

não contínuo do pensamento científico. Rejeitava a visão confortadora de que o conhecimento se acumula lenta e constantemente, como na metáfora dos produtores de conhecimento como homens “de pé nos ombros de gigantes”. Pelo contrário, Bachelard identificava na física certos bloqueios, tropeços e o súbito e imprevisível surgimento de novas ideias. Louis Althusser cunharia mais tarde a expressão “ruptura epistemológica” para se referir às preocupações de Bachelard.^{26, 27}

No contexto psicanalítico, Bachelard foi dos primeiros a se referir ao trato dessas rupturas como uma manifestação de força do ego. Em vez de seguir um desejo cego, o ego busca um poder diferente, o poder de lidar com realidades externas: é a visão freudiana habitual. A singularidade da visão de Bachelard estava em ver a força do ego como a capacidade de romper com a realidade existente e se adaptar a ela. Como o físico — ou o pesquisador do Media Lab —, o ego se envolve ativamente na produção de rupturas epistemológicas, no empenho de pensar fora da caixinha.

A maioria dos autores da psicanálise na época de Bachelard olhava para trás, da idade adulta para a infância; já ele olhava na direção oposta, para a vida adulta. A psicanálise abraçada por Bachelard dizia-lhe que mesmo na cidade nós vamos buscar traços de uma cabana: calor humano primal, intimidade, estar dentro. Frente a isto, o adulto encontra complexidades e incógnitas lá fora. Na idade adulta, as duas coisas se combinam: a cabana se perdeu, a cidade ganhou, ausência e presença se tornam inseparáveis. Para Bachelard, contudo, o principal deve ser encarar o presente, lidar com as rupturas epistemológicas, na verdade provocando a ocorrência desses deslocamentos, por dolorosos que sejam.

Para Bachelard, aprender a lidar com o deslocamento tem uma consequência social; adquirimos a confiança de que podemos viver com os outros que são diferentes, em vez de nos sentir tão vulneráveis a ponto de precisar fugir, como Heidegger. Tanto psicológica quanto eticamente nos desenvolvemos ao abandonar o conforto de casa; o ego se fortalece.

É aqui que ocorre a ligação com o migrante. A viagem para uma cidade diferente representa uma ruptura epistemológica — seja uma viagem voluntária, como no caso da minha bibliotecária, ou involuntária, como para os muçulmanos balcânicos de Estocolmo. O ego se fortalece ao conferir sentido

a essa ruptura, especialmente vivendo nas duas dimensões da presença e da ausência, do agora e do então. Para Bachelard, o deslocamento não é apenas um mal; ele também gera o conhecimento adulto da mistura e dos limites. Uma cidade cheia de pessoas que não conhecemos, de que não gostamos ou que simplesmente não entendemos é terreno fértil.

Em inglês, dizemos “ter uma experiência” ou “tornar-se experiente”. O alemão sabiamente separa os dois significados em duas palavras, *Erlebnis* e *Erfahrung*. Ter uma experiência — *Erlebnis* — é a palavra aventureira, aplicada no contexto alemão a um Goethe de meia-idade trocando o frio e rígido norte teutônico pelo quente e sensual sul latino, onde seus sentidos se renovaram. Presença e vividez são as qualidades de *Erlebnis*. É o reino da inocente perambulação do *flâneur*. Parece uma representação cotidiana da “ruptura epistemológica” de Bachelard. *Erfahrung*, por outro lado, significa filtrar essas impressões uma vez que tenham sido suficientemente acumuladas; “tornar-se experiente” é uma questão de organizar e ordenar os vestígios de excitação, criando valores mais estáveis a longo prazo. É o reino do *flâneur* mais capacitado, do homem ou da mulher capaz de se relacionar com estranhos de maneira dialógica, da pessoa que precisa aprender a viver com as lições agriçocas do deslocamento. Tem mais a ver com o que Bachelard chamava de “força do ego”.

Erfahrung tem um lado sombrio. Em romances como *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, *Os Buddenbrook*, de Thomas Mann, e *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, o pai declara com severidade aos filhos aventureiros, do alto de sua experiência, que “a vida não é apenas aventura! Cresçam!” A carreira, as preocupações da família, a necessidade de saldar a dívida dos empréstimos contraídos para a formação universitária, tudo isto vai aplacar o seu entusiasmo por algo novo e diferente; o mundo adulto vai exigir que sacrifiquem o estímulo em nome da estabilidade. Mann escreveu que a vividez da experimentação fenece sob o peso do dever e da responsabilidade. Mais *Erfahrung* significa menos *Erlebnis*.

Para entender a arquitetura da experiência aberta, queremos pensar a relação entre *Erlebnis* e *Erfahrung* sem enquadrá-la como uma questão de resignação burguesa; queremos encarar essa relação como o faria um artesão. Com o tempo, o artesão — digamos, um cirurgião — aprende di-

ferentes técnicas para executar um ato como cortar um tendão; ele não se limita a fazer determinada coisa de uma única forma. Tornar-se experiente contrasta com o desejo do cirurgião menos experiente de cortar um tendão “corretamente”, ou seja, seguir um modelo preestabelecido do que fazer. Sem o frescor de *Erlebnis*, o cirurgião jamais será levado a refletir e reorganizar o que faz. *Erlebnis* envolve boas rupturas epistemológicas. Mas é a única maneira de melhorar. Com o tempo, com a experiência e o desenvolvimento de diferentes capacitações, multiplicam-se os modelos de como fazer algo. O cirurgião está aberto, mas no controle.

Como no caso do artesão, assim também pode ser com o migrante. Em seu caso, o frescor de *Erlebnis* lhe é imposto no deslocamento; para sobreviver, ele precisa tornar-se experiente na gestão do deslocamento, sem negar seu impacto nem sucumbir a seu potencial poder destrutivo. Esse equilíbrio é o *Erfahrung* do migrante. Conhecimento de migrante é o tipo de conhecimento de que todos urbanitas precisam, uma vez deixada para trás a segurança do familiar e do local. O desejo de novas experiências pode levá-los a partir, ou então uma nova experiência lhes é imposta — mas então, como Teju Cole, eles não poderão tirar da cabeça o passado, ou, em outros casos, uma época mais simples. Nesse estado de espírito é que vão entrar na cidade maior. Precisarão das capacitações descritas neste capítulo para gerenciar a própria jornada. Assim como não é necessário ser um gênio para adquirir habilidades artesanais, capacitar-se para habitar é um potencial que está na maioria das pessoas. Não estou descrevendo aqui uma *city* ideal, mas uma *city* que já está dentro de nós, esperando.

8. Cinco formas abertas

Imagine que o Sr. Sudhir tivesse, milagrosamente, o poder de conceber uma cidade. Ele já adquiriu habilidades do habitar que não são ensinadas nas universidades: é perfeitamente safo na vida urbana; é capaz de se orientar em ambientes desconhecidos; sabe muito bem lidar com estranhos; é um migrante que aprendeu as lições do deslocamento. Sua vida se abriu. Agora, bebericando o chá junto à caixa de papelão que lhe serve de balcão, ele contempla conferir a essas lições de vida uma forma física.

Para começar, o Sr. Sudhir poderia valer-se de sua experiência imediata das multidões que circulam ali em Nehru Place para planejar espaços sincrônicos, onde muitas coisas acontecem ao mesmo tempo. Em seguida, em meio à massa em torvelinho, buscaria maneiras de assinalar a importância de determinados lugares, para orientar as pessoas. Ele observa que Nehru Place está vivo nas extremidades, nas quais o mercado se transforma num grande centro irradiador de transportes e nos populosos conjuntos habitacionais próximos; pergunta-se então de que modo essa porosidade poderia ser mais amplamente levada à cidade como um todo. Pensando na sua casa, construção de blocos de concreto em constante evolução através das gerações de sua família, ele medita na natureza da forma construída de maneira incompleta. Bem de acordo com a variedade da sua experiência dentro e por cima do estacionamento, tenta imaginar o que acontece quando as mesmas formas são repetidas em diferentes circunstâncias. Por fim, quer avaliar como poderia ser a cidade como um todo: uma única e clara imagem, “a” cidade, ou muitas imagens reunidas de diferentes maneiras? E se decide pelo segundo caso: exatamente como tem sido sua vida. Formas

sincrônicas, interrompidas, porosas, incompletas e múltiplas não esgotam todas as possibilidades à sua disposição, mas são suficientes para transformar suas experiências em formas construídas.

I. O centro é sincrônico — Dois espaços centrais; um traçado fracassado

Existem duas maneiras de planejar atividades no centro de uma cidade. Numa delas, pessoas reunidas num mesmo lugar fazem muitas coisas diferentes ao mesmo tempo; na outra, concentram-se em uma coisa de cada vez. A primeira multidão se forma no espaço de um bazar como Nehru Place; a segunda, num estádio de futebol ou num teatro. Em termos formais, o bazar é um lugar sincrônico, ao passo que o estádio é um espaço sequencial. Os espaços sincrônicos, como constatei na minha prática de planejamento, são mais difíceis de conceber do que se poderia imaginar, pois é necessária alguma coordenação quando há diferentes coisas acontecendo ao mesmo tempo.

Ágora e Pnix — Uma clássica pedra de toque dessas duas formas manifestou-se na antiga Atenas. O contraste se estabelece entre a principal praça da cidade, a ágora, e seu principal teatro, o pnix. Como Nehru Place, a ágora era um espaço aberto cercado de prédios; o pnix era um anfiteatro de forma arredondada, usado para as reuniões políticas da cidade e também para espetáculos de dança e teatro. Na ágora, os acontecimentos se davam de maneira sincrônica; no pnix, sequencialmente.

A ágora de Atenas era um espaço aberto de forma romboide de cerca de 40 mil metros quadrados. Ali, a céu aberto, um ateniense podia, em questão de uma hora apenas, pegar dinheiro emprestado, proclamar sua opinião sobre determinado julgamento, fazer negócio com escambo de mel ou venerar os deuses num templo. Ao redor da ágora havia prédios em forma de caixa de sapato chamados estoas, abertos de um dos lados para a praça; ali se comia, conspirava ou frequentava prostitutas. No famoso Poikile de Atenas, o Pórtico Pintado, a multidão era formada por “engolidores de espadas, malabaristas, mendigos, parasitas, vendedores de peixe [...] [e] fi-

lósofos”. E ali Zenão fundaria mais tarde o movimento filosófico chamado estoicismo; a suspensão do envolvimento mundano nele pregada teve origem curiosamente nesse lugar de bugigangas e divertimento.¹

Embora a vida na ágora fosse aberta a todos os cidadãos, ricos e pobres, muitos dos eventos ali transcorridos estavam fora do alcance da imensa população de escravos e estrangeiros (*metics*) que sustentavam a economia da antiga cidade; ao longo da época clássica, os cidadãos nunca chegaram a representar mais de 15 a 20% da população de Atenas. Para os que eram livres, o espaço sincrônico servia à evolução da democracia ateniense.

Caminhando entre um grupo e outro, qualquer um podia descobrir o que acontecia na cidade e debater. O espaço aberto também convidava à eventual participação em casos jurídicos, por um motivo inusitado. As paredes do tribunal de justiça eram baixas, com cerca de um metro apenas; os passantes olhavam para dentro e gritavam suas opiniões. No espaço aberto da ágora, os atenienses praticavam sua mais importante atividade política: o ostracismo, mandando alguém para o exílio fora da cidade. Uma vez por ano, todos os cidadãos se reuniam para decidir se determinados indivíduos podiam tornar-se tiranos: eram feitos discursos, estabelecia-se uma lista; dois meses depois, os cidadãos voltavam a se reunir. A perspectiva do ostracismo, especialmente nos dois meses destinados à reflexão, oferecia possibilidades quase infinitas de barganha, intrigas e campanhas à boca pequena — os destroços das marés políticas que permanentemente banhavam a ágora.

A ágora era governada por um certo tipo de comportamento corporal. O cidadão procurava caminhar com determinação e tão rápido quanto pudesse naquele mar de corpos; ao parar, fazia contato visual com estranhos. Para os gregos, era importante caminhar com firmeza e sem hesitação entre as múltiplas atividades da ágora; o corpo ereto conotava orgulho e presença. Já o espaço do pnix reunia corpos urbanos mais submissos.

A palavra moderna “teatro” deriva do grego *theatron*, que significa um espaço destinado a se olhar para alguma coisa, observar, com os espectadores separados de um ator. No anfiteatro, a orquestra, o lugar para dançar, consistia num círculo de terra batida ao pé do leque de assentos. No século V a. C., quando o pnix passou a abrigar também reuniões políticas, além das peças, os 6 mil cidadãos de Atenas ficavam sentados em bancos de pedra

durante horas, ouvindo as vozes projetadas do bema, uma plataforma elevada, e assim acompanhando a narrativa de uma peça ou uma argumentação. Ficar sentado era considerado uma posição passiva, que permitia ao público receber. Com base nas duas posições do corpo humano — de pé e sentado —, os gregos estabeleceram a distinção entre ator e espectador; eram, portanto, categorias fundamentais para eles tanto na vida quanto na arte.

O pñix era um espaço sequencial porque, enquanto estivesse sentado, o cidadão podia receber uma longa e linear sequência de palavras; movendo-se de pé no espaço sincrônico da ágora, ele ouvia apenas pedaços de conversas, fragmentos de palavras. Esses espaços, assim, representavam perigos contrastantes. Platão temia a força embotadora da retórica no pñix; sentadas, as multidões passivas podiam tornar-se vítimas das palavras, paralisadas e desonradas por seu fluxo inexorável. Já a ágora podia embotar de um jeito antes cognitivo que retórico, dado o acúmulo de impressões incoerentes; mais uma vez, Platão recomendava que os jovens se concentrassem tanto física quanto mentalmente deixando a ágora para se recolher no espaço mais calmo do ginásio, onde poucas coisas aconteciam. Num espaço sequencial, o perigo era a dominação emocional, ao passo que no espaço sincrônico era a fragmentação intelectual.

Essa antiga distinção encontra ressonância na experiência da cidade moderna. A mistura de vozes na ágora é o que Bakhtin chamava de “heteroglossia”, que podia tornar-se mera cacofonia no espaço, como na página. Mas a forma sincrônica pode ser envolvente. A fragmentação da comunicação verbal na praça da cidade pode forçar as pessoas a usar os olhos e ouvidos, a se movimentar, manter-se fisicamente alertas. Os pequenos urbanitas safos que observamos em ação em Medellín são “safos da ágora”. Já a multidão insuflada pela retórica de um orador — a turba revolucionária de Le Bon ou um comício nazista — é irracional.

Não seria muito difícil imaginar como o Sr. Sudhir desenvolveu a capacidade de se safar na ágora. Nehru Place talvez tivesse heteroglossia demais em estado bruto; só aos poucos ele poderia aprender a gerir sua complexidade, para fazer negócio com produtos roubados a céu aberto, exposto à polícia, aos concorrentes e chantagistas em busca de uma parte dos seus ganhos... A velha ágora oferecia riscos semelhantes em matéria de fraude, perigo e

perturbação; na verdade, qualquer espaço sincrônico apresenta esse tipo de tensão, não sendo propriamente um festival de prazeres “seguros”.

Será que no planejamento de um centro urbano hoje em dia seria possível captar a energia sincrônica e integral da antiga ágora, ao mesmo tempo solucionando seus defeitos? Vou agora descrever um projeto que tentou exatamente isto — sem êxito.

Um projeto fracassado — Em 2012, o arquiteto Henry Cobb, assessorado por uma equipe de paisagistas, engenheiros e especialistas em iluminação, apresentou um projeto de reforma da parte inferior do National Mall, em Washington. Eu fiz o papel do Sr. Sudhir, mostrando como ficaria o Mall como espaço sincrônico. O projeto L'Enfant 1791 para Washington se formava em torno de um grande espaço aberto e cerimonial entre o Capitólio e o rio Potomac. Ao conceber o Mall no meado do século XIX, Andrew Jackson Downing o imaginou de certa forma no espírito mais tarde adotado por Olmsted para o Central Park, um espaço em que os americanos pudessem conviver de maneira sociável. Veio então a intrusão do comércio e dos transportes; no surto de crescimento verificado em Washington depois da guerra civil, surgiu um grande mercado na extremidade norte do Mall, junto a uma estação ferroviária de intenso movimento. Os planejadores recuaram; a Comissão McMillan expulsou os comerciantes do mercado no início do século passado, restabelecendo a beleza do Mall; com o tempo, ele veio a ser cercado de museus (um dos quais teve a participação de Henry Cobb em seu traçado).

Os museus eram muito visitados, mas o Mall propriamente tornou-se um espaço relativamente vazio, pelo menos em comparação com as multidões que parecem onipresentes no Central Park. A nossa área, logo abaixo do Capitólio, parecia particularmente abandonada na maior parte dos dias de semana e à noite; ali, um enorme lago raso era ladeado por uma rua onde os ônibus de turismo despejavam visitantes; por trás do lago, áreas arborizadas abrigavam estátuas de personagens notáveis. Embora respeitássemos o desejo da Comissão McMillan de afastar o comércio, queríamos levar mais vida àquela parte do Mall, criando um espaço mais sincrônico, com muitas atividades sociais diferentes ocorrendo ao mesmo tempo.

Enfrentamos três problemas. Primeiro, quantas atividades deveriam conviver num espaço sincrônico? Uma resposta pode ser encontrada nos estudos de simultaneidade de tarefas. No início do século XIX, Sir William Hamilton concebeu a simultaneidade de tarefas como resultado lógico do fato de as pessoas cheirarem e ouvirem, além de verem, ao mesmo tempo: todas essas informações sensoriais são reunidas na mente de uma só vez. Hamilton o comparava a segurar vários mármores nas mãos. Seu seguidor William Jevons achava que não era bem assim, mostrando que uma pessoa é capaz de segurar — mentalmente — no máximo quatro mármores ao mesmo tempo. Os estudos inspirados por Jevons pareciam indicar a ocorrência simultânea de no máximo quatro tipos diferentes de atividades. No projeto do Mall, rompemos então com o clássico modelo da ágora, em nossa opinião comportando um excesso de atividades; nem todas as atividades ocorrendo no centro de Washington deviam ser encontradas ali em miniatura, como se o espaço público fosse uma versão condensada da cidade.

O princípio básico do número de coisas acontecendo de maneira sincrônica estabelecido por Jevons leva a uma segunda regra: a necessária ocorrência de coisas realmente diferentes. Em obediência às intenções da Comissão McMillan, propusemos a exclusão do tipo de comércio de suvenires e curiosidades que já existe no interior da maioria dos museus ao longo do Mall; mas receberíamos de braços abertos as barraquinhas de comida, abrindo-lhes o espaço anteriormente ocupado pelos ônibus de turismo. Em termos de áreas de lazer, o plano previa áreas para piqueniques e uma piscina com cascata para as crianças, podendo ser secada para abrigar concertos. Também imaginamos que eventualmente o espaço poderia ser usado — infelizmente! — para comícios políticos. Acima de tudo, queríamos intensificar a utilização do espaço para prestação de serviços sociais — usos em geral confinados no interior de prédios, longe dos cidadãos que deles precisam. Um dos projetos favoritos consistia numa série de galpões obedecendo ao modelo da estoa grega, nos quais organismos governamentais dariam atendimento a cidadãos com problemas. O espaço não deveria ser dedicado exclusivamente ao atendimento de turistas.

Uma das maneiras de organizar o uso misto do espaço público é sequencial, no emprego do tempo, como no caso da utilização noturna de

uma escola para reuniões de grupos políticos ou clubes. Mas a noite é um período particularmente difícil para o traçado de espaços públicos ao ar livre; as questões de segurança e a preocupação com o uso de drogas ou o sexo promíscuo levam à adoção de excesso de iluminação em muitos projetos. Áreas arborizadas como as que cercam as estátuas por trás do lago do Mall, embora sejam interessantes durante o dia, eram consideradas perigosas à noite; o recanto inesperado, tão atraente durante o dia, torna-se uma temeridade no escuro. Para atrair grande quantidade de pessoas para o parque à noite, propusemos um sistema de iluminação à altura do rosto, e não mais em postes elevados, e o uso de sensores de movimento para acender as luzes quando houver atividades a que elas queiram assistir; além disso, localizamos as atividades noturnas, como um café ao ar livre, na extremidade do espaço, e as atividades diurnas, como a piscina para as crianças, no seu interior, servindo a porosidade da extremidade para mandar a mensagem de que o espaço não é isolado.

Essas iniciativas exemplificam um terceiro aspecto da sincronicidade no design: ela precisa ser um convite à mistura, em vez de impor. De acordo com Olmsted, no traçado dos espaços públicos precisamos de estratégias para atrair as pessoas. O problema transcende a simples necessidade de fazer com que o espaço pareça belo e atraente: para que seja de fato sincrônico, um espaço deve oferecer algo que não seja facilmente encontrado em outros lugares. Era o que eu tinha em mente com a ideia de instalar no Mall um escritório de atendimento a usuários idosos da previdência social: deprimentes questões burocráticas podiam tornar-se menos penosas naquele ambiente prazeroso.

Apesar de aceito pelo público, nosso plano não foi aprovado pelo cliente, um departamento do Congresso. Naturalmente, eu atribuo o fracasso ao cliente, mas na verdade fracassamos por não ter sabido gerir a atratividade. O plano fazia um número excessivo de convites, embora suas funções sociais tivessem sido editadas e reduzidas a limites compatíveis com as ideias de Jevons. A ausência de cercas, a grande quantidade de caminhos e atrações, todas elas muito bem iluminadas, especialmente à noite, dificultavam saber onde ficava a entrada e o que poderia acontecer depois que se entrasse. A forma pretendida para o Mall exemplificava a convicção de Simmel de que, diante de muitos estímulos, o urbanita recua.

É este o desafio da sincronicidade: ela gera uma experiência espacial ao mesmo tempo estimulante e desorientadora. A forma é confusa, ao passo que os espaços fixos num espaço diacrônico não o são. Deste modo, para fazer valer os estímulos de uma ágora, diminuindo porém sua confusão, o espaço precisa ser marcado de uma forma que dê orientação — ou pelo menos foi o que concluí, depois do nosso fracasso.

II. Pontuação — Marcadores monumentais e mundanos

O santo graal do design urbano consiste em criar lugares com determinado caráter. No Plan Voisin, nada se destaca em nenhum lugar; essa monótona uniformidade se destinava, na expectativa de Le Corbusier, a fazer com que as torres idênticas se estendessem pelo Marais e mesmo por toda Paris, infinitamente. O traçado exemplificava aquele aspecto de um sistema fechado no qual as partes são homogêneas e cumulativas. A ausência de características próprias tornou-se realidade nas torres da Xangai de Madame Q, ou nas novas cidades da Coreia do Sul em que os prédios, idênticos, são identificados por enormes números exibidos em bandeiras, para que cada um saiba onde mora. Em termos sistêmicos, um ambiente assim é fechado, dado o caráter intercambiável das partes. Um sistema aberto, em contraste, tem partes que não podem substituir umas às outras. Mas imaginemos uma cidade de 5 milhões de habitantes com, digamos, 10 mil centros, cada um deles diferente de todos os demais: nenhum arquiteto seria capaz de conceber, nenhum urbanista poderia entender uma tal variedade de formas. Como, então, tornar os lugares distintos numa grande cidade, e não únicos de um modo inviável?

É possível conferir caráter a um espaço pontuando-o, como na escrita. Quando escrevemos, um ponto de exclamação no fim de uma frase confere ênfase; um ponto e vírgula interrompe o fluxo, um ponto lhe dá fim. De maneira mais sutil, as aspas numa palavra como "homem" convidam o leitor a fazer breve pausa numa linguagem marcada pela identificação de gêneros. Da mesma forma no design urbano. Os grandes monumentos servem como pontos de exclamação. As paredes são pontos. Cruzamentos são pontos e

vírgulas, interrompendo o fluxo sem impedi-lo. Estas analogias parecem bem claras. Mas que formas físicas poderiam funcionar como aspas, convidando a uma pausa de reflexão?

O ponto de exclamação — Assim que começou seu pontificado em 1585, Sisto V começou a transformar Roma. Ele já estava velho; seu reinado duraria apenas cinco anos, até morrer em 1590. Como se tivesse consciência do pouco tempo disponível, o plano de Roma que há muito meditava como cardeal foi imediatamente posto em prática uma vez eleito papa. A justificativa da transformação de Roma empreendida por Sisto era religiosa: ligar os sete pontos de peregrinação da cidade. Ele queria ligar esses lugares por ruas retas, orientando os peregrinos. Era necessário, portanto, marcar adiante um ponto de referência. Sisto buscou um marco no passado romano, e se saiu com o obelisco. Os obeliscos são colunas pontiagudas de três ou quatro lados montadas num plinto, uma base cúbica, tendo a extremidade em forma de ponta ou coberta por uma pequena bola. Seriam eles os seus pontos de exclamação. Obeliscos trazidos de navio do Egito politeísta e adorador de gatos passaram a marcar as fachadas das igrejas da Ressurreição. Funcionavam como convites a uma jornada religiosa.

Esses pontos de exclamação eram diferentes em relação aos do passado cristão. Os construtores das igrejas medievais providenciavam pontos de orientação construindo torres pontiagudas altas, para que as pessoas soubessem onde estavam as igrejas; o papa Sisto V tratou de estabelecer no solo mesmo como chegar a uma igreja, traçando ruas retas pela malha medieval de Roma e assim orientando os peregrinos para o ponto marcado pela ponta do obelisco. É a mesma função desempenhada pelo obelisco do Washington Memorial, a meio caminho entre o Capitólio e a estátua sentada de Abraham Lincoln na outra extremidade do Washington Mall; o obelisco orienta as pessoas para dentro de um espaço cerimonial.²

Se esses monumentos se destinassem a assinalar apenas uma rota de peregrinação, teriam caráter sequencial, desdobrando-se num caminho ritualístico de orações. Sisto fez um plano mais complexo: o urbanista em Roma podia seguir os caminhos em qualquer direção, perambulando à vontade, atravessando diferentes bairros residenciais e mercados, misturando-se à multidão

antes dedicada a se divertir que a orar. Os obeliscos orientavam as pessoas no seu caminho, além de estabelecer uma jornada espiritual para dentro.

Pela altura do século XIX, o urbanismo monumental parece ter dado uma outra finalidade aos pontos de exclamação. Os principais prédios da cidade passaram a ser concebidos como objetos a serem contemplados, vistos como espetáculos teatrais; foi, por exemplo, o princípio que orientou a construção da igreja La Madeleine em Paris, monumento religioso cujas gigantescas colunas de fachada representavam pontos de exclamação sem finalidade religiosa; era um gesto puramente visual. O mesmo quanto às estátuas equestres que passaram a decorar novos espaços públicos; uma fábrica de Sheffield as fabricava para exportação em escala industrial, sendo a cabeça do herói local moldada e presa pouco antes de o cavaleiro com seu animal ser embarcado para as colônias. O marco monumental da era industrial deixou de servir a uma finalidade ritualística ou de orientação; transformou-se em puro cenário.

Neste sentido, os marcos de Sisto poderiam ser comparados aos da Trafalgar Square londrina. A praça é um monumento à grande batalha de Trafalgar, na qual a marinha de Napoleão foi enfrentada em 1805; a vitória confirmou o domínio da nação inglesa como potência imperial. Concebida por John Nash, seguido de Charles Barry, Trafalgar Square tem no seu centro o gigantesco marco da Coluna de Nelson, em homenagem a Lorde Nelson, vencedor da batalha. Há quatro plintos nas extremidades da praça, três deles dedicados a outros heróis nacionais. O quarto, vazio, é atualmente usado para exibir esculturas de todo o mundo. A praça é procurada pelos turistas, mas não pelos londrinos. Os marcos da grandeza nacional não são um atrativo para os que vivem em Londres; pela minha observação, tendo vivido em Londres durante três décadas, os nativos na realidade nem se dão conta desses marcos.

Um marco deve apontar para algo que valha a pena notar. Grandes marcos dramáticos como o obelisco ou a estátua equestre podem perder a finalidade ou o impacto.

O ponto e vírgula — O urbanismo oferece uma alternativa mais rotineira ao ponto de exclamação. É o cruzamento, equivalente físico do ponto e vírgula: o corpo que caminha ou é transportado num veículo sente aquela

quase interrupção da fluência do movimento que ocorre quando uma pessoa vira uma esquina. Esse ponto e vírgula urbano pode ser criado, considera o urbanista Manuel de Solà-Morales, contrastando tamanhos de ruas que se cruzam, como faz Nova York com suas avenidas e ruas, servindo a própria esquina para assinalar a zona de transição entre as duas.

Em Nova York, a avenida destina-se a abrigar prédios maiores e mais altos que a rua lateral, sendo a avenida mais comercial, e a rua, mais residencial. Foi também o princípio adotado em Xangai, com vias menores desembocando em ruas mais amplas. A esquina funciona como marco porque nesses casos o urbanista vivencia uma mudança de foco, uma sacudida sensorial ao se ajustar a uma mudança de escala, como uma mudança de marcha. Para Solà-Morales, o contraste ocorre até mesmo nas esquinas agudas da malha de Cerdà em Barcelona; não dá para saber o que está depois da esquina enquanto não se passar por ela.

Solà-Morales e outros "cruzamentistas" tentam gerar atividades na esquina para atrair gente, diferenciando essas atividades do que acontece na rua ou na avenida. Querem situar a entrada dos grandes prédios na esquina, ali estabelecendo a maior densidade de tráfego de pedestres, em vez de dispersá-lo ao longo de uma avenida; querem manter o grande comércio varejista longe das ruas menores, preferindo destinar a elas lojas modestas e restaurantes pequenos. Em vez de fazer com que a rua desague suavemente na avenida, os cruzamentistas consideram importante planejar esta diferença.³

Existe na concepção de escritórios um paralelo interno ao cruzamentismo. O design de escritório preferido por Frank Duffy difere do Googleplex em sua ênfase nas esquinas e interseções; ele o faz traçando algo parecido com ruas e avenidas internas, ao passo que o Googleplex não estabelece uma distinção de atividades no nível do piso. Os escritórios de Duffy são visualmente interessantes por causa dessas mudanças de escala. Como bom socialista, ele também tenta situar os trabalhadores de mais baixo nível e o seu trabalho nas esquinas, em vez escondê-los nos lugares inferiores do espaço, para torná-los invisíveis.

Como quer que se concretize, o cruzamento é uma ruptura epistemológica no sentido de Bachelard, uma desconexão introduzida no espaço.

Numa esquina, mais que no caminho de uma rua ou avenida, ou ao longo de um corredor de escritório, temos mais probabilidade de nos orientar, avaliando onde estamos.

As aspás — Um terceiro tipo de pontuação espacial funciona como aspás. Como a esquina, as aspás espaciais chamam a atenção especificamente para o ponto em que nos encontramos. Mas se o cruzamento é um claro marco de lugar, o mesmo não acontece com as aspás urbanas. O significado prático desta declaração enigmática se revela nos espaços marcantes de comunidades pobres ou destituídas.

Na minha experiência, presto muita atenção ao mobiliário de rua — bancos, fontes, pequenas árvores em potes de concreto e diferentes formas de pavimentação das calçadas. Impressionou-me constatar como é preciso pouco para assim dar vida ao espaço público em áreas pobres. Trabalhando com orçamento apertado numa zona pobre de Chicago, por exemplo, meus clientes e eu usamos arbustos envasados para obter em determinada rua o mesmo efeito que os moradores da comunidade de Medellín tinham alcançado com jardineiras nas janelas, variando as espécies vegetais para que a parede contínua da rua surgisse como um tipo de progressão. Os patrocinadores governamentais achavam que não passava de um enfeite.

Essas iniciativas simples significam mais que embelezar a cidade. Pode-se, por exemplo, instalar um banco de rua de tal maneira que fique voltado para a entrada de um prédio, e não para o fluxo na rua. Colocado o banco em frente a um prédio comum, é como se o marco estivesse dizendo: "Este lugar tem valor porque você pode descansar aqui" — mensagem que poderia ser transmitida situando-se o banco-marco em frente de praticamente qualquer prédio ao longo da rua. Um banco colocado arbitrariamente diante de um prédio está dizendo apenas isto: "Este é um lugar agradável." É estranho: um banco tão convidativo em frente a um prédio tão indiferente. Uma comunidade pobre pode ser melhorada com marcos arbitrários, variando por exemplo a pavimentação em partes da rua ou aplicando pinturas de cores primárias em muros brancos. Esses gestos não assinalam nada em particular a respeito do ambiente; apenas implantam nele um marco.

O Central Park, como vimos, era uma imensa construção destinada a dar prazer, permitindo escapar da cidade numa versão composta e altamente estudada da natureza. Pode ser um pouco exagerado — mas não absurdamente — pensar no banco de plástico, com seu posicionamento arbitrário, como algo semelhante aos artificios que determinaram a construção do Park. As belas pontes e passagens subterrâneas, os lagos e as áreas arborizadas do Park são imposições arbitrárias, obviamente criadas pelo homem, e não derivadas de uma paisagem natural preexistente. O artifício natural mais comum na cidade é a fileira reta de árvores plantadas na beira das calçadas para marcar a separação entre transeuntes e o tráfego de veículos; linhas retas de árvores isoladas e espaçadas regularmente raramente são encontradas em ambientes naturais. Em qualquer ambiente, elas são valorizadas justamente como uma forma imposta à rua, por motivos tanto ecológicos quanto estéticos. Consideramos que uma fileira de árvores valoriza uma rua, e temos consciência da maneira extremamente arbitrária como se deu essa valorização. Mas esse artifício não deriva do contexto; o valor é imposto.

De ambos os lados de uma palavra, as aspás chamam a atenção para o que ela significa. Os gramáticos podem dizer que as aspás questionam o valor da palavra ou da frase no seu interior: vá olhar por trás disto aí. Mas as aspás também valorizam a palavra no seu interior; como diria Leon Festinger, as aspás estimulam a atenção focal no arbitrário, no problemático, mas também no importante: o mesmo ocorre no ambiente construído.

Eu tento manter minhas obsessões sob controle, mas aqui peço vênha por alguns parágrafos. Foi no Japão que eu entendi por que os bancos de plástico me fascinam tanto. Os paisagistas dessa sociedade usam marcos simples de pedra para criar os mais sofisticados tipos de marcos arbitrários, problemáticos e geradores de valor.

Exceto na construção de muralhas de castelos, a pedra raramente aparecia como material de construção doméstica ou comercial na arquitetura japonesa clássica, nem por sinal na arquitetura chinesa, que influenciou a japonesa. O Japão era um país de florestas; os construtores desenvolveram técnicas de construção de estruturas de madeira e seus subprodutos para enfrentar as duras condições climáticas das ilhas. Mas a pedra ainda era importante, e na verdade tinha um valor sagrado, remontando à adoração

das pedras no antigo xintoísmo chinês. "Uma rocha particularmente majestosa tornava-se centro de contemplação", observa o historiador de jardins Sunniva Harte, "e a área circundante era coberta de pedras brancas para denotar que se tratava de um espaço religioso ou espiritual."⁴

Nos séculos V e VI, milhares de anos depois do início do culto das rochas brutas, o xintoísmo passou a ser cultivado em santuários construídos, e não mais ao ar livre. Agora a consciência do caráter sagrado das rochas se misturava à apreciação de sua beleza e posicionamento nos prédios e ao seu redor. A rocha transformou-se num marco do ambiente construído.

Quando o budismo chegou ao Japão na era Kamakura (1185-1336), a pessoa que contemplava essas pedras era convidada a se eximir de tomá-las como representativas de símbolos específicos. Nos jardins cultivados ou simplesmente junto às casas, a pedra marcava algo importante, mas indeterminado; tornou-se um significante flutuante.

Afastar a pedra das suas referências animísticas foi o princípio orientador da concepção dos aposentos do abade do Templo de Ryōan-ji em Kyoto, cujo arquiteto pode ter sido Tessen Soki, padre que ali viveu no século XV. Os aposentos do abade dão para um jardim retangular de pedras e areia, sendo esta varrida e disposta em linhas retas e simples das quais surgem quinze rochas, dispostas em cinco grupos. As paredes meridional e ocidental dando para o prédio são baixas, vendo-se adiante a floresta.

Não resta dúvida de que o jardim do abade no Templo de Ryōan-ji é um artifício, detalhadamente concebido, e não encontrado na natureza. As bases das rochas são cortadas de maneira a ficarem dispostas em diferentes ângulos, de acordo com as regras da geomancia; o cascalho de quartzo foi rigorosamente selecionado, tem tamanho uniforme, e marcas de cinzel foram deixadas aparentes nas pedras.

Hoje, concluído o jardim, o lugar causa profunda impressão ou, por outro lado, duas fortes impressões. Uma delas poderia ser identificada como a impressão de suas estudadas ausências, a sensação de eliminação e refinado apagamento. O que o jardim representa não é o ponto de estar ali — no zen, não há ponto; o que se busca é a libertação do dar nome, apontar, frisar, pretender. Mas a outra impressão é a da forte presença dos objetos físicos nesse espaço cuidadosamente concebido; ficamos intensamente conscientes

das pedras como coisas em si mesmas. Além do muro baixo do jardim, além da verdejante paisagem externa de árvores, podemos ouvir ao longe o tráfego de veículos, mas nossos olhos ficam pregados nas rochas e na areia.

O jardim xintoísta, portanto, era um lugar de símbolos diretos, um jardim de representações. O jardineiro zen tentou ir além dessas representações, para recuperar o mistério dos elementos naturais que tão cuidadosamente havia modelado, deixando de lado a própria necessidade de que tivessem um conteúdo identificável. Em sua arbitrariedade, sua desnaturalização, o jardim zen de pedras suscitou uma reação mais reflexiva, de autoquestionamento. As pedras são aspas de intimidação.

Resumindo, um ponto de exclamação — como o obelisco — declara que um lugar é importante. Infelizmente, como acontece na vida em geral, essas declarações podem perder valor com o tempo, como em Trafalgar Square. Um ponto e vírgula no espaço é algo menos pretensioso; como acontece num cruzamento, pode acarretar um leve solavanco na virada de uma esquina, contraste que os cruzamentistas pretendem acentuar. As aspas físicas, seja instalando-se um banco de plástico, plantando uma fileira artificial de árvores ou depositando pedras no solo, assinalam uma forma ao mesmo tempo arbitrária, problemática e geradora de valor.

III. Porosidade — A membrana

O mapa Nolli — Uma esponja é porosa por ser capaz de absorver água — mas apesar disso mantém sua forma. Da mesma maneira, um prédio é poroso quando existe livre fluxo entre o interior e o exterior, mas a estrutura preserva os contornos de sua função e forma. Um dos maiores mapas de Roma, feito por Giovanni Battista Nolli em 1748, mostrava como a porosidade aparecia nesses termos na cidade. O mapa se baseava em pesquisas e inspeções feitas na cidade por Nolli ao longo de doze anos. Os resultados foram publicados em duas versões: uma série de doze gravuras que formavam juntas um grande mapa; e uma pequena estampa feita por Nolli com Giovanni Battista Piranesi, artista das prisões imaginárias e dos palácios verdadeiros em Roma.

Antes de Nolli, os mapas de Roma eram em sua maioria cênicos: imagens fantasiosas do que um artista imaginava ser a cidade, fosse ele um pássaro; as construções apareciam em três dimensões, ligeiramente inclinadas, como se fossem vistas pelo pássaro voando para leste em direção a Roma. Nolli foi o primeiro dos criadores de mapas romanos a orientar sua imagem da cidade tendo o norte acima, e não o leste, pois trabalhava com um compasso magnético para conseguir um parâmetro comum à medida que evoluía com dificuldade pela cidade. Seu mapa é iconográfico, vale dizer, apresenta-se em duas dimensões; é um terreno figurado e reproduzido em preto e branco, representando o preto as construções sólidas e o branco, o espaço vazio.⁵

Essas reproduções mostram, em seus detalhes, as relações porosas entre o sólido e o vácuo: círculos fechados em quadrados representam os pilares que sustentam o Panteão, em contraste com os delicados sinais em forma de T designando os pilares da igreja vizinha de Santa Maria sopra Minerva. A pequena fonte das abelhas que então existia na esquina da Via Sistina com a Piazza Barberini é um ponto visível, pois o espaço molhado é algo que os adultos evitam, mas onde as crianças mergulham.

Os diagramas também são representações sociais. Por exemplo, o Panteão, enorme templo romano antigo encimado por uma cúpula e iluminado apenas pela luz que entra por um buraco (o oculus) existente nessa mesma cúpula, tem no seu centro um espaço branco adornado porque na época de Nolli era usado como igreja, ficando aberto ao público o dia inteiro. O negro denso com extremidades bem definidas representa prédios particulares — em sua maioria casas, mas também lugares como certas partes do Vaticano de acesso proibido aos romanos comuns. Traduzindo isto em termos modernos, se Nolli tivesse de fazer um mapa da Paris da década de 1920, todo o Plan Voisin surgiria como uma mancha negra, ao passo que o Marais, tão poroso e comprimido, seria representado em círculos, quadrados, pontos, Ts e nuances de cinza sobre branco.

Nolli mapeou a porosidade numa cidade que tinha milhares de anos para amadurecer. Como haveria o Sr. Sudhir de construir porosidade em menos tempo?

A membrana — Stephen Jay Gould chama nossa atenção para uma importante distinção, na ecologia natural, entre dois tipos de limites: divisas e fronteiras. As fronteiras são limites porosos, as divisas, não. A divisa é um limite onde as coisas acabam, além do qual determinada espécie não deve se aventurar, ou, inversamente, que essa mesma espécie trata de guardar, como fazem os bandos de leões ou as matilhas de lobos urinando ou defecando para dizer aos outros que fiquem de fora! A divisa assinala um limite de baixa intensidade. Já a fronteira é um limite no qual diferentes grupos interagem; por exemplo, o ponto onde a margem de um lago encontra terra firme é uma zona ativa de trocas em que organismos encontram outros organismos e deles se alimentam. Não surpreende, assim, que também seja a linha divisória onde é mais intenso o trabalho da seleção natural.

Essa diferença ecológica também marca as comunidades humanas. A divisa fechada domina a cidade moderna. O habitat urbano é dividido em partes segregadas por fluxos de tráfego e pelo isolamento funcional entre zonas de trabalho, comércio, família e do reino público. O desenvolvimento de tipo "cidade-polvo" em Delhi e em qualquer outro lugar não espalha crescimento por uma área, antes tratando de canalizá-lo estritamente. Caracas, na Venezuela, utiliza outro tipo de divisa fechada, sob a forma de muralhas de tráfego de alta velocidade separando ricos e pobres. Como vimos, a forma mais disseminada internacionalmente de novos empreendimentos residenciais é a comunidade cercada e fechada dentro de um muro delimitador. Um resultado dos seus limites de baixa intensidade é que os moradores isolados não se sentem muito estimulados pelas condições externas; as trocas entre diferentes comunidades raciais, étnicas e de classe são fracas.

Assim exposta como um contraste entre preto e branco, contudo, a distinção fronteira/divisa fica muito grosseira. Ela pode ser refinada se focarmos numa célula viva. Neste nível, vamos constatar um contraste entre parede celular e membrana celular. É uma distinção ambígua no nível celular, em parte porque as séries de células podem às vezes mudar de função; além disso, uma parede totalmente fechada provocaria a morte da célula, como igualmente uma relação totalmente fluida entre interior e exterior. Uma membrana celular precisa desde logo deixar a matéria fluir para dentro e para fora da célula, mas de maneira seletiva, para que a célula retenha aquilo

de que precisa para sua nutrição. A porosidade existe em diálogo com a resistência: um diálogo que às vezes significa que a célula se abre para ser inundada, e outras vezes se mostra retentiva.

Esse diálogo é o que o urbanista deveria propiciar, em vez de imaginar que apenas o espaço aberto — um puro vazio — pode ser considerado poroso. Nem totalmente fechada nem completamente exposta, a relação dinâmica entre porosidade e resistência é o que Nolli reproduziu em seu mapa de Roma. Ela contrastava com o gueto veneziano, tal como pretendido originalmente por seus planejadores, estritamente fechado à noite frente à cidade circundante, com as venezianas nas janelas e as pontes interceptadas, os canais circundantes guardados por barcos a noite inteira, criando uma divisão interna na cidade.

De que é feita uma membrana urbana? De certa forma paradoxalmente, ela pode ser feita de pedra.

A lógica inicial de uma muralha urbana era que fosse o mais espessa, alta e impenetrável possível, por razões militares. As antigas muralhas ao redor de Pequim, por exemplo, tinham cerca de 18 metros de espessura na base, 12 metros no topo e 12 metros de altura, feitas de terra batida. A arte militar da construção de muralhas podia ser aperfeiçoada com a criação de muralhas duplas com espaço vazio entre elas, como em Carcassonne, na França, o que criava um espaço de manobras separado da malha interna da cidade. Outro tipo de aperfeiçoamento consistia em uma muralha com revelins, plataformas em forma de seta projetadas para fora da muralha, e que permitiam voltar dardos e mais tarde canhões contra-atacantes que tentassem escalar a muralha.

Para Max Weber, uma muralha era uma divisa, um limite externo da cidade-Estado, além do qual nada havia de cívico, fosse política ou socialmente. Para ele, a própria muralha era uma ideia jurídica, mais que uma presença física. Mas ele pode ter sido induzido em erro pela pura e simples solidez das antigas muralhas; até mesmo uma muralha espessa pode representar um convite a habitar. De ambos os lados da muralha de Aix-en-Provence encontravam-se áreas de desenvolvimento na cidade livres de regulações; mercados informais de venda de produtos no mercado negro ou sem pagamento de impostos proliferavam abrigados junto às pedras; a região

da muralha era onde heréticos, exilados estrangeiros e outros desajustados tendiam a gravitar. Da mesma maneira, depois que a moderna artilharia tornou a muralha uma barreira menos útil, essas divisas militares muitas vezes evoluíam para espaços sociais. Luís XIV promoveu sua mudança em Paris em 1646, convertendo os baluartes em alamedas arborizadas onde a população podia caminhar. Seus planejadores deram aos novos espaços um novo nome: *bulevar*. Em questão de um século, muitas outras cidades europeias seguiram o mesmo caminho, especialmente Berlim em 1734. Napoleão I completou a transformação da divisa militar exigindo que muitas cidades por ele conquistadas destruíssem completamente suas muralhas — antes uma humilhação simbólica que uma necessidade militar.⁶

Significa tudo isto que mesmo uma massa sólida de material, aparentemente resistente a qualquer mudança, pode ser tornada viva. É um equívoco pensar que as estruturas maciças são totalmente inertes e que as qualidades representadas na condição da membrana só se manifestam em estruturas que surjam temporariamente em construções leves.

Criando membranas — Hoje, o desafio para o planejador consiste em criar membranas. A *perfuração* é a mais direta técnica de construção para transformar muralhas em membranas. O urbanista dinamarquês Jan Gehl desenvolveu maneiras de abrir portas e janelas em paredes vazias, rompendo-as para criar novas entradas e aberturas; efetuou cálculos precisos sobre os pontos onde arrebentar e a força a ser empregada na ação para dar vida a uma rua. Da mesma forma, na construção de um novo arranha-céu, uma grande entrada isolando os elementos internos, com os pisos acima representando camadas separadas, pode ser substituída — como na Torre de Xangai da empresa de design Gensler, no bairro Pudong de Xangai, e nos ambientes internos da torre criada para o *New York Times* por Renzo Piano em Manhattan — por uma concepção vertical mais porosa: em vez de um núcleo central atendendo a pisos isolados, Gensler trata o arranha-céu como uma autêntica rua vertical, alimentada por muitos elevadores diferenciados, com espaços públicos distribuídos por vários andares e corredores que se irradiam. Quando alguém imagina onde encontrar a vida de uma comunidade, em geral vai buscar no centro, onde os planejadores tentam intensificar a

vida comunitária. Isso significa negligenciar os limites; em consequência, a comunidade se volta sobre si mesma. O que é um erro. Eu o cometi anos atrás, quando estava envolvido em planos para a criação de um mercado que atendesse à comunidade hispânica do Spanish Harlem de Nova York. Essa comunidade, uma das mais pobres da cidade, fica acima da Rua 96 no Upper East Side de Manhattan. Logo abaixo da Rua 96, configurando uma mudança abrupta, fica uma das comunidades mais ricas do mundo, da 96 até a Rua 59, comparável a Mayfair em Londres ou ao sétimo *arrondissement* em Paris.

La Marqueta foi situado no centro do Spanish Harlem, a vinte quarteirões, exatamente no centro da comunidade. Nós, os planejadores, encarávamos a Rua 96 como um limite morto, onde não acontecia grande coisa. Fizemos uma escolha errada. Se tivéssemos situado o mercado nessa rua, poderíamos ter estimulado atividades que propiciassem algum contato comercial e físico diário entre ricos e pobres. Desde então, planejadores mais sábios aprenderam com nosso erro, e no West Side de Manhattan tentaram situar novos recursos comunitários nos limites entre as comunidades, para estabelecer um limite mais poroso, abrir os portões entre diferentes comunidades raciais e econômicas. Nossa pressuposição da importância do centro revelou-se um fator de isolamento; no caso deles, a compreensão do valor do limite e da fronteira revelou-se integradora.

Certamente é verdade que os limites podem funcionar como locais de troca mais tensos que amistosos, como nos estacionamento de Boston onde os ônibus despejavam crianças de cor em escolas da classe trabalhadora branca. A mistura física informal tem muito menos um caráter de confronto, como no caso em que uma senhora rica e sua empregada se encontram no mesmo lugar comprando leite ou bebida, tarde da noite. Essa mistura física complementa as manifestações de cortesia que marcavam a banca de jornais em Clerkenwell; o planejador não está forçando nenhuma articulação explícita de diferenças, mas levando as pessoas a conviver em tarefas comuns da vida cotidiana. Em termos da distinção estabelecida em nossa discussão sobre as diferenças sociais na cidade, esse tipo de experiência do limite é antes inclusiva que integradora.

Entretanto, como bem sabia o Sr. Sudhir por experiência própria, viver no limite é "tenso", no sentido de "arriscado". Esses adjetivos não são mera decoração verbal. Descrevem um terceiro tipo de produção de membrana.

Depois da Segunda Guerra Mundial, Amsterdã era um lugar sombrio. A velha cidade não se tinha adaptado bem ao automóvel. Era também uma cidade sem espaço; longe dos grandes canais, eram poucos os espaços para que os habitantes — especialmente as crianças — desfrutassem de atividades de lazer. Aldo van Eyck decidiu fazer algo a respeito, apropriando-se de centenas de espaços sem uso ou indiferentes para transformá-los em parques urbanos. Ao contrário de Olmsted e Vaux, ele usou os recursos mais simples disponíveis em sua cidade empobrecida, incorporando muros ou cruzamentos amplos demais para criar espaços para as crianças brincarem e os adultos repousarem. Nesses novos espaços, instaurou adjacentes umas às outras diferentes atividades — canteiros de flores, uma caixa de areia, bancos — que não tinham demarcações visíveis, mas permaneciam distintas, com um inter-relacionamento poroso, no sentido da membrana.

O fator radical nos parques de van Eyck era a concepção do urbanista sobre como as crianças devem brincar: seu espaço de brincadeiras não era isolado da rua em nome da segurança. Nesses parques há meios-fios, mas não cercas. A ideia de van Eyck era que as crianças aprendessem a diferença entre tráfego e território — o que de fato aconteceu; os parques realmente registravam poucos acidentes, em virtude da porosidade. Da mesma forma, os bancos instalados para os adultos não eram separados do local onde as crianças brincavam; os pequenos eram obrigados a aprender como se situar de maneira a não perturbar os mais velhos que conversavam ou cochilavam nos bancos.

Em termos formais, van Eyck criou limites liminares, significando "liminar", aqui, a experiência de uma transição, ainda que não haja uma barreira claramente identificada entre dois estados. A passagem liminar forma uma espécie de "consciência transicional", na formulação de D. W. Winnicott; foi ele o primeiro a alertar os psicólogos para a importância dos momentos transicionais que estabelecem fronteiras entre as experiências para as crianças. O parque de van Eyck é um exemplo prosaico disto: para entender como devem brincar, as crianças vivenciam seus limites em relação aos carros em movimento ou aos vovôs tirando uma soneca; em vez de um abrupto ou/ou, elas fazem uma transição liminar, membranosa. Da mesma forma, na geografia mais ampla de uma cidade, os limites liminares

podem assinalar a passagem de lugares ricos para lugares pobres; a Escola de Chicago estudou exatamente essa condição liminar — sem lhe dar este nome — nas ruas da direção leste-oeste que vão de Gold Coast às favelas mais a oeste da cidade, passando pelo lago.

Porosidade sonora — Os sons de uma cidade podem parecer porosos no mau sentido. O som invasivo do tráfego muitas vezes pode ser inimigo do sono; na minha idade, o ensurdecido barulho dos restaurantes pode acabar com a ideia de sair de casa. Se o silêncio é um amigo, divisas sonoras pareceriam melhor ideia que fronteiras sonoras no ambiente construído.

Na verdade, a ausência de som seria igualmente inquietante. O especialista em acústica R. Murray Schafer observa: "Ouvir é uma maneira de tocar à distância." Tecnicamente, isto significa que, quando um som audível vibra em frequência superior a 20 hertz, pode ser sentido como sensação tátil. O som de passos à noite ou de buzinas durante o dia representa um alerta da presença de outros; o famoso comentário de Jane Jacobs de que, a bem da segurança, os prédios deveriam ficar "de olho na rua" devia ser expandido para abarcar também "de ouvidos na rua", especialmente à noite. No romance fantástico *O mestre e Margarida*, de Bulgakov, a silenciosa chegada de vários fantasmas, demônios e um gato mágico inspira terror, pois não podemos ouvi-los/tocá-los.⁷

Boa ou má, a porosidade sonora pode ser especificada com precisão. A experiência sonora numa cidade é moldada por dois fatores: intensidade e inteligibilidade. Intensidade, em certa medida, é pura e simplesmente volume: o som dos passos de um homem de altura e peso médios fica em torno de 28-30 decibéis a uma distância de 20 metros numa rua silenciosa à noite, ao passo que uma banda de rock tocando ao ar livre emite pelo menos 115 decibéis. Mas também é uma questão de frequência: se houver mais que quatro projeções de determinado som por segundo, o ouvido vai registrá-las como um som contínuo. O zumbido elétrico constitui esse tipo de "som plano", no jargão acústico; o ruído constante do tráfego é outro exemplo. Por outro lado, o estampido de uma espingarda é um "som de impacto", assim como o som repentino de uma motocicleta roncando no tráfego. Esses sons são distintos, identificáveis, inteligíveis. O som de passos

numa rua vazia pode tornar-se um som de impacto, como acontecia com meus protetores em Santo Domingo — um claro ruído de advertência em contraste com o som plano e de baixo nível da comunidade adormecida. O que se costuma chamar de "som ambiente" é tecnicamente uma média de sons planos e de impacto. Um som ambiente em torno de 35 decibéis é ideal para o sono, segundo constatou um grupo de pesquisadores russos, ao passo que, quando o som ambiente "está num nível de 50 decibéis, verificam-se intervalos muito breves de sono profundo, seguidos do despertar com uma sensação de fadiga".^{8, 9, 10}

Na concepção de um ambiente sônico, o objetivo é diminuir a intensidade do som plano a 35 decibéis, mantendo o som de impacto num nível em torno de 45 decibéis, para que o ruído chegue a nós sem ser devastador. É a boa porosidade, pois os sons são distintos e inteligíveis mas não assoberbantes. Eu ficaria feliz num restaurante com essa média ambiente: ouviria vozes da minha mesa e talvez pudesse espreitar outra mesa; essas vozes flutuariam numa almofada de ruído mais indistinto.

O mapa Nolli mostra os lugares que moldam os sons dessa forma porosa, por exemplo, no Panteão e imediações. Apesar do volume cavernoso, tendente a amplificar o eco, o nível ambiente do Panteão é bom por causa das complexas superfícies laterais, dos pórticos e do teto curvo, cuja superfície não é lisa, tendo sofrido a incisão de painéis. Assim também nas ruas que atravessam as imediações do Panteão na direção leste-oeste: a irregularidade das superfícies de muros e paredes, os portões recuados, os becos laterais — tudo isto reduz o nível do som ambiente a cerca de 40 decibéis. O mesmo efeito sônico pode se manifestar num prédio moderno como o Chanin Building de Nova York, arranha-céu construído em 1927-29, no qual se obtém um nível relativamente baixo de som ambiente simplesmente por causa das curvas e voltas do seu interior, ao passo que nos vizinhos o som é estrondoso quando se abrem portas e janelas (isto quando é possível abri-las; como no hotel do outro lado da rua, trata-se na maioria dos casos de caixas de vidro fechadas e impermeáveis, que consomem energia excessivamente e mantêm os sons da cidade à distância).

Os materiais que constroem silêncio são aqueles capazes de envergar e enrugar. Os modernos materiais para amortecimento de sons, aplicados

sobre pisos planos de concreto, raramente desempenham bem a função; as antigas estruturas tendiam a funcionar melhor, simplesmente porque a própria composição dos pisos era uma mistura de muitos elementos — entre eles conchas marítimas trituradas, crina de cavalo e trapos recobertos de gesso — que criavam um filtro complexo.

O eco (tecnicamente, o tempo de reverberação dos sons) diminui e perde intensidade entre prédios porosos, mas é rápido e agudo entre monólitos de vidro voltados uns para os outros; isto ocorre porque, quanto maior for o tempo de reverberação, mais fraco se torna o eco. Este princípio também rege o design de interiores. O tempo ideal de reverberação numa sala de concertos — a partir do palco, saindo das paredes laterais e traseira em direção a alguém sentado no meio da plateia — é de pouco menos de dois segundos. Num prédio de apartamentos, não queremos uma ressonância assim: as escadas, por exemplo, devem ter ângulos e voltas que permitam dar ao eco um tempo de reverberação de mais de 3,5 segundos, tornando-o bem fraco.

Você certamente não quer ouvir as conversas dos seus vizinhos nem provavelmente ouvi-los fazer amor. Mas em outras circunstâncias a porosidade dos sons pode atrair. O urbanista John Bingham-Hall e eu estamos estudando os sons sociáveis num lugar inesperado: os túneis de pedestres por baixo do Périphérique de Paris, a autoestrada que separa os novos subúrbios pobres de imigrantes da cidade mais antiga, mista e rica. As pessoas se juntam em certas passagens subterrâneas, para comprar produtos de uso diário ou simplesmente socializar, mas evitam outras. Nós constatamos que os sons sociáveis tendem a ser sons de vozes, audíveis de maneira distinta como sons de impacto, logo acima da vibração sonora da autoestrada; além disso, os sons de impacto inteligíveis se projetam para fora, alertando para atividades no interior do túnel. Essas passagens subterrâneas cujos sons atraem se formam de um jeito enrugado e desalinhado, ao passo que as passagens não sociáveis são mais simples e limpas, produzindo uma linha plana de alta intensidade que afoga a inteligibilidade no interior do túnel, de tal modo que só os ruídos se projetam para fora. As passagens desalinhadas do Périphérique podem ser espaços sociais informais tão inesperados quanto o teto do estacionamento de Nehru Place, mas em certa medida explicam

por que Nehru Place funcionou tão bem. Como nos túneis, seus vendedores de iPhones podem ser claramente ouvidos acima do zumbido dos corpos em movimento e do tráfego.

Na história das cidades, os “pregões” dos vendedores de rua costumavam ter a mesma função sociável-sônica — afiadores de facas, vendedores de peixe, transportadores de carvão, quase quarenta diferentes tipos de pregões nas ruas de Londres —, até serem proibidos pela Lei da Polícia Metropolitana, de 1864. Antes, o pregoeiro de rua dava notícias ou entoava hinos, como registrou John Milton (em *Il Penseroso*, verso 83). Fundamentalmente, o som dos sinos de igreja, que regulava as práticas religiosas, deu lugar ao bater das horas a partir do século XIV, como forma de regular o processo de trabalho, dividindo o trabalho remunerado em unidades regulares de tempo. Essas badaladas de relógio eram mais fortes e de maior intensidade que os sinos da maioria das igrejas paroquiais, alcançando toda a cidade; a porosidade das badaladas era o som do trabalho rotineirizado — invasivo e inelutável. Não era um som sociável.

Em suma, numa cidade fechada, a divisa prevalece; uma cidade aberta contém mais fronteiras. Essas fronteiras funcionam como membranas celulares, com uma tensão dinâmica entre porosidade e resistência. É possível criar membranas nos limites dos lugares, pela perfuração de paredes, o enrugamento da malha das ruas e a modelagem de sons inteligíveis e sociáveis.

IV. Incompletude — A concha e a forma-tipo

Por fim, imaginemos o Sr. Sudhir em casa. Ele me disse que ao longo do tempo vinha construindo a casa da família com os filhos, bloco de concreto após bloco de concreto, na medida das possibilidades financeiras. Em praticamente todos os assentamentos de migrantes acontece algo semelhante: os pobres se tornam seus próprios arquitetos. As moradias podem não passar de barracos de blocos de concreto com telhados de plástico ou chapa ondulada; com o tempo, se possível, os moradores acrescentam telhados adequados, janelas envidraçadas, talvez um segundo andar; a “arquitetura” é um trabalho de longo fôlego. Em qualquer momento, contudo, esse tipo de projeto é uma forma incompleta.

O urbanismo tem muito a aprender com a maneira como os muito pobres são forçados a trabalhar com formas incompletas. Seria possível tornar uma forma incompleta deliberadamente, e não por necessidade, como no caso da família do Sr. Sudhir? O que se ganharia?

A concha — Uma resposta pode ser encontrada em Iquique, no Chile, uma cidade do deserto cerca de 1.500 quilômetros ao norte de Santiago, onde cerca de cem famílias haviam efetuado inicialmente uma ocupação num lugar chamado Quinta Monroy. Os migrantes originais eram aimarás, um grupo étnico disseminado pelo altiplano chileno-peruano-boliviano. A Quinta Monroy era um talismã do futuro: a partir de lugares pequenos como este, imensos assentamentos de dezenas ou centenas de milhares de pessoas estão pipocando por toda a América Latina.

Ali, o arquiteto chileno Alejandro Aravena lançou um projeto de construção de formas incompletas. Sua ideia básica era conceber a metade de uma boa casa, a ser então completada pelos habitantes com o próprio trabalho, em vez de fornecer uma habitação acabada. Na versão da forma incompleta adotada em Iquique, metade do primeiro e do segundo andares das construções tem paredes, sendo dotada de instalações elétricas e encanamento. Essa infraestrutura é localizada no oitão da casa, e não nas paredes divisórias, com o espaço ainda inacabado; este detalhe técnico permite máxima flexibilidade no preenchimento do espaço. Outro elemento consiste em construir a escada de entrada fora da casa, de tal modo que, se se quiser, o primeiro e o segundo andares poderão vir a formar habitações independentes: qualquer um deles pode ser alugado ou usado por diferentes gerações de uma família.

O projeto de Aravena tratava a Quinta Monroy como um laboratório de teste da habitação social. Em termos urbanísticos, as casas são agrupadas em retângulos formando os lados de uma praça comunitária, versão chilena pobre dos terraços avarandados londrinos de Bloomsbury. Como Cerdà, Aravena pretende que eles cresçam, tornando-se uma grelha constitutiva. Ao contrário de Jane Jacobs, ele não receia esse crescimento, mesmo quando começa em escala pequena; as terríveis condições de pobreza em seu país requerem uma solução em larga escala. Mais uma vez, contudo, ao contrário do ocorrido na cidade-jardim pré-fabricada de Lewis Mumford, essa solu-

ção deve envolver a própria população pobre na constituição do seu meio ambiente. É a lógica social por trás dessa forma incompleta, traduzindo-se de maneira muito concreta, mais uma vez, na infraestrutura das paredes internas e na localização das escadas.

A concha é o tipo de construção de projetos como o de Iquique. Ela se tem manifestado sob várias formas, não apenas como uma resposta às necessidades dos pobres: por exemplo, no terraço georgiano do século XVIII, ela assume a forma de uma caixa de sapato, voltando-se seus lados igualmente para as praças e ruas da cidade. Em termos estruturais, os terraços eram uma versão antiga dos lofts de hoje, sendo os pisos sustentados apenas por algumas colunas e paredes estruturais internas de tijolo ou pedra, reduzidas ao mínimo. A caixa de sapato georgiana era um tipo de concha particularmente bom, pois as dimensões eram suficientemente reduzidas para que as paredes frontais e posteriores de cada cômodo da casa tivessem acesso direto à luz natural e à ventilação. Neste sentido, ela contrastava com as habitações do barão Haussmann em Paris, de proporções maiores, construídas em torno de escadas centrais úmidas e escuras, com pouco acesso à luz e ao ar em muitos cômodos. Ao longo dos séculos, a concha georgiana evoluiu em suas funções, mesmo mantendo-se relativamente constante na forma, como no caso de Woburn Walk, concebida por Thomas Cubitt na década de 1820 e que hoje abriga escritórios nos andares superiores, além de apartamentos residenciais. Os espaços abertos também podem funcionar como conchas. Na Primeira Guerra Mundial, uma praça monumental como Berkeley Square teve suas flores arrancadas e foi tomada por soldados feridos; na Segunda Guerra, as grades metálicas ao seu redor foram retiradas para ser transformadas em bombas; e depois da guerra a função voltou a evoluir, conjugando-se à natureza aberta e ao acesso protegido.¹¹

Em princípio, os dias de hoje deviam ser a época do Triunfo da Concha. Graças ao concreto e às vigas de aço de fabricação em massa, podemos construir prédios com gigantescas lajes dependendo minimamente de colunas ou outras obstruções estruturais. As salas de negociação e pregão das empresas de investimento encarnam o Triunfo da Concha, com fileiras e mais fileiras de mesas de trabalho num espaço em que todo mundo pode ver todo mundo — se conseguissem tirar os olhos das hipnóticas telas.

De maneira ainda mais engenhosa, finas estruturas em concha podem hoje flutuar acima do piso. Os princípios estruturais das conchas flutuantes foram estabelecidos pelo engenheiro russo Vladimir Shukhov, que ergueu em Vyksa, em 1897, uma gigantesca concha autossustentada de cobertura curva; livre de suportes internos, ela podia ser destinada a qualquer uso. A cúpula geodésica é a herdeira de Vyksa, sendo as cúpulas construídas por uma grade de triângulos entrelaçados coberta por uma capa protetora. Buckminster Fuller considerava que esse tipo de cúpula, ao mesmo tempo superleve e superforte, podia ser ampliado praticamente ao infinito; em seus momentos de maior excentricidade, ele alimentava a esperança de cobrir cidades inteiras com cúpulas geodésicas. De tamanho mais modesto, mas ainda assim enormes, cúpulas geodésicas como a Cúpula Fukuoka, no Japão, permitem toda uma variedade de usos — como a Cúpula do Milênio (que não é estritamente geodésica) criada por Richard Rogers em Londres em 1999.

As conchas criam formas cujas possibilidades não se esgotam em qualquer configuração específica imposta no início. A concha também cria porosidade no interior de um prédio, já que estruturalmente são poucas as barreiras fixas. O seu fazer convida a mais fazer. Assim como num prédio, na comunicação, as palavras representam conchas de significado. As palavras expressam de maneira incompleta o que as pessoas querem dizer.

Mas quando deve chegar ao fim esse processo aberto? Quando é que o prédio pode ser considerado concluído, a comunicação, efetuada?

O inacabado e o inacabável — Um processo puro pode ser destrutivo. Muitas das alterações sofridas pela caixa de sapato do terraço georgiano ao longo do tempo degradaram o que originalmente era uma forma de severa beleza: lojas com luminosos de neon e a sinalização no nível da rua acabam com uma certa simplicidade de outros tempos; nos andares superiores, os compartimentos são apertados em cubículos, com as janelas interceptadas por aparelhos de ar-condicionado. Da mesma forma, os espaços de muitos lofts em Nova York são deformados, e, para horror dos puristas em Xintiandi, Xangai, até os lofts reformados dos *shikumen*, ainda recentemente tão espaçosos e dignos do gosto mais esnobe, estão sucumbindo a uma nova geração de jovens e mais pobres retalhadores e truncadores.

As regras básicas de forma precisam proteger contra essa deriva para o sem-forma, assim como um processo puro na *city* pode levar a um indifinível e desorientado fluxo de comunicação, condenando-a a estímulos momentâneos. Temos aqui um dilema. Se a deriva é o inimigo, ainda assim a mudança precisa ser possível, caso contrário as pessoas estarão meramente representando papéis preestabelecidos em lugares fixos; elas precisam da liberdade e dos meios de alterar a forma estática.

Nas belas-artes, o dilema se manifesta nesta palavra fatal: "Feito." Fatal porque "feito" pode ser equiparado a "morto". Rodin deixava registrado na superfície das suas esculturas o problema da conclusão. Essas peles são cheias de marcas de cinzel e pedacinhos de detalhes inacabados, para atrair o olhar para a substância material das peças, segundo escreveu Rainer Maria Rilke, a certa altura assistente no seu estúdio. O processo de criação parece ter prosseguimento, mas o escultor aprendeu quando parar, calculando quantas fendas a superfície de argila poderia suportar. Nenhum músico clássico que trabalhe com uma partitura pode saber com clareza quando parar. Se pensasse: "Finalmente! A Sonata Hammerklavier agora está como deveria ser!", por que haveria ele de voltar a interpretar a peça? Um intérprete quer continuar tocando, para ouvir a Hammerklavier sempre de uma outra forma e assim manter a música viva (e o músico também). Neste sentido, a performance é uma arte inacabável.

O urbanismo aberto tenta resolver este problema com a criação de formas-tipo.

A forma-tipo — Uma forma-tipo é um pedaço de ADN urbano que assume diferentes formas em diferentes circunstâncias. Ela pode ser comparada ao tema na música formada por tema e variações. Na música, os temas se abrem à medida que o compositor explora pequenas brechas harmônica ou melodicamente, até mesmo na música aparentemente mais sem solução de continuidade; nas variações de "Ferreiro harmonioso" de Händel, por exemplo, um pequeno deslize harmônico no fim da melodia original dá ao compositor liberdade para brincar. Do mesmo modo, as formas-tipo abrem o traçado urbano; os temas não são tão integrados, totalizados e "harmônicos" que não deixem espaço para variações, mas as mudanças efetuadas no tema urbano seguem uma certa lógica.

Veja-se, por exemplo, a construção do prosaico degrau de entrada na casa. O "tema" é exposto no corpo humano, na altura a que a perna é levantada de maneira confortável para subir um degrau; a altura do degrau é chamada de "espelho". Em regra geral, os espelhos são mais baixos na construção externa que na interna, tendo cerca de 110 milímetros do lado de fora e 150 milímetros no interior; os degraus nos quais se possa sentar, como na Piazza di Spagna em Roma, têm cerca de 150 milímetros de altura. Normalmente, numa escada, o comprimento horizontal do degrau é o dobro da altura do espelho. Um degrau externo precisa ter uma leve inclinação para escorrimento de água, evitando a formação de bolsões de gelo em climas muito frios.¹²

Dentro dessas limitações, muitas variações são possíveis — na largura dos degraus, no material de sua construção ou em sua localização —, pois a perna erguida não funciona como uma escada rolante, sempre dando um passo inflexível e previsivelmente. No projeto do Washington Mall, usamos muitas variações de largura, configurando degraus para se sentar junto aos degraus de caminhada, de maneiras contrastantes. O Washington Mall tradicionalmente era iluminado do alto; os degraus que propusemos eram eletrificados e iluminados do interior, com uma fileira de luzes de cristal líquido na junção entre cada espelho e degrau. Esse prosaico design certamente não proporciona uma experiência urbana equivalente à "Hammerklavier", mas é estruturado do mesmo modo: há um conjunto básico de relações que admite variações na forma. As relações básicas são definidas — harmonicamente, na música, fisiologicamente, no corpo humano; o construtor/músico cria variações dentro desses limites.

As formas-tipo podem ser tanto verbais quanto físicas. Gaston Bachelard escreve que "a imagem poética é essencialmente suscetível de variações", o que significa que os tropos da metáfora, da metonímia e da rima são variações sobre um tema estrutural. Roland Barthes também fala de um "repertório de imagens" ao alcance dos poetas. O trabalho de improvisar e aplicar mudanças a uma imagem de base é para ele um trabalho que exige mais do poeta do que a criação de uma imagem completamente nova.^{13, 14}

No universo da construção, a forma-tipo está aberta a substituições, além de variações. Um telhado de vigamento (unidos os dois lados do telhado por

uma escora) resolve o fundamental problema da deformação, que é a tendência do peso situado acima afastar os lados de uma construção; é possível construir um telhado de vigamento com madeira, metal ou plástico. Já um vaso sanitário não é uma forma-tipo tão flexível, pois não é fácil substituir suas paredes vítreas por madeira ou papel.¹⁵

A forma-tipo apresenta uma ligação algo frouxa entre forma e função, mas ainda assim as duas estão associadas. No mundo da engenharia urbana, essa frouxidão do vínculo é facultada pela redundância nos sistemas de encanamento ou nas instalações elétricas. Providenciar mais que o necessário para uso imediato significa que é possível adaptar a construção a novas condições. Isso é particularmente importante na transformação de antigos prédios de escritórios em apartamentos — como acontece atualmente em Wall Street, Nova York, e no Bund, em Xangai; os prédios mais facilmente transformáveis foram construídos com excedentes e supérfluos, muitos canos, corredores e paredes internas não estruturais, possibilitando a instalação de novos banheiros domésticos, cozinhas e semelhantes. Uma infraestrutura sobrecarregada, assim, serve para facilitar o uso, ao passo que construir apenas o que originalmente é necessário pode tornar a construção tecnologicamente obsoleta a curto prazo. Como acontecia no caso das plataformas de atracação de Mitchell, quanto mais sólida a adequação, menor a flexibilidade.

Assim é que a forma-tipo difere da sua prima, a concha. A concha é vazia; a forma-tipo é, por assim dizer, a lesma lá dentro. Há no interior um conteúdo que ao mesmo tempo limita e estimula a mudança. Uma forma-tipo também é diferente de um protótipo. A forma-tipo estabelece os termos para a produção de uma família de possíveis objetos — objetos a serem feitos ainda —, ao passo que o protótipo já existe em forma construída, como demonstração específica do que pode ser feito. O problema das experiências de Bill Mitchell com carros sem motorista no Media Lab estava em certa medida no fato de ele pensar em termos de formas-tipo, e não de protótipos; ele era capaz de explicar — até certo ponto, digamos assim — a relação do hardware com o corpo humano, mas não tinha como mostrar um exemplo real do que queria dizer. Ainda assim, o fato de pensar em termos de forma-tipo e não de protótipo liberou sua imaginação. O protótipo representa uma virada na seleção dessas possibilidades, eliminando alternativas.

Muitas iniciativas de desenvolvimento urbano são apresentadas ao público como melhoramentos, mas a forma-tipo alerta para o equívoco de pensar que as variações sejam invariavelmente determinadas pela busca de maior qualidade. As variações sobre um tema não aperfeiçoam necessariamente o tema. Para tomar uma titânica analogia musical: com o tempo, Stradivarius passou a fazer seus violoncelos de maneira ligeiramente diferente, experimentando com vários tipos de verniz (de formas que ainda hoje não entendemos exatamente), mas os Stradivarius tardios não são melhores que os primeiros; são apenas diferentes.

Na vida cotidiana, a variação é com mais frequência determinada pela necessidade de vender novos produtos do que pelo desejo de qualidade do *Homo faber* — o que fica evidente para qualquer um que use programas de computação cujas “atualizações” na verdade se degradam com as sucessivas versões. Contra mudanças comerciais sem sentido como esta é que o urbanista Gordon Cullen lutava, tendo por este motivo escolhido os usos de longo prazo do espaço como determinantes das linhas de ação do design. Mas essa crítica fundamentada da criação de formas-tipo vai de encontro ao habitual conservadorismo da academia — o medo de fazer algo diferente embalado em conversa mole sobre ausência de precedentes, não mexer no que está funcionando etc. Entre esses dois polos, como pode uma forma-tipo urbana ser determinada pela busca de qualidade?

Barcelona estabelece a forma-tipo da sua grelha — Cento e cinquenta anos depois de Cerdà ter estabelecido o plano-grelha de Barcelona, era necessário repensá-lo. A cidade estava assoberbada de carros, em movimento ou estacionados; a poluição que geravam não era tão prejudicial quanto a de Pequim ou Delhi, mas ainda assim danosa. Além disso, a obstrução das ruas de Cerdà com carros tinha espremido a sociabilidade nas esquinas dos quarteirões. Acima de tudo, encolheu o espaço verde de Barcelona. Na época de Cerdà, ele era abundante; hoje, os 6,6 metros quadrados de área verde por habitante da cidade pouco significam em comparação com os 27 de Londres e os 87,5 de Amsterdã (a Organização Mundial da Saúde estabeleceu 9 metros quadrados per capita como mínimo ideal).¹⁶

O desejo de “resgatar as ruas” tem em Barcelona um empecilho econômico, dada a ameaça representada pelo turismo de massa na cidade. A quantidade de turistas aumenta dramaticamente todo ano; esses visitantes passam indiferentemente pelos bairros em direção aos grandes pontos turísticos da cidade — a Rambla, a Catedral, as praias. Como os turistas de Veneza, outra cidade sufocada pelo turismo, os visitantes de Barcelona tomam mais do que dão, usando os serviços municipais, mas pouco contribuindo com impostos para os serviços que usam. Em geral, a economia do turismo pouco gera em termos de desdobramentos não turísticos, como tampouco em termos de mão de obra qualificada para os moradores de uma cidade.

Assim é que, do prefeito ao barcelonês comum, surgiu um forte desejo de usar o espaço público de outra maneira. O que se torna possível se o quarteirão cerdiano for tratado como uma forma-tipo, e não como uma forma fixa. O plano é o seguinte: imaginemos uma peça da malha cerdiana, atualmente composta de nove quarteirões pelos quais pedestres e tráfego fluem em três ruas horizontais e três verticais; no seu lugar haverá um superquarteirão, uma *superilles*; o tráfego vai fluir ao redor do seu perímetro, e no interior do superquarteirão as três ruas horizontais e as três verticais serão entregues aos pedestres. A lógica da iniciativa não é apenas a comodidade da vida livre de carros; o que se pretende é que a concentração de atividades econômicas e de socialização nas esquinas se desfça, pois as pessoas terão facilidade de acesso aos lugares em todo o superquarteirão.

Destinada a ter início no bairro onde Cerdà residia, Eixample, esta reformulação às vezes é apresentada como “Jane Jacobs em Barcelona” — mas equivocadamente; não há nada de baixo para cima neste plano. Para funcionarem, os superquarteirões precisam ser coordenados em mais ampla escala: o tráfego expulso do interior da *superille* precisa poder circular ao redor de cada perímetro, entrando na cidade como um todo. Uma *superille* em Eixample terá cerca de 400 x 400 metros, contendo entre 5 mil e 6 mil pessoas. Esta escala mais ampla é necessária para que o sistema de transportes funcione; mantém mínimo o número de ônibus circulando na *superille*, mas ao mesmo tempo dá a qualquer morador acesso aos ônibus numa distância de apenas cinco minutos a pé. A esperança é que, com o

tempo e futuras ampliações, as *superilles* venham a recuperar áreas verdes; embora não seja dito com todas as letras, o objetivo do plano é criar em Barcelona um novo espaço público separado das torrentes turísticas ao redor dos monumentos públicos.

Esses planos exemplificam uma importante questão geral: as formas-tipo podem modernizar positivamente o caráter de um lugar *umentando* a sua forma. Assim como no ver e no analisar, também em sua ampliação as coisas podem se tornar mais diversificadas e complexas; afinal, é assim que tem funcionado a evolução de organismos pequenos para organismos grandes. No ambiente construído, todavia, a ampliação vai de encontro à crença de que os lugares pequenos têm mais caráter que os grandes — crença solidamente alicerçada no fato de que a maioria das construções de grande escala hoje em dia é marcada por grosseira uniformidade e neutralidade de caráter. Em certos casos, como nas *superilles* de Barcelona, maior significa melhor qualidade.

V. Multiplicidade — Planejar a sementeira

O Sr. Sudhir talvez pareça agora a ponto de criar a cidade aberta. Mas não poderá fazê-lo se usar a palavra “a”. Não existe um modelo de cidade aberta. Conchas e formas-tipo, fronteiras e marcos, espaços incompletos — tudo isto assume uma variedade de formas, segundo o modelo musical do tema com variações. A alta tecnologia da cidade inteligente também é aberta quando coordena as complexidades em permanente mudança, em vez de reduzi-las a um único padrão de eficiência. O que se aplica à *ville* também se aplica à *cité*. Tipos diferentes de experiências não se misturam socialmente; uma *cité* complexa mais se parece com uma mistura do que com uma combinação. De modo que ele poderia planejar “uma” cidade aberta, ao mesmo tempo em que seu vizinho vendendo pãezinhos indianos poderia compor um lugar muito diferente usando as mesmas ferramentas formais.

Esta sensata proposta é a chave para a ampliação de uma forma aberta. Uma forma genérica como um mercado de rua é repetida em diferentes lugares e circunstâncias pela cidade, e vão então surgir diferentes tipos

de mercados de rua. Medellín oferece um notável exemplo desse tipo de planejamento. Os planejadores encomendaram bibliotecas para vários bairros pobres da cidade, especificando tetos de custos e padrões mínimos de construção; mas deixaram que as comunidades e os arquitetos decidissem individualmente como seria cada biblioteca. O resultado é que estruturas muito diferentes são usadas de maneiras muito diferentes: algumas ficam abertas o dia inteiro, outras fecham à noite; algumas se destinam a crianças, outras, a adultos; algumas parecem bibliotecas tradicionais, outras, como os blocos negros de Giancarlo Mazzanti, inovam completamente.

Pois então batizo aqui esta técnica de “planejamento de sementeira”. Se você fosse fazendeiro, imediatamente entenderia que tipo de planejamento é este, mas infelizmente passou tempo demais sentado em cafés. Na fazenda de família, a sua versão rural teria percebido que a mesma semente, semeada em diferentes circunstâncias quanto à água, aos ventos e ao solo, gera diferentes colônias de plantas, algumas densas na folhagem mas com poucas flores ou frutos, outras colônias com relativamente poucas plantas, mas cada uma delas crescendo com vigor. Uma aplicação de inseticida terá determinada consequência para o crescimento das colônias, ao passo que o estrume bovino... você nem precisa se levantar da mesa do café para entender. As sementes servem como formas-tipo cujas manifestações — as plantas — mudam de caráter em diferentes circunstâncias.

Hoje em dia as cidades não são cultivadas. Em vez disso, estão sujeitas a planos-mestre. A planta adulta é tratada como o plano. Talvez alguns dos seus detalhes possam ser alterados — um ou dois andares adicionados a determinado prédio aqui, um piso térreo estendido mais um metro ali, para a adaptação a condições diferentes, mas essa poda chega tarde demais; só uma forma inicialmente incompleta e irrealizada — uma semente — terá tempo de crescer nas cercanias. O plano-mestre divide uma cidade num sistema fechado em que cada lugar e função se relacionam logicamente com outros lugares — o que, mais uma vez, ignora a realidade rural de que diferentes colônias das mesmas sementes vão competir pela água, sofrer mutações com o tempo ou morrer pelo contato recíproco: uma fazenda tem uma ecologia antes dinâmica que estática. No planejamento urbano, quando as coisas fazem o que não deveriam fazer — por exemplo, quando

as pessoas ignoram determinado ponto de ônibus e acorrem todas para um outro a apenas uma centena de metros de distância —, o planejador-mestre, com seus mapas precisos e racionais de distribuição da população e do tráfego, pode achar que o plano-mestre fracassou, ao passo que, se pensasse como um fazendeiro, saberia que é assim que a colonização funciona: como ocorre com o tempo, está em ação algo imprevisível e não totalmente controlável.

Uma perturbação análoga em proporções menores é encontrada na coreografia dos movimentos no interior de um prédio. Consultores de planejamento do espaço contratados a peso de ouro estabelecem, ao estilo Google Maps, os caminhos a serem tomados para evitar o congestionamento e manter as pessoas em movimento; e os planos são então transgredidos por “linhas de desejo”, que são as maneiras como as pessoas de fato utilizam os prédios. Os empregados podem buscar um caminho que os conduza perto do patrão (“olhe só para mim, estou trabalhando até tarde!”) ou de uma colega sexy com quem o *flâneur* gostaria de sair — e nenhum desses desejos estava nos planos do planejamento-mestre. Em vez de planejar o todo, o planejamento de sementeira busca criar “bolsões de ordem” em termos de sistemas abertos. A essência do planejamento de sementeira é especificar minimamente como a forma se relaciona com a função; o que abre espaço para o máximo de variação e inovação.

O barão Haussmann — e depois dele Albert Speer, e depois dele Robert Moses — fazia planos-mestre voluntariosos, ignorando os desejos e as necessidades de cada um. Mas o grande vício do planejamento-mestre de cima para baixo não é o mesmo que tentar enxergar a cidade em grande escala. Outra forma de pensamento em grande escala surgiu como reação à força destruidora de lugares do livre mercado. Era como Mumford e outros fabianos imaginavam contrabalançar os planos-mestre: como no caso da cidade-jardim, eles se destinavam a proporcionar a todos acesso a boa habitação, empregos e serviços públicos. Com o tempo, como assinalou o estudioso de legislação urbana Gerald Frug, essas aspirações desapareceram do debate consciente e das deliberações. O motivo desse comportamento de reação indignada entre os progressistas é em certa medida uma questão da relação do “grande” com o “bom”. O tipo de planejamento-mestre bem-

-intencionado representado por Mumford parte do princípio de que todos querem levar uma vida estável e equilibrada. Desse pressuposto se segue a simplificação da cidade.

Uma barreira concreta ao planejamento de sementeira em busca da flexibilidade e complexidade é a convicção de que os lugares devem ter uma identidade visual clara. Nos círculos do planejamento, esta crença deve-se em parte a Kevin Lynch, o intelectual residente entre os urbanistas do MIT uma geração antes da criação do Media Lab. Lynch pregava a junção das formas da cidade em imagens claras e fixas. Sua argumentação se baseava numa pesquisa específica. *The Image of the City* [A imagem da cidade] surgiu de entrevistas com moradores de Boston sobre como se relacionavam com o ambiente construído; ele concluiu que as pessoas pensam em termos de claros e fixos instantâneos fotográficos sobre como se parece a sua “casa” ou outros lugares da cidade importantes para elas. Lynch mostrou que as pessoas fazem mapas mentais de toda a cidade interligando fotos mentais das suas cenas. Sua abordagem enfatizava a legibilidade como valor social positivo: quanto mais definido for um lugar, mais alguém será capaz de sentir “Este é o meu bairro” ou “É aqui o meu lugar”.¹⁷

O pano de fundo dessa tese era a convicção do paisagista do século XVIII de que cada pedaço de terra tem um caráter local distinto em matéria de solo, microclima e outros elementos da mesma ordem, que devem ser revelados pelo jardineiro no modo como esculpe a terra e a cultiva — é o *genius loci*. O culto da utilização exclusiva de plantas nativas derivou dessa crença no caráter distintivo dos lugares. Na Grã-Bretanha rural, isto fazia sentido por serem as paisagens das ilhas britânicas tão variadas em sua topografia e seu clima; 20 quilômetros podem assinalar a diferença entre dois *genii loci* completamente diferentes. Mais uma vez, trata-se de conhecimento rural, semelhante ao conhecimento do fazendeiro sobre a germinação das mesmas sementes em diferentes colônias. Mas Lynch se valeu do *genius loci* para reduzir o alcance do design urbano.

À medida que avançava, seu trabalho se fazia em termos mais abstratos. A geometria veio a substituir as representações fotográficas. Lynch se convenceu de que os habitats humanos são construídos a partir de quatro formas geométricas básicas: a linha, o círculo, o fractal e o ortogonal.

A maneira como essas formas são habitadas tornou-se menos importante que a maneira como os elementos são dispostos, em cinco lugares básicos da cidade: caminhos, bairros, limites, nódulos e marcos. Ele se afezrou à convicção com que havia começado, sustentando que o design urbano deve estar voltado para a obtenção de um padrão claro, uma imagem legível, uma identidade que faça uso dessas geometrias — exatamente o oposto do cultivo de “dificuldades, ambiguidades e complexidades” almejado por Robert Venturi.¹⁸

Do ponto de vista social, há uma grande objeção. “É como se parece uma comunidade afro-americana” facilmente evolui para “É onde os negros devem ficar”. Mesmo em ambientes mais benignos, digamos, um bairro habitado por poloneses, como poderá o urbanista esclarecer a identidade visual? Seria possível reformar a fachada da igreja católica local; proteger os aluguéis no clube Varsóvia-em-Londres local; autorizar a instalação de barraquinhas de venda de *kielbasa* e outras guloseimas polonesas propiciadoras de ataques cardíacos. Mas também vivem por ali alguns migrantes galeses, e até judeus de origem britânica. O esclarecimento das imagens de uma identidade comunitária torna invisível a presença desses grupos minoritários. O que é um perigo na *ville* também é um perigo psicologicamente: a convicção de que se tem uma autoimagem-mestre, uma identidade dominante, como negro, latino-americano, gay ou britânico, encolhe a riqueza multifacetada do self.

Já uma *ville* fazendo uso de elementos abertos que então são planejados como semeadura virá a parecer uma colagem. Esta analogia é rica. Ao escrever seu livro *Collage City*, Colin Rowe e Fred Koetter se basearam numa forma não artística de colagem, o cavalete no qual séries de dados sobre um lugar ou situação são dispostas em camadas, umas sobre as outras. O guru desse tipo de procedimento era Edward Tufte, designer gráfico que foi pioneiro do mostrador imaginoso de dados estatísticos. Rowe e Koetter aplicaram a técnica do cavalete começando com um mapa de rua bem familiar; a camada seguinte podia mostrar densidades habitacionais, e depois empregos do tempo durante o dia, e em seguida durante a noite. O problema, aqui, é que a imagem gráfica se torna de difícil compreensão à medida que camadas vão sendo adicionadas — exatamente o problema oposto da clareza simples das geometrias de Lynch ou do alvo com que Park e Burgess

tinham representado a cidade. De maneira geral, os cavaletes funcionam bem apenas se uma imagem se ajusta claramente na forma e nas cores às formas que estão abaixo — e precisamente essa clareza não era como Rowe e Koetter consideravam que as cidades funcionam. Eles se frustraram com seu próprio método.^{19, 20}

Georges Braque podia ter fornecido outro modelo para visualizar uma cidade complexa, de forma aberta e semeada. A honra de ter “inventado” a colagem com frequência é atribuída a Braque e Picasso, embora a aplicação a uma superfície plana de diversas fitas, pedaços de jornal, cartões de dança, desenhos, rabos de coelho etc. remonte aos painéis de lembranças domésticos muito usados pelas famílias no século XIX. Em 1912, Braque e Picasso transformaram essa aconchegante arte doméstica em grande arte. Braque foi o primeiro, cortando pedaços de papel de parede imitando carvalho e neles colando desenhos a carvão. O princípio da colagem aqui é antes de proximidade que de sobreposição, como acontece no cavalete. Por enfatizar os limites e chamar a atenção para os contrastes, esse tipo de arte “lê”: percebemos que algo especial está acontecendo, exatamente como possível no som poroso bem-feito. As colagens tridimensionais feitas por Joseph Cornell dão mais um passo, representando claramente a ambiguidade. Ele enchia caixas de madeira, por exemplo, com passarinhos empalhados pousados na mesma prateleira que vidros de aspirina e agulhas de costurar. Um pardal empalhado parece estar lendo o rótulo de um vidro de aspirina Bayer. As caixas são impressionantes justamente porque essa proximidade poderia significar algo — ou nada.

Em termos filosóficos, o contraste entre formas de colagem e a imagem extremamente definida manifestou-se numa amistosa correspondência há um século entre John Dewey e Benedetto Croce, que acreditava em formas ideais. Para Dewey, as trocas e interações entre pessoas geram formas do tipo colagem, produzindo limites e proximidades verbais, mal-entendidos e entendimentos compartilhados; a linguagem de escritores como James Joyce e Gertrude Stein, contemporâneos de Dewey, é feita de colagens literárias. Esta complexidade é o motivo (como vimos no Capítulo 6 sobre o etos da ausência de fricção) de ser tão importante para Dewey que as pessoas trabalhem com a resistência, aprendendo com ela em vez de refreá-la. Já para

Croce, uma forma tem uma essência independente, não importando seus usos e ambientes. A proximidade é interessante, mas não importante para Croce; ele considera a colagem “um medo da forma”. As quatro formas geométricas e os cinco lugares básicos de Lynch antes lhe despertariam o interesse por esclarecer a essência de uma cidade do que por representar uma simplificação.^{21, 22}

Em suma, uma *ville* aberta é marcada por cinco formas que permitem que a *cit * se torne complexa. O espaço público promove atividades sincrônicas. Ele privilegia a fronteira em detrimento da divisa, com o objetivo de tornar porosas as relações entre as partes da cidade. Marca a cidade de maneiras modestas, usando materiais simples e situando marcos arbitrariamente para chamar a atenção para lugares indiferentes. Usa formas-tipo em sua construção para criar uma versão urbana do tema e variações da música. Por fim, por meio do planejamento de sementeira, os próprios temas — onde situar escolas, habitações, lojas ou parques — podem desenvolver-se independentemente da cidade, proporcionando uma imagem complexa do todo urbano. Uma *ville* aberta evitar  os pecados da repetição e da forma est tica; vai criar condições materiais para o aprofundamento e a solidificação da experiência da vida coletiva.

O Sr. Sudhir não é um artista moderno nem um filósofo. Seu interesse pela colagem seria, imagino, o interesse de alguém tentando entender para onde ir quando for obrigado a deixar Nehru Place, como provavelmente acontecerá. Ele estaria em busca de uma localização para o seu negócio que estivesse conectada com o resto da cidade, trazendo-lhe clientes de toda parte, mas por uma conexão irregular, deixando-o livre para promover seu negócio sem se sujeitar a controles centrais. A cidade que lhe poderia servir nessa busca seria estruturada por cinco formas abertas.

9. O vínculo pelo fazer

Na cama, a simples frase “puxa, se pelo menos...” expressa o sonho de um amante frustrado ou rejeitado: o caso poderia ter sido maravilhoso, mas provavelmente não vai rolar; agora o amante está resignado, e esse puro anseio tem toda uma doçura própria. Fora do quarto, as três palavras “se pelo menos” designam aspirações pessoais que não são preenchidas na escola nem no trabalho, e neste caso não há doçura alguma. O arrependimento solapa a energia de que precisamos para aguentar firme.

Eu tinha essas ideias na cabeça quando decidi montar um modesto negócio de planejamento em tempo parcial. Não queria relegar minhas ideias ao limbo do “se pelo menos”. Não queria ter uma relação passiva com a realidade. Uma vez postas em prática, sabia eu, minhas convicções seriam temperadas e haveriam de mudar — eu fracassaria, muitas vezes, mas não me arrependeria. E assim foi.

Trabalhei nos dois polos do planejamento, atendendo como consultor a pequenas comunidades e a uma organização internacional. Essa experiência não é representativa da vasta maioria dos planejadores, os profissionais de tempo integral que trabalham para governos municipais. Além disso, sou o primeiro a reconhecer que as práticas de planejamento a serem descritas nas páginas seguintes têm retrospectivamente uma clareza de que careciam quando pela primeira vez me senti espica ado pela provocação de Jane Jacobs: “O que você faria, então?” Levei tempo para encontrar maneiras de encarar a defasagem entre o construido e o vivido, a *ville* e a *cit *.

I. Coproduzir — trabalhar com formas abertas

Coprodução, não consulta — Depois de Jane Jacobs, poucos planejadores declarariam, insolentes, como Robert Moses: “Aceite; eu sei o que é melhor.” Em vez de uma afirmativa assim presumida, existem formas mais sutis de manejar o chicote. Uma “consulta” em comunidade, por exemplo, costuma envolver um departamento de planejamento explicando como e onde quer construir uma nova estrada; vêm então os protestos de membros do público, de campeões de ciclismo aos moradores das proximidades; as autoridades de planejamento levam essas objeções “a apreciação” depois de “uma produtiva troca de ideias”; e em seguida essas mesmas autoridades vêm a fazer exatamente o que queriam fazer desde o início. Um pequeno floreio nesse processo de planejamento, semelhante a outras negociações diplomáticas, consiste em plantar desde o início nas propostas certos detalhes de que o planejador se disponha perfeitamente a abrir mão, dando a ilusão de que ocorreu uma verdadeira negociação. (Um truque encontrado em alguns planos londrinos consiste em propor deliberadamente uma voltagem alta para a iluminação de rua, que vem a ser diminuída após consulta.)

Do lado errado da divisão entre prescrever e coordenar na cidade inteligente, nas reuniões de consulta pública o planejador é a estrela e a população, os espectadores. Num notável livro sobre assessoria especializada, *Acting in an Uncertain World* [Agindo em um mundo de incertezas], Michel Callon observa que o culto do “especialista” aumenta quando o guru descarta como irrelevantes ou triviais problemas nos quais não representa a autoridade visível. Questões práticas como o coeficiente de ocupação do solo descrito no caso de Delhi ou detalhes técnicos de variações de código são assim embrulhados numa aura mistificadora. Mesmo quando o especialista não chega a dominar dessa maneira a reunião, a organização espacial das consultas públicas asfixia a troca.¹

Em geral se faz uso de um documento, que quase ninguém na sala leu de fato, acompanhado de viva voz de uma apresentação de slides, sendo as imagens passadas rápido demais para realmente serem absorvidas. O ambiente físico pode militar contra o envolvimento; uma tribuna elevada voltada para fileiras de cadeiras transforma o público em espectadores, como no antigo pinx. Da mesma forma, as maquetes cuidadosamente preparadas, mostrando

a proposta em toda a sua perfeição, são acompanhadas da mensagem “olhar mas não tocar”. O resultado é a desmaterialização das próprias propostas; o público não pode envolver-se em como as propostas seriam percebidas fisicamente ou adequadas à experiência dos moradores com o tempo.

O formato da consulta é uma péssima maneira de lidar com o conflito. A indignação — gritar com o sujeito de terno e gravata na tribuna, munido de seu apontador a laser, seus gráficos, suas estatísticas — é nessas circunstâncias o caminho lógico, embora radical, de dizer a verdade ao poder. Mas no trabalho de planejamento em pequena escala, a figura em cima da tribuna nem sempre é O Cara, como empreendedor, político ou sabe-tudo. Muitas dessas figuras são técnicos de nível médio, e muitos desses especialistas se sentem desconfortáveis no papel que o indignado público lhes atribuiu: Cão de Guarda do Poder. Acuados a uma posição de antagonismo com o público, esses despreparados planejadores limitam-se a repetir normas e regras: a culpa não é minha, não fui eu que estabeleci o regulamento. Esta posição defensiva é outra forma de esvaziar a própria consulta. Regras são regras; o técnico as expõe com prazer, mas não está em condições de julgá-las. Seja no modo “cão de guarda” ou no modo “a culpa não é minha”, o próprio planejador nada ganha com a troca; o mantra de encerramento, “Suas contribuições serão levadas em consideração”, geralmente é pronunciado com alívio por ter chegado ao fim o evento. E ao público resta curtir sua indignação.

A coprodução, em contraste, objetiva tornar o envolvimento importante para ambos os lados, fazendo com que, para começo de conversa, os planos sejam gerados pelo técnico treinado e pelo habitante, com sua experiência de vida; as formas urbanas abertas descritas no capítulo anterior podem servir de orientação neste sentido. Esta é a teoria. Como poderia ser posta em prática?

Três técnicas de coprodução — Tenho tentado estimular a coprodução distribuindo certos materiais nas reuniões de modo visceral: maquetes de isopor, displays de acrílico e portfólios com peças que podem ser tocadas e montadas. Procuro ambientes diferentes para romper com o formato “teatro passivo”; isso é particularmente necessário no trabalho de planejamento da UNDP e da ONU-Habitat, que pretende envolver populações pobres diretamente *in situ*, e não em escritórios ou centros de conferência. Tenho

gado preferência a igrejas, não por alguma inclinação religiosa, mas por serem espaços amplos e protegidos onde maquetes, cavaletes de apresentação e portfólios podem ser expostos e deixados em relativa segurança. Minha "escrivantina" favorita é uma simples folha de compensado de 4 por 8 montada sobre cavalete; nas reuniões, os participantes ficam de pé, caminhando ao seu redor com os objetos físicos que vão criando.

Sou um grande fã do isopor. É fácil cortar e modelar, o que significa que os próprios participantes podem fazer um modelo. O "especialista" mostra as partes que podem ser modeladas, geralmente trazendo um saco cheio delas para servir de formas-tipo. O objetivo não é fazer uma maquete, mas várias do mesmo prédio. Nós mostramos como os componentes podem ser combinados de diferentes maneiras, usando um tipo de cola de isopor que seca com rapidez e se dissolve na água, tornando fácil criar, alterar ou desfazer uma forma. A voz subjuntiva pode então transformar-se numa forma visual, na qual as possibilidades e alternativas do tipo "e se?" tomam o lugar das declarações de princípio.

Os componentes aqui são a contribuição especial do urbanista. No nível mais simples, pessoas sem experiência de design tendem a pensar em quarteirões retilíneos — que também são os mais fáceis de cortar. Mas quando o ângulo de um quarteirão é chanfrado, como fazia Cerdà, torna-se necessária uma quantidade suficiente deles para ver como os blocos chanfrados criam um conjunto. A "especialização" envolve apenas a especificação do número de blocos de ângulos aparados que serão necessários para criar uma grelha. Um aspecto técnico mais problemático é o tamanho: quanto maior o tamanho dos componentes, melhor. A maquete visceralmente sentida é aquela em que as pessoas são capazes de imaginar que estão caminhando no nível do solo, espiando e examinando grandes quarteirões sobre uma mesa. Uma maquete menor tende a convidar a contemplação do alto — mas nós não somos pássaros.

Neste sentido, foi realmente impactante para mim voltar a observar o Plan Voisin de Le Corbusier em duas maquetes de tamanhos diferentes. A versão pequena parece razoável; a maquete ampliada deixa clara a sua esterilidade. O planejador precisa então calcular o tamanho da maquete a ser produzida, considerando o projeto em vista, para permitir que os

interessados tenham a ilusão de caminhar por ela. Ainda mais difícil na assessoria da utilização de blocos de isopor é mostrar como a estrutura modelada poderá se desgastar, sob o efeito do tempo. Muitas vezes as pessoas não têm consciência daquilo que mais provavelmente será vulnerável numa estrutura. Assim, num concurso de planejamento promovido pela Unesco no Cairo, os planejadores fizeram cortes e sulcos no isopor, com base em diferentes projeções de computador — deformações que não pareceriam óbvias ao urbanista comum.

No nível do planejamento cotidiano, tábuas cheias de maquetes de isopor rompem o hábito de supor a existência de uma adequação exata entre forma e função. De maneira ainda mais incisiva, essas maquetes fazem pensar sobre a natureza de uma forma-tipo. Num projeto que explorava em Chicago as possíveis configurações de uma nova escola primária, era necessário determinar qual seria o espaço mais importante: a sala de aula, o salão de reuniões ou a área de recreação? Num Googleplex, seria possível juntar todos esses espaços e funções, mas, para uma criança pobre em sua escola, o isolamento e a segurança de um espaço como o da sala de aula, para estudar, pode se revelar mais importante que uma fusão tendente a distrair. Neste caso, os blocos representando compartimentos constroem a estrutura, em vez de simplesmente preencher um envoltório preestabelecido.

Nas faculdades de arquitetura, a produção de maquetes torna-se um exercício de transformação de complexas ideias visuais bidimensionais em formas tridimensionais palpáveis. O surgimento do CAD (*computer-aided design*, ou design com a ajuda do computador) não acabou com a necessidade das maquetes, pois no ato de construir fisicamente um objeto podemos conhecê-lo mais intimamente do que se o computador se encarregasse da construção para nós. Fora de uma classe de arquitetura, uma comunidade pensará em usar maquetes de uma forma mais ou menos semelhante. A maquete nos faz sentir a imagem, pois a prensão descrita no Capítulo 7 é ativada; além disso, a possibilidade de caminhar ao redor da maquete mobiliza as atividades de produção de escala que, mais uma vez como vimos nesse capítulo, ocorrem quando o corpo está em movimento.²

No caso de um projeto de parques em Xangai, Madame Q e eu compramos grandes blocos de isopor, na esperança de que os moradores cortassem

e esculpissem o material numa variedade de formas de terraços, bancos, brinquedos infantis e semelhantes. As formas em si mesmas eram grosseiras, pelos padrões de uma faculdade de arquitetura, e é este exatamente o ponto: essas maquetes são uma representação aproximada da realidade, servindo esse caráter bruto para convidar à discussão sobre como deveriam ser as coisas na realidade. Além disso, o fato de os modelos de isopor poderem ser cortados em tamanho grande aumenta seu valor comunitário. Em Xangai, testando a nossa proposta, Madame Q constatou que a possibilidade de tocar e se mover ao redor de um prédio com um quarto do tamanho do seu próprio corpo aumentava o envolvimento dos interessados com a forma, assim como jogar xadrez ao ar livre com figuras de tamanho real é uma experiência mais prazerosa do que jogar dentro de casa debruçado sobre uma mesa, ou no computador.

Seja sobre uma mesa ou em tamanho ampliado, a maquete portátil de isopor ajuda a desatar o nó forma-função. Na nossa experiência de Xangai, dispusemos cinco tipos de bancos em dois terraços diferentes, e perguntamos se as várias combinações poderiam ser usadas tanto pelos moradores quanto por pessoas sem documentos oficiais (na época, era necessário um "passaporte" para viver em Xangai). Justamente por ser estranha — que diabos tem a ver um banco de parque com o direito legal de residência? —, a discussão pôde contornar formas de discurso mais canalizadas e controladas.

Os displays de acrílico são objetos bem conhecidos nos pontos de venda, em geral dispostos sobre cavaletes para serem mostrados folha por folha, contando uma história que culmina com "Comprem!". Numa coprodução, essas folhas de plástico precisam ser preparadas de outra forma. O procedimento é o seguinte: nos prendedores de um quadro-negro pousado sobre um cavalete são afixadas grandes folhas de acrílico nas quais se estampam com estêncil determinados aspectos de um lugar: a forma exterior, a circulação do tráfego interno, os padrões dos pedestres. Sobre cada folha de uma realidade existente pode se sobrepor uma nova folha de propostas.

Um dos projetos em que adotamos esta técnica começou como um exercício acadêmico envolvendo estudantes coprodutores e em seguida migrou para a comunidade, com clientes muito diferentes. Guido Robazza, Antoine Paccoud e eu montamos um display de acrílico para analisar

como construir um abrigo no Lower East Side de Nova York. O projeto de abrigo previa quartos para desabrigados, idosos e órfãos adolescentes — potencialmente uma mistura problemática. A distribuição dos três grupos podia ser feita de várias maneiras, e cada folha de acrílico mostrava uma delas: sobrepostas umas às outras, o designer podia analisar semelhanças e diferenças. Os estudantes de arquitetura queriam sintetizar uma imagem global; as pessoas que de fato morariam no espaço tinham uma pretensão espacial diferente. Os órfãos adolescentes, como se poderia esperar, precisavam de pais; queriam, portanto, estar o mais próximo possível dos idosos, como avós de substituição. A maldição da idade avançada é o isolamento, e assim houve um impulso de atender a essa demanda, porém mais fraco. As reuniões em que os diferentes níveis de contato eram mostrados no cavalete tinham assim uma orientação mais social do que de distribuição funcional dos espaços. Uma qualidade específica da folha de acrílico é que nessas circunstâncias ela permite descobertas sobre a porosidade. Sobrepondo duas maneiras diferentes de associar idosos e adolescentes no mesmo andar de um abrigo, encontramos recantos onde algo parecido com uma membrana podia ser formado, abrindo espaço para a interação e ao mesmo tempo proporcionando um escudo protetor.

Esta minha descrição do projeto pode ser enganosa, fazendo-o parecer simples do ponto de vista técnico. Como constataram Fred Koetter e Colin Rowe nas colagens de *Collage City*, a sobreposição de dados é um processo complexo, muitas vezes gerando colagens nada esclarecedoras. Uma dificuldade técnica é que os números em geral são colhidos em diferentes fontes, usando categorias incongruentes; é preciso mergulhar em grandes conjuntos de dados para usar seus materiais. No projeto de abrigo, tivemos de passar muito tempo criando um "leito" comum de dados a partir do qual pudessem ser feitas diferentes comparações, analisando conjuntos de dados desiguais dos arquitetos, da cidade, de uma instituição caritativa e de levantamentos realizados entre os idosos e adolescentes sobre os espaços onde gostariam de viver.

Hoje é possível criar mostruários em computador com grande sofisticação, mas as grandes folhas de acrílico (nós usamos folhas de 100 cm por 140 cm, próximas da escala humana), pelo simples tamanho físico, tornam as mudanças mais viscerais para um grupo de sessenta a cem pessoas. Qual-

quer um pode manipular as folhas, consultando para trás e para a frente as diferentes imagens. O peso material das folhas estimulou os homens de uma igreja no Spanish Harlem de Nova York a assumir as apresentações: "Professor, permita-me..." Embora eu fosse fisicamente robusto na época, prontamente me dispus a ser confinado ao papel de intelectual fracote.

Nesse tipo de análise, é importante que as folhas sejam destacáveis, e não presas, como no formato de mostruário sobre cavalete usado nos pontos de venda. Isto para que a história contada possa ser reconfigurada: se a folha de densidade, com pontos de uma única cor, for sobreposta à folha representando o solo (que, como nos mapas de Nolli descritos no capítulo anterior, mostra prédios em negro e o espaço aberto em branco), estaremos contando uma história; mas se a folha de densidade for sobreposta a um mapa da riqueza dos moradores de um prédio — numa folha com pontos de diferentes cores —, a história será outra.

Cheguei à conclusão de que o procedimento do mostruário é mais adequado a situações em que uma comunidade precise desatar o nó da forma-função, como na proposta fechada de que o prédio de uma escola devesse abrigar exclusivamente atividades de ensino. É fácil jogar com os lugares onde diferentes atividades podem ser efetuadas dentro do invólucro do prédio de uma escola, simplesmente mudando o mostruário e discutindo o que se apresenta.

Uma terceira maneira de coproduzir um plano está na utilização de uma amostragem de peças. A vida inteira eu fui viciado em catálogos, mostrando desde equipamentos de construção a estilos de janelas e ornamentos arquitetônicos. (Certamente haverá aí uma explicação freudiana, centrada na privação de brinquedos no terceiro e no quarto anos de vida.) Pois importei essa mania para o nosso trabalho de coprodução.

O catálogo de peças tem uma relação com o design de isopor, mas não é seu gêmeo; representa, antes, um detalhamento, uma especificação das formas brutas do isopor. O arquiteto Rem Koolhaas centrou uma recente Bienal de Veneza num sofisticado catálogo de peças, mas as comunidades pobres em geral não podem se dar ao luxo de reunir quinze diferentes tipos de janela, como num showroom, de modo que esse trabalho da imaginação precisa ser feito numa transposição visceral. Os recursos para a produção desses portfólios de amostragem, assim, são mais importantes. Nós gastamos

dinheiro com os livretos, como se fossem um catálogo; em San Joaquin, Medellín, os moradores os exibiam sobre suas mesas, como um elemento da decoração. Em virtude do meu fetiche dos catálogos, eu era na verdade um especialista nas variedades de portas domésticas de metal e molduras de janelas de plástico para impedir congelamento, e aprendi a apresentar esses prosaicos objetos de uma forma gráfica lisonjeira.

No design aberto, cada um deveria ter liberdade de escolher os materiais e componentes que o atraem. Mas como o conhecimento das possibilidades é limitado, as pessoas tendem a recorrer ao que é conhecido e tradicional. Na Holanda, na década de 1960, quando os planejadores trabalhavam com as localidades na construção de novas residências, os moradores não queriam nada novo; embora fossem economicamente mais pobres que o pessoal na onda em Xintiandi, esses cidadãos comuns também queriam a segurança da familiaridade. E nos projetos de Aravena em Iquique, os prédios modernistas criados pelo arquiteto são gradualmente preenchidos com janelas coloniais espanholas. Nos projetos de autoconstrução, muitas vezes as pessoas não têm ideia do que é possível — e por que deveriam ter? Elas não assinam revistas de arquitetura. Existe um certo dado de irrealismo em esperar que alguém invente instantaneamente algo novo, como seria capaz de fazer um engenheiro ou arquiteto especializado.

O mesmo nos catálogos que reunimos. Como trabalhávamos sobretudo com comunidades pobres, as amostragens apresentavam materiais de construção disponíveis para pessoas pobres construírem suas próprias casas. Só que eles tendem a ser de baixa qualidade. Nós escolhíamos os melhores componentes para cada orçamento; surpreendentemente, existem no mercado materiais baratos mas inovadores. Quando os interessados tinham dinheiro para gastar acima do mínimo, optavam, como em comunidades mais ricas, pelo já conhecido e aprovado, e não por formas inovadoras ou interessantes. A assimetria entre fazer um projeto com design de boa qualidade e a experiência dos moradores precisa ser resolvida de alguma forma.

Sai de cena o especialista — Eu deduzi uma forma de lidar com essa assimetria observando o trabalho do organizador comunitário Saul Alinsky em Chicago. Os organizadores de Alinsky não eram "facilitadores" — palavra

terrível que disfarça o controle sob a capa do aconselhamento. Seus auxiliares se envolviam; eles discutiam, ficavam indignados, admitiam estar errados e não ostentavam o fato de terem mais conhecimento e uma experiência mais ampla que aqueles com quem trabalhavam. Esse tipo de organização comunitária parece romper com o método, adotado pela Escola de Chicago, de deixar as pessoas interpretarem por si mesmas, a política da empatia passiva. Mas os dois não eram totalmente diferentes. O tipo de organização comunitária praticado por Alinsky sensibilizava seus adeptos para o momento em que estava na hora de ir embora, deixando a comunidade tomar suas decisões.

Eu tentava orientar meu trabalho de planejamento para aquele momento em que estava na hora de sair do caminho, com minhas equipes. Tendo exposto nossos pontos de vista sobre o que era melhor e pior em várias concepções alternativas, dizia à comunidade que a certa altura deixaríamos que eles decidissem o que fazer. É este tipo de procedimento que torna o planejamento aberto. Quando uma autoridade deixa a cena, o que acontece? Vou dar dois exemplos muito diferentes.

Em Cabrini-Green, uma região pobre de Chicago (onde eu cresci), o fato de termos deixado a cena conferiu poder aos interessados, pois as autoridades raramente confiavam em que pudessem decidir o que fazer; a comunidade se valeu dos materiais que deixamos para tomar suas decisões sobre um novo jardim de infância, e o próprio processo decisório foi chamado de "Orgulho de Cabrini". Depois que nos afastamos, os objetos físicos que tínhamos deixado com eles passaram a ser encarados de outra maneira — como ficamos sabendo posteriormente. O isopor cortado ou amassado tornava-se agora uma presença, uma realidade, um ator em si mesmo, e não um veículo de trocas entre nós e nossos clientes. "Fiquei olhando para as folhas no cavalete", contou-me uma mulher, "lembrando como o senhor fumava enquanto explicava. E agora nada do senhor, nada de cigarro, só aquilo..." Perguntei-lhe por que isto era importante. "Eu vi naquelas folhas coisas que não tinha visto quando o senhor estava por aqui."

Um caso muito mais grave de saída de cena do especialista ocorreu comigo em Beirute depois do fim da guerra civil, e aqui precisarei evocar um pouco o pano de fundo.

A guerra civil libanesa durou quinze anos, entre 1975 e 1990, embora conflitos violentos tenham continuado a reverberar no país. Inicialmente uma batalha entre a elite cristã maronita e uma coalizão de grupos muçulmanos aliados à Organização para a Libertação da Palestina, o conflito se espalhou com mudanças ocorridas nas facções em guerra, e se complicou ainda mais com a intervenção de beligerantes externos, sobretudo Israel e Síria. Um quarto de milhão de pessoas morreu nesse período, centenas de milhares foram deslocadas internamente e outras centenas de milhares fugiram para o exterior. A ONU interveio por meio de um organismo provisório, a UNIFIL, na tentativa de fornecer assistência às iniciativas internacionais de paz depois das invasões israelenses do Líbano em 1978 e 1982. (Israel acabou retirando suas forças em 2000, embora continue representando uma ameaça com seu poderio aéreo; uma importante resistência à presença síria ocorreu em 2006.) Outros organismos da ONU desempenharam um papel pequeno, mas útil depois de 1990, fornecendo assistência técnica para a reconstrução de Beirute.

A guerra civil envolvia muitos combates nos bairros de Beirute, e toda a malha física e social da cidade foi refeita por morteiros e metralhadoras. As escadas, por exemplo, se transformaram em áreas relativamente mais seguras dos prédios que os compartimentos com janelas e vidraças; esses eixos de serviço tornaram-se os espaços públicos que no interior dos prédios serviam às famílias para comer e dormir durante os bombardeios. A "Linha Verde" mostrou de perto as consequências de um conflito de longa duração: ali, dois bairros vizinhos, um cristão, o outro muçulmano, lutaram em torno da divisa comum por tanto tempo que cresceu mato e até surgiram árvores nos escombros. Tendo visitado a cidade como estudante universitário antes da guerra civil, eu via Beirute como um lugar cosmopolita onde muitos grupos diferentes conseguiam conviver; retornando três décadas depois, essas lembranças foram dissipadas pelas proporções do estrago físico. Tendo tomado conhecimento numa conferência do MIT das iniciativas de planejamento na Beirute do pós-guerra, eu voltei, não para participar do planejamento, mas para observar como a reconstrução estava sendo encaminhada.³

No sul de Beirute, uma equipe de reconstrução insistia em que pelo menos alguns membros das partes em guerra estivessem presentes nos debates sobre

como conduzir a limpeza dos escombros e a reconstrução. Inicialmente, as facções se indispunham e as reuniões não levavam a nada; gradualmente, contudo, a atenção dos participantes se voltou para diferentes maneiras de reconstruir o que fora destruído, focando mais na situação física e menos uns nos outros. Quando as discussões se voltaram para o que fazer com os escombros ou como estender cabos elétricos, uma trégua, ainda que mal-humorada, se impôs entre as facções opostas.

Foi nesse contexto que se deu a saída de cena do especialista. "Lamento ter precisado deixá-los", disse um planejador da ONU, retornando uma semana depois de sua mãe ter adoecido. "Nós conseguimos tocar o barco", respondeu um morador. E foi exatamente o que fizeram os participantes, já agora mais atentos ao comprimento do cabo elétrico de que precisavam em determinado bairro do que às queixas recíprocas. O sucesso não inspirou grandes gestos de reconciliação; o peso da diferença era grande demais. Mas o desaparecimento do meu colega não levou a uma ruptura do processo de planejamento; pelo contrário, seu afastamento significava que os participantes tinham de se apropriar concretamente do problema da reconstrução, obedecendo prazos para determinadas partes específicas do projeto de limpeza dos escombros ou decidindo onde comprar os fios para as linhas elétricas provisórias.

No Capítulo 5, relatei como possíveis conflitos eram geridos em Londres mediante rituais superficiais de cortesia. Aqui, em contraste, eu encontrava uma forma mais grave de lidar com a diferença: o foco na malha física e não uns nos outros. Essa maneira de trabalhar colaborando contrastava com a reconstrução do resto da cidade, aos cuidados de uma empresa saudita de engenharia, adepta de implacável planejamento de cima para baixo. Esse etos da coprodução também contrasta com o etos que guiava Sergio Fajardo em Medellín; lá, bibliotecas concebidas por arquitetos representavam para os moradores prédios dos quais podiam se orgulhar, uma vez tendo o bom designer realizado seu trabalho. Retrospectivamente, eu diria, a respeito desse momento e de outros semelhantes por mim observados em Beirute, que suspendiam as discussões sobre "quem", no sentido social — quem pertence a determinado lugar, quem não pertence —, mudando o foco, de forma mais impessoal, para "o que", no sentido físico.

Por todos esses motivos, no trabalho com comunidades eu tenho tentado evitar a armadilha de classificá-las, atribuir-lhes identidades, fazendo-as parecer lugares especiais para pessoas especiais. O bom da coprodução é que ela fala no plural, criando diferentes versões das cidades abertas, e não no singular. As três práticas que descrevi almejam essa abertura, fornecendo modelos alternativos de lugar, em vez de clareza de lugar.

As três práticas levam em conta o valor ético do "comum". Originalmente, a palavra inglesa "*commons*" se referia a um campo compartilhado pelos fazendeiros para o pastoreio; as leis de delimitação de vários países nos séculos XVII e XVIII privatizaram esses espaços, de modo que os animais só podiam pastar nas terras dos seus proprietários. Como espaço físico, a área comum agrícola evidenciava características de porosidade, como as descritas no capítulo anterior; os rebanhos pequenos pastavam em áreas vizinhas ou se misturando, sendo os limites entre eles os animais, ao passo que a delimitação estimulava a construção de divisas de pedra. O processo de delimitação muitas vezes gerava escassez de alimentos para as famílias, pois os pequenos lotes de terras privadas restringiam o número de bovinos ou ovelhas que um pequeno proprietário rural podia manter. Desse modo, a propriedade tinha precedência sobre a produtividade.

O bom senso de esquerda vem tentando inverter essa fórmula, sustentando que os recursos compartilhados aumentam a produtividade. No século XIX, o abade de Lamennais argumentava nesse sentido de um ponto de vista cristão, considerando que os jardins do claustro eram economicamente mais eficientes que lotes de cultivo individual mantidos por indivíduos ou famílias; a partilha do trabalho num grande grupo significava trabalho contínuo dia e noite, semana após semana, um trabalho dedicado a um princípio mais alto que o indivíduo e por ele estimulado. De um ponto de vista totalmente secular, Karl Marx sustentava algo semelhante; e o mesmo fazia Émile Durkheim, em sua descrição da "solidariedade orgânica", como também o seu sobrinho, o antropólogo Marcel Mauss, fundador dos modernos estudos de cooperação. Esses argumentos se tornaram concretamente demonstráveis nas cooperativas bancárias, associações de serviços funerais e companhias de seguros mútuos criadas na época.

Hoje, no reino dos sistemas, o software de código aberto representa uma convergência de recursos nos chamados "digital commons". A celebração do comum hoje em dia não é mais, de modo geral, uma questão de prestação de serviço em nome de um princípio superior, como era para Lamennais; diz respeito, isto sim, à obtenção de benefícios mútuos. Ainda assim, há uma nuance idealista nesses movimentos de utilização do "comum" envolvendo o impulso de compartilhar bens e serviços e também vários grupos que procuram organizar essa partilha.

A coprodução tem um foco ético ligeiramente diferente. É uma experiência mais áspera.

Coproduzir com uma máquina — A *ville* tecnológica pode ser dividida em cidades inteligentes prescritivas e coordenativas (Ver Capítulo 6). A cidade inteligente prescritiva não é coprodutora de forma urbana com o cidadão: tanto as formas quanto as funções dos lugares são predeterminadas, e o cidadão as usa, obedecendo à regra sedutora mas embotadora de usar o que é mais fácil para o usuário. Trata-se de uma *ville* fechada. A cidade inteligente coordenativa é uma cidade coprodutiva, permitido seus dados em tempo real que as pessoas pensem não só sobre como usar a cidade, mas também, como acontece em Lyon ou Curitiba, como modelar diferentes formas prediais e planos viários. É o próprio modelo de uma moderna *ville* aberta.

Como conversar com uma máquina? Hoje, estamos de fato falando com máquinas praticamente a cada minuto do dia. Muitas vezes essas discussões se encerram com a impressão ou a voz programada dizendo-nos o que fazer: a tecla "Comando" tem no teclado o nome que devia ter mesmo — não se trata de uma discussão dialógica nem de uma coprodução.

Os procedimentos que descrevi podem ser diretamente transferidos do papel ou do isopor para a tela; graças a certos programas computadorizados de design, há uma década é possível construir numa tela o equivalente de maquetes de isopor, assim como caminhar por elas; o advento da impressão em 3D significa hoje que maquetes de isopor podem ser cortadas para apreciação "real" pelos interessados. Como em qualquer trabalho realizado numa tela, há uma certa perda de envolvimento tátil, mas um enorme ganho social: não é preciso estar fisicamente presente numa reunião de

planejamento para participar. Mas a transferência não é perfeita. Isso se deve em parte à natureza das máquinas digitais utilizadas. Essas máquinas se apresentam de duas formas: replicadores e robôs. E nós, usuários, temos com elas tipos diferentes de conversa.

Um replicador é uma máquina que imita as funções humanas, mas trabalhando melhor, como um pulsar cardíaco, ou os braços mecânicos usados em fábricas de automóveis. Embora nunca se cansem, os replicadores fazem sentido para nós porque estão fazendo o que nós fazemos. Ao interagir com um replicador, como qualquer dispositivo ativado pela voz e que responda com uma voz, estamos nos comunicando como se nos comunicássemos com outra pessoa.

Um robô propriamente dito não se baseia no corpo humano, tendo uma forma independente baseada em outras lógicas. Veja-se, por exemplo, o carro sem motorista que estava sendo concebido por Bill Mitchell. O automóvel poderia funcionar como um replicador se tivesse um volante e freios, ainda que o motorista humano de preferência nunca precisasse usá-los; ainda assim, o passageiro não precisa se sentir passivo e entregue nas mãos da máquina. Se o carro sem motorista funcionasse como um robô, sem volante nem freios, a experiência seria como andar de trem ou de avião — uma experiência passiva —, limitando-se o passageiro a confiar na sua operação. Praticamente toda tecnologia inteligente se situa diante da mesma alternativa. No Google Maps, por exemplo, mesmo com a eliminação da imagem do mapa, para seguir apenas as orientações verbais escritas, seremos levados ao mesmo lugar que se o mapa fosse restabelecido, com um pontinho móvel (nós) seguindo o caminho recomendado. A primeira forma, sem o mapa, é robótica; a segunda, com o ponto se movendo na tela, é replicadora. Os conjuntos de computadores que coordenam o processamento de grande quantidade de dados complexos são replicadores por imitarem em seus condutos a atividade neural do cérebro, mas robóticos por distribuírem a informação sem precisar imitar a química das células cerebrais.

Pode parecer que as máquinas ideais para uma parceria em coprodução seriam os replicadores, e não os robôs. Mas não nesse momento crítico da saída de cena. É mais fácil assumir um problema anteriormente tratado por um robô do que por um replicador, simplesmente porque o robô se parece

menos conosco, e seus poderes não convidam a uma comparação com os nossos. No ambiente de trabalho de uma fábrica, ficou demonstrado em certos estudos que os robôs tendem a ser encarados como ferramentas de alcance limitado, apesar da força inesgotável, no desempenho de determinada função; os replicadores, por sua vez, são vistos como uma ameaça, uma entidade super-humana que substitui seres humanos na linha de montagem. Em sua maioria, os robôs não são de fácil uso, no sentido de que se parecem conosco, identificando-se com seus atos, ao passo que os replicadores convidam a essa comparação — por sinal, desvantajosa para nós. Comparações odiosas como as descritas no Capítulo 5, em relação ao universo pessoal das diferenças de classe, também ocorrem no mundo da tecnologia.⁴

No trabalho de design, a função robô se dá, por exemplo, em imagens mostrando numa tela a estrutura oculta por trás da pele do prédio, já a impressão em 3-D é um procedimento mais próximo do replicador, substituindo a mão humana que corta o isopor por um cortador mecânico que executa a função como uma mão, só que muito melhor. Em virtude dessa comparação odiosa, tenho me absterido de usar muito as impressões em 3-D em coproduções. Como em outros aspectos da alta tecnologia, o robô se torna útil num sentido que não é o dos vendedores googlianos de facilidades para o usuário: facilidade como um recurso, e não como uma substituição. É preciso que cada um raciocine a respeito do ambiente, em vez de passivamente obedecer a ordens do piloto; um robô torna esse processo mais fácil que um replicador. Precisamos encarar as máquinas como presenças estranhas ao usuário, e não amigas dele. Assim como, na *city*, devemos nos mostrar abertos aos estranhos, mas podendo contar com eles apenas de forma limitada, assim também deve ser no modo como nos relacionamos com a alta tecnologia.

Resumindo, a coprodução vai diretamente de encontro à crença de que existe apenas uma maneira certa de fazer algo, rechaçando a ideia não menos fechada de que devemos imitar as melhores práticas determinadas pelos especialistas, sejam humanos ou digitais. Mas a máquina também sinaliza algo menos direto: num ambiente complexo, a cooperação requer manter certa distância daqueles com quem cooperamos. Embora seja natural ficar com o pé atrás em relação às máquinas, o mesmo pode parecer

perverso do ponto de vista humano. O segredo do trabalho com os outros está num certo tipo de distanciamento — um distanciamento diferente da máscara de Simmel.

II. Cooperativo mas não fechado — A sociabilidade

Pode parecer que o melhor conhecimento mútuo inevitavelmente aproxima as pessoas; o estranho desaparece, aparecendo então o vizinho, o amigo ou o amante. Mas isto é um entendimento equivocado da vida social, com sua estruturação em camadas sobrepostas, devendo cada um de nós respeitar no devido momento o que não é suscetível de ser conhecido no outro, ou nele é inacessível. Em contraste, a “união” e a solidariedade podem violar essa singularidade do outro, violação descrita por Gustave Le Bon como o efeito corrosivo das multidões urbanas, que dissolvem as pessoas numa massa irracional.

Como então poderemos continuar nos associando a indivíduos dos quais mantemos certa distância? A partir de John Locke, uma possível resposta tem sido a resposta utilitária: precisamos estar com os outros para fazer aquilo que não podemos fazer sozinhos. Trinque os dentes e dê as mãos. Mas não é preciso estar numa mesa de bar tomando cerveja com os outros; na verdade, na visão utilitária, você estaria perdendo tempo. Esse cálculo utilitarista ignora o impulso de sociabilidade que anima a cooperação com pessoas que não são nem poderão tornar-se íntimas.

Uma oficina — Desde que comecei a escrever, tenho observado uma padaria em Boston. Ao longo desses quase cinquenta anos de observação, a padaria mudou de dono apenas três vezes. Originalmente um negócio de família, ela foi vendida pelos fundadores, imigrantes gregos, a uma empresa maior do ramo há cerca de trinta anos, e os novos proprietários introduziram equipamentos automatizados e transformaram o negócio, até então uma loja artesanal, num empreendimento industrial. Até que, há cerca de uma década, a empresa se desfez da propriedade, e a padaria voltou a ser um negócio de família, dessa vez de imigrantes latino-americanos. Atualmente empregando cerca de quarenta pessoas, ela se apropriou de um nicho de

mercado, atraindo uma jovem elite de Boston com ofertas de natureza orgânica; poderia perfeitamente chamar-se "Padeiros do Google".^{5,6}

No período intermediário, os proprietários, ausentes, automatizaram a fabricação, com a introdução de máquinas concebidas como replicadores que executavam toda a série de tarefas envolvidas na fabricação de pães e similares; os empregados que operavam as máquinas não sabiam assar. O pão era bom, mas os clientes não tinham motivos para comprar ali e não em qualquer outra padaria, já que o produto era padronizado. Quando o negócio foi comprado pelos novos proprietários de origem latino-americana, os padeiros se submeteram a novo treinamento na produção de pães diferenciados e retomaram o controle sobre as máquinas, especialmente os fornos, que agora voltavam a ser regulados pelos olhos do padeiro, e não por uma temperatura preestabelecida.

A padaria me atraiu inicialmente porque, há meio século, seus proprietários eram muito ativos na campanha de resistência à integração racial nas escolas de Boston, e tampouco contratavam afro-americanos, vistos pelos gregos como portadores do vírus do fracasso. Quando a padaria foi vendida à grande empresa do setor alimentício, tornou-se ilegal deixar de contratar alguém por motivos raciais; o que significou uma rápida mudança de pessoal, com a chegada de portugueses, mexicanos e afro-americanos que ganhavam salário mínimo, pouco se envolviam com a empresa e iam embora assim que encontrassem empregos mais bem remunerados. No terceiro capítulo, a padaria voltou à propriedade de uma família de ambiciosos imigrantes, que contratou uma equipe de latino-americanos e afro-americanos, além de readmitir alguns descendentes imediatos dos proprietários originais.

Essa equipe se manteve no trabalho e nele se revelou cooperativa, o que aumentou a produtividade da empresa e, portanto, sua lucratividade. Em contraste com as fórmulas diplomáticas de cortesia na comunidade mista de Clerkenwell, aqui a cooperação envolve trocas muito mais intensas entre os trabalhadores, no que diz respeito ao trabalho — por exemplo, quando as máquinas de mistura são desligadas para avaliar a consistência da massa, ou quando os empregados espiam pelos espessos visores de vidro dos fornos para verificar se ela já está no ponto. Essas avaliações geram intensos debates, embora num período curto de tempo, em virtude do ciclo de co-

zedura. Nesses momentos, as diferenças culturais não parecem ter grande importância. Por mais liberal que eu seja, fiquei desconcertado quando um dos padeiros gregos se referiu à coloração "cubana" de umas das fornadas de baguetes, mas, além de mim, ninguém mais deu atenção ao adjetivo. Nas palavras do urbanista Ash Amin, um lugar de trabalho assim se torna "indiferente à diferença".

No entanto, trabalhar de maneira cooperativa dessa forma não aproxima as pessoas. A necessidade de manter certa distância fica evidente no bar próximo da entrada da padaria onde os empregados socializam. Antes um boteco mal iluminado, com mesas de fórmica cobertas com toalhas de plástico, o bar agora dá os primeiros sinais de ter contraído o vírus da gentrificação, com vidraças sem cortinas e mesas de madeira de acabamento fosco. Eventualmente são feitos comentários sobre o trabalho depois do expediente — como qualquer empregado em qualquer lugar, os padeiros estão sempre muito atentos aos sinais de burrice do empregador; mas o essencial de suas conversas consiste em comentários esportivos que fogem ao meu entendimento. Mas fica evidente como eles marcam distância. Aplicados quando juntos dentro da padaria, bem à vontade no bar, eles nunca convidam para as suas casas pessoas de outras etnias.

Isso talvez seja explicado pelo fato de a padaria ficar numa cidade grande. As oficinas de trabalho visionárias, concebidas de maneira a dar ênfase à solidariedade, em geral ficam fora da cidade. As salinas montadas por Claude-Nicolas Ledoux em Arc-et-Senans no século XVIII, por exemplo, eram uma comunidade autossuficiente em que os trabalhadores viviam e refinavam o sal na floresta de Chaux, no leste da França; o conjunto muito se parecia com um mosteiro sem religião; da mesma forma, os falanstérios concebidos por Charles Fourier no século XIX eram oficinas deliberadamente afastadas da cidade — comunidades fechadas, voltadas sobre si mesmas. Na sociedade complexa da cidade, cada um tem relações diferenciadas e parciais com os outros. É perfeitamente possível trabalhar bem com outra pessoa sem ser como ela — ou mesmo sem gostar dela.

A oficina cooperativa também contrasta com a vizinhança mista. Correndo risco de liberar algum tipo de veneno comunitário, uma vizinhança mista pode levar seus integrantes a evitar tratar diretamente das diferenças

mútuas. Na oficina, a diferença adquire outro aspecto: a diferença em si mesma não é um fato produtivo; se cada um estivesse atento às diferenças e semelhanças dos outros, ninguém poderia trabalhar bem; quem está trabalhando teria precedência sobre o que está sendo feito. O Googleplex também apresenta um contraste com a padaria artesanal. O sushi bar, a mesa de pingue-pongue e o salão de ginástica destinam-se a estimular a produtividade trazendo o prazer da sociabilidade para o local de trabalho. Já os padeiros, quando querem se divertir, vão buscar divertimento lá fora.

Por todos esses motivos, a padaria manda hoje uma mensagem filosófica: ela exemplifica a sociabilidade.

Sociabilidade — Na maneira utilitária de pensar, a eficácia do trabalho conjunto requer propósitos ou objetivos comuns. Numa reunião, é preciso chegar a um consenso para só então passar à ação. Num livro anterior, *Juntos*, eu tentei mostrar que a cooperação não precisa estar vinculada ao consenso. Existem muitas formas de cooperação em que não há espaço para a partilha — por exemplo, uma negociação diplomática, na qual os interesses de cada um não se conciliam com os dos demais.⁷

O que, então, une as pessoas? A resposta de Locke, como vimos, é que precisamos dos outros para fazer coisas que não podemos fazer sozinhos. Uma variante dessa visão aparece como sinergia — do *synoikismos* descrito por Aristóteles em termos de defesa e comércio coletivos às sinergias de sistemas abertos descritas na matemática por Steven Strogatz.

O que essa resposta utilitária deixa de fora é a dimensão subjetiva da cooperação. Pensemos, por exemplo, no caso dos soldados que continuam combatendo mesmo quando não há mais esperança numa batalha. A maneira utilitária de combater mandaria abandonar os companheiros de luta se não houvesse mais o que esperar do resultado final. A padaria evidencia um vínculo subjetivo menos radical: uma sociabilidade contida que permite a interação e dispõe a trabalhar bem com os outros, mesmo que essa experiência não leve ao estabelecimento de vínculos cada vez mais íntimos. Eles se orgulham do trabalho, que por sua vez nutre o respeito pelos outros trabalhadores.

“Sociabilidade” designa o sentimento de uma espécie de fraternidade limitada em relação aos outros, com base na partilha de uma tarefa impessoal.

Essa fraternidade limitada se manifesta quando se faz alguma coisa juntos, em vez de estar juntos. No planejamento, a sociabilidade desempenha um papel crucial. Indícios da sua presença se manifestavam em nossas reuniões quando cada um ouvia os outros com atenção crescente, em vez de se aferrar a seus pontos de vista iniciais. A sociabilidade se fortalecia quando os planejadores deixavam a sala, como em Cabrini-Green ou no sul de Beirute; os interessados são incumbidos de uma tarefa, já agora sem o apoio de um especialista. A atenção se volta para aquilo que está sendo construído.

A abordagem de planejamento aberto é especial porque o gatilho da sociabilidade é um objeto problemático — como no caso das quatro versões de uma escola ou clínica de saúde construídas com isopor sobre uma mesa. Essas coisas tangíveis, mesmo em seu estado extremamente simples e rude, convidam ao envolvimento físico e direto no momento de pensar o que deve ser feito. Curiosamente, o ato de decidir que modelo deve ser escolhido talvez não acabe com as incertezas até então observadas. Pude constatar a persistência dessa dúvida na minha prática, quando algumas pessoas continuavam contemplando os modelos de isopor sobre a mesa depois das reuniões, ou começavam a percorrer de novo as folhas de acrílico no cavalete. Se o tempo da cooperação tinha chegado ao fim, o mesmo não se podia dizer do envolvimento com os objetos produzidos.

Na *city*, a sociabilidade é um contraponto emocional da impessoalidade — não obstante o que podia dizer Le Bon, que considerava que a multidão é governada pela solidariedade violenta. A sociabilidade não aparece no relato da vida metropolitana feito por Georg Simmel, pois ele levava em consideração gente que está em público, deslocando-se por uma rua, sem relação produtiva com os que estão próximos. A sociabilidade se manifesta quando estranhos fazem algo produtivo juntos. O copo de cerveja depois do trabalho, seguido das despedidas no ponto de ônibus ou no metrô, manda a mensagem de interesse pelos outros — ao passo que os prazeres oferecidos no Googleplex apregoam estar na companhia dos outros, compartilhando prazeres e confortos. Eu diria que os patrões dos padeiros são menos manipulativos. Globalmente, a sociabilidade é ao mesmo tempo um vínculo social modesto e honesto.

Como em todos os aspectos da vida, a experiência da sociabilidade envolve um certo tipo de política. Como vimos no Capítulo 5, Alexis de

Tocqueville empregava a palavra “democracia” em dois sentidos. O primeiro dizia respeito ao governo da maioria, por ele temido, pois a maioria, como uma turba, podia infligir tiranicamente sua vontade sobre a minoria, os 51% oprimindo os 49%. O segundo sentido de democracia era por ele equiparado a “individualismo”. Aqui ele pensava numa sociedade em que cada um tivesse se desvinculado dos outros, absorto em suas questões pessoais; Tocqueville temia esse tipo de individualismo — tão diferente da árdua luta individual pela vida — porque “silenciosamente desarma as molas da ação”. Uma sociedade em que todos praticamente compartilhem os mesmos gostos e crenças, na qual a vida seja simplificada e se torne tão fácil para o usuário quanto possível, é uma sociedade que perde um certo tipo de energia: murcha a cooperação entre aqueles que diferem. Tocqueville considerava que as organizações de voluntários eram uma resposta a essa ameaça, induzindo cada um a se envolver, a participar, em vez de se retirar. Tal como as encarava, as organizações de voluntários eram lugares de sociabilidade.

As três práticas que descrevi seguem essa lógica tocquevilliana de participação. Mas a retirada voluntária do especialista dá uma guinada nesse processo, obrigando à reformulação do trabalho. Entregue a si mesmo, o processo decisório de uma organização pode ser simplificado pela votação; o resultado é democrático, mas no primeiro sentido indicado por Tocqueville: prevalece a vontade da maioria. Os processos dialógicos e os vínculos privilegiados são encerrados pela ação democrática; a tirania da maioria espreita. A voz da minoria não conta mais.

Nas práticas de planejamento que descrevi, ela conta. Um bom grau de ambivalência permanece mesmo depois de alcançada uma decisão — simplesmente por ser evidente que a construção pode prosseguir de diferentes maneiras. Não há um fechamento, uma única forma certa de fazer. Além disso, é mais fácil resistir a uma decisão injusta.

Muito tempo atrás, Hegel, em sua descrição da relação entre senhor e escravo, explicou uma das maneiras como pode funcionar esse tipo de resistência. “Você está me machucando!” é o clamor do ofendido que foca no que o senhor está fazendo; a órbita da opressão, com sua linguagem e seus atos, é definida pelo senhor; na verdade, em grego antigo a palavra “sofrimento” é prima-irmã da palavra “passivo”. Na visão de Hegel, a vítima só deixa de

ser escravo quando seus sentimentos não se inscrevem mais nessa órbita. O sociólogo político James Scott estudou na América do Sul, por exemplo, grupos raciais escravizados que desenvolveram uma linguagem comunicativa própria que aos seus senhores parecia mera tagarelice sem sentido; falando uns com os outros de um modo que seus senhores não podiam entender, eles deixavam de ser mentalmente escravizados.

Quando eu concluía este capítulo, ocorreu em Londres uma terrível tragédia que lançou uma luz diferente na proposição clássica de Hegel. No início da manhã de 14 de junho de 2017, um incêndio destruiu a Grenfell Tower, prédio residencial na fronteira do bairro elegante de Kensington, na parte ocidental de Londres. Morreram setenta e nove pessoas. O fogo agiu com rapidez porque o revestimento externo facilitou o caminho das chamas do interior do quarto andar para toda a parte externa do prédio, de vinte e quatro andares. O revestimento, de polietileno entre camadas de um composto de alumínio (um produto chamado Reynobond PE), tem aparência limpa e atraente, mandando a mensagem de “melhoria”, mas sendo na verdade perigosamente inflamável. É um pouco mais barato que uma alternativa que custa apenas duas libras mais por metro quadrado mas tem um núcleo que efetivamente contribui para dificultar a propagação do fogo. (O uso do Reynobond é proibido em prédios altos nos Estados Unidos e na Alemanha.) Os planejadores britânicos optaram pela solução de “custo-benefício” favorável.⁸

Depois do incêndio, as autoridades e as vítimas começaram a falar uma língua diferente — o que se transformou num problema. Os dirigentes políticos e os planejadores explicaram como foram tomadas as decisões que levaram à reforma e quem as tomou, sem poder dizer que na verdade escolheram a alternativa mais barata porque o prédio era habitado em sua maioria por gente pobre. As vítimas, chocadas e confusas, queriam ver reconhecido o seu sofrimento. O trauma não é algo articulado. É necessário sentir de forma dialógica o que as pessoas estão sentindo, em vez de atentar para a nuvem de palavras que cerca o trauma; mas as autoridades de Kensington careciam de inteligência emocional. O abismo se alargou quase imediatamente na questão do reconhecimento. Uma reunião pública foi encerrada quando os moradores apareceram, em ruidosa e confusa manifestação; ao visitar o

local da tragédia, a primeira-ministra conversou com os bombeiros, mas não com os moradores. Foi aberta uma investigação oficial; à sua frente, um ex-contador, admitindo que pouco sabia de habitações para populações de baixa renda, disse que queria uma investigação focada e limitada a causas e consequências. Tal declaração só serviu para aumentar o abismo entre funcionários e vítimas — não sendo estas capazes de equacionar a perda das suas casas com quadrados a serem ticados. No fim das contas, o abismo entre a linguagem do senhor e a delas serviu apenas ao senhor.

Estou convencido de que o caminho da coprodução esboçado neste capítulo poderia ter impedido a tragédia da Grenfell Tower, para começo de conversa. Podendo escolher entre Reynobond PE e um revestimento ligeiramente mais caro, nenhum morador adequadamente informado teria optado pela versão mais barata — mas aos moradores não foi dada a oportunidade de escolher. Os planejadores poderiam ter mencionado nas consultas públicas que o produto que preferiam era proibido nos Estados Unidos e na Alemanha, mas este fato inconveniente não foi trazido à baila.

De modo geral, a exploração de alternativas bem no início da construção permite que o processo de coprodução exponha riscos e dificuldades; a deliberação sobre as alternativas propicia uma avaliação racional; a saída de cena do especialista no momento da decisão confere poder àqueles que vão viver no projeto. Em vez de ser cuidado, o público se torna depositário de confiança. Os especialistas passam a desempenhar seu devido papel, como conselheiros. Os procedimentos aqui expostos são uma das maneiras de coproduzir; baseiam-se num envolvimento frente a frente, mas também poderiam funcionar online, em escala mais ampla, como tentei demonstrar, usando como ferramenta a alta tecnologia. Em vez da saída da relação mestre-escravo descrita por Hegel, precisamos de uma forma aberta e interativa de construir o ambiente. O resultado pode ser ambíguo, deixando insatisfeitos os interessados; ainda assim, é uma forma mais democrática e verdadeira de construir do que a abordagem fechada, zura e vertical que provocou esse terrível incêndio.

Quarta Parte

Uma ética da cidade