



**POTÊNCIAS INSCRITAS NO CORPO:
DO FLÂNEUR AO CRUISER**

***UNDERCOVER POTENCIES OF THE BODY:
FROM FLÂNEUR TO CRUISER***

V. 8, n. 1 [12]
jan/abr (2016)

Flávia Nacif da Costa, Thiago Ferreira
Universidade Federal de São João del-Rei
flnacif@gmail.com; thiagoeffe@gmail.com

Dossiê: Gênero e Espaço II

Resumo

A partir da constatação da atual condição do corpo no que tange à experiência espacial – uma relação apática, efêmera e descontraída (COSTA, 2007; FERREIRA, 2014), tendo por objetivo a sensibilização para a experiência do corpo, especialmente nas escalas íntimas – em uma micropercepção –, este trabalho se apoia nas figuras do *flâneur* e do *cruiser* para tecer sua discussão principal: pensar as lacunas encontradas na apropriação do espaço a partir das potências do corpo na condição contemporânea. Para isso, elege-se o movimento do *cruising* como ponto de partida para a revisão da relação corpo-espaço no desenvolvimento da experiência estética na cidade, identificando novas potencialidades junto ao objeto arquitetônico.

Palavras-chave

Corpo. Experiência espacial. Sexualidade.

Abstract

From the observation on the current condition of the body in the spatial experience – apathetic, ephemeral and uninterested (COSTA, 2007; FERREIRA, 2014) and aiming for a sensitive awareness of the body to the experience, especially to the intimate scales, the work weaves its main discussion analyzing the flâneur and the cruiser to build the main discussion: thinking the gaps found in the contemporary spatial experience from the possibilities of body empowering. For that purpose, the cruising movement is elected as a

way to rethink the relation of body and space in the development of an aesthetic urban experience, bringing to light new potential acting for architectural design.

Keywords

Body. Spatial experience. Sexuality

1. Movimento

Flâneur é um termo chave para o entendimento histórico das figuras do movimento urbano. A partir de escritos de Charles Baudelaire, Walter Benjamin (1984) caracteriza o *flanêur* como “pintor da vida moderna” e o situa como referência essencial para entender a experiência moderna na cidade.

Um *flâneur* é alguém que perambula sem compromisso por uma cidade, alguém que percorre as ruas sem objetivo aparente, mas secretamente atento às pessoas e aos lugares por onde passa e à possibilidade de aventuras estéticas ou eróticas. Com Turner (2003), em sua leitura de Benjamin, vê-se que se trata de uma figura urbana cujos movimentos na cidade quebram as divisões entre público e privado, uma vez que as ruas se tornam casa para ele.

O flâneur, o herói da vida moderna [...] vive sua vida de encontros visuais, enquanto mantém uma relação desligada, anônima e essencialmente distante da paisagem urbana pela qual se move. Ele olha, mas raramente é visto. Aparentemente um pedestre passivo – seu movimento sugere ócio, ele se debruça em portais, observa através de vitrines de cafés – o flâneur não é nada menos que um compulsivo”. (TURNER, 2003, p.29, tradução nossa).

Por essa característica de observador, Benjamin (1984) frequentemente o compara a um detetive, ligando seu interesse a uma doença, a alguém tão interessado nas minúcias do outro e nas imbricações das cidades as quais elege “flanar” que se perde em uma experiência de abandono de si mesmo, ao passo que se distancia de tudo:

O flâneur é alguém abandonado na multidão. Nisso, compartilha uma situação cômoda. Ele não tem consciência de sua situação privilegiada, mas isso não diminui o efeito que esse abandono tem nele, uma vez que o permeia amavelmente assim como um narcótico que pode compensar por muitas humilhações. A intoxicação a qual o flâneur se rende é a intoxicação da comodidade que surge com o fluxo de pedestres. (BENJAMIN, 1984, p.55).

Analisando os escritos de Baudelaire, Benjamin (1984) afirma que o *flâneur* é o responsável pela sedimentação do homem moderno como essa figura individual, apática, existencialista e se pode observar que é uma representação ainda recorrente nas figuras de detetives nos filmes *noir* e na cultura *underground* com suas figuras deslocadas, distantes. Esse produto da vida moderna, como descreve o autor, combina entendimentos a respeito das relações pessoais, uma vez que tem um papel chave na construção da cidade atual.

Partindo da discussão de Costa (2007) sobre o processo de negação do corpo pela arquitetura na condição contemporânea, é possível traçar um paralelo entre a experiência desligada do *flâneur* na modernidade e a atual condição do corpo, colocando em evidência agora o fato da realidade tecnológica. Para a autora, ainda que promotora de novas experiências, a tecnologia pode aparecer também como fator alienante. Os meandros da relação do corpo com os meios tecnológicos, já de longa data, se definem e modificam incessantemente, delineando a experiência contemporânea fatalmente. O *flâneur* é também uma resposta a uma realidade tecnológica em modificação, sendo uma figura que surge no auge das mudanças de ritmo, tempo e espaço das revoluções industriais. Muito da experiência denunciada por Benjamin (1997) ao falar da figura do *flâneur* é encontrada ainda hoje, diferindo apenas no foco de cada leitura desse contexto. Enquanto Benjamin reconhece essa dispersão de atenção para as relações que extrapolam o corpo na figura teórica que delineia, a experiência que não reverbera no outro, para Costa é tocada através da relação design-corpo.

Em reação a tais diagnósticos da condição contemporânea, o processo de proposição espacial tende a desconsiderar a sensibilidade do corpo e a tendência é que a arquitetura parta de um raciocínio excessivamente tectônico, com resultados, em sua maior parte, exclusivamente materiais, negligenciando a dimensão imaterial das sensações, do corpo, do espaço e, conseqüentemente, da experiência.

Nesse cenário, o corpo fica à mercê de uma experiência rígida, tradicional, logo incompleta, visto que a produção espacial não se aproxima da instância corpórea a ponto de considerar suas qualidades intrínsecas de carnal, *desejante*, sexual, sensual, real, tátil. Mais ainda, ao ignorar as relações do corpo com o outro – o externo ao corpo – descuida-se também das diferentes espécies de material de que estas trocas se compõem e recompõem e, conectadas a um sem-fim de experiências internas e

externas, podem gerar outra infinidade de leituras da experiência estética¹. Ao negar o corpo como totalidade sensória que envolve todas as suas potências – o corpo somado aos seus sentidos novos e mutantes, ampliados pela tecnologia – a tendência é oferecer uma possibilidade de experimentação do espaço cuja linguagem não reverbera no outro. Mais ainda, ao desprezar toda a dimensionalidade desse corpo – um corpo impossível, para Rolnik (2007) – o processo de proposição projetual fica fatalmente aquém das capacidades sensoriais de seus usufruidores.

A investigação desse trabalho, que nasce na faculdade de Arquitetura e Urbanismo, parte da intenção de resgatar tal sensibilidade perdida, repensando e almejando uma reaproximação a esse corpo anterior à tomada tecnológica sem, no entanto, sob um viés idealizador ou espécie de nostalgia, ignorar as consequências de uma sensibilidade corporal modificada pela tecnologia.

As possibilidades de atuação do designer junto a esta realidade podem se fazer por estratégias de re-sensibilização do corpo, ou, melhor dizendo, considerando este corpo em modificação pela tecnologia como dado sem menosprezar o corpo como potência sensível completa. Desse modo, a experiência sensorial pode aumentar significativamente a capacidade de apropriação de um objeto ou espaço. O *design*, a partir desse entendimento, aparece como a própria ligação entre o corpo e a experiência, uma vez que define e condiciona a usufruição do usuário no espaço. O ponto almejado aqui é que na resposta do corpo ao espaço haja um respiro, flexibilidade suficiente a ponto de aguçar e estimular o corpo a voltar para si mesmo e extrapolar suas próprias potencialidades. O *design*, sob essa visão, é o que irá ou não incitar a usufruição ativa do corpo no espaço, sendo instrumento para pensar espaços que estimulem o despertar dessa constatação que parte da realidade anestesiada do ser no espaço contemporâneo.

2. Reciprocidade

Em seu livro “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, Benjamin (1984) mapeia, a partir de poemas de Baudelaire, a figura do *flâneur* de sua ascensão à queda. Dentre vários poemas que Benjamin destaca do livro de Baudelaire, “As flores do mal” descreve o movimento do *flâneur* bem sucintamente, porém não menos fiel à descrição apurada desse movimento:

1 A experiência estética é aquela que se dá pelo corpo de forma totalizante, englobando a completude sensória de que dispomos, sendo provocada pelo encontro com a forma artística, responsável pelo outro lado da experiência. Ver Costa (2007).

A uma passante

*A rua ensurdecidora num alarido rugia
Alta, magra, toda de luto, dor majestosa,
Passou uma mulher, com a sua mão suntuosa
Levantando, balançando do vestido seu contorno.*

*Ágil e nobre, com as suas pernas de gata.
Eu bebia crispado e esquisito como um falcão
No olhar, céu lívido que germina um furacão,
A doçura que fascina e o prazer que mata.*

*Um relâmpago... a noite! – Fugidia beleza,
Cujo olhar me fez de repente nascer outra vez,
Só te reverei na eternidade com certeza?*

*Longe, bem longe: tarde demais! Nunca talvez!
Não sei para onde foges, não sabes aonde eu vou,
Ó você que eu teria amado, ó você que não ousou!
(BAUDELAIRE, 2003, p.38).*

Baudelaire direciona seu olhar a uma passante, uma estranha, em um breve momento. Nesse curto tempo-espço, há uma construção de um ideal romântico: há algo nela que chama muito a atenção do *flâneur*, que a penetra com o olhar e cria várias figuras a partir dessa outra pessoa que observa. Baudelaire (2003) descreve, porém, em confronto às descrições de Benjamin (1984) da figura do *flâneur* na modernidade, um retorno ao olhar: a passante olha de volta, um olhar que garante a consciência de um encontro, de uma reciprocidade ali inscrita. Para Crickenberger (2007) esse olhar veloz de correspondência contém um elemento efêmero que põe o *flâneur* em confronto com o outro de um modo muito próximo da experiência e de si.

O que é ressaltado aqui é que, com a reciprocidade, o *flâneur* deixa de ser apenas o *flâneur* descrito por Benjamin. Há, nesse movimento, um *turning point*, onde essa figura desvia-se do anonimato, desse ver sem ser visto, e passa a criar relações com o outro. O *flâneur* que não é visto e notado, que anda pelas ruas discretamente, observando e objetificando as pessoas, entendendo os movimentos e curioso pelas

dinâmicas que observa, é nesse momento confrontado com a dinamicidade da relação. **Afinal, e se o *flâneur* quer ser visto?**

Há uma outra figura que nos responde a essa questão. Dentre os movimentos do desejo, há um muito peculiar. As práticas sexuais homoafetivas são vistas, ao longo da história, como algo a ser condenado e reprimido. Essa repressão expulsa esses indivíduos da cidade formal, gerando “guetos gay” na própria cidade. Dentre esses espaços estão aqueles utilizados para a prática sexual explícita, os espaços de *cruising*, termo inglês que literalmente significa viajar e, apropriado para o vocabulário gay, significa percorrer espaços públicos à procura de parceiros sexuais (TURNER, 2003).

Por ser uma prática ilícita, o *cruising* perpassa um entendimento de leitura de espaços ociosos e possibilidades na cidade em uma escala muito íntima. Enquanto o *flâneur* se perde na cidade em uma entrega à deriva, desligado e anônimo, o *cruiser* procura as lacunas e as possibilidades de esconderijo na cidade e se utiliza de códigos muito específicos para ser reconhecido. O *cruiser* sai à rua com seu corpo desejante, com um viés também observador, porém na intenção de ser visto por um igual, numa reciprocidade que começa com o retorno do olhar. A mulher passante de Baudelaire é a figura do recíproco, o elemento que faz do *flâneur* um *cruiser*.

Tal mulher passante coloca o leitor em confronto com alguns pontos importantes para esse trabalho: ela tem também seus agenciamentos, uma vez que lê também às ruas visualmente. Não se trata de um simples caso de objetificação, uma vez que há agora uma troca visual, uma interação mais complexa a discorrer – desejo mútuo, uma espécie de acordo no momento do olhar. Isso é importante, pois reconhece outras possibilidades de entendimento do que significa mover-se na cidade, para além da rigidez do olhar fixo do *flâneur* em Benjamin. Há, nessa virada, uma aceitação das possibilidades e potencialidades, ambiguidades e incertezas da cidade, uma abertura para as diversas maneiras de *ver e ser visto*.

3. Desejo

É importante para a construção do elogio ao movimento de *cruising* tocar no conceito de *desejo*, uma vez que se trata do próprio movimento de atualização e leitura na produção das relações. Guattari e Rolnik (2000) afirmam que o *desejo* não somente é o modo de produção ou construção de algo, é criação de mundo como um todo, o viés de comunicação entre nosso corpo e o outro.

Entretanto, por mais que validado como característica estruturante do ser, o *desejo* nada tem a ver com as pulsões brutas, como a da fome (ou desejo de comer), por exemplo. O *desejo*, como abordado aqui, é senão o contrário, por isso em destaque: faz parte de um raciocínio de “modos de semiotização altamente elaborados, espécies de micropolíticas do espaço e de inter-relações entre os animais, as quais implicam toda uma estratégia e até uma certa economia estética” (GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.217). Ou seja, o *desejo* está para além da vontade de alguma coisa, perpassa o corpo do *ser desejante* sendo o canal de produção de sentidos e diferenciação nas relações – estrutura as relações, desse modo. Para Rolnik (2007) é o que possibilita aos corpos as leituras sensíveis dos processos de subjetivação, sendo o que os permite afetarem e serem afetados.

Adauto Novaes (1991) reitera que é comum, no entanto, que se vejam os afetos com cinismo, desrazão e ilusão, desconsiderando o trabalho de pensamento por trás do furor desejante; por isso o autor ressalta que o desejo passa, sim, pelas impulsividades, não podendo, porém, por esse aspecto ser ridicularizado em confronto com a razão. Uma vez que se apresenta como a intensidade primordial para a efetivação dos *afetos*, para a leitura sensível do que está para além do corpo imediato, o desejo é ferramenta essencial para o entendimento da relação eu-outro, corpo-espaço.

Entendendo o corpo como instância primária na exploração dos espaços e objeto privilegiado no diálogo com a arquitetura, objetiva-se tecer uma exploração estética acerca das práticas de *cruising*, entendendo os códigos, símbolos e comportamentos envolvidos nessas relações estabelecidas em lugares muito específicos da cidade para a prática sexual. Há nesse universo uma gama de estratégias de reconhecimento uns dos outros e dos espaços que revelam e aproximam o habitante de lógicas de apropriação urbana para além dos usos tradicionais da cidade, descortinando novos cenários no espaço urbano através do *desejo*.

O exercício está em apoiar-se no movimento de *cruising* enquanto figura teórica de estudo para a análise do *desejo* enquanto propulsor de uma leitura espacial especialmente sensível, buscando entender as possibilidades de percepção de espaços e objetos arquitetônicos na escala do corpo, na apropriação corporal íntima e direta, nos comportamentos e reflexos da sexualidade como via para o reconhecimento e apropriação do espaço da cidade.

As pessoas estão, como nunca, expostas a encontros aleatórios, a afetar e serem afetadas de todos os lados e de todas as maneiras: a se *desterritorializarem*. Por um lado, isso gera um movimento de intensidades com grande potencialidade processual. O movimento de *cruising*, sob esse olhar, é terreno fértil para reconhecer a porção ativa e ativadora do corpo, no que diz respeito às relações espaciais.

De encontro à experiência apática sobre a qual se discorreu anteriormente, e muito próximo da realidade que o *cruising* apresenta, Rolnik (2007) propõe a potencialização do corpo na intenção da criação de um corpo outro, que chama de *vibrátil*. Para a autora, essa possibilidade diz respeito, fundamentalmente, à postura atenta desse corpo às estratégias do *desejo* em qualquer fenômeno da existência humana. Enquanto *vibrátil*, esse corpo absorveria matérias de qualquer procedência, não encontrando problemas de frequência, estilo ou linguagem. Essa possibilidade de ser admite e valoriza a dimensão impossível do corpo, mesmo que tente cercá-la de todas as formas, na tentativa de um acesso cada vez mais íntimo.

Para Rolnik (2007), somente a partir de uma *vibratibilidade* seria possível mergulhar nos afetos, de modo que passaríamos a captar não só os planos, mas os *platôs* das relações, sua amplitude, no sentido de um entendimento mais complexo. Assim, alcançar a inteireza das dimensões do corpo: vibrátil, humano, animal, sonoro, perceptivo... E a partir dessa sensibilização do corpo, novas potências tendem a surgir:

Você próprio é que terá de encontrar algo que desperte seu corpo vibrátil, algo que funcione como uma espécie de fator de a(fe)tivação em sua existência. Pode ser um passeio solitário, um poema, uma música, um filme, um cheiro ou um gosto... Pode ser a escrita, a dança ou um alucinógeno, um encontro amoroso – ou, ao contrário, um desencontro... Enfim, você é quem sabe o que lhe permite *habitar o ilocalizável*, aguçando sua sensibilidade à latitude ambiente. (ROLNIK, 2007, p.39).

A *a(fe)tivação*, ou essa possível ativação do corpo através do entendimento dos afetos e das implicações do *desejo*, seria o caminho para habitar o *ilocalizável*, que pressupõe, por sua vez, a complexidade das relações de *desejo* e admite que o não-mapeável do corpo e do espaço só é tangenciado a partir de uma experiência íntima, indecifrável e incomunicável.

Como, então, a partir do que a autora propõe, acessar esse corpo desejante, se apropriar das possibilidades já inscritas no corpo – nossas ferramentas – e tomá-las

enquanto suas qualidades de “*vibráteis*”? Como se apropriar do corpo de modo a resgatar suas potencialidades sensórias?

Rolnik (2007) nos atenta ainda para um paradoxo. Entre essa possível *vibratibilidade* do corpo e sua capacidade de percepção há uma tensão criada pelo próprio *desejo*, que mobiliza e impulsiona a potência de criação na medida em que coloca o sujeito em crise e impõe a necessidade de se criar novas formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações de que se dispõe. As representações, que a autora equipara às ferramentas, estão aquém das possibilidades do corpo, por isso a constante necessidade de instrumentalizar esse mesmo corpo, olhando para ele, revendo suas condições, potencializando-o, fazendo-o “*vibrar*”. Movidos pelo *desejo* em direção a tal paradoxo, somos constantemente incitados a pensar e agir de modo a transformar a paisagem subjetiva. Implicando em um transbordamento de limites, o *desejo* aparece como um canal possível para olhar e discutir o corpo em campos de discussão tão enrijecidos como a arquitetura e o urbanismo, movimentando a criação de formas de expressão para tais sensações e necessidades intransmissíveis, por meio das representações já existentes e criando outras.

4. Representação

No trabalho do arquiteto Bernard Tschumi, a aproximação entre arquitetura e linguagem se dá pelo entendimento da primeira como parte de uma série de fragmentos que compõe uma realidade maior, em uma defesa do caráter narrativo da arquitetura, considerando que sua existência vincula-se ao desenho, ao texto, às representações espaciais e, especialmente ao seu caráter metalinguístico.

Elenca os atuais limites da arquitetura como as relações entre espaço e uso, entre tipologias e programa, entre objetos e acontecimentos: no tocante à representação em arquitetura, Tschumi (2006b) afirma que a expectativa de uso gerada pelos programas arquitetônicos são reducionistas e tendem a gerar espaços que não comportam a multiplicidade de acontecimentos e, mais ainda, não criam substrato para possíveis transgressões do programado. Assim, o arquiteto acredita também que plantas, cortes e fachadas significam uma redução lógica da concepção arquitetônica e, mais do que limitadores de uma informação de melhor qualidade, representam uma espécie de prisão da linguagem arquitetônica, onde qualquer intenção de superar tais limites, de representar outras leituras da arquitetura, exige uma crítica dessas convenções.

De encontro às convenções de representação arquitetônica, Tschumi propõe o modo tripartido da representação, dividido em espaço, movimento e acontecimento, introduzindo o corpo em movimento no espaço, assim como a dinamicidade de “condicionantes de indiferença, reciprocidade ou conflito” (DE SÁ, 2010, p.153). No entendimento do arquiteto, a representação do movimento parte da necessidade da arquitetura de registrar os confrontos espaciais. Propõe, então, a fuga das formas funcionalistas de registro espacial por meio de uma ampliação do entendimento da representação, assim como feito nas artes e na coreografia, visando eliminar a ideia preconcebida dada às ações e centrando-se nos efeitos do corpo no espaço.

Segundo Migayrou (2013), nasce, nesse momento, o início do extenso trabalho de Tschumi na crítica à experiência espacial, em um contexto de crise da linguagem em geral, onde todos os campos da linguagem estavam no mesmo ponto:

A invenção de um modo original de escrita, de um domínio extensivo da notação, responderam a uma necessidade crítica que era sentida em cada campo da atividade criativa, seja a literatura, o cinema ou ainda mais precisamente, a arte visual contemporânea (Vito Acconci, Bruce Nauman) e a dança (Trisha Brown, Simone Forti). Gerando tensão desse paradoxo a um extremo, escrevendo com o corpo ou fazendo signos com o corpo. Instituir esse domínio de uma irresolução na arquitetura, tomando lugar nas tangências, no excesso; se entregar a um erotismo, como definido em “Arquitetura e transgressão”, é para Tschumi reabrir o domínio de uma prática na qual a contradição entre o conceito e a experiência sensual do espaço resolvem a si mesmas (...), fazendo ponte entre prazer e razão. (MIGAYROU, 2013, p.27, tradução nossa).

Desse modo, as leituras crítico-analíticas que Tschumi desenvolve geram um novo pensar projetual, uma nova aproximação em design, já que criam uma arquitetura em ato, mostrando uma passagem possível da palavra para o feito, destruindo o antagonismo entre sonho e ação, entre espaço real e imaginário. A representação nesse entendimento é o próprio design em *devenir*, uma vez que é o momento anterior ao design, onde o objeto de design ainda se encontra em suspensão, em potência, suscetível a operações do pensamento, ações e deformações de toda ordem.

Os diagramas de Sergei Eisenstein para o filme *Alexander Nevsky*, de 1938, nos quais ele cruza informações tais como imagens, enquadramentos e trilha sonora

gerando uma composição espacial das tomadas, assim como uma representação diagramática de movimentos, serviram a Tschumi para pensar em diferentes possibilidades de representação em arquitetura em contraposição ao tradicionalismo das plantas, cortes e fachadas. Para Migayrou (2013), ao combinar elementos materiais e imateriais, Tschumi abre o objeto arquitetônico para uma dinâmica mais flexível, onde o movimento é o elemento correlacional entre todos os outros aspectos espaciais (a memória do espaço, o local e o tempo da ação, o registro da imagem). A lógica insurgente dessa qualidade de raciocínio espacial que nasce de uma crítica à linguagem permite ao arquiteto gerenciar ordens dissociadas, definindo espaços a partir da combinação de diferentes variáveis que poderiam não ter ligação óbvias.

Mais que vetores direcionais em uma superfície, a representação dos movimentos corporais requer a previsão da própria mutabilidade dos espaços e sua absorção das demandas dos usuários. Os "limites" da arquitetura, ao contrário do pluralismo, relacionam-se com os "excessos e códigos ocultos" que sugerem a criação outras definições, outras interpretações. São, portanto, especulações que consideram também a imaterialidade das intervenções e que não necessariamente tocam o caráter tectônico do espaço, considerando que arquitetura está também nos aspectos não edificáveis de um projeto, já que "se o ato de construir tem uma relação com a utilidade, a arquitetura não o tem necessariamente" (TSCHUMI, 2006a:176). De Sá (2010) acredita que essa abertura para uma possibilidade de "inutilidade" nas decisões em arquitetura rompe com estruturas intrínsecas preestabelecidas, com expectativas e com o abandono da necessidade de vínculo entre objeto arquitetônico e função. Sob essa visão, a arquitetura abriga uma maior diversidade de apropriações e experiências sensoriais, transgride os usos, rompe com as expectativas conservadoras e desafia o usufruidor.

As investigações de Tschumi acerca do choque entre conceito e experiência tocam justamente a impossibilidade da relação de causa e efeito entre ambos, ou seja, a concepção dos espaços não conseguirá determinar o modo como os corpos se movimentam nele, necessitando uma concepção mais flexível, então. Nasceram dessas constatações as aproximações do arquiteto à dimensão erótica do corpo em um enfrentamento da dureza da arquitetura.

Pautado no "Prazer do texto", de Roland Barthes (1987) e empenhado em uma desfiguração da linguagem em direção a uma "erótica da arquitetura"², Tschumi desenvolve seu tratado "O prazer da arquitetura", onde elenca o erotismo como potência que, se carregado ao excesso, por seu viés intensamente prazeroso e violento, pode relevar simultaneamente os traços de razão e sensualidade da experiência espacial, rompendo, dessa forma, com a dicotomia conceito-experiência.

Para Barthes (1987), o erotismo da cidade é o maior ensinamento que podemos extrair da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano e Tschumi, assumindo essa dimensão simbólica para suas experimentações na cidade, resgata a relação de repressão e prazer na arquitetura, em um elogio a ideias sadomasoquistas.

Tais fragmentos – geometria, máscaras, bondage, excesso, erotismo – são todos não somente considerados em uma realidade de ideias, mas também em uma realidade da experiência de leitura do espaço. (MIGAYROU, 2013, p.26, tradução nossa).

Na leitura do arquiteto qualquer relação entre um edifício e seus usos é de violência, por qualquer uso significar, necessariamente, a intrusão de um corpo humano em um espaço dado, a entrada de um corpo em outro, qualificando a experiência como a fusão entre o corpo e o objeto arquitetônico. O corpo do usuário, desse modo, responde ao corpo do espaço, o que define uma espécie de "cópula" dos corpos, ao mesmo tempo única, violenta, prazerosa e passível de repetições infinitas e sempre díspares" (DE SÁ, 2010, p.150). Por consequência, o que Bernard Tschumi apresenta é a possibilidade do prazer do espaço derivar do prazer conceitual e do prazer da experiência corporal – a arquitetura como acontecimento da experiência de um corpo desejante:

De outro modo, quanto maior o prazer conceitual, ou quanto mais determinada a geometrização espacial, maior o controle da recepção estética e menor o grau de liberdade interpretativa do fruidor. Tschumi não defende o abandono da regularidade e geometrização na

² A expressão "erótica da arquitetura", no original dialoga com a expressão cunhada por Susan Sontag em 1965, no seu texto "Contra a interpretação", onde ela prega, em oposição à uma "hermenêutica das artes" - ou uma arte que dependa de interpretações exclusivamente mentais para se realizar enquanto tal, uma "erótica das artes", na defesa de uma experiência mais corporal, sensual e pungente. Ver Sontag (1987).

arquitetura, mas alerta para o fato de que a necessidade da ordem não é justificativa para imitar ordens passadas. (De Sá, 2010:151)

Em uma “prazerosa inutilidade”, então, considerando que a necessidade da arquitetura pode justamente estar em sua desnecessidade, o que fundamenta as críticas de Tschumi (2006c, p.576) é sua identificação da “carência de uma racionalidade dionisíaca³ na arquitetura”, ou seja, o prazer da ação, da inspiração, do instinto. Se o prazer do espaço deriva de liberdade do corpo e o prazer da geometria é uma ordenação mental e racional, o prazer da arquitetura somente advém do choque entre as regras impostas pelo espaço e a imaginação que o desafia, como num jogo sado masoquista, novamente.

Uma vez que o prazer da arquitetura está onde o conceito e a experiência do espaço se chocam, Tschumi afirma que sua verdadeira significação está fora da utilidade ou finalidade e o cerne do pensamento crítico do arquiteto parece convergir para a relação entre o prazer da arquitetura e seu significado. Afinal, como se dá a experiência estética a partir da inclusão do prazer e a consequente necessidade de espaços mais flexíveis aos movimentos dos corpos?

Sua resposta vem com uma “arquitetura em disjunção”, aquela que rejeita a noção de síntese, de autonomia, de autossuficiência das partes em relação ao todo, instaurando os múltiplos significados e possibilidades e deslocando-se da linguagem para a metalinguagem:

O significado da arquitetura não é residente no objeto ou nos materiais dos objetos, mas deriva da presença, da experiência espacial individual, que não pode ser colocada no papel. Esse é outro dos limites da arquitetura: a presença demanda a materialidade do objeto e a intrusão de um corpo específico no espaço, que o experiencia para além da ingênua contemplação visual. (TSCHUMI, 1998, p.203 apud DE SÁ, 2010, p.152).

³ Tschumi, nessa passagem, ao tratar do termo “dionisíaco”, remete à mitologia clássica grega, especialmente às figuras de Dionísio e Apolo. Enquanto o “apolíneo” se refere à idealização, às formas perfeitas e belas, o “dionisíaco” é a afirmação da realidade e suas contingências, da verdade com suas contradições e terrores, fazendo entender que o apolíneo é apenas uma ilusão (NIETSZCHE, 1994).

A disjunção, desse modo, explicita a inexistência da relação causa e efeito entre um objeto arquitetônico e sua interpretação, de modo que os sentidos do espaço são fomentados pelos próprios movimentos de leitura dos corpos.

5. Olhar

A negociação do que se vê (ou se escolhe ver), do que se *enquadra* e do que se mostra, se desdobra também em um personagem que desliza nesse campo – o *voyeur* – termo de origem francesa que descreve uma pessoa cujo prazer reside em observar as práticas íntimas de outras pessoas. É também um personagem do imaginário sexual; porém, ao retornar à tradução literal do termo – aquele que vê – todo ser vidente é, por definição, um pouco *voyeur*. E a fotografia seria, por conseguinte, o registro da prática desse que observa e escava aspectos muito especiais na experiência cotidiana.

A experiência de ver e ser visto presume questões espaciais muito concretas de presença, distância, tempo. A visão conta também com ajustes do olhar, do movimento adequado dos olhos, “entre a prospecção do olhar e seu contato com as coisas ou tangibilidade à distância” (FURLAN, ROZESTRATEN, 2005, p.82). Retorna-se, desse modo, a mais um sentido do olhar, o sentido que seleciona no emaranhado do mundo o que perceber. O *enquadramento* é um movimento da fotografia que exemplifica essa potência do olhar, já que parte da escolha de uma porção – um quadro – em um todo maior, sendo o que torna possível o detalhe, a percepção apurada, minuciosa.

Alair Gomes⁴, fotógrafo carioca, com múltiplas séries realizadas a partir da janela de seu apartamento, faz emergir um dos elementos arquitetônicos mais potentes para se entender o voyeurismo: a janela. Tal qual a captura que o *enquadramento* suscita, a janela, essa abertura no plano da parede, gera vistas e visadas e, literalmente, *enquadra* o espaço externo. Assim como no clássico de Alfred Hitchcock, “Janela Indiscreta” (1954), o fotógrafo valeu-se da barreira das paredes de seu apartamento para observar os movimentos da praia, o que faz das estratégias de ambos os personagens, tanto o fictício fotógrafo L.B. Jeffries, quanto Alair Gomes, exemplos de uma potencialização do corpo para o *desejo* observador.

4 Alair Gomes (1921-1992), fotógrafo brasileiro famoso por seus registros das praias cariocas. Estudioso de arte e filosofia gregas clássicas, tornou-se notável pela maneira como retratava o corpo masculino. Santos (2006).

A janela de Gomes, localizada em um apartamento de fundos na rua Prudente de Moraes, no Rio de Janeiro da década de 1970, contemplava uma porção da praia de Ipanema através do corredor formado pelas laterais de dois prédios da avenida ao lado. Este espaço restrito, um *enquadramento* que não passava de uma simples fenda luminosa em meio à massa dos edifícios, privilegiava o mundo cambiante da praia, onde o vento, a areia, o mar, as nuvens e os banhistas encenam ainda hoje o espetáculo que deslumbrava o fotógrafo. Com naturalidade, a vivência cotidiana da praia faz parte de um grande cenário de apropriações diversas; porém, o fotógrafo, enquanto *voyeur*, vidente, ativado pelo *desejo*, gera enquadramentos e aproximações com sua lente teleobjetiva, em uma capacidade muito apurada de reconhecer e destacar momentos nesse grande quadro cotidiano.

As imagens de Gomes ocupam-se extensivamente do corpo masculino, confirmando sua obsessão pelo corpo, pelo erotismo e pelo homem, sendo esse *desejo* motriz de sua visão e o que faz dominar ângulos certos e momentos exatos para seus enquadramentos. Em seu trabalho mais notável, produzido entre 1966 e 1986, fotografa garotos se exercitando na orla, em uma movimentação na areia que faz com que a luz e a sombra de seus corpos e dos objetos de ginástica transformem-se em uma unidade. Em alguns poucos casos é possível a contextualização do lugar sobre o qual o enquadramento é extraído, a partir da presença de fragmentados coqueiros ou suas sombras rebatidas na areia, como verifica Alexandre Santos (2006). A partir disso, é notável a seleção que o fotógrafo faz, dando destaque ao corpo e à ação praticada, aos movimentos no espaço. Mais que isso, a opção pelas imagens em preto e branco dá ainda mais ênfase aos delineamentos do corpo masculino, seus músculos, pelos e estruturas.

Voyeurística por excelência, a série *The no-story of a driver* (A não-história de um chofer) é composta de 50 imagens e foi iniciada em 1977. Do mesmo modo que as séries descritas anteriormente, as fotografias ainda são feitas do perímetro do apartamento de Gomes, nos limites de uma outra janela que, dessa vez, dá visão para o corredor da garagem do terreno vizinho. O fotógrafo acompanha, no processo de produção dessa série, o cotidiano de um motorista anônimo e seus movimentos e atividades diárias: a limpeza do carro, o polimento, a errância do motorista pelo espaço em volta do veículo. Santos (2006) focaliza o aspecto de banalidade cotidiana que esta série possui, de modo que os corpos flagrados pelo fotógrafo são

desprovidos de ornamentos e, uma vez expostos em locais pouco privilegiados como a rua e a praia, transformam-se em verdadeiras esculturas do cotidiano.

Alair Gomes, enquanto um forte exemplo da prática de voyeurismo por esse viés do *desejo*, tem poder de concentrar diversas das discussões tratadas nesse trabalho até então: potencializa seu corpo através do *desejo* e, em resposta ao prazer encontrado na observação do corpo-outro, lê os elementos de seu cotidiano – tanto em seu apartamento como nos elementos e possibilidades nele contidos, como as limitações das pequenas frestas, vistas e visadas de que ele dispunha do lugar de onde se encontrava. Mais ainda, mostra capacidade ímpar de deslizar nos espaços que escolhe observar e registrar, apesar e a partir das limitações encontradas, com maestria de leituras a ponto de criar uma obra de qualidade indiscutível.

6. Considerações finais

Reconhecidas ou não pela arquitetura formal, diversas práticas espaciais acontecem em desafio ao substrato da produção espacial contemporânea, e tal disparidade entre as experiências geradas pelos profissionais de arquitetura e urbanismo e as reais demandas dos usufruidores acarretam experiências espaciais incompletas, como se viu em Costa (2007). As apropriações elencadas nesse trabalho, como a *flânerie*, o voyeurismo e o *cruising*, desafiam os códigos determinados por uma produção arquitetônica dissonante ao corpo, explorando novas maneiras de atravessar a experiência espacial. Tais aproximações, especialmente no que diz respeito ao *cruising*, geram possibilidades de investigação da relação corpo-espço segundo óticas muito especiais, ampliando tanto o processo de compreensão dos movimentos existentes na cidade como a capacidade especulativa de outras experimentações. Investigar práticas não-oficiais e da ordem da informalidade, assim como explorar novas possibilidades de movimentos, tendem a ampliar o campo de atuação do arquiteto junto ao espaço, dado que, à medida que as reflexões em torno do corpo e seus contornos reverberam nas noções e ocupações espaciais, algumas destas relações explicitadas podem levar a arranjos formais e conceituais ainda não experimentados. Possibilita-se também que se revisitem as relações de materialidade arquitetônica, de composição e linguagens plásticas.

Ao colocar o foco sobre o *desejo* e a sexualidade, a preocupação com o objeto arquitetônico deixa o lugar central e passa a fazer sentido apenas na medida em que

as experiências que este objeto proporciona sejam, de fato, tocantes, instigantes, transformadoras, prazerosas ou desagradáveis o suficiente para que gerem movimento. Novamente, colocando o foco sobre o *desejo*, o caminho para o qual se lança é de entrega à experiência, íntima e inexplicavelmente: menos racionalismo – a experiência existindo apenas para revelar um sentido estável e universal – e mais, como já reivindicou Susan Sontag (1987), uma “erótica das artes”, um verdadeiro engajamento do corpo nesse aqui e agora da experiência.

Num tempo onde se acena à ideia de uma experiência fatalmente mediada por acoplamentos tecnológicos (COSTA, 2007), este trabalho destaca o corpo como não pertencente a categorias idealizadas, senão a um estado de latência e questionamento de suas capacidades sensórias. Considerar a disruptividade sexual do corpo enquanto potência para repensar a prática em *design*, arquitetura e urbanismo é reconhecer o corpo como fenômeno que não se reduz à linearidade, planejado, mas como criação contínua, mutante, *impossível*. É, por fim, uma tentativa de abordar a corporeidade não como algo abstrato, enfrentando a concepção da experiência sensível desligada de uma outra, intelectual, em uma abertura para a complexidade de sua condição de constante movimento, admitindo diferentes leituras e discursividades nas relações.

7. Referências

- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2003.
- COSTA, Flávia Nacif da. **A identidade de um novo corpo e o corpo mutante da arquitetura: as próteses como mediação sensório-espacial na experiência contemporânea**. Tese de doutorado em Arquitetura. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. Tese de Doutorado.
- CRICKENBERGER, Marcelle. **The Structure of Awakening": Walter Benjamin and Progressive Scholarship in New Media**. Tese de doutorado em Teoria Literária. Columbia: University of South Carolina, 2007. Tese de Doutorado.
- DE SÁ, Daniele Nunes Caetano. **Bernard Tschumi: Conceção e experiência do espaço**. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). 2010, vol.7, n.20, pp. 145-157.

FERREIRA, Thiago. **Design, corpo e espaço: novas fronteiras para a Arquitetura Contemporânea**. Trabalho apresentado no XI Congresso de Produção Científica da UFSJ, 2014, São João Del-Rei.

FURLAN, Reinaldo ; ROZESTRATEN, Annie Simões. **Arte em Merleau-Ponty**. Revista Natureza humana. 2005, vol.7, n.1, pp. 59-93.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986/2000.

MIGAYROU, Frédéric (org.). **Bernard Tchumi – Architecture: concept & notation**. Paris: Centre Pompidou, 2014.

NIETZSCHE. **A origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

RIO BRANCO, Miguel (org.). **Alair Gomes - A new sentimental journey**. Paris: Maison Européenne de la Photographie, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental – transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

SANTOS, Alexandre. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro**. 2006. Doutorado (Tese em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. São Paulo: L&PM Editores, 1987.

TSCHUMI, Bernard. **Architecture and disjunction**. EUA: MIT Press, 1998.

_____. **Arquitetura e limites I**. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006a.

_____. **Introdução: notas para uma teoria da disjunção arquitetônica**. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006b.

_____. **O prazer da arquitetura**. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006c.

TURNER, Mark. **Backward Glances: Cruising Queer Streets in London and New York**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.