

políticas do espaço: arquitetura, gênero e
sociedade/conduz o leitor pela descoberta de diferenças
arquitetônicas e artísticas entre
famílias, sejam privadas – em que fatores
familia, a moral estabelecida e o poder
econômico procuraram dominar o ambiente urbano?
uma provocativa que revela o funcionamento da
arquitetura feita para ser olhada, para impor a ordem.
é também da arquitetura que olha, vigila, reprimiu e
sediou sujeitos que se vigiam e se reprimem.
uma mutua.

ao descorinhar essa projeção da sociedade global,
sobre o solo e apontar os caminhos percorridos para
intendê-la e mudá-la, essa publicação do Senac
de São Paulo não se limita ao interesse de arquitetos
e especialistas da área. É, acima de tudo, uma importante
referência para estudantes e profissionais que
não vivem da mesma maneira.

Cortés

José Miguel G. Cortés

POLÍTICAS DO ESPAÇO

POUSOS DO ESPAÇO

INTRODUÇÃO
SÉRGIO VIEIRA DE MELLO

CONTROLE SOCIAL
JOÃO VIEIRA DE MELLO

senac São Paulo



ISBN 978-85-7348-763-8
9 788573 487638

editora
senac
são paulo

Cidades masculinas, ou a negação dos gêneros

O espaço é formado, mas que marca o rosto de cada homem é baseado na predominância e massificação de uma certa identidade, que é a masculinidade. Aqueles que se sentem mais à vontade em suas rotas diárias, pelas normas heterônicas do espaço dominado, dominado por

As concepções arquitetônicas e urbanísticas mais tradicionais confiaram no levantamento arquitetônico de um sistema imunológico que consiste em basear todas as suas opções em pretensos projetos profissionais de caráter técnico (de conteúdo geométrico ou espacial), a fim de evitar abordar o problema da diferença – seja ela de tipo social, sexual ou de gênero – ou que ela “contamine” sua prática e teoria. Não obstante, em geral, outros pontos de vista entendem a cidade como um território, um lugar ocupado pelos setores majoritários e de trânsito para as minorias. Desse modo, o que, a princípio, se apresenta como decisões puramente econômicas ou pragmáticas, revela, mais tarde, conceitos acerca da natureza dos seres humanos e das relações sociais. Assim, à cidade planejada pelos arquitetos e urbanistas vinculados ao poder se opõe a cidade praticada pelos indivíduos que a usam no dia-a-dia e que lhe conferem conteúdo com seus atos cotidianos, visto que cada grupo social necessita encontrar espaços e lugares, signos e sinais com os quais se identificar e reforçar a própria identidade. A existência e o reconhecimento de cada uma das minorias que compõem a cidade não se contrapõem à integração global nessa mesma cidade, mas facilitam a contribuição que se pode dar à coesão interna dos coletivos sociais e à sua visibilidade no magma urbano.

Não se pode esquecer que a cidade, com sua disposição geográfica particular, proporciona a ordem e a organização da convivência – meio pelo qual a corporeidade é social, sexual e discursivamente produzida. O espaço se limita, se hierarquiza, se modifica, e as formas utilizadas para isso afetam a maneira pela qual se experimenta o meio urbano e o modo como o sujeito vê os outros. Como já expusemos na primeira parte desta obra, o espaço não é um mero cenário no qual ocorrem coisas de vez em quando, mas o resultado conjunto da ação e do discurso dos diferentes setores sociais. Por isso, não é um lugar inerte, mas significativo na construção da identidade. Tanto as pessoas

como os espaços têm um gênero, e tanto as relações sociais como as espaciais se engendram mutuamente.

A forma e a estrutura da cidade orientam e ajudam a organizar as relações familiares, sexuais e sociais, além de co-produzir o contexto no qual as regras e expectativas sociais se interiorizam na forma de costumes para assegurar a conformidade social. A cidade é um conjunto de identidades que se somam, se confrontam ou vivem de maneira mais ou menos isolada umas das outras. Em contrapartida, a cultura arquitetônica tradicional manteve reprimida a sexualidade do espaço, conservou-o esterilizado como uma economia técnica sob o controle do mito da arquitetura de projetos. Por esse motivo, uma das tarefas pendentes na cidade contemporânea é a reinvenção do erotismo em suas ruas e relações, transformando-a em um lugar de transparência e sentido, mas também de mistério e transgressão.

O corpo como arquitetura e memória do lugar

O corpo é mais que aquilo que se observa externamente: ele é o espelho e a forma adquirida por muitas das aspirações pessoais; é a parte visível do desejo humano de perfeição. Ele é considerado o símbolo pessoal e social da identidade, que por sua vez é a estratégia que usamos para dar sentido ou negar-nos a nós mesmos, elemento básico mediante o qual o corpo é construído. Portanto, o corpo não é simplesmente, ou apenas, um organismo – é também um veículo metafórico pleno de significados. Assim, existe uma estreita ligação entre os corpos físico e social, uma relação que só pode ser entendida no contexto da construção social da realidade. Nesse sentido, o corpo deve ser visto como o primeiro lugar da experiência social, o lugar onde a vida social se transforma em uma experiência vivida. Para entender o corpo, precisamos saber quem o conhece seus prazeres, suas sensualidades, seu comportamento nas esferas pública e privada, etc.

A representação do corpo (uma forma particular e reconhecível) é uma espécie de código que deve ser lido ou entendido como uma tentativa de responder à busca de identidade. A necessidade de conformar o corpo aos valores que prevalecem em cada sistema social é um fenômeno universal que gera grande ansiedade, e nenhuma sociedade, da mais arcaica à mais sofisticada, está isenta de um código de representação social desse corpo. A manipulação, a constitui-

ção e a ornamentação do corpo referem-se basicamente à percepção, por parte dos outros, de nossa pessoa como um ser com um lugar reconhecível no sistema cultural. Nesse sentido, é preciso estar muito consciente de que um dos signos mais claros da identidade pessoal é o corpo humano, e que, portanto, ele deve ser entendido como uma metáfora fundamental no contexto da construção social da realidade no qual essa identidade é analisada. Muito mais que um mero organismo físico e/ou material, o corpo precisa ser compreendido como uma espécie de código para situar-nos no mundo e nos ajudar a entender quem somos.

Com efeito, na sociedade ocidental, a configuração do nosso corpo influencia de forma mais que evidente nossa existência social e cultural. Desse modo, em uma época baseada na juventude, na saúde e na beleza física, o corpo se apresenta como um símbolo capaz de gerar grande ansiedade emocional. Em um mundo no qual a aparência e a “imagem” se transformaram nos valores supremos, o corpo não apenas transmite mensagens à sociedade em que vivemos como também se transforma no conteúdo dessas mensagens, refletindo até que ponto as normas socialmente reconhecidas foram assimiladas.

Portanto, o corpo funciona como um signo econômico, espacial e cultural – um veículo que ajuda a fixar o vocabulário dos papéis dos gêneros.²

O corpo não é apenas criado social e culturalmente, mas também psiquicamente. Nesse sentido, mais que um ponto de partida ou uma fonte de conhecimento, a imagem do corpo é o efeito, o resultado, a construção que se produz por meio da subjetivação das estruturas que antecedem nossa entrada no mundo. Dessa forma, o ideal para o corpo do homem, inclusive em sua ausência, sempre foi a ação (demonstrada ou implícita), e por isso, um dos maiores medos masculinos é o da passividade e o que isso implica em termos de perda de privilégios e de possibilidade de vir a se tornar como uma mulher. A fantasia metonímica exige um ideal de ação por meio do qual o homem deve constantemente medir sua sexualidade ou expor-se ao perigo de perdê-la. O ideal ativo protege o homem de deslizar para o papel social de subordinação reservado à mulher. Subsiste a idéia básica de que se o homem não domina, não controla a situação, esta pode vir a controlá-lo até fazê-lo perder sua masculinidade e recair em posturas femininas. Por isso a representação do corpo do homem não é uma imagem como outra qualquer, mas possui um estatuto especial que a conecta

² Louise Durning & Richard Wrigley, *Gender & Architecture* (Nova York: Wiley, 2000).

aos conceitos de poder e de moralidade social, da mesma forma que a converte em uma espécie de medida dos costumes culturais de um momento histórico (o sentido de identidade depende muito da habilidade de representar-se no mundo). A figura do corpo masculino está sempre midiatizada pelas representações das imagens corporais ideologicamente construídas e que têm o poder de moldar os ideais sociais (nossa olhar está condicionado por um sistema patriarcal no qual o homem ostenta o papel de criador, proprietário e espectador). Não existe corpo natural e sem condicionamentos, mas um código representacional dotado de significados específicos em cada época e lugar.

O corpo é o lugar onde se localiza o indivíduo, onde se estabelece uma fronteira entre o eu e o outro, tanto no sentido pessoal quanto no sentido físico, algo fundamental para a construção do espaço social. Mas sabemos que o espaço não é algo dotado de propriedades meramente formais, tampouco preexistente ou vazio de significado. É o corpo (não um corpo genérico, mas um corpo definido e concreto), com suas capacidades de ação e com suas energias, que cria e produz o espaço, ao mesmo tempo que é produzido por ele em um marco histórico e temporal específico que, a cada momento, estabelece as pautas de comportamento, pois não podemos esquecer que, como escreve Linda McDowell: “os espaços surgem das relações de poder; as relações de poder estabelecem as normas; e as normas definem os limites, que são tanto sociais como espaciais, porque determinam quem pertence a um lugar e quem permanece excluído”.³ Por essa razão a configuração da cidade revela, àqueles que estão atentos, que o espaço (tal como explica Henri Lefebvre) se qualifica em função do corpo mediante um conjunto de pistas, traços e pegadas que falam de acontecimentos políticos, sociais e culturais que ajudam a conformá-lo. Desse modo, em sua estrutura arquitetônica reflete-se o passado e se cristalizam as projeções da sociedade.

Por isso é que vários arquitetos e artistas, que se interessam pela cidade e se questionam no sentido de descobrir de que maneira a arquitetura ocupa e define o espaço social, estão interessados em propor visões que tratem de afastar as linguagens universalistas. Linguagens e códigos que, por trás de uma pretensa neutralidade técnica e descriptiva, contribuem para a perpetuação das discriminações e se transformam na expressão de uma geometria autoritária que sustenta o pensamento hegemônico, reproduz a subordinação do feminino, exacerba

as diferenças sociais e nega a existência espacial das minorias. Por exemplo, nos quadros do pintor Guillermo Kuitca (1961), todos esses aspectos aparecem intimamente interconectados, todas as imagens possuem grande intensidade de conteúdo antropomórfico e encontram seu lugar de manifestação ideal na representação da cidade. Uma cidade plena de experiências, por meio das quais se manifestam todos os dramas e todas as recordações, configurando um espaço triste e vulnerável que evidencia a debilidade do indivíduo. Como escreveu Jorge Luis Borges: “Uma cidade, agora, é como um plano/ De minhas humilhações e fracassos”. Uma cidade feita de isolamento e solidão, vazia e despojada, onde a tristeza e a dor alcançam uma presença constante e imprecisa.

Em suas telas, Kuitca plasma esses sentimentos de forma obsessiva, e o faz por meio da manifestação de dois importantes ícones. O primeiro é a representação dos planos de simples e anônimos apartamentos que Guillermo Kuitca elaborou de 1987 a 1991, os quais mantêm estreitas relações com as camas que ele pinta constantemente, pois ambas as figuras possuem um sólido componente antropomórfico ao se relacionarem com as mais primárias funções biológicas. Para o artista, os planos da casa se transformam no substituto do corpo, estruturam-se como um esqueleto e se transformam em gênese emocional das recordações mais profundas. Seus apartamentos aparecem codificados de modo padronizado, modestos habitáculos de não mais que três cômodos, para revelar-se como um lugar de dor (*House with AIDS*, 1987), de desejo (*Coming*, 1988), de fantasias secretas (*Corona de Espinas*, 1989) e de drama (*Sin Titulo*, 1989), mas com uma contundente austerdade simbólica. Esse último quadro, *Sin Título*, parece remeter, com grande síntese expressiva, ao horror dos filhos desparecidos e à perda da esperança por parte de suas mães, que em vão esperam sua volta. Dessa forma, podemos ler na tela o seguinte texto: “NO QUARTO ao lado, já faz um tempo que o rádio foi desligado; é noite fechada; a mãe espera seu filho e pensa em sua derrota”. Arrancaram dela sua prole, e o apartamento se transformou no lugar de refúgio e de espera. Textos e imagens de uma solidão infinita e de um temor antigo.

O segundo ícone de que o artista lança mão é muito significativo para o que aqui nos interessa, pois se refere aos mapas de lugares imaginários ou indefinidos que não guardam muita vinculação com sua exata localização em um atlas. Existem mapas de lugares muito diversos do mundo, mas são todos projeções anônimas de cidades e regiões que não têm claras referências visuais. Poderiam ser planos de qualquer ou de nenhuma cidade concreta. Quando faz esses ma-

³ Linda McDowell, *Género, identidad y lugar* (Madri: Cátedra, 2000), p. 15.

pas, Kuitca pretende apropriar-se de algo oculto, fantasiar no interior de uma região ou de uma estrutura para tentar ter acesso a outras áreas não tão visíveis. Como o próprio artista explicou, fazendo referência a alguns de seus mais famosos quadros de mapas: "Una cidade llamada San Juan de la Cruz substitui territorialmente todas as cidades importantes da Polônia, sugerindo uma viagem entre todos as estradas nos devolvem, ao final e a partir de diferentes pontos, ao mesmo lugar".⁴ Desse modo, seus mapas traem sua função primordial e se transformam em espaços de narrativa simbólica e em cartografias para a imaginacão. Um bom exemplo disso é o já mencionado quadro *Sin Título* (1991), no qual se alterou dramaticamente o plano da cidade que serve de referência, uma cidade qualquer, para transformá-lo em uma sugestiva metáfora dos perigos da droga e da AIDS, ao substituir as linhas das diferentes quadras de residências por pequenas seringas, deixando que as ruas se transformem em emblemas da morte.

As cidades de Kuitca nos mostram os perigos e as misérias que habitam o reverso do esplendor das imagens mais convencionais. Definitivamente, o conjunto de imagens partilha uma mesma idéia. Como escreve o próprio Kuitca:

Portanto, é possível contemplar os mapas como o lugar de todos os lugares possíveis, uma espécie de habitat por excelência, para onde se deslocaram toda diferença real e toda responsabilidade acerca dos lugares reais. Nesse sentido, o mapa é como uma cama ampliada, um espaço virtual que se encontra por cima da cama, o mais próximo e imediato de nossos espaços [...] Cama e mapa são imagens de dois modos extremos de localização, o privado e o público, lugares exclusivos para cada um de nós, mesmo que compartilhados por todos. Nessa referencialidade mútua, o privado se transforma em público e o público, em privado.⁵

O artista não esquece que todo ser vivo tem seu espaço, vive em seu espaço, faz parte de seu espaço e o percebe em torno do próprio corpo. Assim, Guillermo Kuitca constrói seus apartamentos como paisagens arquitetônicas que expulsam, choram, sangram, segregam, defecam; e desenha seus mapas como

uma fisiologia cartografada e redesenhada pela trajetória das emoções de todos os corpos que foram expulsos ou estão ausentes dos "mapas" tradicionais.

Mapas que partem da reconfiguração dos espaços privados, que se deslocam temporalmente do passado para o presente, que carregam as próprias origens às costas e se desdobram como símbolos para mostrar seus tesouros e dores, sua perplexidade e estranhamento, um lugar no qual estão mas onde se sentem desterrados ou exiliados. Assim, e a partir de tentativas similares, o trabalho da artista colombiana Doris Salcedo (1958) centrou-se em relacionar elementos de uso cotidiano (especialmente móveis) com materiais de caráter orgânico (cabelo humano e pele de animais) em um espaço arquitetônico de forte conteúdo antropomórfico. A fragilidade dos materiais que ela utiliza se transforma em um aspecto essencial de suas esculturas, que nos mostram quão frágeis somos nós, os seres humanos, e como essa fragilidade impregna nossa vida e modifica nossa maneira de nos relacionar com o espaço. Na sociedade colombiana contemporânea, a violência prevalece de tal modo que a realidade cotidiana desaparece de repente, e a morte invade a vida diária de todos. Com sua obra, na qual se produz uma prolíxia e estranha relação entre o mais íntimo e poético da existência (determinada e condicionada por um espaço específico no qual se habita) e a problemática política e social, Doris Salcedo se converte na testemunha pública de um processo vital, no qual o ódio indiscriminado vai destruindo tudo em volta. Suas peças são signos do drama e do trauma de um país e de uma época. Com seu trabalho, Salcedo pretende interpelar o espectador para que este fixe sua atenção em tudo o que permanece evitado em nosso entorno mais imediato, mas que não pode continuar a ser ignorado por muito mais tempo. A violência crônica que tortura a Colômbia tem a capacidade de transformar suas vítimas em seres anônimos. Por isso é tão importante que as obras e instalações de Salcedo se refiram ao poder da memória para recuperar esses corpos negados pelo esquecimento a que a arquitetura e a memória de uma época e de um lugar dão forma. Suas esculturas não pretendem erigir-se em monumentos funerários nem se referem à contemplação do sofrimento, mas desejam sugerir que o exercício da memória é a mais poderosa arma que têm à disposição os que não têm mais nada. Em suas obras, o corpo das vítimas nunca é mostrado, visto que, ao fugir de todo efeito fácil, Salcedo prefere referir-se às marcas que as vítimas deixaram nos móveis ou nas roupas que lhes pertenciam. A artista deseja registrar a presença humana apontando para a sua ausência e para os sentimentos de perda que ela produz, construindo assim uma ética da memória que transmite a

⁴ Guillermo Kuitca et al., *Guillermo Kuitca, obras 1982-1998. Conversaciones con Graciela Speranza*

⁵ Guillermo Kuitca, apud Cynthia Davidson (org.), *Anybody* (Cambridge: The MIT Press, 1997), pp. 133 e 135.

experiência da ausência e a pujança da dor. Ao construir a poética de um espaço que nos fala do desaparecimento e da passagem do tempo, Doris Salcedo impõe o anonimato que se levanta como um instrumento de controle social em um país e em um continente de esquecidos.

Nesse sentido, é fundamental sua série de esculturas ou instalações denominadas *La Casa Viuda* (1992-1995), título que faz referência não apenas à casa da viúva, mas também à casa como uma viúva, frase usada na Colômbia quando se quer fazer referência às casas cujos habitantes foram arrancados, “desaparecidos” ou assassinados, deixando atrás de si a evidência de traços intactos da vida cotidiana. Um sentido emerge da casa como uma presença orgânica, recordando as vidas das pessoas que passaram por ali. Mas as chaves são sutis e só se tornam visíveis para os que se introduzem discretamente nos côncavos das peças, nos detalhes que permanecem como pegadas das vítimas. Se olharmos atentamente, descobriremos claras referências ao corpo humano, não só por parte dos objetos ali incrustados, mas também pelas referências tátteis e visuais à pele.

Produz-se uma profunda intimidade entre objeto e corpo, estruturada pela união física do material do móvel com diferentes elementos pessoais, como um broche, um botão ou um fragmento de crochê (*La Casa Viuda III*). Assim, se nos aproximarmos, poderemos encontrar na superfície a erupção imperceptível de um diminuto fragmento de renda que, por metonímia, se refere ao tecido do qual foi violentamente arrancado. Contudo, essa ressonância simbólica torna-se mais evidente quando passamos a mão por uma das superfícies irregulares de algum móvel e nos damos conta de que uma dessas protuberâncias é constituída de um delgado mas sólido osso humano que foi posto ali (*La Casa Viuda IV*) – mais uma vez o corpo preso na madeira de algum móvel, como se estivesse incrustado nela para sempre. Não obstante, a artista também parece nos falar da possibilidade de escapar dessa prisão em que se pode transformar um espaço concreto por meio de alguns botões dispostos na superfície de um móvel ou de um pequeno zíper de metal parcialmente aberto dentro de uma gaveta (*La Casa Viuda II*). É como se ela nos dissesse que a esperança de ser livre resiste até nas situações mais delicadas.

Paralelamente, e ao trabalhar nos espaços interiores, Doris Salcedo evoca a presença humana tanto nos fragmentos arquitetônicos ou de móveis que mostram no amplo espaço vazio (memória física do lugar) que deixa entre as peças e no entorno que as rodeia. *La Casa Viuda* não tem paredes nem proteção,

o conjunto das peças constrói uma estrutura (ausente, mas sólida) que tem a função de preservar a memória dos seres que por ali passaram. Mesmo que a estrutura tenha sido violentamente destruída, a inter-relação dos objetos presentes cria uma intertextualidade de significados que chega a questionar, transgredir e substituir a memória oficial. Ao penetrar esse espaço (vazio, silencioso e solitário) que se produz entre as diferentes obras, é difícil não ter a sensação de que estamos invadindo o terreno privado e íntimo dos personagens que o habitavam; da mesma forma, não é incomum interiorizar uma sensação de desolação e de luto carregada de alusões antropológicas (isqueiros, crochê, ossos, etc.). Objetos em estado de ruína, mas com uma forte carga emocional, transformam-se em testemunhas privilegiadas da decadência da sociedade. A casa, os móveis, os pedaços de tecido e os objetos pessoais vão além de seu significado individual e concreto e se transformam em signos coletivos que transcendem a própria natureza para se transformar em símbolos de um discurso sociopolítico que alude diretamente à realidade da Colômbia. Dessa forma, portas enormes, que não têm nenhuma função prática, que não levam a lugar nenhum, que não se abrem nem se fecham, mas que possuem uma presença especial, permanecem vigilantes, nos assediam de todos os lados e ajudam a criar espaços estranhos e sinistros que dão forma a associações contundentes referentes à alienação, à devastação e à inhabitabilidade. Trata-se dos vestígios que trazem à lembrança as pessoas que as usaram e que nunca chegaremos a conhecer. São lugares da memória que permanecem para os sobreviventes como recordações da opressão e do terror.⁶

As obras dos dois artistas aqui tratados (Kuitca e Salcedo) são uma manifestação interessante capaz de nos fazer entender que, embora as relações sociais estejam focalizadas dentro do espaço doméstico, os limites entre público e privado, particular e geral, podem ser superados. Ou seja, não se trata mais de um enfoque apenas doméstico ou reduzido a um conceito estreito da esfera privada – é plenamente possível dar a tais limites uma dimensão social bem mais ampla e complexa. Ambos os artistas leram Gaston Bachelard e conhecem suas idéias sobre a casa, especialmente no que se refere ao seu caráter simbólico e ao parallelismo que esse autor estabelece entre a casa e o corpo como depósitos da memória. De algum modo, o corpo interpreta a casa, lugar que representa a

⁶ Para conhecer mais sobre o trabalho dessa artista, consultar VVAA., *Doris Salcedo* (Londres: Phaidon, 2000).

memória mais íntima de uma pessoa. Por isso a casa é fundamental para a criação social da subjetividade, afinal, o espaço doméstico é a “representação material da ordem social”. O espaço se transforma em lugar por meio da arquitetura, e nós, seres humanos, nos autodefinimos dentro de um entorno e de um lugar. Assimila-mos o espaço no qual aparecemos, e é esse ato de aparição que define nosso papel na sociedade. Desse modo, os seres humanos constroem, em cada momento, as cidades e os edifícios segundo a própria imagem, e utilizam a casa como elemento fundamental para construírem-se como indivíduos e como grupo.

Todavia, e tal como vêm evidenciando, desde os anos 1960, os estudos feministas, a casa abriga mas também aprisiona, uma vez que possui um caráter ambíguo e perverso bem marcado, ao se apresentar simultaneamente (dependendo, é claro, das condições sociais, geográficas, econômicas, etc.) como uma jaula, uma armadilha, uma prisão, ou, paralelamente, como um espaço de resistência no qual podem ser encontrados ou recuperados todos os valores (em especial a dignidade e a segurança) que são negados à mulher e aos setores minoritários no mundo exterior. Tal como argumenta Alicia Entel:

a questão das cidades carece de ingenuidade. Seu resgate ou destruição atravessa profundos critérios políticos e, inclusive, nos ajuda a estudar o comunicacional a partir de outros lugares, da convivência ou não na pôlis, da integração e da marginalidade, da simulação e da participação, das diferentes estratégias de *poder*, das modas discursivas, corporais, de expressar bem-estar e crise, dos símbolos e imaginários, da luta pelo *lugar na cidade*, assim como por um lugar no mundo.⁷

Todos os aspectos que seria preciso levar em consideração na hora de abordar que cidades desejamos ter e que tipo de espaços somos capazes de construir na convivência cotidiana.

Como escreve Aaron Betsky, em uma cultura dominada pela masculinidade, “o imaginário do corpo masculino está em qualquer lugar, da construção fálica dos arranha-céus às construções ‘musculares’ de nossos órgãos públicos. Os papéis do Homem e seu poder se fazem reais por meio da arquitetura”⁸.

Especialmente quando o homem controla e vigia o espaço urbano, faz que seus interesses passem por interesses globais da sociedade e, para tanto, não hesita em apresentar esse espaço como um espaço descorporificado, indeterminado, como se não possuisse nenhum caráter específico, isto é, como se fosse neutro. E mais: nega a todos os setores que não participam da sua maneira de entender a sexualidade ou os gêneros o direito de ser vistos, identificados, representados, pois pretende torná-los invisíveis e silenciosos. E freqüentemente consegue. Vemos isso, a seguir, em dois exemplos emblemáticos da literatura ocidental do século XX.

Virginia Woolf (1882-1941) aborda em seu livro *Um teto todo seu*, escrito em 1929, a alienação social da mulher, seu distanciamento das tarefas culturais e seu pouco peso na sociedade da época. Ela nos fala da impossibilidade que tem a mulher de ocupar determinados espaços da cidade, seu afastamento deles e como esses lugares foram criados por e para o homem. Trata-se de uma análise na qual se ressalta a importância vital da independência econômica e pessoal, mas, sobretudo, da independência espacial, da possibilidade de a mulher ter um espaço próprio para abordar e desenvolver tarefas (como escrever um romance ou desenvolver qualquer manifestação artística) que pareciam estar reservadas aos homens. Desse modo, ao revisitar a vida de diferentes escritores, Virginia Woolf cita um parágrafo das memórias de Jane Austen que me parece especialmente significativo:

Não dispunha de um escritório próprio onde se recolher e a maior parte de seu trabalho teve de fazê-la na sala de estar comum, exposta a todo tipo de interrupções. Sempre tomou todo cuidado para que não suspeitassem de suas ocupações nem as criadas nem as visitas, nem ninguém alheio a seu círculo familiar.⁹

Mas, se a escritora Jane Austen, no início do século XIX, carecia de vida privada, não se encontrava em situação muito distinta da realidade na qual a própria Virginia Woolf teve de viver nas primeiras décadas do século XX. Para ambas, a conquista do direito a um espaço privado era um bem quase imaginável, e a possibilidade de “evadir-se da sala de estar comum e de conquistar um aposento próprio” era uma tarefa quase impossível. Um quarto próprio que

⁷ Alicia Entel, *La ciudad bajo sospecha: comunicación y protesta urbana* (Buenos Aires: Paidós, 1996), p. 22.

⁸ Aaron Betsky, *Building Sex: Men, Women, Architecture and the Construction of Sexuality* (Nova York: William Morrow and Company, 1995), p. XII.

⁹ Virginia Woolf, *Una habitación propia* (Barcelona: Seix Barral, 1980), p. 93.

se habita em solidão, mas que, nesse caso, não se sente como prisão, mas como libertação.

Do mesmo modo, libertação e prisão é o que sente Giovanni, personagem central do romance de James Baldwin (1924-1987), no próprio quarto. A relação de amor homossexual entre David e Giovanni em Paris não pode transceder os limites do quarto de Giovanni. Esse quarto é o espaço onde se desdobra seu mundo mais íntimo, o único lugar possível no qual eles podem se sentir livres e dar asas aos seus afetos e desejos. Que sorte ter esse apartamento, mas que desgraça não poder viver livremente fora dele. Os dois personagens vivem seu amor em um apartamento térreo, com várias janelas que dão para um pátio interno pelo qual passam as pessoas da propriedade e no qual as crianças brincam. Mas eles não gostam da vista que têm de seu quarto, porque não podem mostrar-se em público, não podem deixar que ninguém tome conhecimento do que acontece dentro daquelas quatro paredes: o espaço exterior está interditado para eles. Por esse motivo “mantinham as janelas trancadas quase todo o tempo branca, densa”. Dessa forma, ocultavam-se dos que por ali pudessem circular e, ao menor ruído “ficava tenso como um cão de caça e permanecia em silêncio até que aquilo que ameaçara nossa tranqüilidade se afastasse”¹⁰. A pressão social e o medo de ser descoberto são tão intensos que todo o romance se constrói entre o desejo de permanecer nesse quarto e a necessidade de fugir dele, um quarto que representa, simbolicamente, o único espaço que a sociedade lhes deixou, o único lugar no qual podiam se mostrar de maneira livre, o único lugar que protegia sua identidade da repressão espacial que a maioria misógina e heterossexista exerce diariamente em uma cidade que se diz ser de todos, mas que só é ocupada por determinados setores.

Mas, se no entorno urbano o corpo das mulheres¹¹ e dos gays (entre outras minorias) estiveram ausentes, foram silenciados e/ou negados durante muitos anos, o espaço doméstico – ou privado – foi, durante muito tempo, o único lugar possível em que certos corpos podiam se expressar com certa liberdade, o que o dotou de um caráter duplo e o tornou, para muitas pessoas, uma fortaleza, um hábitat e uma prisão, tudo ao mesmo tempo. O corpo – e como parte

dela a memória, os desejos sexuais e as perspectivas de gênero – conforma o espaço social no qual vivemos e nos relacionamos com os outros.

Onde mora o gênero?

Essa pergunta, aparentemente tão complicada, encontra clara resposta no arquiteto norte-americano Mark Wigley, pois, para ele:

a produção ativa de distinções de gênero pode ser encontrada em todo nível de discurso arquitetônico: em seus rituais de legitimação, práticas de contratação, sistemas de classificação, verificações técnicas, imagens publicitárias, informação oficial, divisão do trabalho, bibliografias, desenho de convenções, códigos legais, estruturas salariais, práticas de publicação, linguagens, éticas profissional, protocolos de edição, créditos de projetos [...].¹²

uma extensa lista que evidencia que a discriminação – ou a negação – dos gêneros está em muitos dos níveis do discurso arquitetônico.

De qualquer forma, é certo que entre a arquitetura e os gêneros se estabelece uma difícil e complexa interdependência, pois ambos são produções culturais e, como tal, consequência de uma época histórica determinada e, portanto, suscetíveis de modificação. No mundo ocidental, a subordinação cultural do feminino por parte da masculinidade hegemônica se define, no caso específico da construção do espaço social, mais por tudo que é negado do que pelo que é dito. E, todavia, o espaço urbano estabelece – em sua distribuição, utilização, transferência e simbolização – hierarquias e prioridades que favorecem determinados valores e anulam outros. Dessa forma, enquanto o trabalho e as atividades masculinas (bem como suas necessidades e prioridades) são o que organiza majoritariamente a casa e a cidade, ambos se adaptam aos movimentos, tempos e desejos da masculinidade, do mesmo modo que se omitem as experiências diferentes ou dissidentes dessa masculinidade.

Desse modo, o homem viril se apropria, controla e vigia o entorno urbano e alcança dois aspectos fundamentais: o primeiro trata de dotar o espaço de características pretensamente femininas, como a passividade, a inércia ou o mu-

10 James Baldwin, *El cuarto de Giovanni* (Barcelona: Bruguera, 1980), pp. 113 e 114.
11 Diana Agrest et al., *The Sex of Architecture* (Nova York: Harry N. Abrams, 1996).

12 Mark Wigley, “Sense titol: L’allotjament del gènere”, em Beatriz Colomina, *Sexualitat e espai* (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1997), p. 227.

tismo, na intenção de apresentá-lo como algo neutro; o segundo procura tornar invisíveis, encerrar outras possibilidades sexuais e de gênero para descorporizar e dessexualizar o terreno da cidade. Assim, parece que só existe um corpo, uma sexualidade e um gênero: o majoritário, que quer se fazer passar por único, e com isso a ideologia masculina dominante é constantemente reproduzida no espaço. Com esses objetivos, o desenho arquitetônico (mediante o estabelecimento de códigos e convenções) cria o espaço onde a subjetividade humana é erigida e ativada; a organização espacial ajuda a construir uma representação das relações de gênero que apresentam os privilégios e a autoridade da masculinidade como algo natural; ou seja, não é o espaço que contém as identidades de gênero, mas o gênero é que é um elemento constitutivo das identidades.

Por essa razão, acho importante compreender a construção dos gêneros em relação à conformação do espaço. Desse modo, e assim como o corpo é o primeiro lugar do indivíduo, entendo que a compreensão dos diversos gêneros deve ser inscrita em uma categoria complexa e discursiva, que não pode ser analisada independentemente de outros diversos componentes do que se pode vir a entender como identidade. Os indivíduos não nascem como seres humanos totalmente acabados. O que eles vêm a ser é o resultado (sempre provisório) de um contínuo processo de absorção de estruturas culturais e espaciais a partir de uma série de impulsos e potencialidades sujeitos a desejos e pulsões conflitivas.

Conseqüentemente, as pessoas não são um produto definido por imperativos biológicos, tampouco são o simples resultado das relações sociais. Existe um âmbito psíquico, com suas próprias normas e história, no qual as possibilidades biológicas do organismo adquirem seu significado. Por isso, o que denominamos *identidade* é um ganho sempre precário, que se vê constantemente solapado pelos desejos reprimidos que constituem o inconsciente. A complexidade da construção da masculinidade e da feminilidade torna-se evidente quando nos clamamos conta da multiplicidade de fatores que intervêm nesse processo; desse modo, e como Jeffrey Weeks assegura:

...não existem identidades, assim como as feminilidades, são práticas sociais e não verdades óbvias, e se formam na interação entre o biológico, o social e o psicológico. A "masculinidade" é, portanto, e na medida em que podemos defini-la com clareza, ao mesmo tempo, um lugar de relações de gênero, o conjunto de práticas por meio das quais os homens e as mulheres se situam em relação ao gênero e aos efeitos dessas práticas nas experiências corporais, na personalidade e na cultura. As relações

de gênero se organizam na interseção entre o poder, a produção e a emoção, dando-lhe a um multão de masculinidades – hegemônicas, subordinadas, marginalizadas e opositivas – que coexistem e interagem simultaneamente, e que se configuram, todas, em circunstâncias históricas específicas.¹³

Dentro da estrutura ideológica da cultura ocidental, patriarcal e heterossexual, a masculinidade foi tradicionalmente estruturada como o gênero normativo. Mesmo assim, nas últimas décadas, os estudos feministas e gays desafiam a impermeabilidade dessa posição para enfatizar a multiplicidade da identidade e ressaltar como o gênero se articula mediante grande variedade de estruturas lingüísticas, institucionais, espaciais e culturais, assim como por um conjunto de influências, algumas das quais somos capazes de controlar, outras não. Tudo isso para concluir que a identidade do gênero não é algo neutro, muito menos acidental, mas atua como um ideal coercitivo cuja missão fundamental é proteger a norma hegemônica do heterossexualismo e da misoginia. As diversas reflexões provenientes dos movimentos feministas e gays demonstraram, em suas múltiplas análises, de que maneira o gênero é um construto social, condormado por circunstâncias históricas e discursos sociais, e não por circunstâncias biológicas, derivadas do acaso. E é nesse sentido que o conceito de gênero, mais que estático e reativo, é inevitavelmente performativo, sendo sempre posto em prática como uma complexa encenação de auto-representação e autodefinição. Por esse motivo, nunca o gênero, algo complexo e arriscado de definir, pode ser entendido em sua totalidade em um momento histórico determinado. Creio que podemos garantir que não existem (em sentido biológico) traços, atitudes, temperamentos ou aspectos próprios e intrínsecos de um sexo, mas modelos sociais de comportamento selecionados e culturalmente fixados em função da evolução histórica de cada sociedade.

Os trabalhos de Judith Butler foram fundamentais para chegar a essa visão histórica e antropológica, que entende o gênero como uma relação entre sujeitos socialmente constituídos em contextos específicos:

Gênero não é um substantivo, tampouco uma série de atributos vagos; [...] o gênero vem a ser performativo, isto é, constitui a identidade que se supõe que se é [...]; o

¹³ Jeffrey Weeks, “‘Héroes caídos? Todo sobre los hombres”, em José Miguel G. Cortés (org.), *Héroes caídos: masculinidad y representación* (Castellón: Espai d’Art Contemporani de Castelló, 2002), p. 153.

gênero é sempre um fazer, *mujer*, que não seja um fazer por parte de um sujeito que se pode considerar preexistente à ação [...] não há uma identidade de gênero por trás das expressões de gênero, essa identidade se constitui performativamente pelas mesmas "expressões" que, segundo se diz, são resultado dela.¹⁴

Acho que podemos concluir, segundo o que diz Judith Butler, que o fazer é tudo, e que não se “é” nada mais que o produto do dever permanente e contínuo. Se, parafraseando Simone de Beauvoir, e seguindo as bases metodológicas da escritora norte-americana, não se nasce homem nem mulher, antes se vem a ser-lo, então existe a possibilidade de intervir nessa prática discursiva que se pode conformando constantemente e dotá-la de novos significados. Portanto, em si mesmas. A masculinidade, da mesma forma que a feminilidade, vai sendo adquirida durante um processo de aprendizagem, às vezes muito duro, no qual uma é produto da outra, visto que ambas se constroem e se definem uma em relação (negação) à outra.

Os gêneros aparecem socialmente como modelos de comportamento que se impõem às pessoas em função de seu sexo, tentando criar uma vinculação direta homem = masculino, mulher = feminino. Não obstante, parece evidente que o feminino não é algo exclusivo das mulheres; nem o masculino, dos homens. De todo modo, esse raciocínio ainda é ideologicamente utilizado para desvalorizar ele desenvolvido pelos homens ou pelas mulheres. A feminilidade é continuamente interrogada, na tentativa de fixá-la de uma vez por todas, enquanto a masculinidade permanece inquestionada. É assim que a mulher é apresentada como o estranho, o desconhecido, o indefinido. Por contraste, o masculino participa de todas as qualidades do sólido: é claro, limpo, bem delimitado, firme e, sobretudo, natural. Com essas proposições, consegue-se dotar cada gênero de um código claro e conciso, que enuncia como cada um deve se comportar e agir, dependendo de seu sexo-gênero, ao mesmo tempo que se cria um sistema de hierarquias no qual o masculino não é apenas diferente do feminino, mas é sobretudo oferecido como superior. Essa concepção misógina e homofóbica do papel dos gêneros baseia-se na idéia central da rejeição da passividade (atitude

entendida como absolutamente feminina). Se um homem não domina e não controla a situação, será controlado por ela e perderá sua masculinidade, isto é, seu poder e privilégios.

A identidade de gênero (masculino ou feminino) indica a forma pela qual satisfazemos nossas necessidades, os meios de que nos valemos para satisfazê-las e os modos pelos quais nos relacionamos com outras pessoas. A existência de diferenças tão marcadas entre os gêneros é produto de uma distribuição desigual de responsabilidades na produção social da existência que beneficia claramente a masculinidade. Os valores de gênero são um produto do entorno social (mais da educação que da natureza) e um fator decisivo na comunicação que transmitimos através da linguagem e da aparência (aspectos como os movimentos, os gestos, as expressões, o tom de voz, os lugares que ocupamos ou o tipo de roupa que vestimos), ou que *lemos* nos outros, isto é, como percebemos, interpretamos, rotulamos e usamos a informação que nos vem de outros indivíduos. Entre esses elementos de interação com os demais, que nos servem para definir a identidade, têm destacada importância os que se referem às divisões espaciais, que foram trazidas historicamente em obediência a algumas oposições binárias em função do gênero: público/privado, fora/dentro, trabalho externo/trabalho interno, produção/consumo, etc. Tudo isso faz parte de um sistema de demarcação social composto de uma intrincada rede de símbolos. São códigos que não são neutros (aos quais atribuímos significados e que também nos transmitem significados) e que nos servem para falar dos valores que conformam a existência. Quer dizer, construímos imagens de nós mesmos e as projetamos através de nossas aparências – aparências que ilustram nossa submissão ou questionamento acerca dos papéis sociais atribuídos às pessoas e o posicionamento, ou não, destas na hierarquia estabelecida.

Por essas razões, podemos dizer que não se tem, mas se exerce a masculinidade, e que o poder é o eixo central de sua constituição e exercício. A identidade masculina nunca é dada de antemão. Pelo contrário, é preciso consegui-la aos poucos, garantindo-a e definindo-a, sempre, em relação aos “outros”. Mais que uma realidade inalterável e fixa, a masculinidade é efeito da cultura, uma construção, uma *performance*, um baile de máscaras. Desse modo, para que possa se manter, é preciso situar os outros em uma posição que, subjetivamente, tenha valor feminino. A masculinidade não é uma essência nem universal nem natural ou constante, mas uma montagem fluida e mutável de significados, atitudes e comportamentos que variam de maneira significativa segundo os contextos (de

¹⁴ Judith Butler, *El género en disputa* (Cidade do México: Paidós, 2001), p. 58.

idade, etnia, classe social, religião, opção sexual, etc.) nos quais se desenvolvem e que se referem a relações de domínio, marginalização e cumplicidade entre as pessoas. A meu ver, não existem diferentes tipos de masculinidade, visto que esta não passa de uma ideologia, de um construto cultural destinado a justificar a dominação masculina. Creio até que podemos tranquilmente dizer que existe apenas uma maneira de entender a masculinidade: a que se baseia no exercício do poder como sinônimo do comportamento do homem. Não penso, contudo, que haja masculinidades duvidosas, e quando parece que há, quando se começa a pôr em dúvida o que organiza e estrutura a masculinidade, quando se adquirem outras formas de se relacionar e se transgridem as normas, tratase apenas de graduações de atitudes que vão se afastando da masculinidade, e esta começa a desaparecer e a se transformar em outra coisa, ao mesmo tempo outros comportamentos que nos permitem aproximar-nos de territórios mais ambíguos e que dividem espaço com a feminilidade.¹⁵

O princípio masculino hegemônico se institui como o parâmetro mediante o qual se mede tudo o mais: relações sociais, comportamentos afetivos e sexuais, utilização do espaço, atitudes físicas, formas corporais, etc. Conseguir-se impor uma forma de ser particular como a única forma possível e natural, do mesmo modo que se impôs sua estrutura, sem que se percebesse, a outros setores da sociedade (fundamentalmente às mulheres e aos gays), para que estes a tomassem como própria e, caso não o conseguissem, que se sentissem culpados, desvalorizados e inferiores por não estar à altura do ideal necessário para ser considerados seres (homens) normais. A ordem masculina conseguiu impregnar o inconsciente coletivo de alguns esquemas estruturais, tanto éticos como sociais e simbólicos, que vêm dar crédito à ordem masculina não apenas como a única possível, mas como uma ordem neutra, a serviço do conjunto da sociedade e acerca da qual não se pode discutir, porque é inevitável.

A interiorização da dominação no espírito do dominado é o que garante sua submissão à ordem social e às suas hierarquias. Como escreveu Pierre Bourdieu:

a força da ordem masculina pode ser aferida pelo fato de que ela não precisa se justificar em discursos que tenham por objetivo legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina na qual se funda.¹⁶

Um sujeito é sempre produzido pela ordem social que organiza as experiências dos indivíduos em determinado momento da história. Ele é o produto da subordinação a um conjunto de regras, normas e leis que estruturam suas vivências, de modo que é impossível falar de *dominação masculina* sem levar em consideração as instituições que se consagram a perpetuar a ordem sexual estabelecida. Qualquer análise de gênero deve comportar, portanto, uma análise do poder que o torna possível.

E é nesse sentido que se deve entender a segregação espacial como um dos mecanismos pelos quais o grupo com mais poder perpetua sua vantagem, uma vez que através do espaço se controla o acesso ao conhecimento e aos mecanismos de decisão e prestígio. A partir daí, e na medida em que a cidade pode ser considerada o espaço mais imediato e concreto para a produção e circulação do poder, é necessário propor um conceito urbanístico que leve em conta o contexto sociocultural e a participação dos setores marginalizados, para que não reste nenhuma realidade sem representação, para que não existam mais corpos ausentes, e para que se possa ir além de uma concepção apenas formal da cidade – uma concepção que perpetue os interesses de uma minoria privilegiada. Por isso, quando o ponto de vista sobre a cidade se disfarça de neutralidade, o que realmente se está defendendo é um espaço que reproduz a subordinação dos discursos feministas e nega as diferenças sociais e sexuais, reforçando as linguagens universalistas que contribuem para a perpetuação das discriminações que vão contra a diversidade e a pluralidade.

Assim, outro aspecto fundamental dessa divisão de gênero é a que se estabelece por meio da organização dos espectadores dentro de um mesmo espaço. A masculinidade se institui com a autoridade visual, ao passo que a feminilidade é relegada a lugares sem poder; dessa forma, a distribuição espacial do olhar ressalta os privilégios culturais do homem para ter acesso à visão; ou seja, o caráter de gênero do espaço deveria ser entendido como uma composição coreo-

15 Para uma visão mais ampla da análise da masculinidade, consultar José Miguel G. Cortés, *Hombres de mármol: códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad* (Madri: Egales, 2004).

16 Pierre Bourdieu, *La dominació masculina* (Barcelona: Edicions 62, 2000), p. 20.

gráfica na qual os diferentes setores se relacionam em um espaço construído e representado por meio de implicações sociais produzidas pelo olhar e pelo movimento, como sujeito/objeto, ativo/passivo, espectador/espetáculo, masculino/feminino, etc., configurações binárias que o olhar estabelece e que, portanto, podem ser questionadas e desestabilizadas. Os espaços não contêm significados inerentes – na verdade, tais significados lhes são dados mediante as diferentes atividades que os diferentes atores sociais levam a cabo neles. A hierarquização desses espaços pode ser medida tanto pelas relações que neles se estabelecem como pela elaboração das referências simbólicas que são utilizadas pelas pessoas que os ocupam.¹⁷

A arquitetura, a construção de entornos urbanos, é uma forma de representação que se compõe de imagens e textos; são criações culturais, dado que tanto o processo de construção como as formas traçadas expressam valores ideológicos e acarretam normas de comportamento e relação que dotam a realidade urbana de conteúdo muito específico. Um conteúdo que, na maioria das vezes, costuma responder à subjetividade dos homens brancos, misóginos e heterossexistas, que, além de tudo, possuem um certo poder econômico, têm veículo próprio, arquétipo de habitante bastante minoritário e que é estático, não evolui. Uma res socialis minoritários e que, em contrapartida, se quer interpretar como uma proposta “neutra” e ótima para o conjunto da sociedade. Sem dúvida, quanto mais parte de uma minoria ou menos produtivo alguém for (desempregado, sem documentação legal, etc.), muito mais discriminado, apartado e ausente se sentirá desse projeto “para todos”, que conta com bem poucos.

Por essas razões, é necessário reinterpretar e reestruturar o espaço construído e, mais que de cidade, é preciso começar a falar das diversas cidades que existem em cada uma delas, diferentes segundo as diferenças sociais, culturais, sexuais, etc. das pessoas que as habitam. É importante dar visibilidade a esses setores despossuídos, entender os espaços públicos como uma oportunidade para criar áreas de relação e trazê-los como espaços de mistura multifacetada da realidade cidadã, pois as cidades são cristalizações de processos políticos, Históricos e culturais pelos quais as pessoas e seu habitat são mutuamente produzidos e

se produzem. É claro que a cidade é o construído, aquilo que é mais objetivo e visível, mas também é aquilo que é constituído pelos usos sociais, normas e instituições. Os diferentes espaços têm significados distintos e representam diferentes relações de poder que variam com o tempo, de modo que podemos favorecer e propiciar a criação de espaços excluentes ou de convivência, bem como estimular a cumplicidade entre as várias realidades que convivem entre si ou gerar isolamento e exclusão. Por exemplo, a casa pode ser um lugar seguro, um espaço onde se esconder ou uma armadilha; as ruas e os parques são, para algumas, espaços de libertação e de descoberta (os gay's), ao passo que, para outros, podem ser lugares inacessíveis ou perigosos (as mulheres). Por isso, deveríamos ter consciência de que não vivem o espaço doméstico do mesmo modo um jovem desempregado e um empresário aposentado, um homem e uma mulher, um europeu e um imigrante, um casal com filhos e um gay ou uma lésbica. Cada um carrega consigo um conjunto de aspectos que condicionam suas vivências. Portanto, é a soma e a rivalidade entre todas essas cidades possíveis que conformam a “cidade” em que vivemos.

Isto posto, é preciso tentar desconstruir essa visão da cidade como um espaço neutro e sem história, à qual subijaz uma concepção atemporal e deslocalizada, cuja pretensão é criar categorias universais de validação, o que implica uma falta de percepção das distintas identidades e das diferenças entre elas, ao mesmo tempo que é uma firme aposta na globalização e na universalidade como valores profundamente masculinos.

A onipresença da masculinidade

Nesse conceito de cidade, podemos dizer que o arranha-céu é a imagem arquitetônica mais emblemática do século XX – e possivelmente do século XXI. Ele é a representação mais evidente da globalização da economia, do poder corporativo, do avanço tecnológico e da construção da modernidade, por isso entendendo tratar-se de um elemento-chave a analisar. Assim, e para além de todas as consequências urbanísticas e econômicas que detram origem aos arranha-céus, o que aqui me interessa é ressaltar o papel simbólico que eles desempenham em nossa cultura, bem como os valores que lhes são atribuídos nessa política econômica do sinal, na qual a imagem do edifício gera uma aura mitológica e estética que se projeta sobre todas as pessoas e empresas que o habitam, dando-lhe uma aparência de prestígio e distinção. O arranha-céu (a torre contemporânea), transformado no logotipo instantaneamente reconhecível de muitas das

¹⁷ Jane Rendell et al. (orgs.), *Gender Space Architecture* (Londres/Nova York: Routledge, 2000).

cidades atuais, é entendido como uma metáfora que se enquadraria na temática do olhar e, portanto, do controle social. Ele é o símbolo de uma masculinidade controladora, um ego projetado no espaço, uma presença icônica baseada em um modelo bipolar de poder que trata de manter uma posição de domínio.

Com frequência, afirmou-se que o princípio originário do arranha-céu racional moderno era produto da escassez de terrenos para construir (repetir verticalmente a estrutura do sobrado tantas vezes quantas seja tecnicamente possível, com o objetivo de aumentar o preço dos terrenos). Não obstante, não se pode esquecer que o primeiro arranha-céu foi erguido em Chicago, cidade norte-americana associada à idéia de espaço livre ilimitado, visto que três de seus lados eram rodeados por imensas planícies com uma extensa disponibilidade de solo. Daí decorre o paradoxo de que um instrumento destinado a economizar espaço horizontal tenha nascido em um lugar espaçoso. É bem provável que seu nascimento no céu, como em um sonho, e que representam, melhor que nenhuma outra forma, a riqueza, o poder e a força da energia humana (do homem). O arquiteto Louis Sullivan, conhecido como o "pai dos arranha-céus", escreveu no início do século XX a seguinte definição de um edifício projetado por um colega:

Vocês têm aqui um homem para observar, uma força viril, todo um símbolo da masculinidade. Ergue-se como um fato físico, como um monumento ao comércio, ao espírito dos negócios, ao poder e ao progresso da época, à resistência e capacidade individual e à força de caráter. Por isso, em um mundo de mesquinhos estéril, fiz referência a ele como um homem porque evoca o poder criador, ao passo que outros cantaram a mestigagem.¹⁸

Como se pode observar, tem-se aqui uma completa declaração de princípios, na qual se evidencia que a razão de ser dos arranha-céus responde mais a aspectos de caráter psicológico que de caráter físico, nos quais o arranha-céu aparece como o apogeu da simbologia patriarcal, fundindo suas raízes em uma mistica se modo, os arranha-céus foram criados para abrigar atividades comerciais e edifícios de escritórios que se mostraram como uma curva de crescimento, uma

espécie de instrumento que permitia medir a riqueza da companhia proprietária do edifício. Situados nos bairros financeiros, mas que um produto das leis da economia, eles desempenham o papel de um cartel de representação das diversas operações, de seus sucessos e poder. Os arranha-céus são as agulhas das catedrais dos tempos modernos, o símbolo das possibilidades infinitas, a exaltação da altura e o orgulho do poder.

A história e a razão de ser do arranha-céu estão intimamente ligadas à idéia antropomórfica de organização social, ao propósito de entender o papel do arranha-céu como um servidor arquitetônico da capacidade humana, construído como sua imagem ideológica. O eixo vertical corresponde ao estado ereto do homem, ele mesmo projetado para o mundo observado e que se mostra no espaço sem forma. A partir do momento que o homem descobriu a necessidade de se projetar na arquitetura, ele deu a seus edifícios a "única" forma possível: a vertical. Forma essa que era o símbolo matemático do maior êxito do homem: estar de pé, condição primordial para a sua sobrevivência. Por essa razão, o eixo vertical sempre foi considerado portador da escala das virtudes e dos valores. Quanto mais alta é a consideração de um valor em questão, mais perto do cume se situará, ou o contrário. Dessa forma, é nesse processo de identificação do homem com seu edifício, é natural que aquele que ocupa o lugar mais elevado na empresa se instale nos andares superiores (o que lhe permite, além do mais, dominar com o olhar um cenário amplo), e as pessoas de posição inferior, nos andares mais baixos. A criação dos arranha-céus teatrará como inherentemente a si mesma uma forte dissociação entre os que estão na parte superior e olham "desde" cima e os que permanecem na rua e olham "para" cima. A perspectiva é completamente diferente: de uma sensação de imensidão, de domínio e de poder sobre o que se estende a seus pés a uma experiência de indefensibilidade e de apequenamento, de estar à mercê de uma força ou de seres superiores. Trata-se de uma estrutura hierárquica clara que delimita com nitidez de que lado cada um se situa: em cima, com o poder tecnológico, econômico e político, ou embaixo, perdido em meio a uma multidão confusa.

A arquitetura é uma representação das aspirações e dos valores da cultura que a produz. Desse modo, como escreve Gaston Bachelard, "toda valorização é vertical", visto que todos os valores ligados à verticalidade são desejados: dominação, superioridade, etc. Portanto, todo empreendimento arquitetônico concebido como um eixo vertical expressa necessariamente essa hierarquia, e assim será percebido pelo conjunto da sociedade. A construção de grandes mo-

¹⁸ Louis Sullivan, *Kindergarten, Chats and other Writings* (Nova York: Dover, 1979), p. 204.

numentos sempre foi entendida, e continua sendo, como um meio infalível de se tornar imortal. Exemplo disso é a ideia de movimento para o alto (a palavra *skyline* geralmente designa a linha de encontro entre o céu e a terra)¹⁹ e de verticalidade. Uma maneira direta de alcançar esse objetivo é convergir todos os signos de grandeza desejados para o eixo vertical, no qual o edifício e a silhueta ticalidade heróica por sua solidão e oposição à planura da terra). Na torre estão resumidas não apenas as duas dimensões da autoridade absoluta, a verticalidade e a centralidade, mas também a representação das virtudes darwinianas, como a independência e o individualismo, aspectos supremamente valorizados na moral popular; portanto, com a convergência de todas essas virtudes se atinge o sonho máximo de dominação do entorno. As formas arquitetônicas também regulam a subjetividade por meio da organização do espectador nos espaços, o que permitiu ao homem (que é quem construiu e organizou as cidades) uma autoridade visual, um controle do olhar que relegou a mulher a uma posição subsidiária de mero objeto passivo do olhar masculino. Esses elementos ajudam a dar a sensação de que o conjunto é uma extensão estrutural gratuita (mais ou menos tecnicamente aperfeiçoada), destinada a sustentar a parte mais elevada, onde tudo (o que é importante) acontece. Dessa maneira, o arranha-céu (imerso na tradição heróica da arquitetura moderna) desempenha um papel de destaque na afirmação do grande ego masculino, uma metáfora do vigor e da dureza, um símbolo de marcado caráter fálico. Com ele, o progresso técnico se transforma não apenas em algo tangível e realizável, mas também em algo de conteúdo ideológico definido, de tal modo que até os materiais empregados em sua construção estejam estreitamente implicados no processo de configuração do próprio sentido do arranha-céu. Desse modo, há alguns materiais duros, frios e de superfície cristalina, como o vidro, o aço e a pedra (profusamente utilizados nesses templos do poder), bem como premissas de economia, racionalidade produtiva e funcionalidade técnica (como os fatores centrais de sua construção), que estão intimamente associados às propriedades atribuídas à masculinidade, pois conotam autoridade, autenticidade, clareza, resistência, ordem e permanência. O espaço masculino é criado ao lado de outras práticas, reduzindo

a arquitetura a seus elementos mais essenciais: "Menos é mais... masculino". Os mais importantes avanços tecnológicos rivalizam para criar estruturas mais elevadas e leves, a fim de colocá-las a serviço do ego das grandes companhias transnacionais e de seus donos.

Foi provavelmente James Graham Ballard (1930) quem melhor soube analisar o papel desempenhado pela estrutura arquitetônica de um arranha-céu nas relações que são geradas em seu interior, pois, como podemos ler em seu romance *High Rise*, o interior do edifício evidencia os conflitos sociais e se transforma em um reflexo das diferenças no seio da comunidade: a luta pela sobrevivência, a manifestação dos desejos mais ocultos, as invejas e frustrações ocupam o lugar da normalidade cotidiana, de onde se origina a rebelião dos vizinhos contra essa estrutura que parece ter vida autônoma e estar à margem de seus próprios usuários e proprietários. Em seu romance, Ballard consegue fazer que o arranha-céu adquira vida, um ritmo interno, com seu próprio clima psicológico artificial:

Falevam do arranha-céu como de uma vasta presença animada, atenta a qualquer acontecimento e que os vigiava com um olhar pedante. Esse sentimento não era completamente injustificado: os elevadores que subiam e descolam pelos poços pareciam pistões na câmara de um coração. As pessoas que se deslocavam pelos corredores eram as células de uma rede artificial: as luzes dos apartamentos, os neurônios cerebrais.²⁰

O romance narra a demolição da estrutura social, as revoltas das classes dos andares mais baixos contra os inquilinos dos apartamentos superiores. O arranha-céu começa a agoniizar, as funções vitais que o mantinham de pé começam a se extinguir, uma a uma. A rígida hierarquização que o sustentava vem abaixo e uma nova ordem social começa a ser gestada no seio do edifício, cuja estrutura permanece inalterada e continua a competir com os outros arranha-céus, que, como ele, povoam o conjunto da cidade. Há vinte anos já se questionava o tipo de convivência que era estabelecida nessas altas torres, mas ainda não havia chegado o momento de pôr em dúvida a própria estrutura arquitetônica.²¹

¹⁹ Do mesmo modo, nos anos 1950, Michel Leiris escreveu na revista *Documents* um texto bastante significativo: "A junção, ainda que casual, dessas duas palavras, o verbo arranhar, de um lado, e o substantivo céu, de outro, evoca imediatamente uma imagem erótica, na qual o *building*, o que arranha, é um falo mais nitido que a Torre de Belém".

²⁰ J. G. Ballard, *Rascacielos* (Barcelona: Minotauro, 1983), p. 55.

²¹ Essa questão pode ser vista mais claramente no final do filme *O clube da luta* (baseado no romance de mesmo nome de Chuck Palaniuk), no qual se vê o narrador do filme – Edward Norton – contemplando, enquanto agoniza, como os arrogantes arranha-céus da cidade desmoronam envoltos em chamas,

E, mesmo tendo sido a Chicago do século XIX que proporcionou o modelo racional da edificação feita nas alturas para a ereção da cidade vertical, a imagem do arranha-céu como fruto da competição febril, do consumo ostentatório e do jogo arriscado tem sua expressão máxima nas torres do período *art déco* em Nova York. Projetados por arquitetos pouco conhecidos, esses edifícios (como o Empire State, o Chrysler e o Rockefeller Center) foram concebidos em plena prosperidade dos anos 1920 e concluídos nos anos 1930, representando o funcionalismo reductionista moderno das torres de escritórios erguidas nos Estados Unidos e transformando-se, paulatinamente, em objeto de desejo das grandes cidades da Europa. Nessa época, projetos se sucedem em Paris, Berlim (tanto sob a República de Weimar como durante o nacional-socialismo) ou Moscou (onde chegam em fins da década de 1950). Um sinal a mais nesse processo multina- cional, baseado em uma economia global e em uma batalha entre as diferentes cidades do mundo, que buscam elementos que manifestem sua dominação literal e simbólica para alcançar a melhor posição na hierarquia emergente de cidades importantes.

No estudo que Rem Koolhaas dedicou a Manhattan, essa região da cidade de Nova York é vista como um lugar especial, uma vez que, desde meados do século XIX, foi transformada em laboratório de uma nova cultura (que ele denominava de *congestão*), em uma ilha mítica onde se realiza o inconsciente coletivo de um novo modo de vida metropolitano mutante, em uma fábrica do artificial na qual o natural deixou de existir. Nesse estudo, Koolhaas dissecou o Downtown Athletic Club, construído em 1931 e que se ergue às margens do rio Hudson: falar do arranha-céu como um exemplo do domínio masculino, com um corpo e valores primordiais. Para Rem Koolhaas, esse edifício representa a conquista do arranha-céu para uma atividade social centrada na demonstração do sentido do *american way of life* e sua maneira de agir. Com esse clube atlético, o arranha-céu é utilizado como um condensador social construtivista: uma máquina de gerar e intensificar as formas mais desejáveis de relações humanas.

Segundo o que podemos ler, o clube oferece um programa de formação hiper-refinada, no qual uma gama completa de equipamentos ligados ostensivamente ao esporte tem como função a reconstituição do corpo humano. Os níveis mais baixos do edifício agrupam as atividades esportivas mais tradicionais; contudo, à medida que se sobe para os andares superiores, encontram-se elementos que possibilitarão a conquista de uma forma física ótima. É o que escreve o próprio Koolhaas:

Com seus doze primeiros andares reservados unicamente aos homens, o Downtown Athletic Club parece ser um vestírio do tamanho de um arranha-céu, manifestação definitiva dessa metafísica simultaneamente espiritual e carnal, que protege o macho americano contra a corrosão do estado adulto [...] Não é exatamente um vestírio, mas uma *incubadora de adultos*, um instrumento que permite a seus membros, excessivamente impacientes para esperar os resultados da evolução, alcançar novos estágios de maturidade transformando-se em novos seres, dessa vez segundo suas concepções individuais. Baluartes do antinatural, os arranha-céus, como o clube, anunciam a segregação iminente da humanidade em duas tribos: a dos *metropolitanos* – literalmente feitos cor si mesmos –, que souberam utilizar plenamente o potencial de todo o *aparato da modernidade* para alcançar um nível de perfeição excepcional; e a segunda, composta simplesmente pelos restos da raça humana tradicional.

Trata-se de um clube de homens em busca de mutações provocadas para aplacar seu narcisismo; uma máquina para homens metropolitanos que desejam alcançar o máximo de sua condição física. Como conclui Koolhaas: “em sua auto-regeneração frenética, os homens fogem coletivamente para as alturas”²². Já em seus *Dez livros de arquitetura*, Vitrúvio escrevia que a forma harmônica e simétrica do corpo humano era o paradigma para projetar qualquer tempo; que o corpo do homem era a criação mais perfeita, um microcosmo natural da harmonia universal e que, portanto, a arquitetura devia ser desenhada à imagem do homem. Por trás da construção desse corpo está a crença solidamente assentada de que seu mundo é causal, um mundo no qual o homem faz coisas – e no qual coisas ocorrem. Prestar atenção no mundo interior de sentimentos, emoções e subjetividade é ter atitudes femininas, enquanto ser ativo, objetivo, competitivo e voltado para o externo é convencionalmente masculino. Os fi-

²² Rem Koolhaas, *New York délite* (Marselha: Parenthèses, 2002), pp. 157 e 158.
no momento em que a imagem vai sendo cada vez mais distorcida para permitir entrever de maneira fugaz (e para maior insistência na vinculação da queda dos arranha-céus com o símbolo do poder masculino) a foto fixa de um penus.

siculturistas (*bodybuilders*) tratam de construir músculos tão duros quanto o mármore, aspiram erigir um edifício (*building*) no lugar do próprio corpo (*body*), o que implica explicitamente uma metáfora arquitetônica que mascara a distinção entre o orgânico e o inorgânico. Trata-se da idéia de “construir um corpo” diferente, melhor; da possibilidade de tratar o corpo como um material que se pode reprojeter, redefinir e refazer. O fisiculturista (ou mesmo o ginasta) se vê como um construtor que é, ao mesmo tempo, o objeto em construção; alguém que construirá um edifício sem fissuras, sem ocos em seu interior; que erigirá uma construção densa, sólida e dura, na qual o músculo (a força) é idealizado e se transforma no índice físico de percepção metafísica.²³

Não podemos esquecer que, devido aos problemas de representação do pênis (normalmente um tema tabu na cultura ocidental), foi preciso criar uma imagem com uma forma um tanto mais velada e abstrata que se transformasse em seu símbolo, o falo, e que sugerisse claramente a autoridade masculina. Como afirma Jeffrey Weeks:

Nesse sistema, o pênis – ou mais exatamente sua representação simbólica, o falo – é o significante fundamental, e é em relação a ele que o significado se forma. O falo é a marca da diferença, pois simboliza as diferenças de poder dentro da linguagem; e os varões se transformam nos portadores simbólicos do poder. O falo representa “a lei do Pai”.²⁴

Não obstante, e ainda que o falo seja um símbolo do pênis e represente uma atitude reverencial ao pênis ereto, nem todos os pênis podem ser entendidos como falos, pois ambos possuem diferenças importantes. O pênis pode estar muito longe de chegar à imaginada potência sexual e social ou ao poder “mágico” do falo, cujo prestígio e privilégio vão muito além do significado do órgão anatômico. A diferenciação entre representação simbólica (falo) e realidade física (pênis) remete-nos à diferenciação entre cultura e biologia. Mas, cuidado! O falo não simboliza o órgão, da mesma forma que a dominação do corpo masculinizada do que se pensa.

culino não se refere ao tamanho do pênis (por mais que isso seja motivo de louvor contínuo), mas à sua importância cultural. O falo proclama os valores mais altos, vinculados mais à civilização que à natureza, ergue-se não por causa de uma superioridade física de um homem sobre outro, mas antes representa a superioridade genérica masculina na sociedade. Entender a distinção entre falo e pênis significa, portanto, um elemento-chave para analisar a representação da masculinidade.

O falo é um ícone cultural, uma criatura construída pela mente à qual todos os homens aspiram. Está na mente portanto, é uma idéia, não uma parte do corpo. O pênis pode ser ocultado, mas o simbolismo fálico é sempre disputado; desse modo, quando um homem acha seu pênis pequeno, quando na verdade não o é, isso se deve em parte ao fato de que a percepção que se tem dele não depende apenas do tamanho físico, mas da educação recebida para ver-se como a representação da força dominante. Por isso, o pênis se transforma em falo quando é contemplado como um objeto de respeito e reverência. Ter pênis (mesmo um pênis extremamente grande) não protege um homem de ser despojado da autoridade fálica. Da mesma maneira, não ter pênis (o caso das mulheres) não é um impedimento insuperável para ser capaz de projetar uma autoridade fálica (sentir-se cipotente). Segundo Leo Bersani:

o falocentrismo é exatamente isso: não é originalmente a negação do poder às mulheres (mesmo que, evidentemente, também tenha conduzido a isso, em todos os lugares e em todas as épocas), mas é, sobretudo, a negação de qualquer valor à ausência de poder, tanto para homens como para mulheres.²⁵

A supremacia do falo está relacionada à capacidade de romper o espaço simbólico que corporifica uma masculinidade competente. E a capacidade de mobilizar esse controle está ligada ao amplo poder social no qual se supõe serem os homens agentes privilegiados de criação e controle nas esferas política e econômica da vida social.

De acordo com Lacan, o falo é o centro em torno do qual se organizam a subjetividade, as leis sociais e a aquisição da linguagem; a sexualidade humana

²³ Essa questão nos lembra a propaganda impressa do desodorante Axe, que não encontrou melhor imagem para manifestar suas promessas de sucesso que a de um lápis erguido no meio de uma ampla plataforma e com um grafite fino, rodeado de diferentes pequenos apontadores que, com seus orifícios sagram, apreciam a questão. Em todo caso, sua menção vale como exemplo de uma atitude bem mais generalizada do que se pensa.

²⁴ Jeffrey Weeks, *El malestar de la sexualidad* (Madri: Talasa, 1993), p. 233.

²⁵ Leo Bersani, “Es el recto una tumba?”, em Ricardo Llamas (org.), *Construyendo identidades: estudos desde el corazón de una Pandemia* (Madri: Siglo XXI, 1995), p. 107.

se estabelece – e é portanto vivida ou carente de falo, o qual também condiciona o acesso às suas estruturas simbólicas. Segundo escreve Lacan:

aqui, o falo é esclarecido por sua função. Na doutrina freudiana, ele não é uma ‘fantasia’ (parcial, interno, bom, mau, etc.) na medida em que esse termo tende a dar valor à simbolização. [...] Pois o falo é um significante.²⁶

Sob esse ponto de vista, a relação do sujeito com o falo é estabelecida independentemente da diferença anatômica dos sexos, uma vez que o falo é o portador de sentido diante da ausência, da carência, e não tem outro fim a não ser o de reforçar o poder da presença. Todavia, e apesar de a visão do falo que se apresenta neste livro partir dos conceitos de Lacan (de que o falo pertence ao campo das idéias), não pretendo aprofundar aqui a “ordem simbólica” ou da linguagem (em um sistema de significação que coloca o sujeito em uma estrutura preestabelecida de significados organizados) propostas pelo pensador francês, a fim de não nos afastarmos demais do campo que no momento nos interessa: a representação do poder masculino e a hegemonia da autoridade social. Pretendo concentrar-me em descobrir de que maneira uma edificação pode transformar-se na personificação do poder fálico e ser vista como um emblema energético ameaçador do poder masculino, como uma espécie de substituta do pênis. Como já escreveu Henri Lefebvre, o arranha-céu “simboliza metafóricamente força, fertilidade viril, violência masculina... A ereção fálica outorga um *status* especial sobre o perpendicular.”

Os arranha-céus são esse objeto-anúncio de masculinidade genérico que se desvincula de qualquer sentido do espaço específico para vê-los surgir em qualquer lugar do mundo, mais especialmente nas cidades norte-americanas ou nas grandes metrópoles do Sudoeste Asiático ou da América Latina. Mesmo que seja em cidades como Xangai, Hong Kong, Xenzén e Guangzhu, em que se verifica um crescimento extraordinário nas duas últimas décadas, mostrando-se como o elemento fundamental da transformação do tecido urbano na

Ásia, e mesmo que hoje os edifícios mais altos sejam as denominadas *Torres Petronas* (1996), de César Pelli, em Kuala Lumpur, nem huma dessas edificações atingiu a estatura mítica das *Torres Gêmeas* (projetadas por Minoru Yamasaki e concluídas em 1972-1973), pois estas eram, até o momento de sua destruição em 11 de setembro de 2001, a imagem mais acabada e persuasiva do poder do dinheiro e da tecnologia; a imagem exata da razão geométrica e musculosas; o arquétipo do arranha-céu norte-americano moderno, caracterizado por um frugal pragmatismo protestante, para o qual a obtenção do máximo lucro (dentro de um espírito de competição desenfreado) é o único valor. O poder dessas torres estava vinculado à arrogância de sua escala sem precedentes, ao seu impacto na silhueta urbana, à tremenda impressão causada por sua altura quando vistas de perto, aos seus 417 metros de altura, que se elevavam em um muro vertical desde a calçada, e à vertiginosa sensação de desvinculação do solo que se experimentava nos andares mais altos. Como manifestou o arquiteto espanhol Íñaki Abalos: “as *Torres Gêmeas* tinham uma extraordinária beleza e empuxo vertical, pareciam encarnar o próprio espírito da verticalidade com suas refinadas arestas recortadas e seu denso feixe de fibras ascendentes”. E mesmo assim, como foi demonstrado, os arranha-céus são (bem como os valores que representam) gigantes construídos, cuja majestosa escala e força imponente contêm grande vulnerabilidade. Sua destruição lançou dúvidas, durante algum tempo, sobre a vigência dos arranha-céus como objeto arquitônico, mas tanto os diferentes projetos que vêm sendo apresentados em outras partes do mundo quanto as propostas apresentadas para cobrir o buraco que foi deixado na baixa Manhattan evidenciam que os arranha-céus mantêm todo o seu atrativo, vigência e vitalidade como forma simbólica. Boa prova disso são os sete projetos finalistas do concurso promovido para “cobrir” o vazio deixado pelas *Torres Gêmeas* em Nova York. Nesses projetos se relacionavam dois aspectos básicos que muitos davam por esquecidos: um, a reivindicação do heroísmo e dos heróis (na qual a figura dos bombeiros alcança níveis difíceis de igualar)²⁷, como valor supremo de comportamento; dois, apostar na

²⁷ Os bombeiros de Nova York transformaram-se nos novos mitos, nos personagens (homens evidentemente) capazes de estar à altura simbólica (fálica) do ataque sofrido pela cidade. Entre homens (soldados) se resolve a questão; apenas a força no combate nos dará a vitória. O título do calendário editado em 2003, “FDNY FIREFIGHTERS. 2003 Calendar of Heroes”, diz tudo, mas, se observarmos a capa e as páginas do miolo, compreenderemos bem melhor a que ele se refere e qual objetivo busca. Jovens bombeiros sem camisa mostram sem nenhum pudor músculos peitorais imensos e braços fortes, com um olhar vago e um sorriso banal, fotografados perto de alguns dos arranha-céus mais emblemáticos

²⁶ Jacques Lacan, “La signification du falo”, em *Escritos 2* (Madri: Siglo XXI, 1975), p. 669.

construção do edifício mais alto possível para que, conforme explica o arquiteto Daniel Libeskind, eleito ao final para construir as torres que substituirão o World Trade Center: “o arranha-céu se eleve sobre seus predecessores, ressaltando o ápice espiritual da cidade e criando uma imagem que fala da nossa vitalidade em face do perigo e do nosso otimismo depois da tragédia”²⁸. Dessa forma, cada grupo finalista concorria para projetar o edifício mais alto (che-gando a alcançar 630 metros), mais próximo do céu, e que se transformasse em uma obra imortal, capaz de perdurar por gerações e gerações. Os objetivos de imortalidade, de alcançar o céu, ou o caráter catedralício de todos esses edifícios são (mesmo hoje) suficientemente explícitos, evidenciando que seus conceitos de cidade e de valores sociais não mudaram muito desde que, nos anos 1930, Albert Speer projetou suas construções na Alemanha nazista. O exemplo mais evidente pode ser observado nos raios vírus utilizados por Speer no encerramento dos Jogos Olímpicos de Berlim em 1936 e que voltaram a ser vistos na denominada “zona zero” de Manhattan pouco depois da tragédia de 11 de setembro. A cenografia é a mesma, e a pretensão, similar: intimidar os espectadores, demonstrar sua pequenez e ressaltar a magnificência de um homem sempre relação com o sentido, e se a arquitetura tem a pretensão de criar sentido, aqui a dimensão simbólica está mais que evidenciada.

Algo semelhante se passa com a proposta que Jean Nouvel (1945) apresentou em seu projeto da *Torre Agbar*, de Barcelona: a imagem fálica e de prazer (semelhante a um consolo) não pode ser mais evidente. Um edifício em forma de supositório/bala com a ponta arredondada se ergue ereto na expansão de Ildefonso Cerdà, no final de uma grande avenida, presidindo uma ampla área urbana. As referências bélicas e sexuais da forma do edifício saltam aos olhos de qualquer espectador medianamente atento e são muito difíceis de negar. Igualmente, Norman Foster concluiu há pouco um arranha-céu em Londres, a *Torre 30 St. Mary Axe*, no qual a forma fálica é ainda mais acentuada que na torre de Jean Nouvel. Em ambos os casos, a vinculação entre presença econômica e simbólica de uma empresa e a imagem do poder masculino chega a ser, de tão imediata e fácil, um

tanto grosseira. A agressividade dessas figuras públicas tão enormes só pode levar-nos a pensar em algo que Freud já enunciara ao escrever que a presença obsessiva do falso só fazia evidenciar o medo de sua possível castração.²⁹ Hoje, no início do século XXI, ainda há arquitetos (e políticos) que necessitam construir uma torre monolítica de aparência claramente sexual para demonstrar quem ostenta o poder social. É como se fosse um desejo constante e permanente de necessária auto-affirmação sexual em um mundo que sofre profundas mudanças e no qual um conjunto de setores sociais cada vez mais expressivos passa a reivindicar que nada pode continuar sendo como foi até agora.

Para finalizar este capítulo, gostaria de mencionar brevemente dois projetos recentes para dois arranha-céus no continente asiático que, a meu ver, partem de concepções diametralmente opostas e podem vir a simbolizar duas maneiras diferentes de abordar o mesmo problema. Um deles é a *Torre do Milênio*, também de autoria de Norman Foster. Trata-se de uma proposta para construir (sobre uma ilha artificial na baía de Tóquio) uma torre de forma cônica de cerca de 840 metros de altura. A idéia é criar uma cidade vertical autônoma que possa acolher uma população de aproximadamente 60 mil habitantes e que terá em seu interior apartamentos, hotéis, lojas de luxo, terraços, jardins, espaços de lazer, etc., empilhados uns sobre os outros. O cimo é coroad o por uma enorme flecha pontiaguda que dá à construção um caráter de agressividade; uma contundente ponta incisiva e cortante que deseja mostrar claramente a força simbólica do edifício em questão. Em contrapartida, Rem Koolhaas e o Office for Metropolitan Architecture (OMA) idealizaram – para a sede da CCTV (a televisão estatal chinesa) em Pequim e com inauguração anunciada para 2008 – um arranha-céu no qual se prima pela complexidade e pelo caráter dionísaco em face do caráter monolítico e linear da imensa maioria dos edifícios. Trata-se de uma torre que sobe e desce em um laço contínuo e que, em vez de buscar a verticalidade, dobra-se sobre si mesma e na direção do chão, a fim de formar uma espécie de cacho voltado para dentro, criando dessa forma um espaço urbano reservado e protegido. Assim, e ao contrário das imensas torres isoladas, que são apenas um poste alegórico (inclusive fora da cidade) sem interação com nada mais, aqui

²⁸ Declaração extraída do jornal *El País*, quinta-feira, 19 de dezembro de 2002, p. 40.

²⁹ Ideias similares nos vêm à mente ao observar as “cidades” de Miguel Navarro (1945), artista espanhol que difundiu abundantemente esse tipo de formas em seus desenhos e esculturas, desde gírios torres, altos obeliscos ou finos torens, até pênis eretos ou lutadores cujos capacetes se transformam em órgãos masculinos.

se pretende que o edifício ajude a adensar o espaço urbano e se inter-relacione com seu entorno. Koolhaas nos apresenta duas torres inclinadas (vencidas?) emoldura a própria cidade. Como nos explica o arquiteto holandês, trata-se de projetar edifícios “que não remetam simplesmente à altura e que criem lugares em vez de se limitar a ocupá-los”. Com essa estrutura, o que se deseja é sugerir uma relação mais interdependente entre os trabalhadores, capaz de promover a solidariedade e a colaboração, em vez de uma relação que enfatize a hierarquia corporativa do “em cima/embaixo”. Desse modo, cria-se espaço urbano em uma híbrida condição pública-privada, um efeito escultural que guarda semelhanças importantes com algumas das obras mais antropomórficas do escultor japonês Isamu Naguchi (como *Energy Void*, de 1971).

Peter Eisenman também propôs, em 1993, a criação de um edifício para o Instituto Max Reinhardt, de Berlim, que, segundo o próprio arquiteto, era ao mesmo tempo “masculino e feminino”. O projeto contemplava um edifício em espiral que, em vez de elevar-se como um elemento fálico, se dobraria sobre si mesmo e simularia a castração do arranha-céu típico. Uma forma prismática (de 128 metros de altura) que se abre para fora, ao mesmo tempo que reflete a mudança constante e o caráter multifacetado da cidade.

Dobrado verticalmente sobre seu centro, apresenta uma estrutura unificada que separa, comprime, transforma e se reencontra consigo mesma no nível dos tomados dos gêneros (dentro/fora, público/privado) para adentrar o reino do incerto, do caos e da confusão. Esses desbordamentos dos limites e das fronteiras estabelecidos propostos por Koolhaas e Eisenman nesses dois exemplos talvez sejam questões a considerar atentamente para que se possa passar das cidades hegemonizadas pelo olhar masculino para cidades que possibilitem os olhares e a convivência de todos os setores sociais nelas implicados.