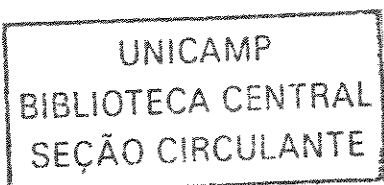


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

CORPUS URBANUS

Raquel Rosalem

CAMPINAS
2000

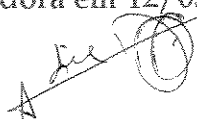


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

CORPUS URBANUS

Raquel Rosalem

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Raquel
Rosalem e aprovada pela Comissão
Julgadora em 12/03/2001



Prof. Dr. Adilson José Ruiz
Orientador

Dissertação apresentada ao Cur-
so de Mestrado em Multimeios do
Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a ob-
tenção do grau de mestre em
multimeios sob a orientação do
prof. Dr. Adilson Jose Ruiz

CAMPINAS
2000

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

R71c

Rosalen, Rachel
Corpus urbanus / Rachel Rosalen. --
Campinas, SP : [s.n.], 2000.

Orientador : Adilson Ruiz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Vida urbana. 2. Sociologia urbana. I. Ruiz, Adilson.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	R71c
V	EX
TOMBO BC/	62430
PROC.	16-86-05
C	☐
D	☒
PREÇO	11,00
DATA	10/3/05
Nº CPD	

Acompanha Fita de Video

PARA
JANAÍNA,
JULIANA e
DALMO ROSALEN

AGRADECIMENTOS

ADILSON RUIZ
BENJAMIN MARTINS RATTO
C.N.P.Q. - ORGÃO QUE FOMENTOU ESTA PESQUISA,
CLAUDIO ALEGRE
DALMO JOSÉ ROSALEN
IVAN SANTO BARBOSA
JO TAKAHASHI
JULIANA ROSALEN
MARIA CLAUDIA RIBEIRO RATTO
MARIA LUIZA RIBEIRO RATTO
MAXIMILIANO GUTIEZ
NINA LEITE
RITA DELLA ROCCA
UNICAMP

SUMÁRIO

RESUMO	17
ABSTRACT	18
INTRODUÇÃO	19
DAS ORIGENS	26
NÃO HÁ FORMA, NÃO HÁ IMAGEM, NÃO HÁ ARQUITETURA...	28
FOGO FÁTUO	36
FLUORESCÊNCIAS	41

CAPÍTULO I

46

CONCEITUAÇÃO	47
CORPO	52
CORPÓREACIDADE	56
CIDADE SUTURADA	62
ESCRITA DO CORPO	68

CAPÍTULO II

73

AMAR A CIDADE É ESTAR SOZINHO	74
CRISTAIS ÓPTICOS, OLHARES CRISTALINOS	84

CAPÍTULO III	87
--------------	----

A MEMÓRIA RECALCADA NO CORPO URBANO	88
-------------------------------------	----

CAPÍTULO IV	98
-------------	----

A CONCEPÇÃO DO ESPAÇO (E A CONTRACEPÇÃO)

SITUAÇÕES URBANAS	99
-------------------	----

OS SINTOMAS PÓS MODERNOS	117
--------------------------	-----

O CORPO COMO DISCURSO	122
-----------------------	-----

EPÍLOGO	134
---------	-----

BIBLIOGRAFIA	135
--------------	-----

SUMÁRIO DE IMAGENS

pp.020.GROS,Z, GEORGE.

TO OSKAR PANIZZA, 1917/18 (óleo sobre tela)
in KRANZFELDER, IVO (1994), GROSZ, Köln,
ed. Benedikt Taschen, pp25.

pp.030.CECÍLIA BORGES durante as gravações do vídeo
NÃO HÁ FORMA, NÃO HÁ IMAGEM, NÃO HÁ
ARQUITETURA..., de RACHEL ROSALEN,
no matadouro da Vila Mariana,
Foto: Rachel Rosalen

pp.032.Ídem.

pp.034.Felipe, durante as gravações do vídeo
NÃO HÁ FORMA, NÃO HÁ IMAGEM, NÃO HÁ
ARQUITETURA...., de Rachel Rosalen,
no matadouro da Lapa, atual Tendal,
sede da administração regional do Estado.
Foto Rachel Rosalen

pp.039.Vera Sala, durante o espetáculo ESPELHO D'ÁGUA.
Foto: Gil Jardim
Carregador do CEASA, dormindo sobre carrinho.
Foto: Rachel Rosalen

pp.044. Prédio na Av. Faria Lima e out door na mesma avenida,
com propaganda da VALISERY.
Fotos: Rachel Rosalen

pp.045.Detalhe de escultura no Parque TRIANON, na Av.
Paulista.
Foto: Rachel Rosalen

pp.051. Nó Borromeano: esquema elaborado por Jacques Lacan, para representar a articulação dos três registros, Real, Simbólico e Imaginário e o local do objeto a, resto resultante em qualquer operação do inconsciente. Tal nó foi apropriação do símbolo da família Borromeu. Ilustração: Claudio Alegre

pp.055. Detalhe de galpão de antiga fábrica dos Matarazzo, ao lado da Estação Bresser do metrô, esquina da R. Visconde de Paraíba com a R. Cel. Mursa. Foto: Rachel Rosalen
Detalhe de guarda corpo do viaduto da Rua Oscar Freire sobre Av. Sumaré. Foto: Claudio Alegre

pp.057. Homem dormindo na rua lateral ao Mercado Municipal (Rua da Cantareira), Centro. Foto: Rachel Rosalen

pp.058. Praça da Sé. Foto: Rachel Rosalen

pp.061. Detalhe de foto aérea de São Paulo, Emplasa.

pp.062. Paralelepípedos, pedra utilizada nos primeiros calçamentos da cidade. Foto: Claudio Alegre.

pp.063. Lateral do galpão de antiga fábrica dos Matarazzo, ao lado do terminal Bresser do metrô, atual sede dos sem teto de São Paulo. Foto: Rachel Rosalen

pp.064. Detalhes de calçamentos paulistanos: Pedras fazendo o desenho do Estado de São Paulo. Foto: Claudio Alegre

Pedras fazendo ondas
Foto: Claudio Alegre
Asfalto/ grafismo das faixas pintadas
Foto: Claudio Alegre
Tampa de galeria de águas
Foto: Rachel Rosalen
Piso em cimento texturizado
Foto: Rachel Rosalen

pp.066. Ruína urbana
prédio abandonado na estrutura
Marginal Pinheiros
Foto: Rachel Rosalen

pp.067. Teatro Municipal de São Paulo
1. No início do século
Foto do Arquivo Municipal
2. No ano 2000
Foto: Rachel Rosalen

pp.068. Detalhes:
1. Detalhe de parede de tijolo.
2. Detalhe: antiga luminária (região central),
3. Av. Faria Lima: parede cega com out door.
Fotos: Rachel Rosalen

pp.071. Detalhes:
1. Textura de terra
2. Rua DR. Freire
3. Mirante em frente ao Parque da Aclimação
Fotos Rachel Rosalen

pp.072. Grafites em Vila na Vila Madalena.
Fotos: Claudio Alegre

pp.075. Ponte sobre Rua General Osório

Foto do Arquivo Municipal de São Paulo
(início do século)

pp.077. Prédio com out door eletrônico,
esquina da Rua Brigadeiro Luis Antônio com Av. Paulista.
Foto: Rachel Rosalen

pp.080. Rua Sete de abril - andarilho.
Foto Val Inamine

pp.081. Galerias:
Paris
Foto: Arquivo Municipal de Paris
Rua Augusta, esquina com Rua Luis Coelho.
Foto: Rachel Rosalen

pp.82. Pintor de placas, Rua Tutóia.
Foto: Rachel Rosalen

pp.083 . Solar da Marquesa,
atual arquivo Municipal de São Paulo,
Centro da cidade.
Foto: Rachel Rosalen

pp.084. Detalhe: grade da estrada de ferro,
próxima à estação Brás de trem.
Foto: Rachel Rosalen

pp.086. Viaduto Santa Efigênia no Vale do Anhangabaú
Foto: Rachel Rosalen

pp.089. Ed. Martinelli- Centro
Foto: Rachel Rosalen
gravura: Piranesi - CARCERE D'INVENZIONE (1761)
Cárcere V
560 x 410 mm

Aguafuerte

Coleção da Real Academia de Belas Artes de
San Carlos

(ACS núm. 618, F.28)

in Catálogo, Piranesi - uma visão do Artista,
Pinacoteca de São Paulo, 1997, 1ª ed., pp.62.

pp.091. Fachada principal do estádio do Pacaembú

Foto: Claudio Alegre

pp.099. Detalhe de galpão no Brás, hoje abrigo dos sem-teto
antigo galpão dos Matarazzo

Rua Visconde de Paraíba com Rua Cel. Mursa

Foto: Rachel Rosalen

pp.101. Detalhes:

Esquina da Rua da Glória com a Rua São Joaquim.

Praça da Liberdade

Fotos: Rachel Rosalen

pp.102. Vale do Anhangabaú

Foto: Rachel Rosalen

pp.103. Planta de cidade medieval italiana, mostrando a praça
e a igreja

Ilustração do livro:

SITTE, Camilo, A CONTRUÇÃO DAS CIDADES
SEGUNDO SEUS PRINCÍPIOS ARTÍSTICOS

São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996, pp. xx.

pp.104. Duas plantas de cidades medievais, mostrando a praça.

Ilustração do livro

SITTE, Camilo, op.cit., pp.xx e xx.

Praça de Espanha

Foto de Alinari

Ilustração do livro:

Mumford, Lewis, A História das Cidades, suas origens, transformações e perspectivas,
São Paulo: Ed. Martins Fontes e
Ed. Universidade de Brasília), 2ª ed., 1982, pp. 289.

pp.105. Tríade de Pierce:

SIGNO, INTERPRETANTE, INTERPRETAÇÃO

pp.106. Viaduto sobre a Av. do Estado,
em frente ao Palácio da Indústrias,
hoje sede da Prefeitura da cidade de São Paulo.

pp.107. Túnel sob o lago do Parque Ibirapuera
Foto: Rachel Rosalen

pp.113. Vale do Anhangabaú: vista do viaduto
Foto: Rachel Rosalen

pp.116. Vista aérea do Centro
Foto do livro
EDINGER, Cláudio,
SÃO PAULO, A CONSTRUÇÃO DA CIDADE,
DBA Artes Gráficas: São Paulo, 1999, 1ª ed., pp.80.

pp.117. MARIANI, Carlo Maria,
La Mano Ubbidisce all'Intelletto,
1983, óleo sobre tela,
199 x 175.5 cm
Ilustração do livro
JENKS, Charles, What is Post-Modernism?,
Academy Editions: Singapura, 1996, 4ª ed., pp. 2.

pp.120. Parede e gradio lateral à estrada de ferro.
Foto: Rachel Rosalen

pp.121. Detalhe:

Fachada lateral do MASP

Foto: Rachel Rosalen

pp.122. Detalhes:

Parede de tijolos,

Ruína urbana,

Rua vinte e cinco de março, região do Mercado, Centro,

Ruína Urbana na Marginal Pinheiros

Andarilho, região do Paraíso,

Detalhe arquitetônico: cariátide,

Detalhe de fachada no Parque D. Pedro, 288, Palacete Nalim Schoueri.

Fotos: Rachel Rosalen

pp.125. Vista: Solar da Marquesa.

Foto: Rachel Rosalen

Detalhe: fios elétricos e placa de retorno.

Foto: Claudio Alegre

pp.127. Fachadas:

Mosteiro de São Bento, vista do Vale do Anhangabaú,

Pinacoteca do Estado de São Paulo, Av. do Estado,

Mercado Municipal desde a Rua Cantareira,

Ed. Martinelli

(todos marcos da arquitetura do centro da cidade)

Fotos Rachel Rosalen

pp.129. Detalhe:

Fachada de edificação abandonada na estrutura,

Bairro da Liberdade

Foto: Rachel Rosalen

pp.133. Calçada no Centro de São Paulo
Foto: Rachel Rosalen

pp.137. Detalhe de foto aérea de São Paulo
EMPLASA

pp.138. Detalhe:
Treme-treme, Av. do Estado
Foto: Rachel Rosalen

RESUMO

Esta dissertação tem como foco central a cidade de São Paulo, observada à luz das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Trata a cidade como corpo e revela, através da análise de situações urbanas, sua estrutura. Acompanhado da realização de um curta metragem finalizado em vídeo, elabora a questão do tabu organizador do espaço urbano.

Conceitos como inconsciente, libido, desejo, gozo, são apenas alguns dos articuladores utilizados nesta construção, que para além do foco específico, São Paulo, discorre sobre a situação das metrópoles contemporâneas.

Pensando, com Argan, a história da arte como a história das cidades, ainda vale destacar a inserção da arte nestes espaços públicos como Arte Pública, sendo uma das saídas possíveis para a questão da arte e da cidade neste novo milênio.

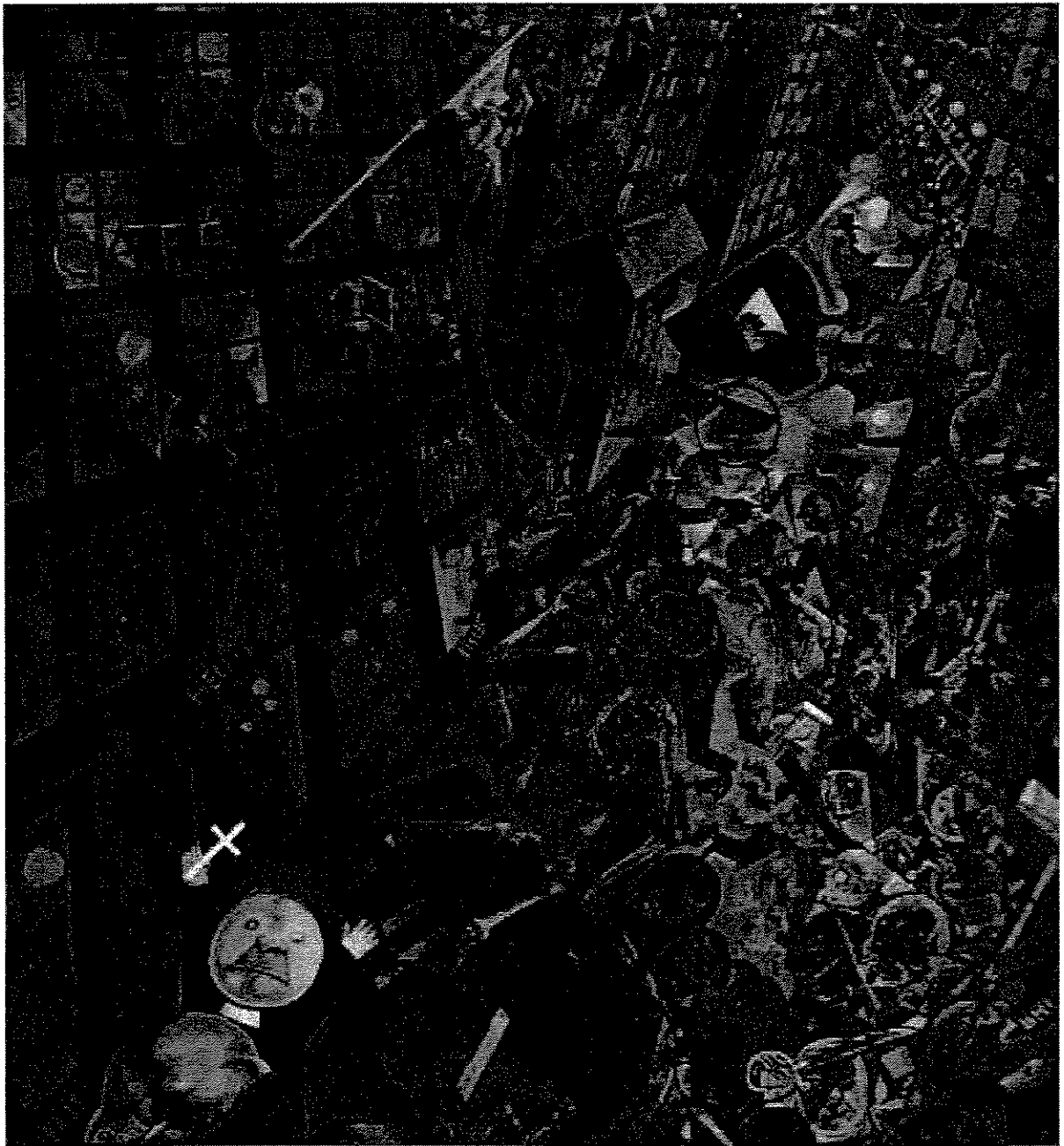
ABSTRACT

The core focus of this paper is the city of São Paulo, observed at the light of the psycho-analytical theories of Sigmund Freud and Jacques Lacan. It treats the city as body and reveals its structure through the analysis of urban situations. Followed by a video short film, it addresses the question of the taboo which organizes the urban space.

Concepts such as the unconscious, desire, orgasm, libido, are just some of the articulators used in this work, which, beyond the specific focus, São Paulo, talks about the situation of the contemporary metropolises.

Thinking, together with Argan, about the history of art as the history of the cities, it is still worth stressing the presence of art in these public spaces as Public Art, which may be considered one of the possible solutions to the question of art and of the city in this new millenium.

INTRODUÇÃO



ENTÃO, QUEM **MORAVA** EM TAIS **CIDADES**
SENTIU OS **NERVOS** TORNAREM-SE MEDULA
E OS SEUS DUROS **OSSOS** PADECERAM
DE SÚBITAS DOENÇAS E **TORMENTOS**,
EM **RANGIDOS, ESPASMOS** E ARDORES,
POR TODAS AS PRAIAS; ENTÃO, **ENFRAQUECIDOS**,
DE SÚBITO SE CRISPARAM OS **SENHORES**
DEBAIXO DA NEGRA REDE **PESTILENTA**,
(...) **DIVIDIRAM** AS SUAS TRINTA **CIDADES**
E DERAM-LHES FORMAS DE **CORAÇÃO** HUMANO
JÁ NÃO TINHAM **LIBERDADE** DE SE **ERGUER**
NO **ABISMO** INFINITO, E AMARRADOS
À TERRA, POR PERCEPÇÕES QUE SE **ESVAIAM**
VIVERAM PELO **ESPAÇO** DE ALGUNS ANOS
E DEIXARAM DEPOIS UM **CORPO**, INFESTADO,
ENTREGUE À **AVIDEZ** DAS MANDÍBULAS DE **TREVA**.

IN PRIMEIRO LIVRO DE URZEN
WILLIAN BLAKE (P. 65/67)
A. E. A. 1993. LISBOA, PORTUGAL.

INTRODUÇÃO

O objeto desta pesquisa é a *Metrópole*, enquanto pólo de convergência de grandes grupos humanos na história das civilizações. São Paulo foi a escolhida, por seu crescimento vertiginoso e caótico — babel polifônica e múltipla, habitada por outras mil e uma cidades imaginarizadas apoiadas no real, nas diferenças constitutivas do corpo urbano. Sinfonia que vinha calmamente ocupando lugar, até que a era industrial acelerou-a, misturando suas cores e criando cinza.

A cidade não será analisada pelo viés historicista, sociológico ou antropológico — discursos amplamente usados para reflexões sobre os grandes centros e processos de urbanização. Serão utilizados, sim, conceitos das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud e Jacques Lacan para elaborar um novo olhar considerando que, em estando a cidade **atravessada pela linguagem**, e sendo esta última a condição do inconsciente, não há como falar dela sem considerar libido, pulsão, desejo. Conceitos capitais como inconsciente, corpo, sujeito, gozo, Outro, língua, função paterna e função fálica, sadismo, masoquismo, perversão e objeto a, edificarão um corpo urbano cujo paradigma colocará não só a cidade, mas o cidadão em questão.

Esse trabalhará nas interfaces existentes na cidade, nas

artes visuais e na psicanálise que são potenciais em suas naturezas específicas, ou seja, a urbanística em correlação com as artes visuais e suas derivações nos planos estético, conceitual e expressivo, pelo enfoque do vídeo, do CD-ROM e da instalação. Em outras palavras, a cidade como cenário, onde as interpretações dos atores e bailarinos encontram espaço para falar na própria vida do corpo urbano.

A pesquisa seguirá os princípios conceituais e metodológicos da Dramaturgia Contemporânea, que rompe as duas esferas paradigmáticas que encerram a prática arquitetônico-urbana e a prática teatral em universos paralelos e dissociados. É possível observar este retorno nas encenações de Kazuo Ohno, Tatsumi Higikata, Min Tanaka, Koh Morobushi, Yoko Ashikawa, o Grupo Dairakudakan e Fura Del Baus, assim como nos trabalhos de Marcel Marceau, do Teatro da Vertigem, Tadashi Suzuki, entre outros. Todos levaram suas criações teatrais, de butoh ou dança para espaços urbanos, ao invés da caixa do palco italiano ou das arenas **encerradas nas edificações designadas** como teatro. Dançam no espaço, mas também o espaço. Utilizar tais conceitos significa simplesmente colocar a criação teatral ou de dança nas ruas e nas praças, mas utilizar tais locais como sites específicos, como suportes. reais e virtuais, de intervenções.

Tal ruptura devolve a representação teatral ao seu contexto de origem, ou seja, ao próprio espaço social-urbano, onde se desenvolvem dramas e comédias da existência cotidiana do

sujeito. No entanto, a ruptura dos guetos expressivos tende a ser promovida pelos avanços tecnológicos que medeiam esses múltiplos universos. O que vemos, então, é a formação implacável, em tempos de transição tecnológica, de meios híbridos onde as formas convencionais de comunicação instituídas no *modus operandi* social se aproximam, se "conurbam"¹ de modo provisório, indicando obsessivamente novos rumos dos quais já temos previsões tênues, ainda que enevoadas pela crise econômica mundial.

Neste sentido, a imagem como meio catalisador e território viável de convergência e interseção da arte com o espaço urbano, utilizando o instrumental da psicanálise, segue a tendência da criação de um meio híbrido. Os diversos suportes nos quais tais leituras podem ser finalizadas, permitem amplas possibilidades de trânsito e ambientalização das imagens, posto que considera que o cenário onde a imagem é lida altera e contribui para o entendimento de uma cena ao se incorporar como entorno e como informação. Neste sentido, trabalhar in doors é uma opção de recorte e de descontaminação, de potencialização dos efeitos deste caos pelo ato de focalizar.

As personagens podem ser consideradas corpos, assim como as cidade,e, funcionam por meio de suas ações anônimas relacionadas ao crescimento, à violência, à solidão e às relações de produção na metrópole deste final de milênio, edificando uma imagem, dentre tantas possíveis e efêmeras desse corpo urbano.

¹ Conurbam: denomina-se conurbação o fenômeno pelo qual, duas cidades vizinhas crescem a ponto de terem seu espaço urbano ligado, sem separações visíveis. Cada qual torna-se uma extensão da outra.

O projeto Fogo Fátuo e o curta metragem Fluorescências são parábolas sobre a cidade, suas edificações, seus habitantes e sua periferia e resultam desta pesquisa.

DAS ORIGENS

A presente pesquisa teve início por ocasião da finalização do curso de Arquitetura e Urbanismo, na qual o foco já era o espaço urbano e as relações que nele se estabelecem. Resultou em uma análise escrita e um vídeo, que revelavam questões que só foram teorizadas mais tarde, no decorrer desta dissertação. As interrogações ali presentes fizeram com que o trabalho se encaminhasse (desta vez fora dos muros definidos como arquitetônicos), elaborando uma leitura que se utiliza de conceitos como pulsões, fluxos e permanência daquilo que se transforma o tempo todo, ou seja, a cidade, ou, sendo mais precisa, as situações urbanas.

Com o já é possível notar na produção anteriormente citada, a influência de outros campos do saber, sejam eles teóricos ou práticos, fazem com que a interdisciplinariedade seja uma característica fundamental, permitindo que campos diferentes e referências que nem sempre apareceriam juntas, coexistam, formando uma zona de interseção fértil e instigante.

Para dar início a esta dissertação, serão recuperados alguns elementos da realização anterior, que servirão como ponto de partida para as teorizações a seguir, pois, de fato, foram estas inquietações que geraram a continuação da pesquisa.

Estes elementos são de cunho teórico e estético, e foram sendo elaborados à partir desta pesquisa inicial. À partir do referencial teórico proposto, o leque foi se ampliando como decorrência tanto das descobertas conceituais como das inquietações que foram surgindo e criando nova trama no decorrer do trajeto. Algumas questões foram se incorporando ao corpo do trabalho e, terminaram, muitas vezes, sendo mais importantes do que as formalmente propostas.

Antes da abordagem dessas conseqüências, uma introdução atualizará tais evocações e fará uma breve análise dos elementos anteriormente trabalhados, a fim de possibilitar ao leitor o acesso à semente de tudo que se seguirá.

**NÃO HÁ FORMA,
NÃO HÁ IMAGEM,
NÃO HÁ ARQUITETURA...**

HÁ APENAS VÔOS CONCÊNTRICOS DE PURA LOUCURA.

EU SOU A FLECHA DA SUBSTANCIALIDADE DO SONHO.

EU VERIFICO PELO VÔO. EU ANULO PELA QUEDA À TERRA.²

Tal verso delimita o campo no qual as personagens atuam dentro do roteiro, espaço de pura representação, criado para sublinhar aspectos das situações urbanas focados para a cena analítica.

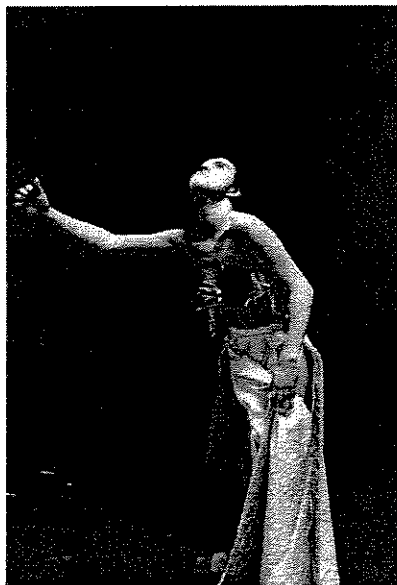
A personagem central é uma vaca/ sacerdotisa/ minotaurica, que percorre, através de seu discurso, o corpo urbano naquilo que ele tem talvez de mais fascinante: uma certa imortalidade dentro da morte. Então, por mais que este corpo urbano se transforme enquanto corpo (e aqui está posto o real, o corpo enquanto gozo, transbordante, porém efêmero), é nas dimensões simbólica e imaginária que ele é retido, naquilo que o nomeia, que o coloca na rede

² In MILLER, Henry, A Crucificação Encarnada SEXUS, Porto Alegre (L&PM Ltda), 10ª.ed.1975, pp. 67.

significante. Mas, também, naquilo que nunca se repete, que a cada relação se desenha e se apreende, não como real (em si, inapreensível), porém como imagem que retida na retina, se faz memorizar enquanto fragmento e o recria a cada vez que o descreve e conta.

O olhar está centralizado neste porvir antropofágico dos grandes centros, nesta relação onde o que interessa é a devoração sistemática da diferença em nome de um “estado comum” gerador de um rendimento cada vez maior em termos de produção e acúmulo, tanto de riquezas quanto de dejetos.

Também, ali, aparecem clivados o sexo, a vida e a morte, como sendo parte de um mesmo processo cíclico de existência, constatável se olharmos através de uma lente macro. Assim, esse espaço urbano se apresenta como um labirinto, não só da matéria construída, como também da vida que nela habita. E esse complexo labirinto urbano está representado, tanto nas imagens, quanto nos dizeres das personagens.



“EU, JOVEM E DIVINA NOVILHA,
BOCA IMPURA POIS CORAÇÃO
PESADO DE MÁGOA E RANCOR,
VENHO POR ESTA VIDA VIVER.
EU ME ENCONTRO EM LABIRINTO,
MINHA MORADA, MEU TEMPLO,
MEU TÚMULO.”

A questão da temporalidade na cidade foi dada através do que acima está mencionado como uma imortalidade dentro da morte, mil cidades construídas sobre uma só pele, constituindo um só corpo.

"A MORTE MATOU MAIS DE MIL...
EU, APENAS SETE, VEZES SETE
, VEZES SETE VEZES SETE....
ATIREI NO QUE VI
MATEI O QUE NÃO VI
COM PALAVRAS SANTAS
PALAVRAS SANTAS
ABRACEI...
ASSEI...
E COMI...
BOI... BOI... BOI..."

A relação do cidadão com a cidade, nesta leitura, é também a morte. Como bois nas baias do matadouro, as condições das estruturas urbanas levam a supor um sujeito urbano que, como tal, segue o fluxo (não "morre na contramão atrapalhando o tráfego³"), apenas segue o único caminho que lhe é permitido dentro das relações sociais e de produção que lhe são oferecidas.

³ Verso da música CONSTRUÇÃO, de Chico Buarque, 1971.

VOCÊ TEM MEDO ?

MEDO DE MORRER ?

MORRER DE AMOR, MORRER DE RIR, MORTOS DE MEDO, NEM MESMO VIVOS
NEM MESMO MORTOS... VIVEMOS ?

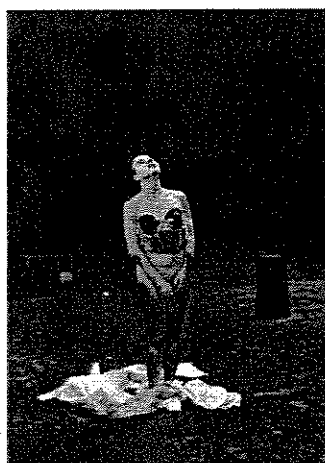
ERRRE EH JÁ URROU O PAI DA MALHADA!!!!

VIDE-O ESCAVANDO O CHÃO ANTE OS OLHARES REQUEBRADOS DA
PUDIBENDA CATARINA!!!!

ERRE EH...

A voz da personagem ressoa como a voz da cidade.

Expõe uma reconstrução da questão cíclica (que continua para além das gerações, do nascer, crescer, morrer, nascer, etc...) através do nome criado como **nome do pai**, do Outro, e não qualquer um, mas aquele que tem como função social regular e tentar controlar as pulsões e manter sob seu domínio os rituais relacionados à morte.



NO PRINCÍPIO, IMPURA, INFIEL,
INCONSTANTE, INTOLERANTE,
DE SANGUE E SALIVA...
JÁ MATEI, JÁ MORRI,
NASCI DE NOVO,
E AGORA RESSUSCITEI....
MEU NOME?
DEUS DETE.... MAS
PODE ME CHAMAR DE DEUS....⁴

⁴ Estes textos foram retirados do espetáculo "DE CRETA À CRATO, UM BOI E UMA MULHER", de Cecília Borges, atriz que interpretou a vaca/ minoutaro/ mulher no vídeo "Não há forma, não há imagem, não há arquitetura...", de Rachel Rosalen, 1994.

Como o inconsciente insiste, para esta tentativa de regular sempre haverá como contraponto as suas pulsões (no princípio, impura!!!). Nesta fala há a clivagem entre o nome do pai e o nome de Deus, como o Outro, ou o grande pai a quem se supõe um saber e um poder na relação com a morte. Aparece na voz de uma mulher, aquela que vai, através de sua fala, inverter esta relação e profaná-la, libertá-la, colocá-la tanto na ordem daquilo que não é imortal como na lei do desejo.

No roteiro, a morte adquire um papel totalizador, do qual não se escapa. Por mais que isto seja um fato (não há homens imortais, porém o ser humano cria a imortalidade como utopia, preenchida por figuras de deuses, heróis e sacerdotes), aqui, trata-se de uma representação deste conjunto de conceitos de modo simbólico recriando parte do imaginário urbano, que se reflete em frases como:

SÃO PAULO NÃO PODE PARAR
THE CITY NEVER SLEEPS⁵ (A CIDADE NUNCA DORME)

É possível estabelecer uma equivalência simbólica entre o sono e a morte, quando a voz urbana faz as afirmações acima citadas, que revelam o desejo de imortalidade do corpo urbano.

⁵ Slogan da propaganda divulgada pelo Citibank.

E é este imaginário, ali satirizado, que promete ao cidadão mais do que pode entregar, mesmo porque o que faz é prometer o impossível. Ainda é possível imaginar que a premissa urbana é sempre construir o impossível, materializar uma utopia e superar a morte.

É O PARAÍSO, VOCÊ ENTENDEU?
POR UM POUQUINHO
DO QUE VOCÊ TEM,
POSSO LHE DAR O PARAÍSO
O PARAÍSO!!! HAHAHA!!!!"

Tal situação não encontra uma resposta unívoca. Assim como uma das saídas possíveis talvez seja flunar, a outra é enlouquecer, como para a personagem seguinte...

AS PAREDES SUJAS,
SUJANDO O MEU ROSTO,
AS PAREDES DE GAZE VERDE,
OS GRANDES SALTOS
DO SAPATOS!!!!
ISTO É UMA CASA DE LOUCOS!!!!



Neste caso, a personagem não se adequa, mas também não sobrevive. Em um segundo momento, onde o tema é retomado, agora porém, levando em conta outros referenciais teóricos, e não limitando a situação urbana a um

eterno porvir cujo fim último é a morte, outras relações foram encontradas entre cidadãos e situações/ espaços urbanos.

A partir do enfoque dado às pulsões, representadas pelas personagens que conduzem a narrativa no trabalho anterior, o conceito de *habitat*, que responde por tais impulsos e instintos, faz o inconsciente surgir como questão. Ou seja, que corpo é este, cujo desejo é capaz de se exprimir de tantas maneiras diferentes, mas que não se deixa apreender, nunca todo?

Desde a noção de “corpo urbano” a narrativa desta pesquisa foi sendo construída. Corpo que assume vários papéis, cujo discurso se revela através de seu tecido e de suas dobras, passível de ser decupado segundo alguns conceitos psicanalíticos como gozo, real, simbólico, imaginário, alteridade, narcisismo, entre outros.

Desta maneira, a discussão antes iniciada amplia suas fronteiras e estabelece uma série de outras idéias e noções para tentar dar conta desse mesmo corpo.

Na origem, o projeto se propunha a fazer um novo vídeo-parábola sobre a cidade e um CD-ROM. A proposta inicial foi sendo transformada pela própria pesquisa e resultou em duas etapas que dão vida a este mesmo corpo, porém constituem duas realizações distintas.

FOGO FÁTUA

FOGO FÁTUO

FOGO-FÁTUO. S.m.

1. Inflamação espontânea de gases emanados das sepulturas e dos pântanos; fogaréu. [Sin. (bras., pop): boitatá, jãde-la-foice, João-galafoice.]
2. Fig. Brilho efêmero; prazer ou glória de pouca duração. [Pl.: fogos-fátuos.]⁶

⁶ in FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, Novo Dicionário da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro (Ed. Nova Fronteira), 1ª.ed.1975, pp.639.

FOGO FÁTUO

FOGO FÁTUO, ou seja, o projeto elaborado por ocasião da confecção de uma proposta de pesquisa, quase virou do avesso. Ao contrário do que foi pensado, ou seja, da produção de um vídeo e um CD-ROM sobre o centro velho da cidade de São Paulo e seu espaço urbano, ao invés de uma leitura linear e uniforme de representação simbólica destas relações, FOGO FÁTUO, se tornou uma proposta sobre a fragmentação e a impossibilidade de se apreender a cidade como um todo.

O que antes era um programa de vídeo para ser assistido, transformou-se em uma vídeoinstalação. O roteiro foi mantido, mas também foi concebida uma ambientalização das imagens em uma instalação de paralelepípedos de cristal fundido sobre os quais estarão ampliadas imagens de pessoas que dormem nas ruas. Várias placas de vidro plano de diversas dimensões serão colocadas no espaço, ocupando uma área de aproximadamente dez metros quadrados. Estas placas estarão articuladas entre si, criando fechamentos verticais, ora desenhando uma linha contínua, ora com vazios.

Dois projetores de vídeo emitirão as imagens de forma contínua, porém defasadas no tempo, montando assim uma série de sobreposições e ausências, mostrando apenas fragmentos urbanos, pedaços do roteiro, etc... As imagens encontrarão os vidros como suporte e, vazando através dos

espaços vagos, sobrepondo-se a outras imagens, noutros vidros, constrirão um discurso sobre a caoticidade paulistana.

Por esta razão, tratando desses aspectos da cidade, será apresentado *in doors*, ou seja, em um lugar fechado e não em um espaço público, visto que, se assim fosse, perder-se-ia no meio das imagens urbanas, e não teria sentido. Para poder falar deste caos, é necessário fazer um recorte que possa ser visto e percebido enquanto tal.



A segunda produção, mais curta, trata de uma questão central na leitura que foi feita da concepção e uso dos espaços urbanos, e diz respeito aos interditos. As imagens, aqui, são colocadas como significantes, e até, e especialmente como S1, ou seja, o significante que dá origem à uma cadeia associativa e que fica perdido para sempre. São consideradas aqui como os ditos, ditos tão indizíveis que podem ser entendidas como não ditos, e mais, como interditos, ou seja, ditos tabus, interditados pela ordem da lei. Aquilo que jamais poderia ser aí colocado, cuja função seria romper com o discurso do Outro como uníssono e alienante, chamando a atenção do passante, habitante ou não deste corpo, tanto ao seu próprio desejo, quanto àquele ao qual ele está alienado.

Este segundo núcleo, nomeado de **FLUORESCÊNCIAS** estará sendo apresentado juntamente com **CORPUS URBANUS**, na finalização do mestrado.

FLUORESCÊNCIAS

FLUORESCÊNCIAS. [de fluorescer + -ência] S.f. Fís.

1. Luminescência provocada pela conversão, em corpo, de alguma forma de energia em radiação visível, com um tempo de decaimento da ordem de 10^{-8} segundos; luminescência cujo tempo de decaimento independe da temperatura.
2. Propriedade que tem certas substâncias de se tornarem luminosas, sem aparente elevação da temperatura, quando expostas à ação de qualquer forma de energia radiante. [Cf. luminescência, fosforescência e florescência.]⁷

⁷ [Op. Cit. pp.638.]

FLUORESCÊNCIAS

O curta teve a captação feita em 16mm e finalização em beta. Foram filmadas tomadas de vários pontos de alta circulação de pessoas e carros, tais como Vale do Anhangabaú, Praça da Sé, Minhocão (Elevado Costa e Silva), Av. Paulista, Av. Faria Lima, Av. 23 de maio e Av. Consolação.

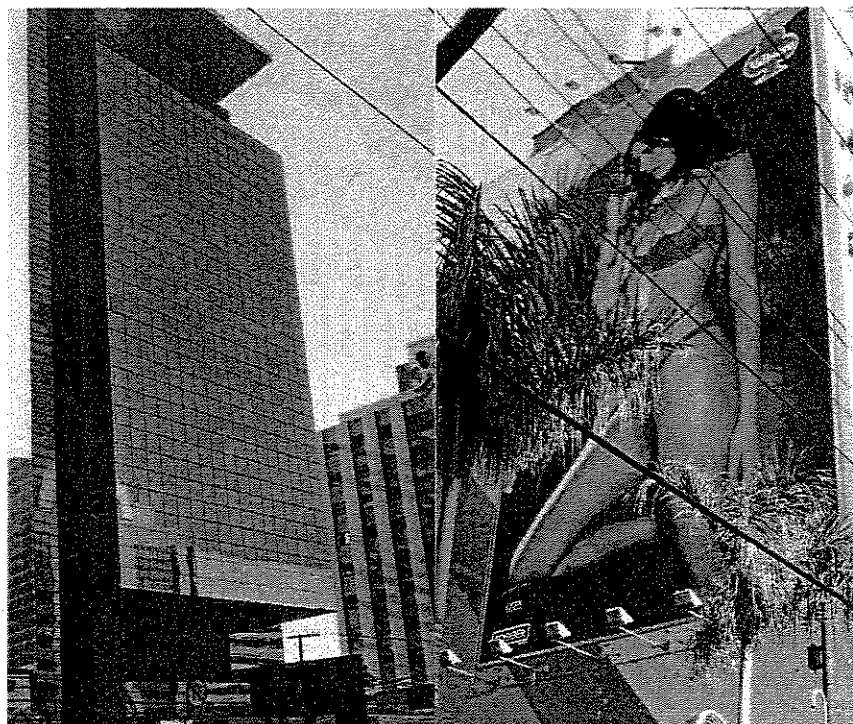
Nestes pontos foram selecionadas paredes cegas, túneis, pontes e outros equipamentos urbanos nos quais foram sobrepostas, digitalmente, imagens cedidas por uma produtora de filmes.

O trabalho tem com o *leit-motiv* a questão da cidade como corpo, não qualquer corpo, mas aquele ao qual estamos todos referenciados, ou seja, uma alteridade da qual o cidadão não escapa, e que acaba por ser determinante na vida de quem o habita (estas idéias serão explicitadas e elaboradas nos capítulos que se seguem). Neste sentido, tornará manifesto conteúdos latentes que aparecem todo o tempo, seja na forma de conceber os espaços públicos, seja em uma das muitas peles que recobrem este corpo, ou na superfície dos *out doors* publicitários colocados estrategicamente nos cruzamentos e nas bordas, criando grande parte da paisagem visível das principais avenidas da cidade, ou ainda no recorte sinuoso de uma curva, uma esquina ou um viaduto.

Em contrapartida à paisagem visível e cotidiana, o

objeto desta reflexão é a paisagem invisível e subterrânea (subcutânea?).

Portanto, ao selecionar trechos curtos, de cenas de sexo, recorta-las e sobrepo-las digitalmente às paredes cegas e equipamentos urbanos, constitue-se uma segunda pele que recobre a pele urbana. Foram utilizadas, não as imagens das cenas como um todo, mas somente aquilo que não é permitido mostrar, ou seja, os órgãos sexuais femininos e masculinos em íntimo contato. Tal conteúdo não poderia ser exposto diretamente em espaços públicos, pois vai contra a lei, a moral e os bons costumes que ditam que, se não é permitido mostrar as “vergonhas” em público, muito menos copular.



É permitido mostrar todo tipo de sedução, de apelo, onde tais cenas (vetadas) aparecem por metonímia. No lugar do corpo despido da mulher, uma mão em concha por entre as pernas está ali colocada para ocupar o lugar da imagem que a origina. Uma curva acentuada, um vão, uma passagem estreita: não teriam estes elementos esta a função? Os monumentos e os edifícios, os arranha-céus cada vez mais elevados, também colocam a sexualidade em questão. Portanto, seria a primeira imagem indizível e interditada de uma cadeia significativa, o que está no fulcro de todas estas outras cenas que lhe são substitutas. É possível localizar aí o tabu estruturador do espaço urbano.

O curta metragem foi realizado para mostrar fragmentos do real desse corpo urbano, embora revele o próprio imaginário através do simbólico. O imaginário e o simbólico aqui podem ser urdidos em vários níveis, desde a própria representação videográfica, permeando a representação do corpo urbano, à cena dentro da cena, ou seja, as imagens sobrepostas à outras imagens.



CAPÍTULO I

CONCEITUAÇÃO

Neste capítulo será trabalhado o instrumental aplicado no decorrer da dissertação, que tem sua origem em diferentes campos de saber.

Os conceitos psicanalíticos estão referenciados, como já foi colocado, às teorias de Freud e Lacan. Foram utilizados pela necessidade de incluir as instâncias de sujeito e de desejo como parte fundamental na análise das situações urbanas, não considerando a cidade apenas como uma resultante de um processo historicista de urbanização e formação de grandes centros. Assim, a Psicanálise, aqui, fica em função, não da clínica, mas da cultura.

Para dar início a esta explanação, é necessário introduzir o inconsciente. Trata-se daquilo que Lacan, em seus ESCRITOS assim descreve:

“ O inconsciente é este capítulo da minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser reencontrada; o mais das vezes ela já está escrita em algum lugar. A saber:

— nos monumentos: isso é meu corpo, isto é, o núcleo histórico da neurose onde o sistema histórico mostra a estrutura de uma linguagem e se decifra como uma inscrição que, uma vez recolhida, pode sem perda grave, ser destruída;

— nos documentos de arquivos também: e são as recordações de minha infância, impenetráveis como eles, quando eu não conheço a proveniência;

— na evolução semântica: e isto responde ao estoque e às acepções do vocabulário que me é particular, como ao estilo de minha vida e a meu caráter;

— nas tradições também, e mesmo nas lendas que sob uma forma heroicizada veiculam minha história;

— nos rastros, enfim, que conservam inevitavelmente as distorções, necessitadas pela emenda do capítulo adulterado nos capítulos que os enquadram, e das quais minha exegese restabelecerá o sentido.”¹⁰

E ainda:

“ O inconsciente é um conceito forjado sobre o rastro do que opera para constituir o sujeito.”¹¹

¹⁰ in LACAN, Jacques, ESCRITOS, São Paulo (Ed. Perspectiva), 4ª.ed., 1996, pp. 124.

¹¹ [Op. Cit. pp. 125].

O inconsciente permite situar o desejo, uma vez que este se coloca sempre como desejo inconsciente. É assim colocado pois, na origem daquilo que é pensado como sabido, ou que, às vezes, nem é pensado, outros motivos se alojam e ficam recalçados, habitando esta região pantanosa também denominada de "outra cena". É possível colocar, então, que há sempre uma causa formal, e que esta causa é um significante. Se está na origem, é o significante primeiro de uma série que se associa à partir dele, mecanismo este que o coloca fora da cadeia associativa, tonificando sua qualidade enquanto único e exilando-o com o status de perdido para sempre. A origem é sempre mítica, não faz parte daquilo que pode ser acessado ou assegurado.

Então, o desejo aparece como condição fundante para a existência de um sujeito. Desejo de quem? Materno, a princípio, aquele que, veiculado através do olhar, determina o contorno, o desenho e os limites da unidade corporal daquele que é olhado. Mas materno, aqui, não se reduz à condição de um olhar da mãe enquanto progenitora, mas como função materna. Função esta que pode ser preenchida por outras instâncias. Aqui é importante salientar que, do mesmo modo, podemos desarticular a figura do pai da função paterna, e o falo da função fálica. O que vem designado como função habita a instância do simbólico.

Lacan coloca três instâncias como constitutivas do sujeito: o Real, o Simbólico e o Imaginário.

Por Real, entende-se a dimensão inapreensível de qualquer corpo, seja ele humano ou não. Não é, por ser inapreensível, esotérica ou imaterial. Mas é aquilo que se poderia ser colocado como a radicalização da coisa em si mesma, de tal modo, que não seria possível, para nada, nela ou fora dela, saber do que se trata.

Neste ponto, os poetas costumam saber sobre o assunto mais que qualquer um:

“ Estamos nós talvez *aquí*, para dizer: casa, ponte, fonte, porta, jarro, árvore de fruta, janela, — quando muito: coluna, torre...? mas para *dizer*, entende-o, oh! Para dizer de tal *maneira* como mesmo as coisas jamais pensaram ser tão íntimas.”¹²

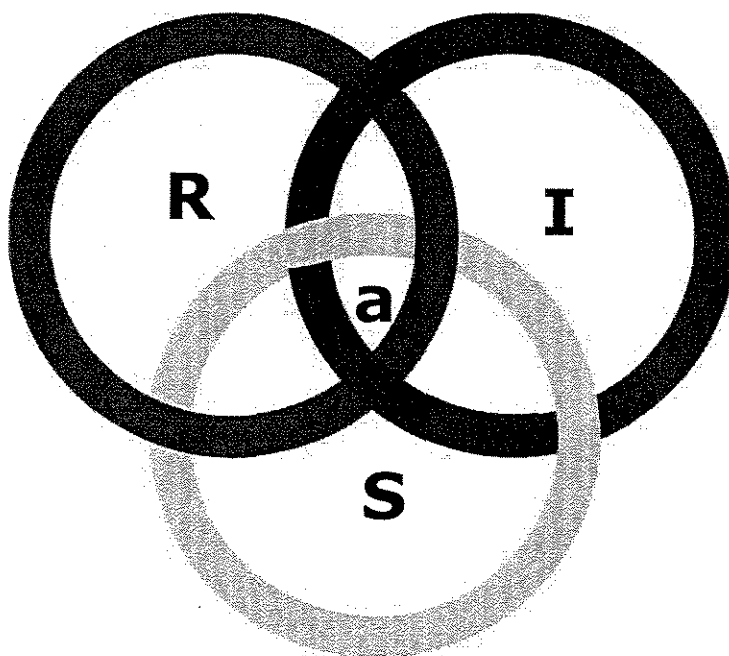
Por Imaginário, a dimensão do corpo gozoso, entendido aqui como narcísico. Também aquilo que tem relação direta com imagem, e ainda, imaginação. Por exemplo, quando um olhar recorta o contorno de um corpo e o nomeia, este recorte e o reconhecimento deste recorte são imaginários, enquanto nomear é uma operação simbólica.

E o Simbólico é a dimensão da lei, da linguagem, e da

¹² RILKE, Rainer Maria, Poemas, AS ELEGÍAS DE DUINO E SONETOS A ORFEU, Prefácios, Seleção e Tradução de Paulo Quintela, A OITAVA ELEGIA, Coimbra (ed. O OIRO DO DIA), 1ª ed., 1983, pp. 220.

função como lugar estrutural. Através do simbólico se nomeia, no sentido de colocar algo como destino inexorável: o nome. No que se refere à lei, é aquilo que limita o gozo e, portanto, insere o sujeito na ordem da linguagem.

Estas três dimensões do ser falante amarra no que chamou de nó borromeano, em cuja consistência essas instâncias ficam de tal modo engatadas entre si, que não é possível retirar uma sem desarticular o nó. Constitui, desta forma, uma condição existencial para o sujeito. Sem esta amarração, ou com essa mal articulada, este não existiria ou existiria em condições psíquicas muito precárias.



A ilustração acima refere-se ao nó borromeano utilizado por Lacan para representar a articulação dos três registros.

CORPO

“SÓ SE INGRESSA NO CONHECIMENTO
PELO UMBRAL DO CORPO.”

PAUL VALÉRY

“Do latim CORPUS. (...) A parte central ou a principal de um edifício. (...) A substância física ou a estrutura de cada homem ou animal. (...) A parte essencial, principal ou central de certos objetos. (...) O ser humano morto. (...) Porção limitada de matéria.”¹³

A idéia de **CORPO** abordada pela dissertação é a do organismo vivo, pulsante, corpo que respira, deseja e sonha, ou seja, habitado e integrado com um sujeito psíquico. É necessário fazer, aqui, a diferenciação entre corpo vivo e corpo morto. **CORPO VIVO** é sinônimo de soma desejante, produtora,

¹³ in FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, Novo Dicionário da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro (Ed. Nova Fronteira), 1ª.ed., 1975, pp.387.

cujo inconsciente não cessa sua atividade.

CORPO MORTO, entendido aqui como resto, em decomposição, sem sujeito, é, aquele em constante estado de transformação. Mas enquanto real, sem as dimensões simbólicas e imaginárias da proprioceptividade; socialmente ausente, definido na sua condição de matéria e energia.

Corpo vivo alude ao sujeito enquanto sujeito social. Corpo morto trata da interrupção com esse social, do desaparecimento do sujeito enquanto corpo, e a ausência deste corpo da esfera das relações humanas, mas não do meio construído e/ ou natural. A primeira idéia é a de um cadáver, um corpo em putrefação. O corpo em si, isto que resta, continua a modificar-se, reage per si, a partir das funções que o ligavam ao meio em que habitava, sendo objeto de uma série de reações.

É possível, por meio da observação de um corpo neste estado, assistir a essas transformações: aparentemente, em um primeiro momento, o caos domina a cena. Em seguida, vê-se uma reordenação desta composição física, que adquire uma nova ordem por meio de outros fluxos, ritmos e qualidades, muito diferentes das anteriores. O que acontece quando são interrompidas as funções vitais? Essas não param todas ao mesmo tempo e em um golpe só. Uma longa jornada fará com que este corpo material deixe a vida apenas entrar e durar no registro do simbólico, através da continuidade do nome, para além da imagem corporal que o sustentava. Já um corpo

“mortificado” poderia ser pensado como um corpo angustiado, em estado de urgência, que não está na plenitude de suas condições.

“Quem sabe se o ponto crítico, no qual datamos o homem como ser falante, seja a sepultura, quer dizer, alí onde se afirma que faz parte de uma espécie onde, diferente de qualquer outra, o corpo morto guarda aquilo que, ao vivente, outorga-lhe suas características: o corpo (*corps*). O cadáver (*corpse*) resta, mas não se torna detrito — esse corpo que habitava a palavra e que a linguagem cadaveriza.”¹⁴

Se, para a Psicanálise, corpo é sinônimo de gozo, a morte se coloca como seu limite máximo, mas também como seu fim. A língua francesa nomeia o orgasmo como *petite mort*, morte pequena, em oposição à grande morte, a derradeira, o fim último do gozo.

“O gozo só se apreende, só se concebe pelo que é corpo. Seja qual for a maneira como goza, bem ou mal, ele só pertence a um corpo de gozar ou não gozar, ou

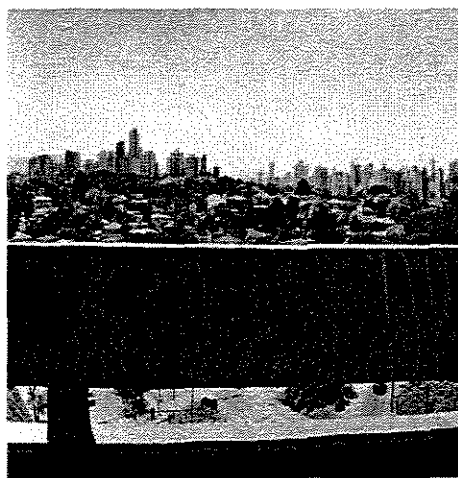
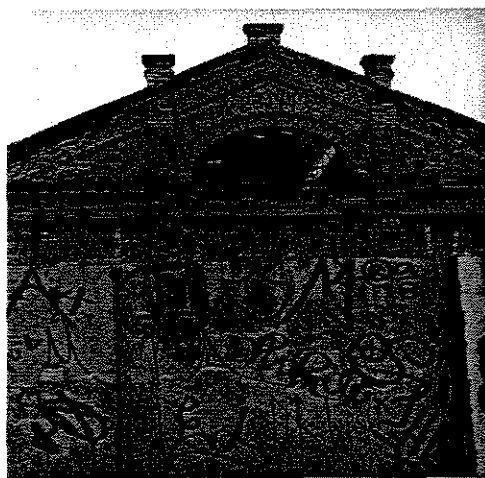
¹⁴ in LACAN, Jacques, PSICOANÁLISIS RADIOFONÍA & TELEVISIÓN, Barcelona (Editorial Anagrama), 1ª ed., 1977, pp. 19.

pelo menos, é essa a definição que daremos ao gozo.”¹⁵

É preciso fazer, aqui, a distinção entre corpo e carne. A carne, isto é, o que resta do corpo na morte, carne em decomposição, ossos, pó, terra. A circulação garante que esta carne não esteja morta, mas não mais do que isto. Os registros do simbólico e do imaginário são aquilo que faz com que este corpo não seja só matéria, mas seja aquilo sobre o que o sujeito cavalga.

“El sujeto del inconsciente embraga sobre el cuerpo”¹⁶

Lacan nota que na língua inglesa, à diferença da francesa, existem duas palavras para denominar corpo. Uma refere-se ao corpo vivo, ou seja, *body*. E, a outra, *corpse*, significa corpo morto. Já no francês, ***corps*** e ***corpse*** coincidem.



¹⁵ Citação de LACAN, Jacques, in Nasio, J.-D., CINCO LICÇÕES SOBRE A TEORIA DE JACQUES LACAN, Rio de Janeiro (Jorge Zahar editor), 1ª ed., 1993, pp. 145.

¹⁶ in LACAN, Jacques, PSICOANÁLISIS RADIOFONÍA & TELEVISIÓN, Barcelona (Editorial Anagrama), 1ª ed., 1977, pp. 124.

CORPORICIDADE

Esta pesquisa trata da cidade como corpo formado, não pelos fechamentos, mas pelos ocos, constituído pelos vazios existentes entre uma edificação e outra, tornando-se assim lugar de pura **ausência**.

“ O oleiro faz girar seu vaso em torno do vazio que fura em seu centro, como o arquiteto eleva suas paredes em torno de volumes vazios. O que o artista cria é talvez menos a parede, que ele nos oferece como *Trompe L’oeil*, do que o vazio que esculpe.”¹⁷

Cidade sinuosa, elástica, com seus desvios, suas ruas elípticas, eróticas, suas curvas, seus arcos botantes, sua pele. Tocar a cidade, ser tocado por ela. Tocado, seduzido, engolido — ser violentado, exposto, desnudado, tal qual sol posto — ser conduzido por seus canais, ouvir seus tons, seus sons, sua música. Percorrer suas cores rasgando a pele nas ásperas texturas. A cidade toca o sujeito com sua absurda orquestra, cujo espetáculo não se interrompe nunca, cuja frequência nina bebês e faz poesia. O único dos nossos sentidos que não podemos “fechar” é o da escuta, são os ouvidos — orifícios

¹⁷ In Lacan, Jacques, Seminário: Ética da Psicanálise, Rio de Janeiro (Jorge Zahar editor), 1ª ed., 1992.

sempre abertos, atentos e cuja memória se acumula no corpo urbano, acostumando-se aos seus sons como alguém se acostuma à voz do ser amado, percorrendo assim suas entonações, seus acentos e seus silêncios, seus suspiros e seus não-ditos.

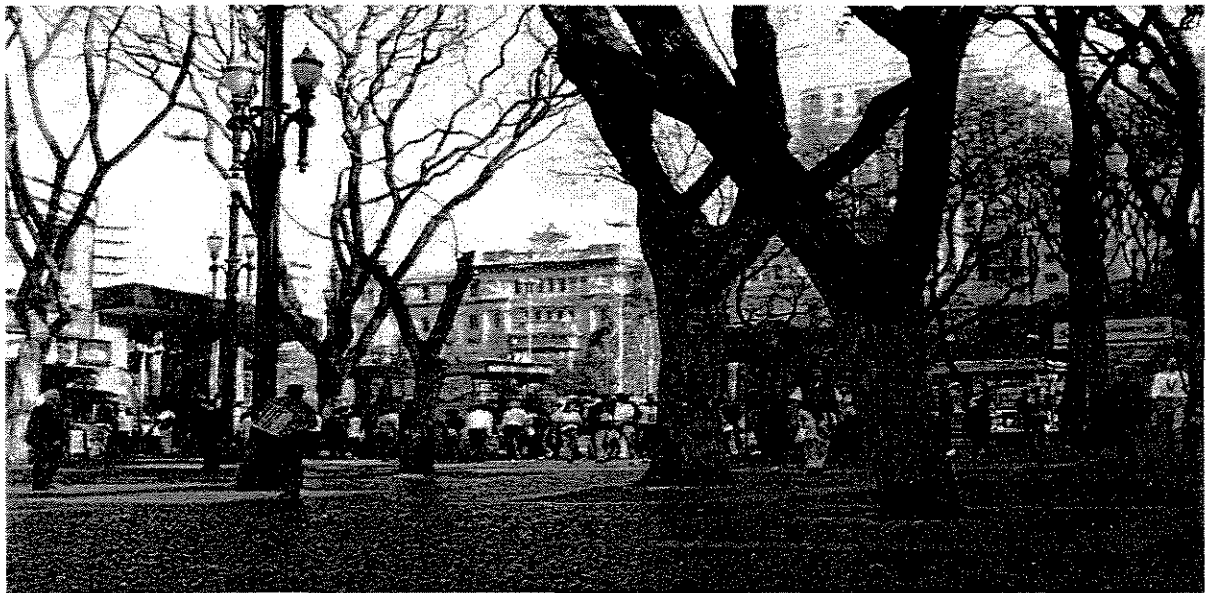
Tal qual **esfinge**, a cidade diz incessantemente ao cidadão: **DECIFRA-ME OU DEVORO-TE!** Enquanto ele tenta descobrir seus segredos incansavelmente, percorrendo sua língua, ao mesmo tempo se seduz com seu canto de sereia. Descobrimo-a, tal qual Édipo, não se livra de sua fúria e de sua fome.

Devorado por ter cão, devorado por não tê-lo. O sujeito na cidade barganha com a morte. Pretende matar o tempo e ainda, tendo o movimento do carrasco, tenta ser a morte de outros no lugar de ser ele o sujeito ceifado.

Percebe que quem com ele barganha é a cidade, e que esta também é a morte.



A cidade tem seus encantos. Seus líquidos: leite, água, sangue, gozo. Seus ácidos, ungüentos e licores. A cidade sua e seus odores podem ser reconhecidos muito além de suas fronteiras. Perfume de tabaco e de urina, suas longas chaminés cospem cheiro de roseiras em flor e de cherume.



A cidade escuta? Oh! Grande orelha, que tudo ouve, cuja palavra se coisifica em pressões arquitetônicas, solidificando aquilo que pode ser nomeado polifonicamente.

Ao produzir discursos, revela-se como continente do saber de muitos na pele de ninguém. E porque há uma dimensão da cidade que é puro inconsciente e por ser possível trazê-lo à superfície, também seria possível dizer que a cidade é um saber que não sabe de si.

Qual a relação da cidade com seu próprio corpo?

Antropofágica¹⁸, pois devora a si mesma, ao estrangeiro e produz¹⁹ a partir daí; masturbatória, pois o destino de suas pulsões é sempre seu próprio corpo; autofecundativa, decorrente do movimento autofágico, sendo consequência deste devorar-se e fazer nascer desde si.

O fato de ser, o corpo urbano, objeto pulsional de si mesmo, expõe qualidade exibida por Lygia Clark em seus bichos²⁰: mutáveis, articuláveis, moldáveis, objetos na mão do outro que invertem a relação da manipulação. Nem todos os caminhos são possíveis e, tanto nas obras da Lygia quanto na condição urbana, o sujeito pensa que conduz, quando, de fato, é conduzido.

Bichos-corpos, enunciando a quem passa, toca, mas nem sempre escuta: **devora-me e decifra-te!**

Novamente, seria necessário retomar a idéia do corpo como constituído por ocos, portanto permeável e poroso. Através destes orifícios dão-se suas trocas libidinais, sendo a cidade, portanto, necessariamente, um corpo erótico.

Não corpo, mas **Corpo**, pois não se refere a um sujeito ou a um objeto, mas justamente a um conjunto constituído

¹⁸ No Manifesto Antropofago, Oswald de Andrade declarou: "As migrações. A fuga dos estados tédiosos. **Contra as escleroses urbanas.** Contra os Conservatórios e o tédio especulativo." - ANDRADE, Oswald, "Manifesto Antropofago", in Revista de Antropofagia- 1º e 2º "denticões", São Paulo (ed. Abril Cultural), 2ªed., 1975, pp. 3.

¹⁹ Produção, aqui, entendido como conceito psicanalítico, ou seja, como produção inconsciente.

²⁰ Os bichos da Lygia Clark são obras interativas, feitas com placas de metal, recortadas e dobradas, articuláveis através de dobradiças.

por todos os sujeitos e todos os objetos, assim como a natureza que orbita em torno de um centro gravitacional. Este sistema integrado delimita uma alteridade da qual o cidadão não tem como escapar, pois se apropria dele.

Partindo do postulado anteriormente afirmado, ou seja, que este corpo tem suas zonas erógenas, várias interrogações são geradas, e tanto a psicanálise quanto a semiótica são chamadas a responder.

Sob um primeiro olhar, poderíamos, utilizando o instrumental teórico da psicanálise, indagar:

Qual o conteúdo latente que está em jogo nestes espaços públicos instaladores de determinadas situações urbanas?

Por exemplo: o que faz com que a prostituição se concentre em locais específicos?

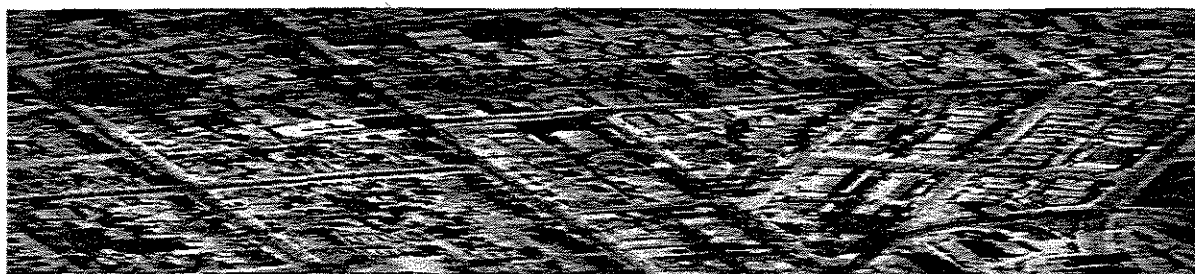
Ou ainda, o que determina suas zonas de comércio?

Todos são lugares de puro deslocamento: para o olhar percorrer, onde o fetiche toma o papel da coisa (o corpo urbano, pois como real seria inapreensível). Ou ainda, pelo viés de uma leitura semiótica: Que signos fazem com que estes sítios urbanos sejam tidos como específicos para um determinado fim?

Nos primórdios, os rios determinavam os leitos

das cidades, as linhas de comércio e expansão. Com as atuais tecnologias e dimensões dos grandes centros, quais são os fatores que tornam possíveis determinadas ocupações e urbanizações?

Esses esquadrejamentos, seja por questões raciais (que criam guetos), por especulação financeira, ou pela vitória da cidade como lugar de exclusão cada vez maior, resultam em zonas violentas, onde se acumulam os frutos das tensões que a metrópole rejeita e escamoteia. Frutos que persistem como dejetos, representação daquilo que a própria cidade nega em si.

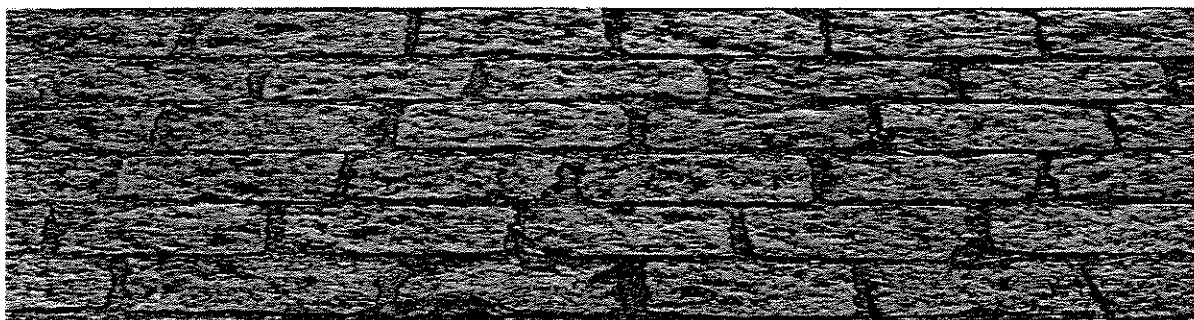


A urbe, com seu grande olho, expõe uma cidade perturbada por seu inconsciente fervilhante, revela o que vaza por seus não ditos, escapa de seus fluxos, e escorre por seus poros, construindo e atualizando a estrutura de pensamento que a ergue. Através do seu corpo — corpo agonizante que, hipocondriacamente, vive dos desequilíbrios dinâmicos sem conseguir desenhar seu sintoma, remete ao sujeito habitante deste oco à responsabilidade por seu gozo, estado esse que se mantém por conta de sua caoticidade.

CIDADE SUTURADA

A cidade como corpo, organismo vivo e impulsivo, com seus fluxos, seus líquidos, seus restos... Corpo habitado por mil outros corpos, fantasmagoria de corpo, nunca próprio, onde residem as memórias. Corpo residual, coberto por várias camadas, muitas peles antes da carne. Muitos tempos colocados no mesmo espaço, alguns visíveis, outros nem tanto... A Piratininga ainda vive na metrópole do ano 2000, assim como, o percurso que acompanhou o Tamanduateí ainda existe, só que sem o coreto, os namorados e o rio...

Sobre a pele ainda mais antiga, a da terra, a do planalto paulista, foram erguidas estruturas: ossos, sangue, carne. Sobre esta pele riscaram-se os primeiros rabiscos com fina pena: nasciam as primeiras ruas. Sobre este suave desenho carpido com o suor da enxada, assentaram-se as pedras. Paralelepípedos, criando uma nova textura para o que antes era terra.



Para além deste pequeno núcleo, haviam chácaras, divididas por cercas, tracejado leve e intermitente formando um tecido composto por áreas largas. Progressivamente, este tecido foi sendo dividido em áreas menores e, onde antes era mato, agora viam-se casas, galpões, escolas, igrejas, cemitérios e matadouros. Pequenas lojas, entrepostos de secos e molhados, hospedarias, casinhas equilibradas nas ladeiras e os palacetes dos Barões do Café.



De um desenho sem projeto a um projeto edificado: durante séculos a cidade foi sendo re-escrita através de suas plantas.

Feitas para simbolizar aquilo que já havia sido construído, representam o imaginário urbano, pois é impossível inscrever este corpo tal qual existe na realidade. Há sempre algo que escapa, uma parede a mais, uma cobertura ou um pavimento inteiro. Tais plantas são, portanto, da ordem da ficção: tentam aprisionar os movimentos deste corpo que, por si, nunca seria capturável.



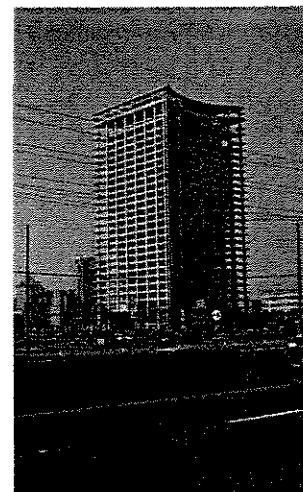
Mas podem ser da ordem dos projetos: desta vez, o desenho é feito antes da construção. Tais desenhos, muitas vezes, nunca chegam a ser edificadas, o que os coloca como pura imaginação (articulada simbolicamente). Se construídos, passam a ter "corpo", integram-se na urbe, e ganham status de corpo urbano.

São Paulo tem ainda uma terceira via, tendo como característica os edifícios que começam a ser levantados, e depois são abandonados na estrutura. Passam a fazer parte da

paisagem, mas não fazem parte daquilo que possa ser nomeado como construção. São ruínas pós-modernas. Não é necessário cercar um sítio, como em Roma, que em qualquer ponto que se escave é possível encontrar restos das civilizações que antes habitaram a região. São enormes monumentos que já surgem como ruínas em pleno centro urbano e ali permanecem, como uma presença inexorável do real.

"A palavra MONUMENTUM (...) deu origem a palavra monumento. Essa palavra vem do verbo *monare*, ou *monio*, cujo sentido original, de fundo religioso significa 'revelar, predizer, sinalizar ou advertir'. O que o oráculo advertia era um *monio*. (...) Nesse sentido, normalmente era a indicação do mal. (...) Por isto a palavra deu origem a *MONSTRUM*, que, portanto, pode ser um agente, ser, objeto, ou ainda, um símbolo que preconiza o infortúnio. A palavra *MONUMENTUM* fica sendo, portanto, uma síntese de todas estas coisas. É um sinal, um indício que invoca a aparição na memória como quando se fala de um monumento mortuário. Posto sobre um túmulo, sua visão evoca a pessoa morta que ali está. E você não vê o cadáver, obviamente. O que o monumento faz é evocar a pessoa viva, como um fantasma. Portanto, um *MONUMENTUM* é uma fonte evocadora de fantasmas, fantasmática. Ela traz sempre uma recordação, uma lembrança, uma evocação de uma experiência epifânica. Daí o efeito de terror, de

perturbação, a marca traumática que ela tem em si mesma.”²¹



Tais imagens fantasmáticas fazem parte da paisagem paulistana, mas também se encaixam naquilo que, nos três registros, é denominado por Lacan de real. O conceito abarca a idéia de resto, daquilo que não é simbolizado (dejetos, lixo, esgoto, cadáveres). São, então, mortos não enterrados, que permanecem erguidos, não tombam nunca, não desaparecem e se tornam a própria materialização do terror que representam.

.....

O corpo se expandiu, transformou-se em outro, e ainda em outro. Seu tecido foi cortado para criar o traçado das ruas e vielas. Em seguida, de avenidas, anéis e marginais. E a cada

²¹ in SEVCENKO, Nicolau "ENTRE O PARAÍSO E O INFERNO", Arte Pública, São Paulo (ed. do SESC), 1ªed.,1998, pp. 139-140.

incisão, a paisagem se modificou.

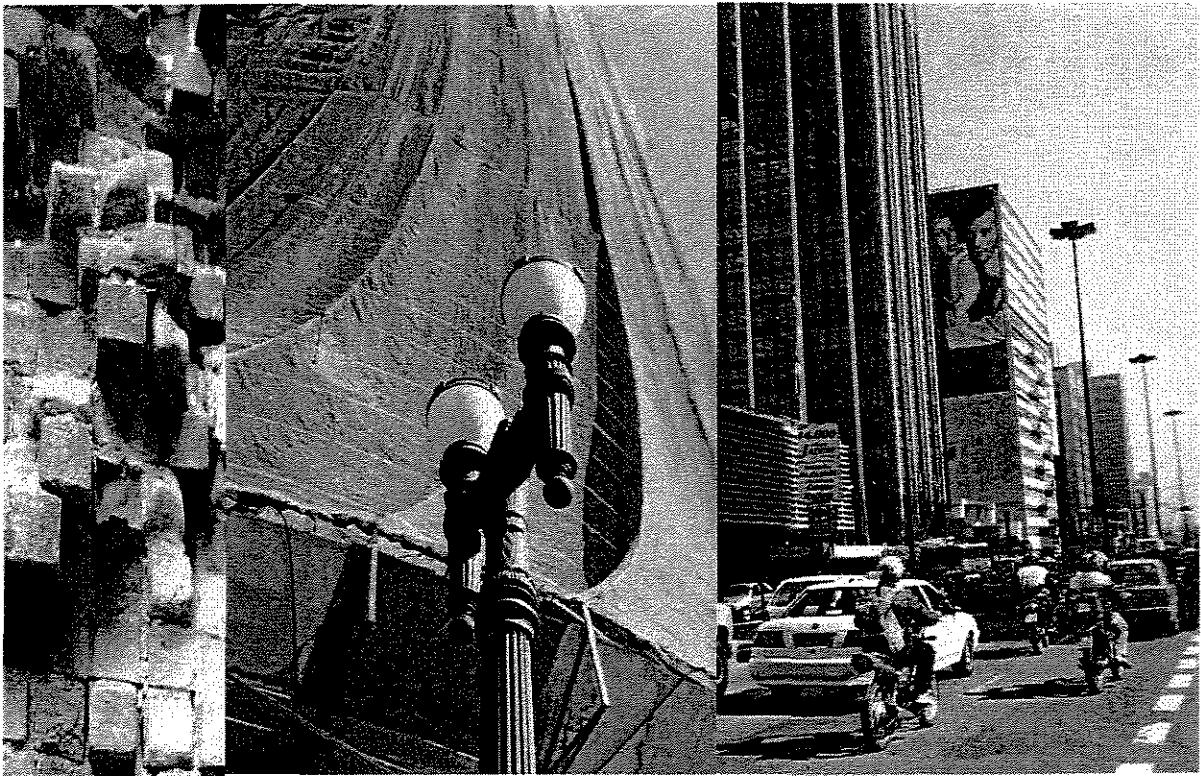


Quebras, dobras, sobreposições, simultaneidades. Operações comuns na urbe moderna. Rasgos, talhos, soluções de continuidade, suturas. Como se este corpo pudesse, tal qual fênix, sempre cicatrizar. Não se abrem apenas avenidas, subtraem-se contornos, apagam-se as memórias que, por mais que resistam na lembrança do habitante deste corpo, não resistirão ao passo do tempo e desaparecerão das referências das novas gerações. Cidades inteiras se sobrepõem, umas às outras. Seria possível dizer então que uma cidade habita um corpo alheio, ou ainda um solo alheio, sem que isto seja uma epifania.

ESCRITA DO CORPO

CORPO. Do latim *corpus, corporis*.²²

ESCRITA: "Aquilo que se escreve, qualquer sistema mnemônico usado para registrar mensagens ou fixar a memória dos acontecimentos."²³



²² in FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, Novo Dicionário da Língua Portuguesa, Rio de Janeiro (Ed. Nova Fronteira), 1ª.ed.,1975, pp. 387.

²³ [Op. Cit. pp. 557.]

A partir destes dois significantes, é possível pensar que o corpo se escreve através daquilo que permanece como resto em uma ação. Resto de que? A pergunta em seguida se instala, e traz como resposta a memória, muitas vezes inconsciente.

Não há, de qualquer forma, acesso direto ao escrito. Uma ação não é um ato ou um movimento.

O ato é sexual e não retorna. O movimento, por sua vez, é parcial e desconectado do centro ou *koshi*²⁴. A ação é um movimento conectado ao centro, com início, meio e fim, com uma inscrição no espaço/tempo, que nem sempre está referido a um sentido pré determinado, embora impulsionado por um significante.

Um significante, ou a fantasia de um significante inaugural, encontra-se na origem de qualquer ação que, por sua vez, pode repetir-se como uma maneira de não permitir que algo se apague de todo. Funciona, assim, como um rememorar significante, deste que torna a lhe originar e que mantém a própria ação sendo repetida. Mesmo quando o apagamento insiste, é para a coisa acabada que vai o olhar.

Quando se recorta a passagem de uma imagem para signo, e em seguida à palavra, o processo se dá por metonímia. E neste processo, o corpo não está considerado como uma

²⁴ "Energia" — disse o ator Kabuki Sawamura Sojurô — "Poderia ser traduzida como *Koshi*". E acrescenta o ator Nô Hideo Kanze: "Meu pai jamais dizia — use mais *koshi*. Me ensinou fazendo-me caminhar enquanto ele me puxava pelo quadril". (...) A energia como *koshi* não é uma simples alteração de equilíbrio, mas de uma tensão de forças contrapostas". In BARBA, Eugênio, *A Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo (Ed. Hucitec), 1ª ed., 1994, pp. 42.

instância que lembra e escreve todo o tempo, o que poderia ser nomeado como letras e linhas mal traçadas.

Mal traçadas, pois a construção do saber decorre, sim, das imagens que puderam ser apreendidas do real, mas não só. Podemos chamar de pulsão, libido, desejo, ou ainda de energia, *koshi*, *hara*. As imagens não reaparecerão sem algo que as acorde. Isto faz com que façam parte da linguagem, porém isso costuma ser esquecido.

O reaparecimento das imagens acontece e pode ser visto no corpo: em uma mudança na qualidade do tônus, na atenção, no olhar. No exato momento em que se rememora, o centro se conecta com esta memória colocando o corpo como um todo presente na cena. Um corpo que se escreve.

A escrita do corpo pode ser pensada com, no mínimo, três operações: tradução, transcrição e transliteração.

Transcrever "é escrever regulando o escrito em alguma coisa fora do campo da linguagem."²⁵ Nesta primeira instância, é possível notar o som, as cores, e a primeiridade de qualquer experiência.

A própria operação de transcrição se encarrega de colocar estas imagens, ou estes significantes, no campo da linguagem, por meios que persigam estes estados de coisas, estas

²⁵ in ALLOUCH, Jean, LETRA A LETRA - TRANSCREVER, TRADUZIR, TRANSLITERAR, Rio de Janeiro (Ed. Companhia de Freud), 1ªed., 1994, pp.16.

existências impossíveis de serem apreendidas como tais. Visa o Real, porém, mal dá conta da realidade.

Tradução "é escrever regulando o escrito pelo sentido"²⁶; esta dimensão é imaginária .

Transliterar "é escrever regulando o escrito no escrito"²⁷. Parte, portanto, sempre de uma transcrição, é uma operação de terceiridade. É puro simbólico.

Para o semioticista Charles Sanders Pierce, primeiridade é a primeira experiência de qualquer coisa, quando não há nenhum registro anterior e nenhum signo formado. É a qualidade do objeto sinestésico.

Dura até que haja uma reação, ou seja, que se faça sua representação, o que é chamado de secundidade. A terceiridade se caracteriza pela repetição da experiência, ou seja, das reações.

Para apreender algo sobre o corpo urbano, e para entender como se dão as três operações anteriormente citadas, é necessário escutá-lo. Deixa-lo escrever livremente no espaço/tempo para, em seguida, observá-lo. É possível, então, pensar sua construção e fazer o que aqui poderia ser chamado de um trabalho de carpintaria, analisando suas qualidades e revendo sua escrita.



²⁶ [Op. Cit. pp. 15.]

²⁷ [Op. Cit. pp. 16.]

Todo ato de escrever contém em si uma certa impossibilidade, pois por último trata-se do desejo, o que torna a escrita uma ação sempre faltosa, portanto passando de obra acabada a processo de construção.

Porém, a possibilidade de elaborar a construção de forma não cotidiana, resulta na teorização de uma re-escrita, onde atuam outras qualidades, para que o sujeito fique implicado (e não tenha com se abster deste fato), abrindo, assim, possibilidade de novos rumos, tanto para o corpo da cidade quanto para o próprio cidadão em questão, que escrevem e são escritos a um só tempo.



CAPÍTULO II

AMAR A CIDADE É ESTAR SOZINHO

"AH, TODO O CAIS É UMA SAUDADE DE PEDRA!"

Álvaro de Campos²⁸

"A CIDADE É A REALIZAÇÃO DO ANTIGO
SONHO HUMANO DO LABIRINTO.

O FLÂNEUR, SEM O SABER, PERSEGUE ESTA REALIDADE."

Walter Benjamin²⁹

"HACIA 1840 FUE DE BUEN TONO EN LOS PASAJES PARISINOS IR DE
PASEO COM UNA TORTUGA. ELLA MARCABA EL "TEMPO" DEL FLÂNEUR, EL
CALLEJEANTE VAGA BUNDO DE UNA GRAN CIUDAD AÚN APACIBLE."

Oscar Fontrodona ³⁰

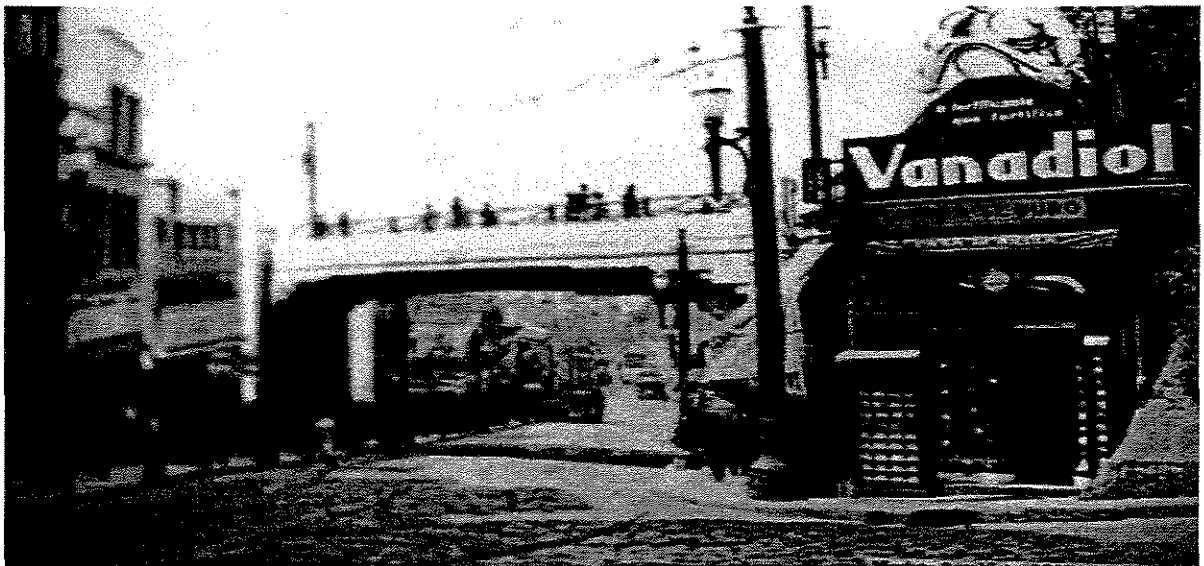
²⁸ in PESSOA, Fernando, POESIAS DE ÁLVARO DE CAMPOS - ODE MARÍTIMA, São Paulo (ed. Martins Fontes), 1ª ed., 1993, pp. 30.

²⁹ in BENJAMIN, Walter, "OBRAS ESCOLHIDAS III. CHARLES BAUDELAIRE - UM LÍRICO NO AUGO DO CAPITALISMO", São Paulo (Ed. Brasiliense), 3ª ed. 1997, pp. 203.

³⁰ in FONTRODONA, Oscar, dossier Ocio\$os\$ - de TIENDAS - CURIOSAS, CONVENCIONALES O MAREANTES, publicada em AJOBIANCO, Barcelona (EDICIONES CULTURALES ODEÓN), número 61, março de 1994, pp. 38.

Amar a cidade é estar só.

Viver das memórias, dos esquecimentos, das diluições, dos apagamentos. E sentir-se apaziguado com o desconhecido, com o anonimato, com o novo. Como se o desejo do novo substituísse a necessidade da elaboração e da construção deste lugar urbano, desconsiderando que seus trajetos constróem percursos de vida.



As demolições constantes, porém, não conseguem suprimir as imagens no inconsciente, mas reconstituem imaginariamente recortes, sobreposições e colagens, criando assim, cidades imaginarizadas que funcionam como suporte das lembranças.

Tais demolições, para além das operações do inconsciente, facilitam o recalcamiento daquilo que se coloca

de urbanismo e patrimônio histórico. Talvez se constitua como um movimento de afirmação desse enquanto tal, que acaba por de urbanismo e patrimônio histórico. Talvez se constitua como um movimento de afirmação desse enquanto tal, que acaba por apagar este império colonizado sem perceber que nada mudou, a não ser o nome de seu senhor.

“ Por que o novo envelhece tão rápido?”³¹

Porque representa a falência do espaço do sujeito urbano e a diluição sistemática do Outro enquanto aquele que mantém a transferência funcionando. Porque este Outro só quer, de forma narcisista, a parte que lhe cabe na partilha. Então, é possível falar de um abandono, de um saber que se perde, de um desaparecimento que leva consigo o valor que o construiu.

Só é possível demolir a cidade quando esta, resta sem valor. O novo entra, então, como resposta à necessidade imperiosa de não deixar o vazio entrar.

De que São Paulo estamos falando? A de 1700, 1905, 1950 ou 1999?

Das largas avenidas, seus edifícios de vidro e espelhos

³¹ Esta frase faz referência ao título de um artigo escrito por Witte, B. Por que o novo envelhece tão rápido? Revista da USP, São Paulo (EDUSP), SET/NOV 1992, pp 103.

Amar a cidade é ser um pouco *flâneur* e muito solitário, é estar cercado e anônimo, é não mais reencontrar a antiga viela, não conhecer mais o dono da venda, a vendedora de flores, os que moram perto, nem mesmo os que moram longe. É poder se dissolver na multidão atônita, afônica e alienar-se neste grande corpo do Outro. É eleger a alienação e o isolamento como meio de vida. Não mais reconhecer a sua planta e ajudar a apagá-la para criar novos desenhos que, antes mesmo de se estabelecerem, serão modificados. Ser, como uma espécie de destino, a própria coisa apagada, e ainda assim continuar apagando aquilo que nem mesmo mais se conhece, como um amor suicida.

Amar a cidade é viver um sonho que não é seu, como se assim se enganasse a morte, caminhando cegamente para ela. Caminhar cegamente, andar à toa, flunar, por fim.



Diz Walter Benjamin a respeito do *flâneur*, idéia retirada da obra de Charles Baudelaire:

"O 'fenômeno da banalização do espaço' é a experiência fundamental do *flâneur*. Como ele também se mostra, sob outra perspectiva, nos interiores da metade do século, não se deve rejeitar a hipótese de que o florescimento da *flânerie* ocorra na mesma época. Por força deste fenômeno, tudo o que acontece potencialmente neste espaço é percebido simultaneamente. O espaço pisca ao *flâneur*: o que terá acontecido em mim? Fica ainda por esclarecer, decerto, como esse se relaciona com a banalização."³²

Então, o *flâneur* é este sujeito que vagueia sem rumo certo, em um eterno fruir, cuja temporalidade não está atada ao tempo presente ou ao tempo de Cronos, mas à sua relação com o espaço urbano, e portanto, ao tempo enquanto interioridade. E ainda:

"Dialética da *flânerie* : por um lado, o homem se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro é totalmente insondável, o escondido."³³

³² in BENJAMIN, Walter, "OBRAS ESCOLHIDAS III, CHARLES BAUDELAIRE - UM LÍRICO NO AUGE DO CAPITALISMO", São Paulo (Ed. Brasiliense), 3ª ed. 1997, pp. 188.

³³ [Op. Cit. pp. 190.]

É possível colocar, neste caso, a *flânerie* como condição para uma **fundação do sujeito urbano**, posto que o olhar do outro, passante, transeunte e anônimo o reconhece sem reter, e o coloca em questão. Ele escapa de ser pego, o sujeito passa, porém está cercado e solitário a um só tempo.

Mais, ainda: o sistema aberto do *flâneur*, o que Benjamin chama de **irresolução típica do flanador**, corresponde à arte de perder-se, mas, também a uma certa prática do ócio.

"A ociosidade do *flâneur* é uma demonstração contra a divisão do trabalho."³⁴

Aqui inclui-se a pergunta: a quem é permitido flunar? A quem não necessita empregar este tempo na garantia da subsistência. Aos que flanam sem estas condições dá-se o nome de indigentes ou *homeless*.

Para além do andar errático e sem rumo, flunar é um conceito que só existe através da cidade, é ela, em sua multidão atônita, anônima e perdida, que pode se dar o ato de perder-se. O olho do outro, que aprisiona e flagra, mas também solta, e desaparece... enfim: passa, mas não permanece.

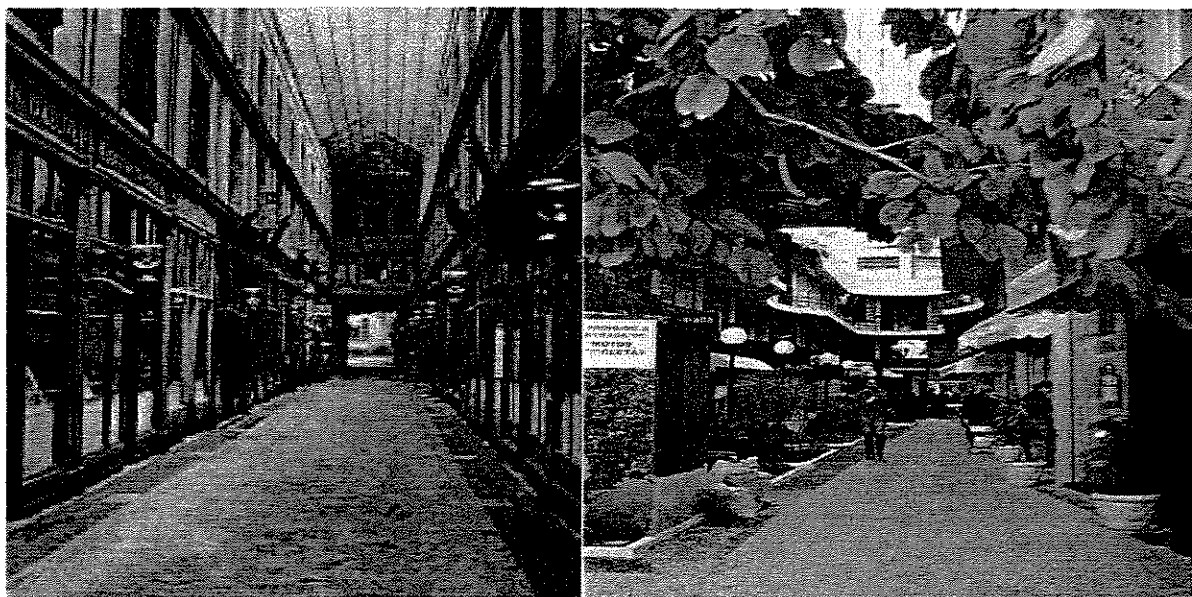
³⁴ [Op. Cit. pp. 199.]

É, na Paris do Segundo Império que a figura da burguesia se firma enquanto tal, construindo o novo centro nervoso dessa capital: as galerias. E é aí que nasce a personagem do *flâneur*, apontado tanto por Baudelaire quanto por Benjamin no final do século passado e início deste século. Este mesmo fenômeno pode ser observado nas fotos de São Paulo do começo do século, na região central como Rua Direita, Ladeira Porto Geral, Ladeira General Osório, Praça Patriarca, etc...



Hoje, é possível ver tal evento na cidade, na região dos Jardins: são ruas inteiras que cumprem a função de passeios públicos. As feiras abertas também cumprem tal função. Tanto as de hortifrutigranjeiros quanto as de artesanato são, para além do utilitarismo, locais para caminhar, olhar, ver e ser visto.

A evolução histórica trouxe um substituto parcial das galerias: os grandes shoppings centers atuais. À diferença de suas antecessoras, estes centros comerciais anulam a questão da rua e da vida que nela acontece. Dentro, tudo é artificial, não se vê um final de tarde ou um amanhecer, a luz não é natural, o ar é condicionado, portas o separam da cidade, selecionando o público que neles entra: seja pelo preconceito, seja pela força.



Não há perfumes, brisas e surpresas que a vida ao ar livre oferece. Tudo acontece de forma previsível, e tem um preço. Flanar nada custa como produto a ser consumido, ao contrário, é um conceito e um modo de vida. Talvez hoje esta idéia esteja sendo substituída pela navegação na internet

Para o flâneur, a cidade é o cenário onde tudo acontece. Neste sentido, seus habitantes seriam personagens de suas próprias vidas, e qualquer olhar que se detivesse sobre uma ação que se desenvolve neste espaço, passa a ser o espectador para quem esta estória vai sendo contada.

"Posso tomar um espaço vazio e chamar de palco. Um homem o atravessa enquanto outro o observa, e isto é tudo o que é necessário para que uma ação teatral aconteça."³⁵



³⁵ in BROOK, Peter, The Empty Space, Londres (Ed. Pelican Books), 1ª ed., 1990, pp. 11.

ou dos sobradinhos que se amontoam e se esquivam nos bairros?

Brook acrescenta mais adiante:

"O trabalho do ator nunca é feito para uma audiência, mas sempre para uma pessoa."³⁶

Aqui é possível construir uma articulação Lacaniana, colocando o Outro (A) como onividente, instância simbólica presente no Imaginário do sujeito que faz a cena, com existência projetada sobre um Real, que pode ser tanto um outro que para o ator adquira este status, como para um estado, um emprego ou qualquer outra coisa que incida sobre a ação.

Assim, os olhos que observam estão dentro, não fora, são a cidade (A). Mesmo que um personagem se coloque fora de circulação e só observe, ou que a cena lhe seja direcionada, esta dimensão do outro enquanto interioridade não se descarta.

Cidade possuída, jamais entregue.



³⁶ [Op. Cit. pp. 57.]

CRISTAIS ÓPTICOS

OLHARES CRISTALINOS

“A CIDADE SE ESPELHA EM MILHARES DE OLHOS,
EM MILHARES DE OBJETIVAS.”

Walter Benjamin³⁷

“O OLHO EXISTE EM ESTADO SELVAGEM, MAS QUEM TABULARÁ A ESCALA
DA VISÃO ?”

André Breton³⁸



³⁷ in BENJAMIN, Walter, RUA DE MÃO ÚNICA - OBRAS ESCOLHIDAS II, São Paulo (ed. Brasiliense), 5ª ed., 1995, pp. 197.

³⁸ in LIMA, Sérgio, A AVENTURA SURREALISTA - TOMO 1 (Le surréalisme et la peinture - de Breton, 1925), Petrópolis (ed. VOZES), São Paulo (editora da UNESP) E Campinas (editora da UNICAMP), 1ª ed., 1995, pp. 239.

A cidade se revela através da luz. Imagens, fragmentos de memórias, restos, rastros, sombras. Aberturas, perspectivas de vertigem e de abismo, limites, transgressões, rupturas.

O que retém estas imagens na retina é o cristalino do olho - impossível sem o cristalino do olhar.

O cristal, tal qual crisálida - cristálida, transforma-se com a luz para ser uma outra face desta cidade nunca de todo apreendida.

A transparência do cristal *versus* a opacidade do vidro utilizado enquanto espelho. Não se vê através, o limite é a própria imagem na retina de quem observa.

Não se vê através onde não há horizonte para além do narcisismo. O campo visual fica reduzido ao limite do próprio olhar ou, ao olhar, como objeto de si mesmo, ou ainda, a um olhar sem alteridade. Se projetássemos uma cidade de espelhos, tal situação reduziria o sujeito a uma situação psicótica.

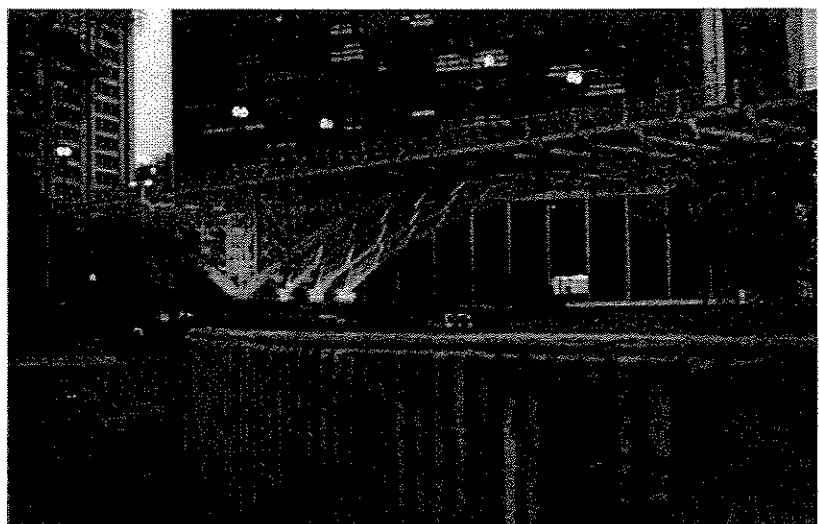
Temos, então, uma semi-ficção que poderia ser nomeada tendo em vista o sujeito dividido como sua própria alteridade, supondo que esta alteridade em si mesma registra um certo apagamento da ausência do outro.

Tal situação revela uma sociedade contida no seu encantamento pelo auto-retrato. Cidade cujo discurso capital baseia-se no mito do in/divíduo, mascarando o insuportável desta divisão que aponta algo da ordem da morte.

É possível dizer então que a pulsão de morte marca, portanto, a própria necessidade de elaboração de um discurso uníssono. Esta tentativa de fazer desaparecer o inevitável que é a morte gera a falência deste discurso que vem necessitando de edifícios cada vez mais altos para se manter.

Esta exposição recria simbolicamente fragmentos do imaginário urbano construindo um espaço onde a luz projetada, emitida, ou ainda, a luz que atravessa os corpos escreve sobre a pele a ficção de seus afetos, das suas saudades, de suas lembranças e, principalmente, de seus esquecimentos. A história do que se apaga no registro do Real (que reverbera no novo) faz com que algo se mantenha **para além do edifício que cai.**

O que fica, faz com que seja possível dizer que a São Paulo de 1915 ainda vive na São Paulo de 1999. Que no espaço algo se mantém para além da matéria edificada.



CAPÍTULO III

A MEMÓRIA RECALCADA NO CORPO URBANO

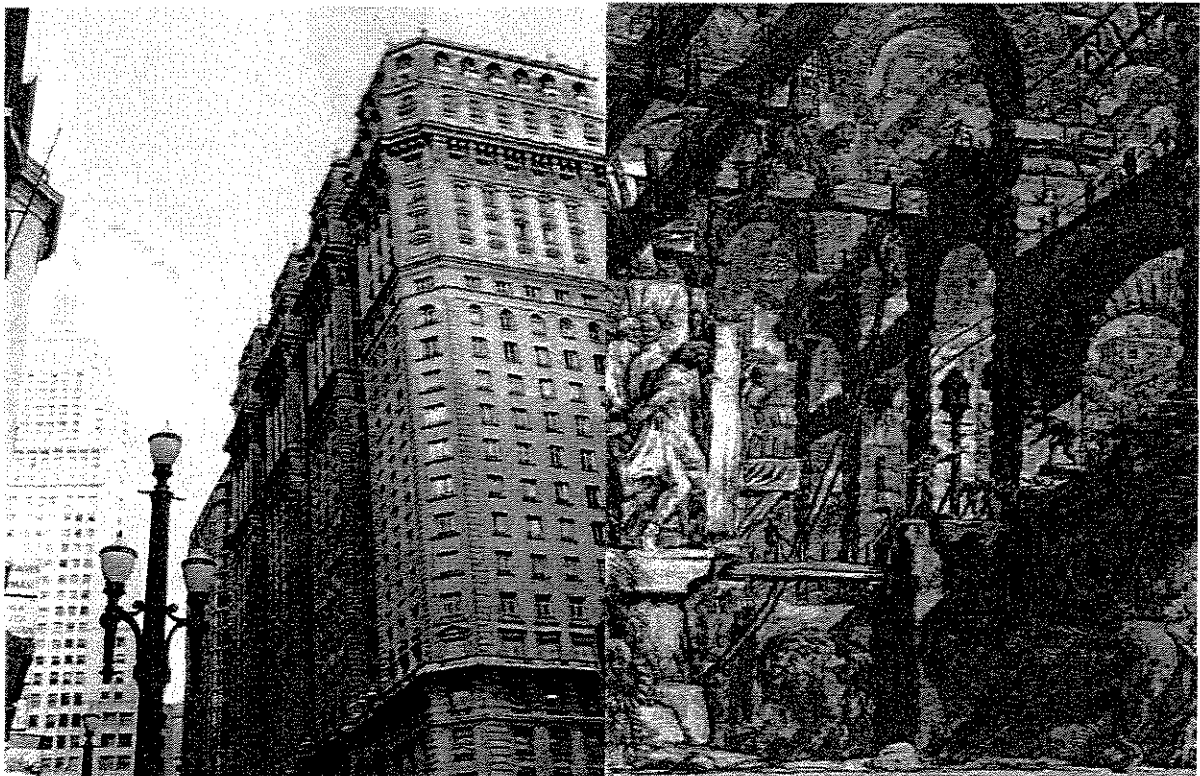
"Continuei escalando até atingir uma altura de cerca de quatro andares acima do oceano, e então pude ver uma larga extensão de paisagem petrificada, que se prolongava para trás até perder-se de vista nas profundezas do mimóide.

Era como olhar as ruínas de uma cidade antiga, uma cidade marroquina com uma idade de dezenas de séculos, convulsionada por um terremoto ou por alguma outra catástrofe. Divisei um entrelaçamento confuso de ruas sinuosas entupidas de escombros e passagens estreitas (...). A meia distância, grandes muralhas estavam intactas, apoiadas por suportes ossificados. Havia aberturas escuras nas dilatadas paredes submersas - traços de fachadas ou de seteiras. A totalidade desta cidade flutuante inclinava-se de um lado para o outro como um navio que estivesse soçobrando, mergulhava e virava, com o sol lançando continuamente sombras que se moviam, que deslizavam entre as aléias em ruínas. De vez em quando uma superfície polida captava e refletia a luz."³⁹

³⁹ in LEM, Stanislaw, SOLARIS, Rio de Janeiro (ed. Francisco Alves), 1ª ed., 1984, pp. 213, 214.

MNÊMICO do grego *mnéme* : memória, lembrança.

Como rochas sedimentares, o corpo urbano tem camadas que se sobrepõem, física ou temporalmente. A não linearidade das camadas, que podem estar interrompidas, misturadas, fundidas, não impede o fato de que funcionem enquanto conjunto. O tecido que se forma, feito de muitas tessituras temporais, guarda em si os espaços desaparecidos da malha que cobre a pele, de modo que, por último, ele se torna a própria pele.



A necessidade de fazer soçobrar partes desse imenso corpo, de que novas estéticas recubram antigos signos, a imperiosa vontade de impor uma nova ordem, data de épocas bem remotas. As invasões romanas, o domínio da China sobre o Tibet, os mouros sobre a península ibérica, a eterna guerra norte-americana para manter seu vasto domínio submerso em seus valores morais, estéticos e culturais, os quinhentos ou mais anos de América Latina dominada, a eliminação sistemática das culturas indígenas, a globalização: nada disto é novo. À respeito dessas destruições que, continuamente, se repetem e trabalham pela anulação da diferença, do tempo e das singularidades e que tem sua mais alta apoteose nas cidades novas (as cidades americanas), comenta Lévi-Strauss: **"elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada."**⁴⁰

E ainda, libertando-as do impossível, ou seja, de serem tão antigas quanto as cidades européias e asiáticas, mas não

"Nas cidades do Novo Mundo, seja Nova York, Chicago ou São Paulo, que muitas vezes lhe foi comparada, o que me impressiona não é a falta de vestígios: essa ausência é um elemento de seu significado. (...) Mas é no erro contrário que caio: já que as cidades são novas e tiram dessa novidade sua essência e sua justificação, custo a perdoá-las por não continuar a sê-lo. (...)"

40 in LÉVI-STRAUSS, Claude, TRISTES TRÓPICOS, Companhia das Letras (São Paulo), 1ª edição, 1996, pp. 91.

de suas características e qualidades, afirma...

Para as cidades antigas sequer são elementos urbanos: são brilhantes demais, novos demais, alegres demais para tanto. Mais se pensaria numa feira, numa exposição internacional construída para poucos meses. Após esse prazo a festa termina e estes grandes bibelôs fenecem: as fachadas descascam, as chuva e a fuligem traçam seus sulcos (...)"⁴¹



41 [Op. Cit. pp. 90.]

A anulação sistemática do Simbólico por conta do Imaginário: **a diferença nunca deixou ninguém tranquilo.** Responde-se com libido, amor ou ódio, jamais a indiferença. À diferença original no corpo (entre os sexos), responde-se com todo tipo de separações territoriais.

Assim, define-se o corpo como território, a cidade como corpo, e ainda, a cidade como um território que, apesar de aparentemente continente a toda espécie de diferenças, produz reações que não tardam, e são da ordem do insuportável, explodindo-o todo o tempo, atingindo seu contorno tanto quanto revelando sua utopia de, como corpo, ser todo.

Para Lacan, o sujeito não é todo, senão cindido e está grafado como \$. Esta divisão se coloca a partir de que este corpo não é todo, o que torna possível escrever como $\varnothing$ corpo, ou simplesmente $\varnothing$. Esta falta termina por torná-lo um local de violência. Habitar não significa fazer parte ou ter lugar, apenas contempla a noção de hábito. Neste $\varnothing$ corpo, construído sobre antigas ossadas, o desaparecimento se faz notar através da mudança, tanto dos ícones de poder quanto daquilo que faz vir à tona o que é da ordem do feio, do sujo, do sem valor e, novamente, do diferente.

Muitos monumentos são erguidos na tentativa de colocar certos fantasmas na ordem do dia, e, pelo modo como são feitos, caem no ostracismo daquilo que é estabelecido de

fora para dentro e não é reconhecido pelo corpo como sendo próprio. Sendo assim, tem o silêncio como destino.

Como contam as lendas de todos os lugares, os fantasmas sempre voltam, mas nem sempre mantêm as mesmas fisionomias.

Naquilo que constituem os órgãos urbanos, ou seja, na arquitetura que faz possíveis tanto a vida quanto a circulação neste corpo, os fantasmas também têm seu lugar. Não só nos velhos porões ou nos camarins e corredores dos teatros, mas nas ruas, à luz do dia, à vista de todos, aqui e ali, salpicam e saltitam sem que ninguém se dê conta. Mesmo que apareça como fantasia, há um a mais neste simulacro.

Não há porque supor que o simulacro, que desde a época renascentista esteve presente, apareça sempre com a mesma face. Aquilo que acontecia no interior das igrejas barrocas não se parece, estética e simbolicamente, com o que acontece em um jogo virtual, seja ele qual for (neste caso, tanto faz se é uma paquera em um chat, um judô com personagens construídos em computação gráfica ou o filme MATRIX). Em todos os casos, trata-se do simulacro. Baudrillard elucida com muita sagacidade o que ele nomeia como três ordens e que se sucederam à partir da Renascença:

“ — A contrafação é o esquema dominante da época clássica, da Renascença à Revolução Industrial.

— A produção é o esquema dominante da era industrial.

— A simulação é o esquema dominante da fase atual, regida pelo código.”⁴²

Explicita que a contrafação acontece à partir da queda do sistema feudal e ascensão da burguesia, fato que gerou uma “competição aberta dos signos”.⁴³ É aqui o simulacro da natureza, o que constitui a questão especular e que funda a idéia de falsificação, mas que nunca elimina a diferença sensível entre o original e a cópia, não abole a diferença.

Já na era industrial, quando levanta a produção como simulacro, parte da diferença entre um original e suas reproduções, ou seja: em tal época, parte-se de um modelo, e faz-se um milhão de peças iguais. Neste sentido há uma anulação do original em função da série. Aqui a questão é “liquidação do real, de uma realidade sem imagem.”⁴⁴ Dá-se a passagem da ordem natural para as leis de mercado.

Nas questões relacionadas à terceira ordem, já não se trata da falsificação do objeto ou da reprodutibilidade, mas da simulação, de um sistema onde tudo é informação e tem sua representação em um sistema binário cuja expressão é a existência virtual. Seu uso, de certo modo, É bem mais

⁴² in BAUDRILLARD, Jean, A TROCA SIMBÓLICA E A MORTE, São Paulo (edições Loyola), 1ª ed., 1996, pp. 63.

⁴³ [Op. Cit. pp. 65.]

⁴⁴ [Op. Cit. pp. 70.]

sofisticado e muito mais perverso: o controle se dá de formas mais sutis, em uma alienação soporífera onde a tela, a rede, e o que nela se apresenta deixa de ter o status de simulação para o sujeito que ali fica plugado, ganhando a qualidade de verossímil quando, quem dela se utiliza, acaba por tomar o virtual por realidade.

Mas isto não acontece só nos sistemas digitais. O retorno do recalcado, daquilo que precisou ser colocado ao rés do chão para que fosse possível erguer novos símbolos, construídos como movimento estético e filosófico, leva um nome: *Post Modernism*, Pós Modernismo ou Pós Moderno. Assim como a construção hipnótica dos jogos eletrônicos, com seus tempos elípticos, seus cenários desenhados com referências banalizadas de um imaginário que coloca a vida e a morte em um mesmo patamar, que se utilizam de templos gregos tanto quanto de fantasias de um futuro improvável, as edificações pós modernas também trabalham nesta linha de achatamentos de significados pela diluição, pela escala, pela simultaneidade de referências. Falsas fachadas são levantadas utilizando elementos de várias épocas históricas, misturando tanto signos de poder de outrora quanto elementos do folclore e, por que não, do movimento moderno. São erguidos como **monumentuns apocalípticos e estéreis**, construídos com aparente liberdade, que não fazem nem uma outra coisa, além de demonstrar sua servidão e posição de eterno escravo.

A ostentação desta falsa liberdade, mascarada de compromisso histórico, não faz senão mostrar seu desejo de tentar ser esta coisa outra que nunca será.

" A Museum can be either a Museum or it can be modern, but it can't be both (Um Museu pode ser mesmo um Museu ou pode ser moderno, mas não pode ser os dois.)⁴⁵.

O discurso pós-moderno faz uma apologia contra os caixotes brancos, puros e internacionais dos modernistas, através dos quais não se veiculam singularidades culturais, pessoais ou urbanas, mas uma utopia.

Como tal, teriam a pureza protestante, a ausência de ícones calvinista (cujo resultado estético resulta na abstração)⁴⁶ e, ao invés de promover o convívio das diferenças, através de seus ideais igualitários de caráter industrial, aumentou o abismo. Seus materiais isolantes tem no vidro seu ideal máximo, por sua natureza incolor, inodora, inerte⁴⁷ e que o tempo não marca (portanto não envelhece nunca, não amarela,

⁴⁵ Gertrude Stein in JENCKS, Charles, What's POST-MODERNISM?, Singapura (Academy Editions), 4ª ed.,1996, pp. 11.

⁴⁶ Tais relações estão formuladas em: JENCKS, Charles, What's POST-MODERNISM?, Singapura (Academy Editions), 4ª ed.,1996.

⁴⁷ BAUDRILLARD, em seu livro "O sistema dos objetos" ressalta características do vidro e o define como material moderno por excelência.

não mofa, descasca ou enruga).

Ao contrário do que Gordon Craig⁴⁸ pregava, o máximo do homem não é o boneco, mas o corpo vítreo. A transparência fina da película que divide o dentro e o fora, tanto das caixas brancas como dos grandes espigões que arranham o céu, ou ainda, como na sala (não por acaso) nomeada com o patronímico que nomeia a cidade, na estação de trem transformada, em parte, em Sala de Concertos.

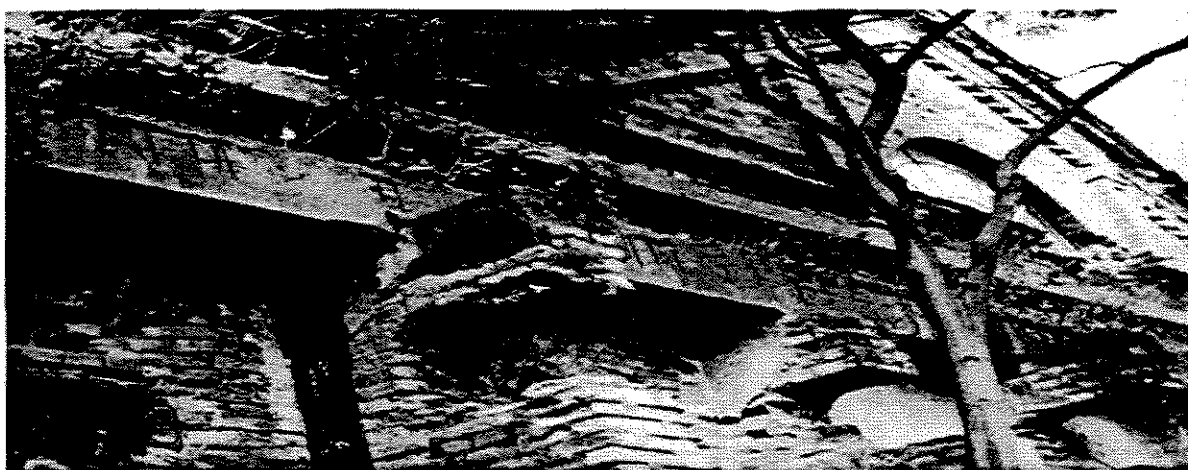
Neste caso, desconcerta quem percebe que o que está ali é, no máximo, a possibilidade de uma vitrine. Ver e ser visto, ser visto e não ver e, em qualquer um dos casos, ver mas não tocar. A transparência não garante o olhar que, ofuscado pelo desejo de ser objeto do desejo de outrém, apavorado diante do desconhecido, e sem saber o que fazer com o que está excluído - do outro lado do vidro -, cria uma cegueira parcial e direcionada, e esta, sim, conhecida. De fato se pode utilizar o vidro de outras maneiras, mas nem os modernos nem os pós o fizeram.

⁴⁸ Edward Gordon Craig foi contemporâneo de W.B. Yeats e Maeterlinck. Viu no boneco o máximo do ator. "A vantagem de substituir o ator pelo boneco era de se eliminar emoções supérfluas e difíceis de serem controlados pelo excesso de egocentrismo dos atores. Para Craig, o ideal do teatro era o teatro durável, no qual o ator deveria controlar seu corpo de tal forma que não fosse afetado pelo seu ego." in Amaral, Ana Maria, O Teatro de formas Animadas, São Paulo (EDUSP), 2ª ed., 1993. pp. 180. Viveu com Isadora Duncan e juntos realizaram a montagem de *Rosmersholm*, de Ibsen, com Eleanora Duse. Atuava como diretor e cenógrafo. Como dramaturgo deixou os "dramas do silêncio", como "A Escada", que trata das relações entre movimento e imagem.

CAPÍTULO IV

A CONCEPÇÃO DO ESPAÇO (E A CONTRACEPÇÃO) :

SITUAÇÕES URBANAS



É possível falar de arquitetura não somente como um conjunto de elementos — arcos botantes, pilares, pele de vidro, sapatas e fundações —, mas como a relação espaço-temporal criada através da matéria e das formas, com duração própria que reverbera na memória de quem por ele passa ou habita, assim como na memória da própria cidade, mesmo quando a edificação já não mais existe.

É, portanto, uma escultura de vazios que se sustenta na tensão. Ao contrário das esculturas onde os cheios esculpem os vazios, aqui são os vazios que esculpem as bordas.

A obra, antes de existir, ela própria já é um asteróide em tensão galáctea: já estará no espaço. Revelar-se-á enquanto potencialidade, possibilidade e qualidade de sentimento. No momento exato de sua gênese trará os germes deste potencial, desta simultaneidade de possibilidades. Então, um espaço de fruição ficará criado e trabalhará na dialética do desejo: no espaço diferencial que existe entre o desejo e a possibilidade de realizá-lo frente a imprevisão inerente à vida.

O objeto arquitetônico, em uma escala menor, e a cidade, em âmbito bem maior, são agrupamentos de significantes com uma ordem interna própria que lhes garantem um certo “funcionamento” enquanto estruturas, mas que não impedem que o caos as engula através do uso e do sentido que se atribui às mesmas. O caos aqui entendido como o “Real”⁴⁹ para Lacan na tríade Real, Simbólico e Imaginário enlaçados pelo nó borromeano.

O “conjunto” destes significantes, ao qual o sujeito dá unidade imaginária, subdivide-se criando imensas cadeias entre o macro e o micro.

Tudo isto, pensando “significante” como conceito lacaniano, para o qual:

- o significante só é significante para outro significante;
- o significante representa um sujeito para outro significante;

⁴⁹ O Real nesta tríade é o que não pode ser pensado senão como o impossível de ser simbolizado, aquilo que foraclui (inclui fora) o sentido e que, portanto, é insuportável.

e ainda:

- o significante é aquilo que resiste a qualquer sentido; o significante não se destina, de maneira alguma, a receber sentido, nem mesmo o produzido pela mais acertada das interpretações.

Para melhor compreensão da analogia entre os significantes na língua e na arquitetura da cidade e entender suas relações, é possível lançar mão do conceito saussuriano de língua, que a define como “um sistema do qual todas as partes podem e devem ser consideradas em sua solidariedade sincrônica” onde o ‘A’ sozinho nada comunicaria se não estivesse relacionado com a presença ou ausência dos demais símbolos”.⁵⁰

Argan afirma que “os fatos arquitetônicos estão para o sistema urbano assim como as palavras estão para a língua”⁵¹, mas é necessário considerar que esta relação se dará desde as menores unidades da língua (as letras e os fonemas) até a maior unidade lingüística, ou seja, a frase. Na arquitetura, do grão de areia à obra edificada, um enorme número de relações entre significantes fica articulada, e é justamente porque estão articuladas, que é possível para o sujeito lê-las.



⁵⁰ in ECO, Umberto, A ESTRUTURA AUSENTE, São Paulo (Ed. Perspectiva), 3ª ed., 1976, pp.29/30.

⁵¹ in ARGAN, Giulio Carlo, História da Arte como História da Cidade, São Paulo (Ed. Martins Fontes), 2ª ed., 1995, p. 257.

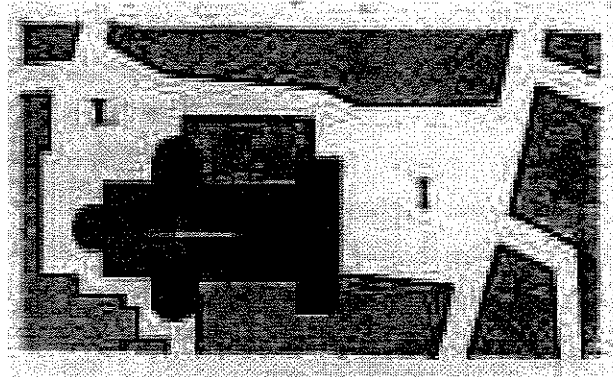
Passamos a falar então não dos significantes, que isolados são vazios, mas do valor que adquirem de acordo com as articulações que constróem, com o lugar que ocupam dentro da estrutura em relação aos outros elementos do sistema, onde a mudança do lugar que ocupam implica em uma mudança de valor.

Não existe uma língua, mas situações de língua, disse Saussure, afirmação que permitiu a Argan continuar associando baseado em suas análises do objeto urbano. Quando pensamos Roma, de que cidade estamos falando? A de Augusto ou de Constantino? No auge do Império Romano, ou o sítio onde os elementos modernos convivem com as antigas cidades, sempre presentes, encontradas nas escavações de suas ruas? **Afirma que não existem cidades, mas situações urbanas.**

São as situações urbanas, portanto, o objeto desta reflexão, e a permanência destas situações sobre um mesmo sítio caracteriza o que denominamos com o nome bastante genérico de cidade.



Nas cidades medievais, os espaços urbanos eram muito bem definidos, tanto na estrutura e desenho, quanto na função. O público e o privado existiam em esferas bem determinadas garantidas pelo uso, a política, a moral e a religião.



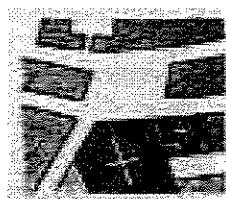
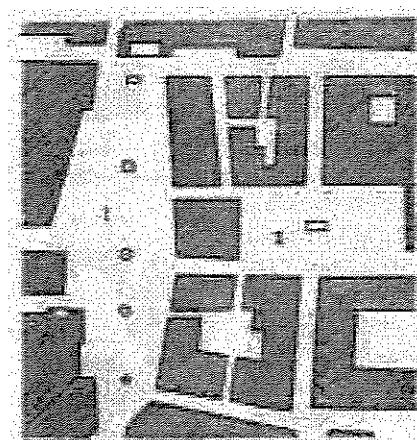
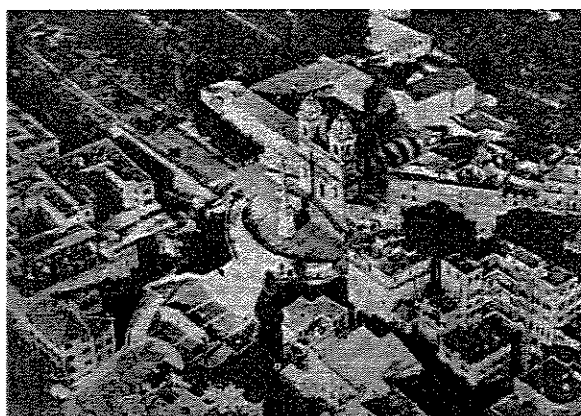
Eram construções feitas a partir de princípios artísticos, os quais bordavam-nas no tecido urbano. Fechadas em toda volta, com pequenas inclinações (não notáveis a olho nu), nos ângulos que as formavam, sempre com uma face inesperada, com poucas saídas nada escancaradas — pelo contrário, saindo de viés, discreta e delicadamente.

As edificações, coladas entre si, criavam uma variação não só aos olhos, mas à pele. Surpresas, atalhos, aberturas escondidas e sinuosas tornavam a relação entre o corpo do sujeito e o corpo da cidade íntima e erótica. Era fácil localizar-se nela e a sensação de segurança servia de suporte e continência para esta vivência. As alternâncias nos ritmos e nas perspectivas e a exuberância artística tornavam o passeio uma experiência prazerosa e quando não, um gozo vivido no corpo

da cidade, que se repetia e mudava de acordo com o trajeto percorrido. Uma cidade é todo um povo que tenta apreender seu próprio gozo através da sua língua.

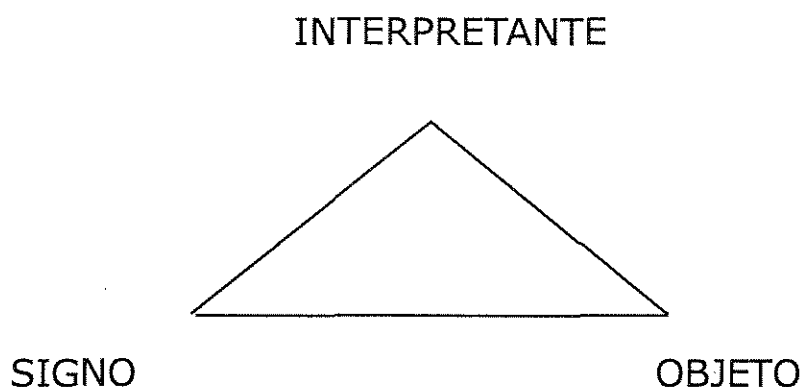
As esculturas, a fonte e quaisquer outros elementos eram colocados circunscrevendo a praça, onde as paredes dos edifícios eram utilizadas para lhes fazer fundo e destacar.

Os principais espaços públicos eram a praça da matriz e a do mercado, que podiam ou não coincidir em uma mesma praça. Eram motivo de orgulho, as belas praças ornadas por esculturas e arcos, cuja borda era constituída por edifícios do poder público, representando as leis de uma ordem tanto político-sociais quanto as econômicas e religiosas. Tinham um lugar de valor no imaginário coletivo da própria cidade e das vizinhas, pois eram sinal de riqueza, organização e cultura.



Lacan coloca um vazio no centro do nó borromeano, entre os três registros (real, simbólico e imaginário) como causa do desejo (objeto a). Na arquitetura japonesa, o vazio está colocado em zona intermediária, localizada entre o jardim e o espaço interior. Esta faixa, aberta ao exterior porém coberta, com piso de madeira, é destinada à experiência da passagem.

Nas casas romanas o vazio se localiza no região central e interno nas casas, fechadas ao exterior, onde se localizava o poço e outros elementos de seus jardins, com todo o seu requinte simbólico. havia idêntica estrutura com outros elementos, e seus sistemas de captação de água; para o zen é o vazio, o fora de qualquer representação no qual cabe potencialmente qualquer signo, mas que não os retém — conceito importado por C.S. Pierce, que o coloca entre o signo, o interpretante e o objeto.



(Ilustração: tríade elaborada pelo semiólogo Charles Sanders Pierce.)

É o vazio constitutivo de todo sujeito e que nada pode obturar. Na língua japonesa, o "MA", ou seja, a noção intervalar de espaço-tempo; na física quântica, o horizonte de eventos e os buracos negros. Para o Zen-Budismo, é *sunyata*, onde o imediatamente presente é igual ao infinito e "o círculo é o ponto e o ponto é o círculo." ⁵²

A arquitetura é o saber artístico que diz respeito à construção dos vazios no espaço (corpo) físico da cidade, ou seja, a escultura dos vazios, construção de ocos, para além das paredes que os formam.

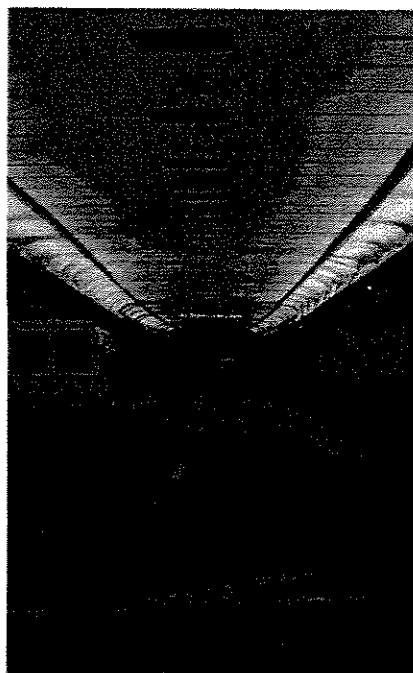


⁵² in SUZUKI, D.T., Fromm, Erich e Martino, Richard de, Zen-Budismo e Psicanálise, São Paulo (ed. Cultrix), 1ª ed., 1992, pp.36.

Ao pensarmos na formação primeira e mais simples, no nível estrutural, dos agrupamentos humanos que se fixaram à terra, ou seja, as aldeias neolíticas, é clara a relação do corpo da aldeia com o corpo da mulher, cuja estrutura (fechada em torno de um vazio central) garantia segurança, receptividade, proteção, nutrição e fecundidade. O corpo da casa como a representação da primeira morada, assim como a construção de celeiros, estábulos, poços, paióis, fornos, obedeciam a mesma lógica.

Isto garantia um sentido de permanência, residência, e do conhecimento dos ciclos, o que tornava possível fazer previsões, assim como o amansar, nutrir e criar os animais.

Nos hieróglifos egípcios, aqueles que designavam casa e cidade surgiam também como símbolos de mãe.



Para o *flâneur*, um passeio agradável aos sentidos, e não era à toa que algumas ruas e alamedas, assim como os percursos desenhados nas praças, levavam o nome de passeio. Ao habitante que transita, as sensações, imagens e valores que ficam como “restos diurnos”, referências às quais não era possível não se alienar.

Quando, atualmente, as pessoas se referem a uma outra cidade como outra praça, recuperam estas praças de outrora. Esta disposição (dos edifícios e das obras) criava um vazio central, vórtice gerador de sentido que pode ser pensado em diversos casos.

“Nesse passo, as necessidades, as solicitações, a intimidade da mulher com os processos de crescimento e sua capacidade de ternura e amor devem ter desempenhado papel predom inante”. ⁵³

Todas as alusões ao vazio talvez sejam tentativas de representar o irrepresentável: o vazio do corpo da mulher, de onde tudo parte e para onde tudo retorna (toda a mitologia trabalha esta analogia entre o corpo da mulher e a terra). Alusões ao seu mistério não faltam e, se aos antigos era mais possível conviver com este buraco, este oco impreenchível, talvez fosse por uma herança inconsciente do tempo em que o corpo da mulher era “fecundado” pelos deuses e os homens eram seus companheiros sexuais no prazer. Esse irrepresentável da

⁵³ in MUMFORD, Lewis, A HISTÓRIA DAS CIDADES, São Paulo (Ed. Martins Fontes e Ed. Universidade de Brasília), 2ª ed., 1982, pp. 18.

sexualidade feminina, pode ser compreendido a partir de Lacan, através da seguinte articulação:

“A linguagem, estruturalmente fálica, não concebe, pois, que a feminilidade se diga senão pela ausência ou negativamente”.⁵⁴

Como só no registro do imaginário há uma totalidade de imagem do corpo, então é possível pensar que este vazio é significativo, como ausência de sentido que o move.

As construções das metrópoles contemporâneas primam pela explicitação de suas plantas, pelo descampado, pelo deserto, pela violência do seu traçado, o que pode fazer delas as mais puras e próximas representações de um pesadelo. Não se pensa mais em ruas estreitas e sinuosas agradáveis aos sentidos, mas em traçados facilmente domináveis em caso de guerra (ver Paris de Napoleão, Buenos Aires de Perón, Brasília de Juscelino, São Paulo de Prestes Maia). A construção das “praças” atuais invertem completamente as antigas relações.

As edificações passam a existir individualmente, e não como parte de um conjunto que produz determinado espaço. São construídas para competir entre si, em uma disputa que evidencia o narcisismo como sintoma do processo de construção urbana. Constituição que muda as imaginarizações

⁵⁴ in ESCOLÁSTICA, Maria, O GOZO FEMININO, São Paulo (ed. Iluminuras), 1ª ed., 1995, pp. 39.

acerca de corpo urbano, deste Grande Outro ao qual o sujeito sempre se reporta para saber de si.

Muda o ritmo, não cria o fechamento necessário para que haja um vazio central. Não há borda. Perdida fica a possibilidade de dar forma e lugar, no sentido do espaço no âmbito público, ao vazio e a feminilidade. Subtrai, neste sentido, à cidade a possibilidade de ser um receptáculo continente e de dar representações substitutas, criativas e estimuladoras da criatividade, da arte e das várias possibilidades de sublimação. O real do seu corpo é mais forte e a engole. A arte surge, então, mais do que como sublimação deste processo, como resistência.

Considerando a leitura lacaniana do conceito de sublimação onde:

“A sublimação eleva um objeto (narcísico e imaginário) à dignidade da coisa (...) Essa coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa — ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. Mas, em toda
f o r m a d e s u b l i m a ç ã o o v a z i o s e r á d e t e r m i n a n t e .”⁵⁵

À diferença de sublimação, em cujo cerne está o vazio, na resistência há algo estrutural para o sujeito. A saber:

⁵⁵ in LACAN, Jacques, Seminário A Ética da Psicanálise - livro 7, Rio de Janeiro (Ed. Jorge Zahar), 1ª ed., 1988, pp. 140.

"A resistência em efeito não pode ser desconhecida em sua essência se não é compreendida à partir das dimensões do discurso em que se manifesta na análise. (...) para empregar o termo de Freud, nas cadeias de seu discurso, segundo uma partitura onde o núcleo patógeno forma o *leit-motiv*." ⁵⁶

Tal articulação poderá ser elucidada pela definição que se segue:

"A resistência é uma espécie de discordância entre significante e significado, determinada por toda espécie de censura de origem social. A verdade pode sempre, neste caso, ser comunicada nas entrelinhas." ⁵⁷

Deste modo fica possível perceber a diferença entre um processo de produção e outro, a diferença entre a arte renascentista e a contemporânea.

O que decorre do fato do vazio ser tão insuportável na vida atual, é a escamoteação sistemática (deste mesmo vazio) através de um sistema consumista, que tenta transformar a

⁵⁶ in LACAN, Jacques, ESCRITOS II, 1ª ed., 1989, pp. 13.

⁵⁷ [Op. Cit. pp. 133.]

realização do desejo em desejo de consumo, supondo que tal operação obtura o irrepresentável do espaço.

Apesar de não ser possível esperar muito sucesso desta premissa (o vazio insiste), é preciso entender que a produção artística atual se situe aí, no lugar da resistência a qualquer saber que incida sobre este discurso.

Produtos cujo tempo é o tempo do consumo, do que pode ser descartado e refeito com rapidez, e que geram o gozo de quem faz ou vê. Resta saber que gozo é este... Porque disto não se fala? Pois implicaria em outro modo de vida e produção.⁵⁸

Não se fica diante de uma obra contemporânea mais do que segundos. Então, resistência também no sentido de que a produção não cessa nunca, independentemente do processo psíquico envolvido e do valor do objeto. Estas não originam o que Nasio vai afirmar quando se trata da sublimação:

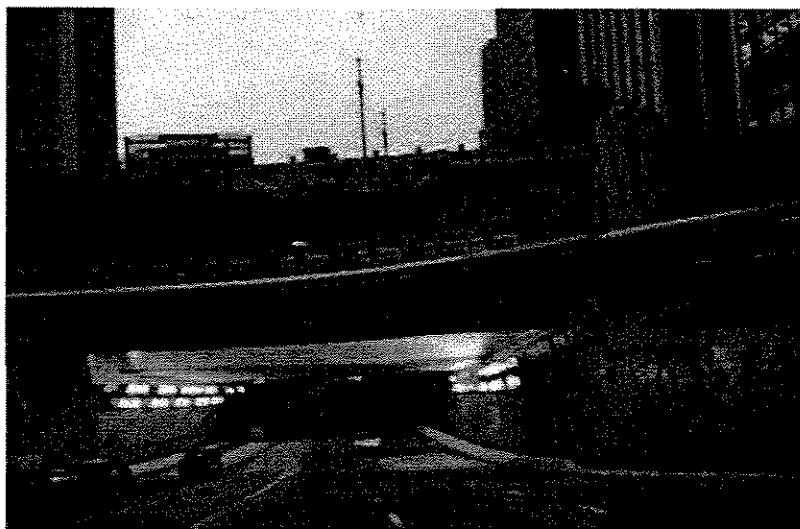
"As obras imaginárias da sublimação são capazes de produzir dois efeitos fundamentais no espectador: elas o deslumbram por seu fascínio e suscitam nele o mesmo estado de paixão e de desejo suspenso que levou o artista a engendrar sua obra. A obra de arte, verdadeira condensação de três componentes, que são a força pulsional, o narcisismo do criador e a forma acabada da obra, dissolve-se e se dissipa então no vazio da emoção

⁵⁸ A produção da arte é um fenômeno urbano, pois implica no olho do outro. Argan trabalha a crise da arte como a crise da cidade ou a crise do objeto como valor.

intensa e poderosa que desperta no admirador.” ⁵⁹

As representações fálicas, no seu oposto, são evidentes. Dos mais altos e suntuosos arranha-céus ao irreversível crescimento dos grandes centros, as representações confirmam, todo o tempo, este recurso imaginário de auto-afirmação de estruturas patriarcais através do simbólico no real do corpo urbano.

As ruas passam a contornar as praças abertamente, criando imensos vazadouros para o olhar, atordoado por um trânsito sem parada e pela poluição visual. O barulho excessivo, o ar pesado, a cidade não é mais para o prazer.



⁵⁹ in Nasio, Juan David, LICÕES SOBRE OS SETE CONCEITOS CRUCIAIS DA PSICANÁLISE, Rio de Janeiro (Jorge Zahar ed.), 1ª ed., 1996, pp. 89.

A forma passa a ser quadrada ou retangular e, para completar, há sempre uma única escultura que vai ocupar seus centros geométricos, alusão explícita ao monoteísmo e, mais ainda, ao insuportável que é este vazio das praças medievais aos olhos de hoje. É necessária uma representação fálica do Outro para obturá-la.

É novamente o insuportável e desejável da feminilidade que está em jogo. Vazio uterino, mas também ausência do falo no real do corpo, evidenciadora da castração e do terror que ela causa com todos os efeitos estruturais que daí decorrem.

O conceito freudiano, lido por Lacan, de castração designa **“uma experiência psíquica completa, inconscientemente vivida pela criança por volta dos cinco anos de idade e decisiva para a assunção de sua futura identidade sexual. O aspecto essencial desta experiência consiste no fato de que, pela primeira vez, a criança reconhece, ao preço da angústia, a diferença anatômica entre os sexos”**.⁶⁰

A castração é uma operação simbólica em um objeto imaginário. Impõe limite ao gozo, é a efetuação de uma lei impessoal que pelo viés da linguagem se interpõe entre mãe e filho.

Mais uma vez é necessário notar que, se a castração,

⁶⁰ in Nasio, Juan David, LICÇÕES SOBRE OS SETE CONCEITOS CRUCIAIS DA PSICANÁLISE, Rio de Janeiro (Jorge Zahar ed.), 1ª ed., 1989, pp. 13.

evidenciadora do vazio, é insuportável nas sociedades modernas, na estrutura urbana está seu sintoma mais direto.

Como resposta, ao querer velar e esconder o vazio, não só foram obturadas as atuais praças, como erguem-se imensos edifícios suntuosos vestidos com espelhos, onde a cidade admira seu semblante através do seu reflexo deformado na própria pele. Pele repleta de olhos, mostra apenas a superfície — o interior não se vê. Fora, o reflexo da própria imagem encobre qualquer possibilidade de reflexão do que está por trás e sustenta este corpo pulsando. Como se faltasse um elo que fizesse a ligação entre o prazer narcísico da própria imagem no espelho, e o claustro desconfortável que suga do sujeito a vida em uma relação de mais-valia onde o que é negociado é libído. A vida por uma migalha ou, ainda, a vida por um espelho.

Os espaços internos deste tipo de edifícios são constituídos por divisórias, salas sem janelas, sem conforto térmico, acústico ou visual, acarpetados, monocromáticos e desestimulantes.

A cidade se coloca, assim, no lugar de espelho do próprio cidadão que, ao se ver refletido, se confunde com a própria estrutura que o reflete, não percebendo que a grandeza e o poder que esta arquitetura representa espelha a sua mais infinita miséria.

Argan afirma que a cidade está doente, e que entendeu de que doença ela sofre: da perda do valor do sujeito enquanto singularidade, da angústia de ser habitada e construída por milhares de cidadãos que são “levados” a abrir mão de seu lugar de sujeito do desejo, de sujeitos pensantes, para alienarem-se em um corpo e um desejo que não são seus.

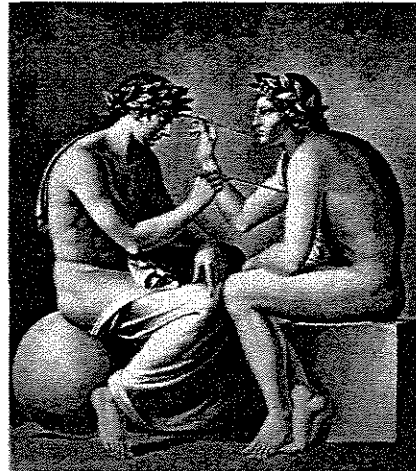
Corpórealidade, que custa muito mais do que rende, onde o crescimento desordenado (a quantidade) reduz a qualidade.

Descontinua, caótica e polifônica, a cidade pouco sabe de si. “Uma cidade, vista do alto, parecendo uma intrincada trama de prédios em escombros”⁶¹, é um espetáculo grandioso que provoca o sentimento de catástrofe iminente.



⁶¹ in PEIXOTO, Nelson Brissac, PAISAGENS URBANAS, São Paulo (Ed. SENAC), 1ª ed., 1995, pp. 227.

OS SINTOMAS PÓS-MODERNOS



Para os atuais aglomeramentos de edificações (estética que comporta, porém não configura um corpo barroco, tal qual se concebia nos séculos XVII e XVIII), o termo pós moderno (ou *post-modernism*) dá conta de algumas questões.

Incongruência, heterogeneidade, ecletismo, pluralismo, ornamentalismo, policromia, metáfora, simbolismo, uso expressivo da tecnologia, relação com culturas existentes e passadas, parodiam alguns dos elementos que delimitam o *post-modernism* enquanto movimento expressivo nascido dentro da arquitetura.

A incongruência, bastante utilizada por Frank Gehry, funciona com um espelho que mede os ritmos da composição cosmopolita: faces que não se encontram, corpos que não se encaixam, estéticas temporalmente diversas criando paradoxos formais e perceptivos, uma espécie de caos ordenado em uma montagem expressiva coroada de signos e insígnias, criando metáforas da própria condição humana e do corpo urbano.

Mudou a máscara, mas o simulacro continua como a face revelada da cidade. Para Borges:

“É barroca a frase final de toda arte, quando ela exhibe e gasta seus recursos (...); quando ela esgota, ou pretende esgotar, suas possibilidades e limita com sua própria caricatura.”⁶²

O conceito de barroco se atualiza na idéia de *justaposição* do *Post-Modernism*. Neste cenário, a incompletude resultante da fragmentação justaposta, cria a queda de qualquer ilusão, visto que as ilusões tem sempre algo a ver com a relação existente com o corpo materno, que oferece o seio e “assujeita” aquele que mama ao seu próprio desejo. Aliena, e por fim deixa dependente, dificultando o rompimento deste estado de imobilidade. Esta ilusão de uma saciação sem esforço

⁶² in BORGES, Jorge Luis, HISTÓRIA UNIVERSAL DE LA INFÂNCIA, Buenos Aires (Editorial Emecé), 5ª ed., 1969, pp. 78.

não se sustenta em um corpo onde não há continência. Novamente, o cidadão vive tal qual Macunaíma, a quem Cí, a mãe do mato, diz:

“__Meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro.” ⁶³

A grande embrulhada está na crença de que se vai ganhar muito dinheiro na cidade grande: a mais-valia, que se apropria tanto do dinheiro quanto do direito ao gozo, não permite que Mário tenha feito de sua fala algo assim como um voto, do tipo vai e ganha dinheiro, como o desejo de uma mãe fundando no filho a possibilidade de ser desejante (e de ganhar dinheiro?). A crença existe, mas o sistema capitalista tem outra maneira de administrar os recursos e as ofertas de trabalho.

Então, o que há sempre são fragmentos, sempre partes, e a possibilidade do todo fica perdida para sempre em um tempo mítico, que funciona como regulador do ideal. Pode ser a primeira infância, no caso de uma pessoa, ou ainda, de um momento ainda mais longínquo, nos primeiros aldeamentos.

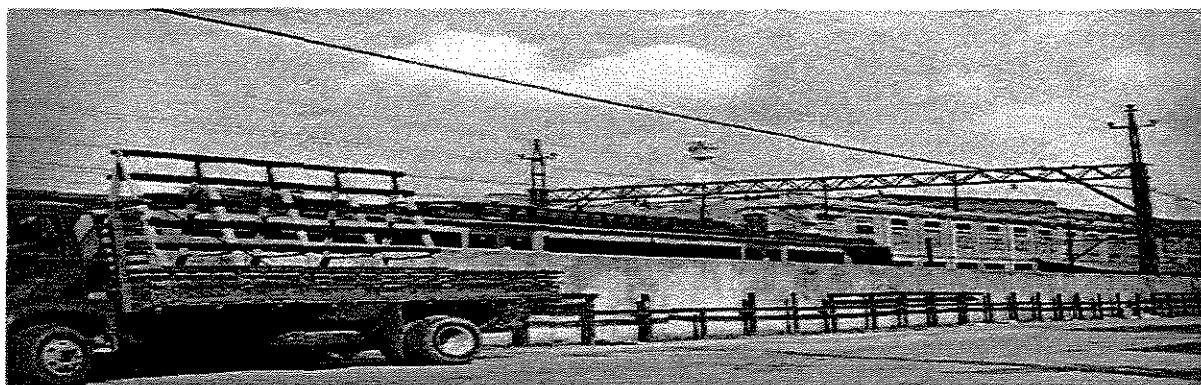
Talvez daí decorra o mal estar na civilização⁶⁴ e

⁶³ in ANDRADE, Mário de, MACUNAÍMA (O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER), São Paulo, (Livraria Martins Editora), 15ª ed., 1978, pp. 31.

⁶⁴ Alusão título do texto de Sigmund Freud 1930.

na cultura: de nunca ser possível dar contorno ao desenho e nunca saber de todo de que matéria está formado, o que o constitui. De um estado que vacila entre a auto-geração como meio para ser um, mesmo que barrado, e o seio (metáfora do desejo materno) como princípio, meio e fim, ou seja, a alienação como modo de vida.

Para Lacan, o desejo dos pais, assim como funda o sujeito colocando-o na ordem da linguagem, ou seja, introduzindo-o no simbólico e abrindo nele uma hiância a partir da qual torna-se, também ele, desejante, há algo específico para cada um dos pais. De um lado, o desejo materno potencializa este filho, colocando-o em um lugar fálico, como falo da mãe que através dele fica também ela potencializada. E é através dela que a figura paterna é introduzida e esta entrada funciona (ou deveria funcionar) como um interdito, um limite que define os lugares de cada um. Assim, se esta introdução não acontece, ou acontece de maneira não eficaz, muito provavelmente este sujeito ficará alienado no desejo materno, sem conseguir sair.



“O papel da mãe é o desejo da mãe. É capital. O desejo da mãe é algo que se possa suportar assim, que lhes seja indiferente. Carreia sempre estragos. Um grande crocodilo em cuja boca vocês estão — a mãe é isso. Não se sabe o que lhe pode dar na telha, de estalo fechar sua bocarra. O desejo da mãe é isso.

Então, tentei explicar que havia algo de tranquilizador. Digo-lhes coisas simples, estou improvisando, devo dizer. Há um rolo, de pedra, e claro, que lá está em potência, no nível da bocarra, e isto retém, isso emperra. É o que se chama falo. É o rolo que põe a salvo se, de repente, aquilo se fecha.”⁶⁵

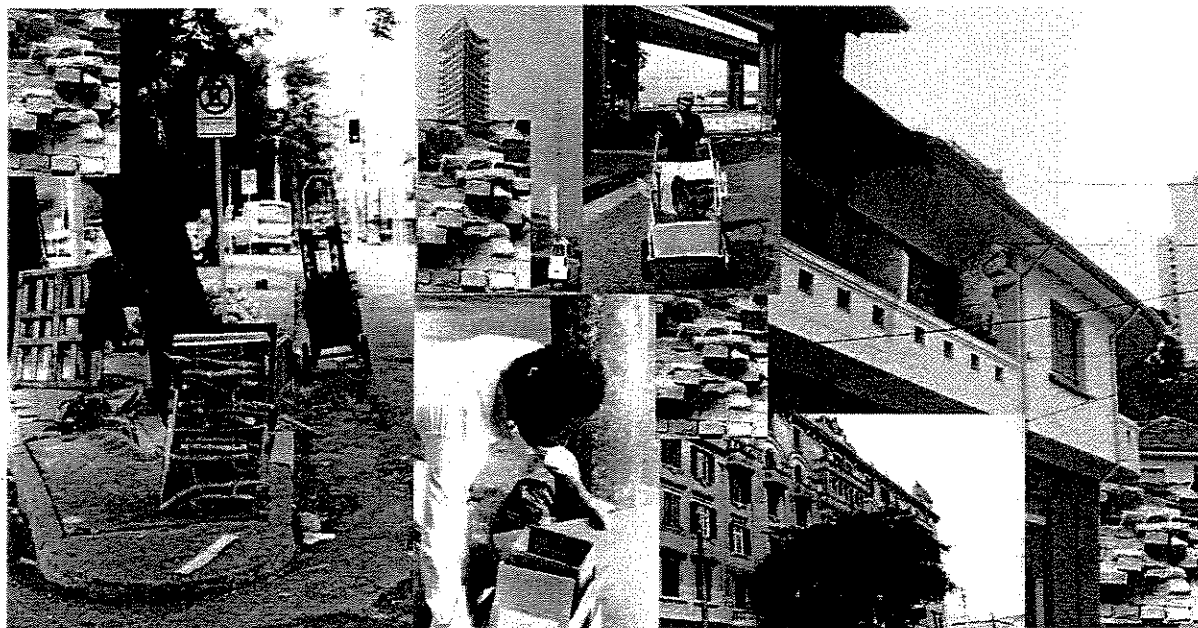


⁶⁵ in LACAN, Jacques, O SEMINÁRIO. LIVRO 17, O AVESSO DA PSICANÁLISE, Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1ª ed., 1992, pp.105.

O CORPO COMO DISCURSO

"DISCURSO É AQUILO QUE PRODUZ
LAÇO SOCIAL."⁶⁶

A partir da leitura da cidade como corpo, e ainda como corpo faltante, mais alguns conceitos podem ser



⁶⁶ in LACAN, Jacques, ESCRITOS II, Cidade do México (Ed. Siglo XXI), 1975.

articulados. O crescimento, ainda que desordenado, não faz outra coisa senão ampliar o contorno. Tal qual qualquer coisa viva, seu nascimento se dá através da nomeação, fato fundante e necessário para sua constituição. A consequência de uma fundação bem sucedida é a expansão deste corpo em todos os sentidos: espacial (real), simbólico e imaginário.

No registro do real, as condições do entorno e do meio ambiente são fundamentais para o processo de urbanização. Tudo o que em um sítio é encontrado influencia o que nele ocorre. O homem deixou de ser nômade quando aprendeu a cultivar a terra e a fazer os primeiros utensílios de barro, de andar atrás da comida para produzi-la. Assim surgiram os primeiros aldeamentos.

Então, saber fluir com a natureza, conhecer os períodos de semeadura e de colheita, poder proteger-se das intempéries, usar a pele de animais como vestimenta para depois ainda fiar e tecer, ter água disponível (não foi a toa que estes aldeamentos se desenvolveram nas margens dos rios), tanto para beber quanto para irrigar as plantações, tudo isto contribui para a passagem da natureza para a cultura.

O passo seguinte foi a utilização desses mesmos rios como meios de transporte e distribuição da produção. O desenvolvimento da navegação, desde as canoas até os veleiros, seguidos dos primeiros motores, impulsionou uma nova atividade urbana, a do comércio. O mercado, responsável

pelo fornecimento, armazenagem e distribuição de alimentos, era um espaço de trocas.

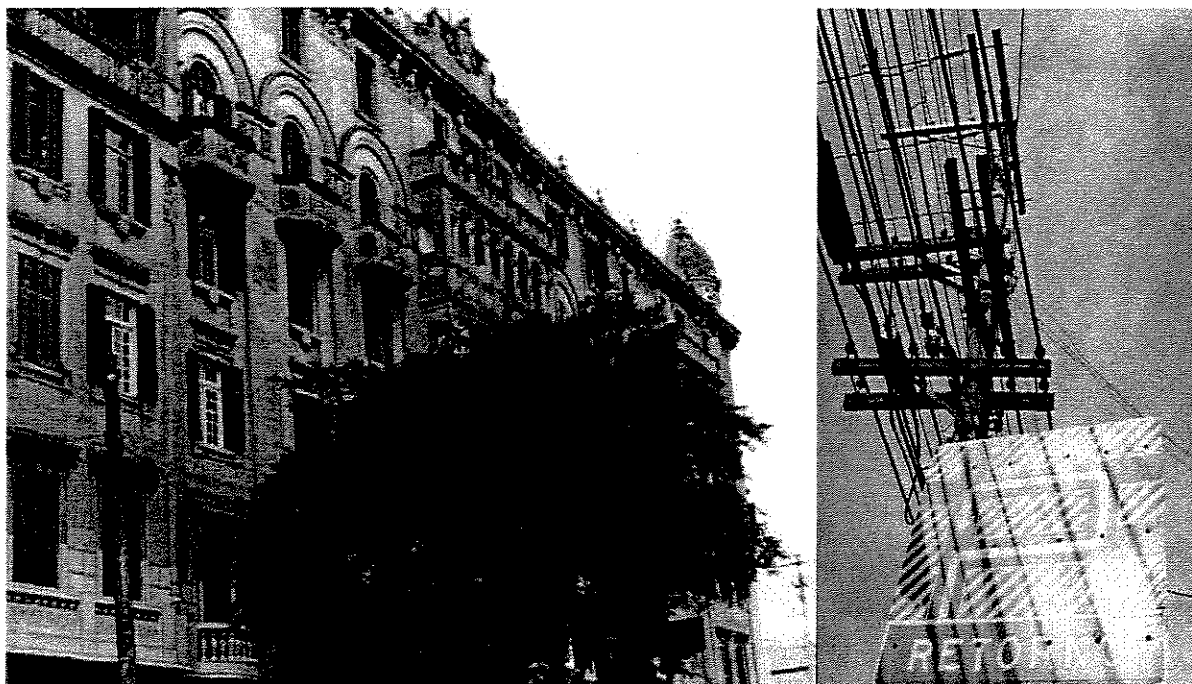
No início do processo de urbanização de uma área, a pele urbana recobre o território, para mais tarde promover sua verticalização. Qualquer agrupamento foi, na origem, basicamente horizontal. As edificações que se destacavam da superfície ou eram templos ou torres de observação, utilizadas para a defesa do território, das riquezas e da cultura, em caso de invasões.

Estes primeiros aldeamentos, pensados noutra escala, tinham vários objetivos, mesmo que, em um momento inaugural ainda não fosse possível sabê-lo, ou seja, fossem completamente inconscientes. Dar a sensação ao homem de sua pequenez diante do divino, perpetuar as crenças através de um espetáculo feito para os sentidos, envolver portanto quem ali estivesse em uma atmosfera mítica, quase teatral, onde o conteúdo tinha, por fim último, tentar justificar e dar sentido à existência e, principalmente, ao fim da existência (tanto aqui como noutros planos enunciados pelas diferentes religiões), gerar uma dependência onde o sentido está no Outro, ou ainda, onde o desejo é o desejo do Outro.

O conceito lacaniano de Outro, como a instância à qual o sujeito se reporta supondo que este detém o saber sobre o desejo, a existência e a morte. Outro com maiúscula,

à diferença de outro, por Lacan grafado com minúscula, determinando o objeto como causa de desejo, mas também aquilo que resta, resiste ou sobra nunca deixando uma conta terminar em zero (objeto **a**, da primeira letra de outro, em francês, **a**utre).

“O objeto a é apenas uma letra, nada além da letra a, uma letra que tem a função central de nomear um problema não resolvido, ou melhor, de expressar uma ausência. Que ausência? A ausência de uma resposta que insiste sem parar. Já que não encontramos a solução esperada e necessária, marcamos então, com



uma notação escrita — uma simples letra —, o furo opaco de nossa ignorância, colocamos uma letra no lugar de uma resposta não oferecida.”⁶⁷

Embora para as religiões o esforço seja sempre o de anular tanto a ausência quanto o sujeito como desejante, tentando deixá-lo subordinado ao desejo e saber deste Outro, nada fazem além de tentar obturar a falta fundante através da promessa de dar em troca o Paraíso Perdido.

Ainda dir-se-ia que tais elevações aproximavam, pela sua escala, o homem de “Deus”, dando assim, pelo simulacro, uma sensação de conforto e continência.

As torres de observação tinham a função clara da defesa. É possível inferir que, se eram erguidos mecanismos de defesa, estas comunidades também estavam prontas para ataques.

Neste processo de construção se destacaram os palácios de governo que, juntamente com os templos e o fórum, formaram os primeiros centros de administração pública das cidades. Nota-se que, apesar dos templos terem aparentemente uma função mítica, desde sempre estiveram ligados ao poder.

⁶⁷ in NASIO, J.-D., CINCO LIÇÕES SOBRE A TEORIA DE JACQUES LACAN, Rio de Janeiro (Jorge Zahar editor), 1ª ed., 1993, pp. 93.

Deste modo, o corpo ampliado não foi, em sua origem, o que é hoje. Sua construção mudou, assim como mudaram suas formas de gozo.

A cada nova edificação o desenho se altera e resignifica este conjunto, muitas vezes mal ajambrado, aqui denominado φ .



"Dito de outro modo, o que há sob o hábito, e que chamamos de corpo, talvez seja apenas este resto que chamo de objeto a".⁶⁸

Ou seja, este objeto a, isto que resta e que aparentemente é o corpo construído da cidade, o é em parte. Na cidade o Real são os dejetos, os mortos e suas necrópolis, as favelas (que se opõe ao burgo enquanto parte dialeticamente negada, que pode ser sintetizada através da não captação dos esgotos, fato que a coloca equiparada a estes restos), portanto, tudo o que nela tem o status de insuportável e que resiste a qualquer possibilidade de simbolização. Também se destacam as grandes construções abandonadas tão características de São Paulo: estão na estrutura e já são ruínas.

Antes mesmo da pedra fundante, foi em torno dos mortos que as cidades se fixaram e se desenvolveram: os mortos eram a pedra. E esta presença marca o corpo urbano:

"Vi São Paulo pela primeira vez da janela do meu hotel e devo dizer que parece uma cidade de mortos. Vista do alto de um edifício de trinta andares, a cidade se apresenta ao observador como um submundo, como um reino das sombras, no qual os arranha-céus, em sua uniformidade, se apresentam como lápides em um cemitério. E quando a gente passeia pela cidade, vê-se logo o inacabado e o que está decaindo."⁶⁹

⁶⁸ in LACAN, Jacques, O Seminário- livro 20 - MAIS, AINDA, Rio de Janeiro (Jorge Zahar editor), 2ª ed., 1996. pp. 14.

⁶⁹ in WITTE, B., POR QUE O NOVO ENVELHECE TÃO RÁPIDO? REVISTA DA USP, São Paulo (EDUSP), SET/NOV 1992.



A cidade, ao contrário de seus habitantes, para além de ser designada como objeto a , com seu corpo (c), o qual sempre estará faltante (então $\varnothing$), também tem que ser considerada como A , por ser estrutural, mais precisamente A cujo corpo pode ser notado como C , ou ainda, $\varnothing$.

Mas não dá para reduzir o corpo urbano ao seu Real. Nos ditos e escritos lacanianos, alguns já nesse texto pronunciados, não há Real sem Simbólico e Imaginário. Mesmo

que tal enunciação tenha sido articulada para conceituar o sujeito, uma cidade é sempre complexa e reduzi-la ao real do seu corpo reduz também a possibilidade de analisá-la. Portanto, considerar as categorias de simbólico e imaginário acaba criando a possibilidade de perceber suas várias facetas. **"E o que é a cidade. Pois bairros inteiros revelam seu segredo nos nomes de suas ruas."**⁷⁰

Tal revelação encontra eco na larga presença de palavras de origem tupi determinando o nome de ruas, avenidas, vales e praças paulistanas. Anhangabaú, Ibirapuera, Nhambiquaras, Ypiranga, Cauibi, Yiperoig, Tupinambás e tantas outras: foram-se os índios, arrasados pelos brancos, deixando, porém sua marca indelével, tanto no corpo urbano quanto na língua de seus cidadãos. Tais restos são a permanência desta ausência neste corpo. Foi a cidade que apoderou-se de uma língua alheia, ou foi, por último, tomada por ela?

Acerca dessa relação entre cidade e inconsciente, observa Lacan:

"... era cedo de manhã quando preparei esta pequena palestra para vocês. Podia ver Baltimore através da janela, e era um momento interessante porque ainda não era dia, e um relógio de *neon* luminoso indicava a cada instante o passo do tempo, e naturalmente o trânsito era intenso, e falei para os meus botões que tudo aquilo que podia ver, tirando

⁷⁰ in BENJAMIN, Walter, RUA DE MÃO ÚNICA - OBRAS ESCOLHIDAS II, São Paulo (ed. Brasiliense), 5ª ed., 1995, pp. 196.

algumas árvores distantes, era o resultado de pensamentos, pensamentos ativamente pensados, ainda que a função desempenhada pelos sujeitos não fosse completamente óbvia. Em todo caso, o assim chamamos Dasein, como definição de sujeito, ali estava, enquanto espectador eclipsado e intermitente. A melhor imagem para totalizar o inconsciente poderia ser Baltimore na madrugada..."⁷¹

A cada vez que este corpo é alterado, para além do Real, é no Simbólico que se dão estas transformações. Seja através da mudança de um nome de rua, de um bairro ou de uma estação, a expansão também estoura o sistema de nomeação e o reinventa, como se fosse possível refunda-lo. Como se tratasse sempre de procurar a origem perdida.

Nesta direção, os apagamentos podem ser pensados, não somente como recalcamiento dos signos de poder, mas como uma incessante necessidade de saber da origem, recriando-a.

No registro do simbólico, os maiores signos são



⁷¹ in MASOTTA, Oscar, LECCIONES DE INTRODUCCIÓN AL PSICOANÁLISIS, VOL. 1, EL RESGUARDO DE LA FALTA, Barcelona (Granica Editor), 1ª ed., 1977, pp. 13.

a pedra-semente, fundante de uma constelação de signos que a ela se seguem e o nome que lhe é atribuído como fado, destino e lápide.

“Do ponto de vista do simbólico, temos o corpo significante, conjunto de elementos diferenciados entre si e que determinam um ato no outro(...).”⁷²

No Imaginário, são as próprias imagens que são erguidas, demolidas e espelhadas nas construções. Pode-se passar da letra para sua imagem, e assim como é possível, através da grafia, encontrar as relações espaciais contidas na cultura e sua maneira de pensar, então passa-se da letra para o espaço, mais ainda, para o espaço construído.

“Função verdadeiramente milagrosa, ao se ver, da superfície mesma surgindo de um ponto opaco desse ser estranho, onde perceber os limites, os pontos de impasse, os becos sem saída, que mostram o Real acendendo ao Simbólico.”⁷³

⁷² in NASIO, J.D., CINCO LIÇÕES SOBRE A TEORIA DE JACQUES LACAN, Rio de Janeiro (Jorge Zahar editor), 1ª ed., 1993, pp. 151.

⁷³ in LACAN, Jacques, O SEMINÁRIO - LIVRO 20: MAIS, AINDA, Rio de Janeiro (Jorge Zahar editor), 2ª ed., 1996, pp. 126.

Ainda citando Nasio, o corpo, para a Psicanálise, é falante e sexual, mas também uma imagem. Não uma imagem especular, mas uma imagem emitida, que vai em direção ao outro. Como, só a partir do outro é que se pode saber-se de si, via imagem, **“ela me volta de fora para dar forma e consistência a meu corpo sexual, a meu gozo”**⁷⁴ (então, goza-se de uma imagem.). E ainda:

“Assim, denomino corpo (...) qualquer imagem de corpo que reúna duas características: primeiro, que provenha do exterior, de um outro ser humano ou qualquer objeto circundante que tenha uma forma que me fale; e, segundo, que seja preta e esteja prestes a abarcar os focos de meu gozo. Assim, o corpo sexual gozoso permanece sempre velado sob as aparências imaginárias que capto do lado de fora.”⁷⁵



⁷⁴ in NASIO, J.D.-., CINCO LIÇÕES SOBRE A TEORIA DE JACQUES LACAN, Rio de Janeiro (Jorge Zahar editor), 1ª ed., 1993, pp. 150.

⁷⁵ [Op. Cit. pp. 150/151.]

PILOGO

"Para que introduzir-se neste lodaçal? Tenha compaixão de seus pés! Cospe à porta da cidade e volte sobre seus passos!

Isto é um inferno para os pensamentos solitários. Aqui apodrecem todos os grandes discernimentos; aqui só se pode ouvir o crepitar dos amoricos mirrados. Não sente o cheiro dos matadouros e das bodegas do espírito? Não fumea esta cidade com os vapores dos espíritos sacrificados? Não vê penduradas, as almas, como farrapos sujos? E desses farrapos, contudo, fazem periódicos!

Aqui corre sangue viciado, pobre e espumoso, por todas as veias; cospe à grande cidade, que é o vazadouros onde se acumulam todos os excrementos. Cospe à cidade das almas debilitadas e dos peitos estreitos, dos olhos penetrantes e dos dedos pegajosos; à cidade dos importunos e dos impertinentes, dos escrevinhadores e dos tagarelas, dos ambiciosos enfurecidos; à cidade onde se reúne todo o corroído, desconsiderado, libidinoso, sombrio, putrefato, depravado e esconjurado; cospe à grande cidade e volte!"⁷⁶



⁷⁶ in NIETZSCHE, F. Wilhelm, ASSIM FALAVA ZARATRUSTA, São Paulo (Helmus editora Ltda), 3ª ed. 1977, pp. 134/135.

BIBLIOGRAFIA

ARQUITETURA E URBANISMO

APOLLINAIRE, Guillaume. (1984). ESCRITOS. Rio Grande do Sul: L e PM Editores Ltda. Conto: O Anfitrião Falso Messias ou Histórias e Aventuras do Barão D'Ormesan.

ARGAN, Giulio Carlo. (1995). HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA DA CIDADE. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2ª ed.

BAUDELAIRE, Charles. (1995). O SPLEEN DE PARIS. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1ª ed.

BRUNO, Ernani Silva. (1984). HISTÓRIA E TRADIÇÕES DA CIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo: Ed. Hucitec, 3ª ed.

CALVINO, Ítalo. (1991). AS CIDADES INVISÍVEIS. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2ª ed.

CANEVACCI, Massimo. (1993). A CIDADE POLIFÔNICA. São Paulo: Ed. Studio Nobel, 1ª ed.

_____. (1984). VIAGEM NA IRREALIDADE COTIDIANA. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1ª ed.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. (1993). O OLHAR PERIFÉRICO. São Paulo: Ed. Edusp, 1ª ed.

JENCKS, Charles. (1996), What's POST-MODERNISM?, Singapura:Academy Editions, 4ª ed.

MARQUES, Gabriel. (1966). RUAS E TRADIÇÕES DE SÃO PAULO. Gráfica da Secretaria do Governo do Estado de São Paulo.

MUMFORD, Lewis. (1982). A CIDADE NA HISTÓRIA — SUAS ORIGENS, TRANSFORMAÇÕES E PERSPECTIVAS. São Paulo: Ed. Martins Fontes e Ed. Universidade de Brasília, 2ª ed.

PEIXOTO, Nelson Brissac. (1996). PAISAGENS URBANAS. São Paulo: Ed. Senac, e Ed. Marca D'Água, 1ª ed.

SEVCENKO, Nicolau. (1998). ENTRE PARAÍSO E O INFERNO. SEMINÁRIO DE ARTE PÚBLICA, São Paulo: ed. do SESC, 1ªed.

SITTE, Camillo. (1992). A CONSTRUÇÃO DAS CIDADES SEGUNDO SEUS PRINCÍPIOS ARTÍSTICOS. São Paulo: Ed. Ática, 1ª ed.

PSICANÁLISE

ALLOUCH, Jean. (1995). *Letra a Letra. Transcrever, Traduzir, Transliterar*. Rio de Janeiro: Ed. Companhia de Freud.

CESAROTTO, Oscar. (1995). *Idéias de Lacan* (org.) São Paulo: Ed. Iluminuras, 1ª ed.

_____. (1996). *No Olho do Outro*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2ª ed.

DOI, Joël. (1995). *Introdução à Leitura de Lacan. A Estrutura do Sujeito*, vol. 2. Porto Alegre: Ed. Artes Médicas.

ESCOLÁSTICA, Maria. (1995). *O Gozo Feminino*. São Paulo: Ed. Iluminuras.

FREUD, Sigmund. (1969). OBRAS COMPLETAS - Vol. IV - A INTERPRETAÇÃO DOS SONHOS. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2ª ed.

_____. OBRAS COMPLETAS - Vol. XXI - O FUTURO DE UMA ILUSÃO E O MAL ESTAR NA CIVILIZAÇÃO, Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2ª ed.

_____. OBRAS COMPLETAS - Vol. XXIII - MOISÉS E O MONOTEÍSMO E INTRODUÇÃO AO NARCISISMO, Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2ª ed.

_____. OBRAS COMPLETAS - Vol. XVIII - ALÉM DO PRINCÍPIO DO PRAZER, Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2ª ed.

LACAN, Jacques. **Seminários:**

_____. (1996). O AVERSO DA PSICANÁLISE, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2ª ed.

_____. (1996). MAIS, AINDA, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2ª ed.

_____. (1992). ÉTICA DA PSICANÁLISE, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1ª ed.

LACAN, Jacques. (1977). PSICOANÁLISIS RADIOFONÍA & TELEVISIÓN. Barcelona :Editorial Anagrama, 1ª ed.

