre uma sociedade e outra, ainda há uma tarefa árdua e instigante a ser realizada: atualizar seu conceito nas sociedades contemporâneas. Na era do controle, o diagrama se apresenta instável, fluido e mutante, como um rizoma.

Um diagrama é sempre um devir que se conecta à história desfazendo realidades e enaltecendo territórios emergentes, tensionando criatividade. É sempre uma criação. "Ele duplica a história com um devir" (ibidem, p.45). O diagrama se define por sua indefinição, por sua instabilidade, através de uma diferença em relação a qualquer estrutura e exposição das relações de força que constituem o próprio poder. O dispositivo panóptico é capaz de fazer funcionar as relações de poder em uma função, como um mapa de relações de forças. Entre o visível e o enunciável, nessa fenda, nessa disjunção das formas, onde penetra o diagrama informal, uma máquina

abstrata, ao contrário das máquinas concretas, dos agenciamentos e dos dispositivos bifformes.

É nessa nova possibilidade cartográfica, segundo Deleuze (ibidem, p.53), que a história das formas, arquivo, é duplicada por um devir das forças. É de um diagrama a outro que os mapas são traçados, através de conexões de pontos, pontos de criatividade, de mutação e de resistência. É através das lutas que se pode compreender uma sucessão de diagramas, mesmo que descontínuos.

### A força do enunciados e a coerção do aparelho de Estado

Ricardo Basbaum (2007), coloca uma questão muito interessante, no que diz respeito à migração das palavras para a imagem e vice-versa. Entre o verbal, o visual, a escrita e a imagem, a arte contemporânea tem rediscutido e atualizado as produções do meio tradicional e ampliando seus eixos de contaminação.

Essas novas linhas de trabalho têm sido elaboradas através de uma relação mais ampla e interdisciplinar, a partir de vários campos do conhecimento e do saber. Cada campo, evidentemente, possui suas particularidades, seus limites e suas zonas de atuação. O campo da arquitetura, por exemplo, tem se contaminado das produções oriundas da pintura, da fotografia, da moda, do cinema, da estética, da sociologia, entre outras. Segundo Basbaum (ibidem, p.2), "seguindo algumas das pistas arqueológicas propostas por Michel Foucault e retomadas por Gilles Deleuze, é possível abordar cada um destes saberes como combinações do visível e do enunciável (...) agenciamos práticos, 'dispositivos' de enunciados e visibilidades".

Os enunciados referem-se ao efetivamente dito, portanto não podem ter uma existência latente e, segundo Deleuze (2005, p.27), é muito difícil chegar a essa inscrição de um mesmo nível do que é dito, uma vez que o enunciado não é imediatamente perceptível, sempre estando encoberto pelas frases e proposições. Os enunciados não são apenas palavras ou

discursos, mas formações que se destacam de seu *corpus* quando os sujeitos da frase, os objetos da proposição, os significados das palavras mudam de natureza, tomando lugar no “diz-se”, distribuindo-se na espessura da linguagem (ibidem, p.29). E, tudo muda, como um caleidoscópio.

Basbaum pontua muito bem, no campo das artes visuais, um saber que é atravessado por práticas discursivas de enunciados e práticas não discursivas de visibilidades. No campo da arquitetura a atitude do arquiteto e do urbanista perante novas lógicas de comunicação, de circulação e de fluxos, sobretudo com a explosão do crescimento das cidades e a velocidade das dinâmicas atuais, está quase paralisada.

Os espaços públicos, de convívio, as redes urbanas, estão cada vez mais padronizadas. A ação da especulação imobiliária reproduz símbolos, sonhos e desejos balizados por um gosto mediano de consumo de um mercado cada vez mais empobrecido e perverso, como se percebe na própria conjuntura que precede os mega-eventos esportivos e fica mais evidente durante sua realização. Um desses processos é a criação de um estado de exceção, ou cidade de exceção, segundo a denominação dada por alguns autores (Carlos Vainer – IPPUR/UFRJ), onde se “legitima”, por um certo período, uma legislação de exceção, criada especificamente para atender as necessidades de implantação de tais eventos.

Segundo alguns autores, mesclando olhares diversos a partir de Walter Benjamin (1986) e, mais recentemente, Giorgio Agamben (2004;2010) e Michael Hardt & Antonio Negri (2000), o estado de exceção pode ser comparado a um estado de morte, no qual uma estrutura de poder que esvazia de maneira radical toda experiência e definição de democracia. É quase uma condição imperial. Uma situação oposta ao Estado de direito.

Um Estado democrático é construído a partir de regras e legislações normativas oriundas da coalizão de diversas forças sociais e econômicas que atuam sobre o território da urbe com objetivo de garantir o respeito das liberdades civis e dos direitos humanos de seus cidadãos. Teoricamente,

essa gama de ações é uma conquista coletiva baseada em uma série de lutas históricas engendradas por diferentes movimentos sociais e políticos, revoluções culturais e comportamentais tensionados por conflitos e processos participativos.

No campo do planejamento territorial urbano, a herança sustentada por meio de práticas rígidas e autoritárias faz parte da realidade de países como o Brasil<sup>60</sup>. Contudo, deve-se considerar que tais planejamentos também sofrem vários tensionamentos e requerem um arsenal de instrumentos e normas específicas (planos diretores, leis de uso e ordenamento do solo, zoneamentos ecológico-econômico, decretos de preservação ambiental, resoluções de proteção ao patrimônio histórico, artístico, cultural e monumentos arqueológicos, entre tantos outros). A partir da década de 1980, período em que as esferas governamentais assumiram posturas nitidamente neoliberais, toda dinâmica da economia brasileira ficou subordinada ao movimento de capitais e à influência do mercado internacional.

Do ponto de vista geopolítico, o desenvolvimento dos processos de acumulação capitalista na América Latina aconteceu de forma dominada e desigual. Os anos 1990 foram dominados pelas guerras fiscais e competição entre as principais metrópoles mundiais – momento em que projetos arquitetônicos e urbanísticos de impacto imperaram (SILVA, 2008). Apelos turísticos, *grifes*, renovações urbanas, cenários imagéticos, incrementações paisagísticas, empresarialismo<sup>61</sup>, “limpeza” urbana e muita exclusão social.

O capitalismo informacional e o *marketing* se tornaram os novos instrumentos de controle das sociedades contemporâneas. As cidades querem estar inseridas em redes internacionais de negócios. Essa é a lógica! O encadeamento de planificações estratégicas ocorreu desde as

---

<sup>60</sup> Essas práticas tem gerado procedimentos equivocados de intervenções nesse campo (operações urbanas consorciadas, sobretudo), intensificado por aplicação de recursos públicos em investimentos privados.

<sup>61</sup> Leia-se empresariamento da gestão urbana, funciona como um consenso de que a cidade seja produtiva e competitiva, executando suas ações dentro das lógicas de mercado.

transformações urbanas originárias no segundo pós-guerra até o frenesi de produção de planos discursos e planos diretores ficcionais, com intensificação dos processos de *gentrification*.

Hoje, esse planejamento se torna comercial, extremamente flexível e competitivo (com outro tipo de autoritarismo), porém coloca em xeque décadas de construção de instrumentos de direitos humanos e conquistas sociais urbanas. Esse estado de exceção produz a VIOLAÇÃO das normalizações constitucionais e leis vigentes, a partir do momento que não respeita tais instituições (entre elas, a mais desrespeitada é o Estatuto da Cidade), cria seus próprios instrumentos para atender interesses de grupos empresariais, privatiza e segrega o espaço público. É um processo permissivo, pois a cidade é entendida como mercadoria, *business*, capaz de produzir lucros.

É um dos legados do planejamento estratégico e espetacularização das cidades, através da importação de modelos internacionalizados que se replicam de modo global, sendo que tais processos se intensificam na condição de parcerias entre os setores públicos e privados.

Associações produzidas para a Copa do Mundo da FIFA, por exemplo, criam uma série de projetos de renovação urbana e programas de obras públicas que vão atender os setores imobiliários. Os setores que dominam o sistema de transportes, não visam os cidadãos ou melhorias de infra-estrutura urbana para a qualidade da vida da cidade. Essa permissividade é clara, principalmente nos territórios do chamado terceiro mundo, que sofrem com a imobilidade urbana, a segregação social, violência, pouco investimento nas áreas sociais, de saúde, educação e moradia. Inclusive, em função da velocidade de implementação desses eventos, cria-se uma série de isenções fiscais para facilitar a execução desses empreendimentos (que são contratados sem licitação oficial visando o cumprimento de prazos). É uma lógica corporativa e feroz, com impactos abissais, a exemplo de denúncias efetivadas pela comunidade de Pequim, na África do Sul, Índia, em Londres, entre outras cidades que sofreram com esses processos na pós-ocupação dos mega-eventos.

É aí que o papel do Estado na vida social se torna uma ofensiva neoliberal sem precedentes, onde esse mesmo Estado é planejador e interventor, mas subserviente às esferas de corporações privadas. Essa é a lógica. Qual é o seu papel? Flexibilizar a legislação vigente.

Vive-se numa era em que a arte, a arquitetura e todo espetáculo que advém dessas práticas inseridas nas cidades, estão carregadas de uma carga esteticista e formalista - excessivamente sedutoras, comprometidas com um mercantilismo modal, além dos apelos econômicos e excessivos. Isso em suas tipologias, morfologias e composições expressivas. São aspectos de exterioridade.

Onde está o diagrama nisso tudo? Escapar às armadilhas! Uma vida tem que resistir ao poder. Os centros difusos de poder não existem também sem os pontos de resistência. A força do lado de fora não pára de subverter, de querer tentar derrubar os diagramas.

#### As dobras ou o lado de dentro do pensamento (subjetivação)

Deleuze (2005, p.103) encontra na obra de Foucault, três dimensões fundamentais: as relações formadas, formalizadas pelos estratos (saber); as relações de força ao nível do diagrama (poder) e a relação com o lado de fora, essa relação absoluta, como diz Blanchot, que é também não-relação (pensamento).

Segundo Deleuze (idem), a dimensão da subjetividade deve derivar do poder e do saber, mas não depender deles. Como um homem pode ser livre, independentemente de todo um sistema institucional e social? O indivíduo está codificado num saber "moral" e participa dos jogos de poderes, logo, encontra-se diagramatizado. A subjetivação do indivíduo está em relação de sujeição a alguma ordem ou código. Submisso. Aprisionado. Vigiado. Todas as modulações, regras, fórmulas atingem a vida cotidiana e a interioridade daqueles que se chamam de sujeitos.

Já a subjetivação, se faz pela dobra. Como resistir aos códigos e aos poderes? A dobra pode ser um caminho interessante, dobrar para dentro em uma dimensão que desvia de se distinguir ao mesmo tempo das relações de forças ou de poder e das formas estratificadas do saber. A interioridade é diagramada nessa espera. Espera de um sujeito desejante. Esse processo de individualizar não acontece isoladamente, pois a relação consigo mesmo não permanecerá como zona reservada e guardada do homem livre, independente de todo sistema institucional e social (DELEUZE, 2005, p.110).

O espaço vivido, a re-polarização da política, a multiplicidade, o componente estético trazido pelo arquiteto enquanto criador que deseja e utiliza esse anseio "diagramático" na sua ação e produção – as nossas "máquinas desejantes" (GUATTARI; ROLNIK, 1993, p.239), os nossos afetos estéticos complexos, nossos cruzamentos sensíveis, só reforça o direito à variação. A luta pela subjetividade, portanto, se apresenta como o direito à diferença!

Segundo Guattari (1987, p.167) o inconsciente moderno é constantemente manipulado pelos meios de comunicação, pelos equipamentos coletivos e pelos especialistas de todo o tipo – sistemas maquínicos que tentam expropriar toda singularização e toda vida de desejo. O autor fala da necessidade da recomposição de uma certa corporeidade existencial que possibilite processos de re-singularização, onde os órgãos sensoriais do corpo humano possam estabelecer relações mais intensas com a cidade e suas arquiteturas, através de impulsos cognitivos e afetivos. Para Guattari (1992, p.158), os edifícios e as construções são máquinas enunciadoras e produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação, provocando sensações que vão muito além de suas estruturas visíveis e funcionais.

No entanto, o hábito é uma perversa estratificação, é um entrave rígido que se opõe à dobra e ao diagrama (DELEUZE, 2005, p.114):

Nós esquecemos rapidamente os velhos poderes que não se exercem mais, os velhos saberes que não são mais úteis, mas, em matéria moral, não deixamos de depender de velhas crenças,

nas quais nem mesmo cremos mais, e de nos produzirmos como sujeitos em velhos modos que não correspondem aos nossos problemas.

A dobra é também uma memória, é uma espécie de afeto consigo mesmo. Conforme o pensamento de Deleuze (2005, p.115): "Só o esquecimento encontra aquilo que está dobrado na memória". Memória essa que também é capturada e usada a esmo em vários processos contemporâneos, relatados por Andreas Huyssen (2000). Ela, a memória, invade a arte, a política, os direitos humanos, numa espécie de fenomenologia do passado presente. Esse processo foi inicializado na década de 1970, através de restauros historicizantes de antigos centros urbanos, da proliferação de cidades-museus e do comércio nostálgico inserido na criação de paraísos de entretenimento mundo afora, moldados pelas superfícies do simulacro. Isso resulta nos atuais modelos competitivos e internacionalizados de "renovação urbana". As cidades são clonadas à guisa de uma duplicação patrimonial e do renascimento perpétuo do *kitsch* (JEUDY, 2005).

O mundo é feito de superfícies superpostas, arquivos ou estratos, além das ficções e espaços externos aprisionantes (DELEUZE, op. cit., loc. cit):

O tempo se torna sujeito, por ser a dobra do lado de fora e, nessa condição, faz com que todo o presente passe ao esquecimento, mas conserva todo o passado na memória, o esquecimento como impossibilidade de retorno e a memória como necessidade de recomeçar. Durante muito tempo, Foucault pensou o lado de fora como uma última espacialidade, mais profunda que o tempo: foram suas últimas obras que lhe permitiram colocar o tempo no lado de fora e pensar o lado de fora como tempo, sob a condição da dobra.

## **Polis & a vida nua**

A sociedade moderna é profundamente marcada pelas velozes transformações e decadência latente do espaço público. Incluídos e excluídos ao mesmo tempo em sobreposições que expandem a própria vida e a micro-política. Atravessados por processos de individualização e procedimentos totalizantes em todas as escalas e tempos possíveis. O nosso corpo é biopolítico. A vida e o corpo são armas, armas de sobrevivência, armas de micro-poder, armas de submissão e persuasão. Os corpos biológicos dos residentes das ruas e dos sobrados abandonados das cidades ocupam, hoje, uma posição central nas redes de estratégia dos poderes soberanos, mesmo que se configurem como um problema paisagístico.

Aristóteles (1235a, apud AGAMBEN, 2010, p.15) pronunciou-se firmemente:

Só o homem entre os viventes possui a linguagem. A voz, de fato, é sinal da dor e do prazer e, por isso, ela pertence também aos outros viventes, mas a linguagem serve para manifestar o conveniente e o inconveniente; isto é próprio do homem com relação aos outros viventes, somente ele tem o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto e das outras coisas do mesmo gênero, e a comunidade destas coisas faz a habitação e a cidade.

O indivíduo torna-se, então, objeto e trapo que apenas sobrevive nesse mar de modernidade. Ele é controlado, disciplinado e violentado na própria decadência de seu modo de viver e no enfrentamento com um Estado autoritário criado no seio das sociedades contemporâneas e espetaculares. O território da pobreza virou mapa, os corpos perambulantes e depreciados são espetáculos midiáticos e as possibilidades de expansão tangenciam o capitalismo cultural, o consumo e o simulacro! Estão diagramatizados!

A ciência serve ao despotismo. A segurança tornou-se obsessão. A emergência agora é a regra! O verdadeiro confronto com os dispositivos que modelam a vida metropolitana segundo padrões e interesses hegemônicos deve passar necessariamente pelos processos de subjetivação que tecem a

complexa teia dos desejos coletivos. Coletividade, singularidade e subjetividade – matéria-prima impalpável e incontornável que se redesenha ao gosto das mutações em curso e que, ao mesmo tempo, é capturada na nossa mais íntima espessura, segundo Pélibart (2011, p.75).

Há quem deseje ser um antropófago a devorar a cidade em doses nada homeopáticas. Há quem deseje ver todos esses mutilados e seres que estão alijados de qualquer possibilidade de emancipação, intervindo e agindo sobre essa porosidade, desativando, mesmo que momentaneamente, esse dispositivo de agenciamento macro. De uma forma ou outra, já há um processo de burlar algumas demarcações, pois não estamos falando aqui de um espaço geográfico, mas de um mundo com outras dimensões: esquizofrênicas, fissuradas, expostas.

A arte cura? Quem sabe? A arte é exceção. Uma exceção à mercê de um diagrama que paira sobre uma sociedade desorientada, tal qual uma personagem de Dostoievsky – o homem que explode do subterrâneo.

De que modo a vida nua habita a polis? Como politizar a vida nua obscura? O verdadeiro confronto com os dispositivos que modelam a vida metropolitana segundo padrões e interesses hegemônicos deve passar necessariamente pelos processos de subjetivação que tecem a complexa teia dos desejos coletivos. No entanto, segundo o pensador Giorgio Agamben (2010, p.16), é nessa mesma teia que a vida humana transita entre a inclusão e a exclusão, ao mesmo tempo:

[...] é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão [...] o espaço da vida nua, situado originariamente à margem do ordenamento, vem progressivamente a incluir com o espaço político, e exclusão e inclusão, externo e interno [...] em uma zona de irreduzível indistinção [...] quando as suas fronteiras se esfumaçam e se indeterminam, a vida nua que o habitava libera-se na cidade e torna-se simultaneamente o sujeito e o objeto do ordenamento político e de seus conflitos, o ponto comum tanto da organização estatal quanto da emancipação dele.

O cartógrafo antropófago, seja um cidadão, um passante, um transeunte ou um artista de escape, deve ter a capacidade de intervir e agir sobre essa porosidade, desativando, mesmo que temporariamente, esse dispositivo de agenciamento macro, e construir sua cartografia atravessando esse ordenamento disciplinar. Não se apresse! Os becos podem apontar outras saídas, por caminhos de ação de outra natureza. Abre-se então, para nós, pesquisadores, filósofos, antropólogos e artistas engajados nos dilemas da contemporaneidade, a possibilidade de explorar outras ferramentas sensíveis e híbridas com ações políticas desafiadoras.



#respiro 09

## **Cartografia das sensações – micropolítica e subjetividade**

Escrever é lutar, é resistir; escrever é vir-a-ser; escrever é cartografar.

Michel Foucault

Possivelmente, a necessidade de instaurar o sensível para representar graficamente os territórios tenha sido observada ainda quando surgiram as primeiras cartografias manuscritas, no século VI a.c.,<sup>62</sup> portanto, não se pode dizer que a idéia de analisar as paisagens através das suas “ambiências” não se aplique às imagens das cidades ao longo da história, todavia, esta questão se torna mais evidente quando a proposta de análise versa sobre os territórios da contemporaneidade, vista que, são espaços que sequer se limitam à materialidade.

Aparências características ou híbridas dos indivíduos participam na construção das “ambiências”, definidas por Thibaud (2011, CD-ROM), como a percepção dos espaços através de uma “ecologia sensível que [...] se situa principalmente no cruzamento de questões de natureza social, estética, urbana, ecológica e política”. Expressas por modos, vestes, gestos, costumes, as figuras humanas inseridas às cartografias provocam a sensibilidade do observador e potencializam uma percepção flexível do conteúdo imagético.

Propõe-se, então, um deslocamento da cartografia tradicional (geralmente compreendida através de um mapa estático) para universos existenciais e afetivos, abrindo espaço para a exploração de territórios outros, inclusive virtuais e sensoriais, afinal, conforme Rolnik (1989, p.1), as paisagens psicossociais são cartografáveis:

---

<sup>62</sup> As primeiras cartografias datam de 2.300 a.c, na Babilônia. No século VI a.c., tem-se o primeiro registro do mapa-mundi. Os espaços foram exclusivamente representados através da percepção e sensibilidade até 1868, quando Nadar fotografa Paris a partir de um sobrevôo num balão. Cf. MELLO, 2004. É a partir de meados do século XIX que os primados da geometria imposta por uma arte universal de “demarcar por traçados” será utilizada para representar principalmente uma política de expansão dos territórios, calculada no espaço e no tempo. Cf. VIRILIO, 1976, apud DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.88.

A cartografia [...] acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos.

A questão da captura e de uma nova cartografia dos espaços transita inevitavelmente pela antropofagia. Segundo Rolnik (ibidem, p.1-2), enquanto devora elementos que lhe parecem de composição, o cartógrafo tem como tarefa “dar língua para afetos que pedem passagem”, expressando estrategicamente as formações do desejo nos campos sociais. O uso de uma linguagem flexível e livre, integrando história e geografia, define que o perfil do cartógrafo é “exclusivamente um tipo de sensibilidade”, que o coloca, sempre que possível, “na adjacência das mutações das cartografias, posição que lhe permite acolher o caráter finito e ilimitado do processo de produção da realidade que é o desejo”. Rolnik (idem) ainda acrescenta que:

Para que isso seja possível, ele se utiliza de um “composto híbrido”, feito do seu olho, é claro, mas também, e simultaneamente, de seu corpo vibrátil, pois o que quer é aprender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estacando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido.

Mas, como cartografar os processos antropofágicos que são percebidos no campo da arquitetura e do urbanismo provocadas pelas potências nômades ativas? A produção de arquiteturas, mapas, cartografias outras, como um processo de subjetivação, auto-identificação, ou microresistência, cultua uma espécie de antropofagia modernista, se apropriando de elementos da própria cultura para criar novos cenários, a hibridação que também aparece rebatida nas paisagens culturais contemporâneas é um reflexo de uma antropofagia que ultrapassa os limites míticos e literais, para estabelecer uma nova política de relação e subjetivação, a qual Rolnik (2009) denomina

por “subjetividade flexível”<sup>63</sup>, onde elementos heterogêneos e desterritorializantes, nutrem o processo de internacionalização.

Uma sobreposição de cartografias se desenha em um mundo formado por redes globais. Há uma porosidade entre forças visíveis e invisíveis, e fronteiras que extrapolam dispositivos capazes de aproximar e capturar dimensões em nível micro. Essas zonas ainda se encontram nebulosas, ainda mais se formos afetados pela própria experiência de vida que se transforma velozmente em uma sociedade que tende a uma desorientação provocada pela armadilha de um regime temporal marcado pelo poder.

Esse processo de devorar, de buscar e compor elementos das cidades realiza-se na experiência do corpo e na sua relação com a urbanidade em senso amplo. Segundo Rolnik (2011, p.215) “definiríamos a micropolítica antropofágica como um processo contínuo de singularização, resultante da composição de partículas de inúmeros outros devorados e do diagrama de suas marcas respectivas na memória do corpo”. A partir dessas problematizações desenvolvem-se algumas conceituações que provocam tensionar relações tangíveis entre a extensão de corpos, cartografias pulsantes e sensações alavancadas pela experiência da experimentação enquanto linha de fuga aos processos hegemônicos que ainda se aprisionam em representações dialéticas. Também se configuram como diagramas de escape.

É possível falar em território das sensações? Até na conformação do próprio habitat e suas relações funcionais e estruturais de existência pode-se estabelecer conexões que vão muito além das percepções fenomenológicas. Sensibilidade que transcende o abstracionismo e possibilita a transformação das próprias funções. Até as figuras geométricas em estado bruto tem afecções e percepções.

---

<sup>63</sup> Para Rolnik (2009) “Como uma potencia nômade ativa, a subjetividade adquire a liberdade de se desapegar dos territórios aos quais está habituada, circular entre vários tipos de repertório, fazer outras articulações, montar outros territórios.”

No universo da arquitetura, mesmo nas formulações de conceituações, por exemplo, a criação do conceito não é apenas pensada, mas pode ser sentida e percebida. Obviamente que, diferente de meros parangolés, um trabalho de arquitetura está sempre em um local, em uma situação, localizado em algum lugar, mesmo que virtual (uma arquitetura sem contexto ainda encontra-se em relação com um plano utópico) e o contexto pode ser geográfico, histórico, cultural, político ou econômico. Não se trata de uma questão em sua dimensão visual ou em termos do tipo “contextualismo”, como uma implicação estética conservadora (MELLO; SILVA, 2012).

As sensações, as vibrações, as transversalidades e os olhares – enquanto mundo percebido – não vêm como suporte para a interpretação do objeto, mas sim para o estreitamento de processos perceptivos e afetivos, subjetivos ao olhar. Os perceptos têm um caráter mutável. Para Baudrillard (1992), o homem pode achar-se ligado aos objetos de uma dada ambiência, pelo mesmo trato íntimo que se encontra ligado aos órgãos do seu próprio corpo.

A cartografia implementada pela política do cotidiano, ao transitar entre pequenas ações, pode operar nessa transversalidade de sensações, pois não se trata de distinção por escalas, dimensões ou tamanho, mas pela natureza do sistema de referência considerado, por essas e outras, linhas de movimentos moleculares (mesmo imperceptíveis no nível da macro-política) podem interferir e afetar as grandes organizações molares<sup>64</sup>.

Quando a produção da arquitetura e da cidade estiver atrelada economicamente ao capitalismo ou a uma lógica de Estado, obviamente tenderá a ser sobre-codificada<sup>65</sup>. Há, evidentemente, possibilidades fora desse *status quo*, a exemplo de algumas materializações que são abstraídas

---

<sup>64</sup> Cf. DELEUZE; GUATTARI (1996), Mil Platôs, v. 3 – Capítulo “Micropolítica e Segmentaridade”, p.83-116.

<sup>65</sup> As arquiteturas, enquanto multiplicidades de expressões tendem a se repetir em diferentes graus e níveis, mas não mudam de natureza e continuam servindo às “sociedades de controle” e às redes de corporações sob a égide de diferentes aparelhos de Estado. Nesse sentido, atreladas ao mercado e ao capital, elas também tendem a ser conservadoras (SILVA, 2009).

de um universo, de uma geografia mais informal da cidade ou nas contaminações entre formalidade e informalidade que permitem a participação mais intensa da população nos processos construtivos da cidade.

Ao revisitar uma fala muito potente da professora Ana Clara Torres Ribeiro<sup>66</sup>, através de uma palestra realizada em um seminário de aproximação interdisciplinar entre geografia e sociologia, ela coloca a dificuldade de trabalhar a cartografia em tempos tão difíceis, onde os consensos são muito rápidos, as leituras muito velozes e as imagens muito impactantes. Nessa produção de cidades, de territórios e de arquiteturas diagramatizadas, os diálogos não acontecem – os dissensos são aniquilados ao máximo, os consensos são autoritários e as permanências ou cristalizações em sociedades periféricas são extremamente cruéis. As sociedades são altamente hierárquicas e os impulsos globais são excessivamente seletivos, portanto, excludentes. Vive-se em mares emergentes e de “terceiro mundo” no meio de pequenas ilhas globais espetacularizadas.

No processo de modernização das periferias metropolitanas, o desdobramento da cultura se faz no próprio capitalismo cognitivo, informacional e, principalmente, em seus eixos econômicos e mercantilistas. Há uma voracidade por produção de criatividade que encontra-se entranhada na própria voracidade do capital. E sobre esse aspecto é preciso politizar as análises e percepções, se não essas são capturadas.

As ações dominantes são apoiadas pela técnica (engenharias, arquiteturas ou artes cooptadas), através de um pensamento instrumental e operacional hegemônico, onde os poderes invisíveis buscam formas de visibilidades. Isso, inclusive, se estende a vários campos e áreas de saberes.

---

<sup>66</sup> Conferência de abertura do III Seminário Nacional Metrôpole: Governo, sociedade e território & do II Colóquio Internacional Metrôpoles em Perspectivas, intitulada **Território da sociedade: por uma cartografia da ação**. Esta edição foi coordenada pela professora Catia Antonia da Silva, no âmbito do NUTEMC -- Núcleo de Pesquisa e Extensão: Urbano, Território e Mudanças Contemporâneas – FFP/UERJ (2013).

Nas cidades contemporâneas, por exemplo, há uma sobrecarga de produção de imagens. O atravessamento da sedução imagética e paisagística é voraz e eis que surge um questionamento: como combater o excesso de imagens com um verbo cada vez mais fragilizado? O diagrama, do ponto de vista epistemológico, é a articulação entre imagem e texto. Como articular, então, uma rede de linguagens e ações onde verbo e representação transitem sobre o mesmo mapa? Porque a persistência da ênfase tão grande nas disputas de territórios e no predomínio das mais diversas atividades, sem colocar no cerne das questões o próprio sujeito social? A estratégia é clara: as tensões da cidade são eliminadas, as negociações são estirpadas e os diálogos, tão importantes, cada vez menores.

A socialização hoje é da dívida – os custos da crise de acumulação financeira são brutalmente socializadas. A população paga o preço da Copa do Mundo, das eleições, dos Jogos Olímpicos, do Carnaval e dos eventos urbanos – quase todos os projetos e ações atendem políticas de remoções e operam por segregação e gentrificação do território.

Ana Clara Torres Ribeiro (2013) lança três aspectos que orientam essas atividades: sedução por mercadorias e mercados; consenso (decretado e não produzido coletivamente) e pensamento ainda colonial. E pergunta: é possível desmontar essa tríade? Um caminho interessante é apontado por Michel De Certeau (1998) – a antidisciplina ou tática frente aos mecanismos do poder quem tentam, a qualquer custo, aniquilar a vida cotidiana e espontânea das cidades.

A antidisciplina, a partir do entendimento que todo infrator é um criador (Nietzsche), a promoção de rupturas, subversões ou, simplesmente, suspensão de representações – é uma das pistas para a potência diagramática que se quer perseguir nesse trabalho.

O arquiteto, muitas vezes, se depara com uma questão inquietante: como projetar ou criar e ao mesmo tempo criticar as redes que sustentam tais atividades? Afectos e perceptos, por exemplo, talvez sejam condições intrínsecas à constituição de toda obra de arte. Pintamos, projetamos,

escrevemos, desenhamos com sensações. A sensação não se realiza apenas no material manipulado pelo fruidor (o artista, o criador) sem que esse material entre inteiramente na sensação, no percepto e no afecto – onde são estabelecidas tensões entre os corpos. Nesse sentido, toda matéria, então, se torna expressiva e essa dinâmica em conexão com o sujeito os coloca em relação direta. A arte jamais separa a técnica da expressão.

A obra de arte, assim como o objeto arquitetural, é, então, um ser de sensações, onde são criados blocos de perceptos e afectos. Nesse deslocamento estético, segundo Deleuze e Guattari (1992, p.227), o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não seria apenas em suas obras que eles os criam, os artistas nos dão e nos fazem transformarmo-nos com eles, os artistas nos apanham no composto.

É o que acontece nos processos de experimentação (SILVA, 2009, p.35-36). A experimentação é uma prática. A experiência pode ser entendida como um conhecimento que é apreendido pelos sentidos, como se observam nas indagações de alguns filósofos e pensadores que trataram dessa questão ao longo de suas inquietações acerca da própria condição humana (John Locke, David Hume, Henri Bergson, Merleau-Ponty).

O hábito, no entanto, pode ser uma violenta estratificação, assim como os métodos de interpretação, que serão contrapostos pela experimentação. O lugar hoje é desconstruir hábitos e as formas de pensar, ao invés de repetir experiências. E experimentar, conforme nos alerta Deleuze (1992, p.109): “O método de Foucault sempre se contrapôs aos métodos da interpretação. Jamais interprete, experimente...”

Isso leva a crer que a questão da experimentação enquanto performance talvez seja um caminho interessante para alguns processos de criação; não uma experimentação baseada na experiência repetitiva ou em um saber competente, mas numa abordagem empírica mesmo – uma experiência sensível e nova. Um diagrama potente!

As inúmeras discussões acerca da imagem e suas diversas dimensões são conceituações amplamente trabalhadas por filósofos e pensadores ao longo da história do conhecimento (imagens públicas e suas representações na cidade, imagens visuais e plásticas, a fotografia, o cinema, o design na contemporaneidade, a exacerbação do marketing, a cidade-outdoor), e, principalmente, as relações entre imagem visual e realidade.

A arte, a representação do visível e os artifícios do mundo percebido estão mais próximos de uma experiência tátil do que de uma experiência de um olhar. É como se o olhar pudesse “apalpar” as coisas. E esse olhar se constrói nessa variação, nessa vibração e nessa derivação de saberes e percepções (experiência empírica) articuladas com novas orientações do pensamento.

Todo agenciamento é territorial. Os territórios são atravessados por inúmeras linhas de desterritorialização, por expressões (transformações incorporais, substância) e conteúdos (corpo de fato, forma)<sup>67</sup>. A criação de territórios e a construção de seus diferentes cenários, a sobrecodificação de seus espaços e suas mediações, as heterogêneas linhas de interseção, as imagens instituídas nas cidades e suas diversas dimensões, também perpassam por outras formas de percepção e apropriação advindas das esferas do cotidiano, formuladas entre conexões moleculares (micropolítica).

Tais micro-ações, capazes de provocar rupturas, contestações e questionamentos que suscitem quebras das segmentaridades duras, são fundamentais para a criação de novas territorialidades e de focos de resistência. A arte e a arquitetura expressam essas transformações, como se observa através do pensamento de Guattari (1985, p.117):

[...] a arquitetura até segunda ordem, potencialmente, também é uma arte. E o que é uma arte senão justamente um condensador subjetivo para produzir mutações, conversões de

---

<sup>67</sup> DELEUZE; GUATTARI (1997b), conferir no último capítulo - Conclusão: regras concretas e máquinas abstratas; mais precisamente os conceitos Estratos, estratificação, p.216-218 e Agenciamentos, p.218-220.

produção de subjetivação? A arte é justamente um condensador que permite essa conversão de produção subjetiva.

As revoluções políticas, sociais e culturais engendradas pelas forças moleculares estão conectadas com fluxos de desejos. Desejo enquanto criação; desejo enquanto processo de desterritorialização; desejo enquanto construção de linhas de fuga que não se submetam aos processos de nivelamento e homogeneização massacrantes agenciados pela chamada “subjetividade coletiva da mídia” (GUATTARI, 1992) e seus mecanismos sócio-tecnológicos ou ainda pela força esmagadora das relações econômicas.

Como avançar, então, nessas questões? Como abrir novos discursos e ações para pensar uma cartografia do devir? Para pensar um diagrama, de fato, desviante? A instigação de experimentações e processos mais intempestivos pode ser um caminho interessante. Permitir transformações nas formas de percepção do indivíduo - estar no meio, entre as coisas, *intermezzo* - sem vislumbrar, necessariamente, o resultado.

Pode-se apontar para uma cartografia de ações moleculares engendradas por diferentes agenciamentos que perpassa por processos de re-singularização? Essas questões podem estar presentes em sua postura no nível da “projetação”? É possível escolher de que forma atuar? Trata-se de uma questão ética que perpassa pela dimensão política.

Utilizando-se como referência os grandes centros urbanos, verifica-se uma transformação radical das mega-estruturas de circulação e das relações de ocupação e uso dos tecidos das cidades. Se em outros tempos as estruturas urbanas mais relevantes eram categoricamente planejadas e elevadas ao status de símbolo de uma Era e representativa da cultura de um povo de uma cidade (mesmo que tendenciosa - a cultura do simulacro) - aquilo que Berman (1986, p.274) chama de “floresta de símbolos baudelaireana”, referindo-se a uma certa overdose deveras impactante de arquiteturas modais e representações simbólicas da modernidade - hoje algumas dessas estruturas “rígidas” evidenciam a transmutação eloquente dos modos

metropolitanos e servem de cenário para a degradação da vida humana. É preciso sobreviver nas grandes metrópoles.

Formas de entendimento do espaço arquitetônico em que seja possível trabalhar outros limites e temáticas que ainda não foram devidamente atravessadas em suas ações práticas, a exemplo do estabelecimento dessas novas escalas contemporâneas e, mais precisamente, as relações dessas novas cidades (em especial as metrópoles) com a obra de arte, as sensações, as micro-ações do cotidiano, a experimentação do corpo, as manifestações nômade e o próprio pensamento sobre a urbanidade, entre outros campos, que apontam para formação de novos territórios e modos intempestivos emergentes, possíveis de escape aos agenciamentos maquínicos.

Se o ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado, como aponta Félix Guattari (1992, p.169), isso quer dizer que seus territórios originários não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se inserem em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado. Estamos ligados a ritornelos. Tudo circula (as redes, o marketing, a informação, as filiais das corporações e das empresas, o vestuário, a cultura, a sedução das coisas, as tecnologias móveis) e, ao mesmo tempo, tudo parece petrificar-se, permanecer no lugar.

No seio dos espaços padronizados, tudo se tornou intercambiável e equivalente. Os turistas fazem viagens quase imóveis, sendo depositados nos mesmos tipos de cabines de avião, de quartos de hotel de redes internacionais, comem em lojas de alimentação também internacionalizadas e vendo desfilar diante de seus olhos paisagens que já encontraram cem vezes em suas telas de televisão, ou em prospectos turísticos (idem).

O mesmo pode-se dizer da especulação das corporações imobiliárias de construção civil e o processo de repetição de uma forma de morar baseada em um gosto mediano de consumo. É regra, nunca exceção. E é assim que a subjetividade se encontra ameaçada de paralisia.

Fala-se da reconquista de um nomadismo existencial e destaca-se um falso nomadismo que na realidade nos deixa em um mesmo lugar, no vazio de uma sociedade desorientada e hipermoderna (LIPOVETSKY, 2004) que parece ter perdido o seu rumo, para aceder as verdadeiras errâncias do desejo, às quais as desterritorializações técnico-científicas, urbanas, estéticas, maquínicas de todas as formas, nos incitam (GUATTARI, op. cit., p.170).

Ou, como pontua Baudrillard (1992), considerando o atual estado de coisas como uma espécie de pós-orgia, vivemos momentos explosivos de liberação de todos os domínios, onde tudo vale. Tudo tende a ser antecipado, simulado, repetido... indefinidamente. Uma comunicação de "enredo forçado", onde não há mais espaço para o silêncio.

**#respiro 10 . *no man's land***



## CAPÍTULO IV o ato de criação

*A política do desenho é a capacidade de afetar ou ser afetado.  
O desenho é uma força, o projeto é uma composição de forças,  
um diagrama conservador emancipador.*

*Pasqualino Magnavita*

## **CAPÍTULO IV**

*Se o passado insiste é pela incontornável exigência vital de ativarmos, no presente, seus germes de futuros soterrados.*

Walter Benjamin (psicografado) por Suely Rolnik  
In *Arquivo-mania*, Salvador, Museu de Arte Moderna, 12/11/2010

### **A arte como ato de resistência**

Quais são os discursos que estão por trás da produção de imagens? Segundo Benoît Blanchard (2014), as diversas dimensões da manufatura da arte contemporânea estão atreladas à indústria cultural e suas lógicas mercadológicas: mundialização do saber, mediações na cena jornalística, suportes publicitários, produções em série, mecanismos de sedução, simulações e filtros de toda ordem. Produto, marca, compra, consumo. Nada escapa.

Entre performance e criação, a experiência estética adquire intenso valor mediante um amplo panorama de gradação das relações: a cooptação é uma demarcação do poder, um dispositivo! Esse processo de captura está intimamente ligado à uma espécie de ditadura da imagem e, conseqüentemente, à um mecanismo de dominação. Qual é a possível linha de fuga? Resistência e tática!

Ao estudar as práticas cotidianas como modos de ações realizadas pelos indivíduos no processo de interação social, Michel De Certeau (1998) apresenta um potencial enunciativo e criativo desse convívio entrelaçado com o cotidiano ordinário: caminhar pelas ruas da cidade, observar os acontecimentos urbanos, compartilhar experiências, cozinhar na casa do vizinho, ler o jornal na banca de revistas, conversar com as pessoas na feira e se permitir ao acidental. Todo esse potencial criativo e imprevisível da arte de fazer o cotidiano, que vai de encontro aos agenciamentos de vigilância ou de controle, De Certeau chama de antidiplina. Trata-se de uma ação diagramática construída a partir da experiência do *flâneur* que, ao explorar

os micro-territórios de uma cidade, perambulando pelos espaços mais oblíquos com sua vestimenta corpórea infestada de dispositivos sensoriais, resignifica as linhas duras de uma cartografia dominante.

O arquiteto Bernard Tschumi (1980, p.174), quando colaborava com a revista nova-iorquina de arte *ArtForum*, no início da década de 1980, organizou uma série de artigos em uma coletânea denominada *Arquitetura e Limites*. Nessa sequência de textos, ele defendia uma atitude de resistência frente às teorias e debates predominantes sobre arquitetura e urbanismo que, naquele período, estavam reduzidas às críticas do formalismo, do funcionalismo e do racionalismo. Ele sustentava a ideia de que, ao privilegiar uma concepção linear da relação entre causa e efeito na historiografia clássica arquitetônica, o campo da própria arquitetura era consideravelmente reduzido.

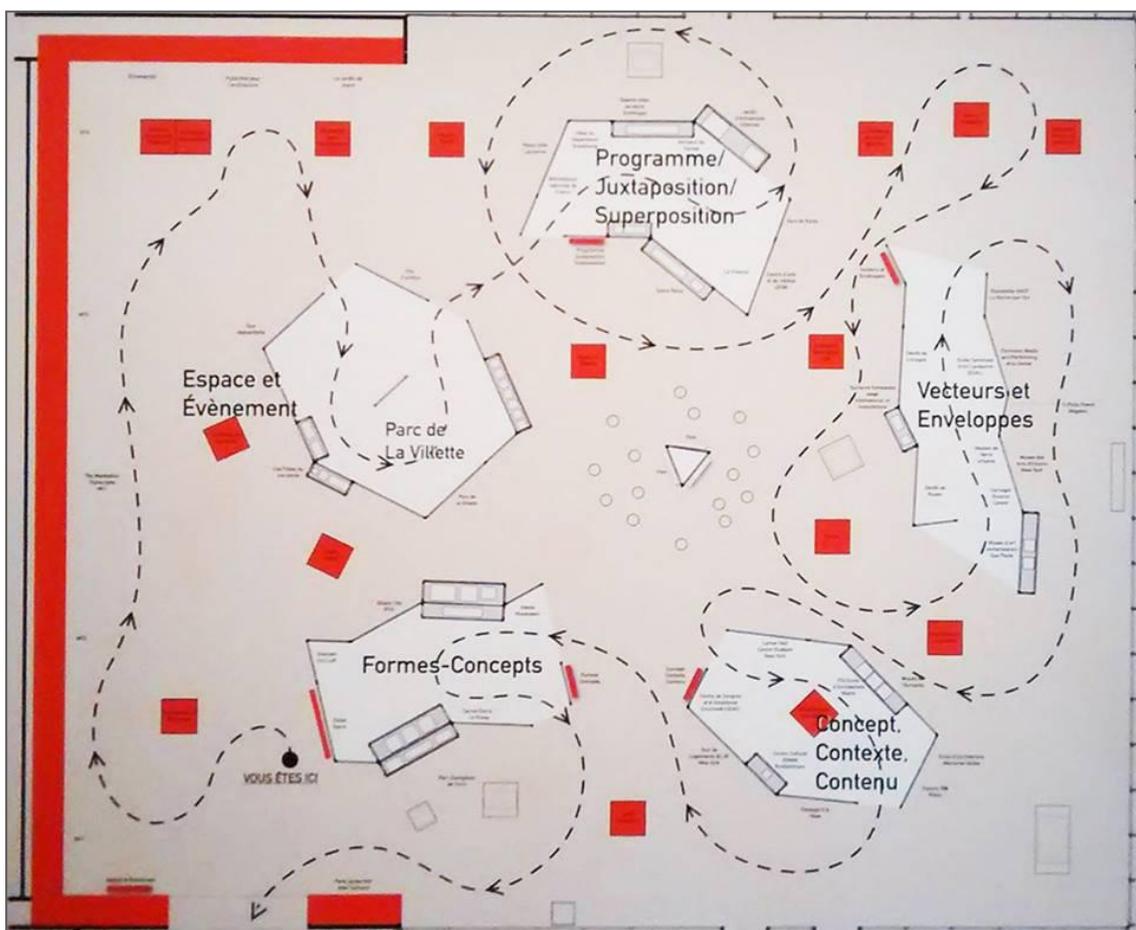
De fato, em recente exposição ocorrida no *Centre Pompidou*<sup>68</sup>, um pequeno catálogo trazia cinco eixos trabalhados pelo arquiteto ao longo de sua vida profissional: espaço e evento; programa, justaposição e superposição; vetores e envelopes; conceito, contexto e conteúdo; formas-conceitos. Aparentemente, há um desejo, e isso estava claro no conteúdo exposto, de colocar à mostra muito mais os processos projetuais do que as obras em si. Muitos desenhos, croquis, vídeos, entrevistas e maquetes de estudo ilustravam a sala de exposições localizada no pavimento térreo do centro cultural francês. Essas cinco temáticas estruturantes sinalizavam, cronologicamente, três faces de Tschumi: o teórico, o professor e o construtor.

No entanto, o mesmo Tschumi (ibidem, p.176), quando escrevia para a citada revista, há 35 anos, fazia uma crítica sutil aos arquitetos que divulgavam seus trabalhos em galerias renomadas, evidenciando, igualmente, um arsenal obsessivo de “referências arquitetônicas” que eram colocadas em destaque. De fato, há um fascínio que os assuntos arquitetônicos despertam no mundo das artes e vice-versa. O caráter

---

<sup>68</sup> Exposição realizada no Centre Georges Pompidou, em Paris, no período de 30 de abril à 28 de julho de 2014. Título da mostra - *Bernard Tschumi: Concept & Notation*.

utilitário da arquitetura e o caráter libertário da arte são terrenos férteis para uma variedade de interpretações, podendo haver reducionismos e/ou equívocos.



**Exposição Bernard Tschumi: Concept & Notation . Centre Pompidou – Paris (2014)**

Fonte: acervo da autora

Tschumi (1980), continua sua reflexão sobre a exorbitância de representativos anuários de arquitetura ou exposições de “esculturas arquitetônicas” no viés de um estreitamento do campo crítico e uma ampliação do aspecto espetacular, estético e artificial:

A única utilidade de tais obras é nos informar sobre a natureza mutável da arte. Invejar a ‘utilidade’ da arquitetura ou, reciprocamente, invejar a liberdade do artista, em ambos os casos, demonstra ingenuidade e entendimento equivocado do trabalho do arquiteto e do artista. Se o ato de construir tem uma relação com a utilidade, a arquitetura não o tem necessariamente. Chamar de arquitetônicas as esculturas que se

apropriam superficialmente do vocabulário dos frontões e escadas é tão simplório quanto chamar de pinturas as insípidas aquarelas de certos arquitetos ou os desenhos em perspectiva de firmas imobiliárias (TSCHUMI, 1980, p.176).

O diagrama, sendo a possibilidade do fato e não o fato em si, se aproxima muito mais do desenho, obviamente, do que da construção/obra propriamente dita. O diagrama, além do mais, não é obrigatoriamente desenho, nem arquitetura. Os desenhos arquitetônicos são modos de trabalhar e pensar a arquitetura e fazem referência a algo fora deles – um território de contaminações.

O diagrama explode e excede o conceito do desenho como releitura da história, pois, investido de forças que pretendem emancipar-se de todo controle existente, não nega diferenças nem limites. Walter Benjamin (1993) assinalou que a condição anterior à explicação de uma obra é a revisão do processo de sua transmissão e, portanto, é preciso desconfiar de toda historiografia vigente.

Ao examinar a conexão entre a teoria e a prática da restauração arquitetônica na obra de Lina Bo Bardi, Bierrenbach (2007, p.12) enfatiza a importância do aspecto do presente histórico:

Lina Bo Bardi, tal como os anjos do filósofo alemão Walter Benjamin, encontra uma abertura para que se rompa com a cronologia linear e abstrata. O presente histórico oferece a possibilidade para que a qualquer momento se interrompa o escoamento moroso da história e se estabeleçam presentes mais plenos, carregados de invenção e subversão.

Se o desenho é marginal e a arquitetura é reprodução, o mal de arquivo – destacado por Derrida (2001, p.8), ou a não existência de um arquivo sem um espaço instituído de um lugar de impressão – externo, diretamente no suporte, atual ou virtual, ele sugere uma inquietação: “em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve no próprio corpo?”

O artista argentino Julio Le Parc (1968, p.199) fala de uma necessidade que vai além de sua produção artística: reafirmar certos aspectos de sua posição ética e agir! Para ele, quase tudo que se produz, em termos de arte, mas em nome da cultura, contribui para o prolongamento de um sistema, baseado em relações entre dominantes e dominados, na qual o destino é elitizado. E, de certa maneira, a persistência da sustentação dessas estruturas sociais vigentes é garantida por um certo grau de passividade e aceitação das pessoas:

É assim, por exemplo, que nasce e se progaga o mito do homem excepcional (político, artístico, bilionário, religioso, revolucionário, ditador, etc.) que implica seu contrário: o homem que não é nada, o miserável, o fracassado, o ignorante. Esse mito e alguns outros são as miragens que mantêm a situação: cada indivíduo, em algum momento, é incitado a aderir a ela. Pois o "sucesso" faz parte da escala de valores que sustenta as estruturas sociais (LE PARC, op.cit., p.199).



A produção de subjetividades se faz entre máquinas sociais de diferentes naturezas, são forças invisíveis, mas que estão ali, gerando processos de nivelamento e homogeneização massacrantes agenciadas pela “subjetividade coletiva da mídia”, juntamente com seus mecanismos sócio-tecnológicos e econômicos (GUATTARI, 1990).

Arquiteturas, e seus genitores, coexistem com esses aprendizados mediados e se rendem à metafísica do diagrama – são esquemas a serviço de decalques cada vez mais comuns nas metrópoles comunicativas e imateriais (CANEVACCI, 2005).

Segundo Guattari (1987, p.167), o inconsciente moderno é constantemente manipulado pelos meios de comunicação, pelos equipamentos coletivos e pelos especialistas de todo o tipo – sistemas maquínicos que tentam expropriar toda singularização e toda vida de desejo. O espaço vivido solicita a recomposição de uma corporeidade existencial que possibilite processos de resingularização, onde o corpo sensorial e as relações com as arquiteturas e a cidade se estabeleçam também entre impulsos cognitivos e afetivos. Os edifícios e as construções são máquinas enunciadoras e produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação, provocando sensações que vão muito além de suas estruturas visíveis e funcionais (GUATTARI, 1992, p.158).

Ramiro Noriega Fernández (2014)<sup>69</sup>, acerca das estratégias políticas e das dinâmicas da ordem hegemônica produzidas no processo de globalização, sugere a utopia como uma experiência que articula o desejo de transformação de uma realidade e o impulso de reação a um sistema em vigor. O atual reitor da *Universidad de Artes do Equador* lembra que, na década de 1980, não se imaginava a vida a partir de uma rede global como acontece hoje. Foi importante, naquele contexto, o tensionamento de algumas práticas e conexões formadas a partir de pequenas utopias e todo o

---

<sup>69</sup> Informações obtidas através do Séminaire Géoartistique et Géopolitique (Université Paris 8), em comunicação realizada pelo ex-Ministro da Educação do Equador e professor Ramiro Noriega Fernández, em 06/05/2014. Tema: Globalização: dinâmica da ordem hegemônica – estratégia política.

seu universo ficcional para projetar uma linha futura de possibilidades imprevisíveis.

Nesse campo heterogêneo, híbrido e desterritorializado, típico de uma sociedade que vive sob outras relações de dimensão e proximidade (disjunção espaço-tempo), não mais restritas somente ao espaço físico, a noção de limites sofreu severas transformações nas últimas décadas. Seja no acesso às cidades, seja nas superfícies de expressões de suas arquiteturas, seja na dissipação de fronteiras. As mídias digitais, as interfaces eletrônicas e a tela do computador apontam para outros horizontes. Uma superexposição da representação da cidade contemporânea em vias de um espaço-tempo tecnológico (VIRILIO, 1993, p.10).

Néstor García Canclini (1997) analisa os aspectos de uma hibridização intercultural latino-americana a partir de uma imposição ocidental como forma de dominação e controle. Ele examina como as classes hegemônicas aproveitam a transformação industrial para reduzir o trabalho dos operários, restringir o poder dos sindicatos e mercantilizar bens.

Entre os bens mercantilizados estão os educativos e todo tipo de produção cultural. Após inúmeras lutas históricas, não há mais garantias de acesso público e igualitário à esses "serviços" (não seriam direitos?). Pelo contrário, os grandes grupos concentradores de poder (articulações público-privadas + corporações) são os que subordinam a arte e a cultura ao mercado, os que disciplinam o trabalho e a vida cotidiana. Prevalece a axiomática que rege a imanência capitalista.

Canclini (1997) ao tratar da estética das manifestações artísticas enquanto resultado de hibridizações que transitam entre o culto, o popular, a modernidade, a pós-modernidade, a cultura, o poder e as interações com as redes internacionais, sinaliza que, para além dos confrontos e ações verticais, é importante buscar as transversalidades e os poderes oblíquos:

O incremento de processos de hibridação torna evidente que captamos muito pouco do poder se só registramos os confrontos

e as ações verticais. O poder não funcionaria se fosse exercido unicamente por burgueses sobre proletários, por brancos sobre indígenas, por pais sobre filhos, pela mídia sobre os receptores. Porque todas essas relações se entrelaçam umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria. Mas não se trata simplesmente de que, ao se superpor umas formas de dominação sobre as outras, elas se potenciem. O que lhes dá sua eficácia é a obliquidade que se estabelece na trama. Como discernir onde acaba o poder étnico e onde começa o familiar ou as fronteiras entre o poder político e o econômico? Às vezes é possível, mas o que mais conta é a astúcia com que os fios se mesclam, com que se passam ordens secretas e são respondidas afirmativamente (CANCLINI, 1997, p.347).

Deleuze (1987) associa o ato de criação à própria invenção do espaço-tempo, principalmente quando ele extrai blocos de movimento-duração presentes no cinema de Robert Bresson. O filme *Pickpocket* (1959) apresenta pequenos espaços conectados, uma costura diagramática fragmentada que coloca em questão o espaço da representação. Segundo Tschumi (1981, p.181), o espaço não é simplesmente a projeção tridimensional de uma representação mental, mas é algo que se ouve e no qual se age.

Deleuze (1987) toma emprestado as personagens de Dostoievski, o cinema de Akira Kurosawa, os sonhos de Vincente Minnelli, a pintura de Francis Bacon e o universo literário-musical de Jean-Marie Straub para encontrar nas obras desses artistas um território onde a disjunção do visual e do sonoro se abrigue nas palavras de André Malraux: "a arte é a única coisa que resiste à morte".

O que interessa para Deleuze, segundo Roberto Machado (2009, p.207), é ver ou extrair do cinema aquilo que é intolerável, insuportável, terrível. O cinema também é uma forma de arte política. Um cinema que crie personagens que compreendem ou conhecem o que o mundo tem de intolerável, com o objetivo de resistir – pois resistir é diferente de reagir –,

com o objetivo de contribuir para a criação de novas formas de vida, ou de um novo tipo de relação do homem com o mundo.



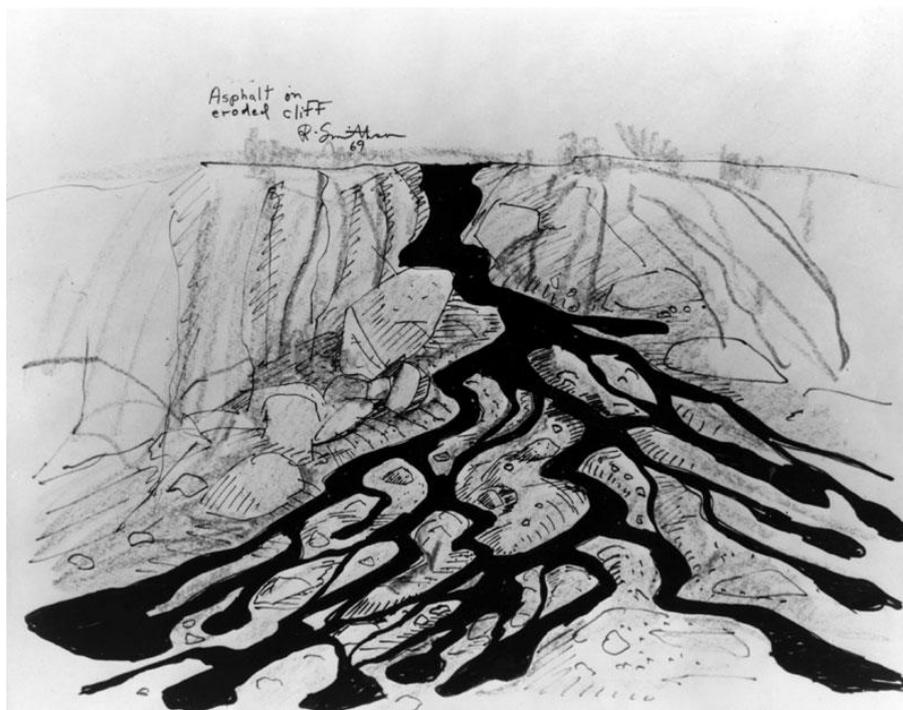
Cena de **Pickpocket** (1959):  
a invenção do espaço-tempo no cinema de **Robert Bresson**  
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CCZhSPwIZeg>

A fronteira da equivalência entre o real e o fictício, desenrola-se no mundo e comporta-se como arte. Todo tipo de experiência sensível, presente em um filme, uma escrita, uma pintura ou um traço arquitetural desdobra-se em uma rede que o artista estabelece entre ele, o mundo e a vida. Sobre esse desdobramento, Smithson (1972, p.262) escreve:

Supõe-se que a arte esteja em algum plano eterno, livre das experiências do mundo. Eu estou mais interessado nessas experiências, não como uma refutação da arte, mas como parte delas ou entrelaçado a elas, ou seja, todos estes fatores dela vêm.

A ficção e os jogos artísticos presentes na *Land Art* do americano Robert Smithson, fornecem solo para repensar as poéticas do fazer. Uma série de dispositivos operatórios – formulações de ideias, re-significação da matéria, re-definição de temporalidades, ubiquidade dos signos – se relacionam à

guisa de um *puzzle diagramático* (MARTINS, 2009). A terra deserta pode ser o maior dos labirintos...



**Desenho de Robert Smithson**

Fonte: SMITHSON (1972)

Voltando ao filme de Godard, *Je Vous Salue Sarajevo*, o cineasta sublinha ali a arte como antídoto contra a padronização imposta pela cultura massiva. Suely Rolnik, em entrevista cedida à *Revista Redobra* (2010)<sup>70</sup>, reflete sobre articulações entre arte, política, corpo e produção de subjetividades nesse contexto maior, que são as cidades. Ela traz em suas observações uma releitura interessante do filme de Godard, sobre a instalação de um regime do capitalismo cultural, cognitivo e informacional que está capturando todo tipo de produção de arte na cidade, através de uma sutil e perversa crença: a ilusão identitária. Esse tipo de ilusão está imbricada nas milhares de imagens e simulações fabricadas pelo mercado publicitário, que induz o indivíduo à se identificar – são tsunamis patologizados de nossa cultura.

O sistema de arte, segundo Rolnik, investe nesse tipo de criação de linguagem e a arquitetura entra nessa avalanche através de seus arquitetos

<sup>70</sup> Entrevista de Suely Rolnik concedida à Pedro Brito em 18 de novembro de 2010 - Revista Redobra, n.08. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/numero/r8/trocas-8/>

*grife* e toda uma gama de produção de edifícios culturais espetacularizados. Rolink (idem) desabafa muito claramente:

Quando uma cidade em qualquer país do mundo vai entrar pra cena do capitalismo globalizado a gente nota que a primeira coisa que tem que ser feita é a criação de um museu espetaculoso de arte contemporânea, com esse grupo de arquitetos que está se prestando – Frank Gehry, por exemplo – a fazer esses imensos monumentos à glamourização da arte. Primeiro se implanta esse museu de arte contemporânea em áreas deterioradas, em geral são os centros históricos que tem um valor de patrimônio cultural, e a partir dessa instalação, começa-se a instalar as galerias no entorno, aí vem todo o consumo de luxo, os “Armanis” e companhia. E isso vai junto com a revalorização dessas áreas – revalorização entre aspas – e o aumento do valor total do solo, dá aqueles saltos; e também muitas vezes essas áreas são habitadas por artistas – como foi o Soho, Vila Madalena – por serem áreas mais baratas e ter o charme do histórico, o charme de uma vida mais de aldeia. E aí a própria presença dos artistas – que é uma coisa que me dói muito – o fato de existir energia de criação nesses espaços compõem o valor econômico que esses espaços passam a adquirir. Os artistas vão ocupar as áreas e os pobres são expulsos para as periferias. Então a arte participa desse projeto urbano e também a burguesia local. Eles não têm como participar da negociação econômica internacional se não adquirem essa linguagem, que significa saber meia dúzia de nomes de artistas, te-los na coleção, duas páginas de retórica e saber como se fala essas coisas em inglês. Com isso ele adquire uma moeda de troca pra mudar o penteado, ele tem que tirar a gomalina e raspar a cabeça, ficar careca ou como antes aqueles cabelos bem curtinhos. Enfim, ele vai se paramentar todo, mas é no campo da arte que ele aprende. Então eu acho que vocês têm toda razão de pensar na cidade, aí vocês tem mais possibilidade de pensar do que eu, pensar na cidade quais são os dispositivos resultantes desse tipo de força, dessa política do desejo, mas que também produzem essa política do desejo, reiteram, convocam e a valorizam.

Essa citação resume, com riqueza de detalhes, como se dão esses processos de gentrificação e de apropriação da arte, dilatados aos campos da arquitetura, da cidade e do urbano, para fins exclusivamente de mercadoria. Se o corpo vai se paramentar para ajustar-se à esse novo tecido urbano, a arquitetura também se parametriza (incluindo aí os capturados diagramas digitais), para atender essas novas demandas sofisticadas que se estendem, inclusive, aos seus processos produtivos (vide rede complexa, por exemplo, de execução e instalação do museu da *Fundação Guggenheim*, em Bilbao).

Esse tipo de processo se expande, e com muita força, às instituições de ensino, aos centros de produção de saber e está presente nos *best sellers* arquitetônicos. A cada ano novas coletâneas de historiografia da arquitetura são lançadas, fatiando cronologicamente as antigas, as modernas e as contemporâneas linguagens de expressão arquitetônica, e, apresentando produções teóricas e críticas especializadas dos autores mais consagrados. Uma catalogação temporal que vai absorvendo as tendências emergentes, incluindo o que de mais atual está em voga nas bienais de arte e de arquitetura disseminadas pelo mundo ocidental.

Existe, entretanto, uma linha muito tênue entre a autonomia da arte e sua submissão política. Esse tipo de empréstimo articulado às manobras de dominação tem seus limites. A autonomia de que podem gozar ou a subversão a que podem se atribuir, repousam sobre a mesma base, de acordo com Rancière (2005, p.26).

A noção de partilha do sensível ajuda a compreender melhor as possíveis reformulações sobre a estetização da política e o que pode haver em comum com os diversos territórios da arte. Há possibilidades de junções e discordâncias, porém aproximações e afirmação de diferenças.

Rancière (ibidem, p.28) aponta três grandes regimes de identificação da arte no campo da tradição ocidental: um regime ético das imagens, um regime poético ou representativo das artes e, por fim, um regime estético. A partir desse deslocamento, o autor trava aproximações entre o estético e o político, situando-se entre a historicidade e as decisões de ruptura ou

antecipação que se operam nesses regimes. Ele está interessado nos modos de produção das obras ou das práticas, as formas de visibilidade dessas práticas e seus modos de conceituação.

As vanguardas artísticas, bem como a modernidade e a pós-modernidade, têm um sentido político e fazem parte de um regime estético das artes que fez/faz *front* em relação ao antigo. São forças diagramáticas, em suas máximas expressões criativas.

Segundo Tafuri (1979, p.58) as vanguardas artísticas do século XX afastaram a história para construir uma nova história. E prossegue:

O anti-historicismo das vanguardas modernas não é, portanto, o produto de uma escolha arbitrária, mas é a saída lógica de uma experiência que tem o seu epicentro na revolução brunelleschiana e as suas bases no debate que durante mais de cinco séculos se desenvolveu na cultura européia.

As vanguardas propuseram desarticulações, descontinuidades e rupturas. A arte vai além – o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afetos. A obra de arte é um ser de sensações, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.213).

Embora seja atravessada por compostos científicos, tecnológicos, funcionais, antropológicos, conceituais e sociais, a arquitetura é e será sempre a primeira das artes.

(...) a arquitetura até segunda ordem, potencialmente, também é uma arte. E o que é uma arte senão justamente um condensador subjetivo para produzir mutações, conversões de produção de subjetivação? A arte é justamente um condensador que permite essa conversão de produção subjetiva. (GUATTARI, 1985, p.117)

Rosalind Krauss (1979), em seu artigo, explorou o campo expandido da escultura e criou um diagrama de relações e distinções entre a produção escultórica e outras artes não necessariamente escultóricas, potencialmente a arquitetura e a paisagem. Ela inseriu aquilo que chamou de “termos de exclusão”: não-arquitetura, não-paisagem, não-lugar... A escultura estaria suspensa, no *intermezzo* dessas duas espacialidades, entre o construído e o não-construído, entre o cultural e o natural. Dessa maneira, Krauss questionou a noção do lugar, da ausência, da presença, da perda, do fixo e do nômade, a partir da expressão de diagramas de conexões entre esses três elementos: arquitetura, paisagem e escultura.

O trabalho de Francis Alys, por exemplo, é caçar tornados. E assim o fez durante 10 anos. Ele propõe em seus vídeos uma criação poético-espacial que pretende subverter o entendimento de abordagens espaciais e provocar novas cartografias. Ao filmar os tornados, o artista anula qualquer sequência possível dos eventos e suspende representações – navega no espaço *entre*, *intermezzo*.

É nesses momentos intempestivos que a suspensão da continuidade temporal vem interromper a mansa ou conflituosa sequência dos dias e noites. É nesses instantes de grande ou pequeno desvio que algo escapa à história, perturba a história, conturba a história (PELBART, 1993, p.78).

Vive-se hoje em uma virada do espaço temporal da informação. Imersos em dispositivos de comunicação e registros tecnológicos, os diagramas se multiplicam. Tudo é mapeado: na biologia, na política, nos negócios, nos programas de computador, nos transportes, na música, nas comunicações jornalísticas, no ambiente, na paisagem, nas redes sociais. Tudo nos chega na forma de dados, através de agências digitais, projeções dinâmicas e processualidades interativas. Fluxos de toda ordem (SPERLING, 2013).



**A Story of Deception / MoMA (2011) – exposição do artista belgo Francis Alys.**  
Fonte: [www.francisalys.com](http://www.francisalys.com)

#respiro 11 . *tronco-love*



## Entre diagramas e processos

É bem verdade que o diagrama não é um assunto novo na história da arquitetura, conforme explicitado no primeiro capítulo. Mas, a partir da segunda metade da década de 1990, um arsenal de publicações abordando aproximações com esse tema foi difundido na interface da arquitetura. Duarte (2012) chegou a afirmar que o uso do diagrama assumiu um papel protagonista no cenário da representação e da geração do conhecimento arquitetônico, superando, inclusive, o que ele chama de desenho tradicional.

Esse panorama de “eXcesso” e de mares turbulentos, Rovenir Duarte denominou “diagrammania”, ao fazer referência ao título da edição n.74 da revista alemã de cultura urbana e arquitetônica – Daidalos (1999).



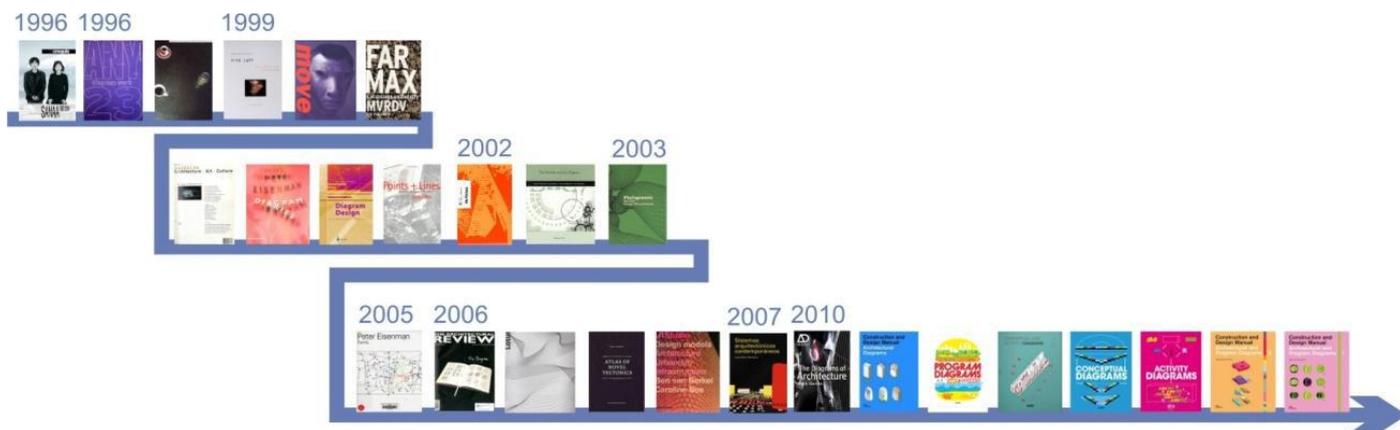
A febre do diagrama. Horizonte excessivo? *Entre 1996 e 2013.*

Fonte: DUARTE (2015)

Foi exatamente, em 1996, que o arquiteto Toyo Ito introduziu enfaticamente o termo diagrama ao discutir a produção de outra arquiteta asiática – Kazuyo Sejima (El Croquis, 1996)<sup>71</sup>. Fazer *arquitetura-diagrama*, então, se tornou uma febre e passou a infestar os principais mananciais editoriais e periódicos de arquitetura e urbanismo<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> Cf. El Croquis 77, n.º.1 – 1996. *Diagram Architecture*.

<sup>72</sup> Cf. Duarte (2012). *Radicalizando por diagramas - por favor, devagar no mar agitado das novidades*.



**Publicações que abordam o diagrama na interface da arquitetura. Na rota da *diagrammania***

Fonte: DUARTE (2015)

No meio desses arquivos, entretanto, aparentemente diferentes na superfície e calorosamente debatidos entre seus protagonistas, resultou em um dispositivo que, em divergentes modos e aproximações, foi chamado de “diagrama”. Surgiu, com intensidade, um campo ampliado e vigente de ação para a arquitetura: novos modos de trabalhar, variação de experimentações geométricas, tentativas de ultrapassar os conceitos binários herdados do modernismo, deslocamentos do binômio forma *versus* função para uma matriz de informação. Uma multiplicidade de ensaios de enquadramento.

Nesse meio tempo, Peter Eisenman (2001)<sup>73</sup>, ao publicar *Diagram Diaries*, praticamente buscou comprovar que ele foi o arquiteto que, não só havia trabalhado a atualização do conceito do diagrama na produção de seus processos arquiteturais, antes do que qualquer outro arquiteto de sua geração, como atestou que utilizou esse tipo de dispositivo em toda sua carreira (VIDLER, 2010).

Eisenman fez uma série de publicações posteriores, catálogos que expõem, como já pontuados, seus processos: *CODICE* (2005a), *Contropiede* (2005b), *Tracing Eisenman* (2007), entre outros. Possivelmente, tenha sido o primeiro produtor do *star system* a utilizar os conceitos deleuzianos nessa interface diagramática.

<sup>73</sup> Até então, não havia nenhuma referência à Deleuze nos escritos ou processos de arquitetos ou urbanistas que utilizavam o diagrama como meio de pensar e produzir arquiteturas. Hoje, há uma série de menções ao filósofo e apropriações as mais diversas: “arquitetura rizomática”, “arquitetura nômade”...

A matriz cúbica foi trabalhada enquanto diagrama na produção de uma série de casas projetadas por Eisenman. Esse processo se iniciou ainda no final dos anos de 1960, logo após a apresentação de sua tese de doutoramento, intitulada *The Formal Basis of Modern Architecture*, ao revisitar a obra de Giuseppe Terragni (1904-1943), o edifício sede do partido fascista na cidade de Como (Itália), a *Casa Del Fascio* (1932-1936).

Sobre esse procedimento, Somol (2001, p.14) afirma que, nas séries das casas, Eisenman reconstitui o diagrama moderno, e elucida:

Os diagramas transformacionais, numerados seriadamente, das Casas I e II, assim como os diagramas retrospectivos criados para a obra de Terragni, sugerem que as estruturas “finais” construídas são apenas signos indiciais que apontam para um processo mais amplo, do qual são apenas uma parte. Não se trata apenas de movimento gerado através de séries de contextos individuais – o processo todo mais se parece com uma operação cinemática, com sua montagem de quadros congelados (stills) – mas, dada a natureza da projeção axonométrica (exagerada aqui por sua construção transparente, em wireframe), há também uma oscilação constante e um movimento reversível contido em cada diagrama: o observador está ora dentro, ora fora; agora debaixo, agora sobre.

O tipo arquitetônico, obviamente, nos remete ao esquema desenvolvido por Andrea Palladio (1508-1580) para o *Palazzo Thiene*, em Vicenza (1542-1558) – uma tipologia de pátio central. Segundo Fábio Duarte (2002, p.170), a proposta para a série de dez casas, “são fruto direto de um trabalho semiológico com os elementos arquitetônicos, estabelecendo um sistema que permitia, a partir de sua codificação, a produção de uma série ilimitada de combinações, num processo lingüístico que se volta sempre sobre si mesmo”. O cubo, trabalhado por Eisenman, passa por uma série de questionamentos em sua estrutura formal bruta; esse elemento sofre distorções, extrusões, subtrações, decomposições, enfim, deslocalizações.

O que Eisenman fez, ao experimentar composições diagramáticas enquanto eixos de desconstrução em edificações relativamente pequenas (habitações unidomiciliares), foi enfatizar o processo de criação em detrimento do objeto acabado. A relevância de suas pesquisas aponta para a própria função do papel do processo, onde o modo de fazer converte-se em algo mais emblemático que o próprio artefato. Sobre o pensamento e obra de Eisenman *in process*, Rafael Moneo (2004, p.151) comenta:

Eisenman's desire to put on records what he calls the "ideas" that generated the architecture makes him confuse them with process. Only by knowing about the process can we have access to the essence of his architecture.

Se na investigação da matriz cúbica ele mergulha, analogicamente, na exploração do seu sentido de interioridade, construindo diagramas a partir da desconstrução de sua forma básica, para o projeto da *El even Odd* ele trabalha três estágios de axonometria com base no modelo elaborado para a *House X*: se apropriando de projeções ortogonais; criando extrusões de projeção axonométrica; separando e fragmentando a estrutura.

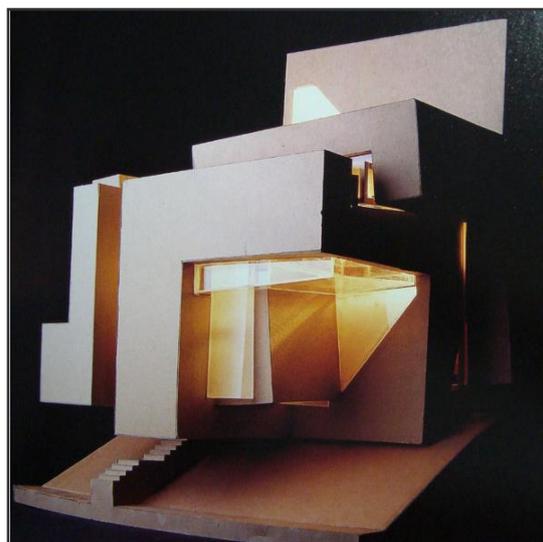
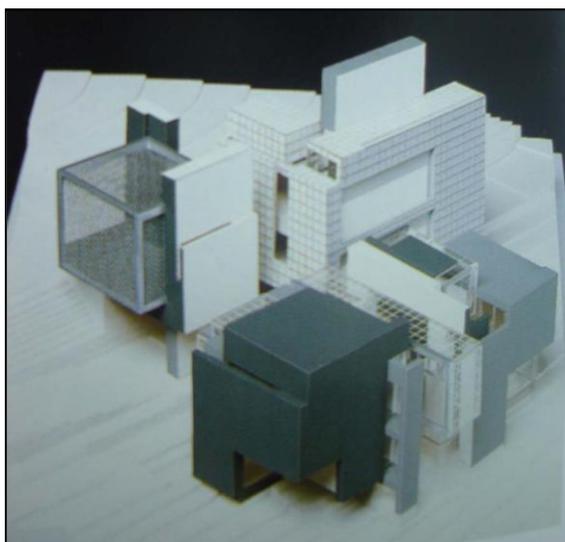
Ele gera um diagrama contínuo de transformação que desconstrói a idéia tradicional de uma arquitetura voltada para uma moradia. O resultado denota uma composição que questiona a própria perspectiva visual comum ao 'olho humano' e apresenta uma desestabilização formal.

O projeto para a *Casa Guardiola* é considerado o ponto de mudança no trabalho de Eisenman, pois as composições e jogos volumétricos foram sendo construídos com o auxílio de software de computador, não mais analogicamente, mas no ambiente digital<sup>74</sup>. É nesse momento que Eisenman dá por encerrada suas investigações em pequenos experimentos como as residências, processos que ele próprio considera riquíssimos.

---

<sup>74</sup> Temática que Eisenman irá retomar anos mais tarde, lá pelos idos de 1997, época da *Virtual House Competition*, uma casa concebida a partir de nove cubos abstratos e translúcidos trabalhados em função da vetorização de suas linhas com auxílio da tecnologia computacional. Cf. TRACING EISENMAN (2007, p.257)

O arquiteto consegue dominar melhor essas pequenas escalas potencializando a sua própria relação subjetiva com o que está fazendo – se colocando entre e dentro dessas conexões interiores. A partir de então, Eisenman parte para investigação de diagramas mais conceituais e amplos no sentido de trabalhá-los tanto na escala da cidade quanto na maturação de projetos maiores e coletivos. São os diagramas de exterioridade em conexão com a mega-máquina que é a própria cidade (Mumford 1967).



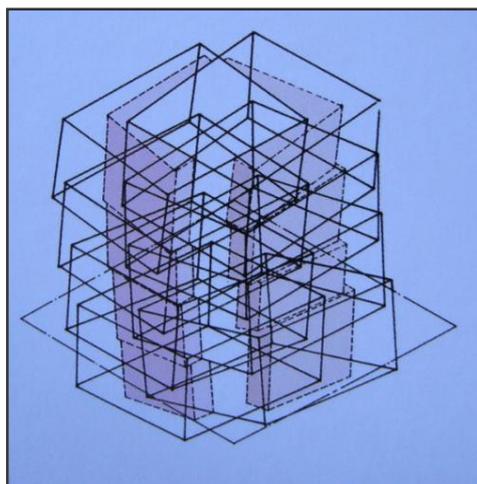
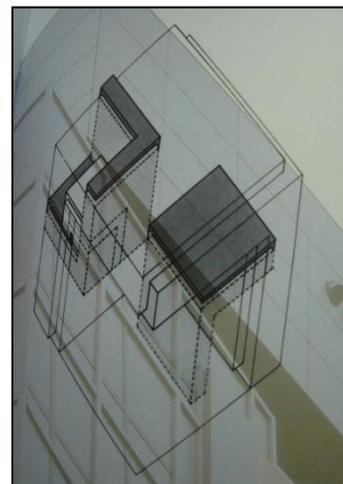
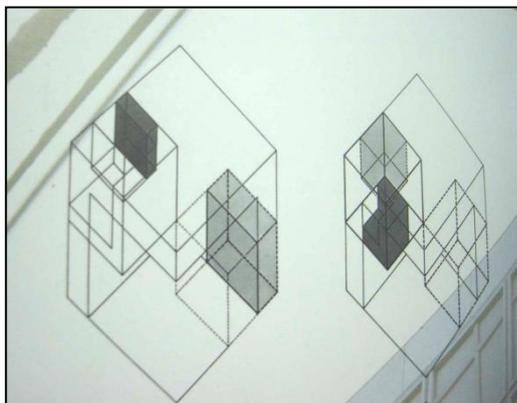
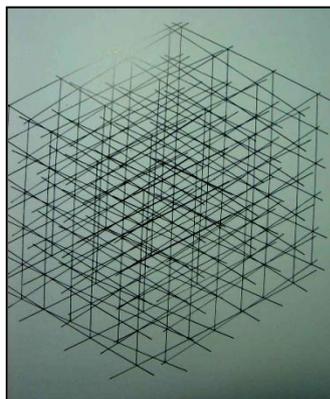
Estudos: **House X** (1975), Michigan – EUA / **Casa Guardiola** (1988) - Espanha  
Fonte: EISENMAN (2001)

A complexidade dessas conexões de saberes geométricos torna-se um desafio do ponto de vista operacional e das forças físicas, uma vez que nos coloca em uma posição quase que exaustiva de revisão perpétua de tais processos em operações transversais, perceptivas, rotacionais, decompositivas, disjuntivas, deslocadas, superpostas, mutantes.

Segundo Somol (2001, p.12) é o catálogo desses procedimentos que se torna a matéria da própria arquitetura, uma pré-condição disciplinar para uma abordagem diagramática.

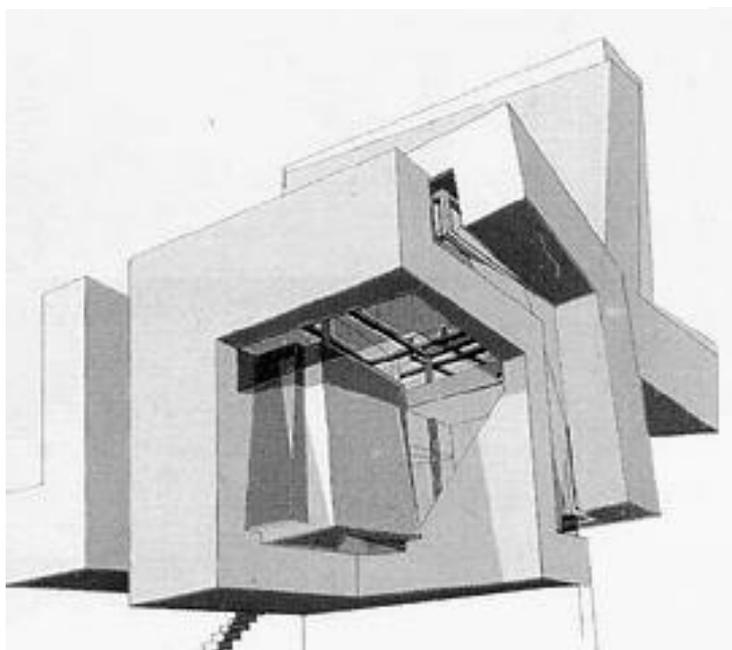
Ilustra-se aqui um procedimento, entre tantos outros, em que a materialidade e a forma foram trabalhadas em períodos diferentes pelo arquiteto. Porém, nesse jogo em que a arquitetura faz surgir visibilidades, compreende-se que o rompimento com o mundo objetivável da

representação é parcial. A arquitetura continua dobrando (no consumo, no espetáculo e na sofisticação) e variando (na forma e nos usos). É uma potência de interioridade que, quando lançada para a exterioridade, vira espetáculo. Não muda de natureza!



Estudos a partir da **matriz cúbica: diagramas de interioridade**

Fontes: EISENMAN (2001;2005b)



Os diagramas (em suas exterioridades geométricas), muitas vezes, se confundiram com os desenhos arquitetônicos produzidos no período moderno e revelavam objetos que se inclinavam ao abstracionismo – esboços, croquis e desenhos esquemáticos se transformaram diretamente em obra construída, sem passar pelas negociações peculiares do campo arquitetural.

Esse é um dos perigos miméticos na produção da arquitetura: quando a forma arquitetônica se torna a imagem construída do próprio diagrama. Nesse sentido, ele funciona como uma armadilha mecânica e se torna um dispositivo reducionista, sendo relegado à condição de mero abstracionismo geométrico.

Anthony Vidler (2000) chama tais produtos de “abstrações de abstrações”, ou seja, construções executadas e geradas a partir de diagramas analógicos dessa natureza. Ele ilustra as evocações esquemáticas e linhas rápidas de Le Corbusier ou as perspectivas de Mies Van der Rohe, traçadas velozmente à lápis, como exemplos de desenhos suspensos entre algum lugar (ou nenhum lugar) e um “design processo” genérico.

Mas, será que os diagramas eram, de fato, abstratos, como colocados pela arquitetura moderna? Os diagramas de Le Corbusier eram intensos em sua interioridade, dentro de si mesmos eles eram potentes, pois traziam a força de um esboço explodido e aberto revelado por linhas traçadas com sutileza. Todo desenho é uma obra de arte em potencial.

O desenho digital é o mapeamento de três ou quatro relações dimensionais em 2D (os *planitas* de Malevich) e, segundo Vidler (idem), é mais uma função da engenharia do que uma abstração. É nesse ponto que consiste a ambiguidade da estética da digitalização: estaríamos imersos em uma estética de dados, onde as informações são mapeadas à guisa de um funcionalismo esquemático herdado da modernidade?

Entre diagramas modernos, ideologias historicistas, representações pós-modernistas e excessos digitais, o tempo da multiplicidade do sistema espacial parece não ter fim.

Embora a utilização de recursos computacionais nesse tipo de processo diagramático tenha imposto um outro ritmo e uma outra dimensão à produção de estruturas espaciais altamente sofisticadas, com perspectivas impressionantes, planos axonométricos e esquemas virtuais rebuscados, permitindo maior complexidade compositiva - simultaneidade, processo e produto se confundem, e, formam uma nebulosa.

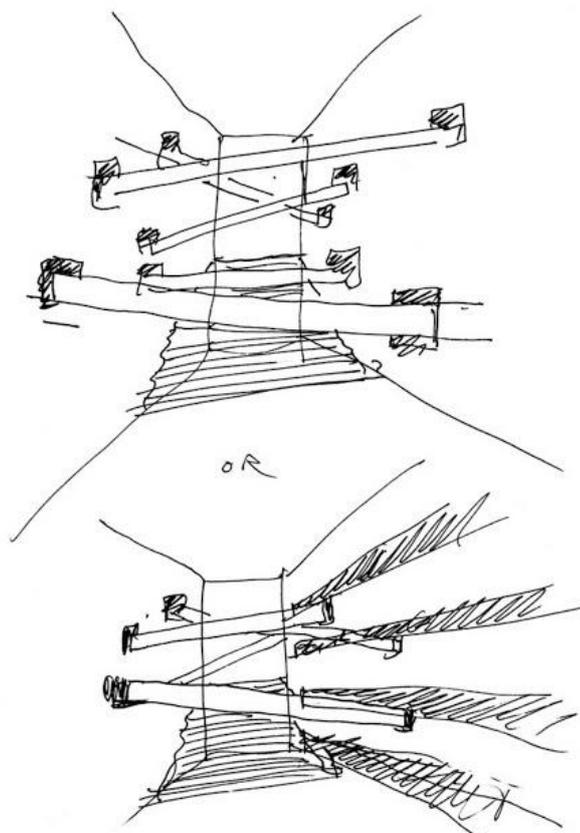
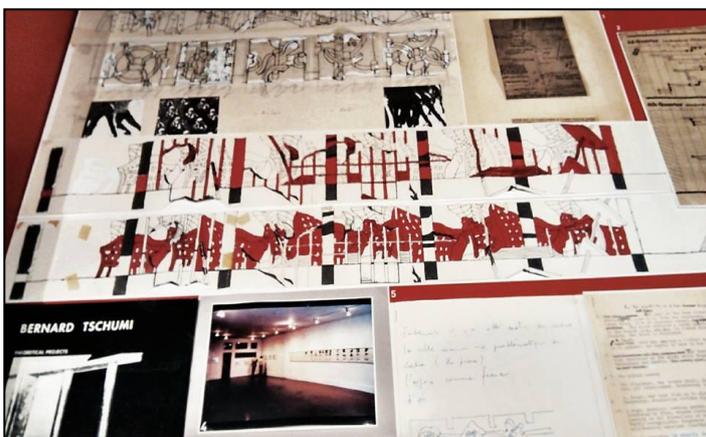
No universo dos diagramas digitais da era contemporânea, os desenhos de arquiteturas gerados por programas de animação, os blobs de Greg Lynn aspirados por avatares virtuais ou ainda os modelos parametrizados, são códigos, até então, restritos a um rol de especialistas. Manuel De Landa (2004) defende um diagrama interativo e intensivo produzido a partir da relação direta do fruidor com a materialidade e, para tanto, exemplifica seu raciocínio utilizando as estruturas tensionadas criadas por Frei Otto.

Ao modelar membranas, coberturas ou tensoestruturas, Frei Otto usou sua criatividade enquanto arquiteto, respeitando os limites do material e manipulando-as em função de suas características plásticas. Primeiramente, experimentando a sua maleabilidade e seus esforços de tração na construção do pavilhão alemão para a EXPO'67 (Montreal, no Canadá) e, as posteriores aplicações, no projeto da Vila Olímpica de Munique (Alemanha, em 1972). Esse tipo de processo De Landa (idem) chama de *morfogênese*.

O arquiteto alemão trabalhou com uma infinidade de materiais: fibras naturais, algodão, aço, poliéster, fibra de carbono e o PTFE (politetrafluoretileno). Utilizou também estruturas pneumáticas, onde o ar, em combinação com uma membrana, atuava como elemento estrutural. A aplicação de forças nas estruturas sustentadas por Frei Otto são diagramas gerados a partir de uma tecnologia específica.

Na manipulação de processos de simulação ou parametrizações assistidas por computadores, onde entra a participação direta do arquiteto? Para De Landa (2004), o software apresenta performance bem precisa, mas o arquiteto, conhecendo esses programas, tem condições de criar seus próprios *scripts* e não se submeter diretamente à eles. Nesse jogo de forças, segundo o autor, um bom trabalho não deveria deixar vestígios do programa ou ferramenta que o originou.

Tschumi (1980, p.174) fala sobre edifícios que são construídos sem desenhos e de arquiteturas que vão além do processo de construção. Mas, como pode haver arquiteturas sem desenho? A arquitetura foi se transformando, ao longo da história, em função de complexas demandas culturais, sociais, econômicas, ambientais e filosóficas. Foram se transformando também os discursos, os enunciados, inclusive as formas de articulação com outras áreas.



#### Desenhos e estudos de Bernard Tschumi

Centre Georges Pompidou / Paris (2014)

Título da Exposição: *Bernard Tschumi: Concept & Notation.*

Fonte: acervo da autora

Para Tschumi (idem), há duas versões bem diferentes de arquiteturas produzidas no século XX, em função de novas agendas, e que se perpetuam até hoje: uma versão maximalista, voltada para questões sociais, culturais, políticas e programáticas – *mega-arquiteturas*. Outra, minimalista, concentrada em fatores, como estilo e tecnologia – *clean architecture*. Embora hajam linhas dissonantes com relação à essa binaridade apontada, na produção da cidade formal, elas são dominantes.

Mesmo os defensores do Estilo Internacional acabaram reduzindo os interesses radicais do movimento moderno a maneirismos iconográficos homogêneos. Trata-se de um processo reducionista, que se estende até os dias atuais, só que às avessas, conforme indicação a seguir (ibidem, p.175):

Centrando seus ataques no Estilo Internacional, elas criam polêmicas divertidas e um jornalismo cáustico, mas trazem muita pouca coisa de novo a um contexto cultural que há muito já incorporou as mesmas alusões históricas, os mesmos signos ambíguos e a mesma sensualidade que hoje expõem.

Mesmo com tantas críticas à produção da arquitetura como Forma, é difícil escapar:

O estreitamento da arquitetura como forma de conhecimento a uma arquitetura de mero conhecimento da forma só é comparável à derrocada das generosas estratégias de pesquisa em relação às táticas operacionais dos corretores políticos (TSCHUMI, 1980, in NESBITT, 2006, p.175).

Entre os velhos *establishments* corporativos, as trivialidades arquitetônicas e a ambiciosa intelectualidade universitária, há conflitos que correspondem, mesmo no plano teórico, batalhas e práticas cotidianas que se travam no interior dos novos mercados, onde o diagrama é elevado ao *status* de vedete da cultura arquitetônica contemporânea.

Rovenir Duarte (2015)<sup>75</sup> trata desse cenário como um ambiente acendido pela mídia e recheado de oportunidades e oportunistas. O diagrama ganha protagonismo midiático. O autor faz uma distinção a partir de um sub-capítulo (Imagem do pensamento) do livro *Diferença e Repetição* (2006), de Deleuze, e explicita dois tipos de imagem que guiam o pensamento diagramático contemporâneo: a estrutura (lógica da representação) e a rizomática (lógica da sensação). Utiliza como estudo de caso os trabalhos de três escritórios holandeses: Neutelings Riedijk Architecten, MVRDV e UN Studio.

O autor ainda destrincha uma série de textos e publicações sobre o tema, escritos entre os anos de 1996 e 2013. Para orientar seus estudos, utiliza dois eixos suplementares: forma sem substância (Saussure, 1945), composta pelo esquema linha + ponto = pensamento modular e estratégico; matéria sem forma (Deleuze e Guattari, 2004), composta por linhas de força dinâmicas = pensamento modulado e tático.

No processo de desenho, segundo Duarte (2015), não existe uma superposição de um diagrama sobre o outro, mas repetições de estruturas reconhecíveis que, em algum momento, se desestabilizam e se diferenciam. Esses traçados são complementares e estabelecem um sistema de trocas entre si.

A utilização de ferramentas conceituais de análise de plataformas voltadas à expressão gráfica, com características diagramáticas e com funções precisas no universo dos procedimentos de desenho na contemporaneidade, tem colaborado para o desenvolvimento de projetos arquitetônicos.

A atualização proposta por Duarte (idem), pós-deleuziana, se restringe ao campo formal. Uma contribuição no universo da geometria descritiva, só que

---

<sup>75</sup> C.f. Tese de doutorado defendida recentemente em 20/01/2015, na Universidad Politécnica de Cataluña UPC Barcelona Tech, intitulada *El diagrama arquitectónico despues de Deleuze: estudio de casos holandeses*.

um pouco mais aproximada de uma matemática sensível e que perturba a geometria euclidiana.

Arquitetura como ideograma foi desenvolvida por Victor Manuel Martinez Lopes (2009) - *El Diagrama en Arquitectura, una estrategia contemporánea de proyecto* - uma tática de pensamento frente aos projetos contemporâneos, porém trazendo à tona as mesmas arquiteturas e os repetidos processos operatórios presentes nos seguintes grupos de arquitetura, que são listados *ad infinitum*: Peter Eisenman, Alejandro Zaera-Polo, Greg Lynn, Un Studio, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Steven Holl, Eduardo Arroyo, Federico Soriano, Winy Maas, Sanaa.

Muitos desses escritórios foram trabalhados, inclusive, na minha dissertação de mestrado, enquanto multiplicidades de expressões estéticas, incluindo os aspectos formais. São contribuições significativas do ponto de vista de uma geometria mais sofisticada e sensível, e, está dentro de uma linha de fenômenos contemporâneos que entendem a arquitetura como obra aberta em sua própria interioridade material.

No entanto, a potência virtual do diagrama, em sua expressão incorporal, ainda precisa ser atualizada e intensamente debatida no campo da teoria e da crítica arquitetônica. Os dispositivos de captura não estão restritos aos aspectos da exterioridade, mas se entrelaçam para além das formas arquitetônicas. São dispositivos de saberes e poderes, são enunciados de visibilidades. Essa produção transita entre estruturas sedentárias e distribuições nomádicas (TEYSSOT, 2012), entre a macropolítica e a micropolítica, passando de um estado a outro todo o tempo.

Ao tentar escapar das representações e provocar diferenças, resistir criativamente não corresponde a produzir arquiteturas esteticamente interessantes, desconstruídas em suas formas e revestidas dos mais altos padrões de qualidade tecnológica. Resistir assume aqui um papel de posicionamento ético e político capaz de incomodar as estruturas vigentes e promover escapes às repetições formais.

### Interioridade X Exterioridade X Anterioridade

O discurso próprio da arquitetura manifestada através da sua interioridade pode formular-se por si, em função de um micro regime de forças: novas estruturas de organização – comunicação, controle e transformação de padrões. Essa interioridade é examinada pelo diagrama.

Já a anterioridade, segundo Bruno Castro (2013, p.29), é a acumulação dos tropos e retóricas usadas em diferentes períodos de tempo para dar significado ao discurso arquitetônico: “com o diagrama, a interioridade formal da arquitectura pode ser aberta a questões do conceptual, de modo que as instabilidades que habitam essa interioridade sejam desvendadas e possam ser trabalhadas”.

Ou seja, a anterioridade presente na história da arquitetura, na cronologia do discurso ou nos enunciados arquitetônicos são também compreendidos como agentes influenciadores desses processos – são forças diagramáticas. Essas forças se estendem ao universo das referências e dos acontecimentos. Vive-se sob a égide de diferentes sistemas de crenças. Alguns discursos e práticas são estudados, analisados e, conseqüentemente, atualizados. Outros são desconstruídos. Como criar em arquitetura um afastamento total dos conceitos dominantes e axiomas que nela habitam?

Uma arquitetura singular, ou seja, produzida na diferença, é capaz de romper com a anterioridade, com a história régia da arquitetura. Essa é a potência da crítica e é esse diagrama, em sua máxima potência expandida a outros campos (artísticos, filosóficos, científicos), que poderá transformar contextos sociais e intelectuais. Uma autonomia que não esteja sujeita à anterioridade, ou seja, uma arquitetura que não esteja sujeita à história e seus conceitos já sedimentados, mas também que não esteja sujeita à sua própria interioridade (discurso).

O diagrama deve repetir a diferença e não a igualdade, mas, também, pode ser entendido como uma tática dentro de uma estratégia crítica, a partir de seu eixo flexível, conforme Castro (2013, p.36):

O diagrama é flexível. Não possuindo a intenção de ser finito, é ele mesmo um processo, e isso pode dar-lhe a capacidade de ser tudo e simultaneamente nada. É necessário que se escrevam traços e marcas permanentes no diagrama e no projecto, pois só assim a escrita pode ser processada. Existe um limite muito ténue entre eliminar as possibilidades e sintetizá-las ou perder se nelas.

O diagrama, numa perspectiva de confronto, tenta situar um objeto teórico dentro de um objeto físico. É a relação entre a interioridade e o objeto teórico que é o conteúdo crítico do trabalho deslocando o funcional, o icônico e o objeto físico da arquitetura. É o objeto teórico incorporado que, num sentido, é o traço da atividade crítica; é esta atividade que se torna ideológica (idem)

Sperling (2003) analisa os procedimentos projetuais pela ótica do diagrama, através da geração de superfícies em topologia. Ele trabalha forma e estrutura através da modelagem algébrica; a continuidade espacial, através de superfícies e teoria dos grafos; a produção de arquitetura virtual por dimensões espaciais; a arquitetura mutável e efêmera pelo dispositivo do evento. São metarquitecturas, ou seja, simultaneamente entendidas como processo e produto.

O diagrama enquanto processo é desenvolvido em três níveis (idem, p.146): trans-diagramas (entre diagramas internos e externos) / intra-diagramas (inerentes a elementos formadores) / inter-diagramas (encadeamento lógico e relações de similaridade e contiguidade).

Conforme Somol (op.cit.), o diagrama funciona como intermediário no processo de geração do espaço-tempo real. Ele é simultaneamente forma e matéria, o visível e o articulável. As condições de presentidade como a condição do tempo arquitetônico, ou a arquitetura como condição do ato, estão presentes no diagrama visto como um signo indicial. O signo indicial, que sempre implica uma condição de ausência, sugere uma idéia de tempo no diagrama.

O mundo da representação é uma manifestação das exterioridades. Mas aquilo que dobra e que busca emancipação desse controle social existente é a **ética da interioridade do diagrama**. E é o que se quer perseguir.

Otávio Lacombe (2006) compreende os diagramas digitais enquanto diagramações maquínicas, estreitadas pela lógica icônica herdada da semiótica. A imagem e as similaridades entre desenho e diagrama são aproximadas pela analogia.

Lacombe (idem) indagou que a partir da segunda metade do século XX houve uma mudança no modo de pensar a arquitetura e que essa transformação se revelou pelo procedimento fundamental de projetar que passou do desenho para o diagrama. O diagrama é mais aberto que o desenho, pois indica inúmeras possibilidades. E se o diagrama assumiu o lugar do desenho como pensamento da arquitetura, como realizar tal pensamento e processá-lo como linguagem?

Ele busca em Charles Peirce o entendimento do diagrama como um signo relacional. Se, em Guattari, o diagrama é uma função do algoritmo, em Foucault, o panoptismo e, em Deleuze, o diagrama informal é elevado à condição de máquina abstrata, Lacombe (ibidem, p.133) conclui: "nem toda máquina é ótica, mas no caso da arquitetura, pode fazer ver, traz algo à luz, faz surgir visibilidades".

No pensamento diagramático ou maquínico, as matérias e funções que constituem mutações não se rendem à um diagrama de forças mecânicas, submetidos à física clássica e moderna (geometrização de forças), mas vão ao encontro do diagrama como pulsação de forças – fluxos, intensidades e desejos. Todo diagrama está em processo, em devir.

## Contra o espetáculo

Os diagramas podem ser encontrados em vários lugares, nas pequenas engrenagens às produções mais ambiciosas, na vida cotidiana das ruas ao mundo da cultura digital, nos processamentos em rede às plataformas de informação, nas contrações do espaço-tempo à cronopolítica dos intermináveis desdobramentos. Na era da comunicação digital e do capitalismo informacional, tudo se espetaculariza!

(...) à tecnologia, com foco na nano-tecnologia, que permite que nos relacionemos com as nossas construções de um modo que só os pós-modernistas tinham imaginado. Estas relações, estes conflitos (proveitosos ou não) podem reflectir-se no modo como construímos, sendo a construção, invariavelmente, o reflexo desses conflitos. O diagrama pode ser uma vez mais o mecanismo que reflecte a vontade de reunir todas essas preocupações, o mecanismo que permite a análise e a operatividade dessas mesmas. Pois, num mundo onde as manifestações formais são cada vez mais abrangentes, o diagrama pode ser o instrumento capaz de olhar para lá dessas "semiotizações." (CASTRO, 2013, p.22)

Deleuze (2007a, p.19) aponta essa dificuldade: como ir além das "semiotizações"? Como escapar dos clichês e das superfícies previamente revestidas? Ele faz um paralelo com a arte pictural: foi necessário um esforço considerável e um trabalho extraordinário, engendrado pela pintura abstrata, para arrancar a arte moderna da figuração.

Toda série de Bacon são espasmos: amor, vômito, excremento. Ali, onde o corpo tenta escapar por um de seus órgãos para se juntar à grande superfície plana e à estrutura material da tela, com toda intempestividade e força possível.

Bacon disse muitas vezes que a sombra, no domínio das Figuras, tinha tanta presença quanto o corpo; mas a sombra só adquire esta presença porque escapa do corpo, ela é o corpo que escapou por um ponto localizado no contorno. E o grito, o grito

de Bacon, é a operação pela qual o corpo inteiro escapa pela boca. Todos os impulsos do corpo. [...]Não é mais a estrutura material que se enrola no contorno para envolver a Figura; é a Figura que pretende passar por um ponto de fuga no contorno para se dissipar na estrutura material (DELEUZE, 2007a, p.24).

Nas pinturas de Francis Bacon, há um esforço para eliminar todo espectador, e, com isso, todo espetáculo: “na verdade, o único espetáculo é o da espera ou do esforço produzidos apenas quando não há mais espectadores” (ibidem, p.21).

Há um contraste entre dois regimes: o da invisibilidade imanente e o da visibilidade total. Segundo Pelbart (1993, p.52), no regime da visibilidade total, do esbanjamento infinito de imagens, dessa promiscuidade tátil com elas, o que teria acontecido ao nosso invisível, supondo-se que ele exista? “Se colocamos por um instante entre parênteses essa tipologia simplória do invisível como imanente, transcendente, subjetivo ou imagético, do que se trata para nós?” É uma questão a ser pensada.

A propagação de uma política de arranha-céus cada vez mais em voga no skyline das cidades obedece a algumas lógicas: a espetacularização dos centros urbanos, as arquiteturas que servem a diversos poderes e mídias, a inserção de grifes globalizadas em estreita conexão com a revolução tecnológica e com a inovação digital presente nos sistemas das grandes corporações.

A arquitetura contemporânea quer ser vista. Os arquitetos divulgam suas obras e seus processos em todos os canais possíveis de comunicação, sejam analógicos ou digitais. Há uma superexposição, um panóptico digital que a tudo captura, potencializa a imagem e a veicula. Potência midiática editada. Profusão de hiper-realidade, manipulação, simulação e *photoshop*! Os selfies são os espelhos da era digital!

Os espelhos de Bacon são tudo, menos uma superfície que reflete. O espelho, em Bacon, é uma espessura opaca, por vezes escura. O corpo

passa para o espelho e se aloja nele, ele mesmo e a sua sombra. Nada há atrás do espelho (DELEUZE, 2007a, p.25).

Os tempos são midiáticos, com certeza, cheios de espelhos digitais. As fachadas tem rostos delineados e iluminados. As paisagens e suas arquiteturas são mediadas, demarcadas por traçados e cartografias que ignoram as linhas do devir.

A mídia ignora o tempo da espera e fixa o acontecimento. Deleuze (1992, p.198) explica: "primeiro, porque ela mostra com frequência o começo ou o fim, ao passo que um acontecimento, mesmo breve, mesmo instantâneo, se prolonga. Segundo, eles querem o espetacular, enquanto o acontecimento é inseparável de tempos mortos".

A arte tem o poder de captar o acontecimento, de forma ativa e criativa, dobrando em turbilhões o improvisado e o ordinário, na espera ou na lentidão - é possível fabricar outros gestos. As linhas não são regulares e os diagramas ainda têm algum território de ação nas beiradas desse feitichismo mercantil, no qual se transformou os terrenos onde estão sendo fixadas as sedentárias estruturas arquitetônicas.

**#respiro 12 . *the greatest tide washed up my prize***



## DESFECHO **considerações transitórias**

*A única oportunidade dos homens está no devir revolucionário, o único que pode conjurar a vergonha ou responder ao intolerável.*

***Gilles Deleuze***

## DESFECHO – CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

### É preciso politizar e dobrar o diagrama

Todo infrator é criador  
Nietzsche

“Nós lemos o mundo mais do que o vemos”. Toma-se aqui, emprestado, mais uma das tantas frases potentes de Deleuze. Não são comunicações soltas ou instantâneas, mas cada palavra, cada gesto de sua filosofia imanente, registrada ao longo desta pesquisa, abre trincheiras e desdobramentos. Provoca boas e sonoras conversações: “como as potências não se contentam em ser exteriores, mas também passam por cada um de nós, é cada um de nós que, graças à filosofia, encontra-se incessantemente em conversações e em guerrilhas consigo mesmo” (DELEUZE, 1992, contra capa).

A potência, segundo Deleuze, não está na filosofia, mas, nas religiões, no Estado, no capitalismo, nas ciências, no direito, na opinião, na televisão. Hoje, está nas redes sociais, na internet, na mídia, no consumo, na educação permanente, no endividamento, no marketing, nas corporações. Nada escapa! É fácil compreender o porquê de tantos aparelhos de captura. Ninguém quer deixar a erva daninha se desenvolver, mas ela está aí, nascendo, morrendo e brotando (incessantemente) da areia e do asfalto.

Um espaço dobrado constitui novas relações, onde as curvaturas são sempre variáveis, intensivas, efetivas, quase nunca precisas e afetivas, sobretudo, porque a vida é esse *intermezzo*. É na fissura de um espaço *entre*, nessa brecha renegada, que o movimento aberrante pode provocar uma alteração, mas não se trata de uma simples mudança de trajetória. São movimentos de ação, pulsão e afecção. Essa dobradura é feita de conexões, transições, invenções, devires e espaçamentos de impulso criativo. É um sem fundo, é uma luta contra o fundamento.

A dobra sempre muda de natureza. Segundo Deleuze (1992, p.197) Leibniz<sup>76</sup> não apenas libera a dobra, como a leva à sua condição de infinito: “desde o pré-formismo do século XVII até a genética de hoje, a dobra mudou de natureza, de função, de sentido.”

Vale lembrar que na relação Saber/Poder do mundo da representação, Michel Foucault o denominou de o “Fora” no universo da Macropolítica. Na atualização discursiva dessa variação contínua do “Fora”, introduz-se o conceito “Dobra”, ou seja, dobrar o “Fora” no “Dentro” de um indivíduo ou de uma coletividade (incorporar, encarnar). A micropolítica da subjetivação enquanto lugar da criatividade e da afirmação da diferença é um território do processo contínuo de construção de subjetividades, sob o modo dobramentos de diferentes saberes/poderes e que se configuram como diagramas. Esses diagramas de poderes/saberes hegemônicos e conservadores, como já explicitado ao longo desta tese, coexistem com forças diagramáticas de saberes/poderes emancipadores e de resistência, podendo se estender a vários campos.

A arquitetura, inclusive, pode ser um desses campos. É um território agenciado por normas e leis, mas também por percepções e sentimentos codificados, além de ser povoada por clichês que mudam ao sabor das marés (instituições disciplinares, publicações, paradigmas, simulações, modismos). Sobre dobras, política, arquitetura e revolução, essa citação resume e provoca:

É em nossa vida social que o sistema janela-externo tende a ser substituído pelo sistema aposento fechado-mesa de informação: nós vemos o mundo mais do que o lemos. Não só há uma ‘morfologia’ social que põe em ação texturas, mas também o Barroco atua ao nível do urbanismo e da ordenação do território. **A arquitetura sempre foi uma política, e toda nova arquitetura necessita de forças revolucionárias;** é ela que pode dizer ‘Temos necessidade de um povo’, mesmo que o arquiteto não seja ele mesmo um revolucionário. Na sua relação

---

<sup>76</sup> Cf. DELEUZE (1991), A dobra: Leibniz e o barroco. Para maiores aprofundamentos, ver o capítulo “As redobras da matéria”, p.13-31

com a revolução bolchevista, o construtivismo está às voltas com o Barroco. O povo é sempre uma nova onda, uma nova dobra no tecido social; a obra é sempre um dobramento próprio aos novos materiais (DELEUZE, 1992, p.196, grifos nossos).

Em uma carta de Lygia Clark (1959, p.46) à Mondrian, ela revelava: "hoje me sinto mais solitária do que ontem". Nesses escritos ela sussurrava sua teimosia e necessidade de transmitir, para o outro, aquilo que escapa.

Ao desenhar as vibrações e a dinâmica da vida humana, o artista ultrapassa a pura sensação visual e captura o invisível, tornando-o visível. E de um "vazio-pleno", aquarelado pelo silêncio da noite ou pela luminosidade do dia, eis que surgem as forças do tempo.

Um tempo de encontro e de conquista, um tempo emaranhado, não-linear e não reconciliado. Um tempo mais lento, revelado pelo desejo de experimentar, apropriar e devorar tudo aquilo que pulsa nas beiradas e nas margens de sua superfície. Micro potencialidades. Cartografias revigoradas e intensamente diagramáticas.

É na rua, em seu estado de deriva, que o corpo vibra em todas as frequências possíveis e reinventa posições para captar sons, cheiros, texturas, aromas e canais de passagem. Incluídos e excluídos ao mesmo tempo em sobreposições que expandem a própria vida, o indivíduo contemporâneo (homem, mulher, menino, menina, ancião, sem-teto, com-teto, dark, punk, anarquista, errante, qualquer um) tece seus territórios existenciais. Esse corpo biopolítico passa a ser atravessado por todos os tipos de representações, modulações e micropoderes, mas ele anseia esquivar-se de qualquer repouso passivo e cobiça explorar, ativamente, todos os elementos que pulsam nas novas fronteiras da polis.

Essas considerações aqui não serão extensas, ao longo do trabalho há um esforço em tentar penetrar a esquizofrenia dos diagramas (como se fosse possível), tomando a filosofia de Deleuze, as pinturas de Francis Bacon e as palavras de Pasqualino como aliados.

Até surgirem alguns *respiros* imagéticos, que preenchem as páginas dessa trama-diagrama, deste labirinto, deste quebra-cabeças. Entre uma folha ou outra, o leitor poderá dar uma trégua na leitura e... respirar. São fotografias sem articulações diretas com o texto, mas que propõe pequenas paradas, uma suspensão!

A pintura de Bacon é bem isso – um ponto de parada em que ainda não está configurada uma imagem do corpo. É um estado de inacabamento radical, “onde não há contorno nem mesmo para o vazio, onde não há esquecimento nem surgimento” (PELBART, 1993, p.35).

Ainda conforme Pelbart (ibidem, p.39), a cronopolítica hegemônica visa a aceleração máxima. O poder sempre produziu freios: muralhas, fortalezas, obstáculos, sistemas de vigília, mas também ordenamentos, normatizações, interdições e controle. O poder dentro do poder instituído propõe até a queda e o tombamento, capturando, inclusive, as ruínas da cidade!<sup>77</sup>

A partir do século XIX, passa-se da Idade do Freio à Idade do Acelerador: o poder passou a investir na velocidade e a criá-la: “a tal ponto que a grande arma inventada na Revolução Industrial para combater o império da velocidade foi a greve; e o que é a greve senão a parada, a interrupção, a barricada no Tempo?” (idem).

Hoje, as cidades metropolitanas sofrem todo tipo de tensão (mercadológica, econômica, social, territorial) e estão sujeitas a uma diversidade de fluxos, de regulações e (des)ordenações. O universo da arquitetura e do urbanismo, inclusive, tem sido alvo direto e certo dos grandes agentes imobiliários. A exclusão acontece no Fora, no Dentro e está em toda parte: “não há Estado

---

<sup>77</sup> Durante o desenvolvimento deste trabalho, 31 imóveis localizados nas Ladeiras da Preguiça, Conceição e Montanha, no Centro Histórico de Salvador, incluídos em área de proteção rigorosa pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), foram demolidos pela Prefeitura de Salvador, com apoio e autorização do próprio IPHAN. Há um plano de “revitalização” para todo o centro antigo da cidade, nos moldes do planejamento estratégico: projeto cenográfico, altamente excludente e desenhado sob a égide de um urbanismo militarizado.

democrático que não esteja totalmente comprometido nesta fabricação da miséria humana” (DELEUZE, 1992, p.213).

Há um desenho aí, que não é diagramático, nem subversivo, entretanto habita os diagramas sofisticados e performáticos inseridos nos processos formais de uma massa de arquitetos do alto escalão. O problema é que esses diagramas, embora virtuosos, servem a esse mecanismo exclusivo.

E, nesse processo, a cidade vai vibrando como pode. Deleuze (ibidem, p.212) indica uma direção possível: buscar um estatuto para as máquinas de guerra! Uma máquina revolucionária, tanto mais abstrata quanto é real. Um regime que não passa pelo significante nem pelo sujeito (Deleuze; Guattari, 1997b, p.229).

A máquina de guerra e o aparelho de Estado são agenciamentos que não apenas diferem em natureza, mas são diferentemente quantificáveis na relação com a máquina abstrata, ou seja, com o diagrama. A máquina de guerra não tem por si mesma a guerra como objeto, mas passa a tê-la, necessariamente, quando se deixa apropriar pelo aparelho de Estado (ibidem, p.230). É da cultura (regra) querer a morte da exceção (arte). Assim como é do aparelho de Estado, querer a morte dessa linha de fuga nômade, desobediente e potente.

A arquitetura, assim como uma escrita ou uma música, pode ser uma máquina de guerra, de modo que, quando esse agenciamento está mais próximo de um diagrama (linha poética nômade, devir) adquire uma potência diagramática capaz de ampliar conexões e traçar planos de consistência.

Ao buscar esse estatuto nômade, até por uma questão de sobrevivência, ocupar sempre é uma possibilidade. Resistir à violência da cronopolítica, invadir a cidade, tomar os lugares, criar movimentações:

As máquinas de guerra não são definidas pela guerra, mas por uma certa maneira de **ocupar**, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempos: os movimentos

revolucionários, mas também os movimentos artísticos são máquinas de guerra (DELEUZE, 1992, p.212).

Movimentos como o *Ocupe Estelita*, em Recife, tem recebido adesão de outros grupos de resistência em partes diversas do mundo, pois, no final das contas, estão lutando pela mesma agenda: o direito à cidade.

O projeto imobiliário *Novo Recife*, na área do Cais José Estelita, prevê a construção de torres empresariais e residenciais. Desde 2012, quando o plano estratégico se tornou público, um grupo formado por cidadãos, estudantes, ativistas e artistas recifenses se reuniu em posição contrária à aprovação do empreendimento. Inspirados pelo movimento "Occupy Wall Street" e, provavelmente, pelos protestos ocorridos na Espanha em 2011, as atividades culturais e educativas promovidas na área do Cais continuam até os dias de hoje: shows, encontros, palestras, debates, ações artísticas, *performances*, sessões de cinema ao ar livre, aulas públicas e uma série de movimentações que envolvem lazer e resistência criativa.

É uma forma de politização, de ocupação do espaço público e de levar às populações menos informadas sobre esses processos corporativos e empresariais, dados e notícias esclarecedoras que colocam em xeque aquilo que é disseminado pelo senso comum.

As mobilizações em Recife cresceram e hoje contam com a adesão de professores universitários, pesquisadores, grupos comunitários e habitantes de forma geral. Os protestos não param e, muitas vezes, se estendem por outras áreas da cidade. Em dezembro de 2014, o geógrafo britânico David Harvey esteve no Brasil e aqueceu coro junto aos integrantes do movimento, ao defender um projeto alternativo ao empreendimento de luxo, que leve em conta as características históricas e ambientais do bairro, e inclua a participação popular nos processos de planejamento do espaço urbano.

Segundo Harvey (2014), mais do que plataformas de reivindicações, o Movimento *Ocupe Estelita* pratica "o direito a cidade":

Eu escrevo sobre o direito à cidade, vocês o praticam. Vivemos em uma sociedade que é cada vez mais individualista. Mas quando trabalhamos juntos, a experiência é muito mais satisfatória. Opor-se a esse tipo de desenvolvimento é opor-se ao capital e eu creio que num dado momento temos que nos tornar anti-capitalistas.

Sobre a politização da vida, Agamben (2010, p.130) relata que a separação entre o humanitário e o político, da maneira como estamos vivendo hoje, é a fase extrema do deslocamento entre os direitos do homem e os direitos do cidadão. E é por isso que, mais do que nunca, é preciso politizar. Ele conclui:

(...) o humanitário separado do político não pode senão reproduzir o isolamento da vida sacra sobre o qual se baseia a soberania, e o campo, isto é, o espaço puro da exceção, é o paradigma biopolítico para o qual ele não consegue encontrar solução.

A ocupação territorial no Brasil sofreu uma influência direta do traçado norte americano – fatiada a partir do zoneamento urbano de divisões em zonas funcionais (Philip Bess, 1993, p.409). Há uma preocupação maior com a vida privada do que com a vida em comunidade e isso se reflete na maneira como as cidades estão sendo planejadas. As habitações coletivas se disseminam à guisa de fortificações medievais e as áreas comerciais e de entretenimento são cada vez mais valorizadas pelo capital expropriatório. A arquitetura hoje, em sua maioria, é construída por incorporadores imobiliários e vista como mercadoria e recurso de *marketing*.

A produção de arquiteturas, portanto, compreendida nessas circunstâncias, seria uma fraude? Irônica e ambígua? Diane Ghirardo (1984, p.417) fala sobre uma maneira fraudulenta de construir: “as lojas situadas nos quarteirões comerciais ou nas vizinhanças dos bairros residenciais majoritariamente de classe média são mais elegantes do que as que servem para esconder os sujos casebres dos operários”.

Surge outro perigo, face a essas forças do lado de fora que não param de tentar subverter e derrubar o diagrama (*phylum*) intensivo: quando a forma arquitetônica se torna a imagem construída do próprio diagrama. Em algum momento a força diagramática é capturada e deixa de ser o diagrama em potencial. É uma dobra da dobra. Um diagrama do diagrama. Sobre essa questão, Duarte (2012) faz um alerta:

É necessário buscar 'o lado cego' da imagem, onde o diagrama não seja meramente uma ilustração, a ordem invisível que torna outras visíveis, pois este diagrama é uma máquina, que somente é capaz de gerar algo porque tem engendrado em si uma ordem. Não se pode tomar o efeito pela causa. O diagrama não pode ser confundido com os fatos concretos que diagramatizam, como também a arquitetura não pode ser confundida com os movimentos que ocorre junto a ela, a representação do progresso destes movimentos é o rastro de uma força, mas não é suficiente para controlar sua realidade mesmo considerando que 'o mundo real é sempre um mundo dos efeitos'.

Diane Ghirardo (op. cit., p.417) faz uma crítica ao modo como o espaço construído é sistematizado a partir de três vertentes: intenções políticas, realidades sociais e atividade de construção. Como fica, então, o papel do arquiteto nessa trama? É possível construir e ao mesmo tempo criticar as estruturas do poder que sustentam a atividade de construção civil?

Como profissão e como disciplina acadêmica, a arquitetura prefere não se associar diretamente com a indústria da construção e com as empresas imobiliárias. Todas essas atividades lidam com a construção e mantêm entre si uma relação simbiótica enormemente vantajosa, e todas têm uma consciência social atrofiada. A arquitetura se diz diferente das outras duas por ser uma 'arte' e não um comércio ou um negócio e, para tanto, os arquitetos – mediante mecanismos altamente refinados de dissimulação – conspiram para sustentar esse frágil argumento (GHIRARDO, 1984, p.417).

O desenho é também um instrumento de controle e poder. Rovenir Duarte (op. cit.) sinaliza que o uso do diagrama oferece a sensação de certa

autonomia, como se liberasse o arquiteto de uma teia de firmeza e solidez, para lançá-lo à bases mais fluidas e abertas, porém, pode ser uma falsa impressão. É muito fácil cair em armadilhas de abordagens genéricas e unitárias – imaginar que uma arquitetura cujas formas estejam em movimento ou “desconstruídas” não corresponde ao seu caráter libertário.

O diagrama vai muito além de uma exposição superficial e hoje em dia encontra-se também capturado na utilização de alguns arquitetos contemporâneos que se apropriaram desse discurso (enunciado) para justificar suas produções. Marketing de seus próprios processos projetuais? Talvez...

O desenho é uma atividade negligenciada cultural e educacionalmente em função de direcionamentos do desejo pelos poderes estabelecidos institucionalmente. Não apenas está em jogo que em um mundo controlado também o desejo o é, um mundo em que a programação do desejo não pode ser perdida de vista. Assim, devemos desejar as mercadorias, mas não as obras e as ações que se contraponham a elas. Devemos desejar o indesejável e fazer dele o nosso foco. Dizer que ‘todo desejo é desenho’ será subversivo sob essas ordens ditatoriais (TIBURI; CHUÍ, 2010, p.49).

Sperling (2013), ao analisar o trabalho de Francis Alys, vislumbra no território da arte outra possibilidade para o sensível, afinal de contas, os diagramas não são neutros, mas redes capilares do poder. Ele se alinha com Jacques Rancière: ao invés de rompimentos em grandes escalas, é ali, na dimensão política, estética e ética da arte em seu caráter de suspensão que se pode criar micro-rupturas dentro do campo da multiplicação dos diagramas.

É possível fazer interferência nos fluxos de informações que nos chegam a todo instante? Como lidar com uma rede complexa de dados e informações rebatidos no espaço urbano público? Aproximar por absurdos? Desnaturalizar a forma? David Sperlig sinaliza uma provável pista: táticas

artísticas como ferramentas para os arquitetos repensarem as suas próprias práticas!

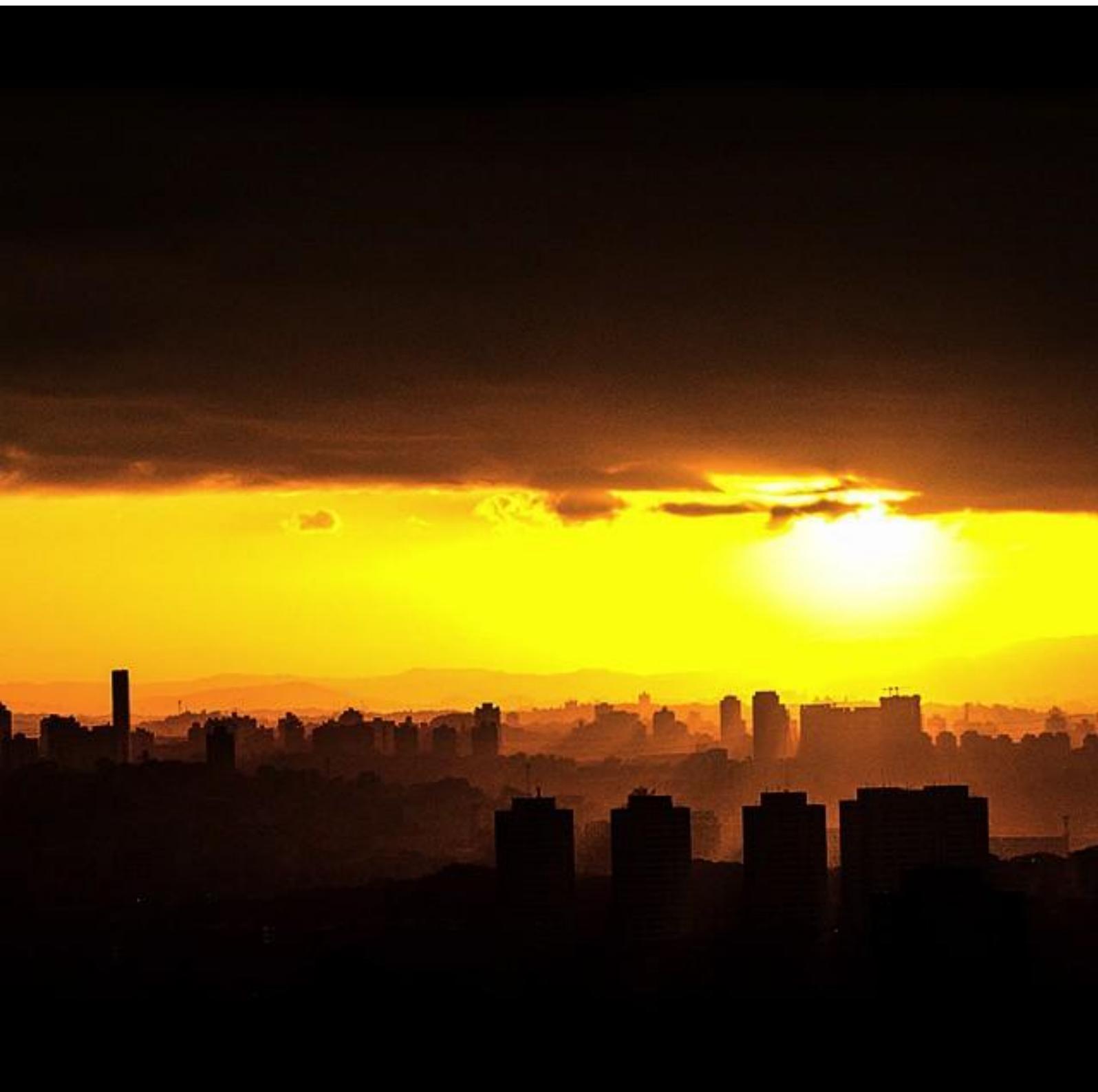
Entre diagramas, potências diagramáticas, ocupações, criações e resistências, tais táticas ou micro-rupturas, imbricadas nas artes do fazer, podem funcionar como dispositivos para encontrar as brechas de uma ação política eficaz. E assim, na desobediência civil, em energias pontuais, em curto-circuitos, nas pequenas guerrilhas culturais em que se faz a disputa dos sentidos, é que o papel dos intelectuais ou do arquiteto pode coexistir com essa força que vem das multidões: não mais abrir portas, mas fabricar ferramentas para que cada um possa abrir as suas próprias portas. Esses diagramas precisam ser explodidos.

Onde achar o devir no mundo do agora, já que os eventos e a surpresa estão submetidas às estratégicas espetaculares muito bem desenhadas e agenciadas? Não são mais acontecimentos ou processos acidentais – mas são traçados de antecipação superexpostos.

Os receituários não dão mais conta das situações. Para além do primado da geometria, já está explodindo por aí o diagrama nômade, o diagrama da multidão, o diagrama do anonimato – em constante devir e em permanente transformação.

É preciso politizar e dobrar o diagrama sim, mas é preciso poetizar também. Se não a gente sufoca! Um diagrama em sua virtual função é sempre uma resistência criativa por vir no universo da micropolítica da subjetivação. É no meio, no intermezzo de variação contínua da existência, que a potência diagramática encontra abrigo, sem princípio nem fim.

Entre processos de captura e escapes, as dobras estão em toda parte, variando no tempo e no espaço. O princípio da autonomia punk do *faça-você-mesmo* sugere uma possibilidade de curva desejanste: invente o seu próprio procedimento e se liberte desse protocolo normatizado!



**#respiro 13 . Pôr do Sol em SP hoje!**

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. I. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**. O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALEXANDER, Christopher. **Notes on the synthesis of form**. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

ALLIEZ, Éric (avec la collaboration de Jean-Claude Bonne). **Défaire l'image. De l'art contemporain**. Paris: les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2013.

ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual**. Tradução de Heloisa Rocha. São Paulo: Ed.34, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARROYO, Eduardo. **Principios de incertidumbre**. Madrid: El Croquis Editorial, n.118, p.24-29, 2003.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

BARDET, Marie. **Philosophie des corps en mouvement** - entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Étude de l'immédiateté. Ecole Doctorale - Pratiques et théories du sens. Université Paris 8 - Vincennes - Saint Dennis, 2008.

BARROS, José D. A. **Paul Cézanne**: considerações sobre sua contribuição para a arte moderna. In: Cultura Visual, n. 15, maio/2011, Salvador: EDUFBA, p. 11-29.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007. Disponível no site acessado em 01/07/2014: <http://www.iar.unicamp.br/dap/arte.correio.palavra+imagem/pdfs/RicardoBasbaum.pdf>

BASBAUM, Ricardo. **Diagramação e processos de transformação**. In: CRUZ, Jorge (org). Gilles Deleuze: Sentidos e Expressões. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006, p.65-92.

BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaios sobre os fenômenos extremos. Campinas, SP: Papyrus, 1992, 2a edição.

BELLUZ, Mariana Monteiro. **A singularidade anônima do humano**. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Direito, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Crítica da violência**. Crítica do Poder. Tradução de Willi Bolle, in: W. Benjamin - Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie. Org. W. Bolle, São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, pp. 160-175.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993. 235 p.

BENTHAM, Jeremy. **The panopticon writings**. Londres: Verso, 1995.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BESS, Philip (1993). **Comunitarismo e emotivismo**: duas visões antagônicas sobre ética e arquitetura. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.401-415.

BETSKY, Aaron. **Un Studio – L'espace flottant**. Paris: Taschen, 2007.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **Lina Bo Bardi**: tempo, história e restauro. Revista CPC, São Paulo, n. 3, p. 6-32, nov. 2006/abr. 2007.

BLANCHARD, Benoît. **Art contemporain, le paradoxe de la photographie**. Paris: L'Harmattan, 2014.

CABRAL FILHO, José. **Arquitetura como instrumento ético frente às tecnologias de disjunção espaço-tempo**. In: MALARD, Ma. Lúcia (org.). Cinco Textos sobre Arquitetura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005, p.65-77.

CAHIERS CRITIQUES DE PHILOSOPHIE. **Multiplicités Deleuziennes**. Paris VIII, Département de Philosophie. Hermann Éditeurs, 2006.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANEVACCI, Massimo. **Culturas extremas**: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Tradução de Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CARDOSO Jr, Hélio Rebello. **Ontopolítica e diagramas históricos do poder**: maioria e minoria segundo Deleuze e a teoria das multidões segundo Peirce. Porto Alegre: Veritas, v.1, n.1, jan./abr.2012, p.153-179.

CASTRO, Bruno Daniel S. A. **O diagrama como mecanismo de confronto**. Universidade do Minho, Escola de Arquitectura, 2013.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Francis Bacon**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

CHÂTELET, Gilles. **Les enjeux du mobile**. Paris: Seuil. 1993.

CLARK, Lygia (1959). **Carta a Mondrian**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.46-49.

CRUZ, Leandro de S. **Utopia e pragmatismo em cinco propostas de habitação de interesse social no Brasil (1992-2012)**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2013. 220 f.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano** – artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

DE LANDA, Manuel. **Deleuze and the use of genetic algorithm in architecture**. Art and Technology Lecture Series, 2004. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=50-d\\_J0hKz0](https://www.youtube.com/watch?v=50-d_J0hKz0)

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Deux régimes de fous**. Éditions préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Deux régimes de signes**. Aula. Paris: 1975. Disponível no site, acessado em 08/02/2015: <https://www.youtube.com/watch?v=-xhk7xLoZeg>

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, 1ª edição, 2ª edição, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007a.

DELEUZE, Gilles. **Le Bergsonisme**. Paris: PUF, 1966.

DELEUZE, Gilles. **L'image-Mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983 (Cinéma 1).

DELEUZE, Gilles. **Logique du sens**. Paris: Collection Critique, 1969.

DELEUZE, Gilles. **Pintura** – el concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus, 2007b.

DELEUZE, Gilles. **Qu'est ce que l'acte de création**. Conferência. Paris: 1987. Disponível no site acessado em 10/12/2013: <https://www.youtube.com/watch?v=VNKo53tUKb4>

DELEUZE, Gilles. **Spinoza**. Philosophie pratique. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles. **The diagram**. In: The Deleuze Reader, Constantin V. Boundas, ed. New York: Columbia University Press, 1993, pp.194-199.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, Volume 1, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suelly Rolnik. São Paulo: Ed. 34, Volume 3, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, Volume 5, 1997b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris : Éd. de Minuit, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Tradução de Nícia Bonatti. Campinas: Ed. Papirus, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.

DUARTE, Fábio. **Crise das matrizes espaciais**. São Paulo: Editora Perspectiva / FAPESP, 2002.

DUARTE, Rovenir Bertola. **El diagrama arquitectónico despues de Deleuze**: estudio de casos holandeses. Tesi doctoral, Programa de doctorat en Comunicació Visual en Arquitectura i Disseny, UPC, 2015.

DUARTE, Rovenir. **Radicalizando por diagramas**. São Paulo: Portal Vitruvius, abril de 2012. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.143/4275>

DUPUIS, Joachim Daniel. Gilles Deleuze, Félix Guattari el Gilles Châtelet. **De l'expérience diagrammatique**. Paris : L'Harmattan, 2012.

EISENMAN, Peter (1987). **A arquitetura e o problema da figura retórica**. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.193-199.

EISENMAN ARCHITECTS. **Codex**. The City of Culture of Galicia. New York, The Monacelli Press, 2005a.

EISENMAN, Peter. **Contropiede**. A cura di Silvio Cassarà. Modena: Skira, 2005b.

EISENMAN, Peter. **Diagram diaries**. London: Thames & Hudson, 2001.

EISENMAN, Peter (1988). **Em busca de uma arquitetura pós-hegeliana**. Entrevista concedida a Fuensanta Nieto e Enrique Sobejano publicada originalmente em *Arquitectura*, Madrid: n.124. fev/1988. In *Revista Projeto*, São Paulo: n.118, jan/fev de 1989, p.117-120.

EISENMAN, Peter. **Giuseppe Terragni**: Transformations, Decompositions, Critiques. The Monacelli Press, 2003.

EL CROQUIS. **Principios de siglo en proceso II**. Processos de hibridación. Nos 106/107, 2001.

EL CROQUIS. **Work systems II**. Sistemas de Trabajo. N.136/137, 2007.

ELEB-VIDAL, M., CHATELET, A-M., MANDOU, Th. **La flexibilidade como dispositivo**. In: *Revista Quaderns* 202. Barcelona, 1994, pp.98 a 106.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. **Desconstrução**: in memoriam. São Paulo: *Revista ViverCidades*, fevereiro de 2005. Disponível em: <http://www.vivercidades.org>. Acesso em: 15 jan. 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 3ª edição, Curitiba: Positivo, 2004.

FICACCI, Luigi. **Bacon**. Lisboa: Taschen, 2007.

FONTES FILHO, Osvaldo. **Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade**. Viso - Cadernos de Estética Aplicada, n.3, set-dez, 2007. <http://www.revistaviso.com.br>

FOUCAULT, Michel. **La pensée du dehors**. Paris: Fata Morgana, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses** – Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graaal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Surveiller et punir** – naissance de la prison. Paris : Gallimard, 1975.

FRACALOSSO, Igor. **Campo expandido da arquitetura** / Anthony Vidler. 15 May 2013. ArchDaily Brasil. Acesso em: 03 Maio 2015. <http://www.archdaily.com.br/59270/campo-expandido-da-arquitetura-anthony-vidler>

GARCIA, Mark. **The diagrams of architecture**. London: John Wiley & Sons Ltd, 2010.

GHIRARDO, Diane (1994). **A arquitetura da fraude**. In: NESBITT, Kate. Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.415-423.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix. **Espaço e poder: a criação dos territórios na cidade**. In: Espaço & Debates, n.16, São Paulo: NERU, 1985, p. 109-120.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica-cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1993.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 3ª edição.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. **A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari**. Rio de Janeiro: Revista GEOgraphia, volume 4, n.7, UFF, 2002.

HARDT, Michael. **Gilles Deleuze: An apprenticeship in philosophy**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1993.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

HUCHET, Stéphane. **Horizonte tectônico e campo "plástico"** – de Gottfried Semper ao grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária. In: MALARD, Ma. Lúcia (org.). Cinco Textos sobre Arquitetura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. 236p, p. 169-233.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano/MAM, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. **Favelas / Architecture déconstructiviste**. Constat et questionnement. In *Terres des Signes*, n.02. Paris: L'Harmattan, 1995, p.165-174.

JDEY, D'Adnen. **Gilles Deleuze, la logique du sensible** – esthétique & clinique. Paris : De L'Incidence Éditeur, 2013.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Cambridge: MIT Press, 1979.

KWINTER, Sanford. **The Hammer and the song**. In GARCIA, Mark. *The diagrams of architecture*. London: John Wiley & Sons Ltd, 2010, p.122-127.

LACOMBE, Octavio. **Diagramas digitais**: pensamento e gênese da arquitetura mediada por tecnologias numéricas. Tese de Doutorado, São Paulo: FAUUSP, 2006.

LACOMBE, Octavio. **O diagrama fundamental**. São Paulo: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (risco n.5) – EESC-USP, 2007, p.203-207.

LACOMBE, Octavio. **O projeto como descoberta**. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br>>.

LECLERCQ, Stéfan. **L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon**. Paris : L'Harmattan, 2002.

LE PARC, Julio (1968). **Guerrilha Cultural?** In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p.198-202.

LAPOUJADE, David. **O pensamento enquanto prática imanente decorrente da experiência vivida, segundo a singularidade deleuziana**. Palestra. São Paulo: 2013. Disponível no site acessado em 06/12/2013: <http://vimeo.com/77238678>

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LYNN, Greg. **Folds, bodies e blobs**. Bruxelles: Ed. La Lettre Volée, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **Discours, Figure**. Paris: Klincksieck, 2002.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACHADO, Roberto. **Bacon por Deleuze**. Entrevista com Roberto Machado. *Diário do Nordeste*, Caderno 3. 07/11/2010.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. **Economia criativa de resistência**: cultura e cidade – subjetividade e micropolítica – Paradigma ético/estético in: PORTELA, Thais; FERAZ, Fernando & JACQUES, Paola B. (Orgs.). *Cadernos PPG-AU/FAUFBA/Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura – Ano 10, número 1*, 2011.

MARTINS, Tatiana da Costa. **Robert Smithson**: "...a terra, sujeita a cataclismas, é uma mestra cruel..." Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009, 288f.

MARTON, Scarlett. **Foucault, Deleuze e Derrida frente à crise**. Palestra. São Paulo: 2010. Disponível no site acessado em 12/03/2015: <http://vimeo.com/52179964>.

MELLO, Márcia M. Couto. **Salvador multimagética**: a imagem do Bairro do Comércio construída através dos cartões-postais (1890-1950). Salvador: PPGAU/FA-UFBA, 2004.

MELLO, Márcia M.; SILVA, Ariadne M. **Territórios outros**: notas para uma cartografia contemporânea - Moda e Antropofagia. In: 8 Colóquio de Moda - 5a. Edição Internacional. Rio de Janeiro: SENAI - SETIQT, 2012. v. 1.

MERLEAU-PONTY. **O Olho de Cézanne**. In: Os Pensadores XLI, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MONEO, Rafael. **Theoretical anxiety and design strategies**: in the work of eight contemporary architects. London (UK) Cambridge (USA), The MIT Press, 2004.

MUMFORD, Lewis. **The myth of the machine**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1969.

PARENTE, André. **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PAUL KLEE. Germany: Benedikt Taschen, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. Tradução Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei**: sete ensaios sobre o tempo da loucura: Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

PELBART, Peter Pál. **Desvios do tempo**. In: PRECIOSA, R.; MESQUITA, C. (org) Moda em Ziguezague: interfaces e expansões. São Paulo: Estação das Letras e Cores, pp. 75-87, 2011.

PELPART, Peter Pál. **Vida Capital** - Ensaio de Biopolítica. São Paulo, ed. Iluminuras, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. Scènes du régime esthétique de l'art. Éditions Galilée, 2011.

REVEL, Judith. **Dictionnaire Foucault**. Paris: Ellipses Édition Marketing S.A., 2008.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Território da sociedade: por uma cartografia da ação**. Palestra. Rio de Janeiro, UERJ: 2013. Disponível no site acessado em 15/05/2015: <https://www.youtube.com/watch?v=FkgJfmb2VUU>

RODOWICK, D.N. **Reading the Figural**, or Philosophy After the New Media. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia Zumbi**. Palestra proferida no Encontro Internacional de Antropofagia (EIA). São Paulo: Teatro SESC Pompéia, dezembro de 2009. disponível no site acessado em 18/05/2012: <http://www.youtube.com/watch?v=0UBJ9KWisaQ&feature=BFa&list=ULvii8cWpGsIc>

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo**. In: Núcleo de Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). São Paulo: 1989. disponível no site acessado em 18/05/2012.: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>

ROLNIK, Suely. **Políticas da hibridação**: evitando falsos problemas. In: MESQUITA, Cristiane; PRECIOSA, Rosane (orgs.). *Moda em zigzag: interfaces e expansões*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

ROQUE, Tatiana. **Sobre a noção de diagrama**: matemática, semiótica e as lutas minoritárias. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência* – 1º quadrimestre de 2015 – Vol. 8 – nº 1 – pp.84-104

ROWE, Colin. **Program versus paradigm**: Otherwise Casual Notes on the Pragmatic. In: *As I Was Saying*, vol.2, Cambridge: MIT Press, 1996.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Collage City**. Cambridge/London, 1998.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. **Transparência literal e fenomenal**. Tradução Leila Vasconcellos, in *Gávea*, nº 2, pp. 33-50. Rio de Janeiro: PUC RJ, 1985.

RUSSELL, John. **Francis Bacon**. Paris: Thames & Hudson, 2004.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'art**. Paris: Press Universitaires de France, 2006.

SILVA, Ariadne Moraes. **A Cidade que se desenha**. Consumo, competitividade, produtividade e marketing - as artimanhas do planejamento estratégico. In: SILVA, A. M.; SILVA, L.F.M; VIANA NETO, J. R. (Org.). *Paisagens Mediadas. Olhares sobre a imagem urbana*. Salvador: UNIFACS, 2008, p. 65-93.

SILVA, Ariadne Moraes. **Entre a pintura de Francis Bacon e a arquitetura de Peter Eisenman** – a lógica do diagrama. In: SOULAGES, François; Olivieri, Alberto; SILVA, Ariadne M.; BIRIBA; Ricardo (org). *O sensível contemporâneo*. Salvador: EDUFBA, 2010, p.61-71.

SILVA, Ariadne Moraes. **Entre processos e perceptos** – arquiteturas contemporâneas: multiplicidade e heterogeneidade de expressões estéticas. *Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009. 218f.

SILVA, Ariadne Moraes. **Processos híbridos de projeção em arquitetura**. In: SILVA, Ariadne M.; OLIVIERI, Alberto (org). *CULTURA VISUAL* – Revista do Mestrado em Artes Visuais da EBAUFBA. Salvador: EDUFBA, 1o semestre de 2006, no09, p. 105-116.

SOLAS, Silvia. **Lo sensible contemporâneo en la perspectiva de la concepción pictórica merleauPontiana y sus posibles encuentros con la estética de Gilles Deleuze**. In: SOULAGES, François; Olivieri, Alberto; SILVA, Ariadne M.; BIRIBA; Ricardo (org). *O sensível contemporâneo*. Salvador: EDUFBA, 2010, p.269-279.

SOMOL, Robert. **Dummy text, or the diagammatic basis of contemporary Architecture**. In: EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. London: Thames & Hudson, 2001, p.6-25.

SMITHSON, Robert (1972). **Conversation with Robert Smithson**. In: Robert Smithson: *The Collected Writings*. New York: New York University Press, 1979.

SPERLING, David Moreno. **Arquiteturas contínuas e topologia**: similaridades em processo. Dissertação de Mestrado, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2003.

SPERLING, David Moreno. **Diagramas e eventos**: o espaço e a forma em mutação. Cuba: Congreso SIGraDi – CCIA -, 2008a.

SPERLING, David Moreno. **Espaço e evento**: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea. Tese de doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008b.

SPERLING, David Moreno. **Cartografias** – ZL Vórtice. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V7IZjekTuSE>

SPUYBROEK, Lars. **NOX** – machining architecture. New York: Thames & Hudson, 2004.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon** - A brutalidade dos fatos. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. SP: Cosac & Naify Edições Ltda, 1995.

TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

TEYSSOT, Georges. **O diagrama como máquina abstrata**. Tradução: Paolo Ortega. *Virus*: São Carlos, n.7, junho de 2012.

THIBAUD, Jean-Paul. **O vir-a-ser ambiente do mundo urbano**. Anais do Segundo Seminário Internacional URBICENTROS – "Morte e Vida dos Centros Urbanos" Universidade Federal de Alagoas, Maceió: CD-ROM, 2011.

TIBURI, Marcia; CHUÍ, Fernando. **Diálogo/desenho**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

TRACING EISENMAN. **Peter Eisenman complete works**. Edited by Cynthia Davidson. London: Thames & Hudson, 2007.

TRAMONTANO, Marcelo. **Habitação contemporânea**: riscos preliminares. São Carlos: EESC-USP, 1995.

TRAMONTANO, Marcelo. **Novos modos de vida, novos espaços de morar**. São Carlos: EESC-USP, 1993.

TSCHUMI, Bernard. **Architecture and disjunction**. London (UK) Cambridge (USA), The MIT Press, 1996.

TSCHUMI, Bernard. **Architecture et disjonction**. Paris: HYX, 2014.

TSCHUMI, Bernard (1980). **Arquitetura e limites II**. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 179-182.

TSCHUMI, Bernard (1981). **Arquitectura e limites III**. In: NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 183-188.

TSCHUMI. **Bernard Tschumi**. Edited by Giovanni Damiani. London: Thames & Hudson, 2003.

VERB CRISIS. **Iquique, Chile (2001) - Conflicto y transición en un asentamiento informal**. Barcelona: Actar - Architecture Boogazine, 2008a, p.55-59.

VIDLER, Anthony. **Architecture's expanded field**. Em: SYKES, Krista. Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009. Nova York: Princeton Architectural Press, 2010.

VIDLER, Anthony. **Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation**. Berkeley: University of California, 2000.

ZAERA-POLO, Alejandro. **Una conversación con Peter Eisenman**. In El Croquis nº 83, pp.6-20. Madrid: El Croquis Editorial, 1997.

ZAHA HADID. **The complete buildings and projects**. London: Thames & Hudson, 2002.

