

COMO NOS MOVER NO CAOS?



O CICLO RSVP E AS MOVIMENTAÇÕES CORPORAIS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

ISABELA GIORGIANO

COMO NOS MOVER NO CAOS?
O Ciclo RSVP e as Movimentações Corporais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Ur-
banismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia

Linha de Pesquisa: Arquitetura e cidade: teoria, história e
conservação.

Orientador: Prof. Dr. Marco Pasqualini de Andrade

UBERLÂNDIA
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

G498c
2020 Giorgiano, Isabela, 1991-
 Como nos mover no caos? [recurso eletrônico] : o ciclo RSVP e as
movimentações corporais / Isabela Giorgiano. - 2020.

Orientador: Marco Pasqualini de Andrade.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.5045>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Arquitetura. I. Andrade, Marco Pasqualini de, 1965-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDU: 72

COMO NOS MOVER NO CAOS?

O CICLO RSVP E AS MOVIMENTAÇÕES CORPORAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

BANCA EXAMINADORA

INSTITUIÇÃO

Prof. Dr. Marco Pasqualini de Andrade
(orientador)

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Parecer:

Aprovado

Assinatura Digital

Prof.Dr. Adriano Tomitão Canas

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Parecer:

Aprovado

Assinatura Digital

Prof^a.Dr^a Iazana Guizzo

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Parecer:

Aprovado

Assinatura Digital



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 11, Sala 234 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4433 - www.ppgau.faued.ufu.br - coord.ppgau@faued.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Arquitetura e Urbanismo				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico PPGAU				
Data:	dezesesseis de dezembro de 2020	Hora de início:	10:08 h	Hora de encerramento:	12:10 h
Matrícula do Discente:	11822ARQ016				
Nome do Discente:	Isabela Giorgiano				
Título do Trabalho:	Como nos mover no Caos: O Ciclo RSVP e as Movimentações Corporais.				
Área de concentração:	Projeto, Espaço e Cultura				
Linha de pesquisa:	Arquitetura e cidade: teoria, história e conservação				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Tratados experimentais: corpo, ambiente e linguagem nas artes visuais e arquitetura – décadas de 1960 e 1970				

Reuniu-se em web conferência pela plataforma Mconf-RNP, em conformidade com a PORTARIA nº 36, de 19 de março de 2020 da COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES, pela Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, assim composta: Professores Doutores: Iazana Guizzo - UFRJ / Arquitetura e Urbanismo; Adriano Tomitão Canas – PPGAU.FAUed.UFU e Marco Antônio Pasqualini de Andrade – PPGAU.IARTE.UFU orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Marco Antônio Pasqualini de Andrade, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Marco Antonio Pasqualini de Andrade, Presidente**, em 16/12/2020, às 12:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriano Tomitão Canas, Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/12/2020, às 14:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Isabela Giorgiano, Usuário Externo**, em 17/12/2020, às 09:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Iazana Guizzo, Usuário Externo**, em 25/01/2021, às 13:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2457463** e o código CRC **9A97462B**.

Foto de capa: Anna Halprin Rodeado por dançarinos na apresentação Circle the Earth, c. Anos 80 Foto pertencente ao Museum of Performance+Design.
Fonte: <https://experiments.californiahistoricalsociety.org/anna-halprin-dance-as-a-healing-art/>
(Acessado 23/04/2019)

COMO CAMINHAR EM MEIO AO PANTANAL EM CHAMAS? DES-
CALÇO? E EM MEIO ÀS MORTES VÃS CAUSADAS POR UM
ESTADO SUICIDÁRIO? DE MÁSCARA? E EM MEIO À NOSSA
OMISSÃO? COMO NOS DESCULPARMOS POR TERMOS NOS DES-
LUMBRADO TANTO COM NÓS MESMOS E TERMOS NOS ENTRE-
GADO ÀS TECNOLOGIAS DA COMODIDADE? POR TERMOS SIDO
ANTROPOCÊNTRICOS E MESQUINHOS? QUAL É A GRANDEZA
DE NOSSOS DESEJOS? HÁ UM MITO QUE DIZ QUE SHIVA,
DEUS HINDUÍSTA, ATENDE QUALQUER PEDIDO QUE LHE
É FEITO, MAS QUE HÁ DE SE TER CUIDADO PARA NÃO
SE PEDIR PEQUENO E OFENDÊ-LO. O QUE VOCÊ PEDIRIA
DIANTE DE SHIVA? UMA CASA, UM AMOR? QUAL A GRANDE-
ZA DESSAS ASPIRAÇÕES? UM UMBIGO? ESTAMOS TODOS EM
CHAMAS. QUAL A BELEZA EM TANTA DEVASTAÇÃO? ESTOU
SANGRANDO, MAS TENHO QUE ESCREVER. MINHA ESCRITA
VEM EM SANGUE. PORQUÊ? NÃO HÁ COISAS MAIS URGEN-
TES QUE MINHA PREOCUPAÇÃO COM MEU FUTURO PESSOAL?
É POR MAIS QUE O CONHECIMENTO SEJA UMA CAUSA NOBRE
A QUEM ELE ANDA SERVINDO? DESCULPEM SE QUEBRO AQUI
AS REGRAS CIENTÍFICAS, MAS COMO ESCREVER NO CAOS?
COMO NOS MOVER NO CAOS? QUAL É O TERRITÓRIO EM QUE
ESTAMOS PISANDO. OS ALERTAS DE CUIDADO ESTÃO EM
TODA PARTE, “ALGUÉM ME AVISOU PRA PISAR NESSE CHÃO
DEVAGARINHO”¹...

1 Canção de D. Ivone Lara, “Alguém me avisou”

AGRADECIMENTOS

Muito obrigada a todas as pessoas que se arriscaram durante essa pandemia para cuidar dos outros, sejam os profissionais da saúde, os distribuidores de alimentos, os voluntários que atendiam vulneráveis e pessoas em situações de risco, minha imensa admiração e respeito a todos vocês. Agradeço muito por esses últimos anos nos quais tive a oportunidade de crescer junto com este trabalho, ao lado de pessoas maravilhosas com as quais aprendi e troquei muito. Agradeço muito aos meus pais, que são imensamente compreensivos, amorosos e companheiros, sinto-me muito feliz e honrada por ter crescido no colo de vocês. E junto a toda a minha família os agradeço pelo carinho, confiança e apoio que me dão em todos os âmbitos da minha vida. Também a todos os meus amigos e pessoas com as quais tanto aprendo em nossas semelhanças e diferenças. Mas principalmente aos que mais me acompanharam nesse processo. À Juliana Bom-Tempo, por sua generosidade, conhecimento e amizade; ao Marco Pascoline por toda a paciência com meus processos e confiança em meu trabalho; à Giovanna de Paula Menezes por ser um lar durante esses dois últimos anos; ao Maycow por todas as orientações, saberes, orações e generosidade. À Helga, à Amanda, ao Cassio, à Sayuri, à Juliane, ao Luís e ao Moizés, obrigada pelas trocas, atenção, sinceridade e presença em minha vida e neste trabalho. A todos os integrantes e participantes da Por uma Clínica- Poética, do Substantivo Coletivo, da comunidade Fidel Castro, da comunidade rural Caipora, do grupo Agatso de Artes e Aikido, e do grupo de estudos do Comum. E ao Rodrigo (Yao), à Eloá, à Aline, à Nathalia, ao Leo Thim, à Maria, ao Pedrinho, ao Henrique, ao Gabriel (Salgado), à Yayá, à Nalva, ao Gustavo, à Patrícia e ao Victor por existirem e me serem amigos tão valiosos neste e em tantos outros momentos. Obrigada.

RESUMO

Lawrence Halprin foi um arquiteto paisagista norte-americano com grande interesse e estudos nos processos criativos, que resultaram entre outras coisas na criação do ciclo RSVP (Resources, Scores, Valuation, Performance), objeto desta pesquisa, assim como a atuação de Halprin, sua parceria com Anna Halprin e os conceitos que o levaram a propor tal processo. A pesquisa tem um enfoque nas décadas de 60 e 70, período do desenvolvimento do ciclo RSVP. Tal interesse vem de seu potencial enquanto insersor dos movimentos corporais no fazer projetual, apontando caminhos para um sujeito ativo no fazer urbano, nas possibilidades de compartilhamento do processo criativo por ele exploradas e nas discussões sobre representação projetual levantadas. Para tal, serão dados os subsídios para a compreensão da importância do corpo ao se pensar os espaços urbanos, tratando de toda a transdisciplinaridade exercida de por Lawrence e Anna Halprin.

Palavras-chave: Lawrence Halprin, Anna Halprin, Ciclo RSVP, Montations, Corpo-espaço-tempo, Corpo-cidade

ABSTRACT

Lawrence Halprin was an American landscape architect with great interest and studies in the creative processes, which resulted among other things in the creation of the RSVP cycle (Resources, Scores, Valuation, Performance), object of this research, as well as Halprin's performance, his partnership with Anna Halprin and the concepts that led them to propose such a process. The research focuses on the 60s and 70s, period of the development of the RSVP cycle, but also brings some aspects that make it possible to understand Halprin's professional career, which goes from 1945 to 2009. The interest in the RSVP cycle comes from its potential as an inserted of body movements in project design, in the possibilities of sharing the creative process explored by him and in the discussions about design representation raised. To this end, it will be given subsidies for understanding the importance of the body when thinking about urban spaces, dealing with all transdisciplinarity and exercise by Lawrence and Anna Halprin.

Key words: Lawrence Halprin, Anna Halprin, Cycle RSVP, Montations-Body-space-time, Body-city

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

P.18

PARTE R.

RESOURCES - COM QUE CORPO CHEGAMOS AQUI

TERRITÓRIOS DO CAOS	26
CORPOS POSSÍVEIS	33
MOVIMENTO E VIDA	48

PARTE P.

PERFORMANCE - O FAZER JUNTO

PERFORMANCE	106
REFERÊNCIAS	112

O
CICLO
RSVP
LAWRENCE E
ANNA HALPRIN
CORPO, ESPAÇO,
MODOS DE VIDA



PARTE S.

SCORES - O CICLO RSVP E OS PROCESSOS PROJETUAIS

COMPARTILHAMENTO CRIATIVO

A. SCORES | MOTATION 60

B. O CICLO RSVP 70

MOVIMENTO EXPRESSIVO

A. WORKSHOPS | IMPROVISACÃO ESTRUTURADA 76

PARTE V.

VALUACION - EXPERIMENTAÇÕES ESPAÇO-CORPORAIS

PROCESSOS PARTICIPATIVOS - TAKE PART WORKSHOPS 84

POR UMA CLÍNICA-POÉTICA 88

INTRODUÇÃO



Imagem 1: Lawrence Halprin. Fotografia disponível no site da The Cultural Landscape Foundation - connecting people to places

Fonte: <https://tclf.org/pioneer/lawrence-halprin?destination=search-results> (acessado em 13/09/2019)



Imagem 2: Anna Halprin.

Fonte: <https://dailynexus.com/2015-04-30/an-evening-with-anna-halprin/> (Acessado em 28/09/2019)

Motivada por inquietações relativas aos saberes do corpo e às potencialidades das movimentações corporais na criação espaço-temporal, esta dissertação busca nas experimentações desenvolvidas por Lawrence e Anna Halprin, principalmente as relativas ao ciclo RSVP¹ (Resources, Scores, Valuation, Performance), caminhos que auxiliem a ampliar a inserção dos saberes do corpo nos processos projetuais. Reconhecendo-o não apenas como “usuário”² de determinada arquitetura, mas, também e simultaneamente, como seu proponente e criador. Considerando que tal ampliação pode direcionar a criação espacial para o pensamento criativo, tencionando-a contra a reprodução do processo de especulação e espetacularização da cidade e alienação do corpo³. Dois pontos agruparam grande parte dos questionamentos relativos a inserção do corpo no fazer projetual: a metodologia de projeto e as formas de representação projetual; nos quais também se concentram as maiores contribuições do trabalho de Lawrence Halprin. O primeiro inclui todo o processo criativo, desde a apreensão dos recursos até o existir da obra em seus cotidianos, abrangendo questões de participação criativa e comunitária; enquanto o segundo lida com o tema da comunicação, de como e por quais meios visualizar e compartilhar uma ideia. Dentro deles aplicam-se algumas premissas da vida de Lawrence que podem contribuir para pensar os processos de criação espacial contemporâneos: a transdisciplinaridade de seus trabalhos vinculada aos afetos; a construção espacial como processo, não como resultado; e o aprendido com os movimentos da natureza e dos corpos, utilizando-se desses para as composições espaciais.

● Lawrence Halprin foi arquiteto paisagista, estadunidense, gostava de se denominar planejador ambiental, ou desenhista ambiental, e era também formado em botânica. Halprin, atuou profissionalmente de 1945 a 2009, deixando muitos registros e contribuições tanto teóricas quanto construídas, seus percursos e obras serão mais explanados ao longo deste trabalho⁴. Para compreender o trabalho de Lawrence é essencial conhecer o trabalho e a vida de sua companheira de vida e trabalho, Anna Halprin. Anna é dançarina, colaborou para a criação da arte experimental conhecida como dança pós-moderna e junto com seus contemporâneos como Marce Cunningham, John Cage e alguns de seus alunos como Trisha Brown, redefiniu a dança na América do pós-guerra, sendo vanguarda em diversas questões trazidas pelo teatro-dança de sua época. Por exemplo, em resposta à inquietação racial dos anos 60 formou a primeira companhia multirracial de dança, além de criar, após tratar de seu câncer através da dança, programas de dança inovadores para pacientes com câncer e AIDS. Se tornando pioneira no

1. A sigla RSVP represente a abreviatura dos quatro procedimentos que envolvem o ciclo de trabalho da metodologia de processo criativo criada pelo casal Halprin, que são: os Recursos; as Pontuações, ou Notações; a Avaliação e a Performance ou Desempenho
2. Termo utilizado no fazer projetual para designar as pessoas para quem o projeto está sendo pensado, todos que de alguma maneira irão interagir com a obra em questão.
3. Tais sintomas das cidades serão abordados no tópico “Território do Caos”.
4. No tópico “Movimento e Vida” vamos nos ater a contar sobre a vida de Lawrence.

Halprin recebeu inúmeras homenagens, incluindo a Medalha do Instituto Americano de Arquitetos para Profissões Aliadas (1964), bolsa na Sociedade Americana de Arquitetos Paisagistas (ASLA) (1969), a Medalha de Ouro ASLA (1978), a Medalha de Design ASLA (2003), membro da Academia Americana de Artes e Ciências (1978), da Medalha Thomas Jefferson em Arquitetura da Universidade de Virginia (1979) e da Medalha Nacional das Artes (2002), a maior homenagem do país para um artista.

Fonte: <https://tclf.org/sites/default/files/microsites/halprinlegacy/lawrence-halprin.html>

uso das artes expressivas com fins terapêuticos e fundando junto a sua filha Daria o Instituto Tamalpa(1978), que funciona até os dias atuais. Desenvolveu e realizou diversas oficinas voltadas ao processo criativo junto ao seu marido Lawrence Halprin, além de trazer à ele noções ampliadas de arte⁵, principalmente referente às artes do corpo.

A busca por uma liberdade corporal e expressiva; e por uma comunicação dos processos criativos voltada à colaboração permeiam os interesses e criações do casal e se mostram ainda urgentes para os processos que envolvem os fazeres arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos. Os corpos estão em constante relação com o espaço, e são também integrantes de sua composição. Eles podem, ao ocupar um espaço, transformá-lo, ao mesmo tempo que sua interação com o espaço também o modifica. Por exemplo, quando a Avenida Paulista é fechada aos domingos, ficando exclusiva para pedestres, ela se transforma em outro lugar. Embora o espaço arquitetônico não tenha se alterado, já que não são acrescentadas estruturas, há apenas o bloqueio do trânsito de veículos, o espaço se torna outro. As atividades que acontecem ali, os desejos, os encontros, as dinâmicas, os deslocamentos, os eventos, as velocidades, as geometrias, as paisagens, tudo muda com a nova ocupação corporal proposta. Investigar o que pode o corpo em um espaço, portanto, é assumir o poder dos corpos de intervir no mundo através deles mesmos.

A dança e qualquer arte do corpo são meios de expressão nos quais tal investigação é exequível, assim como na arquitetura e urbanismo, por isso os saberes das primeiras podem contribuir diretamente para os avanços em questões arquitetônicas e urbanísticas, e vice e versa. Essa colaboração transdisciplinar é uma das bases do trabalho dos Halprins e é uma das mais importantes contribuições teórico-práticas do casal. Para ilustrar um pouco mais as relações entre corpo e espaço temos a seguinte frase: “Tenho cinco dedos e quatro buracos”⁶, dita por uma criança durante uma oficina de improviso em dança, nela a criança reconhece os espaços que existem entre seus dedos como pertencentes a ela, compreendendo que ao mover seus dedos ela movia também os espaços que são gerados entre eles, “seus buracos”. Da mesma maneira, ao nos colocarmos em determinado ambiente estamos movendo seus buracos e criando novas volumetrias e espacialidades ali. Ou seja, o corpo junto com as estruturas urbanas, arquitetônicas e da natureza co-criam o tempo e o espaço, sendo responsáveis pelas suas configurações.

Para além disso, os corpos também são formados por esses espaços, que se inscrevem neles através de corpografias⁷. Isso quer dizer que as experiências espaciais são formadoras dos corpos, de seus padrões de movimento, suas gesticulações, suas posturas. O mesmo corpo pode ser completamente diferente dependendo do lugar que ele ocupa naquele momento. Por exemplo: um corpo que sobe uma ladeira. Ela gera nele o acionamento de algumas musculaturas, uma precisão de tônus para não se escorregar, uma movimentação específica que fica registrada na memória corporal, uma produção de suor, dentre tantos outros atravessamentos criados pela forma íngreme, pela materialidade do piso, e outras especificações que um espaço contém, e que formam o corpo de quem o vivencia. Os espaços são carregados de informações que o excedem. Há comportamentos específicos esperados em deter-

5. Anna é pioneira na concepção de que qualquer corpo pode dançar, sem a necessidade de um repertório específico de movimentos serem desenvolvidos, como era feito até então nas técnicas clássicas ou mesmo nas danças modernas que ainda se valem de um repertório de movimentos corporais e um “treinamento” do corpo vindo do clássico. Ao longo da sua carreira, Anna criou mais de 150 obras de teatro-dança e escreveu três livros, Anna completou 100 anos, este ano.

6. Frase de uma estudante de cinco anos durante uma oficina de improviso em dança em seu colégio ministrada pela da Prof^a Roberta Liz, integrante na época (2016) do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do CorpoEspaço, vinculado à faculdade de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, o qual a autora foi integrante

7. Termo cunhado por Paola B. Jaques, professora da UFRJ, que se refere às inscrições do espaço nos corpos, entendendo que o primeiro também constitui o segundo, o termo será mais abordado no tópico “Territórios do Caos”.



Imagem 3: Fotografia da Ira Keller Fountain, Portland, OR, projetada por Lawrence Halprin - Fotografia de Charles Birnbaum. Fonte: The Cultural Landscape Foundation. Fonte: <https://tclf.org/pioneer/lawrence=-halprin?destination-search-results> (acesso: 25/03/2019)

8. O termo colonial-capitalista, é empregado por Suely Rolnik para designar o regime vigente no Sul Global, principalmente na América do sul. O sufixo “ístico” a “capitalista”, já havia sido acrescentado por Guattari, para “designar não apenas as sociedades qualificadas como capitalistas, mas também setores do ‘Terceiro Mundo’ ou do capitalismo ‘periférico’, assim como as economias ditas socialistas dos países do leste, que vivem de uma espécie de dependência e contradependência do capitalismo. Tais sociedades, segundo Guattari, em nada se diferenciariam do ponto de vista do modo de produção da subjetividade. Elas funcionariam segundo uma mesma cartografia do desejo no campo social, uma mesma economia libidinal-política.”GUATTARI; ROLNIK (1996, p.15). E o termo colonial foi acrescentado para designar os países que para além das circunstâncias capitalísticas lidam também com as questões advindas da colonização.

minados espaços, normas de conduta e aceitação social, que impõe uma série de condicionamentos aos corpos. O corpo que entra em uma igreja, o corpo que está em casa, o corpo que vai há uma praça ver a banda tocar, ou que vai a mesma praça em uma manifestação, ou em um dia corriqueiro. A mesma praça é outra de acordo com os corpos que a ocupam.

Richard Sennett (1994), seguindo os passos de Foucault, nos alerta para como o que entendemos por corpo se reflete em como produzimos cidades, as cidades e seus espaços são uma das nossas formas de expressão no mundo, são, portanto, formadas para possibilitar ou cercar nossos corpos de acordo com o que as instituições de poder -mantidas por nós- entendem por adequado ao sistema vigente. O que faz das experimentações corporais um instrumento crucial para subverter o processo arquitetônico e urbanístico proposto pelo atual regime colonial-capitalista⁸. Ato necessário visto as atuais circunstâncias sociais, ambientais, educacionais, políticas e de saúde, já que ela modifica a compreensão corpórea e espacial afetando diretamente os modos de criação do propositos. Como também possibilita projetos com novas propostas de movimentos e corpografias através do desenho desses espaços. Nesse sentido Halprin, de acordo com Hester (2012), acreditava que o prazer sensorial era muito mais poderoso do que o medo de uma calamidade ecológica, no que se refere às mudanças na forma de criação das cidades.

Quanto a busca pela maior comunicação dos processos criativos tornando-os compartilhados ou participativos, da forma como Halprin a entendia, colabora na mesma direção que as experimentações corporais, pois atua na reapropriação coletiva do processo criativo. O regime vigente funciona apropriando-se da potência de criação, como descrito por Rolnik(2018), seja ela um fruto coletivo ou individual, contudo a comunicação dos processos criativos permite uma resistência a esse fluxo imposto pelo capital, de transformar toda criação em um novo produto que o servirá. Há dentro do funcionamento, proposto por Lawrence,

uma mudança de foco. Ele nos volta para os processos e para os afetos gerados pela criação e não para o resultado dela, que provavelmente nos será “tomado”. Ambos, os movimentos expressivos e o compartilhamento criativo, são norteadores das pesquisas de Halprin sobre processos criativos e de participação projetual e serão revisitados ao longo deste trabalho.

É crescente o debate sobre técnicas participativas de projeto, principalmente quando envolvem questões urbanas. Halprin foi pioneiro em diversas das reflexões sobre o tema e ainda é muito pouco estudado no Brasil, sendo sua bibliografia de difícil acesso e sem traduções para o português⁹. Quando olhamos para o desenvolvimento de suas técnicas de projeto participativo e a sua relação com o corpo reforçamos a necessidade de voltarmos aos estudos de Lawrence. As teorias e práticas recentes relativas tanto ao corpo, quanto aos projetos participativos tem deslocado a atuação profissional do arquiteto e urbanista, ampliando sua função social e reconstruindo seu modo de existir e de contribuir socialmente. Além disso, faremos relatos das experiências vivenciadas em Uberlândia pela autora durante esses dois anos de processo de formação do mestrado, nos quais foram realizadas práticas em conjunto com o Projeto de Pesquisa e Intervenção “Por uma Clínica Poética”, vinculado à Universidade Federal de Uberlândia (UFU), visto a transdisciplinaridade e a indissociabilidade teórico-prática proposta por Lawrence.

“Entre os anos 1950 até a primeira metade dos anos 1960, Halprin demonstrou, através da análise de seus livros e artigos publicados, dos projetos realizados, de anotações e croquis, um crescente interesse em relacionar as experiências de Anna na esfera do corpo, da expressão da dança com o Projeto paisagístico. Aplicou o raciocínio da dança, que é o movimento consciente do corpo no espaço, no pensar do design como coreografia, ou como Hirsh coloca, ‘coreografar experiência urbana’. Isso porque o intuito é projetar a experiência cinestésica do corpo no espaço, estimulando e orientando as impressões sensoriais humanas. Ao contrário de uma percepção puramente visual, a intenção é fornecer um total envolvimento do corpo em interação com o ambiente, seus elementos, formas, sons, cores, cheiros, e assim por diante.” (MARTINS, 2014, p.79 e 80)

O interesse crescente, citado por Martins, se intensifica durante as décadas de 60 e 70, que terão enfoque neste trabalho, justamente pelas diversas investigações produzidas por Halprin a respeito de “coreografar as experiências urbanas”, como também pelo maior acesso ao material do período. Além das teorias de participação e processos colaborativos, como as oficinas “Taking Part Workshops”, que datam em sua maioria do mesmo recorte temporal. Foi nesse período também, que em conjunto com Anna, Lawrence criou uma metodologia de processo criativo denominada “RSVP feedback loop” (RSVP ciclos de respostas), ou ciclo RSVP. Que terá ênfase nesta dissertação, por ser o elo entre diversas disciplinas dos saberes criativos e ser o instrumento utilizado para compor a participação dentro das oficinas de criação ministradas por Lawrence. O foco dela é em como planejar uma participação flexível na elaboração de um evento ou projeto, pretendendo alcançar a acuidade perceptual e “surfear” com as mudanças, ao invés de

9. Por isso, é importante agradecer aos esforços e trabalhos de Talita Rocha Martins, que precederam esta dissertação e tornaram-na possível, graças ao seu rico levantamento de materiais de fonte primária e secundária. Agradecemos também a imensa contribuição de Alison Bick Hirsch cujas análises permitiram vislumbrar o desenvolvimento das obras de Halprin ao decorrer dos anos, elucidando-nos de seus legados e suas problemáticas.

Talita Rocha Martins é arquiteta e urbanista formada pela Universidade Estadual de Londrina (2007), especialização em projeto e teoria de arquitetura contemporânea pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2010) e mestrado pela Universidade de São Paulo (2014), de título “Lawrence Halprin, Contribuições para uma prática compreensível na arquitetura da paisagem” e orientação da prof^ª Dr^ª Catharina Pinheiro Cordeiro dos Santos Lima.

Alison Bick Hirsch, paisagista e urbanista, é professora assistente de arquitetura paisagística na Universidade de Southern na Califórnia, cofundadora e parceira da agência Foreground Design.(HIRSCH, 2014).

Hirsch é uma grande pesquisadora do trabalho de Lawrence Halprin, sendo a tese de seu doutorado intitulada “Lawrence Halprin: Choreographing Urban Experience” (2008), orientada por John Dixon Hunt, de grande contribuição para os estudos das obras do Lawrence Halprin, devido à proximidade e familiaridade da autora com o acervo do mesmo. (MARTINS, 2014).

Obs: todas as traduções, fora das citações de Martins, foram feitas pela autora. Inclusive as de outros autores que falam sobre Halprin, as únicas bibliografias em português sobre o autor utilizadas foram a de Talita Rocha Martins e Josep Maria Montaner.

se almejar o controle do evento. O ciclo tem quatro partes que estão inter-relacionadas. De acordo com HALPRIN(1969), podemos começar de qualquer uma das partes e seguir o percurso que for mais adequado para o processo no qual ele está sendo utilizado. O ciclo RSVP pode ser representado pelo seguinte diagrama e as suas quatro partes são:

Resources (R) - São os recursos que se tem para trabalhar, a situação como se apresenta e o que se têm disponível. Ou seja, refere-se às condições preexistentes, o que inclui tanto os recursos humanos e físicos, quanto os recursos intencionais, motivacionais ou os objetivos traçados. O ato de recorrer às Resources pode alterar o quanto essas preexistências informam ao design ou à estrutura do Score.

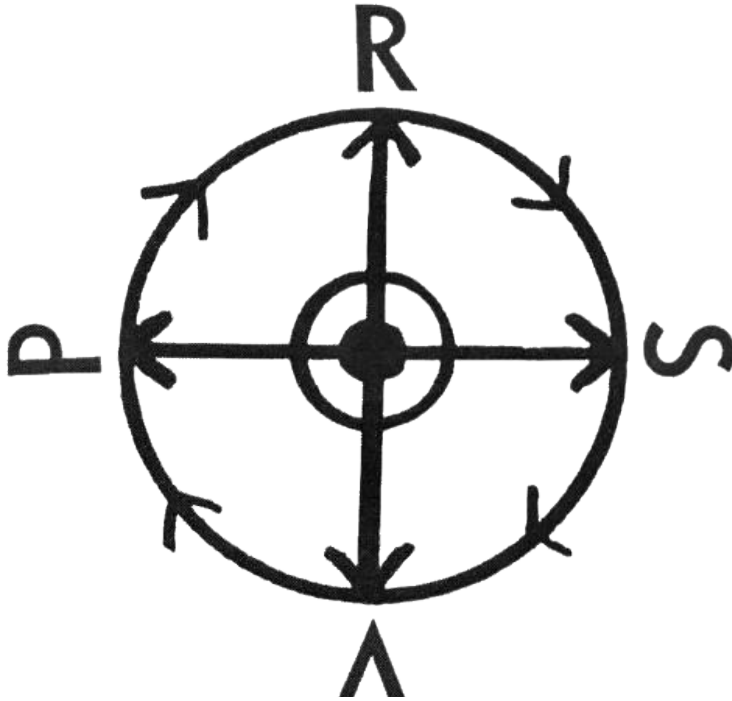


Imagem 04: HALPRIN, Lawrence. Esquemas explicativos do ciclo RSVP. Fonte: HALPRIN, Lawrence. RSVP Cycles: Creative Process and Human Environment. New York: G. Braziller, 1969.

Scores (S) - São diretrizes que conduzem para uma Performance. É um conjunto de símbolos ou ações que orientam ou geram determinado processo criativo e permitem que ele seja visível e compartilhável. Existem várias formas de Scores para os mais diversos tipos de criação, um exemplo de Scores são as partituras musicais.

Valuaction (V) - É o componente analítico e julgador do processo. Como os Scores não devem ser julgadoras, permitindo todas as possibilidades de respostas criativas aos seus estímulos, a Valuaction é criada para que seja possível a tomada de decisões para uma ação, performance ou projeto. É essa ferramenta que seleciona o que é interessante à performance, ou o que foi relevante no processo vivido, dependendo do momento em que é utilizada.

Performance (P) - É o desenvolvimento dos Scores, a ação em si. É, também, para Lawrence, o estilo do processo criativo.

O ciclo permite a visualização do processo criativo para que ele possa ser compartilhado e/ou coletivizado. Então, o ciclo pode ser aplicado para a elaboração de um projeto arquitetônico, por exemplo. E, dentro dele, os scores seriam a representação projetual, como plantas,

cortes, perspectivas, etc. Para Halprin(1969), as representações arquitetônicas que empregamos usualmente no exercício profissional, não são suficientes para discutirmos as questões relativas aos movimentos, por considerarem apenas os elementos estáticos da construção. Diante da necessidade de trazer o movimento como premissa projetual, Halprin criou as “Motations”, que são uma forma de representação, um tipo de score que encoraja o design para o movimento. Elas eram utilizadas cotidianamente em seu escritório, Lawrence Halprin Architects and Associates. Contudo devida a complexidade gráfica das Motations, elas conseguem comunicar o desenvolvimento projetual apenas a quem possui fluência em sua forma de representação diagramática, como o aprendizado de uma nova linguagem. A participação na elaboração de seus projetos, portanto, era indireta e/ou restritiva, sendo necessário o intermédio de profissionais qualificados, ou seja, era feita uma espécie de tradução das experiências realizadas para a mesma se tornar material de projeto. Seus workshops possibilitavam explorações espaço-corporais e deslocavam o olhar dos profissionais envolvidos para as questões do corpo e seus movimentos. No que se refere à pós-ocupação, apesar de muitos de seus parques terem se degradado, principalmente pela falta de manutenção nos espaços com fontes d’água, os estímulos à investigação de movimentações corporais são notórios, retirando os corpos do ir e vir cotidiano e possibilitando uma infinidade de proposições e eventos.

Portanto, as investigações de Halprin relativas ao corpo e seus movimentos serão estudadas nesta dissertação com o objetivo de se reconhecer os caminhos e possibilidades por elas abertas, pelos quais o campo da arquitetura, urbanismo e paisagismo possam caminhar. Terá enfoque principalmente no ciclo RSVP e nas oficinas participativas realizadas entre as décadas de 60 e 70. Dividiremos o trabalho em quatro partes, fazendo uma alusão ao ciclo RSVP. Está é a primeira parte, “R”, na qual levantaremos os recursos que temos para iniciar tal criação. Na parte “S”, será explanado o objeto desta pesquisa, o Ciclo RSVP, com todos os recortes de interesse já mencionados. Na parte “V”, avaliaremos nossos processos práticos e também alguns processos participativos de Lawrence Halprin, como estudos de caso. E por último em “P” teremos a performance resultante de nossas investigações.

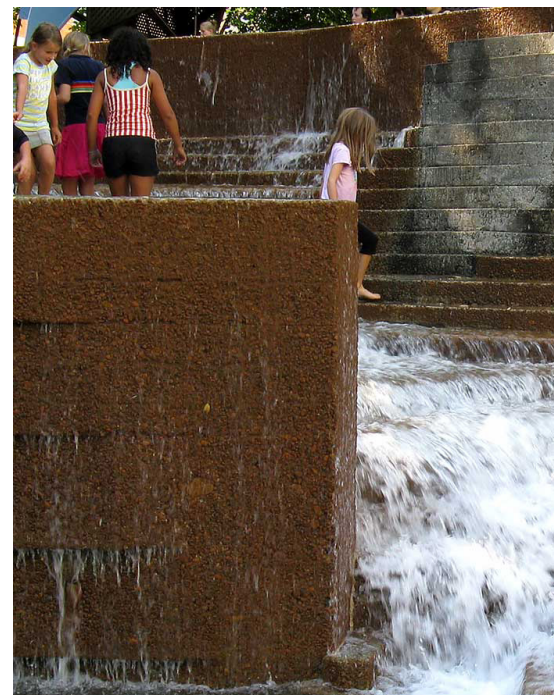
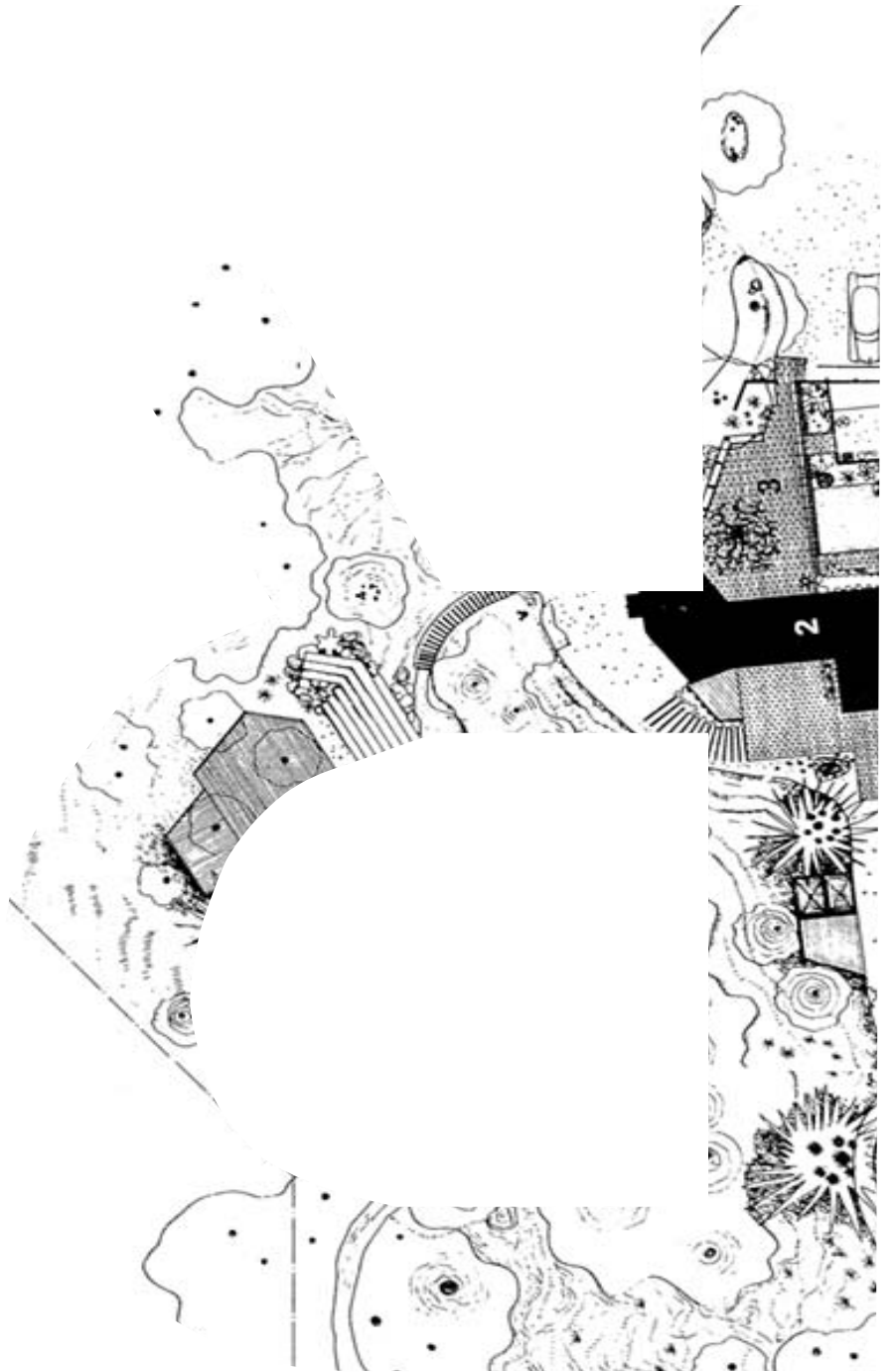


Imagem 5 e 6: Dois pedaços da mesma fotografia da Lovejoy Plaza, Portland, OR. Fotografia de Charles Birnbaum, 2008. Fonte: <https://tclf.org/landscapes/lovejoy-plaza?destination=search-results> (acesso: 15/05/2020)







“Mas se é verdade que as interações entre o corpo e o espaço construído se desdobram através de campos de virtualidade cuja complexidade beira o caos- cidades como o México se dirigem a toda velocidade para uma asfixia ecológica e demográfica que parece insuperável-, talvez caiba aos arquitetos e urbanistas pensar tanto a complexidade quanto o caos segundo caminhos novos?” (GUATTARI, 1992, p.141)

Para Guattari, os espaços em contato com o corpo ganham proporções de ordens imateriais, afirmando que “a consistência de um edifício não é unicamente de ordem material, ela envolve dimensões máqunicas e incorporais que lhe conferem sua autoconsistência subjetiva.” (GUATTARI, 1992, p.160). O autor propõe que as peças arquitetônicas e urbanísticas modelizam “focos de subjetivação”, isso significa que apesar de serem de ordem material os elementos arquitetônicos e urbanísticos apresentam o que ele denomina de “subjetividade parcial”, ou a produção de fluxos de ordem imateriais através da matéria. Ou seja, eles seriam compostos também por forças que constituem e interferem nos fluxos de desejos de nos atravessam, ou na nossa pulsão de vida. Guattari considera os elementos arquitetônicos e urbanísticos, então, como “componentes máqunicos” que interferem no devir, ou seja, no movimento ininterrupto de autocriação das nossas formas de ser existir no mundo.

Componentes máqunicos são engrenagens que compõe uma máquina. As máquinas, para Deleuze e Guattari, são simultaneamente o corte e a produção de fluxo, já que “Toda máquina está, em primeiro lugar, em relação com um fluxo material contínuo (hylê) que ela corta.” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.54). Sendo que as máquinas funcionam em uma cadeia, na qual sempre há uma máquina que antecede outra, uma que produz o fluxo, outra que o corta, essa, por sua vez, produz um fluxo que será cortado pela máquina seguinte, e assim sucessivamente cortando e produzindo. Por exemplo, “(...) a máquina-ânus e a máquina-intestino, a máquina-intestino e a máquina-estômago, a máquina-estômago e a máquina-boca, a máquina-boca e o fluxo do rebanho (‘e depois, e depois, e depois...’).” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.55).

10. Guattari se refere aqui a Mumford e seu conceito de cidade como megamáquina.

“O alcance dos espaços construídos vai então além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas funcionando como o ‘companheiro’ anteriormente evocado¹⁰, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização libertadora da subjetividade individual e coletiva.” (GUATTARI, 1992, p.158)

Então, as estruturas que compõe a cidade - como a forma urbana, o uso e ocupação do solo, os espaços livres, a drenagem, a arborização, os fluxos viários, os gabaritos, a densidade de ocupação- são compostas também por níveis abstratos, invisíveis, atuando como máquinas. Tal ideia se desdobra em dois acontecimentos: o de que os espaços são formados, também, pelas forças de poder e de vida impalpáveis que nos compõe e o de que os mesmos as transmitem de forma incorporada a nós, nos constituindo. Quanto ao primeiro, ao discutir os caminhos para uma Democracia Radical, Massey chega a conclusões congruentes às de Guattari, ao afirmar que “As relações sociais que constituem os meios e as formas de poder são necessariamente espacializadas” (MASSEY, 1995, p.285, tradução da autora). Elas atravessam as escolhas projetuais, a forma urbana, os deslocamentos, as setorizações, o direcionamento das expansões e investimentos urbanos, as tipologias habitacionais. Enfim, todas as escolhas de desenho relativas aos projetos arquitetônicos e urbanísticos são parciais, são permeadas pela nossa forma de organização sociopolítica. Existem vários processos simultâneos que ocorrem na cidade massificando-a em prol de agentes específicos que detém os meios financeiros e de disputa dos territórios. Alguns desses processos são: a espetacularização urbana, a privatização dos espaços públicos, a especulação imobiliária e o cerceamento tático. Eles geram gentrificação, segregação social, vigilância urbana, medo, paisagens genéricas, o disciplinamento e a alienação do corpo, e a não participação popular, a qual é consequência e também motivo de que todos os processos citados ocorram.

No final do séc. XX e início do séc. XXI, com a guinada de poder do capitalismo financeiro, neoliberal, colonialista e globalitário, uma nova dinâmica se constituiu, de acordo com Rolnik(2019, p.33), uma nova versão desse capitalismo financeiro se formou, uma nova dobra desse regime, o que os autores do “comum”, como Negri e Hardt, denominam de “capitalismo cognitivo” e que a autora designou de “regime colonial-capitalístico”. Pelo viés da macro-política, Maricato(2015) constata que ao invés da diminuição dos Estados, como havia sido prometido pelo ideário neoliberal, houve uma adaptação desses aos interesses das grandes corporações e do capital financeiro, debilitando ainda mais as práticas sociais nas políticas públicas. Um exemplo disso se dá na própria espetacularização das cidades, que passam por planos de revitalização urbana com financiadores multinacionais, que visam vender uma imagem de marca da cidade, um marketing urbano, de padrão internacional, como explica Berenstein - Jaques (2004, p25), criando um “internacionalismo do particularismo”, utilizando a própria cultura local como fachada para a especulação imobiliária e a propaganda política, onde através de reformas urbanas guiam a cidade para um padrão específico de espaço que atende a uma expectativa internacional, ao invés das demandas da população que ali habita. E de acordo com Rolnik, grande parte desses sintomas se devem a articulações mais sutis, micro-políticas, que atuam se apropriando das forças vitais e criativas.

“Em outras palavras, em sua nova versão [o capitalismo] é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor. Disso decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também intrínseca e

indissociavelmente cultural e subjetiva- para não dizer ontológica-, o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater.” (ROLNIK, 2019, p.33)

O sistema captura as formas de vida transformando-as em sua própria força motriz, criando novos nichos de mercado e novos desejos de consumo. Para pensar em mudanças no exercício da profissão de arquitetura e urbanismo levaremos em conta tais linhas de força que se expressam em uma escala micropolítica, atuando nos processos de subjetivação. Pode parecer estranho, a princípio, pensar os processos de subjetivação vinculados a disciplinas que lidam diretamente com as materialidades. Contudo, para Guattari, toda forma espacial é também um foco de subjetivação, interferindo nas linhas de força que potencializam ou não as formas de se agir no mundo.

“Mas de que meios o arquiteto dispõe para apreender e cartografar essas produções de subjetividade que seriam inerentes ao seu objeto e a sua atividade? Poder-se-ia falar aqui de uma transferência arquitetural que, evidentemente, não se manifestaria através de um conhecimento objetivo de caráter científico, mas por intermédio de afetos estéticos complexos. O que caracteriza esse conhecimento, que após Viktor Von Weizsaker pode-se qualificar de pático, e o fato de que ele não procede de uma discursividade concernente a conjuntos bem delimitados, mas antes por agregação de Territórios existenciais. Ele nos permite postular a existência de um mesmo enunciador parcial por detrás de entidades tão diferentes e heterogêneas quanto as formações do eu, as partes do corpo real e do corpo imaginário, o espaço doméstico vivido, a relação com o ‘companheiro evocado’, os traços inerentes a etnia, a vizinhança e, bem entendido, o espaço arquitetural. O exemplo mais simples de conhecimento pático nos é dado pela apreensão de um “clima”, o de uma reunião ou de uma festa que apreendemos imediatamente e globalmente e não pelo acúmulo de informações distintas.” (GUATTARI, 1992, p.161)

11. As dimensões semiológicas a-significantes produzem e veiculam significações e denotações que escapam às axiomáticas linguísticas.

Então, uma parede, uma maçaneta, uma janela, um piso e a menor das engrenagens de um conjunto arquitetural podem ser um foco de subjetivação. Tais formas espaciais são a-significantes¹¹ e servem de suporte existencial a um foco enunciativo, seu conjunto funciona como um catalizador do fluxo de desejos, sendo capaz de criar uma atmosfera ou um clima, como propõe o autor. Como arquitetos e urbanistas, como podemos mapear esses focos enunciativos significantes e a-significantes, através do reconhecimento dos focos de subjetivação? Ou como alterá-los através da criação de novos focos de subjetivação? Como ainda cuidar para que tais esforços não sejam capturados pelo regime e se tornem novas formas de aprisionamento? Dada que a construção das cidades é atravessada pelas forças de poder que nos regem, e emanam seus fluxos, cabe a nós pensar como criar hiatos espaciais que possibilitem outras organizações, organizações que permitam ou exijam uma maior participação popular, que reative o viver urbano, o convívio, os encontros, os afetos. Uma das alternativas para conseguirmos cartografar os movimentos das forças atuantes é o corpo. Como explica Paola:

“Como vimos, o processo de espetacularização está diretamente relacionado ao empobrecimento da experiência na contemporaneidade. No urbanismo contemporâneo, a distância, ou descolamento, entre prática profissional e a própria experiência da cidade, se mostra desastrosa ao separar o espaço urbano de seu caráter corporal e sensorial. As corpografias urbanas voluntárias, decorrentes das errâncias, através da própria experiência ou prática da cidade, questionam criticamente os atuais projetos urbanos contemporâneos, ditos de revitalização urbana, que vem sendo realizados no mundo inteiro segundo uma mesma estratégia - genérica, homogeneizadora e espetacular - que pode ser chamada de branding urbano, ou seja a produção em série da cidade-imagem de marca. Ao provocar e valorizar a experiência corporal da cidade, as errâncias (desvios da lógica espetacular) poderiam nos ensinar a apreender corporalmente a cidade, ou seja, a (re)construir e, sobretudo, a analisar nossas próprias corpografias, o que efetivamente poderia nos levar a uma reflexão e uma prática mais incorporada do urbanismo. Contra o urbanismo espetacular hoje hegemônico, o estudo das corpografias urbanas, utilizando o próprio corpo enquanto resistência, principalmente através das errâncias, nos sugere o que poderia vir a ser um antídoto à espetacularização: um urbanismo ‘incorporado’.” (JACQUES,2008)

Paola Berenstein Jacques, aponta o distanciamento entre os propositores dos espaços urbanos e sua própria experiência urbana, enfatizando a necessidade de trabalharmos um “urbanismo incorporado”. A autora fala de uma diminuição da participação cidadã nas cidades, bem como das experiências corporais enquanto práticas cotidianas e estéticas, propondo a experiência corporal da cidade como uma micro-resistência, através das derivas ou errâncias, ao processo de espetacularização urbana. Ela também cria o conceito de corpografia, que “parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente.” (JACQUES, 2008), ou seja, o espaço se inscreve no corpo e também o configura.



Imagem 07: “Ira Keller Fountain”. Fotografia de Kenneth Helphand. Fonte: <https://www.asla.org/Portland/site.aspx?id=44134> (acessado 15/06/2020)

“(…) A cidade toma vida (somente) por meio do movimento e sua estrutura rítmica. Os elementos não mais são meramente inanimados. Eles atuam num papel vital, eles se tornam moduladores de atividade e são vistos em justaposição com outros objetos em movimento. Junto do espaço, o movimento flui, pisos e rampas tornam-se plataformas de ação, o mobiliário urbano é usado; a escultura na rua é vista e apreciada; e toda a paisagem da cidade toma vida por meio do movimento como um ambiente em sua totalidade a favor do processo criativo que é viver.” (HALPRIN,1963 apud MARTINS, 2014, p.81).

O próprio Halprin também coloca que os elementos arquitetônicos e urbanísticos se constituem apenas com a presença do corpo e suas movimentações, mas sob sua óptica vemos que não basta termos consciência do nosso próprio corpo e suas sensações para projetarmos levando em conta as esferas de dominação espacial que rodeiam os cercamentos corporais. Por isso Halprin aponta que os processos criativos de constituição de uma cidade são constantes, não há um fim específico ou uma meta a ser atingida, há um reestabelecimento cotidiano daquilo que a cidade pode ser. Jacques, elege a deriva como um meio para trazer à consciência as incorporações urbanas, já que essa abertura corporal para a percepção das interferências espaciais não ocorre de forma passiva. Por mais que sejamos o tempo todo moldados pelas forças que atravessam os espaços construídos, reconhece-las e tirar proveito delas para um modo de vida não massificante – que permita a manifestação de nossas multiplicidades e criação de novas potências de vida – requer um esforço ativo, um estado de presença no mundo que não seja alienado do corpo, espaço e tempo em que nos encontramos. É o procedimento que na ação do projeto “Por uma Clínica-Poética”, chamamos de “abrir o corpo”, como será explicado no capítulo “V”. A errância, proposta por Jacques, abre o corpo através do ato de se perder pela cidade, pois cria um hiato, ou ruptura, nos processos de subjetivação instaurados, esse hiato se dá nas três relações espaço-temporais que a errância requer. Orientação, desorientação e reorientação; ou territorialização, desterritorialização e reterritorialização. O primeiro, de orientação ou territorialização, reside em se ter um domínio do território em que se está; o segundo, de desorientação ou desterritorialização, é relativo ao se perder, deslocar-se das suas referências habituais; e o terceiro, de

Imagem 08: “Forecourt Fountain”, atualmente chamada de “Ira Keller Fountain”. Imagem tirado por Kenneth Helphand. Fonte: <https://www.asla.org/Portland/site.aspx?id=44134> (acessado 15/06/2020)



reorientação e reterritorialização, diz respeito a criar um novo território pelo qual se possa caminhar sobre o antigo conhecido a partir da perspectiva da etapa anterior. Esse procedimento precisa ser repetido de tempos em tempos, já que o novo território criado logo torna-se a sua nova orientação.

Entretanto, reconhecer as forças atuantes não é suficiente para construir espacialidades que rompam com suas formas de funcionamento. Se, como coloca Halprin, os espaços são “moduladores das atividades”, ou seja, são como partituras urbanas que convidam os corpos à seguirem determinada melodia. Pensar os espaços é pensar também as possibilidades ou inibições corporais que ele proporá. Certamente, o espaço não é agente absoluto, o corpo é potente e pode subverter as propostas espaciais. Mas é necessário falarmos sobre a grande influência espacial a que somos submetidos diariamente e da responsabilidade que ela traz aos propositores dos espaços urbanos. A estes cabem o exercício constante das três relações espaço-temporais para talvez conseguir atuar em dois sentidos: no convite espacial aos corpos para se desterritorializarem e reterritorializarem, criando novas relações com o meio, ou seja, instigar a abertura dos corpos à percepção das forças atuantes; e no despertar dos corpos enquanto criadores de um espaço-tempo coletivo, ou seja, um reempoderamento do corpo através da participação popular no fazer urbano.

Seria a busca do que Peter Eisenman(2006) chama de passividade radical, ou de um passivo não passivo. No livro “Super Crítico” de 2006, onde é exposto um evento oral no qual é feito um debate arquitetônico entre Peter Eisenman e Rem Koolhaas, o primeiro coloca a necessidade de se encarar o sujeito como participante do espaço do projeto, fazendo uma transição similar à ocorrida nas artes visuais e performáticas durante a década de 60. Como fazer os corpos em seus cotidianos das cidades não apenas a observarem, mas também participar ativamente e conscientemente de sua composição? Essa é uma pergunta que interessa muito neste trabalho. Como ir para além dos códigos urbanos já mastigados, condicionados e devorados habitualmente e trazer à tona situações que evoquem a participação criativa? Entender que a ocupação dos espaços arquitetônicos e urbanísticos –pelos corpos– definem essas artes como sendo o que são, permite ampliar a obra para além do momento de sua inauguração e adentrar em um eterno espaço criativo que se reconfigura de acordo com os seus agenciamentos¹².

A mesma mudança conceitual nos põe em contato com outra chave para a recuperação da vitalidade e autenticidade no exercício da arquitetura, entendê-la como movimento. Se a arquitetura não pode ser entendida sem o corpo, o espaço e o tempo, também não podemos entendê-la se não levarmos em conta que essa tríade está se automodificando constantemente, está se reconfigurando, se movendo. E nesse movimento está vulnerável a captura de suas produções pela lógica do capital. Qualquer espaço, mesmo que criado com bases na comunidade e seus afetos está sujeito à apropriação de suas potencialidades pelo mercado, perdendo suas características iniciais e suas funções vitais, gerando mais do mesmo. O trabalho de construção dos espaços urbanos ressignificado é portanto constante e de mão dupla entre o espaço e os corpos. Para a construção de uma micro-resistência é necessária a flexibilidade perante as novas constituições afetivas, dando aos corpos

12. Agenciamento é um conceito: “O agenciamento é antes de tudo um acontecimento multidimensional. Todo agenciamento incide sobre uma dupla dimensão: 1) uma dimensão relativa às modificações corporais (ações e paixões) ou estados de coisas que efetuam um acontecimento, remetendo-os a uma formação de potências; 2) uma outra dimensão relativa às transformações incorporais ou enunciados de linguagem (atos) que efetuam o acontecimento na sua face incorporal e que remetem a um regime coletivo de enunciação. Estas duas dimensões são necessariamente atravessadas por um duplo processo e um duplo movimento: processo de decodificação das formas (forma própria do regime corpóreo e da forma própria do regime de signos ou da linguagem); e um movimento de desterritorialização ou de dessubstancialização das substâncias (das substâncias corporais ou coisas – estados do movimento – e das substâncias incorporais ou palavras – estados do sentido ou do tempo). A forma dos corpos e seus estados remete a lição das coisas. A forma do discurso remete a lição das palavras. As duas dimensões estão em pressuposição recíprocas e se atravessam e se conjugam, apesar de suas formas próprias heterogêneas manterem-se irredutíveis e autônomas.” FUGANTI

o poder de serem formadores de tais espaços e tendo a expertise de adaptar esses espaços às modificações das forças criativas. As movimentações do corpo no espaço-tempo afetam diretamente a constituição das cidades. Aproximar-se do movimento do corpo é, portanto, aproximar-se de uma reapropriação dos nossos meios criativos corpo-espaço-temporais, e com isso conseguir um respiro em meio ao caos da normatividade colonial-capitalística, que é massificando e uniformizador. Nesse sentido as experiências e projetos realizados por Lawrence e Anna Halprin, principalmente a proposição do ciclo **RSVP** (**R**esources, **S**cores, **V**aluaction, **P**erformance), se tornam relevantes à proposta de uma alteração na produção dos espaços urbanos contemporâneos devido ao enfoque dado por eles às movimentações e percepções corporais enquanto recurso criativo que direciona-se não para o corpo enquanto estratégia de acumulação de capital, como descreve **HARVEY** (2004), mas como estratégia de relações interpessoais e socioambientais que exerça nosso diálogo enquanto seres com o mundo de uma forma autêntica e potente tanto aos indivíduos, quanto para os coletivos e para o meio. Permitindo algum movimento por esse território caótico de forças já insustentáveis.

Não é possível falar de corpo sem pensar de qual corpo se está falando. Este trabalho está sendo produzido do interior do Brasil, numa região de cerrado, no Triângulo Mineiro, no meio do caminho entre Brasília e São Paulo. O Brasil é um dos países com maior desigualdade social do mundo segundo os dados da ONU (2018), o que significa que ele apresenta uma das piores distribuições de renda que existem. Para além disso, essa desigualdade tem corpos específicos e tem cor. É impossível representar todos os corpos e suas diversidades, mas achamos necessário dentro deste estudo abarcar algumas das formações e resistências que encontramos por aqui. O Brasil tem em sua miscigenação inicial três principais origens: os ameríndios, os africanos e os europeus; possuindo também uma grande comunidade de orientais e tendo recebido diversas migrações de todo o mundo ao longo da sua história, inclusive uma recente grande migração em decorrência da Guerra Síria, que teve início em 2011. Dentre tantos povos de diversas culturas e diversos corpos, vamos nos concentrar nos três primeiros apenas como visualização dos diferentes modos de existir e fazer espaço. Houve muito conflito e violência na história do Brasil decorrente do encontro e interesses das visões de mundo tão distintas, não há como ignorar que o país encontra-se em guerras internas até hoje, guerras que recebem outros nomes, outros disfarces. Há um extermínio dos jovens negros nas periferias urbanas, que chamam de “guerra ao tráfico”; há uma anistia aos que tem dinheiro, privilégios; e há uma resistência dos povos indígenas à invasão de suas terras que se perpetua desde a chegada dos portugueses até hoje, sendo agora bancada, principalmente, pelos ruralistas e pelo discurso desenvolvimentista. Sem contar todas as nuances referentes às questões de gênero e sexualidade que tornam ainda mais complexa as estratificações de privilégios dentro da sociedade.

“Há pelo menos quatro décadas, a imagem de cidades partidas entre ‘centros’ e ‘periferias’ oferece um paradigma para descrever a segregação socioterritorial de nossos municípios. Entretanto, essa imagem não dá conta de apontar todas as dimensões dessa separação e, especialmente, da natureza da violência que perpassa essa configuração.

Nesse período, pouco avançamos para revelar que essas cidades têm cor e gênero, e que esses elementos não são secundários, “subordinados” ou consequências do que seria a clivagem principal entre bairros “ricos” e bairros “pobres”. E mais: embora também saibamos que há uma diferença permanente entre a presença – e a qualidade – dos serviços públicos nos distintos bairros da cidade, esta falta de equidade por parte do Estado vai muito além da ideia de “ausência”. Na verdade, trata-se de uma presença estigmatizadora, racista e violenta.” (ROLNIK; BRITO, 2018)

Apesar da dicotomia centro-periferia não se estabelecer mais dessa forma nas cidades, principalmente com o advento de condomínios de alto padrão em regiões periféricas e com o esvaziamento dos centros enquanto locais de moradia, a segregação socioterritorial de que as autoras falam ainda é nítida. E entender “que essas cidades têm cor e gênero” nada mais é do que entender quais são os corpos que habitam e criam os espaços urbanos, é dar a eles uma identidade. Essa diferenciação classicista e preconceituosa dos espaços e corpos contemporâneos, mesmo vindo de uma herança histórica, deixa claro que ainda há muita luta a ser realizada em questões de sensibilidade corporal; empatia com

o outro; gestão, distribuição, acesso e qualidade dos recursos urbanos. “Como reconhecer um lugar de contato entre esses mundos, que têm tanta origem comum, mas que se descolaram a ponto de termos hoje, num extremo, gente que precisa viver de um rio e, no outro, gente que consome rios como um recurso?” (KRENAK, 2019, p.25). A origem comum da qual o autor fala é a própria potência de vida que foi minada pelos modos de existência majoritariamente vigentes. Para ele os povos indígenas resistem mantendo um modo de vida que permite um outro tipo de subjetivação, que potencializa o sujeito e o indivíduo enquanto ser no mundo.

“Em 2018, quando estávamos na iminência de ser assaltados por uma situação nova no Brasil, me perguntaram: ‘Como os índios vão fazer diante disso tudo?’ Eu falei: ‘Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupada é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa’. A gente resistiu expandindo nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que somos todos iguais. Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos.” (KRENAK, 2019, p.15)



Imagem 9: Manifestação indígena por demarcação de terras, Brasília, 2017. Fonte: <https://www.brasildefato.com.br/2017/04/25/policia-reprime-manifestacao-de-indigenas-contra-retrocesos-no-parlamento/>

De acordo com o documentário “Guerras do Brasil”, dirigido por Luiz Bolognesi, cerca de 8 a 40 milhões de habitantes viviam no Brasil antes da chegada dos europeus, se distribuindo entre mais de mil povos com diferentes culturas e línguas, que foram reduzidos a nomenclatura povos indígenas, ou, ameríndios. Esses povos se correlacionavam, e mantinham relações também com os povos andinos, com o império do Tahuantinsuyo, com os Quéchua, entre outros. Havia a cultura da guerra entre eles, porém uma guerra que carregava uma dimensão ritual. A percepção de mundo desses povos era completamente diferente da visão europeia, assim como sua forma de lidar com a divisão territorial, sendo os portugueses, por muito tempo, admitidos como mais um povo com o qual se relacionariam, seja amistosamente ou não, mas não havia a dimensão, a princípio, de que eles tinham a intensão de dominar toda a terra, extrair seus recursos e escravizar seus habitantes. “Enquanto os índios estavam querendo saber que tipo de corpo esse ‘pessoal’ que chegou tem, se eles são mortais, se eles apodrecem, se eles morrem(...) os espanhóis, os portugueses estavam discutindo se esses ‘caras’ tinham alma ou não, e se podiam ou não ser escravizados.” (FAUSTO, 2018, apud. BOLOGNESI, 2010) e já em 1570, a monarquia portuguesa estabelecia condições jurídicas para legitimar a escravização indígena, que foi justificada principalmente por questões religiosas. Os índios foram escravizados, expulsos de seus territórios, e foram mortos com o uso das mais diversas estratégias, como: manipulação dos conflitos existentes entre as próprias tribos, epidemias de doenças vindas da Europa (como a varíola), e violência. Houve resistência, queimas de engenhos, guerras, mas essas foram de extermínio dos povos indígenas.

“Como os povos originários do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com o seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperando, reivindicando e desafinando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que os nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e da potência que inspirou a resistência desses povos. A ci-

vilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas “pessoas coletivas”, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo.” (KRENAK, 2019)

Com o tempo os próprios portugueses reconheceram o massacre indígena e lamentaram não ter povos, como força de trabalho, na vasta terra conquistada. Em 1910 foi criado o Serviço de proteção ao índio (SPI), pelo Marechal Rondon, porque era necessário um número de nativos para se constituir a nacionalidade, mesmo assim já se deu início ao debate de alguns direitos indígenas sobre as terras, e em 1967, foi fundada a FUNAI (Fundação Nacional do Índio), órgão do governo brasileiro responsável pela proteção dos direitos indígenas, bem como toda a política indigenista nacional. Contudo foi apenas na constituição de 1988 que se estabeleceu a demarcação das terras indígenas. De acordo com a própria constituição, “as terras tradicionalmente ocupadas pelos índios destinam-se a sua posse permanente, cabendo-lhes o usufruto exclusivo das riquezas do solo, dos rios e dos lagos nelas existentes.” (Art.231 § 2º, da Constituição Federal do Brasil, 1988). Mas mesmo sendo protegidos constitucionalmente as ameaças não cessaram, em 2000 foi criada a PEC 215/00 (Proposta de Emenda à Constituição)¹³, que tirava das funções da FUNAI a demarcação de terras, deixando-a como competência exclusiva do Congresso Nacional, e permitia a ratificação das demarcações já homologadas até então; com o intuito de paralisar os processos de demarcações de terras e abri-las para a exploração ruralista. A PEC foi aprovada, mas recebeu diversos processos e protestos, que a impediram seu andamento, ou seja, ela segue em aberto, sujeita à apreciação do plenário. Segundo o Censo Demográfico do IBGE de 2010, 896 mil pessoas se declaram indígenas, sendo que dessas 572 mil (63,8%) residem em área rural e 517 mil (57,5%) residem em terras indígenas oficialmente demarcadas. Desde o início da atual gestão do governo, as ameaças às terras indígenas têm crescido com o argumento de que é preciso desenvolver a região norte do país. Mais uma vez, um desenvolvimento baseado na cultura exploratória e que mina as forças vitais dos sujeitos, bem como seu contato com a natureza e o mundo, mas leva consumo, tecnologia e velocidade.

12. Ver em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=14562>

“O que está na base da história do nosso país, que continua incapaz de acolher seus habitantes originais- sempre recorrendo a práticas desumanas para promover mudanças em formas de vida que essas populações conseguiram manter por muito tempo, mesmo sob ataque feroz das forças coloniais, que até hoje sobrevivem na mentalidade cotidiana de muitos brasileiros-, é a ideia de que os índios deveriam estar contribuindo para o sucesso de um projeto de exaustão da natureza.” (KRENAK, 2019, p.21)

O corpo indígena é, portanto, marcado pela resistência a colonização, mas também marcado pela vitalidade de um povo que não abandonou seus processos de subjetivação para acompanhar um sistema universalista que mina as potencialidades dos sujeitos em prol do seu crescimento desmedido e sem um propósito humanitário. Por conta disso, desse corpo que ainda sente e tem propriedade de seus poderes, são constantemente atacados pelas forças vigentes; seja um ataque direto

desapropriando suas terras, seja por formas indiretas através da pobreza, fome, epidemias, poluição do ambiente do qual sobrevivem, entre outros.

“Isso significa que o corpo mecânico, o corpo-máquina, não poderia ter se convertido em modelo de comportamento social sem a destruição, por parte do Estado, de uma ampla gama de crenças pré-capitalistas, práticas e sujeitos sociais cuja existência contradizia a regulação do comportamento corporal prometido pela filosofia mecanicista” (FEDERICI, 2017, p.257)

Muito do desenvolvimento capitalista teve como condicionante o disciplinamento corporal. Não se pode esquecer de Michael Foucault e de seu ensinamento, “a política foi concebida como a continuação senão exata e diretamente da guerra, pelo menos do modelo militar como meio fundamental para prevenir o distúrbio civil” (MAGALHÃES in PASSOS, 2008, p.32), ou o controle e adestramento dos corpos, através de técnicas disciplinatórias que permitem manter a ausência de guerras na sociedade civil. No caso dos países colonizados essas técnicas eram ainda mais sofisticadas e violentas, pois havia o desejo de se fazer uma distinção entre os corpos disciplinados, que refletiam seus privilégios e suas funções sociais.

“A monocultura em larga escala exigia um grande contingente de trabalhadores que deveriam se submeter a uma rotina espinhosa, sem ter nem lucro nem motivação pessoal. Recriou-se, desse modo, a escravidão em novas bases, com a utilização de mão de obra compulsória e que exigia- ao menos teoricamente- trabalhadores de todo alienados de sua origem, liberdade e produção. Tudo deveria escapar à consciência e ao arbítrio desse produtor direto.” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.91)

Assim, a escravidão moderna se deu sobre a imposição da constante sensação de medo aos corpos escravizados, com a utilização de técnicas de castigo coletivo, humilhação e punições públicas, impedimentos de suicídio (através, por exemplo, do uso da máscara de Flandres, que inibia o hábito de comer terra para provocar a própria morte), o quebra-negro (chibatadas públicas, muito utilizadas no Brasil, para ensinar os escravos recém chegados a olhar para o chão na presença de autoridades), entre outras. Que colocavam os escravos em uma condição sub-humana de muito trabalho e agressão física e psicológica.

“O primeiro é o da espoliação organizada, quando, em proveito do tráfico atlântico (do séc. XV ao XIX), homens e mulheres originários da África foram transformados em homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda. Aprisionados no calabouço das aparências, passaram a pertencer a outros, hostilmente predispostos contra eles, deixando assim de ter nome ou língua própria. Apesar de a sua vida e o trabalho dos outros, com quem estavam condenados a viver, porém proibidos de manter relações como co-humanos, nem por isso deixariam de ser sujeitos ativos.” (MBEMBE,2019, p. 13 e 14)

Como foi colocado por Mbembe, assim como no caso dos indígenas, os negros não deixaram de ser ativos dentro de seus próprios processos de subjetivação, os “escravizados jamais abriram mão de serem agentes e senhores de suas vidas” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.97). Contudo, outros fatores dificultavam as tentativas de resistência,

como a própria objetificação do seu corpo, ou o fato de estarem muito distantes de sua terra natal, em uma terra desconhecida por eles, em meio a pessoas que não falavam sua língua. Mesmo assim, arranjaram meios de não apenas sobreviver, mas de exercer suas vidas, suas crenças e culturas, eles conseguiram brechas para desejar e se mover em meio ao caos. O fizeram criando laços de afeto entre si; realizando sincretismos religiosos para perpetuar sua cultura; disfarçando treinamentos de artes marciais em forma de dança e música, invenção da capoeira; brigando por espaços de culto religioso, abrindo os chamados “terreiros” próximos às fazendas de engenho ou núcleos urbanos.

“(…)barganhando pelo direito de tocar, dançar e cantar em obediência aos seus ritos religiosos(…)Os rituais de devoção aí praticados estavam associados a um conjunto muito peculiar de fundamentos culturais e religiosos: a adoção de formas de celebração em que música, dança, ritmo e movimento estão equilibrados numa mesma e única linguagem espiritual; a possessão pela divindade; a forte conexão desses rituais com as raízes africanas valendo-se principalmente da tradição oral.” SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.105) .

Também houveram vários atos de resistência cotidiana à obediência, forçando trocas para fazer um determinado serviço e negando a execução de outros. Além de uma resistência mais violenta através de inúmeras fugas e da organização de mocambos (esconderijos) e quilombos (como uma espécie de acampamento militar), criando uma alternativa real à ordem escravista, que de tão temidas pelos portugueses passou-se a ser proibida a “aglomeração de mais de seis escravos fora do trabalho” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.98). O maior e mais duradouro quilombo foi Palmares, que em seu momento de maior crescimento, que foi concomitante à invasão holandesa no nordeste brasileiro (de 1644 a 1645, que dividiu às forças portuguesas entre duas guerras, a de palmares e a contra os holandeses), chegou a ter quase 20 mil habitantes, ele era um agrupamento de vários mocambos, cujo maior - Macaco- tinha aproximadamente 6 mil pessoas, quando a cidade do Recife na época tinha cerca de 8 mil (BOLOGNESI,2018). O que gerava muitos conflitos e medo nos portugueses, que queriam a todo custo a destruição de Palmares com o argumento de que “Todos os negros fugirão para Palmares com todo o seu cabedal, que é outro se não o seu próprio corpo” (VIEIRA, apud BOLOGNESI, 2018). Houveram diversas batalhas entre os portugueses e os quilombolas, até que uma das expedições, composta por milhares de homens e que continha inclusive canhões, destruiu o quilombo em 1694, contudo a resistência quilombola continuou na região em outros agrupamentos. “Como se vê, no longo do processo de transformação e enriquecimento do ritual do calundu até a criação da matriz do samba, a vida comunitária dos africanos e seus descendentes sob julgo da escravidão pautou-se pela falta mas também pela criação” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.106), como um grito mostrando aos portugueses e ao sistema que não é possível transformar homens em propriedade, não é possível se ser dono de alguém e por mais que infelizmente houve algo tão terrível quanto a escravidão, as individualidades e coletividades deram força para alguma resistência e criação. Algumas comunidades quilombolas ainda resistem no país e, assim como os povos indígenas, conseguem ter uma relação diferenciada com seus corpos e com a terra, precisando de uma atenção

e respeito para que esses territórios que ocupam possam continuar oferecendo o suporte de que precisam.

Os europeus em meio a esses corpos, com todas as suas violentas imposições e privilégios, com toda a soberba de se lançar o colonialismo ao mundo, e de tratar aos seus iguais com descaso e tirania, talvez tenham sido o povo que, dentro de sua própria e destrutiva ambição, mais perdeu suas relações corporais. Até hoje mantém-se vivas no Brasil tradições, ritos, cultos de origens ameríndias e africanas, todos repletos de conexão com as artes do corpo; há danças, lutas, incorporações, pinturas corporais, contato direto com o outro. Há uma ginga no existir e, como nos lembra Paola Berenstein Jacques(2003), no fazer urbano dos descendentes desses povos que permanecem em resistência nos dias e cidades de hoje, nos tempos e nos espaços. Há um poder do corpo que não foi esquecido pelos povos indígenas e pelos descendentes de africanos. Os europeus, no entanto, passaram por um duro processo de disciplinamento corporal -embora incomparável com o processo que eles quiseram impor a outros povos- como tentativa das instituições de intervir nos processos de subjetivação instaurados, principalmente da Igreja e do Estado, e transformar as potencialidades em força de trabalho.

Um exemplo dessas mudanças nas relações de trabalho e de corpo se dá nos primórdios das funções do próprio arquiteto, que converte-se em um fiscalizador dos lucros do capital. No século XV, a figura do arquiteto já existia enquanto um detentor da técnica do desenho, separando-o do canteiro e acabando com a figura do mestre construtor. Tem-se, então, a marcante criação da cúpula de Santa Maria del Fiore de Brunelleschi, que coloca a arquitetura no espaço de discussão da cidade, já que ela “não deveria ser relacionada apenas ao espaço da catedral e respectivos volumes, mas ao espaço de toda a cidade” (ARGAN, 2005, p.95), ao mesmo tempo que estabelece uma série de determinações que instauram uma nova função do arquiteto na obra que é a de organizar um tipo de canteiro favorável ao capital. De acordo com Sérgio Ferro(2010)¹⁴, para além de desenhar a Cúpula, Brunelleschi toma atitudes, após uma greve dos operários da catedral, instaurando essa nova função da arquitetura no canteiro. Ele aplica através de medidas simples a mais valia absoluta, estabelece um horário rígido e aumenta o tempo de trabalho (impedindo os operários de descer da cúpula para comer, o lanche era levado para cima a partir de então); e a mais valia relativa, que é um adensamento do ritmo de trabalho (proibindo a tradição de tomar-se vinho após o almoço).

Silvia Federici explica, em seu livro “Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva”, parte desse processo de alienação corporal ocorrida na Europa na transição da sociedade medieval para a capitalista. Segundo ela, no século XVI, com a Reforma Protestante e o surgimento da burguesia mercantil instaura-se um novo conceito de pessoa a qual abrigava dentro de si a ideia de bem e mal, em uma espécie de disputa interna do indivíduo; o que no século seguinte se concretiza como “um conflito entre a razão e as paixões do corpo”, colocando a razão como uma força do bem que deve ficar atenta às tentações da carne, de forma que os saberes do corpo não corrompam os poderes da mente. Uma batalha dentro do microcosmo do indivíduo, ou seja, uma batalha micropolítica. “De acordo com Max Weber, a reforma do

13. Sérgio Ferro, em palestra “Arquitetura e trabalho livre” na Universidade federal de Santa Catarina (UFSC) em 04/11/2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ztE5sJkWaI0&t=124s>
Acessada: 06/10/2020

corpo está no coração da ética burguesa porque o capitalismo faz da aquisição ‘o objetivo final da vida’, em vez de tratá-la como meio para satisfazer nossas necessidades; para tanto, necessita que percamos o direito a qualquer forma espontânea de desfrutar a vida.”(FEDERICI, 2017, p.243). Contudo, a autora coloca que, segundo Marx, com o advento da economia capitalista o trabalhador se torna dono de sua força de trabalho (diferente do escravo) para vendê-la por um determinado período de tempo, o que acaba tornando-a uma mercadoria e levando a uma separação do sujeito com seu corpo de forma com que o primeiro não se identifica mais com o último. O corpo passa a ser entendido como um capital. Porém, houve muita resistência para que essa dissociação entre o corpo e o sujeito acontecesse. Foi a primeira crise capitalista.

“(…) não foi pacificamente que os trabalhadores e artesãos expropriados aceitaram trabalhar por um salário. Na maior parte das vezes, se converteram em mendigos, em vagabundos e em criminosos. Seria necessário um longo processo para produzir mão de obra disciplinada. Durante os séculos XVI e XVII, o ódio contra o trabalho assalariado era tão intenso que muitos proletários preferiam arriscar-se a terminar na forca a se subordinarem às novas condições de trabalho.” (FEDERICI, 2017, p.245)

O que levou a multiplicação das execuções, e a criação das Leis Sangrentas, com o objetivo de manter os trabalhadores nas tarefas às quais tinha sido designados. Fecharam-se os banhos públicos e as tabernas, proibiram-se os jogos, estabeleceram-se castigos para a nudez e formas ‘improdutivas de sexualidade’. Dando forma a uma nova política contra o corpo, acusando-o de ser “fonte de todos os males”, num processo social bem estruturado e amedrontado pelos diversos ataques e pressões da multidão desapropriada nos nobres e burgueses.

“Não se pode esquecer que o proletariado mendicante e revoltoso- que forçava os ricos a viajar em charretes para escapar de seus ataques, ou a ir para a cama com duas pistolas de baixo do travesseiro- foi o mesmo sujeito social que aparecia, cada vez mais, como fonte de toda a riqueza. Era o mesmo proletariado sobre o qual os mercantilistas, os primeiros economistas da sociedade capitalista, nunca se cansaram de repetir (embora sem tanta certeza) que “quanto mais, melhor”, lamentando frequentemente a quantidade de corpos desperdiçados na forca.” (FEDERICI, 2017, p.247)

A compreensão do corpo como a maior fonte de recurso produtivo, principalmente em um tempo de baixo desenvolvimento tecnológico, o fez virar prioridade das políticas sociais como um “recipiente de força de trabalho, um meio de produção, a máquina de trabalho primária.”. Passa-se a entender o corpo como máquina, tendo Hobbes e Descartes como representantes intelectuais dessas teorias, nas quais o mental é separado do físico e o corpo passa a ser um receptáculo da alma, sem qualquer propriedade pensante, um “autômato robô”, como diria Descartes. Ao esvaziar-se o corpo de suas propriedades intelectuais pôde-se manipulá-lo, calculá-lo, embutir nele comportamentos, e interiorizar nele as relações de poder desejadas. Houve uma dissecação das propriedades do corpo decidindo-se quais deveriam ser reforçadas e quais desapareceriam, sempre em favor daquelas que mais interessavam a produção capitalista, ou seja, visando que as potências do corpo fossem transformadas em força de trabalho. Por conta desse pensamento foram perseguidas e quase dizimadas quaisquer práticas

que empoderassem o corpo de seus próprios atributos ou que ameaçassem de alguma forma a produtividade e a obediência. Deu-se o ataque a bruxaria e às crenças e saberes que iriam para além do que pode ser explicado pelo Estado, não há mais dias de azar nos quais não se pode sair de casa para trabalhar, ou profecias que direcionem às esperanças a um futuro distinto ou revolucionário, há apenas estatísticas que podem ser controladas e direcionadas e o relógio.

Ainda foi feito do corpo algum desprezo, atribuindo a ele a parte animal que deveria ser rechaçada em prol de uma parte humana e racional, transformando o corpo fosse algo “sujo”. Foram introduzidas à etiqueta, os talheres e o pudor com a nudez. Essa grande separação e rejeição do corpo como algo natural- que tem desejos, necessidades, prazer, poder - permitiu o adestramento de um proletariado que se recusava ao trabalho assalariado, e normatizou uma vida que depende do consumo para qualquer satisfação pessoal ou social. E com o avanço tecnológico e o desenvolvimento do capitalismo a novas instâncias, essa distância foi reafirmada e demarcada.

“Realmente, no século XIX, a rapidez assumiu uma característica diferente em virtude das inovações técnicas introduzidas nos transportes a fim de dar maior conforto ao viajante. Hoje, essa é uma condição que associamos ao descanso e a passividade, mas foi só aos poucos que a tecnologia transformou o movimento em uma experiência passiva. O corpo em movimento desfrutando de cada vez mais comodidade, viaja sozinho e em silêncio: anda para trás, do ponto de vista social.” (SENNETT, 1994, p.388)

Curiosamente diante dessa condição corporal de passividade, comodidade e de velocidade é que no final do século XIX e início do XX o corpo surgiu enquanto um objeto do saber, da ciência que criou-se para rejeitá-lo - isso dentro do pensamento ocidental, pois os corpos no oriente eram vistos de forma diferente. Segundo Courtine (2013), a tentativa de resgate do corpo aparece em três áreas distintas: na psicanálise, com Freud e sua tese de que o inconsciente humano se expressa pelo corpo; na filosofia, com Edmund Husserl e Merleau-Ponty, através da fenomenologia; e na antropologia, com Marcel Mauss e suas observações a respeito das “técnicas do corpo” e suas particularidades. O autor explica que mesmo com essa ampliação nos estudos do corpo, seus avanços eram barrados tanto pela busca da comodidade, exemplificada por Sennett (1994), quanto pelas rotinas de silenciamento e disciplinarização das nossas movimentações corporais, mencionadas anteriormente e que serão melhor elaboradas por Michael Foucault.

Foi, também, na primeira metade do século XX que a ideia de movimento como um elemento indissociável da arquitetura aparece, através de diversos pensadores ao terem contato com a teoria da relatividade de Albert Einstein, na qual “(..)o espaço não é tridimensional e o tempo não constitui uma entidade isolada. Ambos acham-se intimamente vinculados, formando um ‘continuum quadridimensional’, o ‘espaço-tempo’.” (CAPRA, 1975, p.76). Ou seja, a arquitetura adiciona a condicionante do tempo como um quesito inseparável da produção espacial e, portanto, da própria produção arquitetônica, urbanística e paisagística; se manifestando mais claramente através da ideia do movimento.

Um desses pensadores que, segundo MARTINS(2014), pode ser destacado pela sua influência sobre Lawrence Halprin é Walter Gropius, para ele “Essa mudança na concepção básica do nosso mundo, distanciando-se da ideia de um espaço estático rumo a um sistema de relações que se transforma continuamente, põe em movimento nossas capacidades de percepção intelectual e sensorial” (WALTER, 1956 apud MARTINS, 2014, p.80) o que o mesmo concluía reforçar a intensidade da vivência ou experiência espacial. Lawrence realmente incorpora a ideia do movimento como algo fundamental na prática projetual, mas o incorpora principalmente através da natureza. Utilizando dos próprios elementos que essa disponibiliza para criar o tempo de suas obras, inserindo a água de diversas formas nessas composições, mas trabalhando também com o vento, com o crescimento das plantas, e com o movimento das pessoas dentro de tal projeto.

Entretanto, o conceito de espaço-tempo sem se pensar uma relação direta com o corpo gerou a criação de espaços que, por vezes, desconsideravam o seu entorno; marcados pelos valores do racionalismo e da tecnocracia, registrados na Carta de Atenas(1933). Aos poucos, de acordo com Montaner(2013), foram surgindo arquiteturas que se relacionavam com seu entorno. O início dessa preocupação ocorreu na racionalista arquitetura organicista, com o trabalho de Frank Lloyd Wright e dos arquitetos nórdicos como Alvar Aalto; também há o apreço pelo lugar na arquitetura de Erik Gunnar Asplund, a partir do uso dos mecanismos da estética pitoresca. É importante constatar que o primeiro contato de Lawrence Halprin, que já era formado em botânica, com a arquitetura se deu em uma visita a comunidade experimental de Frank Lloyd Wright, a Taliesin East, em Spring Green, onde Wright conjuntamente com artistas e estudantes desenvolvia projetos experimentais de arquitetura em espécies de imersões projetuais.

Por esse contato, e por diversas outras experiências que serão abordadas no tópico “Movimento e Vida”, cabe aqui dizer que Halprin se considerava modernista, e foi muito influenciado pela ação de Frank Lloyd Wright e seu racionalismo orgânico. Acreditava no movimento moderno como ator social e que o mesmo não era excludente de uma visão projetual holística. Utilizando de diversas áreas dos saberes em suas atuações e buscando contato com elas, como uma proximidade com a psicologia, tendo como referência, principalmente, Jung e a psicologia da Gestalt; com a dança, com Anna, nos movimentos dos Happenings e também com Rudolf Laban e Noa Eshkol, estes últimos principalmente no que se refere a notação em dança.

“[...]Para ser propriamente entendido, Modernismo não é somente uma questão de espaço cubista, mas de toda a apreciação do desenho ambiental como uma abordagem holística a problemática de se fazer espaços para as pessoas viverem. Eu incluí ecologia, psicologia e valores sociais no meu processo como parte de uma abordagem moderna. O que é mais importante é que você descreve modernismo como uma rejeição ao ambiente holístico. Isso é muito incorreto. Talvez pós-modernismo! Mas modernismo, como eu defino e pratico, inclui e é baseado no arquétipo vital da necessidade humana como indivíduos bem como em grupos sociais. Isso é muito mais importante para mim do que qualquer fórmula para projetar espaços” (HALPRIN, apud MARTINS,2014, p.63)

Tal posicionamento é notório nas teorias e práticas de Lawrence, que inclui a relação com a paisagem, a natureza e os corpos como elementos fundantes de seus projetos. Essa falta de relação com o entorno, apontada em grande parte dos projetos modernistas, pode ser lida como uma falta de contato com o próprio corpo e suas sensibilidades, já que o “lugar está relacionado com o processo fenomenológico da percepção e da experiência do mundo por parte do corpo humano” (MONTANER, 2013, p.38). Porém, será que resgatar a ligação com o lugar é suficiente para regenerar as relações do espaço com o corpo? Courtine (2013) afirma que as normas de controle social foram atenuadas nos anos 50, 60 e 70, tendo nesse último ano as maiores transformações devido as mudanças sociais da época e, principalmente, aos movimentos de minorias de gênero, que como podemos observar na palavra de ordem da época “Nosso corpo nos pertence!”, reivindicava o corpo como pertencimento do indivíduo. O que levou o corpo ao centro dos debates culturais e alterou sua existência enquanto objeto de estudo.

É questionável a afirmação de Courtine sobre as amenizações das normas de controle sobre o corpo, já que são nas décadas de 60 e 70 que atual regime colonial-capitalístico atinge seu pleno poder e, segundo ROLNIK(2019), essa seria a real motivação de tantas respostas a nível micropolítico ocorridas mundialmente, como a própria reivindicação do corpo por parte dos movimentos feministas. A autora explica que nos 50 e 60, do capitalismo industrial, utilizava-se dos traumas decorrentes do nazismo e do facismo, cujos efeitos subjetivos ainda eram muito fortes, para difundir-se o comunismo como uma ameaça validada pelos horrores totalitários do Stalinismo, que reavivam tal memória traumática. Essa estratégia reverberava sobre os governos com tendências democratizantes, como o caso do governos de João Goulart (Jango), no Brasil, possibilitando os golpes de Estado dos anos 60 e 70, que trataram de relembrar aperfeiçoar técnicas de violências corporais, como modo controle e disciplinamento da população por toda a América do Sul. Além da Guerra do Vietnã, marcada pela interferência dos Estados Unidos com a utilização de armas químicas e bombas incendiárias. Sendo mais plausível que toda a ascensão micropolítica da época, e reconhecimento de paradigmas corporais impostos pelo poder, tenha vindo em resposta a horrores escancarados sobre o corpo e não por um atenuamento dos mesmos.

Foi nesse momento também que, por exemplo, Nietzsche faz uma inversão teórica a respeito da relação entre o corpo e o sujeito, mostrando que além da dominação da mente sobre o corpo, também há consequências dos fazeres do corpo sobre a mente. E no mesmo trajeto Michel Foucault aponta o corpo como alvo de uma tecnologia política, demonstrando como o poder utiliza do nosso corpo para nossa própria dominação, o que gera corpos docéis; aprofundando e expandindo o discurso do corpo nas ciências humanas.

“Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em com-

pensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso.(...) Quer dizer que pode haver um “saber” do corpo que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las: esse saber e esse controle constituem o que se poderia chamar a tecnologia política do corpo.” (FOUCAULT, 2014, p.29 e 30)

Contudo, a consciência e estudo do corpo ainda tem muito o que avançar e não são suficientes para a alteração dos espaços da cidade que permanecem com práticas hostis e disciplinadoras com relação aos corpos, materializando a tecnologia política do corpo ou a microfísica do poder, alertadas por Foucault. Essas discussões da época, décadas de 60 e 70, direcionaram a atenção de Halprin às movimentações corporais, de forma a intensificar suas experimentações de scores coreográficos, como partituras urbanas relacionadas às movimentações do corpo; assim como suas investigações sobre as teorias de participação e processos colaborativos (HIRSCH, 2014). Embora a palavra coreografar implique mais um disciplinamento do corpo, uma sequência pré-estruturada de movimentações, os experimentos de Halprin vinham no sentido de ativar o corpo para a vida urbana, de forma de legitimá-lo enquanto interventor desses espaços, possibilitando movimentos que rompiam com o ir e vir cotidiano. Tudo isso influenciado pelo meio artístico da época, com a emergência das questões pós-modernas e a transição, nas artes visuais e performáticas, do papel do público na obra, saindo da postura de espectador para a de participante ativo. Tais alterações na forma de se encarar a arte e a vida colocam em cheque o fazer urbano e a arte que envolve as questões do meio no qual se está inserido, ou seja, as artes que trabalham com as condicionantes corpo, espaço, e tempos. É onde percebe-se a importância da grande interface do trabalho de Lawrence com a disciplina da Dança, já que a proximidade entre os campos de atuação da dança e da arquitetura e urbanismo não se dá apenas em seus projetos, mas na atuação sobre essas três condicionantes, como constata Cabral Filho:

“Na verdade, podemos dizer que o corpo, o espaço e o tempo sempre foram tópicos centrais no desenvolvimento da dança e da arquitetura e não é difícil levantar uma série de similaridades entre os dois campos. De imediato nos vêm à mente o fato de que ambos, arquitetura e dança, lidam com o corpo, ou para ser mais preciso, lidam com o corpo em movimento no espaço. Nesse sentido lidam também com a imagem desse corpo que se movimenta pelo espaço. Também lidam com a questão da força da gravidade como um problema a ser equacionado: a gravidade como algo essencial que tem que ser levado em conta, quer seja para aceitá-la ou para desafiá-la. O desafio do salto se assemelha ao desafio do concreto que vence um grande vão. Assim se na dança temos as danças aéreas (como os balés da tradição ocidental) contrapostas às danças telúricas (como as danças de origem africana), na arquitetura temos a leveza lírica (como nas obras de Niemeyer) contraposta a um ideal de peso dramático (como nas obras de Le Corbusier).” (CABRAL FILHO, 2004).

Portanto, os dois campos questionam e propõe soluções de formas diferentes perante os mesmos tópicos de estudo. A dança trabalha através do corpo, partindo de suas questões e possibilidades para atuar nas esferas espaço-temporais, enquanto a arquitetura parte das questões e possibilidades espaciais para reverberar nas esferas corpo-temporais. A dança é um meio de movimentação corporal criativa que nos leva, através do autoconhecimento, à um conhecimento mais profundo das possibilidades de se gerar espaços e tempos. Considerando a influência da memória corporal em nossos processos criativos a dança se torna interessante ao estudo das criações urbanísticas, pois faz com que nossos corpos investiguem movimentações com as quais eles não estão acostumados. Ou seja, desloca a nossa percepção corporal de um corpo cotidiano para um corpo de experimentação e potencialidades. Com isso desloca também a nossa percepção espaço-temporal, de um espaço-tempo para um lugar-ocasião, como descreveria Aldo Van Eyck, “qualquer que seja o significado de espaço e tempo, lugar e ocasião significam mais. Porque o espaço na ideia do homem é lugar; e tempo, na ideia do homem é ocasião” (VAN EYCK, 1961 apud RODRIGUES, 2010, p.467). E os registros dessas novas percepções espaciais se podem se refletir nos projetos urbanos.

“(...) A cidade toma vida (somente) por meio do movimento e sua estrutura rítmica. Os elementos não mais são meramente inanimados. Eles atuam num papel vital, eles se tornam moduladores de atividade e são vistos em justaposição com outros objetos em movimento. Junto do espaço, o movimento flui, pisos e rampas tornam-se plataformas de ação, o mobiliário urbano é usado; a escultura na rua é vista e apreciada; e toda a paisagem da cidade toma vida por meio do movimento como um ambiente em sua totalidade a favor do processo criativo que é viver.” (HALPRIN,1963 apud MARTINS, 2014, p.81).

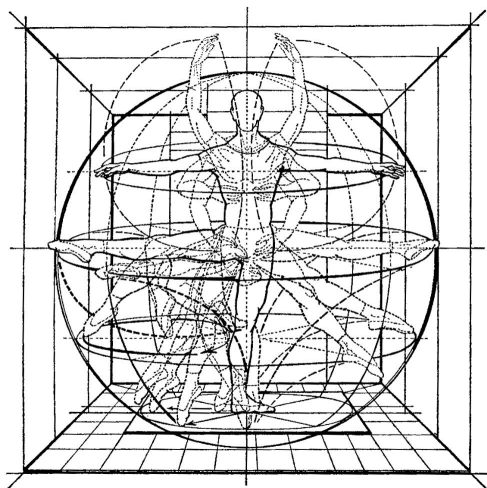


Imagem 10: Representação da Kinesfera de Rudolf Laban. KIRSTEIN, Lincon. O historiador da dança utiliza da representação da kinesfera para ilustrar posturas do balé clássico, em 1952. Fonte: <https://cinescontemporaneos.wordpress.com/2017/11/07/kinesphere/> (acessado 20/04/19)

Observa-se na fala de Lawrence o corpo em movimento como o real produtor dos espaços urbanos, é o movimento que dá sentido aos espaços projetados e os torna cidade. Há na dança estudos mais aprofundados sobre as possibilidades de movimento corporal, abarcando as direções corporais (frente, costas, esquerda, direita, cima, baixo, etc.), ou seja, para onde se tem a intenção de ir com o movimento; os planos de trabalho do corpo (baixo, médio, alto, horizontal, vertical, diagonal, etc.), ou seja, por onde temos a intenção de nos movimentar; as qualidades de movimento (denso, leve, lento, brusco, rápido, etc), o como se movimenta; e as intensões de movimento, ou o que se deseja transmitir com determinado movimento. O conceito da Kinesfera de Rudolf Laban abrange visualmente algumas dessas possibilidades e é a base para o sistema de notação criado por ele e estudo por Halprin. A Kinesfera é o “espaço vital que envolve o nosso corpo e que nos acompanha enquanto nos movemos. É a esfera de movimento, que se expande ou se retrai de acordo com nossa vontade ou possibilidade de exploração espacial. É um campo energético tanto físico quanto psicológico.” (LABAN,1990, apud. ALMEIDA, 2009), ela recorda das dimensões e direções que os movimentos corporais podem acessar, por representar todo o espaço que se pode mover e que se move junto ao corpo. Ela permite o uso de recursos de movimento que nem sempre são utilizados, contudo que temos disponíveis tanto no ambiente como no próprio corpo. E ao descobrimos novas formas de nos movermos adentramos também novas

perspectivas de interação com o outro e com o meio.

De acordo com MUNDIM (2016), Anna Halprin prossegue com o trabalho iniciado por Laban e por Isadora Duncan, propondo performances em espaços públicos, porém, de acordo com MARTINS (2014), essa começa a fazer questionamentos a respeito da dança contemporânea. Apesar da dança contemporânea ter quebrado vários paradigmas quanto às formas criadas pelo corpo, para Anna, ela apenas acrescentara novas formas ao repertório vigente, e continuava a exigir um preparo corporal específico e uniformizador para se estar dançando. Anna, então, passa a estudar a dança como uma forma de expressão corporal legítima de cada indivíduo, única e que todos podem, à sua maneira, executar.

“(...) percebeu que os padrões de movimentos atuais de um corpo eram refletidos por uma relação holística total com tudo que ocorria em sua vida. As relações entre corpo e espaço ficavam cada vez mais íntimas e configuravam-se cada vez mais como unidade perceptível. A compreensão de um corpoespaço movente, que percebe a dança como arquitetura e a arquitetura enquanto dança, a natureza como dança e a dança como natureza, a arquitetura como natureza e a natureza como arquitetura, reconfigura os modos de ação e compreensão dos conceitos que os sustentam.” (MUNDIM, 2016, p.1194)

A partir desse entendimento de corpoespaço movente, Anna estimulou Lawrence em suas produções e vice e versa, ambos fazendo várias propostas de performances em locais públicos, muitas vezes projetados pelo próprio Halprin. Para tais performances, bem como para explorar os processos criativos levando em conta os processos de subjetivação operantes neles, Lawrence criou, em 1968, um sistema de estudo de movimentos denominado “RSVP feedback loop” (RSVP ciclos de respostas). O ciclo foca-se em como planejar uma participação flexível na criação de um evento, pretendendo alcançar a acuidade perceptual e a mudança, ao invés de focar-se sobre o controle da situação teatral (ROSS, 2007).

O que quer dizer que Halprin responde aos estímulos da época utilizando os scores aplicados ao projeto de espaços públicos, com o intuito criar locais onde as respostas cinestésicas pudessem ser abertas, ou seja, sem um fim arquitetônico e urbanisticamente planejado. Há muitos meios de se orientar o processo criativo, dependendo do interesse processual e do objetivo pretendido. Dentre eles Lawrence buscava uma maneira de manter a performance o mais aberta possível, estabelecendo um processo afetivo com os participantes do processo projetual e também com os futuros colaboradores da vida urbana em questão. Ou seja, a estrutura do ciclo RSVP visava proporcionar o surgimento de um resultado criativo durante o processo projetual, ao invés de uma solução pré-determinada. Sendo de grande importância para a realização posterior dos “TakingPart Workshops”. Para Lawrence, a cidade era um eterno processo, que estava em constante modificação, assim como a natureza.

“Embora alguns possam afirmar que o trabalho de Lawrence Halprin está desatualizado, há muito a ser aprendido com sua capacidade de traduzir a consciência social em ação de design, particularmente em um momento que é novamente definido por descontinuidade, perturbação e inquietação. Com a renovada insistência global de hoje na democracia

participativa, expressa em eventos como a Primavera Árabe e o Movimento Occupy, que foi catalisada pelo crescimento explosivo das mídias sociais, a cidade voltou a ser um palco adequado para a performance pública e o ritual coletivo, tornando a relevância de Halprin ainda mais aguda.” (HIRCH, 2014)

O processo criativo de Halprin serviu para neutralizar os efeitos alienantes da reestruturação urbana maciça ocorrida antes das décadas de 60 e 70 com o advento do automóvel e a construção de inúmeras auto-estradas que pretendiam suprir uma demanda cada vez maior de veículos automobilísticos. Ele mitigou a degradação da vida pública, tentando reintegrar elementos como a escala, o ritmo, os fenômenos da natureza e da cidade histórica. Ao invés de negar a velocidade do automóvel, Halprin trabalha ela como mais uma sensação proporcionada pela tecnologia, incorporando-a aos projetos. Contudo, sem desconsiderar o abalo causado por ela no sentimento de pertencimento das pessoas aos lugares. Utiliza-se, então, de teorias do urbanismo que começam a valorizar a presença das pessoas na cidade, como os estudos de Kevin Lynch em “A Imagem da Cidade” e de Jane Jacobs em “Morte e Vida das Cidades”. Olhando para a velocidade dos automóveis como uma possibilidade a mais a ser explorada em seus projetos.

14. Este livro havia sido emprestado da biblioteca, com a pandemia não tive mais acesso a ele para conferir a paginação da citação, a qual não havia anotado.

Tais transformações urbanas, não se deram apenas em decorrência das novas tecnologias de transporte, houveram outras descobertas tecnológicas. Assim como a hegemonia do fordismo acarretou grandes mudanças sociais, “Horários rígidos, rotinas rigorosas, os gestos repetidos, a maquinaria impôs um ritmo muito distante da vida rural mediada pelas estações do ano ou pelas forças da natureza” (MARICATO, 2015)¹⁵, e também urbanas, “Os padrões do urbanismo modernista foram aplicados a uma parte das cidades formando verdadeiras ‘ilhas de primeiro mundo’ cercadas de ocupações ilegais, promovidas pelas favelas, cortiços e loteamentos clandestinos” (MARICATO, 2015); a globalização não atua muito diferente. O avanço da indústria do silício e todos os aparatos de comunicação por ela proporcionados, possibilitaram, também, toda a flexibilização exigida pelo neoliberalismo ao Estado, permitindo que empresas tenham suas sedes em um país, sua produção em outro, e seu mercado consumidor em um terceiro, por exemplo. Isso acarreta em Estados com suas políticas sociais diminuídas em prol das exigências das grandes corporações e do capital financeiro. Resultando socialmente em “desempregos, precarização das relações de trabalho, recuo nas políticas sociais, privatizações e mercantilização dos serviços públicos, aumento da desigualdade social” (MARICATO, 2015) e urbanisticamente através de “uma nova dinâmica regional” imposta por determinações externas ao governo em questão, sem qualquer respeito por suas particularidades e com interesses que fogem as necessidades locais visando o desenvolvimento do capital neoliberal.

“As revoluções informáticas, robóticas, telemáticas e o engineering biológico conduzem à criação de uma disponibilidade sempre maior das atividades humanas em detrimento do trabalho assalariado tradicional, à medida que a máquina assume as tarefas mais ingratas e repetitivas. Mais do que uma massa crescente de desempregados e assistidos pelo Estado, trata-se de saber se essa nova disponibilidade poderá ser convertida em atividades de produção de subjetividade individual e coletiva relativas ao corpo, ao espaço vivido, ao tempo, aos devires existenciais

concernentes a paradigmas ético-estéticos. E desse ponto de vista, eu o repito, as escolhas da arquitetura e do urbanismo se colocarão com uma acuidade particular, em um cruzamento particularmente sensível.” (GUATTARI, 1992, p.165)

Se há um avanço a ser feito nas possibilidades produtivas e nos processos de subjetivação relativos ao corpo e às cidades, Guattari (1992) propõe que esse exigirá sutileza no desenvolvimento da arquitetura e do urbanismo; para que não ignorem as questões mais urgentes dos corpos em prol dos interesses capitalistas. Dadas as crescentes revoluções tecnológicas, CABRAL FILHO (2005), ao recordar a frase de Mis van der Rohe: “sempre que a tecnologia atinge um determinado patamar ela se transforma em arquitetura” (ROHE apud CABRAL FILHO, 2005, p.76), observa que a tecnologia nos meios de comunicação já está em um patamar outro, para o qual o meio arquitetônico ainda não se transferiu. O autor aponta dois caminhos para que a arquitetura faça o salto necessário à superação tecnológica: a própria superação tecnológica no ramo, com a criação de novas interfaces de projeto e novas tecnologias de execução de obra; ou um deslocamento conceitual que abarque quais são as novas questões a serem respondidas pela arquitetura, e qual deve ser a renovação de sua produção; sendo que ambas as alternativas podem caminhar juntas. Ou seja, a questão não é o avanço tecnológico em si, mas as respostas que damos a ele enquanto sociedade, como o deixamos atingir nossos corpos e nossa produção espacial.

Encontramos uma busca por ambos os caminhos apresentados por Cabral no trabalho de Lawrence, quanto ao primeiro - superação tecnológica no ramo- o arquiteto paisagista acreditava que era necessário buscar novas formas de comunicar o projeto arquitetônico, a partir do desenvolvimento de novas tecnologias de representação gráfica que levassem em conta o movimento. Já sobre o segundo, um deslocamento conceitual possível é a transição da compreensão do projeto arquitetônico como um produto para compreendê-lo como um processo criativo. Buscamos nesses caminhos abertos por Halprin, alguma pista de como nos reapropriarmos dos saberes do corpo nos processos criativos arquitetônicos e urbanísticos, para projetarmos de uma nova maneira novos mundos possíveis.

Imagem 11: Lawrence Halprin pintando no Sea Ranch, fotografia de Charles Birnbaum.
 Fonte: <https://dirt.asla.org/2016/11/04/lawrence-halprins-evocative-landscapes/>



15. HALPRIN, em entrevista para o The Cultural Landscape Foundation, 2003

Adentraremos, então, à vida de Lawrence Halprin, para compreender a formação dos pensamentos e práticas já mencionados, como: a transdisciplinaridade de seus trabalhos vinculada aos afetos; a noção de comunidade; a construção espacial como processo, não como resultado; e o aprendizado com os movimentos da natureza e dos corpos, utilizando-se desses para as composições espaciais. Trataremos dos processos que contribuíram para sua formação até a criação do Ciclo RSVP e do procedimento “Take Part Workshops”, e demais experiências que alimentam esta pesquisa.

Lawrence Halprin nasceu no dia 01 de julho de 1916, em Nova York, onde passou sua infância e parte da adolescência, no Brooklyn. Suas origens tanto maternas quanto paternas são judaicas, e seus pais tinham uma grande participação na comunidade judaica, principalmente sua mãe que atuava em causas sionistas e foi presidente do Hadassah por dois mandatos seguidos iniciados em 1932. Tal engajamento social foi um grande exemplo para Lawrence, refletindo em suas buscas e carreira, assim como outras oportunidades também propiciadas por sua família. Por exemplo, a primeira experiência relevante à sua formação foi uma viagem familiar realizada em 1928 que abarcava: França, Itália, Egito e Palestina, sendo que no último permaneceram por quatro meses.

Seu tio materno Sydney Luria, que era responsável pela tutoria tanto de Lawrence quanto de sua irmã, era recém formado em advocacia, e foi quem apresentou a Halprin uma abordagem mais sensível do olhar, dispensando o ensino convencional e utilizando-se do ambiente a sua volta como fonte de aprendizado e informações. Sydney aplicava uma educação através das cidades pelas quais passavam, como descreve Ross (2007, p.38-40), a história dos próprios prédios e ruas que visitavam fomentavam o material que endossaria suas aulas. Foi ele, também, quem incentivou Halprin a registrar suas experiências em forma de desenhos, dando início à prática e recurso mais utilizado por Lawrence para pensar as espacialidades, os seus croquis.

Halprin¹⁶ reconhece seus pais também como mentores, dizendo que sempre houve muito encorajamento e suporte aos seus sentimentos artísticos, principalmente por esses observarem seu grande interesse por pintura e desenho, incentivando-o de diversas formas a aprimorar-se, como com frequentes visitas a museus e proporcionando viagens instrutivas. Em 1932, impressionado com a sua viagem a palestina, Halprin quis retornar a região, visitando desta vez os Kibutzim próximos a Haifa em Jerusalém. Houaiss, define os Kibutzim da seguinte forma: “Pequenas comunidades israelenses economicamente autônomas, baseadas no trabalho agrícola ou agroindustrial e caracterizada por uma organização igualitária e democrática, obtida pela propriedade coletiva dos meios de produção e da administração conduzida por todos os seus integrantes em assembleias gerais regulares” (HOUAISS apud MARTINS, 2019, p.31).

Durante essa estadia conheceu Yigael Yadin, um arqueólogo conhecido de todas as trilhas e sítios arqueológicos dos tempos bíblicos e romanos existentes na região, com quem fez amizade e que o conduziu em sua viagem. A experiência nos Kibutzim fez com que Halprin compreendesse outras formas de organização social, com as quais se simpatizou principalmente pelo modo como se davam a convivência e

o trabalho, não passando pelo lugar da competição e sim da solidariedade (ROSS, 2007). Uma das mais recorrentes enunciações de Halprin é de que trabalho e vida estão interligados, e que devemos buscar uma integração entre eles.

“Fundir, o quanto for possível, vida com trabalho e por trabalho eu quero dizer criação, criatividade, (...) se conseguir, inclua no seu trabalho o contato excepcional com pessoas dotadas de todos os tipos de criatividade para lhe ajudar ao longo da vida” (HALPRIN, apud MARTINS, 2014, p.26)

Nesta afirmação de Halprin observamos também seu apreço pela transdisciplinaridade ligada aos afetos, a sua simpatia pela vida em comunidade excedeu a admiração pelos Kibutzim e foi incorporada em sua carreira através de encontros e associações com pessoas dotadas das mais diversas habilidades criativas, que auxiliavam em suas produções espaciais. Tal fusão de conhecimentos é explicitada na sua relação com sua esposa Anna Halprin, mas também na amizade com John Cage, e com Joseph L. Henderson (psicanalista treinado por Carl Jung) nas tutorias com Walter Gropius, e nas diversas parcerias que estabeleceu posteriormente em seu escritório com Sue Yung Li Ikeda, Jean Burns, Dean Abbott, Don Carter, Richard Reynolds, Richard Vignolo, Saturno Nishita, Dean Walton, Dee Mullen, Dai Willians, Sholomo Aronson, Charles Moore, Angela Danadjeva, entre outros.

Em 1939, se formou em Botânica pelo departamento de Agricultura da Universidade de Cornell, assumindo logo após como pesquisador mestrando do Departamento de Horticultura de Wisconsin, e foi lá que conheceu sua esposa Anna ao frequentar a fundação Hillel, que era uma organização de estudos e vida religiosa judaica existente em muitas universidades americanas. Anna é graduada em Dança pela Universidade de Wisconsin, que era pioneira na formação professores na área e também tinha origem judaica, sendo frequentadora também da fundação Hillel. Por indicação de Anna, que acompanhava o interesse de Lawrence pelo desenho, ele visitou a comunidade experimental Taliesin East, em Spring Green, Wisconsin, que se tratava de uma iniciativa de Frank Lloyd Wright, que convidava diversos estudantes e profissionais de arquitetura, bem como outras áreas do conhecimento para coabitarem numa fazenda enquanto pensavam e faziam arquitetura, juntando as funções do convívio e moradia com o aprendizado e prática arquitetônica. Deste modelo experimental surgiram propostas como a Broadacre City, que era um modelo teórico de um novo tipo de aglomeração que integrava os meios rurais e urbanos, extinguindo sua separação física, fazendo uma crítica severa aos caminhos traçados na época como ideias de cidades, que se voltavam para projetos de megálópoles.

Wright, de acordo com MANNA(2008), acreditava que os indivíduos não deveriam ser vistos apenas como números e cifras, mas que deveriam ter direito à terra, ao ar e à luz, recursos que permitiriam uma vida digna e reaproximariam o ser-humano da natureza, diferente dos valores que vinham sendo implementados nas cidades pela industrialização, como uma vida impessoal, atomística, amorfa. E foi a visita a esta comunidade que despertou em Halprin o interesse pela arquitetura, principalmente ao ter contato, após a visita, com o livro “Gardens



Imagem 12: Taliesin East, em Spring Green, Wisconsin. Foto de Ruth Lin, para a the Frank Lloyd Wright Foundation
Fonte: <https://www.architecturaldigest.com/story/things-you-didnt-know-frank-lloyd-wrights-taliesin> (acesso 13/10/2020)

in the Modern Landscape” de Christopher Tunnard, que criticava os modelos tradicionais de jardins defendendo a responsabilidade social do projeto paisagístico e urbano, motivado pelo movimento moderno europeu. Segundo Halprin, Tunnard é responsável por ele ter se tornado arquiteto paisagista ao conseguir fazer com que a estética dos jardins se conectasse com a paisagem nativa, expandindo o sentido de paisagem, e por incorporar ao design as condições e demandas sociais (MARTINS,2014). Halprin, desde sua visita aos Kibutzim, buscou estudar as relações de comunidade, por isso o fascínio do mesmo por Tunnard ao vê-lo questionar como as condições sociais podem ser um fator integrante do design, sendo caro a Halprin as questões de “como a terra e a vida das pessoas em comunidades estavam relacionadas e como poderia-se aprimorar e melhorar a vida das pessoas nas comunidades por meio do design”. (HALPRIN apud HIRSH, 2014, p. 28).

Com interesse pelo projeto de jardins, Halprin cursou uma disciplina como aluno especial da faculdade de arquitetura e urbanismo local, e logo que conseguiu a titulação de mestre, ingressou no curso de Arquitetura da Paisagem da Universidade de Harvard, em 1941. O qual na época era dirigido por Walter Gropius, fundador da Bauhaus, que se mudou para os EUA por conta das perseguições políticas do Terceiro Reich (1933-1945). Apesar de ter incorporado aspectos da pedagogia da Bauhaus, o curso de Harvard não era uma extensão nem continuação da proposta da escola alemã, já que tal pedagogia era muito vinculada ao contexto político e social no qual foi criada. Dado o contexto dos Estados Unidos, o curso de arquitetura e urbanismo dirigido por Gropius se focou em outros interesses tornando-se “uma plataforma colaborativa focada inteiramente nos alunos e suas contribuições para o estudo das problemáticas advindas da pré-fabricação (standard, tema particular da cultura norte-americana) e na necessidade de solução para o problema habitacional.” (MARTINS, 2014,p.39), sendo o urbanismo o ponto de partida das pesquisas e intervenções.

Em Harvard, a proposta pedagógica se voltava ao trabalho coletivo, apostando na mescla de alunos de diversos níveis da graduação e estimulando-os à troca e compartilhamento de experiências. Halprin tinha colegas como Philip Johnson e I.M.Pei . Tal coletividade tinha como cerne não o nivelamento das habilidades de cada um, mas o destaque de suas singularidades, indo de acordo com a ideia de diversidade explorada posteriormente pelos autores do “comum”, como também por Deleuze e Guatarri em seu conceito de multiplicidade, visando uma criação e um viver comunitários, em oposição à uma massificação do coletivo. Uma das similaridades com a Bauhaus que deve ser evidenciada é a importância dada aos processos práticos, apostando na prática como uma “síntese de todos os fatores emocionais e intelectuais na concepção do estudante” (GROPIUS apud. MARTINS, 2014, p.39), o curso trouxe a raiz das experiências teórico-práticas desenvolvidas por Halprin posteriormente e reforçou o valor da criação voltada à uma prática comunitária. É importante dizer que Anna também desfrutou do ambiente experimental criado por Gropius em Harvard, na época ela começou a dar aulas de dança para crianças e também para os alunos do curso de arquitetura, de acordo com ROSS (2007, p.64), pela primeira vez Anna encontrava uma comunidade artística diversa que trabalhava com várias mídias e disciplinas. Anna descobriu como tra-

balhar o espaço em relação ao movimento de forma a fundir a dança e a vida das pessoas, descobrindo que “que todo corpo tem uma dança” (ROSS, 2007, p.66) e que a paisagem em que se está inserido interfere nas práticas corporais.

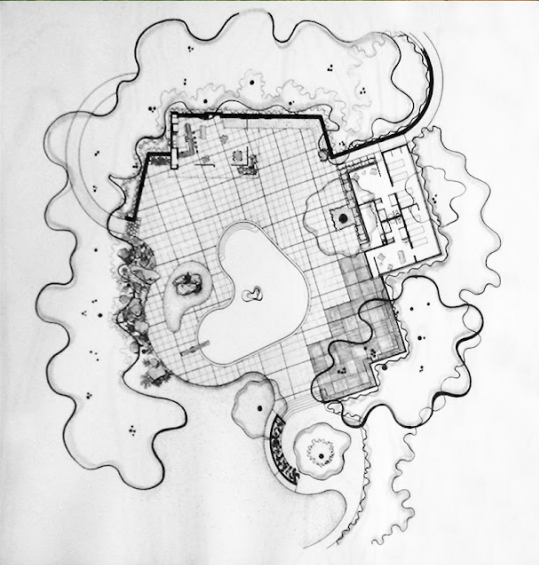
De acordo com HIRSH (2014, p.35), o ensino em Harvard também foi influenciado pelas circunstâncias mundiais da 2ª Grande Guerra, se voltando principalmente para problemas sociais de larga escala, como a reconstrução dos países mais impactados e habitações para os trabalhadores desabrigados. Halprin, frente à tal situação, teve que acelerar sua formação para poder se alistar na marinha dos Estados Unidos, compactando sua formação e concluindo o curso em 1943. Após treinamento militar na Flórida, onde foi habilitado a manusear equipamentos de navegação e radares, ele foi enviado para o navio contratorpedeiro USS Morris VII, que cobria o Oceano Pacífico, saindo da Califórnia rumo às Filipinas, servindo ao Tenente Junior Grade e tendo como principal função o manuseio de sistemas de navegação. Em 1945, quando estava para invadir Okinawa, o navio foi atacado por um avião kamikaze, rompendo-se ao meio, e Halprin foi enviado à São Francisco, na Califórnia, liberado dos deveres militares com licença de sobrevivente de guerra.

Lawrence teve, então, duas propostas de emprego em São Francisco, com auxílio de seu colega de Harvard Bill Wurster, uma de trabalhar como arquiteto no escritório do próprio Wurster e outra de trabalhar no escritório de arquitetura paisagística de Thomas Dolliver Church, situado no mesmo edifício. Tendo que decidir se seguiria carreira como arquiteto residencial ou como arquiteto paisagista, optou pela segunda. Enquanto ele estava na guerra Anna residiu na casa dos seus pais em Nova Iorque, onde atuou como dançarina na Broadway, trabalhando com uma das suas heroínas de infância Doris Humphrey e com Charles Weidman, no espetáculo “Sing Out, Sweet Land!”. Apesar de inicialmente hesitar, segundo Hirsh (2014, p.36), sobre deixar a Costa Leste para acompanhar Lawrence na Califórnia - já que Nova Iorque era o centro da dança moderna da época- Anna logo entendeu as novas possibilidades criativas que a Costa Oeste do país poderia lhe proporcionar através da conexão com o solo e com a pulsão de vida das pessoas comuns. Segundo ela, seu interesse era “criar a partir do solo e das pessoas uma dança saudável e renovada que seja viva e vital.” (HALPRIN apud HIRSH, 2014, p.36), ainda complementando “Estou ficando doente e farta da dança de Nova Iorque - é neurótica, excêntrica e em muitos casos estagnada e sem inspiração. A própria Nova Iorque cria um tipo distorcido de dança.” (HALPRIN apud HIRSH, 2014, p.36).

O impulso de se mudar para São Francisco também foi inspirado pelo despontar de duas grandes pioneiras da dança na Califórnia, Martha Graham e Isadora Duncan. Quanto a primeira, Anna se frustrou ao perceber que seu estilo era reproduzido quase que universalmente pelos corpos, vendo nele uma conformidade; já a segunda declarava que a paisagem da Califórnia tinha forte impacto sobre sua abordagem de dança “que era baseada no improviso, nas emoções, e nos movimentos e ritmos naturais do corpo humano” (HIRSH, 2014, p.36), da mesma forma como influenciou as experimentações de Anna, que se tornaram muito mais integradas com o ambiente que a cercava após a mudança

para a Costa Oeste. No caso de Lawrence a mudança de ambiente também foi transformadora.

“Para Halprin, a natureza selvagem e as paisagens exuberantes dos picos rochosos, vales e lagos cristalinos oferecidos pelas Serras Nevadas serviriam como suporte da reflexão que mudaria sua visão sobre a concepção da forma urbana em paralelo à produção da forma na natureza, observando as forças que a constrói e a modifica ciclicamente e traduzindo esse processo para um novo modo de pensar o significado, a estética e a ecologia no projeto urbano.” (MARTINS, 2014, p. 49)



Estar inserido nesta paisagem abriu, a ambos os Halprins, às possibilidades criativas. De tal modo que, apesar do grande aprendizado com os projetos de jardins junto a Church, Lawrence optou por seguir o seu próprio caminho, investindo em questões de outra escala projetual, a urbana. Church trabalhava principalmente com jardins residenciais, tendo uma abordagem modernista, que levava muito em conta as características do terreno e a relação entre o jardim e a casa. Church tem uma contribuição grande no paisagismo da época como um dos pioneiros em tal abordagem nos EUA, que levava em conta o jardim como um espaço de uso cotidiano - não de caráter apenas contemplativo- e fazia contraponto aos dogmas das Belas Artes majoritariamente aplicados até então. A época era favorável às experimentações em pequenos jardins, com o crescimento econômico, houve uma expansão dos subúrbios de classe média e, com eles, a inclusão de projetos de pequenos quintais residenciais - antes os arquitetos paisagistas só atuavam em grandes propriedades, ou seja, em um nicho de mercado mais restrito. Esses pequenos jardins privados foram um campo de experimentação perfeito aos princípios coreográficos de Halprin. Antes de deixar o escritório de Thomas, ele contribuiu significativamente para um projeto que ficou posteriormente conhecido como um ícone da vida ao ar livre do pós-guerra, o jardim da família Donnell, em Sonoma - Califórnia. Segundo HIRSH (2014, p.45), Lawrence ficou responsável principalmente pelo projeto da piscina e pelo caminho de acesso ao jardim, que foi cuidadosamente coreografado, compondo-se os percursos através de níveis desde a estrada principal de acesso à residência até o alto de uma colina na qual locou-se a piscina. No meio da piscina foi colocada uma escultura de Adeline Kent, pensada como um objeto interativo de quinas arredondadas para evitar acidentes.

“Quando eu terminei com Tommy foi muito difícil deixar o escritório, porque eu estava gostando, no final, fizemos o jardim Donnell juntos e as coisas iam bem. Eu gostava muito de Tommy e ele de mim, mas Thomas não estava realmente interessado nas questões sociais. Ele era um designer e um ‘cara’ maravilhoso, mas não queria mudar o mundo até onde vai o socialismo ou o sionismo (...)” (HALPRIN, em entrevista para o The Cultural Landscape Foundation, 2003)

Imagens 13 e 14: Fotografia e planta do Donnell Garden, Sonoma County, Califórnia, respectivamente.
Fonte: <http://www.moderndesign.org/search?q=donnell+garden>

Halprin abriu o próprio escritório em 1949, iniciando ainda com projetos de jardins residenciais, de acordo com HELPHAND (palestra em Harvard, 2019), chegou a projetar mais de 300 jardins privados sendo sua maioria nesse seu início de carreira. Sendo o Caygill Garden (1950-51) responsável por colocar Halprin na cena do design, tendo matérias a seu respeito publicadas tanto nos EUA quanto na Europa.

Trata-se do primeiro projeto no qual Halprin utiliza água corrente, ele a insere em uma piscina rasa e circular, para crianças, com uma fonte no meio e pedras do rio Big Sur, fora esse elemento Halprin cria no jardim mais 3 nichos circulares todos formados por elementos da natureza, uma horta, um nicho de pedras e uma churrasqueira. O arquiteto paisagista buscava em seus projetos da década de 50, estimular o corpo, os sentidos e as emoções ativando a criação intuitiva através do contato com o ambiente e de elementos espaciais como texturas, visadas e quedas d'água. A visibilidade do projeto do Caygill Garden permitiu que gradualmente o arquiteto passasse a fazer programas de uso coletivo, como “habitações coletivas, campi universitários, parques, pátios escolares” (MARTINS,2014,p. 54), até chegar, posteriormente, a uma reestruturação de seu escritório que o permitiu deixar o caráter privado para abarcar uma escala pública, se envolvendo com questões urbanas como o aumento do tráfego de veículos individuais e a preocupação e intervenção na perda de terrenos livres que as cidades vinham perdendo para os grandes investimentos imobiliários.

Ainda na década de 50, em resposta ao mercado de consumo com o crescimento dos subúrbios, começa a surgir a tipologia dos shoppings centers, de acordo com HISRH (2008, p.37) tentando se apropriar de uma qualidade magnética que era presente nos centros urbanos, com sua variedade de vida e produtos. Apesar de ter projetado shoppings, Halprin reconhece nessa tipologia certa esterilidade e uma uniformidade social, como expressa no artigo “The Last 40 Years” de 1984, no qual aponta os shoppings como uma tentativa de substituição da comodidade e vitalidade dos tradicionais centros urbanos, que estavam se esvaziando com o deslocamento da população para os subúrbios e com a invasão automobilística, propondo que uma das grandes qualidades trazidas por esses estabelecimentos era justamente a separação entre pedestres e automóveis.

Após a execução do Jardim da família Donnell, Halprin publicou na revista Impulso o artigo “The Choreography of Gardens” no qual ele propõe os jardins como um cenário para a “dança da vida”. Nesse momento se explicitam as influências de Anna em seu trabalho, segundo HIRSCH (2014,p.47), os experimentos dela sobre as respostas cinestésicas do corpo às condições do ambiente e às mudanças físicas e sociais da urbanização do pós-guerra, instigaram Halprin a desenhar os ambientes considerando as pessoas em movimento. Para ele os elementos compositores dos jardins passaram a ser um “guia para experiência cinestésica, ancorado no pressuposto de que uma das qualidades primordiais do espaço é servir de suporte à movimentação do corpo, oferecendo-lhe interação e riqueza sensorial.” (MARTINS, p.87). Essa linha de pensamento também foi utilizada em outros projetos de extrema importância nesse seu início de carreira, como o já citado Caygill Garden (1950), MacInteire Garden, o Deck para o jardim Simon Roof e o “Dance Deck”, projetado em sua própria residência localizada em Kentfield, Marin County, para a qual os Halprins se mudaram em 1952, e que tinha projeto arquitetônico de Bill Wurster.

“Como uma estrutura para atividades de movimento, o jardim pode influenciar nossas vidas tremendamente. Se ele flui facilmente em padrões interessantes de terraços e caminhos, variando sua textura de pavimentação sob os pés, e seus planos de fundo de folhagem e cercas,



Imagem 15: The Caygill Garden em Orinda, California, cortesia da Rondal Partridge Archives. Fonte: HIRSCH, 2014,p.50

Imagem 16: Dance Deck fotografado por Ernest Braun. Fonte: <https://flash--art.com/2020/05/anna-halprins-dance-deck/>

Imagem 17: Escadaria que desce para o Dance Deck, 1955. Fotografia de Ernest Braun. Fonte: HIRSCH, 2014,p.49



todos ritmicamente unidos, então ele pode influenciar os padrões de movimento das pessoas através de seus espaços assumindo o fino sentido de uma dança.” (HALPRIN, 1949, p.33)

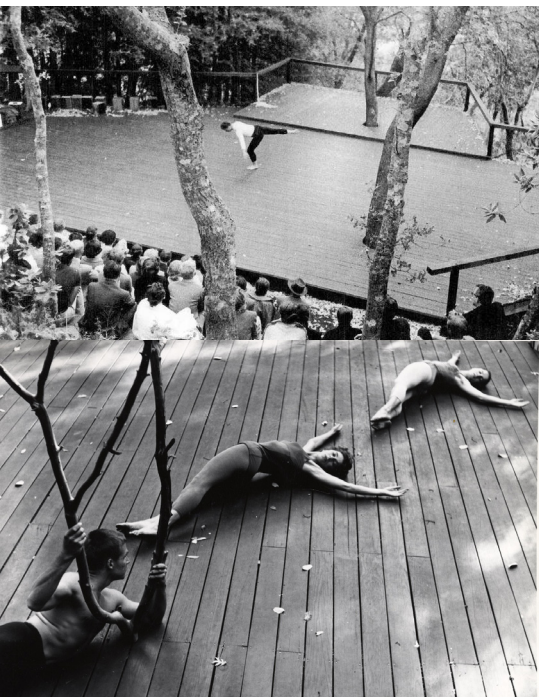


Imagem 18: Merce Cunningham no Dance Deck, 1960. Fotografia desconhecida. Cortesia de Anna Halprin para a revista “SFAQ - Internacional Art and Culture!”
Fonte: <https://www.sfaq.us/2017/11/anna-halprin-in-conversation-with-john-held-jr/>
Imagem 19: Dance Deck fotografia sediada por Anna Halprin. Fonte: <https://flash---art.com/2020/05/anna-halprins-dance-deck/>



O Dance Deck foi projetado para Anna performar, dar aulas e poder permanecer próxima às filhas do casal e acabou sendo um dos responsáveis pela formação da cena artística na região da Baía de São Francisco (BayArea), na Califórnia, que posteriormente passou a ser um foco da contracultura estadunidense dos anos 60. Ainda ocorrem diversos eventos, no local, que continua ativo tanto como casa de Anna, quanto como sede do Instituto Tamalpa criado pela mesma em conjunto com a sua filha Daria. O Deck foi palco dos primeiros experimentos de workshops realizados por Lawrence e Anna em conjunto, além de receber diversos artistas da época como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Robert Morris, Simone Forti, Merce Cunningham, George Maciunas, John Cage. A troca de influência entre Anna e Lawrence era intensa e mútua, da mesma forma como as experimentações de Anna trouxeram conceitos que possibilitaram a criação do “Dance Deck”, a existência do mesmo a forneceu novas vivências investigativas a partir de um espaço de cena completamente aberto à natureza e seus atravessamentos. A própria Anna considera o Dance Deck um ponto de virada em sua carreira, assumindo que ele deu a ela uma nova consciência dos elementos da natureza em sua crueza: do vento, da luz e da “física ativa” (HIRSH, 2014, p.51) das plantas, animais, montanhas...

Em 1960, Halprin criou a empresa interdisciplinar de design “Lawrence Halprin & Associates”, incorporando ao seu escritório projetos que tinham como ênfase os ambientes públicos. O grupo contava com “(...) arquitetos paisagistas, arquitetos, planejadores urbanos, ecologistas e cientistas sociais. Halprin e seus associados experimentaram coletivamente técnicas para neutralizar o enfraquecimento da vida nas ruas, causado pela reestruturação dramática do espaço urbano.” (HIRSH, 2012, p.117), dando novas formas as preocupações de criar espaços que estimulassem à participação popular e à movimentação dos corpos. No final da década de 50, nos EUA, com a força da indústria automobilística, foi criado o Federal Highway Program, referente a política nacional de transportes, que incentivava e financiava a construção de vias de transporte rápido conhecidas como “highways” ou “freeways”, possível pela lei federal de rodovias criada em 1956. O escritório de Lawrence Halprin estava muito associado às essas obras de infraestrutura viária, aproveitando as possibilidades de experimentação propiciada por esses processos radicais de reurbanização- marcados por um lobby da indústria automobilística e uma autarquia no planejamento da cidade. Tal processo, foi responsável por descaracterizar grande parte das cidades dos Estados Unidos. Martins aponta que mesmo inserido nesse cenário, e se beneficiando dele, o escritório de Halprin mantinha uma postura de tentar reestabelecer a qualidade do espaço urbano e afirma

Imagem 20: Interestadual-5, por volta de 1970, a esquerda da via na fotografia o centro comercial de Seattle e a direita a parte residencial também conhecida como área do hospital.

Imagem 21: Manifestação “Save us from teh freeway”
Fonte(ambas as imagens): HIRSCH, Alison Bick. The Fate of Lawrence Halprin’s Public Spaces: Three Case Studies. Orientador: John Dixon Hunt. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciência da Preservação Histórica) - University of Pennsylvania, Filadélfia, EUA, 2005

que essa é uma “realização palpável nos projetos Nicollet Mall, Ghirardelli Square, Seattle Freeway Park, Portland Open Spaces Sequence, dentre outros.” (MARTINS, 2014, p.76). Halprin acreditava que não era possível ir contra o processo de aceleração das cidades, no entanto utilizava as novas estruturas que estavam sendo criadas para propor novos tipos de espaços urbanos que exercessem um papel de reconexão com a natureza e com o próprio ser.

Por exemplo, no caso da cidade de Seattle, a infraestrutura viária realizada pelo Federal Highway Program se tratou da instalação da Interestadual-5 (I-5), uma autoestrada com doze pistas ao todo, localizada adjacente ao centro da cidade impondo um corte profundo na rede urbana antes estabelecida, que dividiu a cidade na parte central (comercial) à oeste e parte residencial ao leste. Concluída em 1966; já em 1977, segundo HIRSCH, a autoestrada se tornara a rodovia mais movimentada do estado com uma média de 133.290 veículos por dia, sendo que nos horários de pico mais de 13.000 carros por hora passavam por Seattle. Diante dessa diáspora urbana houveram manifestações populares e formou-se o grupo cívico “Forward Thrust” organizado pelo advogado James R. Ellis, que exigiu melhorias cívicas através de uma lista de propostas, envolvendo verba pública e civil.

Essa iniciativa popular se embasava nas críticas lançadas por Halprin no seu livro intitulado “Freeways”, de 1966, onde o mesmo contestava de forma otimista as novas grandes autoestradas que cortariam todo o país. Ele apontava as rupturas causadas pelas autoestradas nas cidades, assim como a grande perda de prioridades do pedestre em detrimento do automóvel; porém ressaltava as potencialidades emergentes de se criar novos espaços pensados para as novas dinâmicas da cidade, que eram atravessadas pelo corpo e pelo tempo acelerado do automóvel. Halprin deixa explícito seu ponto de vista a sobre essas mudanças urbanas ao falar do Freeway Park: “O truque é perceber a rodovia como parte da paisagem urbana e domá-la, em vez de reclamar dela.” (HALPRIN, apud HIRSH, 2005, p.70). Tal abordagem resolutiva, que incorporava o cenário imposto pelos novos meios de locomoção, pela indústria e pelo ideal de progresso da época permitia uma aproximação de Halprin com os gestores urbanos.

A proposta da comissão de Parques de Seattle, segundo a The Cultural Landscape Foundation (2006), se restringia a um parque em terrenos que margeavam a I-5, contudo Halprin os convenceu de implementar a solução proposta em seu livro “Freeway”, que incluía no projeto as terras sobre as autoestradas criando uma espécie de ponte-parque, ou “tampão”, como eles denominavam. Tido como o primeiro da sua tipologia, diversos outros dos EUA seguiram seu exemplo, a ideia era reduzir o impacto das autoestradas na pai-

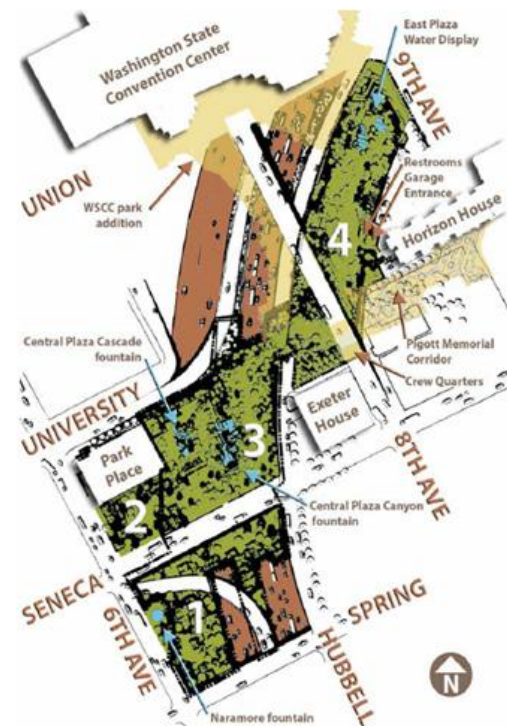


Imagem 22. Planta ilustrativa do local mostrando as principais características e áreas. Legenda: 1) Fonte Naramore e o Great Box Garden; 2) Praça Oeste; 3) Praça Central; 4) Praça Leste. Fonte: Landmark Preservation Board. <http://www.seattle.gov/Documents/Departments/ParksAndR>

Imagem 23: Great Garden Box, no Freeway Park, fotografia de Alison Hirsch, 2005.

Fonte: HIRSCH, Alison Bick. Chapter Three: Seattle Freeway Park, Seattle, WA. In: HIRSCH, Alison Bick. The Fate of Lawrence Halprin’s Public Spaces: Three Case Studies. Orientador: John Dixon Hunt. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciência da Preservação Histórica) - University of Pennsylvania, Filadélfia, EUA,

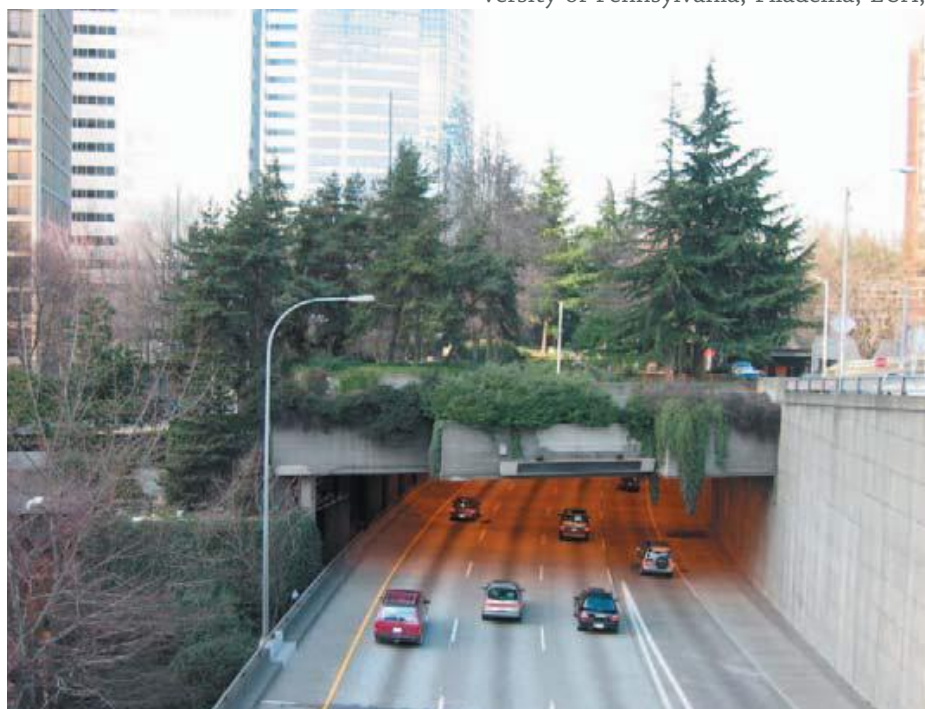




Imagem 24: Cascade Plaza fountain - Freeway Park. Fonte: Landmark Preservation Board. <http://www.seattle.gov/Documents/Departments/ParksAndR>

sagem tanto para o pedestre quanto para os condutores dos veículos, através dos recursos da natureza. A proposta do parque foi incorporada pelo intermédio do grupo cívico “Forward Thrust”, fazendo com que o parque Freeway fosse inaugurado em 1976, executado pelo escritório Lawrence Halprin & Associados, sob a direção de projeto de Angela Danadjieva. O Freeway Park é, segundo a fundação “The Cultural Landscape Foundation”, um dos “tratados mais convincentes” sobre a arquitetura da paisagem do pós-guerra ainda existentes.

“Os espaços interligados do parque fazem a evocativa das três principais preocupações do design da paisagem do pós-guerra, conforme descrito por Elizabeth K. Meyer: o carro, o jardim e a crescente consciência da ecologia.” (The Cultural Landscape Foundation, 2006)

O desenvolvimento dos processos criativos utilizados no escritório de Lawrence teve início em workshops realizados junto a Anna, denominados “Expetience in the Environment and Kinetic Environment Workshops”. Neles Lawrence pode experimentar leituras de paisagem que abrangiam outras formas de expressão que não apenas a verbal e/ou o desenho, ampliando seu campo de percepção através de técnicas do corpo e, com isso, ampliando também a inserção desse corpo nas intervenções paisagísticas. Ambos os Halprins criaram, com base nas experimentações desses workshops, o ciclo RSVP, que foi posteriormente desenvolvido nos cadernos de anotações de Lawrence. O ciclo trata-se de uma ferramenta para auxiliar no compartilhamento de processos criativos, e pretendia ser uma ferramenta para se pensar ambientes de forma coletiva.

“O workshop tem sido cada vez mais importante para mim, por explorar, com grupos de colegas e alunos, as origens dos “ambientes” por meio da experiência e não apenas da discussão... Agora começamos a desenvolver as técnicas do workshop em ferramentas pelas quais os cidadãos em suas próprias comunidades fazem contribuições significativas no planejamento de seus próprios ambientes. É disso que se trata o ciclo RSVP (que constitui a base da minha filosofia de trabalho), tanto o livro como a forma de olhar o mundo e trabalhar nele.” (HALPRIN, 1972, p.11)

Lawrence experimentou através de seus workshops, ou oficinas de criação, novas formas de perceber o meio ambiente, formas que eram captadas e expressadas por todo o corpo, não apenas pela voz, mas também pelos desenhos, pela música, pela dança. Algo muito marcante na vida de Halprin é a sua busca por um fazer comunitário, que o acompanha desde sua experiência nos Kibutzim e é reforçada em seu encontro com Anna, em sua formação em Harvard, e em sua experiência de guerra. Ele entende que esse ser comunidade atravessa barreiras organizacionais de ordem consciente e inconsciente, expectativas de posturas, comportamentos sociais, corporais, hierárquicos, que muitas vezes barram o fluxo criativo, assim como o próprio fluxo desejante. Halprin via na conexão com a natureza uma das maneiras de reativar outros tipos de corpos e de percepções espaciais, ele acreditava ser necessário fundir o quanto fosse possível natureza e vida. Nesse caminho, a partir da proposta do ciclo RSVP, Lawrence começa a explorar formas de aplicá-lo dentro do seu campo de atuação, ou seja, em projetos urbanos, criando o “TakingPart Workshops”, que eram oficinas de criativi-

dade que visavam o envolvimento da população no processo de criação da cidade.

No final dos anos 60 até a metade dos anos 70, Halprin se dedicou a esses procedimentos participativos, que trouxeram diversas experiências instigantes. O escritório apresentou contradições entre discurso e prática, embora valorizassem a experiência dos participantes engajados no processo de produção urbana, muitas vezes os interesses do escritório para com a cidade definia o resultado do trabalho. Dando ao processo participativo um caráter mais instrutivo sobre um modo de ver a cidade e gerar soluções projetuais para ela, do que uma criação conjunta como se propunham. Essa é uma das fronteiras que os profissionais que trabalham com processos participativos enfrentam, como e quanto intervir ou não-intervir dentro do processo? Até onde um conhecimento da autoridade técnica responsável é de ordem necessária e até quando é manipulação de uma abordagem específica? Não há uma neutralidade em quem conduz o processo participativo, então, como trazer a tona os posicionamentos e o intuito da participação proposta desde o início do trabalho?

Tendo apresentado os recursos que temos disponíveis para debater o corpo dentro dos processos criativos da construção espacial, vamos dedicar o próximo capítulo a esmiuçar as questões relativas aos scores, as Motations e ao ciclo RSVP, a fim de aprender com os processos realizados por Halprin e com os potenciais do compartilhamento criativo dentro da área da arquitetura e urbanismo. Para, posteriormente, em “V” estudarmos alguns desses eventos participativos realizados pelo escritório de Lawrence.

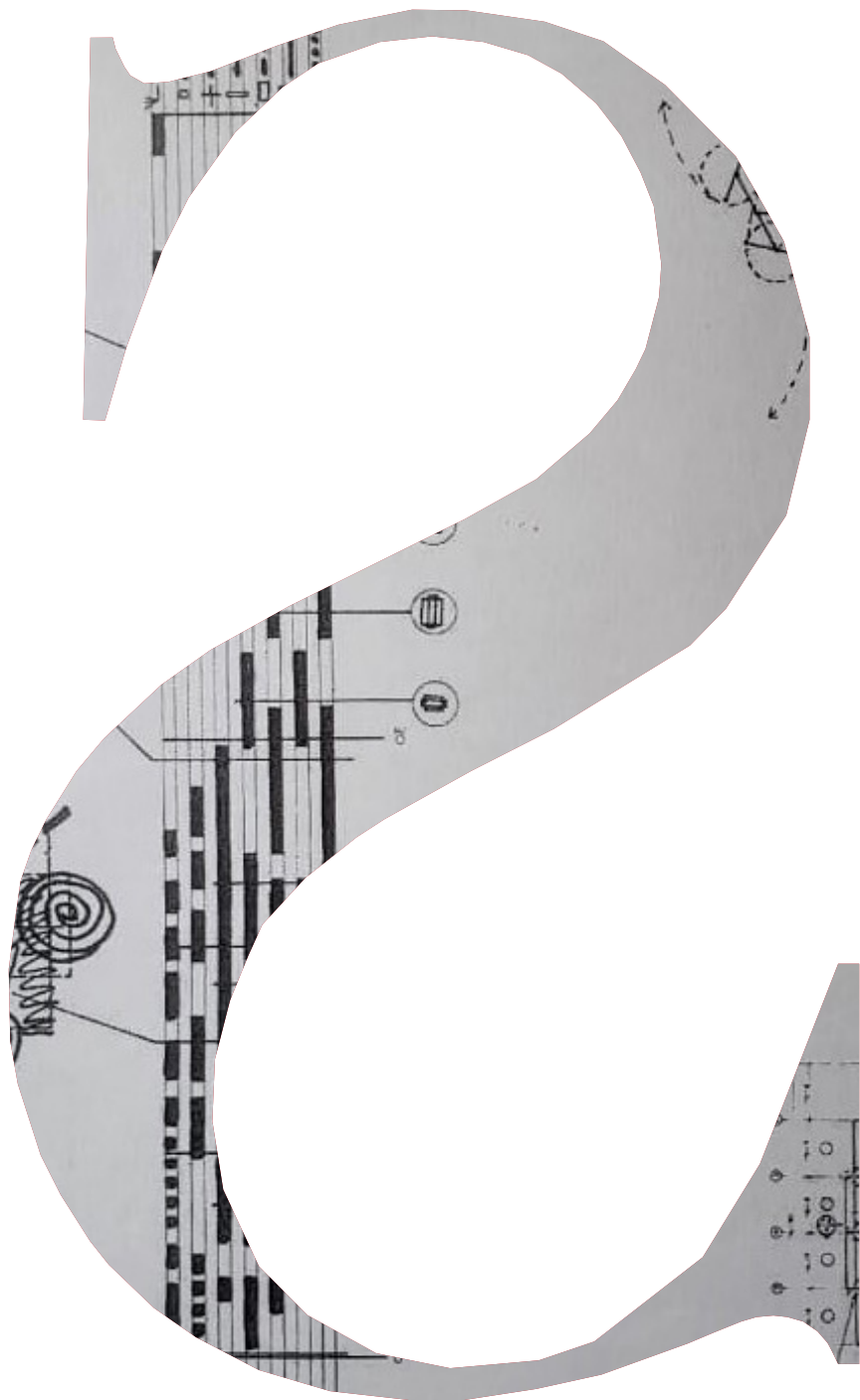


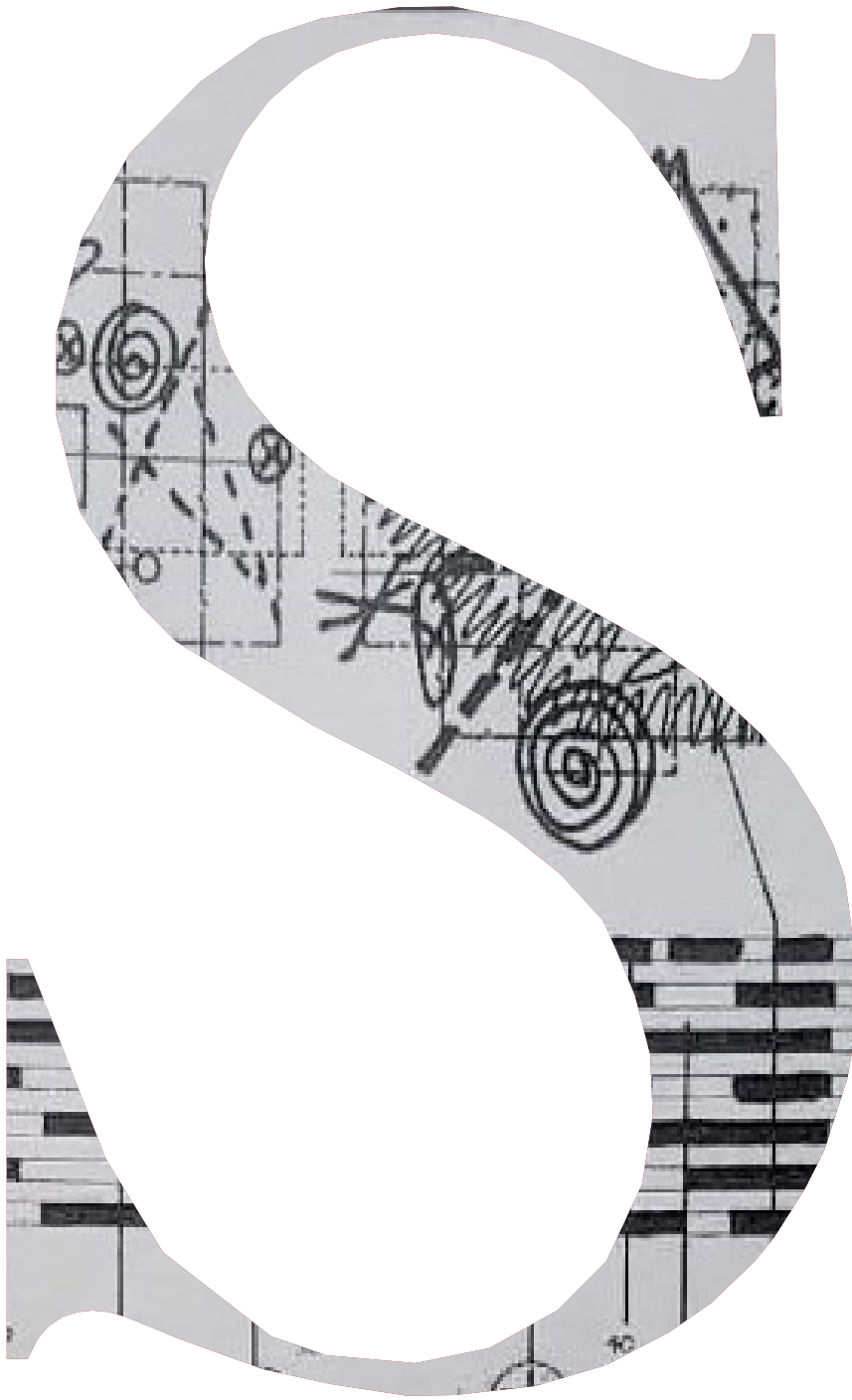
Imagem 25: Sequência de Espaços Abertos de Portland. Exemplo de design com a natureza. Imagens tiradas por Kenneth Helphand

Fonte: <https://www.asla.org/Portland/site.aspx?id=44134dR>



Imagens 26 e 27: Inspiração e projeto, exemplo de score com a natureza. Sequência de Espaços Abertos de Portland. Imagens tiradas por Kenneth Helphand
Fonte: <https://www.asla.org/Portland/site.aspx?id=44134dR>





SCORES | MOTATIONS

A comunicação durante o processo criativo é central em uma criação coletiva. Toda cidade é uma forma de expressão coletiva, mesmo que a criação de seus espaços esteja concentrada na decisão de poucos. Já que o caráter da urbe por si só envolve a todos os seus habitantes em constantes fazeres cotidianos. E mesmo que determinadas decisões urbanas fiquem a cargo de poucas pessoas, existe uma cidade informal sendo autoconstruída o tempo todo. Essa comunicação da criação pode acontecer de diversas formas e visar ou não a participação popular em seu processo. Para Lawrence o processo de comunicação criativa passa pelo uso dos Scores, que são ações ou notações que permitem que o processo criativo seja visível, “a qualidade essencial de um Score é que ele é um sistema de símbolos que visa transmitir, guiar ou controlar (de acordo como o interesse) as interações entre elementos como espaço, tempo, ritmo, sequência, pessoas e as combinações resultantes dessas interações.” (HALPRIN, 1969, p.7). Halprin esclarece que existem vários tipos de scores, voltados para as mais diversas atividades humanas, podendo ser um calendário, um croqui, uma fórmula matemática, uma coreografia, um diagrama, uma lista de compras, enfim, qualquer simbologia que expresse uma criação de proposição para um evento futuro. Eles são um instrumento que nos permite descrever determinada ação como um processo no espaço-tempo, e podem ajudar em casos onde se há barreiras comunicativas culturais ou de linguagem. Segundo o autor, o exemplo mais conhecido de Score são as partituras musicais, são símbolos que permitem com que a performance ocorra tal qual foi imaginada ou que permite a discussão da mesma para transformá-la em um novo Score.

“Eu vi os Scores como um caminho para descrever processos em todos os campos da arte, para tornar os processos visíveis e, assim, se projetar com os processos através dos Scores. Eu vi os Scores como uma forma de comunicar sobre esse processo ao longo do tempo e do espaço para outras pessoas em outros lugares e outros momentos, e como um veículo para permitir a participação, a avaliação (o feedback) e a comunicação.” (HALPRIN, 1969, p.1)

O autor ampliou o conceito de Score, que já era utilizado em determinadas artes como na música e na dança para abarcar também outros campos das artes, principalmente, o design de ambientes. De acordo com Merriman (2010), o termo Score era comum nos “Happenings” de Allan Kaprow ou em outras proposições criativas que envolviam improvisado em dança, e que Halprin tinha acesso por intermédio de Anna. Os Scores desses eventos artísticos eram comandos ou ações abertas a livre fruição das pessoas que estivessem comprometidas com sua performance. São coordenadas unificadas que permitem o aparecimento da pluralidade e das especificidades de cada pessoa no conjunto em criação. São partituras de ações a serem realizadas, sem mencionar o como fazê-las. É criar um campo comum no qual possamos nos expressar e agir coletivamente respeitando as diversidades, as vivências e as particularidades de cada corpo. Halprin denominou esse tipo específico de Scores que ocorriam nos Happenings ou nas proposições de Improvisação Estruturada em Dança de “Scores Abertos”, e os diferencia

dos Scores Coreográficos de alguma apresentação de dança coreografada, por exemplo, nos quais apesar do corpo continuar exercendo suas particularidades, as movimentações são todas pré-determinadas. Esses últimos, Halprin chama de “Scores Fechados”, não há um julgamento de valores nessa distinção, é apenas uma escolha a ser feita de acordo com a intensão e proposição da performance que se deseja criar.

Os Scores são um mecanismo de controle, e o que diferencia um Score aberto de um fechado é o grau de controle que esse exerce sobre a performance, sendo atribuída uma escala de 1 a 10 entre um tipo e outro, na qual “1” representa o polo de maior abertura e “10” o de maior controle da ação. Para o autor, esse grau de controle também modifica a qualidade da performance, não em um sentido de ser boa ou ruim, mas no de que os Scores abertos são focados no processo criativo em si, enquanto os Scores Fechados focam uma meta, ele os denomina de “scores orientados para o processo”, e “scores orientados para objetivos”, respectivamente. Lawrence coloca as representações projetuais convencionais de arquitetura e urbanismo - cortes, plantas, elevações, detalhamentos - como Scores Fechados, já que visam determinar uma proposta fechada de construção que deve seguir à risca as indicações dos desenhos, tendo alterações apenas em casos de imprevistos intransponíveis. O tipo de Score pode definir, então, o grau de controle que se deseja ter sobre o resultado da performance e, conseqüentemente, o grau de abertura às intervenções criativas sobre ele. Proposições, então, como a de Lina Bo Barde, onde a produção arquitetônica se dá no e para o canteiro de obras, ou seja, desenhos que são realizados in loco conforme as necessidades da obra e em contato com a população que usufruirá de tal equipamento, oferecem um caminho mais aberto de score do que um detalhamento todo realizado a priori dentro de um escritório, distante do canteiro. Para a escala da arquitetura e do urbanismo, na qual o participante da obra muitas vezes não tem escolha sobre estar ou na presença dela, os seus afazeres cotidianos o obrigam a estar em contato com as construções, mesmo que seja de forma indiferente, a participação da população no processo criativo se torna de extrema relevância para os processos da obra em sua construção e na sua pós-ocupação. Os vínculos gerados em um processo que envolve os moradores da região em que será executada uma obra traz o pertencimento aos cidadãos e uma “habilitação” a serem interventores naquele espaço após sua inauguração, dá “permissão” aos corpos de se sentirem criadores do espaço que frequentam e de modifica-lo caso seja necessário.

Outra observação pertinente de Halprin sobre as formas de representação convencionais é que elas - como qualquer outra linguagem de Score- restringem os resultados ao domínio que se tem sobre a técnica de representação utilizada. Além disso, há o limite inerente a própria ferramenta de representação, de até onde ela consegue comunicar. Por mais habilidoso que alguém seja em seu manuseio, existem coisas que são melhor representadas em outras formas de expressão, ou outras linguagens. Não concebemos algo que não conseguimos representar dentro de determinado sistema de notação ou score. Isso se faz nítido quando percebemos as transformações das tipologias das obras construídas após a invenção e consolidação de novos instrumentos de trabalho, como os programas computacionais de modelagem em três dimensões, possibilitando às arquiteturas contemporâneas a configuração de formas

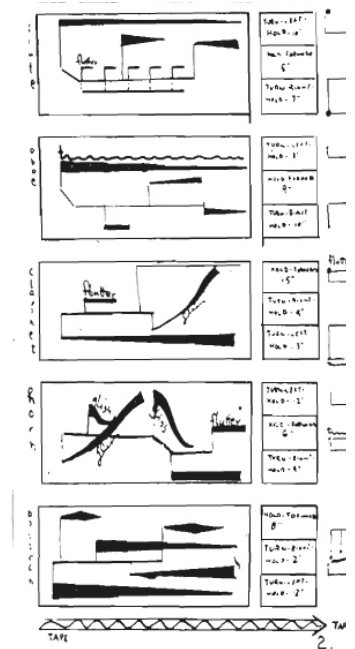
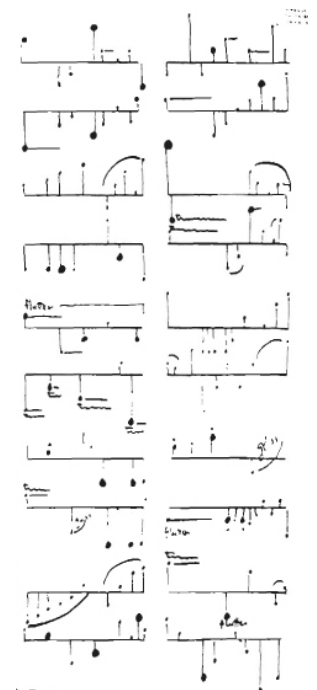


Imagem 28 e 29: Exemplos de Score feito por Rudolf Laban, um dos principais teóricos da dança no séc. XX. Fonte: <https://labanlibrary.wordpress.com/tag/rudolf-laban/> (acesado em 18/12/2018)



antes não usuais na área. Logicamente, há também o desenvolvimento de tecnologias e materiais de construção que permitam a execução de tais obras, contudo as ferramentas de criação são essenciais, ao ver do autor, para que haja a superação tecnológica nas demais áreas. São delas que vem as diretrizes que viabilizam o desenvolvimento das ferramentas que concretizarão esses espaços.

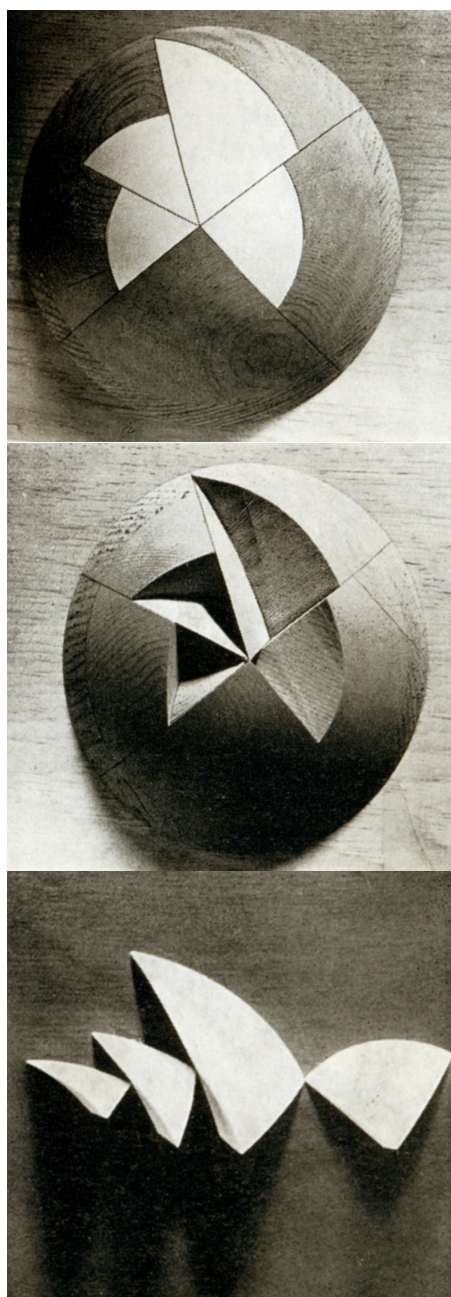
Halprin utiliza o exemplo da Ópera de Sydney para explicitar como os modos de representação convencionais as vezes não são a melhor forma de visualização de uma ideia ou criação espacial. “A Ópera de Sydney de Jorn Utzon – uma obra-prima da arquitetura complexa teve seu Score em outras técnicas que não as convencionais, sendo criada a partir do corte de segmentos de uma esfera de madeira. Isso nas palavras do próprio Utzon foi ‘feito tão facilmente quanto cortar uma laranja’” (HALPRIN, 1969, p.11), isso não significa que não foram necessárias outras formas de Score mais convencionais para a construção da obra, porém o princípio criativo e a visualização primeira da forma deram-se por outros caminhos. Além disso, parece muito mais simples a explicação de tal geometria através do recorte de uma esfera, do que de qualquer outra maneira que tentemos utilizar para transmitir a mesma ideia.

Quando o processo criativo é coletivo, há de se considerar quais são as técnicas de representação que os participantes-criadores tem domínio, para então se decidir por quais meios serão feitos os Scores. Quando há pluralidade dos propositores, provavelmente há também pluralidade de domínios expressivos, nem todos terão desenvolvido os mesmos mecanismos criativos. Alguns saberão desenhar, ou ler um projeto arquitetônico, outros terão um bom domínio da oralidade ou da escrita, assim por diante, sendo que se faz importante encontrar um arranjo de Scores que permitam a participação de todos os propositores no processo de criação espacial. Ao se trabalhar com um público diverso de propositores-criadores, devemos garantir a compreensão de todos sobre as formas de representação utilizadas, muitas vezes valendo-nos de mais do que um meio de expressão viabilizar a participação de todos, de modo que não se reforce as hierarquias já impostas socialmente e se permita com que todos possam contribuir dentro das linguagens escolhidas.

A escolha do Score depende das intenções criativas dos propositores. Se o Score será aberto ou fechado e por qual forma de linguagem ele ocorrerá é variável de acordo com as demandas de cada criação. Uma das importantes descobertas na pesquisa de Halprin, é que para além de apenas comunicar, tais dispositivos de expressão (desenho técnico, desenho em perspectiva, maquete, protótipo, descrição oral ou escrita, entre outros), influenciam no produto resultante do processo criativo. Quer dizer que os scores não são apenas um meio pelo qual se chega a uma resposta criativa que independe dele, ele é determinante dessa resposta. Trata-se da postura de criação escolhida, da forma de leitura espacial (no caso de projetos arquitetônicos e urbanísticos), que modifica a forma de trabalho e as respostas que serão dadas para um mesmo problema em questão.

Por exemplo, se as dinâmicas de contato se derem sempre por um campo da oralidade, pessoas que tem um maior domínio dos termos técnicos ou uma melhor retórica terão destaque e possivelmente inibirão outras pessoas que, por vezes, nem saberão que são capazes

Imagem 30: Score da Ópera de Sydney, segmentos de uma esfera de madeira.
Fonte: HALPRIN, Lawrence. The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment, 1969



de contribuir criativamente nesse processo. Isso porque é reproduzido um sistema hierárquico de saberes, de posições sociais, ou de alguma outra forma de organização que esteja estabelecida dentro dos lugares de fala. Como criar, então, um ou mais scores que sirvam de ferramenta para ampliar essa participação e incluir mais vozes e leituras criativas ao processo? Onde uma criança consiga contribuir, por exemplo. Mesmo que se permaneça dentro do campo da oralidade, é possível criar estruturas que quebrem com o padrão usual de respostas e façam as pessoas sentirem que podem se abrir para o processo criativo em questão.

“Os scores são não-hierárquicos, ou seja, tratam todas as pessoas, grupos ou elementos envolvidos na atividade com a mesma importância dentro do score. Conforme o processo acontece, isto é, conforme o score é reproduzido, a ‘influência’ de diferentes pontos de vista podem ser sentidos e seus pesos se alternam ao decorrer da atividade, mas o score em si não determina nenhum ‘pré-peso’ à entrada dos participantes. O score é pluralista.” (HALPRIN, 1969, p.190-191)

Como colocado por Halprin, as hierarquias e pesos irão aparecer, mas há como equilibrá-los com uma alternância entre eles ao decorrer do processo. Ademais, o score deve garantir a equidade na entrada dos participantes no processo criativo, para que tais pesos não se iniciem em discrepância. Apesar de não existir uma metodologia de score, já que eles simbolizam um processo e, por isso, não podem ser separados do processo em si, há algumas considerações que podem auxiliar em seu desenvolvimento. Para Lawrence (1969), é necessário que o score esteja claro a todos os participantes, isso inclui o nível de controle que o score terá sobre as ações, para que os participantes não fiquem confusos quanto às expectativas geradas. Para além de estarem cientes do score, os participantes devem estar comprometidos em segui-lo para que o mesmo funcione.

A forma como os scores são apresentados tem grande influência sobre o processo e sobre o desempenho, ou performance. Para Halprin, os scores devem sempre abrir opções ao invés de fechá-las, por exemplo se em um projeto arquitetônico há um local que deve permanecer desocupado, o score deve dizer “área livre” e não “não construa aqui”; “os scores devem dizer: ‘Sinto-me constrangido por essa observação’ e não ‘você não deveria ter feito essa observação’. Onde quer que existam limitações ou julgamentos dentro do ciclo RSVP, eles se encontram na parte R ou V.” (HALPRIN, 1969, p.190). Pequenas variações ou nuances no comando de um score, como os exemplos dados, podem alterar significativamente a experiência. Halprin dá o seguinte exemplo de pequenas variações em comandos de scores verbais feitos para definir a natureza de uma determinada experiência, que alteram significativamente a performance:

- I. Na viagem de São Francisco para o Sea Ranch, pare após uma hora e observe.
- II. Na viagem de São Francisco para o Sea Ranch, pare após uma hora e interaja com o ambiente.
- III. Na viagem de São Francisco para o Sea Ranch, pare após uma hora e represente graficamente o que você vê.
- IV. Na viagem de São Francisco para o Sea Ranch, pare após uma hora e espere até que algum acontecimento do ambiente o afete.

V. Na viagem de São Francisco para o Sea Ranch, pare após uma hora e registre: o que você vê; como você se sente.

Cada uma dessas variações revelaria, mesmo que sutis, diferenças marcantes na Performance (P).” (HALPRIN, 1969, p.190)

Esse exemplo nos ilustra um dos procedimentos que Halprin utilizava em suas oficinas, que seriam comandos verbais ou escritos que propusessem ao participante alguma forma de expressão sobre sua relação perceptiva com o ambiente. O fato do score não passar pela ordem do julgamento -não existe forma correta de se executar um score, existe o como você fez- auxilia no engajamento das pessoas em seu processo e na liberação criativa dos participantes. Pois faz emergir a variedade de pontos de vista, de repertório de vida e de movimentos de cada participante. Cada um interpreta o como fazer algo de acordo com a bagagem de referências que tem e com o que sente ao se deparar com aquele comando específico.

Outro questionamento a respeito das técnicas convencionais de representação arquitetônica, feito por Lawrence (1969), é que as mesmas não se voltam para a condicionante do tempo e, por consequência, do movimento. Para ele o movimento é inerente à vida e há poucos esforços para incorporá-lo no processo projetual. O interesse pelo movimento surge no autor tanto pela sua proximidade com as experimentações de Anna, quanto por suas próprias afinidades com o meio ambiente. Halprin aponta que “os processos naturais operam como as scores na sua qualidade ‘orientada por processos’, ‘processo visível’. Sobre essa relação ele explica que ‘scores se relacionam estreitamente aos processos naturais uma vez que não julgam, e não são orientadas para resultados’” (MARTINS,2014, p.121). Mesmo em seus primeiros projetos de jardins, já havia a exploração dos elementos estáticos do espaço como capazes de orientar as movimentações que ocorreriam através deles, sondando seu potencial coreográfico.

Para Lawrence, pensar a composição espacial passa por pensar as movimentações corporais que tal espacialidade irá proporcionar: quais visadas um determinado caminho gera, quais cheiros ele tem, quais dificuldades o corpo encontra em percorrê-lo. Os espaços são capazes de acionar o corpo, instigar as movimentações. Halprin não era o único de sua época a pensar o movimento como algo intrínseco à composição espacial, de acordo com Wasserman (2012,p.35), no mesmo período, os trabalhos de Gordon Cullen (1961), Kevin Lynch (1964) e Philip Thiel (1961), também exploravam e escreviam sobre o movimento dentro do processo de design.

Lawrence sente a necessidade de ferramentas de representação gráfica que dessem ênfase aos movimentos. O que não diz respeito a todas as possibilidades corporais passíveis de um lugar, mas de se poder discutir proposições e dinâmicas de movimento propiciadas por determinada espacialidade. Essas dinâmicas não se referem apenas aos corpos, mas também a outros elementos compositivos que fazem parte do projeto. Como reforça o autor, “As scores podem ser usadas para controlar elementos físicos sozinhos, sem a interação das pessoas. O que é necessário para que uma partitura seja útil é o movimento ao longo do tempo, ou seja, a mudança.” (Halprin, 1969, p.54). Tal ferramenta seria utilizada para planejar situações como: O crescimento e as modificações da vegetação, como sua floração, frutificação, mudanças de folhagem; o

controle de fontes de água, que tem seus jatos programados para realizar determinados desenhos e sequências de “liga e desliga” e de intensidades d’água; o mapeamento de um projeto ao decorrer das estações; as ações do vento e da chuva que tem uma atuação mais acentuada em determinada época do ano e em outra não; enfim uma ferramenta que permitisse aos profissionais outras dimensões de seu projeto que incluíssem a condicionante do tempo.

“Isso fez com que em 1966, Halprin publicasse um artigo introduzindo seu próprio método de notação do movimento direcionado ao meio arquitetônico e urbanístico, o chamado Motation, e que conforme ele aponta, se trata de um tipo de Score. A ferramenta de anotação baseia-se num sistema individual de quadros (frames) que se relacionam em dado tempo para representar uma sequência de acontecimentos num deslocamento.” (MARTINS,2014, p.117)

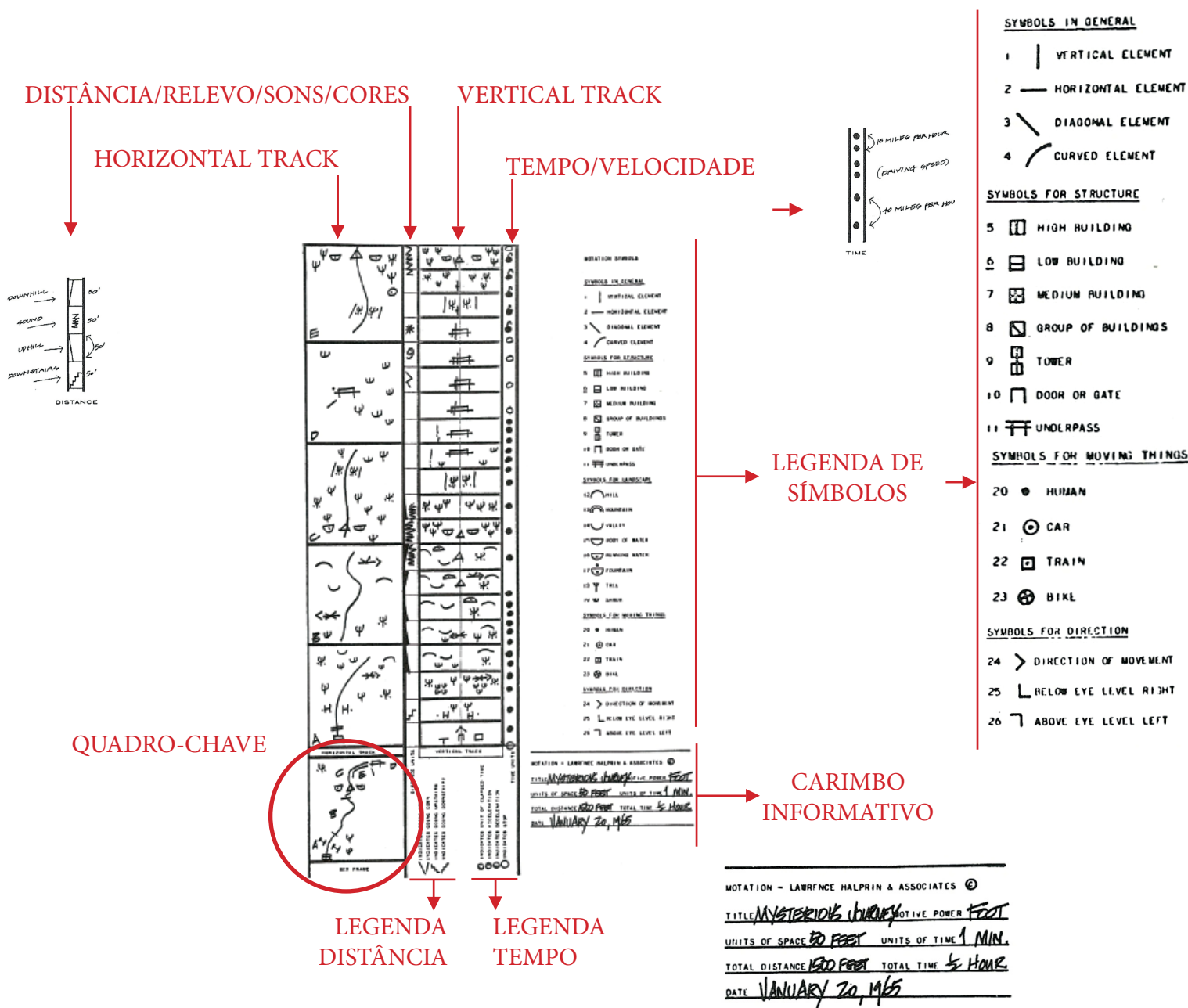


Imagem 31: Esquema feito pela autora a partir de imagem do livro Motation. Fonte: HALPRIN, Lawrence. Motation, 1966

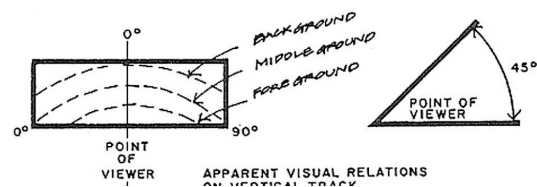


Imagem 32: Especificação do ponto de vista retratado na “Vertical Track” de uma Motation.

Fonte: HALPRIN, Lawrence. Motation, 1966

A Motation, é uma score dos movimentos do e no ambiente, ou melhor, é um sistema de símbolos que representam o ambiente ao decorrer do tempo, permitindo a visualização de suas movimentações. Esses símbolos são distribuídos por quatro faixas paralelas, que devem ser lidas simultaneamente e representam: o espaço visto de cima, como um mapa (horizontal track), o espaço retratado em vista (vertical track), o tempo e a distância. A primeira faixa, a “horizontal track”, forma vários mapas do ambiente, sendo que o primeiro deles é considerado um quadro-chave e os seguintes são sequências dele. Em outra faixa, a “vertical track”, tem-se a representação simbólica do que se é visto da perspectiva de uma pessoa ao decorrer desses “quadros mapa”, uma espécie de frame do percurso ou do acontecimento. Do lado esquerdo dessa faixa que representa as vistas tem-se a representação da distância percorrida, de possíveis alterações no relevo, além de também informar elementos especiais como sons, clima e cores. Enquanto do lado direito dela é indicado tempo, e por consequência a velocidade com que se percorre o percurso mapeado. Podendo-se com o decorrer da leitura das motations ter-se uma imagem do movimento que uma pessoa ou objeto realiza em determinado ambiente. Do lado dessas faixas há uma ficha que contém as legendas dos símbolos e um carimbo informativo, como os usualmente encontrados em pranchas projetuais. Os símbolos servem para informar algo graficamente e consideram tanto elementos de movimentação ativa, como pessoas, automóveis, ônibus, animais, vento, quanto os estáticos, a arquitetura, o terreno, os mobiliários urbanos, etc. “Halprin recomenda que este sistema abstrato de representação tridimensional não exclua os desenhos convencionais de representação do projeto arquitetônico, mas que seja encarado como um complemento, uma ferramenta que agrega novas simbologias. É um sistema que permite anotar condições existentes ou criar novas condições. Ele permite tanto anotar eventos existentes que envolvam mobilidade, quanto projetar através da mobilidade. É uma ferramenta para coreografar assim como para descrever.

Ainda que seja relevante como representação gráfica, a linguagem Motation é técnica e exige fluência na simbologia, o que a torna uma ferramenta difícil de ser aprendida e utilizada. Contudo, Halprin e seu escritório possuíam esta fluência na simbologia e habitualmente utilizavam o método em diversos projetos, como em Nicollet Mall. A pesquisadora Hirsh nota que a real contribuição do motation não está no fato de ser um sistema de simbologias, mas sim porque demonstra o modo como o arquiteto derivava a forma de uma sequência de movimentos coreografados e ‘desenhava formas no espaço como um dispositivo de scoring cuja função é guiar (e não impor) a experiência do movimento’.” (MARTINS, 2014)

A importância das motations está, como as autoras dizem, em demonstrar como Halprin criava o espaço para os movimentos, encarnando as formas arquitetônicas, urbanísticas e paisagísticas como uma Score, que conduz a experiência do movimento de seus usuários. Contudo, para além disso, está no como ele criou uma ferramenta de comunicação que o permitiu projetar da forma como gostaria. A atenção de Halprin para o movimento e para o estudo das Scores, lhe possibilitou identificar uma problemática projetual e propor uma alternativa de produção criativa a ela. Lhe proporcionou criar a Score adequada para o

tipo de intervenção que estava disposto a propor. Ou seja, as motations são uma das respostas criativas de Halprin para compor espaços a partir das movimentações tanto dos corpos quanto dos elementos da natureza. Todavia, Halprin não se restringia apenas às Motations em seus processos criativos, além delas o escritório fazia uso das scores convencionais de desenho arquitetônico (planta, corte, elevação, etc), de croquis, perspectivas, diagramas conceituais, diagramas de estudo do terreno, calendários de ações, e o que mais fosse necessário a criação. Reforçando sempre que as ferramentas a serem utilizadas dependem do processo artístico em que se está inserido, não havendo uma regra ou metodologia definitiva.

Portanto, a Motation é uma forma de Score que encoraja o design para o movimento. As relações entre o ambiente e o movimento costumam ser tratadas como fixas nos Scores e não inter-relacionais, como de fato se dão. É, mais uma vez, a separação entre os estudos do movimento, do corpo e do espaço. Halprin aponta que mesmo na dança os scores, como os propostos por Laban, costumam se concentrar em mapear os gestos e não o espaço em si, e coloca o movimento das pessoas no espaço como algo complexo de ser estudado e ainda muito pouco abordado. A Motation é, a seu ver, um incentivo para se projetar com o movimento e um convite para parar de associar o ambiente a algo fixo, imutável e separado do corpo. Natureza é movimento e os ambientes estão em constantes modificações. E mesmo que nem tudo possa ser planejado, essa consciência muda o caráter das ações a serem desenvolvidas (Halprin, 1969,p.71).

As relações entre corpo e cidade são uma das quais essa mudança de paradigma acarreta impacto. Ao pensarmos as Scores dos espaços levando em conta as movimentações causadas nelas ou por elas percebemos que os padrões de rua são grandes definidores dos padrões e modos de vida. Lawrence via os sistemas viários da cidade como Scores, utilizados para controlar ou orientar o movimento das pessoas, pois a própria vida urbana pode ser encarada como uma performance. “Seus padrões e configurações estabelecem as qualidades e o caráter da vida urbana, não para uma ou várias apresentações, mas para os padrões de vida das gerações futuras” (Halprin, 1969, p.85). Para o autor as Scores formadas pelas ruas não interferem apenas nos percursos e na velocidade dos movimentos, mas também na própria natureza dos eventos e acontecimentos de uma cidade. Os encontros e eventos que as ruas proporcionam são performados pelas pessoas ao participarem de suas propostas de percursos, visadas, escalas, etc. É claro que nem tudo é controlado e que há imprevisibilidade no que podem os corpos, mas há uma gama de possibilidades proporcionadas e incentivadas pelo ambiente das ruas que direcionam a performance. Por exemplo, as possibilidades de apropriação e as corpografias geradas por uma calçada de um metro de largura e as geradas por uma calçada de cinco metros são diferentes e influenciam nas possibilidades da vida cotidiana, como colocar mesas e cadeiras na calçada, andar lado a lado com amigos, esbarrar em um estranho ao virar a esquina, entre outras. Ele ainda reforça que esses padrões não são apenas visuais como costumam ser os estudos viários. Os scores lidam com diversas facetas da experiência humana, os cheiros das padarias, os costumes locais, o cruzar de olhares, a topografia, as corpografias, os esconderijos, os pontos de encontro,

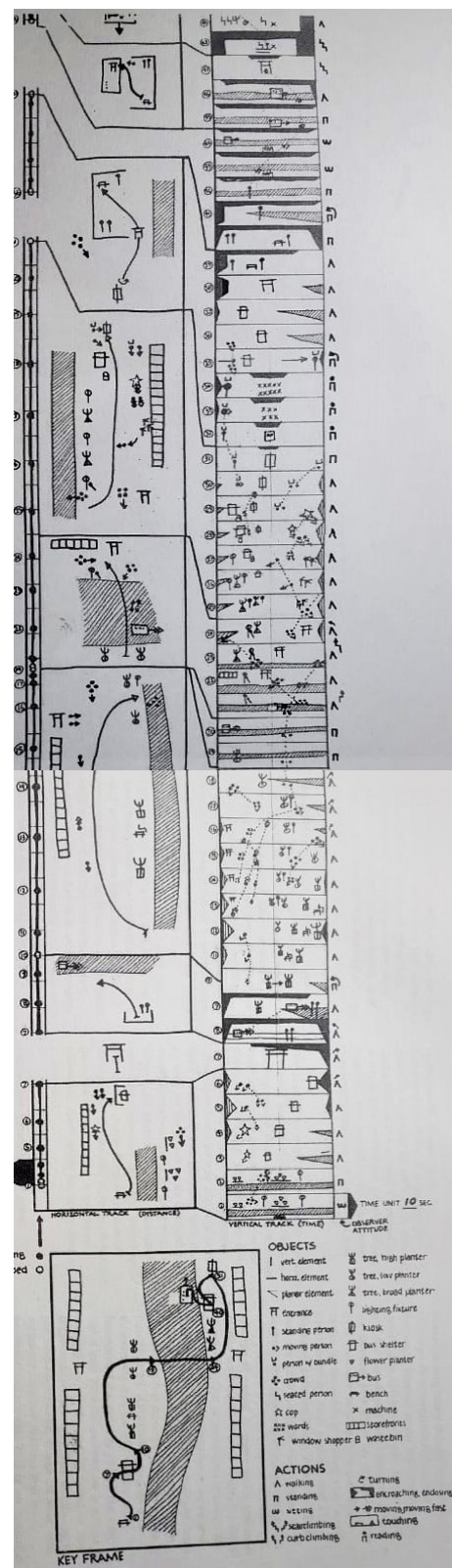


Imagem 33: estudo de Motation para a Nicollet Mall
 Fonte: HALPRIN, Lawrence. Motation, 1966

enfim uma complexidade de sensações estão para além das visadas e das experimentações visuais.

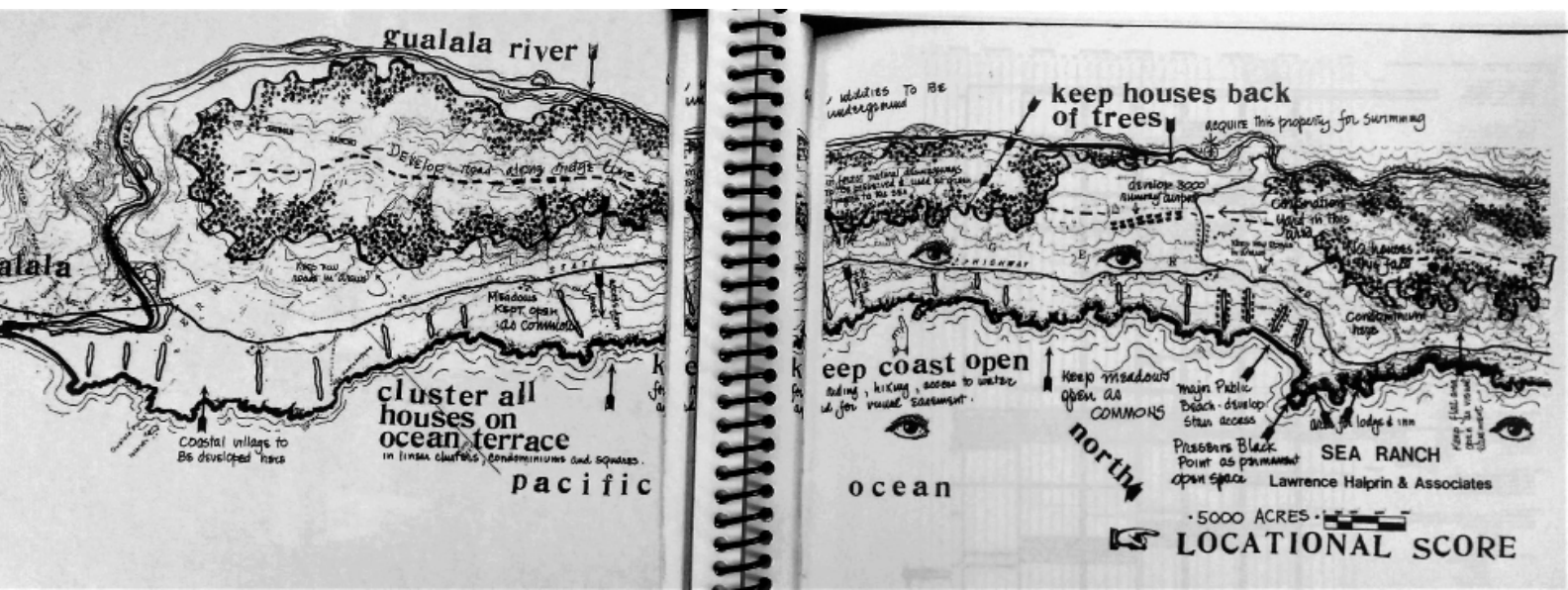
Segundo Hirsh (2014), Halprin aguça tal percepção no desenvolvimento do projeto para a Avenida Nicollet Mall. Ela é uma avenida comercial em Minneapolis – Minnesota, que se viu em um declínio acentuado com o crescimento dos subúrbios e a construção dos seus shoppings center. Halprin, que havia projetado alguns desses shoppings como o “Old Orchard” e o “Oakbrook Shopping Center” na periferia de Chicago, foi contratado, devido ao sucesso desses projetos, para fazer uma proposta de intervenção na avenida, visando atrair os consumidores e o fluxo de pedestres novamente para o local. É importante dizer que o maior envolvido do escritório Lawrence Halprin & Associates nesse projeto foi Thomas Brown, já que em 1962, o escritório estava com muitas demandas de serviço e que para além desses projetos como o “Sea Ranch”, a “Ghirardelli Square”, o “Market Street study” e o “San Francisco Freeways Report”, o arquiteto ainda estava finalizando o livro “Cities”. Mesmo assim, notar a diferença entre fazer um espaço comercial partindo-se de um terreno desocupado, como nos casos dos Shoppings Center, e realizar a mesma tarefa em uma Avenida no meio da cidade, cercada pelas condicionantes da malha urbana, fez Halprin perceber a potência dos Scores das Ruas sobre as movimentações corporais dos moradores, e o quanto esse Score influencia no estilo de vida de uma cidade.

“A implicação das pontuações para as ruas da cidade é, na verdade, que elas lidam com muitos padrões de comportamento além do visual. É por isso que algumas das mais belas ruas projetadas arquitetonicamente podem ser as mais monótonas, e por que muitas ruas sem qualquer distinção arquitetônica podem se destacar ao longo dos anos como lugares emocionantes para se estar. A arquitetura por si só não faz uma grande rua mais do que um belo cenário faz um ótimo teatro. Os dois dependem, finalmente, do que acontece e de quais interações ocorrem; o que geram na experiência humana.”

Imagem 34: Score realizado por Halprin, utilizado para compreensão do terreno no projeto para Sea Ranch.

Fonte: HALPRIN, Lawrence. RSVP Cycles: Creative Process and Human Environment. New York: G. Braziller, 1969.

Grande parte das vezes, há um planejamento dos sistemas urbanos, as ruas se abrem, crescem ou se destroem a partir de interesses dos agentes produtores das cidades, através de diretrizes de planos diretores, etc. As ruas nem sempre são planejadas previamente, existem ruas que apenas acontecem devido a algum percurso realizado constantemente pelos moradores de um lugar. Nesses casos os caminhos surgiram dire-



tamente da Performance (P) sem Scores e eram “improvisações” que, pelo uso constante, se tornaram fixas. As primeiras aldeias e comunidades são constituídas basicamente dessa forma e à medida que essas improvisações são usadas com mais frequência, mais construções são feitas nos seus arredores, fortalecendo tais percursos e padrões de ruas. Halprin acredita ser importante encontrar um caminho entre um plano diretor hipercontrolador e o não-planejamento das cidades, criando planos de ações que deixem propositalmente espaços vazios que possam ser ocupados, aberturas para intervenções. Falando tanto de um campo físico do espaço da cidade, quanto num campo criativo, dentro do próprio plano. Esse meio termo é complexo quando as disputas pela cidade são tão acirradas e explicitam conflitos de interesses discrepantes, desigualdade social e luta por espaços mínimos de condições de vida e exercício da pulsão de vida. Mas o autor colocava a solução desse meio termo e o encontrar desses espaços vazios, dentro do processo criativo e da construção das cidades, como sendo os processos participativos. Eles teriam, para Halprin, a possibilidade de ser uma real abertura para uma produção urbana que não tenha seus scores hipercontrolados pelas forças de poder.

Dados todos esses apontamentos dos níveis de interferência dos Scores, tanto na movimentação e vida dos corpos pela urbe, quanto na definição das possibilidades criativas de um processo, estudaremos a seguir as outras condicionantes que forma um processo criativo. Entendendo as motivações que geraram a criação do ciclo **RSVP** e os elementos que acompanham os Scores durante os processos de projeto.

O CICLO RSVP

Investigando os Scores em todos os âmbitos mencionados anteriormente, Halprin descobre que seu grande interesse de pesquisa são os processos de criação coletivos como um todo e não apenas os Scores. Ele se interessa pelo “pluralismo e pela força geradora de muitas contribuições para uma solução” (Halprin, 1969, p.3), contudo, os Scores sozinhos não conseguem abranger todas as nuances que tais processos contêm, já que existem características que são necessárias para alguns processos criativos, as quais extrapolam limites da própria essência do que são os scores.

“Como eu trabalhava apenas com os scores, haviam elementos que continuavam surgindo no processo criativo e que não eram cobertos pelo procedimento dos scores, principalmente porque os projetos ficam mais e mais complexos. Eu percebi que os scores não julgam, e que essa é uma de suas características primárias. Contudo, em muitas circunstâncias, algum ponto de vista externo deve ser alcançado, alguma seleção deve ser exercida.” (HALPRIN, 1969, p.1)

Além do feedback, outras duas etapas que não se englobam dentro dos Scores foram identificadas, elas são: a identificação de materiais e recursos disponíveis; e a performance, que se difere do Scores por este ser, normalmente, gráfico e anteceder o acontecimento, e aquela ser o acontecimento em si. Ao reconhecer esses outros três elementos fundantes do processo de criação, Lawrence, em conjunto com Anna, desenvolveu o ciclo RSVP. O ciclo seria um modo de visualizar o processo artístico de forma a torna-lo passível de compartilhamento. Nem sempre todos esses procedimentos precisam acontecer para que haja a criação, é possível, por exemplo, ir diretamente para a performance e realizar um trabalho de improviso. Halprin reforça ainda que há situações nas quais “a improvisação, por exemplo, ou respostas espontâneas são vitais para a liberação de energias criativas que podem permanecer trancadas em outras formas de trabalho. Essas energias podem ser proveitosas para o restante do ciclo ou permanecer isoladas nelas mesmas.” (HALPRIN, 1969, p.3), ou seja, o procedimento pelo qual se irá iniciar dentro do ciclo depende da situação criativa proposta. Podendo-se, assim, começar de qualquer parte e ir em direção a qualquer outra parte, operando em qualquer direção e com qualquer sobreposição entre os procedimentos. É possível, inclusive, não utilizar todos os elementos do ciclo em um processo. Contudo, Halprin recomenda que, no que diz respeito ao planejamento de ambientes, todas partes do ciclo sejam consideradas.

Como já foi visto cada letra do nome do ciclo representa uma etapa do processo criativo, para Wasserman, a configuração dessas etapas são semelhantes à abordagem padrão de planejamento e de design, podendo a primeira vista parecem óbvias ou serem confundidas, “(...) onde: Recurso = Inventário / Análise, Score = Design / Plano, Avaliação = Avaliação e Performance = Construir / Implementar” (WASSERMAN, 2012, p. 47). Mas o autor ressalta que a própria mudança nas nomenclaturas usuais já convoca o propositor-criador a repensar seu próprio processo criativo, retira o criador de uma dinâmica fechada e orientada para o resultado e o coloca para encarar as sutilezas de seu

próprio processo criativo. E, de fato, as alterações que podem parecer sutis a primeira vista, trazem mudanças profundas que permitem com que o ciclo seja aplicado a qualquer área da criação e não apenas ao design.

Sobre os Recursos (Resources), representados pela letra “R”, se referem ao que se tem disponível para a criação dos scores, tanto material quanto imaterialmente, eles estabelecem motivações, enunciam os objetivos, retratam o programa de necessidades, e determinam requisitos necessários para se iniciar o processo. O Score, representado pela letra “S”, como visto, descreve os processos que levam à performance. A Avaliação (Valuation), representada pela letra “V”, é a combinação das palavras “avaliação” (valuation) e “ação” (action), termo que Halprin e Jim Burns cunharam para designar o processo de feedback dinâmico, que leva à revisão consistente das pontuações ou das atividades do workshop. E a Performance, representada pela letra “P”, é o que estabelece o “estilo”, ou o como está sendo realizado o score, ela é a ação em si. Existem muitos inter-relacionamentos possíveis e o peso de cada etapa dentro do processo criativo é variável de acordo com o que se deseja para o próprio processo. Halprin descreve algumas combinações possíveis dos elementos no uso do ciclo RSVP através das seguintes representações:

1. Representa um Score fechado, onde há o controle do processo criativo, nela os Scores são um veículo, o mais preciso possível, para o cumprimento de um objetivo determinado. Nesse caso o Score é um veículo para a execução do programa, determinado em “R”, e não se permite nenhuma entrada criativa durante o processo em questão. Segundo Halprin (1969) esta abordagem se assemelha a da engenharia criando um sistema para a solução de um problema específico. “Exemplos: Foto da lua; Gráfico PERT do Bank of America; Partitura musical de Bach (diferencie da música de Bach); Engenharia de sistemas.” (HALPRIN, 1969, p.192)

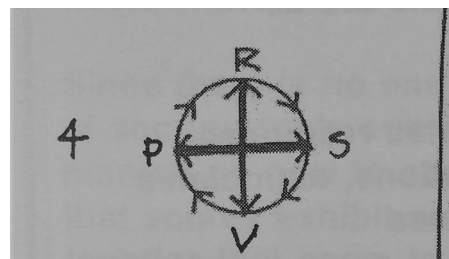
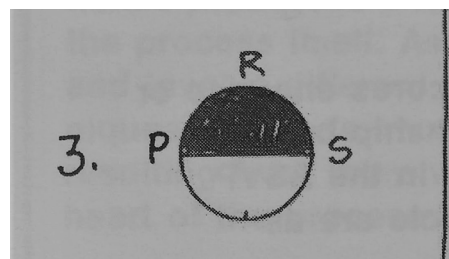
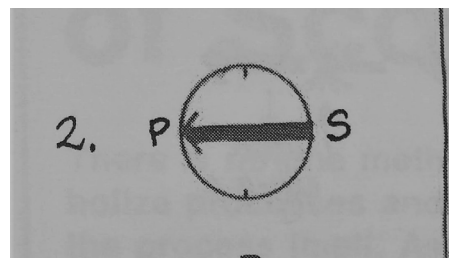
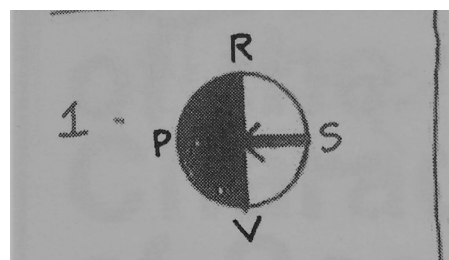
2. Representa um Score com quase nenhum controle da performance, não há nenhuma base programática, ou levantamento (R) para criação do Score. Neste caso a relação entre o Score e a Performance é de muita proximidade, sendo que a última se desenvolve diretamente do processo que foi energizado pela primeira. As seletividades acontecem durante a própria ação ou por alguma condicionante imposta pela própria partira, ou Score. “Tal relação é exibida por: Happenings; Nova música; Evento Driftwood Village; Pontuações Ecológicas” (HALPRIN, 1969, p.192)

3. Quando os Scores são criados a partir de uma base estabelecida, seguindo um programa, tendo algum controle sobre a performance, com um pequeno feedback ou alguma seleção realizada antes da elaboração do Score. Neste caso o programa enquanto um Recurso (R) pré-define os Scores e as duas etapas fazem ponderações sequenciadas para o que se tornará a Performance, com pouca ou nenhuma avaliação ao decorrer da ação em si. “Essa pontuação seria: Rali de carros esportivos; Placar de futebol; placares arquitetônicos” (HALPRIN, 1969, p.192)

4. Representa a utilização de todo o ciclo RSVP, onde o processo criativo passa pelos dispositivos de controle, avaliação, feedback, seleção, mudança e crescimento. Segundo Halprin é “a relação ideal em situações complexas, quando a Avaliação (V) se torna parte do padrão

Imagem 35: Diagramas de formas de uso do Ciclo RSVP.

Fonte: HALPRIN, Lawrence. RSVP Cycles: Creative Process and Human Environment. New York: G. Braziller, 1969.



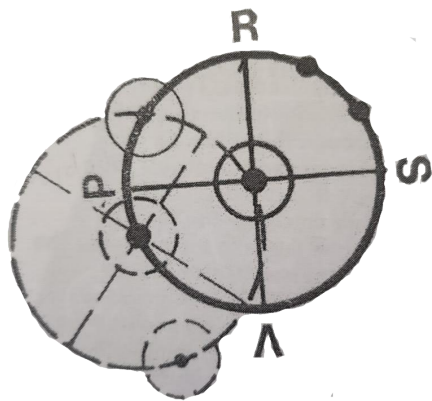


Imagem 36: Diagrama de Halprin sobre o funcionamento do Ciclo RSVP através de sobreposição dos ciclos voltado para o ego e voltado para a comunidade.

Fonte: HALPRIN, Lawrence. RSVP Cycles: Creative Process and Human Environment. New York: G. Braziller, 1969.

processual e é usada como um mecanismo de feedback para encorajar o crescimento da Performance” (HALPRIN, 1969, p.192). Avaliação aqui acompanha o processo, exercendo um julgamento e uma seleção orientada para intenção criativa em questão. Ele representa situações como: a interação comunitária, uma obra artística que se orienta para o processo ou o planejamento de uma comunidade.

O ciclo opera em dois níveis: um nível interno, pessoal, voltado para o ego, e um ciclo externo, comunitário, que se volta para o grupo, sendo que o ciclo comunitário ou grupal é composto também por todos os ciclos individuais engajados na atividade proposta. Com isso, Halprin quer, principalmente, incluir uma comunicação que segundo ele foi perdida no percurso do desenvolvimento da arquitetura. Segundo Halprin, no campo da arquitetura, planos e Scores eram usados para guiar e comunicar a imagem de um determinado edifício, mas eram permitidos aos artesãos (mestres construtores) uma ampla participação e aplicação de suas liberdades criativas individuais. Ou seja, os artesãos tinham poder decisório no processo criativo da construção podendo alterar significativamente a imagem do edifício proposto. Seus ciclos criativos internos eram respeitados como parte de um processo criativo maior que envolvia um ciclo criativo comunitário. Contudo, esse espaço foi sendo fechado ao longo da história, como nos elucidava Sérgio Ferro, através da implementação de novos materiais e técnicas construtivas dos quais os artesãos ainda não tinham domínio. Essas novas técnicas passavam por um detalhamento prévio que tinha o objetivo de deslegitimar os saberes construtivos vigentes até então, dos quais os artesãos estavam apropriados, e que conferiam a eles argumentos de negociação sobre o valor de seu próprio trabalho. De modo que, os artesãos foram desapropriados de sua própria potência criativa para que poucos passassem a ter o controle do processo construtivo em si. Isso tudo em prol da produtividade e de um fazer capitalista, que se utiliza de um Score fechado para ter controle dos fluxos de desejos que atravessam e constroem as cidades.

“Hoje, os trabalhadores da construção são simplesmente técnicos; tudo é precedido e prefixado, não apenas forma e proporção, mas os padrões de desempenho e as unidades pré-fabricadas repetidamente são definidos de acordo com dispositivos de Scores fechados. As tolerâncias são mínimas e os elementos mecânicos, elétricos e estruturais, devem se encaixar com grande precisão. O edifício moderno surge não em resposta à contribuição imediata de milhares de trabalhadores, mas como um evento pré-determinado, planejado com anos de antecedência e simplesmente com a lógica da linha de montagem.” (HALPRIN, 1969, p.10)

Ou seja, não só distanciaram o processo criativo dos executores da obra, como também o próprio desempenho, ou o “como fazer”, passou a ser monitorado de forma mais rígida e com menos possibilidades para a vazão criativa. Contudo, para Lawrence, há chances de se reverter essa abordagem através de uma abertura dos Scores arquitetônicos à criação coletiva, como também às condicionantes do tempo e do movimento.

“Felizmente, essa abordagem fechada e controladora não é necessariamente inevitável e existem técnicas pelas quais os scores arquitetônicos podem ser liberados da rigidez para permitir uma liberdade na forma

de construção, bem como a incorporação da interação do tempo, das necessidades de mudança, e da entrada de muitas pessoas no processo criativo.” (HALPRIN, 1969,p.10)

Algumas dessas técnicas, para Halprin, envolvem as partes “S” e “V” do ciclo. Os Scores em suas condições de abertura, já mencionadas, podem ser elaborados de forma a envolver todos os participantes do processo construtivo no processo criativo. E a Avaliação quando unida a um Score aberto, permite que se gere um feedback entre as pessoas ao invés de um mecanismo unilateral de julgamento, o que permite trabalhar o problema da comunicação dentro do processo. Halprin ainda se baseia em teorias do psicólogo Thomas Gordon para dizer da necessidade de se utilizar dispositivos de comunicação como a “escuta ativa” e o trabalho de um bom envio do “conteúdo mensagem”, de forma que o que é enviado e o que é recebido não sejam destoantes e cumpram seu propósito.

“O ciclo RSVP (...) originou-se dos workshops e depois foi desenvolvido nos cadernos de anotações... É um modo de tornar as coisas visíveis e de descrever e trabalhar com o processo em direção a objetivos mais importantes do que a metas predeterminadas... É aberto e inclusivo ao invés de fechado e exclusivo - uma maneira de tornar possível contribuições múltiplas e encorajar grupos de pessoas- ao longo do ciclo para influenciar e ser responsável pelo seu próprio destino na arte e na vida.” (HALPRIN, 1972, p.11 e 12)

O ciclo, portanto, foi criado concomitantemente às suas práticas e aplicações, entendendo os lugares das falhas comunicativas de dentro dos próprios processos que foram vivenciados. A partir desses experimentos, Halprin defende os Scores abertos, voltados para o processo e não para objetivos fechados. Tal busca pelos Scores abertos envolve todas as discussões que permeavam a época de sua criação, na qual a importância da experiência era valorizada. Ele foi desenvolvido em conjunto com as práticas dos workshops “Experience in the Environment”, que serão explanados no próximo tópico, seu homônimo. Consequentemente, o ciclo RSVP, por ele mesmo é considerado um procedimento em aberto que se desenvolve de acordo com sua própria prática nas experiências de criação coletiva. É uma ferramenta que possibilita aos propositores deixar claro aos participantes, co-criadores do processo artístico, os caminhos que serão percorridos e as intenções pretendidas pelos procedimentos criados.

Vale reforçar que no mesmo período experimentos parecidos de envolvimento do corpo no campo da criação se davam nas mais diversas facetas das artes por todo o ocidente, inclusive aqui no Brasil. Onde é possível evidenciar os trabalhos do artista plástico Hélio Oiticica, bem exemplificado pela sua obra dos “Parangolés”, que só se dá ao ser vestida por um público -participante- intérprete, bem como suas instalações como Ninhos (1966) ou os Penetráveis, PN2 (1966) - Pureza É um Mito, e PN3 (1966-1967); pela artista Lygia Clark, que tem incontáveis trabalhos nos quais não há um distanciamento entre o corpo e a obra, tal fusão vai se dando ao longo de seu processo artístico, tendo como obras marcantes: “Os Bichos” (1960), que eram esculturas dobradiças que encorajavam a manipulação por parte do público, a qual ela denominava de fruidores - já modificando sua condição de espectador para participante da obra, até chegar a trabalhos como “Eu



Imagem 37: Obra “Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa”(1967) de Lygia Clark.
Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2401>



Imagem 38: Registro fotográfico de experimentações de Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro)

Fonte: Imagem fornecida no curso “Arte, Saúde, Práticas”.

“Os Ciclos RSVP ofereceram uma abordagem participativa fluida. Os alunos do Ciclo RSVP tendem a querer “consertar” o processo, interpretando-o como uma técnica estática. Como muitos aspectos das ideias e pensamentos de Lawrence Halprin, os Ciclos RSVP tinham uma ideologia profunda por trás e uma estrutura específica para guiá-lo. A estrutura permitiu a incorporação de múltiplas vozes no processo e foi fácil o suficiente para lidar com o planejamento, design e coreografia de dança. Para Lawrence Halprin, o processo estava em evolução contínua. Em seus escritos, Halprin convida cada usuário a modelar e moldar o processo à medida que se envolve com ele, permitindo que evolua para cada grupo e indivíduo. E, por fim, para Lawrence Halprin, a beleza dos Ciclos RSVP é que eles podem ser aplicados em todas as disciplinas, em qualquer processo criativo, e podem oferecer um guia para a própria vida.” (WASSERMAN, 2012, p. 47)

e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa”(1967), trabalho desenvolvido para ser vestido por um casal, que experimentaria através de texturas internas a essas vestimentas (macacões ligados por um tubo umbilical) características relativas ao sexo oposto, e a instalação “A casa é o corpo: labirinto” (1968), na qual quatro compartimentos, representando as etapas: penetração, ovulação, germinação e expulsão, convocam a presença do corpo e seus esforços para a poder se vivenciar e concretizar a obra; também é possível ver tal transição nas experimentações de Anna Bella Geiger, principalmente no que a crítica chama de sua “fase visceral”, de 1965 a 1968, na qual a artista faz registros do ambiente após a presença do corpo, em experimentos propostos por ela a seus alunos, além das “representações fragmentadas do corpo como um possível mapa do microcosmo”(ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2020), encontrada nas suas pinturas como no quadro “Garganta”(1967).

Nesse contexto, então, o ciclo RSVP não serve para organizar ou categorizar uma atividade, mas para liberar o processo criativo dela, trazendo do corpo as soluções criativas para a composição da performance. A visualização do processo criativo se dá em diversas camadas corpóreas, e não pode ser traduzido em apenas uma linguagem. Ele faz, tanto prática quando conceitualmente, uma conexão com questões que nem sempre somos capazes de verbalizar. Os saberes do corpo são intrínsecos a criação do ciclo RSVP e são eles que expõe os entraves, preconceitos e bloqueios que muitas vezes ficam ocultos em nossas criações. Os quais percebemos, mas nem sempre conseguimos localizar em nosso corpo para poder superá-los. O ciclo facilita com que visualizemos o que acontece durante o processo de criação e com isso que encontremos mais facilmente as questões que nos incomodam ou nos impossibilitam de termos o desempenho que gostaríamos. Podemos, dessa forma, ver onde estamos nos concentrando mais, em quais etapas nos aprofundamos e em quais somos mais superficiais. Além disso, podemos fazer a escolha de quais caminhos percorrer dentro de nosso próprio processo de acordo com a proposição que pretendemos fazer.

O ciclo RSVP, então, não se trata de uma metodologia a ser seguida, mas ele oferece os recursos necessários para se atravessar o processo criativo de forma consciente dele próprio. Não chega a ser

uma estrutura definida, mas um meio. A professora Juliana Bom-Tempo costuma dizer sobre o trabalho da “Por uma Clínica-Poética” que ela é uma jangada para atravessarmos o caos, e é uma jangada, não uma ponte ou um barco, porque não pode ser uma estrutura rígida. É necessário um recurso que é estruturante e não é estrutura. Uma jangada tem uma tensão específica para ser amarrada, os nós que juntam as madeiras não podem estar muito frouxos, se não ela se desfaz, e não podem estar muito apertados, se não a primeira oscilação do mar a quebra. É necessário um ponto de tensão específico que permita que as madeiras continuem unidas, e que seja flexível o bastante para poder acompanhar às reviravoltas marítimas. O ciclo RSVP funciona como essa jangada, ele seria o nó que deve ser dado com exata precisão para nos auxiliar a atravessar esse mar de fluxos de desejos de forma a conseguirmos nos apropriar dos nossos processos criativos.

O ciclo, portanto, é da ordem da experiência e visa a experiência, e não uma meta pré-determinada. Esse é o ponto dúbio das experimentações de Lawrence, há o reconhecimento e desejo de se estar nesse lugar do desenvolvimento da experiência, mas nem sempre ele é alcançado, voltando-se para os resultados. Contudo, conceitualmente, o ciclo é voltado para o trajeto realizado sobre a sua jangada, no como as coisas acontecem. Quais nós se soltam, quais arrebentam, quais permanecem? É o “entre” que realmente importa, as conclusões são importantes, mas fazem apenas parte de um caminho de um ciclo que se reinventa constantemente, é um eterno exigir e existir das nossas potências de vida e criação. E pode parecer massante, mas quando aproveitasse o processo tendo as metas apenas como motivos para se caminhar, como horizontes, algo se desloca e um sentido que antes era encontrado apenas em alguns pontos do processo projetual passa a percorrer todo o percurso, trazendo o estar presente em todas as etapas do processo como a corda que amarra as madeiras, ou nossos recursos, dando-lhes a forma de uma jangada.

Imagem 39: Workshop realizado por Lawrence e Anna Halprin, 06 de julho de 1968, na Driftwood Village-Community, em Sea Ranch, Califórnia.
Fonte: <https://landscapearchitecturemagazine.org/2014/10/28/the-halprins-in-motion/> (acessado 05/01/2019)



EXPERIMENTS IN
ENVIRONMENT

Entendemos aqui por movimentos expressivos, as movimentações corporais não cotidianas que tem por finalidade o autoconhecimento e o reconhecimento das conexões do nosso corpo com o ambiente. É essencial falarmos sobre movimento quando falamos sobre o trabalho dos Halprins, pois foi a partir do interesse no movimento que todas as suas teorias surgiram. Inclusive o olhar para o próprio corpo. O corpo é um instrumento incrível tanto de percepção, quanto de expressão, é uma máquina de receber e cortar fluxos, como também é, ao mesmo tempo, a produção e a anti-produção. Anna e Lawrence iniciaram workshops denominados “Experience In The Environment” com o intuito de expandir as relações entre corpo e ambiente, trazendo uma expansão das possibilidades de criação tanto no âmbito da movimentação corporal, quanto no do design de ambientes. A ideia era aprimorar alguns dos experimentos realizados por Anna em Harvard, quando Lawrence era aluno da arquitetura. Bem como reforçar as influências do ambiente sobre os corpos e a potencialidade dos últimos em o reinventarem através do movimento.

O primeiro desses workshops foi realizado em 1966 e, como todos os outros, tinha um caráter imersivo, tratava-se de um mês de atividades com um grupo de pessoas em diversas ambiências. Dentre os participantes haviam designers, dançarinos, artistas plásticos, músicos, professores e psicólogos. Wasserman (2012) comenta que a classe social atingida era uma só, não havendo uma representatividade da estratificação social, porém, para autor, essa homogeneidade permitiu com que Lawrence aprimorasse as suas técnicas de condução participativa. Como também aguçou o interesse dele por públicos mais plúrais, com os quais trabalhou posteriormente em conjunto com Anna. Como, em sua maioria, os participantes eram ou dançarinos ou arquitetos, pensou-se em como incrementar as relações desses profissionais específicos com a natureza. Elaborando o evento de forma a fazer os “Designers desenvolverem uma compreensão sensorial intensificada do lugar, enquanto dançarinos aprenderiam a abraçar a ideia da espacialidade como determinante de padrões de movimento” (WASSERMAN, 2012, p.44). O evento, em todas as suas versões, tinha um caráter experimental e formativo e foram altamente influentes na transformação das ideias de “coreografia, participação, exploração e criatividade coletivas” (MERRIMAN, 2010, p.427). Do mesmo modo eles também contribuíram significativamente para o desenvolvimento do ciclo RSVP e para a estruturação dos “Taking Part Workshop”; onde o primeiro era a base dos eventos propostos, porém ainda em formação, e o segundo teve nos “Experience in the Environment” sua inspiração criadora e utilizou diversas das ferramentas e habilidades neles desenvolvidas.

Daremos ênfase para o workshop conduzido em 1968, que teve o compartilhamento da condução com Paul Baum (consultor do jornal “New York, New York”). O Evento durou 24 dias e ocorreu em três localidades distintas: a cidade de São Francisco, a cada das Halprin (em



Imagem 40: Lawrence Halprin, Anna Halprin, e Charles Moore (arquiteto), 4 de julho, 1966, no Sea Ranch, CA. (A imagem foi cortesia de Lawrence para o arquivo: The Architectural Archives, University of Pennsylvania)

Fonte: HIRSCH, Alison Bick. *The Fate of Lawrence Halprin's Public Spaces: Three Case Studies*. Orientador: John Dixon Hunt. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciência da Preservação Histórica) - University of Pennsylvania, Filadélfia, EUA, 2005.

Kentfield) e no Sea Ranch, com o tema principal “comunidade”. Sobre o qual Halprin explana as intenções de procedimentos: “Começaremos com uma exploração contínua da consciência do indivíduo e estenderemos essa consciência para sua interação com o meio ambiente. A partir disso desenvolveremos a ideia de interação do grupo com o meio ambiente, o que levará ao desenvolvimento de uma compreensão de grandes comunidades.” (HALPRIN, apud HIRSH, 2014, p.201). Trabalhando, dessa forma tanto com o ciclo interno quanto com o comunitário ou grupal do ciclo RSVP. Sendo importante dizer que o ciclo ainda estava se configurando durante as realizações dos workshops, sendo um espaço muitoexperimental no qual Halprin tira diversas inspirações para a criação posterior dos Take Part Workshops. A programação de cada oficina foi organizada por um Score, delineando datas, horários e atividades. De acordo com Mortice (2014), As atividades de um dia típico introduziriam uma experiência e, em seguida, os participantes documentariam, discutiriam e refletiram sobre ela, uma estrutura básica que passou a influenciar as conexões com a arte contemporânea e performática. A seguir alguns dos experimentos desenvolvidos como exemplo.

No primeiro dia, de acordo com Hirsh(2014), realizou-se o “City Map”, experimento que serviu de protótipo para as atividades iniciais dos “Take Part Workshops”. A atividade aconteceu no centro de São Francisco e visava estimular a interação direta com o ambiente físico. Cada participante recebeu um material gráfico com Scores das atividades a serem realizadas, os Halprins denominaram esse material inicial de “Master Score”, ele incluía um mapa com uma sequência de pontos a serem visitados, indicando os meios de transportes possíveis para se chegar até eles, alguns percursos, comandos de o que fazer em cada ponto e o tempo de chegada em cada lugar. Os comandos incluíam várias interações com o meio, seus sons, cheiros, temperatura, paisagem, e assim por diante. Havia o intuito de que os participantes passassem pelos mesmos lugares e respondessem a estímulos ambientais semelhantes, mas que não se cruzassem. Com exceção de um momento específico da condução, no qual todos tinham o mesmo Score de estar na Union Square às 15h, e de se levantar e encarar o sol quando ouvissem o som dos sinos. Dentre todos os fluxos realizados no primeiro dia esse era o único momento em que se encontrariam e saberiam, talvez, quem são as outras pessoas que os acompanhariam nessa imersão. Do mais as pontuações foram todas bem planejadas para que as experiências em cada ponto escolhido fosse individual, criando um fluxo peculiar de pessoas pela cidade.

O segundo dia de “Experiment in Environment” foi situado em Marin, onde foi realizado um procedimento denominado “Trails Myth”. Havia uma série de Scores a ser realizada de olhos vendados e com as mãos dadas, com o objetivo de aguçar outras percepções que não a visual, que é a referência sensitiva em que mais nos apoiamos para o senso espacial. Segundo Halprin, essa experiência traz uma desorientação a tona, as pessoas dicam perdidas sem a sua principal fonte de informações do ambiente, e é essa desorientação, para ele, que torna a experiência poderosa. Depois dessas experimentações de movimentações expressivas sem a visão em um ambiente controlado, a atividade era estendida para o exterior, onde os participantes eram orientados a realizar uma caminhada pela floresta de olhos vendados e guiados apenas pelo

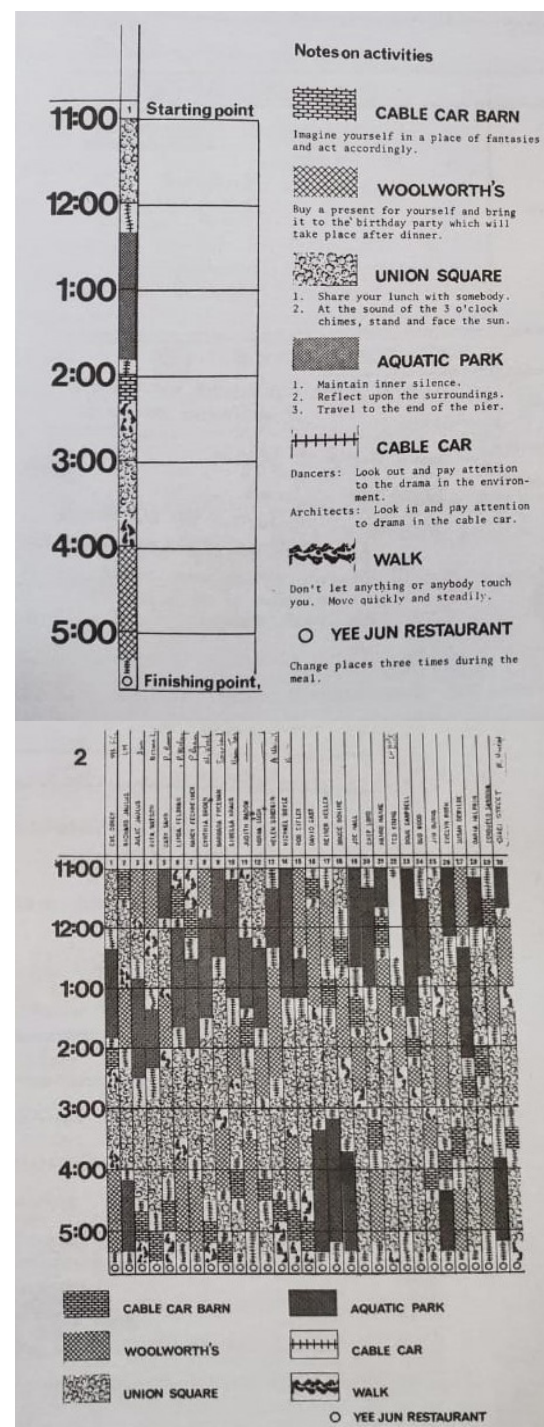


Imagem 41: “Master Score” para a proposta “City Map” na cidade de São Francisco, 1968.

Fonte: HALPRIN, Lawrence. RSVP Cycles: Creative Process and Human Envi-



Imagem 42: "Blindfold Walk," Kentfield, CA. Experiments in Environment Workshop, July 2, 1968.

Fonte: <https://www.tclf.org/pioneer/lawrence-halprin#item-11>

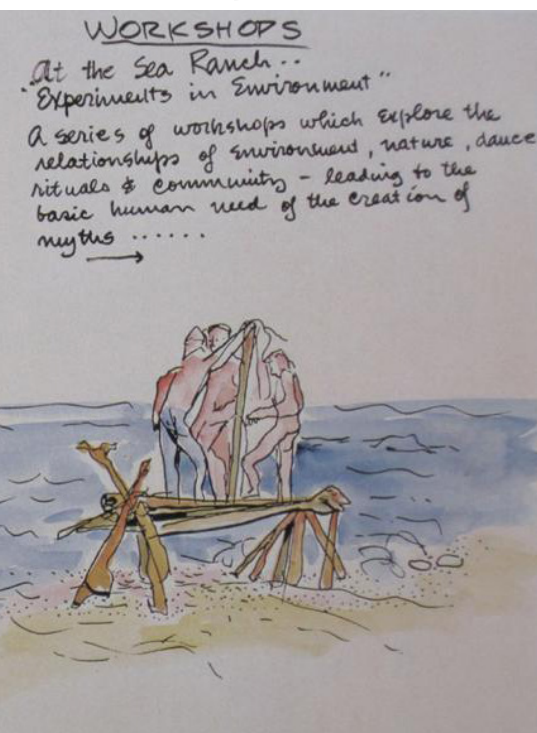


Imagem 43: Desenho de Lawrence Halprin, realizado como registro dos procedimentos das oficinas realizadas por ele e sua esposa Anna Halprin no Sea Ranch. Fonte: HALPRIN, Lawrence. Lawrence Halprin notebooks:1959-1971. Cambridge, MA: MIT press, 1972.

Imagem 44: Esquema de Halprin para a solução dos telhados. Fonte: <https://landscapearchitecturemagazine.org/2018/11/19/sea-ranch-spread-out/>

“(…) Entre as soluções exaustivamente experimentadas pela equipe e pelos arquitetos contratados, levou-se a cabo a seguinte solução: a aerodinâmica dos telhados e os formatos das edificações seria capaz de direcionar o vento e criar uma zona calma, ao mesmo tempo que grandes aberturas de vidro nestas zonas livres de vento do noroeste absorveriam o máximo de calor, já que estariam orientadas para as faces de maior exposição solar, ou seja, ao sul.” (Martins, 2014,p.158)



apoio das suas mãos nos ombros da pessoa que se encontrava a sua frente, “Blindfold Walk”. Ao terminar a exploração eles foram encorajados a desenhar o ambiente que percorreram orientados pelos seus demais sentidos. E nos relatos de Halprin consta que “sem ver em seu modo de percepção habitual, os participantes recriaram os locais onde as vistas abertas ocorriam, onde o terreno mudava, onde os espaços eram mais estreitos, elevados ou ameaçadores.” (HALPRIN, apud HIRSH, 2014, p.205), tendo respostas inesperadas. Esse procedimento também foi incluído posteriormente nas oficinas “Taking Part” de forma adaptada, para incutir uma consciência do ambiente e uma percepção aprimorada de movimento através dele. Segundo Hirsh, “Embora Halprin normalmente não usasse vendas, ele fazia com que os participantes do Take Part isolassem seus sentidos durante a execução das pontuações iniciais de consciência.” (HIRSH, 2014,p.205)

Nos dias cinco e seis no Sea Ranch, Scores foram apresentados para as comunidades de Driftwood Villages 1 e 2, nos quais era solicitado que os participantes se utilizassem de recursos do ambiente para uma produção criativa. Seria a construção de um novo ambiente de forma colaborativa para investigar como construir ou transformar um lugar coletivamente pode ajudar no desenvolvimento da comunidade. O Sea Ranch é um condomínio de casas de veraneio da incorporadora Oceanic Properties(localizado em uma propriedade de 2.023 hectares a três horas de São Francisco) o qual Halprin foi responsável por compor a equipe projetual. O projeto do Sea Ranch ficou conhecido por seu cuidado ambiental, ganhando vários prêmios e se tornando um símbolo da prática compreensiva do planejamento da paisagem. Halprin durante os preparos para o projeto acampou durante um ano em diversos pontos do terreno, habituando-se com o ambiente, enfrentou também adversidades com os empreendedores que não estavam habituados às preocupações ambientais. Houve um minucioso estudo histórico da ocupação local, tal como a evolução geológica desde os períodos pré-cambrianos, e todos os demais estudos divididos em seis aspectos: geologia, clima, vegetação, animais, histórico da cultura local e histórico cultural humano - utilizado para comparação com o anterior. A ideia, segundo Martins, era que a proposta do design deveria seguir os processos biofísicos e socioculturais do local, para criar um empreendimento em harmonia com a paisagem e que preservasse o máximo possível a natureza. Sendo que, dentro de todas as especificidades, no caso do Sea Ranch, os ventos foram grandes condicionadores projetuais. Tanto para as diretrizes de construção das habitações, quanto para as definições de ocupação do terreno.

O modelo de parcelamento do solo proposto pro Halprin precisava atender a demanda de duas mil famílias em cinco mil acres (baixa densidade), o que fez com que se optasse por lotes individuais, sem

cercamentos, nos quais as habitações deveriam ser dispostas em aglomerados que permitissem a criação de uma unidade de vizinhança e, também, de áreas abertas, pretendendo-se que todos tivessem acesso a 50% do terreno, como áreas comuns. Os lotes foram, então dispostos em formato de vilas na floresta, alinhados em faixas perpendiculares a costa, permitindo que todos tivessem vista do mar, liberando os prados de construções e protegendo as casas do ventos mais fortes, dispendo-as “ao longo das sebes quebra-vento” (MARTINS, 2014, p.163). Os projetos das casas ficavam a cargo de cada morador, desde que cumprissem as restrições propostas e às orientações quanto aos telhados e as aberturas da edificação.

Preocupado com o seguimento dos princípios norteadores do projeto bem como as restrições de ocupação do solo e de plantio de árvores o escritório desenvolveu uma cartilha para futuros moradores e propôs uma associação de moradores, que apresentou posteriormente uma comissão voltada apenas para preservação da paisagem. Contudo, novos moradores tinham dificuldades em se adaptar ao modo de vida do condomínio e Halprin enquanto estratégia para garantir o vínculo e cuidado com a paisagem local desenvolveu diversos workshops, como os que estamos descrevendo, voltados apenas para os moradores do Sea Ranch, e eles se repetiram em intervalos constantes até a sua morte em 2009. Mesmo assim, o empreendimento se expandiu sem seguir as diretrizes do projeto de Halprin contratando uma empresa de engenharia para fazer a parte norte do terreno, que acabou virando um parcelamento tradicional mais adensado do que a proposta de implantação de Lawrence, e que bloqueia a vista para os penhascos. Houveram também muitas críticas dos ambientalistas sobre o empreendimento do Sea Ranch, por esse limitar o acesso da população ao litoral. Ocorrendo muitos debates sobre o como tal projeto poderia abrir margem para mais privações de acesso a natureza do tipo, resultando em novas leis de ocupação da Costa da Califórnia.

Os próprios workshops de Halprin foram criticados na medida que eles eram necessários por trazerem para a região uma população

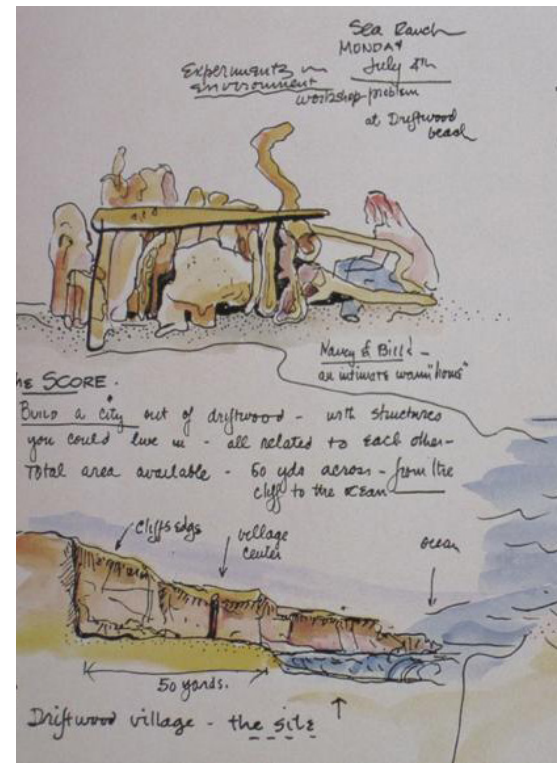


Imagem 45: Estudos de Lawrence Halprin, sobre o Sea Ranch. Fonte: HALPRIN, Lawrence. Lawrence Halprin notebooks: 1959-1971. Cambridge, MA: MIT press, 1972.

Imagem 46: Fotografia da montagem da cidade de galhos montada em oficina no Sea Ranch. Fonte: <https://landscapearchitecturemagazine.org/2018/11/19/sea-ranch-spread-out/>



que não era dali e que tinha um estilo de vida mais urbano, de laços mais escassos com o ambiente natural. Em contraste com os moradores locais, que se distribuíam em pequenos vilarejos e alguns ranchos, eles tinham como principais atividades a silvicultura, a extração de madeira e a pesca, além de alguns criadores de ovelhas, e estavam em sintonia com o ambiente em que viviam, tendo essa conexão como algo natural e cotidiano, ambiente e vida não necessitavam ali de uma reaproximação, o próprio estilo de vida já o incorporava. Contudo os workshops foram transformadores para as pessoas da cidade que se comprometeram a essa experiência e também foram importantes enquanto conscientização dos moradores que vieram ocupar o condomínio residencial e que estavam habituados a outros estilos de vida.

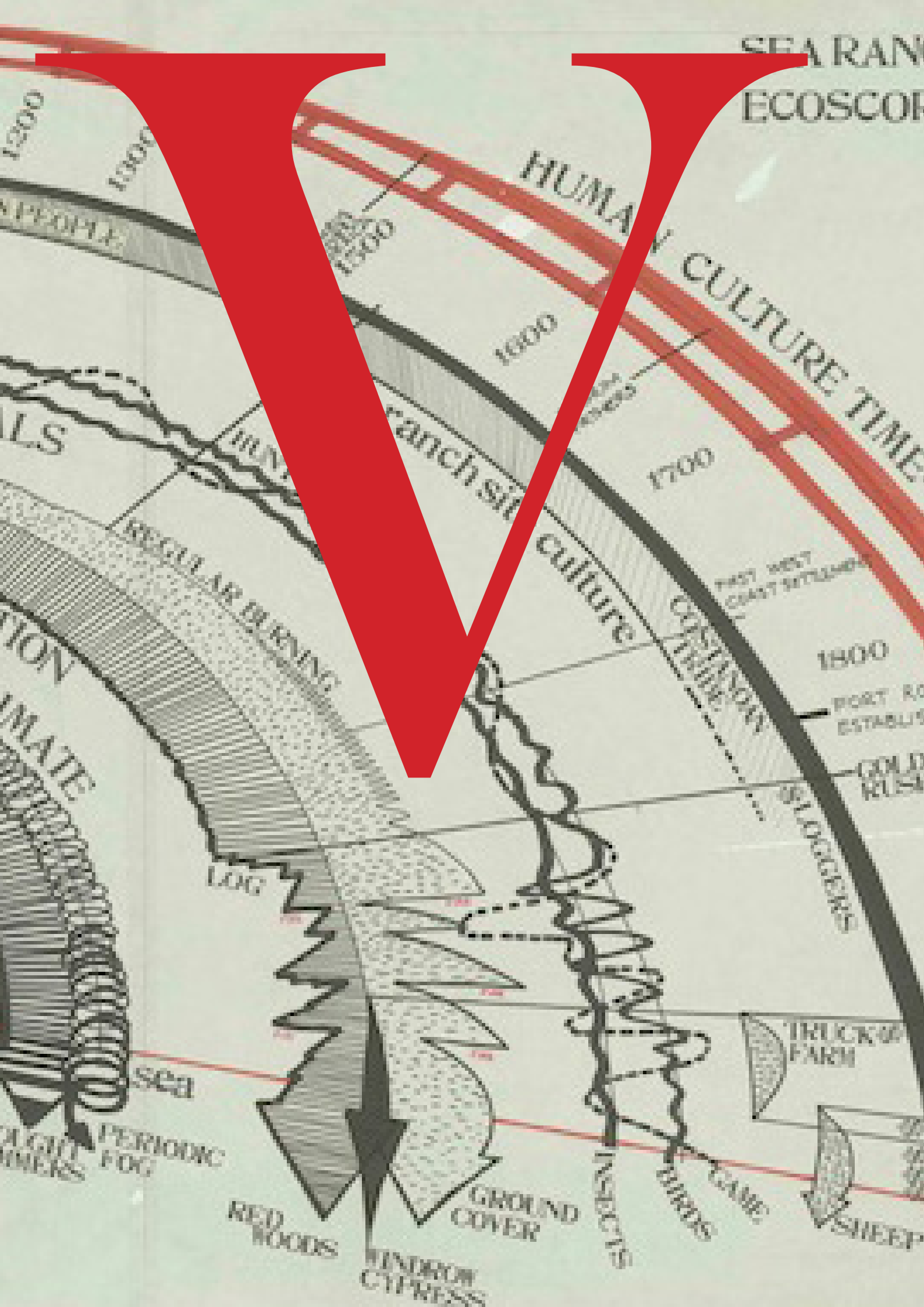
Ainda sobre as oficinas “Experiments in Environment”, nos últimos dias era proposto aos participantes fazerem uma “Declaração da comunidade”, no qual deveria ser feita uma síntese das experiências vivenciadas. De acordo com Hirsh, o grupo não foi inteiramente capaz de realizar esse Score, o que serviu como uma experiência de aprendizagem para os membros do escritório se comprometerem, como tanto é defendido por eles, com “a ideia de procedimento e participação, não (ficando) presos na ansiedade sobre os produtos do grupo de produção. O dever dos líderes e facilitadores é ajudar as pessoas a participarem, para encorajá-los a vivenciar o processo juntos, não para incentivá-los a fazer alguma declaração específica ou desenvolver algum resultado particular.” (HALPRIN, apud HIRSH, p.205 e 207)

O desencadear dessas experiências e aprendizados foram as oficinas denominadas “Take Part Processes”, que respondiam as demandas da década de 60 por participação. As cidades da época explodiam de protestos, manifestações, motins, e engajamentos dos mais variados tipos, principalmente contra o racismo institucionalizado. Os projetos de renovação urbana não passavam despercebidos e eram vistos com grande desconfiança pela população. O que abriu caminho para um nicho de mercado de condução da participação popular em projetos urbanos, no qual o escritório de Lawrence entrou e se adequou. Porém há algumas questões referentes a participação dentro dos projetos de Halprin que devem ser observadas, elas surgiram na prática do escritório e que por vezes o distanciaram do discurso teórico enunciado pelo mesmo.



Imagens 47, 48 e 49: Fotografias do Sea Ranch, Califórnia. Fonte: <https://landscapearchitecturemagazine.org/2018/11/19/sea-ranch-spread-out/>





SEA RAIN
ECOSCOPE

1200
1000
PEOPLE

HUMAN CULTURE TIME

LS

RANCH SIL

1000

1700

REGULAR BURNING

CULTURE

FIRST WEST COAST SETTLEMENT

1800

PORT RO ESTABLISH

COLD RUSH

CLIMATE

LOG

SLOTTED FISH

LIGHTNING

PERIODIC FOG

RED WOODS

TINDROU CYPRESS

GROUND COVER

INSECTS

BIRDS

LAMB

SHEEP

TRUCK OF FARM

SEA

Um dos grandes aprendizados dos estudos e práticas desenvolvidos ao decorrer deste trabalho é que antes de ser abrigo, ou de qualquer outro papel que a arquitetura possa desempenhar, vem o fazer junto. Desde o projeto, passando pela construção até a recriação diária pelo uso dos espaços, existe uma grande potência no estar junto enquanto se faz arquitetura. As trocas e aprendizados que surgem nos processos arquitetônicos tem a capacidade de gerar gatilhos de consciência que, dependendo de suas metodologias e processos, nos permitem sentir que somos comunidade. A diversidade de conhecimentos e tarefas necessárias para a execução de uma obra arquitetônica praticamente nos obriga ao coletivo, podendo reforçar as relações existentes no meio ou gerar um amadurecimento coletivo. Ela traz as diversas anatomias à cooperação e à experiência de se fazer o mundo. O que nos direciona ao ensinamento de Lawrence Halprin: Arquitetura é processo criativo, ela não é um resultado ou uma obra estática no momento de sua inauguração, ela é algo novo a cada dia e é reformulada a cada instante por nós, seus usuários e criadores.

A experiência da construção comunitária dos espaços de moradia e/ou convívio é transformadora e reveladora, principalmente quando essa se dá em harmonia com os processos da natureza. Ou melhor quando essa se reconhece como um processo da natureza, a natureza comunitária dos seres humanos, que está alinhada aos movimentos dos outros seres e elementos do nosso planeta. Lawrence passou a vida toda tentando reproduzir a experiência de comunidade que teve ainda muito jovem no Kibutz, é disso que se trata toda essa busca, um encontro com um fazer comunitário que dá sentido a produção dos espaços, pois não o separa do que se é enquanto ser e enquanto comunidade. Levar tal experiência para uma sociedade formada em outros modos de vida certamente carrega consigo várias contradições e problemáticas próprias do modo de vida vigente. O que não invalida o esforço por uma transformação corpórea e espacial realizado ao longo de toda uma vida.

“Nós realmente não queremos estar envolvidos no estabelecimento de metas ou na resolução de objetivos. Fritz Perls diz: ‘Os Scores encaram o possível, onde os objetivos encaram o impossível’. O que nós queremos, o que precisamos desesperadamente, é um sentimento de proximidade e envolvimento criativo com o processo. Esse é o fazer que todos nós gostamos e que nos é significativo. É isso que precisamos ter na educação, nos guetos, com os jovens e oprimidos que se sentem excluídos do processo de tomada de decisões de nossas comunidades; e certamente é o que precisamos em nossas relações pessoais. É a continuidade do processo que construirá e desenvolverá excelentes cidades, regiões e uma comunidade mundial neste planeta Terra. Pelo envolvimento no processo, todos nós interagimos, nossa contribuição é significativa, visível, importante, útil e nenhum ponto de vista pode nos manter na escravidão. Os Scores não são orientados para objetivos, eles são orientados para a esperança.” (HALPRIN, 1969, p.4)

É claro na fala de Halprin a busca por um outro tipo de funcionamento que estraploa o regime vigente, é uma mudança de paradigma que foi proporcionada por uma experiência comunitária. Onde o importante não eram os espaços construídos em si enquanto objetos que compõem um espaço arquitetural e urbano, mas o fazer esses espaços, é

no processo que mora a chave para o sentir-se parte de algo e passar de uma postura passiva para uma ativa. Para nos apropriarmos de nossa potência criadora. Mas também se vê no resultado de seus trabalhos uma desconfiança no nos princípios do fazer urbano da sociedade em que ele estava inserido, tentando agir de forma conciliatória com ela, tirando proveito das oportunidades financeiras e situacionais em que se encontrava, ao mesmo tempo que buscava por uma consciência coletiva, por um resultado formal de projeto que lhe agradasse, e pela inserção de seus ideais no fazer urbano.

Lawrence aplicou o conceito coreográfico de “scores abertos” para projetar espaços públicos que estimularam a resposta do movimento e aumentaram as oportunidades de interação, encontro, e troca nos espaços públicos. O mesmo conceito, como visto, estruturou o ciclo RSVP e também suas oficinas participativas. Elas possibilitavam às pessoas tipos de experiências que elas não estavam habituadas a fazer cotidianamente, desenvolvendo uma outra visão da cidade em que moravam. As oficinas incentivavam a locomoção a pé e por transporte público, e mesmo aos habitantes que já exerciam apenas esses meios de locomoção era posto um novo estado de atenção para com a urbe, através dos gatilhos disparadores de ações propostos pelos Scores, que modificavam a forma como esses se locomoviam pela cidade, pelo menos durante o período da oficina. Esses novos olhares propostos por Halprin através de novas experiências urbanas, principalmente da caminhada, tem a influência de Janes Jacobs e seu ensaio de 1958, “Downtown is for People”, onde ela clama para que as pessoas saiam e andem pela cidade e que planejem de acordo com a observação direta de seus pontos fortes e fracos, bem como seu emblemático livro “The Death and Life of Great American Cities” (1961), que trata das dinâmicas urbanas e das diferenciações de uso para a vitalidade da cidade. Embora Halprin não declare a influência de Janes Jacobs, chegou até a convidá-la para uma consultoria em sua comissão de 1967 para avaliar a qualidade ambiental dos projetos de renovação urbana na cidade de Nova York.



Imagem 50 e 51: Sequencia de Espaços Abertos de Portland, fotografias de Kenneth Helphand. Fonte: <https://www.asla.org/Portland/site.aspx?id=44134>

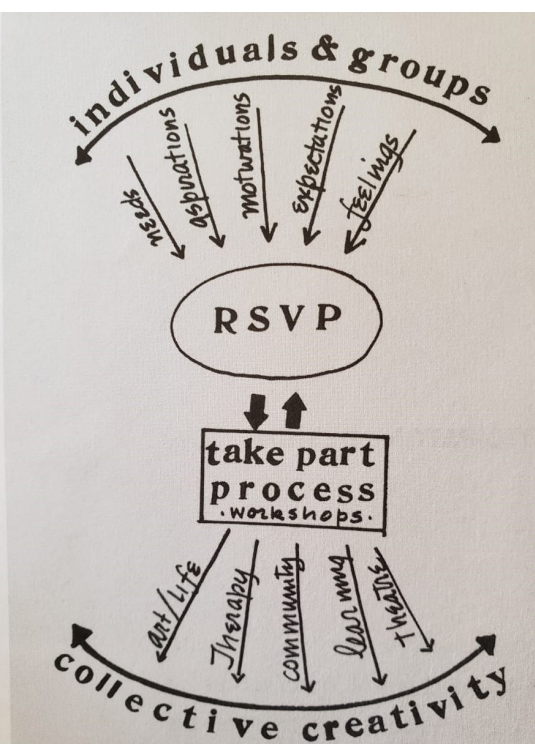
“O uso de Halprin da palavra criatividade no contexto de Take Part implica um envolvimento ativo na geração de ideias, não sobrecarregado por inibições culturais ou sociais, mas baseado em imediatismo intuitivo. Ao pedir uma resposta sensorial, emocional ou um tipo de resposta primária imediata, Halprin acreditava que os participantes poderiam confrontar diretamente seu ambiente em um terreno comum. Em uma proposta para financiamento de workshops comunitários, a firma declara:

‘Cada homem está limitado à sua própria experiência. Ele se relaciona apenas com os problemas que o afetam e raramente compreende o sistema interligado de problemas e soluções. Um executivo suburbano pode vivenciar a cidade como um padrão de tráfego automotivo. O mundo do morador do gueto pode ser definido pelo sistema de transporte público... Deve haver oportunidade para que os cidadãos vivenciem os outros fatores do meio ambiente... Incluindo as experiências de outras pessoas.’ (HIRSCH, 2014, p.188)

Halprin acreditava, então, que a cidade devia permitir as mais diversas experiências a seus habitantes e que esses por sua vez eram responsáveis por um fazer cidade de forma ativa e baseada nos instintos

humanos. Essa é uma das qualidades de seus projetos, são espaços que oferecem possibilidades de acontecimentos e encontros, são um convite a esse participar ativo que leva a um engajamento com a cidade e por consequência com a própria comunidade. Convocar os corpos ao movimento era também convidá-los a despertar para sua relação com o ambiente, suas provocações e acolhimentos. Os “Take Part Workshops” respondiam às demandas por participação expressas nas mobilizações públicas de massa da década de 1960, ao mesmo tempo que se articulavam junto ao poder público e aos interesses das classes dominantes, tendo grande ambiguidade conceitual. Halprin tinha interesse legítimo pela participação mais ativa das pessoas nos processos de construção urbana, mas também utilizava o processo do Take Part Workshop para disseminar as suas ideias do que seriam as melhores soluções para a cidade em questões específicas, fazendo quase que um convencimento de seus posicionamentos projetuais através de debates e experiências na cidades. Segundo Hirsch, os programas “Great Society” do presidente Lyndon Johnson anunciavam uma “guerra contra a pobreza” tentando mitigar danos sociais e econômicos causados pela falta de planejamento decorrente do declínio do núcleo urbano e expansão dos subúrbios. A pressão popular foi fundamental para que se tomassem iniciativas federais, como a lei “Economic Opportunity Act”, de 1964, e o programa Cidades Modelo, os quais exigiam uma ampla participação popular nas decisões urbanas. Ainda assim, Hirsch mostra depoimentos de Sherry Arnstein, a ex-conselheira-chefe sobre a participação do cidadão na Administração das Cidades Modelo (Departamento de Habitação e Desenvolvimento Urbano - HUD), afirmando que essas políticas pretendiam, na melhor das hipóteses, apaziguar os cidadãos. Apesar de suas influências contraculturais e de vanguarda, Lawrence & Associates se candidataram ao financiamento do Departamento de Habitação e Desenvolvimento Urbano (HUD) em 1970 para implementar o Take Part Workshops.

Imagem 52: Diagrama da relação entre o ciclo RSVP No Take Part Process.
Fonte: HIRSCH, 2014, p.186



“Halprin não foi apenas uma testemunha dos sucessos da comunidade de base organizada em influenciar as decisões ambientais, mas também foi o alvo. No início dos anos 1960, a oposição dos cidadãos e da mídia interrompeu o plano de Halprin para ‘Panhandle Parkway e Crosstown Tunnel’ em São Francisco. Halprin afirmou que a feroz oposição ocorreu por causa de um mal-entendido sobre o seu projeto tanto pela mídia, quanto pelo público. Ele considerou esta situação um motivo exemplar do porque realizar processos participativos, um aprendizado para sua empresa. Portanto, o interesse de Halprin pelo processo colaborativo participativo não se baseava inteiramente na ética da inclusão, mas também na otimização do potencial de implementação de seus projetos, à medida que o público se tornava mais comprometido com os planos que eles ajudavam a gerar. Isso é fundamental para um entendimento completo do Processo de Participação.” (HIRSCH, 2014, p.187)

O que nos dá um grande exemplo de como ocorre a apropriação das forças criativas em benefício do movimento do capital. E, também, nos alerta de como os processos participativos podem ser voltados a uma manipulação das massas, principalmente ao envolverem questões das ordens afetivas e corporais. É como se fosse restituído algum poder cercado pelo capital às pessoas através da experiência e se utilizasse desse momento de abertura e descobertas individuais e coletivas para a implementação de objetivos preestabelecidos.

Ao mesmo tempo que o processo Take Part proporcionava experiências legítimas de interação com o corpo e com o ambiente, também tinha, de acordo com Hirsch, um caráter manipulatório, no qual a solução projetual e as resoluções formais seguiam ainda o esquema convencional de virem de “cima para baixo” desconsiderando por vezes as participações ou utilizando-as apenas como coleta de dados e/ou criação de uma aceitação da proposta pretendida.

O processo do Take Part Workshop era moldado a partir do ciclo RSVP, onde nos Recursos (R) eram determinados o programa de necessidades, os estudos de impacto ambiental e social, os recursos materiais e imateriais disponíveis, assim como era escolhido o público alvo das oficinas de forma a tentar criar um microcosmo representativo das pessoas que seriam afetadas pelo projeto. Decidia-se o número de participantes e suas características de forma que fosse um grupo plural e que de fato representasse todas as camadas sociais que seriam atingidas direta e indiretamente pelo projeto em questão. A partir dessas definições era criado um Score (S) para as oficinas, criando um conjunto de ações cumulativas que seriam realizadas durante o período das oficinas, que costumavam durar de 3 a 4 dias, de forma a criar progressivamente uma base comum à diversidade de participantes presentes de forma a possibilitar uma linha de comunicação e debate. Já que as vivências e o repertório cultural e de linguagem dos participantes costumavam ser muito diversos e pretendia-se criar um “sistema comum de linguagem e consciência ambiental para avançar de forma coletiva” (HIRSCH, 2014, p.187). Tais ações eram realizadas (P) pelos participantes comprometidos com o processo participativo. Em meio disso eram realizadas sessões compartilhamento e avaliação (V), que tinham o propósito de facilitar a comunicação entre os participantes para tomar decisões e realizar ações.

Visto um pouco dos experimentos e projetos dos Halprins começamos a nos questionar como investigar as composições espaciais feitas a partir de leituras corpo-espaco-temporais em nossa realidade? Isto dada a importância da indissociabilidade entre o teórico e o prático apresentado em seus trabalhos, que nos provocam a andar na linha tênue e bamba de se conduzir oficinas projetuais que partam das experiências coletivas dos corpos com os espaços. Sendo arremessados em direção aos mesmos conflitos que identificamos nas obras de Halprin: até onde essas experiências conduzidas são manipuladoras de resultados, aos quais o saber técnico e estético já se direcionavam independente dela? O quanto elas são válidas para uma abertura de consciência das pessoas para com a relação de seus corpos e o ambiente que os cercam e todas as influências e relações que se decorrem a partir disso? Para sentir (entendendo o sentir como o pensar com o corpo todo) os dilemas dessas estratégias de manejo dos corpos na produção espacial, e todas as reverberações das questões coletivas que surgem nesse processo, acompanhamos um projeto de extensão diretamente ligado às práticas das artes do corpo. como veremos a seguir.



Imagens 53 e 54: Sigmund Stern Recreation Grove, em São Francisco, Califórnia. Fotografia de Caitlin Atkins, 2016
Fonte: <https://tclf.org/sites/default/files/microsites/halprinlegacy/sigmund-stern-grove.html>

“Por uma Clínica-Poética” é um projeto de extensão e pesquisa intervenção realizado na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), o qual a autora acompanhou e cocriar desde seu início, em setembro de 2018. O projeto trouxe a esta pesquisa um campo prático de criações espaciais temporárias, realizadas por vezes apenas com os corpos presente, e por vezes com a utilização de outros materiais e estruturas. Podendo dentro desses dois anos de investigações observar algumas das características espaciais e corporais em suas expressões tanto físicas quanto em seus processos de subjetivação. Muitos dos debates levantados aqui foram constantes em conversas e avaliações sobre nosso próprio trabalho, como os lugares de poder estabelecidos por uma condução de processo criativo coletivo, assim como as formas de uso e apropriação desse poder.

O projeto “Por uma Clínica-Poética” (será referido aqui por “Clínica-Poética”, também) se propõe a utilizar procedimentos das Artes do Corpo, tais como a Performance Arte, a Educação Somática, o Teatro em suas vertentes experimentais e pós-narrativas e a Dança com questões relativas ao Butô e ao Contato-Improvisação, para construir uma aproximação entre o clínico e o poético (BOM-TEMPO, 2018). Criando condições para a criação de espaços de encontro, que se dão de forma ética e política, e possibilitam a experiência. Da mesma forma como o procedimento da deriva, trazido aqui sobre os olhares de Jacques, os procedimentos realizados na Clínica-Poética, fazem o movimento de Territorialização- Desterritorialização- Reterritorialização, proporcionando intervenções nos processos de subjetivação de seus participantes, bem como seu acompanhamento, através de uma perspectiva clínica da esquizoanálise.

Os encontros ocorrem uma vez por semana, visto que há horários separados para a supervisão e para a preparação da Clínica-Poética, e que foram experimentados outros formatos de trabalho ao longo desses anos. É importante dizer que, desde março, a Clínica-Poética tem funcionado por meio digital, visto as condições decorrentes da pandemia do corona vírus, trazendo outras configurações e recursos ao trabalho. É feito, também, um acompanhamento com uma psicóloga externa ao grupo, fazendo um trabalho de análise institucional que tem nos ajudado muito enquanto coletivo a explorar novas formas de funcionamento, comunicação e relação. A equipe atualmente é composta de sete profissionais com formações entre dança, letras, psicologia e arquitetura, já tendo passado por outras configurações que incluíam residentes em Saúde Mental do Hospital Escola da Universidade Federal de Uberlândia, como enfermeiros, assistentes sociais e psicólogos. Essa equipe se reúne para receber estudantes, professores e técnicos da Universidade e, mesmo egressos e comunidade externa, com questões relativas aos bloqueios dos processos vitais e à manifestação de sintomas emocionais e relacionais. Assim como no ciclo RSVP, a Clínica-Poética não se trata de uma metodologia, contudo há um procedimento que se diferencia de acordo com o processo criativo no qual os “poetas” estão engajados naquele dia, respeitando as etapas criativas desenvolvidas teórico-praticamente, com base principalmente na tese de doutorado da Prof^aDr^a Juliana Soares Bom-Tempo denominada “POR UMA CLÍNICA POÉTICA: EXPERIMENTAÇÕES EM RISCOS NAS IMAGENS EM PERFORMANCE”, orientado pelo Prof^oDr^oAntonio

Carlos Rodrigues de Amorim em 2005, pela Universidade Estadual de Campinas(UNICAMP), que nos auxiliam a evocar o acontecimento clínico-poético.

As etapas que constituem a operação prática da Clínica-Poética são: a preparação dos procedimentos, que se dá anteriormente ao ato da Clínica-Poética em si, e onde são criados os Scores das ações que serão realizadas; a “sala de espera”, que se trata de um momento de recepção e reconhecimento dos territórios, existências e físicos; o pacto, que contém três verbos-musculares (frases que operam no corpo) condutoras; o “abrir o corpo”; a iminência; a intempérie e a supervisão, que se dá em um momento posterior a performance apenas com os participantes condutores, onde ocorre o “alinhamento técnico e conceitual, análises de casos e situações vivenciadas na clínica, discussão dos casos e dos encontros e o acolhimento dos afetos” (BOM-TEMPO, 2018). Há também como já mencionado o momento da análise institucional realizada com uma profissional externa às práticas, onde são tratadas as questões de grupo. Além disso, alguns feedbacks são enviados espontaneamente pelos demais participantes da Clínica-Poética e discutidos em supervisão. Essas etapas são interdependentes e coexistentes e consideram a “complexidade dinâmica e virtual envolvida nos processos de vida ali presentes” (BOM-TEMPO, 2018).

Todas as etapas do trabalho exigem uma qualidade de presença e disponibilidade dos corpos envolvidos nela e por mais que muitas tenham uma determinada sistematização todas requerem uma aguçada experiência de improviso, entendendo o improviso como uma prática refinada que requer conhecimento e percepção apurada para que as intervenções ocorram com ética e considerem o processo coletivo e individual dos participantes. Uma frase muito dita por BOM-TEMPO durante os processos de trabalho, que exemplifica essa qualidade específica é: “Você pode tudo, menos qualquer coisa”. Ou seja, cada ação é repleta de consciência. Qualquer intervenção, seja ela um olhar, uma interrupção, ou a montagem de uma grande estrutura é feita com a atenção no aqui e agora. E a forma como cada um se dispõe a estar presente interfere na qualidade da performance do grupo, como veremos mais adiante este é um trabalho que aposta na coletividade e que as questões e adocimentos de cada um são atravessadas por questões coletivas, sociais, macro e micropolíticas.

Nesse sentido foi muito interessante fazer interlocuções com as oficinas realizadas pelos Halprins, observando os graus de abertura dos Scores propostos em cada caso de acordo com as intesões e necessidades de cada proposição e de cada grupo de trabalho. Além de perceber a versatilidade da aplicação do ciclo RSVP para variadas proposições criativas, já que o mesmo fornece ferramentas de questionamento importantes para processos de caráter coletivo e criativo, auxiliando na compreensão das especificidades do processo em questão, o que permite um exercício de busca pelas rupturas com os padrões reprodutivos e pelo encontro com a criação. No caso da Clínica-Poética, os procedimentos, pensados por BOM-TEMPO(2005), conduzem os corpos a participarem em conjunto de um hiato no tempo, uma fenda de presença em meio ao amortecimento corriqueiro dos corpos. Tais procedimentos foram assim descritos pela autora:

- “1. Abrir o corpo – partimos da compreensão de que os corpos cotidianos, em função dos ritmos de vida e urbanos, dos afazeres ligados à égide da produtividade e do consumo, a precariedade das relações afetivas e existenciais próprias do mundo contemporâneo, esses corpos encontram-se, muitas vezes, dentro de padrões de sensibilidade e comportamento que urge serem forçados a outros modos. Entendemos também que uma abertura a experimentação não se dá por boa vontade, mas quando algo provoca, propõe e força os padrões a novas configurações. Assim, esse primeiro movimento trata-se de abrir os corpos, propor que estes entrem em processos de desacostumar os olhares, os toques, os paladares os olfatos, as escutas, as sensações e as percepções.
2. Iminência – este é o movimento da ponte e da passagem, em que os corpos e as subjetividades podem se colocar em estados de iminência para atravessar o conhecido do próprio corpo e empreender percursos em doses que sejam prudentes para entrada em processos de experimentação de si e do mundo.
3. Intempérie – trata-se, pois, do movimento da tempestade, de empreender processos mais autônomos de cuidados e práticas de si e do mundo, de entrar em experimentações de sensibilidades, memórias, imagens, pensamentos sendo acompanhados pela equipe de profissionais, estagiários e monitores envolvidos, tendo como implicação as subjetividades em jogo nesses processos.” (BOM-TEMPO, 2018)

Cada uma dessas três etapas mencionadas está ancorada em um verbo-muscular, que juntos compõe um pacto realizado no início de toda Clínica-Poética (logo após a sala de espera). Verbos-musculares são palavras ou orações que atuam diretamente sobre o corpo, eles funcionam como Scores permanentes que acompanham a Por uma Clínica-Poética. O movimento de Abrir o Corpo vem junto com o primeiro verbo-muscular que é “Se entregar não é se abandonar”, que atua permitindo ao corpo uma abertura ao procedimento sem perder-se de si. É uma entrega, não um abandono. O que possibilita as entradas necessárias para que o processo criativo ocorra. O segundo verbo-muscular acompanha o procedimento da Iminência e é “Você é especialista em você mesmo, então, você tem autonomia dentro do trabalho”, tal frase atua empoderando o corpo dele mesmo, ela propõe que você se conhece melhor do que qualquer outra pessoa, e por isso tem condições de saber seus limites e potencialidades. Ou seja, até onde ir e como ir em um procedimento. Esse verbo muscular é de extrema importância nessa etapa do processo, na qual é estabelecida uma problemática para o corpo enquanto ponte para um outro modo de operação no mundo. O último deles, que acompanha a Intempérie, é “Cuidar do outro é cuidar de si, não tem diferença”, ele atua sobre as barreiras invisíveis que criamos entre nós e os outros, permitindo com que sejamos afetados por procedimentos que ocorrem com outras pessoas ou que outras pessoas participem de processos nossos, expandindo as potencialidades do corpo para além dele mesmo e possibilitando experiências coletivas intensas. Essa separação se dá apenas em um nível de aumentar relevância de cada verbo-muscular em determinados estágios dos procedimentos, mas o pacto como um todo permeia todas as etapas da Por uma Clínica-Poética.

O trabalho da Clínica-Poética acontece por meio de dois ciclos RSVP conjugados, o primeiro abarca todos os elementos do ciclo. Para iniciar um trabalho os integrantes responsáveis por sua elaboração e condução se reúnem previamente próximo a data de sua realização, no mesmo dia ou no dia anterior, e a partir da avaliação de “como estão” definem qual temática e abordagens com que querem trabalhar naquela Clínica-Poética, apostando que como condutores o estado em que nos encontramos inevitavelmente compõe com o acontecimento e que, independente das particularidades de cada um, somos todos atravessados por um mesmo estado de mundo. No caso, o “como estamos” somados às técnicas corporais que temos domínio de condução são os recursos (R) que temos disponíveis para o trabalho. Nessa etapa também é levantada a pergunta “o que você gostaria de fazer ou receber hoje?” entendendo que os fluxos de desejos que passam por nós dizem muito sobre o como estamos. A partir dessas duas perguntas (“como você está agora?” e “o que você gostaria de fazer/receber hoje?”) iniciamos um levantamento dos procedimentos que temos conhecimento e que poderiam compor com as respostas ouvidas e apreendidas, procedimentos esses ligados tanto às perspectivas clínicas e do adoecimento psíquico, quanto às artes do corpo. Já aparecem aí também alguns dos materiais que precisaremos solicitar e utilizar durante o processo.

Durante a etapa de Score (S) organizamos esses procedimentos de forma com que eles sigam uma espécie de dramaturgia dos estados corporais que pretendemos que os integrantes da Clínica-Poética passem para cheguem ao estado de presença requerido naquele dia. Esses procedimentos são distribuídos em uma lista desde o início do trabalho, que contém: a “sala de espera”, o pacto, a pergunta “como você está agora?”, a explanação da temática abordada no dia, o “abrir o corpo”, e a iminência(a intempérie será tratada mais adiante). Essa lista é cuidadosamente avaliada e revisada (V), com atenção especial para as especificidades fundamentais de manejo necessárias na condução de cada procedimento, para que o mesmo alcance os corpos dos integrantes. Do mesmo modo nos dedicamos ao manejo das transições entre dois procedimentos, ou seja o “entre” uma condução e outra. Essas transições se mostraram críticas para a entrega dos participantes aos procedimentos.

Nessa etapa de avaliação, algumas vezes, ocorrem alterações na ordem dos scores, de modo a deixá-los mais coerentes enquanto um percurso que será percorrido. Para além disso, nela são definidos os elementos a serem utilizados tanto na condução quanto por quem está recebendo a proposta, como seleção das músicas/ sons, objetos, literatura, intensidade e tom da fala, e demais ajustes que sejam necessários, criando assim um novo score (S). E, por fim, a performance ou acontecimento (P), se dá na própria execução da clínica-poética. É importante ressaltar que um dos scores verbais que sempre acompanham o trabalho é: “faça como você entender”. Tal frase libera os participantes da dualidade entre o certo e o errado a se fazer e de possíveis tensões geradas por essa polaridade. No caso, não existe uma forma correta de realizar as ações, por mais específico que seja o comando apresentado por quem guia na experiência acontecem variações em suas execuções, e essas são acolhidas com a devida prudência. Durante todo o trabalho há uma atenção para os corpos dos integrantes nos procedimentos, con-



Imagens 55 a 58: Registros de alguns materiais utilizados durante as práticas da Clínica-Poética.

Fonte: Acervo Por uma Clínica-Poética

SCORE PARA A CLÍNICA-POÉTICA

1. Ajuste das janelas, verificar os materiais, tentar não sair até o final, falar para entender as pausas da chamada de vídeo como uma ponte, fazer como entender, invocar presença.
2. Pacto, “como você está?”
3. Ler história do livro *O escrivão* de Bartheby Melville e contar um pouco sobre a ideia do que preferiria não (passividade reativa X passividade afirmativa).
4. Escrever uma carta de despedida para aquilo que você preferiria não.
5. Deitar, respiração de contração e soltura do corpo, paralisia por poucos minutos.
6. Visualização (de olhos abertos, olhando para o teto) com a ideia do desabamento de uma casa.
7. Solicitar que todos desliguem a câmera e o áudio e cada um por vez, ligue sua câmera e faça a leitura da carta que escreveu, enquanto os outros acompanham essa leitura mesmo que em silêncio.
8. Queimar a carta na vasilha ou pires.
9. Amassar as cinzas da carta e soprá-las ao vento pela janela ou em uma planta.
10. Intempérie.
11. Solicitar que todos façam uma escrita automática sobre a poética e que nos enviem ao final.

SCORE PARA A CLÍNICA-POÉTICA

1. Ajuste das janelas, verificar os materiais, tentar não sair até o final, falar para entender as pausas da chamada de vídeo como uma ponte, fazer como entender, invocar presença.
2. Pacto, “Como você está?”
3. Falar sobre nossos neofascismos. Pergunta: “Com qual fascista você acordou hoje?”
4. Falar sobre a história do Sisífo.
5. Caminhada 1 (terra): Construir o papel grande com a colagem das folhas A4 e fazer desenho do risco até que se alcance um esgotamento dessa movimentação (Músicas, texto da galinha da Clarice).
5. Caminhada 2 (rei): Recortar o papel seguindo o risco que foi desenhado.
6. Caminhada 3 (capital): Construir a máscara/coroa com o papel recortado e o uso da fita e fazer uma caminhada demorada pela casa.
7. Parar, voltar para o lugar onde está a tela, pequena dança.
8. Dançar com que o tiver de reverberação dessas caminhadas (Música).
9. Tirar a máscara.
10. Intempérie (destruir a máscara, cada um de uma forma singular).

siderando que mesmo o não fazer opera no processo.

O trabalho é uma aposta nas potencialidades do corpo, enquanto um manifestante primeiro dos sintomas psicossociais, que podem ser escapes de modos de vida e pensamento que não se enquadram dentro das forças vigentes, normativas, que alinham as relações às necessidades do capital. Eles podem ser uma forma de comunicar emoções que não tem espaço dentro das ordens de produção: medos, falências, tristezas, entre outros. O sintoma é um muro de defesa criado para permitir o escape de algum modo de vida que foge aos moldes massificantes e uniformizadores de produção capitalística. Ao acessarmos o corpo, acessamos os sintomas antes desses se modularem aos sistemas de linguagem, conseguindo manejá-los, talvez dobrá-los, em outros tipos de força criativa menos vinculadas a um modo de existência capturada pelo sistema.

Após a Iminência iniciamos um novo ciclo RSVP, contudo, dessa vez utilizamos apenas os recursos (R) e a performance (P), trata-se da etapa da Intempérie. Nesta parte do trabalho retomamos a pergunta “como você está agora?” e conforme as respostas são criados procedimentos performados em tempo real. A pergunta é feita a todos os integrantes e as intervenções são livres e abertas. Nesse momento, muitas vezes, as fronteiras entre condutores e participantes se dissolvem, e todos se tornam propositores e receptores do acontecimento que está sendo criado em conjunto. É possível que qualquer pessoa faça uma ação, ou peça para que outra pessoa a faça, dependendo das necessidades dos corpos presentes.

As ações são as mais variadas possíveis e todas intervêm nos corpos, alguns exemplos interventivos: propor um alongamento, uma caminhada, a leitura de um poema, o estraçalhar de algum objeto, se olhar no espelho, sentir algum cheiro, escrever uma carta, esmurrar um travesseiro, rasgar uma roupa, dançar, cantar, ouvir uma música, contar uma história, sustentar uma determinada posição, segurar uma pedra, enfim, é difícil descrevê-las isoladamente, pois são propostas muito específicas para o acontecimento instaurado. pode ser um grito mordendo uma toalha, um grito dentro de um balde d’água, um grito contra a parede, quis dar esses três exemplos para mostrar a precisão que uma ação carrega, os efeitos dessas três ações sobre um mesmo corpo são completamente diferentes, há um rigor e uma especificidade no que o corpo pede. Tais comandos muitas vezes tem certas precisões que alteram completamente os seus efeitos sobre os corpos, por exemplo: um grito mordendo uma toalha, um grito dentro de um balde d’água, um grito contra a parede. Apesar das três ações envolverem o ato de gritar os efeitos sobre o corpo são completamente diferentes, há um rigor e uma especificidade no que o corpo pede.

É notória a dimensão do verbo muscular “Cuidar do outro é cuidar de si, não tem diferença” durante a Intempérie. Muitas vezes uma mesma ação cuida de mais de uma pessoa ao mesmo tempo. Houveram diversos relatos e reverberações de pessoas que não estavam participando ativamente de determinada proposição mas ao assistir o outro acionaram processos próprios. Ou seja, assistir alguém realizar uma ação performativa pode ser clínico e operar sobre o corpo, desde que haja uma abertura do corpo para tal. Nesta etapa, se o Score aparece, é em forma de sugestões de ações dadas uns aos outros e ele já é ação ao

mesmo tempo que é Score.

Durante esses anos, nos quais recebíamos as pessoas presencialmente, utilizamos o espaço do antigo Restaurante Universitário da UFU, que abriga um tatame -onde são realizadas outras diversas atividades, principalmente aulas de artes marciais -, além dos espaços livres proporcionados pela Universidade nos quais pudemos intervir e ter experiências externas. Dentro dessas condições diversos espaços foram criados em um mesmo lugar de acordo com os encontros. Essa diversidade espacial era gerada pelos próprios corpos ou por materiais (pré-selecionados ou coletados no entorno). Houve também a proposição de algumas instalações em espaços abertos da universidade durante algumas das clínicas.

Temos por exemplo a ação inicial do projeto “Por um Clínica-Poética”, que foi realizada durante a semana do Setembro Amarelo, de prevenção ao suicídio, em 2018. A proposta era a construção coletiva do espaço de duas geodésicas feitas de materialidades diferentes no gramado em frente a biblioteca da universidade. E a ideia era fazer com que a própria construção fosse um ato clínico e poético, no formato de um ritual. As geodésicas marcaram o local onde aconteceram diversas outras atividades durante o restante da semana, como sessões de vibratúrgia e dança circular. Precisávamos de algo que fosse chamativo, que delimitasse um território, que fosse relativamente fácil de construir e que proporcionasse uma espacialidade distinta das convencionais encontradas no entorno próximo. Optamos, então, pela construção das geodésicas, havendo uma pré-preparação dos módulos, de forma a executar apenas as montagens nos dias do evento.



Imagens 59 e 60: As Imagens mostram, respectivamente a montagem e o uso da geodésica feita com canos de PVC durante a semana do Setembro Amarelo de 2018. Fotos de: Mateus Oliveira e Matheus Minuncio.

Fonte: Acervo Por uma Clínica-Poética



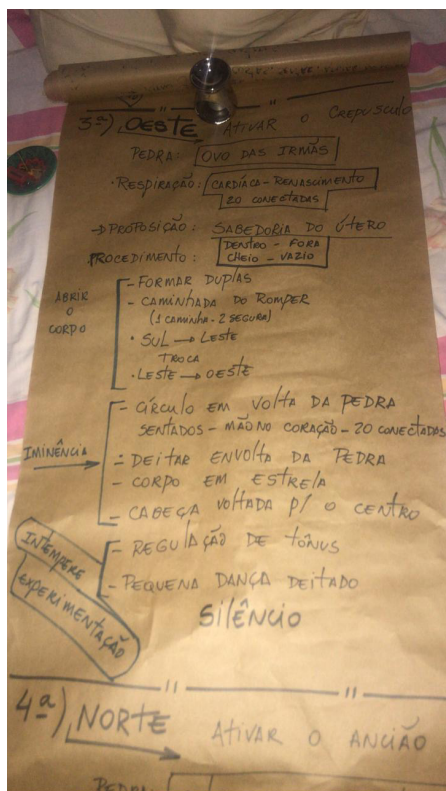


Imagem 61: Parte do Score para a oficina de inauguração da Por uma Clínica-Poética, realizada na semana do Setembro Amarelo, em 2018. Fonte: Acervo Por uma Clínica-Poética.



Imagem 62:Foto do detalhe do intertravamento entre as peças de bambu, ainda feitos com corda. Fonte: Acervo Por uma Clínica-Poética.

18. Informações retiradas de relatos feitos aos integrantes do projeto “Por uma Clínica-Poética” pelas pessoas que interagiram com as estruturas.

Foi realizado um Score em papel craft, com procedimentos de abertura da Clínica-Poética que envolveram toda a parte da manhã, passando pelos quatro pontos cardeais e definindo em conjunto os locais onde seriam construídas as estruturas. Uma das geodésicas era de PVC, tendo seus nós unidos por parafusos, enquanto a outra foi feita de bambu testando o sistema de intertravamento das peças com amarrações com cordas, e posteriormente com câmara de ar para pneus. A primeira deveria ter caráter provisório e foi realizada em parceria com a “Casa do Silêncio” e seu fundador Marlucio Fraga, devendo retornar ao seu espaço original após um mês de atividades na universidade. Enquanto a segunda teria caráter permanente. Nesse processo surgiram diversas mobilizações corporais oriundas tanto do próprio engajamento construtivo, quanto da reverberação de um espaço geodésico em meio aos espaços ortogonais cotidianos.

As estruturas, por serem vazadas, não criavam nenhum impedimento visual, entretanto criavam a demarcação de um espaço que antes de propunha contínuo. Havia agora um dentro e um fora delimitados. O que proporcionava diversas apropriações e sensações. Reuniões de grupos de estudo, piqueniques, rodas de conversa, músicas, sonecas, leituras, roupas penduradas, bicicletas escoradas, gente tomando sol, lendo, namorando, tirando fotos, se pendurando, etc. O que o arredondamento do espaço gera nos corpos? Como um espaço completamente vazado pode passar a sensação de abrigo, aconchego, lugar de permanência, e tantos outros adjetivos que foram mencionados pelas pessoas que interagiram com essas estruturas?

Ficou evidente também a distinção das interações com cada uma das geodésicas propostas. Enquanto a de PVC tinha uma estrutura mais rígida, que não se modificava tanto conforme o uso; a de bambu com suas ligações intertravadas passou por diversos processos de desconfiguração e reconfiguração de sua forma, feita pelas próprias pessoas que interagiam com ela. Ao se pendurarem, ou realizarem outras atividades de impacto semelhante, havia um rearranjo na angulação das ligações e por consequência um ciclo de manejos da sua forma. Ocasionalmente haviam reforços e substituição das fibras de pneu, mesmo assim, após um certo período em configuração mais desforme (ainda em pé), a estrutura desapareceu da universidade. Foi muito interessante, contudo, as sensações e tensionamentos que eram causadas por uma estrutura viva, movente e não-convensional. Muitos incômodos e identificações foram relatados no período, como: agonia, desconforto, difersão, vontade de destruição, vontade de concerto, etc¹⁷.

O processo de construção em si teve grande engajamento para ambas as geodésicas e o fazer coletivo se mostrou de grande impacto entre os participantes. A mobilização dos corpos antes e após a construção criaram uma relação tanto com o lugar quanto com os materiais, convocando as pessoas à presença em cada ação realizada. A presença do corpo no aqui e agora, e no processo construtivo. Diversas questões, como a própria escolha do local e a divisão dos grupos para a construção de cada estrutura, foram feitas em coletivo. Utilizamos para isso o princípio da unanimidade e não o da maioria, ou seja, as ações só eram realizadas casos fossem de consenso. Enfim, tais espaços possibilitaram diversos encontros e transformações de corpo, espaço e tempo. A forma reverberando e atuando na percepção e vida cotidiana.



Inaugurada a Clínica-Poética diversas pessoas passaram por nós nos mais diversos tipos de acompanhamento, a princípio funcionávamos três vezes na semana, sendo que a Clínica-Poética não necessitava de uma inscrição, havia apenas um cadastro na primeira vez em que o participante fosse, depois eram marcados as presenças, mas não é necessário que se vá com uma frequência determinada. Houveram pessoas que iam as três vezes na semanas, todas as semanas, assim como houve pessoas que foram apenas um dia e não retornaram mais, pessoas que apareciam de tempos em tempos, e assim segue o modelo de frequência da Clínica- Poética, aberto e muito variado de pessoa para pessoa. Com a pandemia do COVID-19, e o início das sessões virtuais passamos a fazer inscrições até o dia anterior a Clínica-Poética a noite, para que possamos solicitar às pessoas a forma de preparo do ambiente em suas casas e o requerimento de algum objeto caso seja necessário aos procedimentos.

As ações seguintes a inauguração da Clínica-Poética se deram seguindo as etapas antes mencionadas, apesar de seguir tais condicionantes a Clínica-Poética nunca é a mesma, os procedimentos são específicos para um determinado dia, e mesmo que as vezes seja usado um mesmo procedimento ele estará arranjado de forma diferente, compondo com procedimentos distintos, e, muitas vezes, terá uma função e um intuito outros dentro do trabalho. Isso não se dá pelo capricho da não repetição, mas pela singularidade de cada dia, pela fluência dos fluxos de desejos que passam por nós, pelos sintomas que apresentamos, entre outras tantas variáveis (nas colunas laterais desta parte do trabalho temos alguns scores da Por uma Clínica-Poética nos quais se tem uma dimensão de seus procedimentos e variedades).

Há também um engajamento com o que está acontecendo durante a Clínica-Poética com cada pessoa e com o grupo, existindo uma flexibilidade na qual é possível se pular algum dos procedimentos planejados, acrescentar outros, acelerar ou retardar alguma etapa, essas

Imagem 63:Geodésica de bambus intertravados montada durante a inauguração da Por uma Clínica-Poética, na Semana do Setembro Amarelo, 2018.

Fonte: Acervo Por uma Clínica-Poética.

SCORE PARA A CLÍNICA-POÉTICA

1. Ajuste das janelas, verificar os materiais, tentar não sair até o final, fazer como entender, invocar presença.
2. Apresentação clínica-poética, pacto, “como você está?”
3. Fala sobre relação essência e potência em ato em Spinoza
4. Ir para o horizonte, fazer uma meditação contemplativa segurando o saco de água. A meditação precisa ser uma abertura ao horizonte como se você deixasse todas as coisas te atravessarem (uma placa de prata que recebe as informações, algumas são registradas, outras se deixa passar). Convocar a abrir os sentidos sensoriais, sem julgamento. Deixar o saco escorrer na pele.
5. Pegar o saco, deitar e fazer o trabalho do core (centro) 3x, 1 min cada. Ao fim de cada minuto, soltar. No último, soltar e puxar para uma visualização de levar coisas para o saco (sentir o saco como imã de forças, sentir a água ficar preta, sentir a presença, toque do saco no baixo ventre captando os excrementos)
6. Colocar essas coisas dentro do balde rasgando o saco, respiração kundalini por um tempo diante do balde, fazer 9 respirações, segurar na última, colocar a cabeça no balde e fazer o grito do parto (vocalização A prolongada), repete o processo 3x.
7. Pegar os cravos, coloca na água, pega mel ou melado passa no pé, coloca os pés dentro da água, com os pés dentro da água, pegar os cravos e fazendo os pedidos os cravando na maçã, coloca a maçã no prato, joga mel/ melado em cima da maçã e deixar decompôr do lado de fora.
8. Intempérie

decisões são tomadas na hora e exigem uma acuidade por parte dos condutores para que entendam a intervenção proposta dentro do que era planejado, dando prosseguimento através do mesmo fluxo alterado.

Um exemplo extremo de alteração dos procedimentos, peça licença aqui para falar em forma de relato, em primeira pessoa do singular. Em um dos trabalhos havíamos feito um “corpo-máquina”, no qual todos os corpos presentes se acoplavam como engrenagens e faziam algumas movimentações conjuntas. Até que, em um dado momento, parávamos e começávamos um exercício de respiração que progredia até o alinhamento de todas as respirações. O comando era para desfazer a máquina assim que as respirações estivessem todas simultâneas. Acontece que, nessa hora, meu ombro deslocou, eu estava no meio da máquina e era a próxima a conduzir, não conseguia alinhar minha respiração com a das demais pessoas, pois estava com dor, então ninguém saía. Eu continuei no lugar respirando, as pessoas estavam no meio de um processo intenso, estávamos a caminho da Iminência, para além disso, eu estava com medo de me manifestar e as pessoas ao saírem assustadas piorarem a minha situação, estávamos todos entrelaçados. Todos continuavam respirando esperando o momento do desmanche. A pessoa que estava conduzindo percebeu minha situação, trocamos olhares e dei o aviso sem fazer som, apenas movendo os lábios. Com calma deu-se início a uma nova condução de desmanche da máquina, na qual a foi orientado às pessoas a se afastarem devagar, saindo primeiro quem se encontrava nas beiradas e que conforme cada um fosse sentindo que estava nas bordas começasse a retirar lentamente. Após todos saírem o próximo procedimento foi implicar todos no problema em questão, o que fazer ao se deslocar o ombro? Todos decidimos juntos como proceder, fui informando como



Imagem 60: A máquina de corpos.
Fonte: Acervo Por uma Clínica-Poética

tinha sido o deslocamento, como doía e como não doía, e uma das integrantes da equipe, me auxiliou a sair da posição desconfortável que eu estava sem mexer a posição do meu ombro e juntas o colocamos no lugar novamente. Todos se deitaram a minha volta, muito choro e muita emoção, das mais variadas possíveis tinham sido disparadas, eu li um texto que fazia parte do meu procedimento, fez-se silêncio e acolhida, e em seguida começamos a cuidar uns dos outros com escuta e outros procedimentos que não me recordo mais ao certo. Meu ombro costuma deslocar e acredito que essa tenha sido a vez em que me senti mais segura e acolhida diante da dor. Agradeço a todos os que estavam presentes nesse dia.

Imprevistos como esse ocorrem durante a Clínica-Poética, não sempre de ordem física, mas são desencadeados diversas respostas às mobilizações corporais que estão sendo geradas e muitas vezes essas respostas se dão por uma acentuação de algum sintoma, pois os mecanismos de controle, ou de normatividade, são abalados. Mas é justamente nessa acentuação do sintoma, nesse espaço de ruptura com os padrões de comportamento incorporados por nós que nos desterritorializamos existencialmente e podemos atravessar a ponte para um novo território. Isso não quer dizer que seja melhor ou pior, quer dizer apenas que houve movimento e criação. Que por um tempo nos reapropriamos de nossa potência de vida. Essa fronteira onde o sintoma se agrava é perigosa, e a Clínica-Poética funciona apenas como um catalizador que permitirá com que esse estado se aproxime em um lugar e momento onde se há uma equipe de apoio por perto. Essa experiência não se dá apenas por situações doloridas ou negativas, há também epifanias e outros modos operantes que podem levar à atravessamentos similares, sem ser pela crise e que também podem ser atingidos através dos procedimentos clínico-poéticos.

SCORE PARA A CLÍNICA-POÉTICA

- 1- Ajustes das janelas, verificação dos materiais, invocar um estado de presença e fazer do jeito que cada um entender. Se precisar sair falar com um de nós.
- 2- Pacto e “como você está agora?”
- 3- Falar sobre memória e devir-criança
- 4- Criar o território com o batom e a construção do saco com a farinha
- 5 - Ativação do corpo com um esfregar rápido e preciso, como se estivesse tomando banho, durante uma música que lembre a infância. Soltar o corpo com ajuda da respiração, expirando um som entre os lábios encostados abaixando o tronco em direção às pernas.
- 6- Ficar de cócoras, sentar no chão, fazer a posição de borboleta com as pernas e executar rolamentos segurando os pés com as pernas em posição de borboleta enquanto uma música circense toca por três vezes. Encontrar o fluxo do rolamento e a vertigem.
- 7- Deixar as sensações decantarem no corpo e ficar na posição fetal com uma almofada entre as pernas e outra apoiando a cabeça.
- 8- Fazer uma visualização de regressão até os 7 anos de idade.
- 9- Voltar da regressão, ficar sentado e depois de pé. Ir para algum lugar que possa sujar e rasgar o saco em cima da cabeça, invocando a criança de 7 anos. Passar o batom na boca e se olhar no espelho.
- 10- Perguntar o apelido que cada um tinha com 7 anos e perguntar como essas crianças de 7 anos estão chamando-as pelo apelido de cada uma.
- 11- Lavar o rosto e retornar desse estado e perguntar: “Como você está agora?”
- 12- Intempérie



Imagem 61: A acolhida.

Fonte: Acervo Por uma Clínica-Poética

Na Clínica-Poética, portanto, criamos um território, com um grupo de apoio, no qual as pessoas possam se desterritorializar e criar novos territórios em seguida. Isso significa encontrar respiros de vida dentro do modo de existência ao qual nos colocamos. Ou pelo menos se possibilitam ferramentas para que as pessoas possam fazer uma cartografia de seus afetos e sintomas e ter, assim, uma outra percepção do território em que se encontra (nem sempre as experiências são catárticas). Com todas as questões estudadas ao adentrar o trabalho de Lawrence e com as práticas realizadas na Por uma Clínica-Poética, assim como com as perspectivas de Deleuze e Gattari, percebemos que as transformações do espaço físico, com seus focos de subjetivação, podem alterar também esses territórios existenciais, ou esses mapas de formas de se existir no mundo. Ao entrarmos em um grau de presença maior, como o evocado nos procedimentos da Clínica-Poética às alterações espaciais ficam mais significativas, pequenas mudanças podem mudar completamente a percepção das pessoas sobre determinados espaço. Uma pequena rotação do corpo das pessoas dentro de um processo intenso pode reverberar sensações completamente diferentes, e isso é também por ser uma nova espacialidade que o corpo está construindo com o espaço, como no exemplo abaixo:



Esse giro de posição, indo para uma posição próxima a posição fetal, fez com que as pessoas se sentissem diretamente vinculadas às pessoas que se encontravam a sua frente e às suas costas, para além de se sentirem parte de uma composição única, enquanto na posição de barriga para cima, onde os relatos foram de sentir-se pertencente a um grupo, mas também terem uma forte relação com as suas individualidades. Após virar para a posição fetal, depois de ter passado por todos os procedimentos daquela Clínica-Poética específica, o relato de uma das pessoas foi que aquela posição somada ao escorregar da mão, da pessoa de trás dela, sobre seus ombros, disparou a sensação de abandono, trazendo memórias e angústias a tona, por exemplo.

Contudo alguns procedimentos exigem mudanças das outras materialidades constituintes do espaço, que não apenas os corpos. O nível de intervenção no espaço depende das intensões dos procedimentos criados. Assim como se o espaço já estará ou não alterado quando

as pessoas chegarem, se ele será uma construção coletiva ou se sua mudança ao longo do processo será uma surpresa. Vários experimentos foram realizados, a construção de tótems com materiais do entorno, o incremento com materiais externos, a retirada de materiais que estavam sempre presentes, alteração na disposição dos objetos relacionais, utilizados na Clínica-Poética. Objeto Relacional é o nome dado por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self, um trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua experiência corporal como condição de realização da obra (ROLNIK, Suely, “Breve ensaio dos objetos relacionais”, anexo 1, p.1). Vemos ao lado imagens do mesmo espaço em algumas outras configurações experimentadas.

Então, por vezes, é necessária a criação de um território físico que permita a desterritorialização e reterritorialização existencial. Já que as materialidades, as formas, os vazios, enfim, as configurações espaciais num todo atuam em nós através de microfísicas do poder e da incorporação de seus focos enunciativos através de corpografias. Em níveis urbanos, onde as pessoas não estão em processos corporais de maior sensibilidade, ou seja, estão imersas nas apatias e cerceamentos capitalísticos, a criação de territórios físicos que se proponham à convocar o corpo, como é visto em muitas das obras de Lawrence, para o movimento podem, talvez, criar um campo que possibilite a mesma desterritorialização e reterritorialização buscada dentro dos processos clínicos-poéticos.

Outro mecanismo urbano que pode caminhar para o mesmo fim são algumas manifestações ou instalações artísticas e/ou performáticas que se apropriem dos espaços urbanos de maneiras não usuais, criando um novo modo operante válido para aquele momento e que interfere diretamente na construção daquela composição espacial, por consequência interfere nos focos de subjetivação por elas gerados, nos afetos, no ritmo, no estado de presença de quem observa e de quem faz a ação. Nesse sentido, algumas Clínicas-Poéticas ocorreram em locais externos à sala do tatame, levando modos de ocupação do espaço inusitados para o espaço urbano da universidade. Mecanismos como o tempo lendo de uma caminhada do Butô, comportamentos atípicos como gritos, atirar de ovos, composições corporais não cotidianas, tudo em um estado de presença muito grande por parte dos participantes-criadores mobilizou diversas reações relatadas dos próprios participantes e dos transeuntes.

Para além das Geodésicas um outro exemplo de intervenção, realizado pela Clínica-Poética, que solicitou uma maior infraestrutura para além dos corpos e pequenos objetos, deu-se na participação da semana do Setembro Amarelo de 2019. Na qual tivemos a intenção de mobilizar a pergunta “Qual vida queremos?”, como um verbo-muscular. Tal indagação surgiu de uma questão que nos é muito cara, que é a precariedade de vida que nos é oferecida e que perpetuamos pelo sistema vigente e todas as suas exigências de se “estar bem” e “ser produtivos” que nos são impostas. Não basta oferecermos apenas a vida a alguém, que tipo de vida é esse que queremos viver? Quais são os modos de existência que nos trazem um suporte para permanecermos vivos? “Nós queremos manter nossa vida a qual custo?” (BOM-TEMPO, 2020). É preciso falar sobre o suicídio para além de um ato que diz respeito ape-



nas a pessoa que o comete ou tenta, há uma responsabilidade coletiva, uma dimensão política que envolve todos os cerceamentos causados nos corpos por uma microfísica do poder. Algumas ferramentas de manejo podem ser acionadas ao entender essa coresponsabilidade social sobre o ato do suicídio, dentre elas a criação de uma rede de apoio (composta tanto de profissionais quanto por pessoas próximas) e uma mudança nos modos de vida, que podem ser de ordem micro, mudança de rotina, de postura na relação com trabalho, a família, a autocobrança, os ambientes, etc.

Dentro dessa perspectiva resolvemos criar uma ação onde poderíamos atingir um grande número de pessoas, para que mais pessoas pudessem saber que nosso serviço existe dentro da Universidade e que pode ser acessado caso seja necessário ou que haja o desejo, e, ao mesmo tempo, que fosse algo que oferecesse, mesmo que de maneira efêmera um outro modo de existir dentro do ambiente acadêmico. Para tal, inspirados na intervenção de Louise Ganz e Inês Linke, denominada “Lotes Vagos”, realizada no ano de 2005, em Belo Horizonte-MG, na qual se construíam diversas estruturas simples e efêmeras de lazer e repouso em lotes vazios da cidade, resolvemos criar uma praia dentro da universidade. Um espaço de lazer, que convidasse os corpos a se comportarem de outra forma dentro daquele lugar tão denso de cobranças e produções, sendo importante dizer que a alguns anos as festas são proibidas dentro do espaço universitário, e as formas de ocupação ali existentes raramente tem um caráter de diversão.

Criou-se para isso, um território retangular de areia, instalou-se guarda-sóis, uma piscina de dois mil litros, caixa de som, bola, água de coco e outras frutas. A experiência foi impressionante, várias pessoas se mobilizaram e houveram muitos relatos de uma mudança drástica no estado de tensão daquele dia após passarem por esse espaço. Sendo possível perceber como as espacialidades ditam determinadas posturas aos corpos e a simples mudança de ambiente pode permitir novos modos de se estar e de se fazer cidade.

Durante a pandemia, com todas as restrições do isolamento social, foram realizadas Clínicas-Poéticas virtuais, nos abrindo várias questões sobre a presença física conduzida pelos meios digitais, sobre a importância da voz e da audição nas experiências não presenciais, nas quais o meio de contato não passa por todas as percepções e sentidos do corpo com o outro, apenas dele com o ambiente em que ele está. Tendo provocações como: Como usar o ambiente em que o outro está para intervir clínica e poeticamente em suas ações? Como afetar o outro pela imagem e o som de ações que realizamos a distância? E como mobilizar o outro a se engajar nos procedimentos a distância? As relações entre o corpo e o ambiente se mostraram de extrema importância dentro de todos esses processos, sendo que, os recursos necessários para a realização das ações eram encontrados no próprio espaço e no próprio corpo dos participantes, sem a intervenção direta corpo-a-corpo.

Os novos meios, apesar das restrições, permitiram com que a Clínica-Poética continuasse acontecendo e seus procedimentos continuaram operando através dessas formas de encontro outras. O formato digital permitiu também o amplo acesso de pessoas ao trabalho, sendo atendidas pessoas de todo o Brasil, com uma diversidade de público maior do que a que acontecia presencialmente. Fez, também, com





Imagem 61: Alguns registros de performances realizadas pela autora durante a “Quarentena-Poética”, forma como denominamos esse período desde Março, até agora
 Fonte: Acervo Por uma Clínica-Poética



que precisássemos fazer ajustes nas nossas formas de criar os Scores, o que acabou deixando-os mais organizados e nos permitiu tanto dividir melhor as conduções dos procedimentos, quanto ter um registro dos procedimentos de todas as Clínicas-Poéticas, que antes se perdiam. Ou seja, houve um reajuste nas nossas formas de comunicação enquanto grupo.

Então, mesmo a distância apostou-se na criação de dois espaços -corpos interligados, um espaço-corpo do participante com o ambiente em que ele está e um espaço-corpo da sala virtual que conecta todos esses espaços. O estado de presença e de pertencimento ao grupo dessa última são criados utilizando apenas os recursos da voz, da visão e da intuição. Enquanto o primeiro explora todas as relações do corpo com o ambiente e com objetos relacionais solicitados. Essas duas conexões foram exploradas de diversas formas, o uso de procedimentos realizados apenas por comandos de voz, sem a necessidade de se olhar para o visor se revelou muito potente e importante. Isso principalmente pela necessidade de descanso dos olhos relatada pela maioria dos participantes da Clínica-Poética. Devido a pandemia a maioria das atividades passaram a ser virtuais e o cansaço do globo ocular era uma queixa constante.

A equipe focou então em utilizar os recursos auditivos para das as orientações, estudando mais a fundo as moderações de voz, mudanças de tonalidade, velocidade, etc. Considerando a voz um verdadeiro barqueiro que guia a jangada das explorações clínicas-poéticas. Apostou-se, também, em diversas atividades de exercício e de relaxamento do globo ocular, todas distante das telas, como: movimentação ocular com os olhos fechados, exercícios com foco e desfoco, utilização de janelas e olhares para o horizonte, utilização de algodões e tecidos sobre os olhos fechados, entre outros. Outra estratégia foi criar Clínicas-Poéticas que não dependessem tanto da visão, mas explorassem os outros sentidos do corpo, a utilização de fones de ouvido, de materiais para aguçar o tato, a preparação e degustação de chás, etc. Entretanto, também houveram algumas experimentações visuais via tela. Testamos a execução de algumas performances, realizadas por pessoas do grupo que elabora os procedimentos e que eram assistidas pelos participantes. Em seguida trabalhávamos as reverberações do contato com essas cenas.

Concluimos que o vínculo entre o corpo e o espaço para as questões relativas aos processos de subjetivação e aos modo de vida mostrou-se potente independente do contato presencial entre as pessoas. Foi possível através dos recursos tecnológicos criar encontros que gerassem potência de vida. Os objetos relacionais se mostraram outra parte fundamental dentro do contorno necessário dado à ausência da presença física dos corpos. E é inegável que tal ausência tem muitas perdas e consequências complexas, porém fez-se possível atravessar o caos com o auxílio da conexão entre o corpo, o espaço e o tempo.

A organização dos processos criativos dentro do ciclo RSVP teve grande contribuição para o registro e desenvolvimento do processo criativo da Clínica-Poética, principalmente dos desafios enfrentados com a mudança dos meios de execução da mesma durante a pandemia. A identificação dos recurso, a escolha dos scores, a avaliação e a performance foram como uma chama nos mostrando como abrir caminhos perante o desconhecido no qual queríamos navegar.

SCORES DO EVENTO BELEZA OCULTA

BELEZA OCULTA – 11/11/2020_Evento Virtual realizado para o “Sala Aberta”

1. Entrar na sala – equipe – “montados” e com uma luz específica no ambiente.
2. Sala de Espera – cuidar da luz do encontro.
3. Checar se todos têm os materiais
4. Cada um diz o que trouxe para beber, serve a taça e ainda não bebe.
5. Brinda olhando nos olhos saudando nosso encontro
6. Pacto – 2º verbo muscular – “Você é especialista em si mesmo e tem autonomia no trabalho”.
7. Pensar em músicas que te marcaram na vida – fazer uma lista.
8. Destas, escolha uma que consiga responder melhor à pergunta: “Como você está agora?”
(ALGUÉM DA CLÍNICA-POÉTICA TOMA NOTA DAS MÚSICAS NA SEQUÊNCIA APRESENTADA – MONTAR A PLAY LIST)
9. Pegar os textos – preparar a parte que você gostaria de ler. Todos com os áudios fechados. Quando alguém abrir o áudio é porque vai ler. Antes de ler você vai dizer a todes presentes o que você quer que façamos e como você quer que façamos – uma ação – enquanto você lê. Quando você for fazer, abra o seu áudio e os outros estarão dispendo os corpos para a ação que sua leitura pede. Assim que acabar um, outro pode fazer e assim sucessivamente.
10. Celebração – celebraremos como cada um está agora – falar de Dionísio (Nietzsche, O nascimento da Tragédia) – vamos dançar com Dionísio. Play list feita no início do encontro a partir do que cada um trouxe.

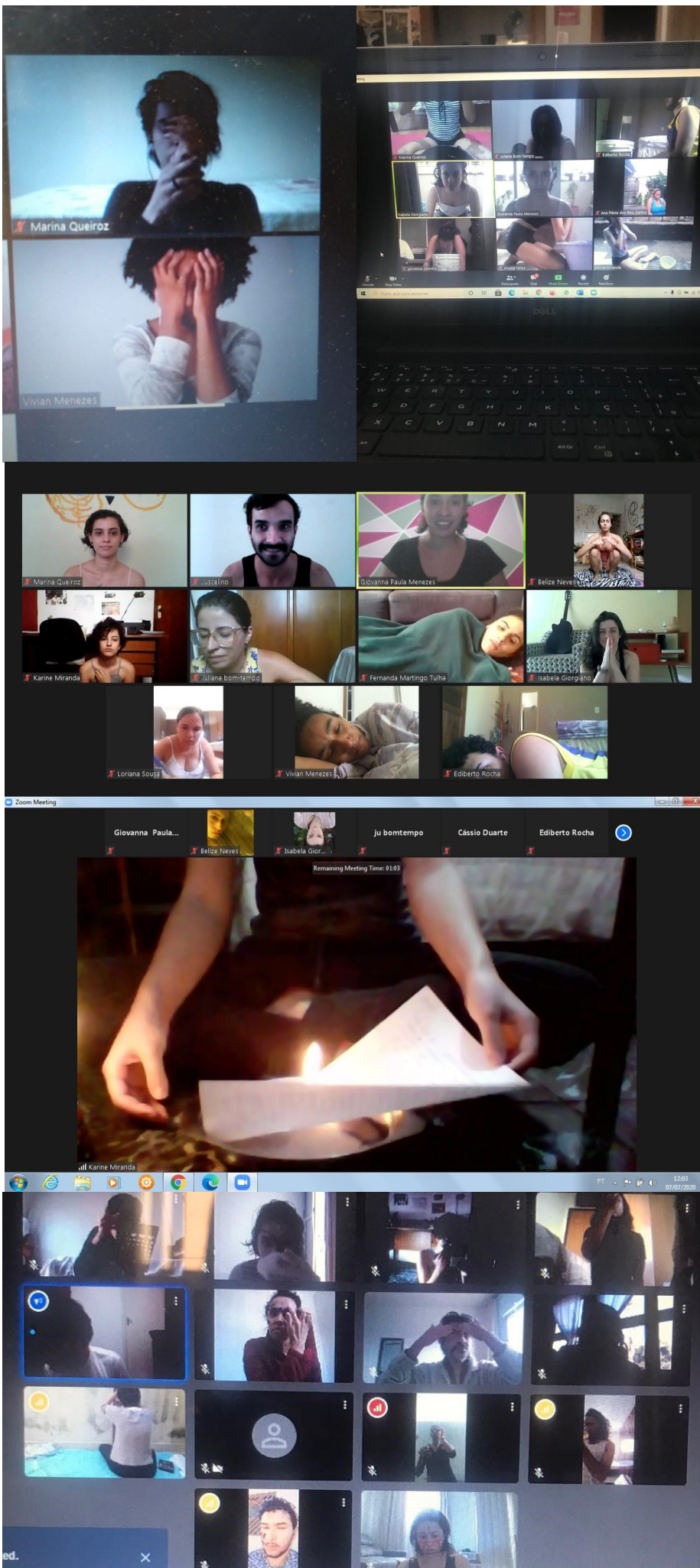
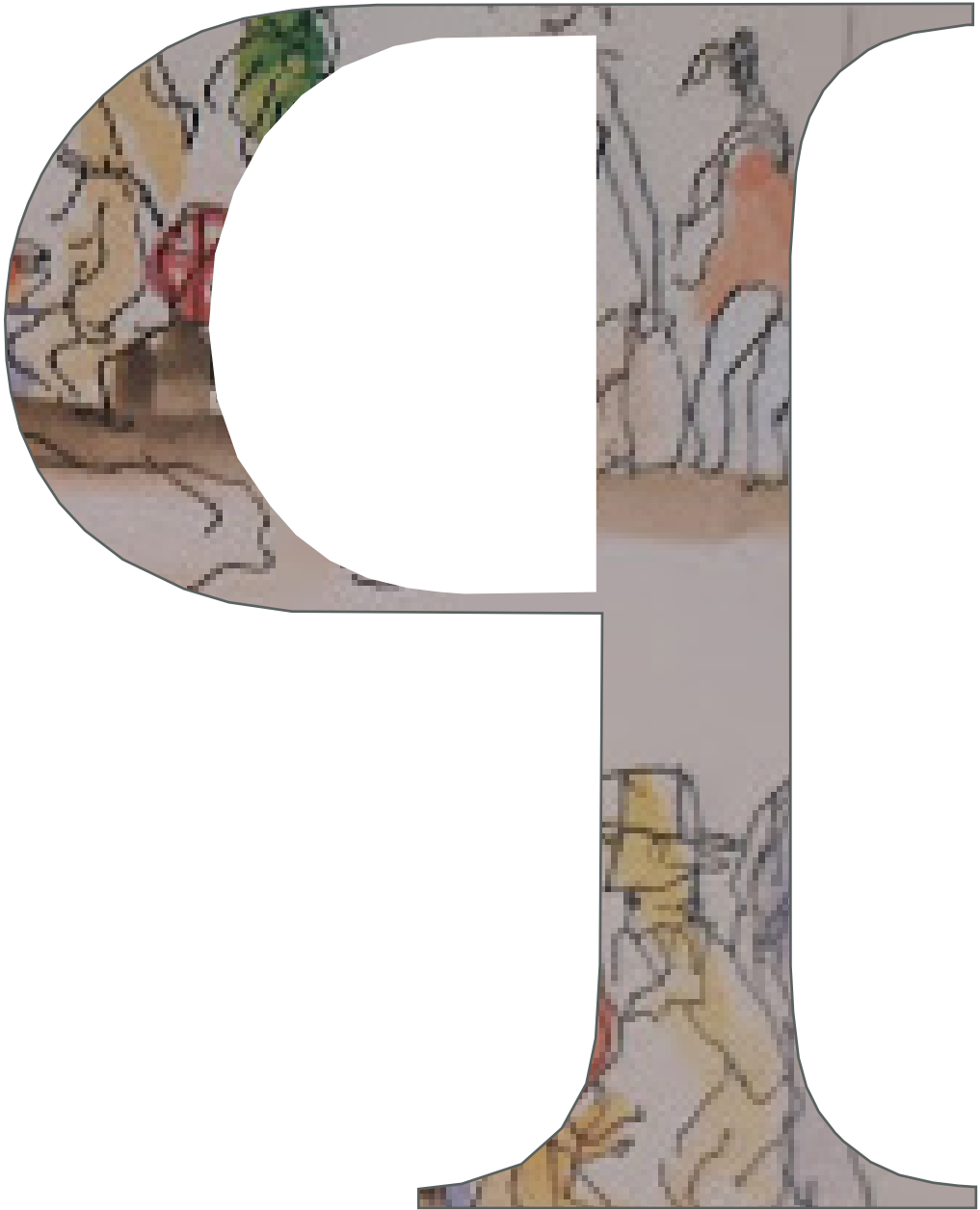


Imagem 61: Alguns registros da “Quarentena-Poética”, forma como denominamos esse período desde Março, até agora
Fonte: Acervo Por uma Clínica-Poética





Enquanto “Performance” deste trabalho temos o desejo de compreender como essas experiências e estudos contribuem ou podem contribuir com a prática da arquitetura e urbanismo. É importante ressaltar que após esse percurso ficou nítido o pioneirismo de Lawrence e Anna Halprin, influenciados pela vanguarda de sua época, em diversas questões importantes para as futuras investigações no campo da Arquitetura e do Urbanismo. Iniciaremos este capítulo dando destaque para algo que talvez ainda não tenha sido dito aqui de forma explícita e que pode ser uma das grandes contribuições do casal visto os caminhos que tem tomado o pensamento contemporâneo. Lawrence e Anna Halprin tratavam o ambiente como integrante fundamental da vida. E essa é uma grande chave de virada no pensamento tanto da dança quanto da arquitetura, um paradigma. Entender a natureza não como um recurso e sim como parte de nós. Respeitar não apenas os seres vivos, mas qualquer forma e substância que exista ao nosso redor. O exemplo mais evidente é o destaque que Lawrence dá em diversos projetos à água e suas movimentações, a forma como utiliza da água para movimentar os corpos, para nos contar sobre o relevo, sobre fluidez...

A aproximação com o corpo e seus sentidos abre uma grande possibilidade de um uso mais inteligente desses elementos, considerados inanimados, no pensar arquitetônico. O vento, o solo, as rochas, a água, a areia, a altitude, entre outros, são elementos que interferem diretamente em aspectos sensoriais do corpo, alterando toda a experiência arquitetônica. Embora esses elementos de alguma forma já sejam trabalhados nos processos convencionais, por intervirem nas construções, há uma mudança de ponto de vista que é apontada por Halprin e que se reforça em nossa realidade brasileira, tanto pelos povos tradicionais daqui e sua relação com a floresta, quanto pelas próprias condições do mundo cujo futuro depende de uma mudança de ação principalmente aqui aonde a natureza ainda tem seu lugar em áreas de proporções consideráveis.

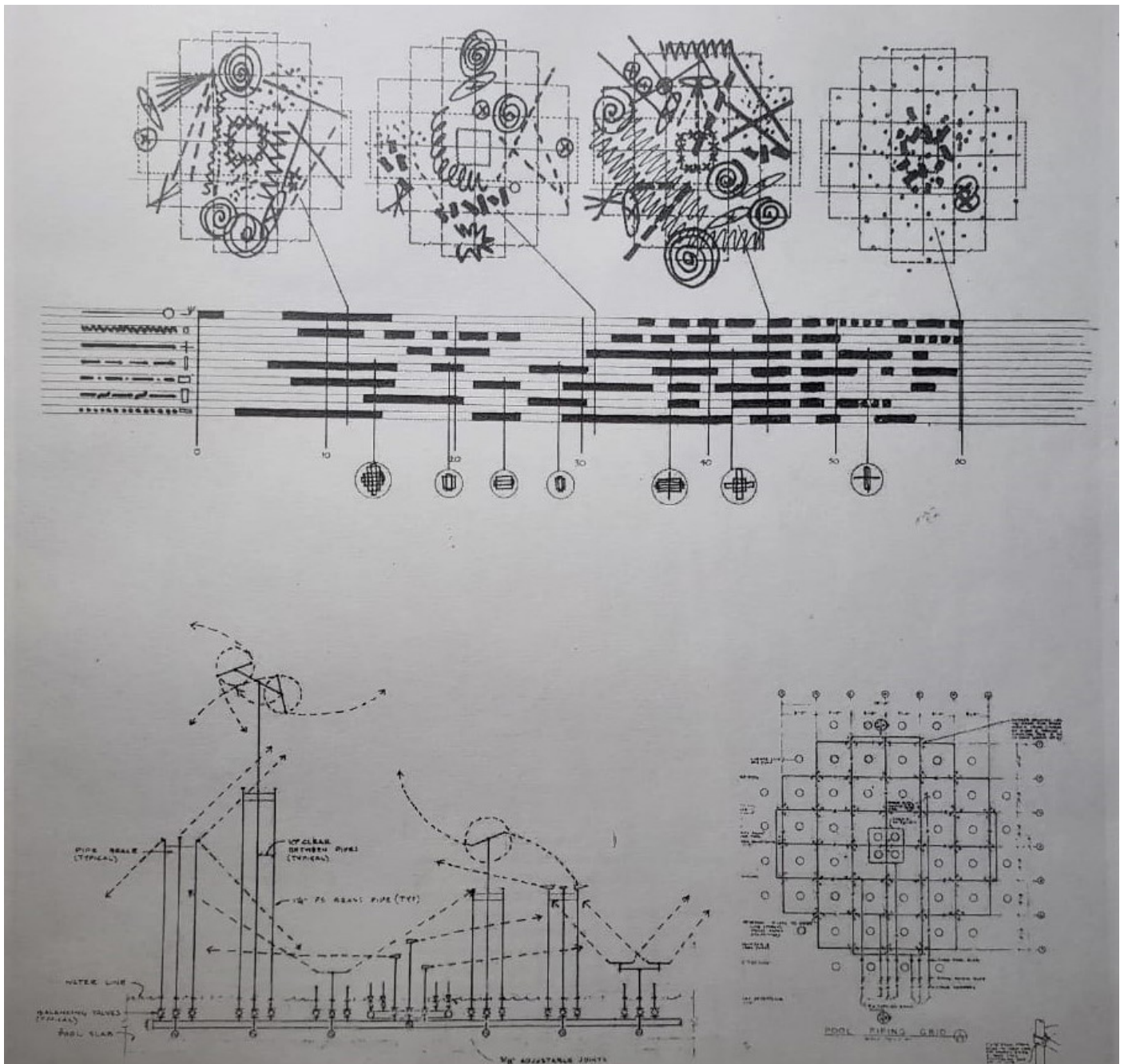
É possível notar que os esforços de Halprin para apreender os movimentos da natureza e utilizar-se deles em suas composições espaciais - pensadas dinamicamente através da ferramenta das Motations - instigam os corpos para o movimento e despertam a consciência desses para com a natureza, através de elementos arquitetônicos que convocam as pessoas a se movimentarem ou à contemplarem a natureza. Para além de seus projetos insentivarem os corpos as mais variadas expressões de si, Halprin, ao entender as conexões do corpo com a natureza, também pode vislumbrar o potencial do corpo enquanto uma ferramenta para se pensar o espaço. Para além do tradicional pensamento dado pelo desenho, Halprin propõe a lida do corpo diretamente com o terreno e a exploração dos diversos sentidos que possuímos como ferramentas cruciais no desenvolvimento do projeto. Entende que um desses sentidos humanos é um sentido grupal e propõe diversas atividades que se dão em coletivo e que influenciam diretamente as tomadas de decisão projetuais.

É pela observação da natureza que ele percebe o movimento como um ponto chave da vida e inicia um processo de inserí-lo na linguagem do desenho, através de diagrams e das Montations. Percebendo que a ampliação das formas de comunicação criativa dos projetos é essencial para novas soluções e para que os projetos passem a considerar

novas condicionantes que não conseguiam ser trabalhadas de forma direta nas representações convencionais. Apesar das representações que ele cria não serem as mais simples ou eficazes sobre alguns pontos de vista, elas funcionaram para o que se propunham e o próprio questionamento da representatividade espacial em si já é muito valioso.

É notória a investigação das possibilidades de movimentos feitas sob perspectivas diversas, cada tipo de representa nos força a ter um tipo de raciocínio específico, mudar o modo como esquematizamos o espaço muda as perspectivas que temos dele. Isso significa uma mudança no processo criativo e na elaboração espacial em questão. Uma ampliação no nosso modo de trabalho. Abaixo observamos os esquemas para o projeto da fonte “Overhoff -Halprin” no “Seattle Center”, no qual o autor considera diversos fatores como o tipo de tubulação, a pressão da água, o vento, o tempo de esguicho, os efeitos da água nessas condicionantes, etc. (Halprin, 1969, p.57) Tudo isso representado de várias maneiras para melhor compreensão de sua proposta.

Imagem 61: Score da fonte Overhoff-Halprin, no Seattle Center.
 Fonte: HALPRIN, Lawrence. The RSVP Cycles - Creative Processes im the Human Environment. 1969, p.56.



Então, vemos no trabalho de Halprin, com as ressalvas já postas nos capítulos anteriores, que alguns dos caminhos apontados tem muitas contribuições pertinentes à pesquisa em arquitetura e urbanismo como:

- A inserção dos movimentos expressivos em processos de criação coletiva, levando em conta que a linguagem corporal traz vínculos de outras ordens que podem ser interessantes para romper algumas barreiras hierárquicas do processo projetual, que acabam sendo criada pelas reproduções das lógicas do sistema colonial-capitalístico em todas as escalas das coletividades, pela própria diferença de saberes e experiências de vida das pessoas que compõe o grupo, e pela capacidade expressiva dessas pessoas, ou seja, pela habilidade que cada um tem em transmitir seus conhecimentos;

- A investigação do uso do movimento corporal enquanto recurso de projetos arquitetônicos e urbanísticos, ampliando a compreensão a respeito da relação entre corpo, espaço e tempo;

- A exploração e criação de novas linguagens de scores que condizam com o processo criativo em que se está inserido e que adicionem variáveis que não constam nas representações tradicionais caso necessário.

Ou seja, dentro dos processos que envolvem os saberes do corpo e a produção espacial, há pelo menos três linhas a serem enfatizadas nesses estudos como continuidade de pesquisa. São elas: A sensibilização dos corpos que participam ativamente das criações espaciais, pois não há arquitetura sem o corpo presente e os saberes corporais podem levar as soluções espaciais a um outro nível de relação com as pessoas. A produção de espaços que convidem os corpos a criação espacial, entendendo todas as interferências existentes nessa relação corpo-espaço moventes. E a inserção do movimento enquanto componente da criação espacial explorando ferramentas que auxiliem a projetar visando a dinâmica de movimento dos espaços.

Para além disso, suas experiências e compartilhamentos sobre processos de criação comunitárias nos adiantam vários dos entraves travados para o exercício de uma boa comunicação de processo projetual. Suas buscas por um viver comunitário acompanham às necessidades e urgências da criação de novos modos de existência, principalmente por estarem extremamente vinculadas à natureza. Assim como todos os seus esforços de aprendizado com os movimentos da natureza e transformação criativa deles em projetos e intervenções urbanas que instigam ainda mais os corpos para o movimento e reavivam uma consciência deles para com a natureza, tão cara em momentos como o que vivemos onde utilizamos a natureza apenas como um recurso, recordando Krenak, “a ponto de termos hoje, num extremo, gente que precisa viver de um rio e, no outro, gente que consome rios como um recurso?” (KRENAK, 2019, p.25).

Chamando nossa atenção para o fato de que estarmos atentos aos ambientes é estarmos atentos aos corpos, e é também procurar alternativas para se existir no mundo, com o mundo e a partir do mundo, e não como algo a parte do planeta. Ele nos aponta a necessidade de uma produção coletiva que seja integrada com a natureza. E enfatiza a valorização da vida em comunidade, já que essa é naturalmente voltada para o processo, reforçando toda a ideia dos primeiros modos

construtivos nos quais a obra se criava enquanto era construída, com a participação direta de todos os envolvidos na construção no processo criativo, não havendo separação entre o fazer técnico e o fazer criativo. E dando assim ênfase ao construir-se junto e não a entrega de um produto específico.

Os ensinamentos de Halprin, mexeram com nossas formas de existir e de criar, apontando caminhos críticos porém afetuosos para explorar a criação coletiva. Eles trazem a importância do resgate do sentido de comunidade, ao experimentar trazê-lo a tona em experiências entre corpo e ambiente, numa ousadia micropolítica de ir torcendo as formas de se ver o mundo e conectando as pessoas com os lugares, com seus corpos, com outras pessoas, de modo a despertar potências de vida que foram adormecidas em prol da produção.

É necessário à arquitetura e ao urbanismo resgatar esses ensinamentos e trazer as dimensões do corpo, espaço e tempo para os processos construtivos, levando em conta sempre as técnicas construtivas e como essas se relacionam com aqueles que fazem as construções, com a comunidade e também com o todo o planeta. É urgente retomar arquiteturas que não agredam o meio ambiente, e que para além disso o regenerem e estejam em consonância com seus fluxos. Assim como o deque que Anna solicitou à Lawrence permite pelo seu trabalho que o corpo se conecte com o meio através da dança, a arquitetura pode permitir e estimular que em nossas funções cotidianas nos conectemos com esses mesmos fluxos de vida. Os jardins e o paisagismo em si fazem claramente uma conexão com todos os seres, mas as paredes, os telhados, o chão, os sistemas hidráulicos, elétricos, e todos os elementos arquitetônicos e urbanísticos tem em si o mesmo potencial. Essa potência criadora e/ou destrutiva os acompanha e deve ser consideradas em todas as instâncias, seja ela social, ambiental, política, econômica, etc. Construir engloba um complexo arranjo de fatores que deve ser vivido com profundo respeito e honestidade para com todos os envolvidos, sejam eles humanos ou não.

Pode parecer uma missão impossível, contudo é fundamental nos direcionarmos por esse caminho e continuarmos as descobertas nessas direções. Pensando nas relações de trabalho, de extração de materiais, nas relações entre os elementos construtivos e suas provocações. Entender a arquitetura como um processo coletivo, que envolve interesses humanos, mas não apenas. As cosmogonias ancestrais nos apontam para esse respeito e atenção, é preciso pedir licença as matas, aos rios, aos ventos, estudar a natureza e seus desejos e unir-se a ela ao propor e criar novas espacialidades.

Dentro do campo das instalações, das performances e do trabalho Clínico-Poético realizado nesses últimos anos, ficou evidente que uma proposição espacial ou corporal pode trazer novos focos de subjetivação, criando rupturas nas estruturas pré-estabelecidas, estruturas que reforçam interesses e funcionamentos que tem escravizado os homens e destruído o planeta. Parte da arquitetura e do urbanismo tem usado os novos recursos tecnológicos para obras grandiosas e disputas por pontos turísticos, financiamentos gigantescos, marcos estéticos e referenciais, demonstração de poder, etc. Com essa pesquisa fica claro a nós que os instrumentos de trabalho não são em si o problema, mas a forma como se dão os processos, voltados a metas e objetivos capitalísticos e

fins que se supõe encerrar neles mesmos, causam um desgaste imensurável ao planeta e às relações, além da precarização do trabalhador da construção civil, incluindo desde mortes em serviço, a má remuneração que impossibilita as potências de vida dessas pessoas, até a própria impossibilidade ou grande restrição dos profissionais que constroem em participar do processo criativo de uma edificação.

Há esperança em ações que visam a autonomia construtiva, ou em pequenas alterações que modificam dinâmicas vigentes. Não que todo processo criativo deva ser voltado apenas para pequenos portes, reformas ou coisas do tipo, porém é preciso olhar a criação das demandas atuais pelas construções, observar até onde elas realmente tem sentido, à quem os programas de arquitetura e urbanismo tem servido. Quem realmente ganha com uma nova construção ou com uma grande reforma urbana. Quais são os fluxos que estamos permitindo que nos atravessem, com o que estamos nos acoplando? Às práticas de conexão com os espaços a serem intervistos, a real escuta das demandas, uma escuta que atinge outras instâncias que não apenas as dos levantamentos burocráticos e usuais já realizados pela maioria dos escritórios. Uma escuta de corpo inteiro, que estenda os alcances do projeto a ser realizado, proporcionando uma dimensão outra ao próprio processo construtivo. De forma que ele por si só já seja uma ação interventiva em tudo e todos os envolvidos e que a construção findada seja o início de um outro processo de disputa por um outro modo de vida. Um modo de vida instigue -nos a nos reconfigurar em nossas formas de nos relacionarmos conosco, com os outros seres, sejam eles animados ou não.

Agradecemos a todos que acompanharam este processo que foi árduo e delicioso e que conta com muito mais experiências do que somos capazes de descrever e transcrever aqui, mas que perpassam por toda a escrita da mesma forma como compõe o corpo e a vida da autora. A performance é a própria vida em seus desafios de não nos rendermos aos anestesiamentos do corpo. É, como nos coloca Rolnik dentro dos seus dez lembretes para uma contínua descolinização do inconsciente, buscar “ativar e expandir o saber eco-etológico ao longo da vida (...), não ceder à vontade de conservação das forças de existência, (...) não abrir mão do desejo em sua ética de afirmação da vida, (...) não negociar o inegociável, (...) e praticar o pensamento em sua plena função ético-estético-clínico-política.” (ROLNIK, 2018, p.195 a 197). É a eterna procura e desfrute pelos bons encontros. Por estarmos abertos a sermos afetados pelos fluxos de desejo que não passaram pelo corte da máquina capitalística, ou por nenhuma outra instituição que cerceie as nossas potências criadoras no mundo e pelo mundo.

A performance está em percebermos todos os dias desse trabalho o quanto ainda há por se criar e ter ânimo, vontade e paixão por descobrir novas formas de se estar no mundo através do movimento dos corpos e das composições dos espaços. É entender que a transdisciplinaridade é inerente a vida e necessária aos processos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos. É repensar as formas de criação como se dão em nossas vidas e entender os interesses por traz de tantos bloqueios, massificações e inautenticidade. É conseguir se aproveitar o próprio processo de uma forma tão bonita que a vida passa ter algum sentido indescritível para além dela mesma. Performar é se permitir ter paixão pelo o que se faz, ou como diria Halprin, “Fundir, o quanto for

possível, vida com trabalho e por trabalho eu quero dizer criação, criatividade, (...) se conseguir, inclua no seu trabalho o contato excepcional com pessoas dotadas de todos os tipos de criatividade para lhe ajudar ao longo da vida” (HALPRIN, apud. MARTINS, 2014, p.26).

Performance é fazer um apelo ao mundo e o próprio ato do drama já ser a resposta enquanto é sempre também pergunta. Esperamos que tenham vindo a tona alguma paixão, alguma questão, algum deslocamento ao longo dessa leitura, obrigada por nos acompanhar até aqui, esperamos que esses processos continuem, e encerramos clamando ao mundo à voz de Deleuze e de Guattari por aliados nesse percurso.

“Dirigimo-nos aos inconscientes que protestam. Procuramos aliados, precisamos de aliados. E temos a impressão de que esses aliados já existem...” (Deleuze e Guattari, 1972, p.34)

ALMEIDA, Vera Lucia Paes de. *Corpo Poético: O movimento expressivo em C.G. Jung e R. Laban*. São Paulo: Paulus, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERENDTEIN-JACQUES, Paola. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BERENDTEIN-JACQUES, Paola. *Corpografias Urbanas*. Vitruvius, [s. l.], 8 fev. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 3 fev. 2020.

BERG, Nate. *Goodbye Highways*. *Landscape Architecture Magazine: Lam Staff*, 7 fev. 2017. Disponível em: <https://landscapearchitecturemagazine.org/2017/02/07/goodbye-highways/>. Acesso em: 2 fev. 2019.

BOM-TEMPO, Juliana S. *Por uma clínica poética: experimentações em risco nas imagens em performance*. Campinas, SP: [s.n.], 2015. Tese de doutorado.

BOM-TEMPO, J. S.; CAON, P. M. ; CARVALHO, D. H. B. . *Apresentação - Embrenhar a cena entre corpos, poéticas, políticas*. *OUVIROUVER (ONLINE)*, v. 15, p. 258-266, 2019.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Art.231, § 2º, da Constituição Federal do Brasil. [S. l.: s. n.], 1988.

BRASIL. [Constituição (1988)]. PEC 215/00. [S. l.: s. n.], 2000.

CABRAL FILHO, J. S. *Arquitetura Irreversível: O corpo, o espaço e a flecha do tempo*. In: Adriana Bnana e Carla Lobo. (Org.). *Catálogo FID Fórum Internacional de Dança - Extensão Brasil 2002-2003*. Belo Horizonte: Atômica Artes Ltda., 2004.

CABRAL FILHO, J. S. *Arquitetura como Instrumento ético frente às tecnologias de disjunção espaço-tempo*. In: MARLAD, Maria Lúcia (Org.). *Cinco textos sobre Arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da física: Uma análise dos paralelos entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental*. [S. l.]: Cultrix, 1975.

COURTINE, Jean-Jacques. *Decifrar o Corpo- pensar com Foucault*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. 2. ed., 3ª reimpressão. São Paulo: 34 Ltda., 2011.

EISENMAN, Peter; KOOLHAAS, Rem. Supercrítico. [S. l.]: Cosac Naify, 2013.

EYCK, Aldo Van. Tean 10 (1961). In: RODRIGUES, José Manoel (coordenação) e autores variados. Teoria e Crítica de Arquitetura - Século XX. Portugal: Caleidoscópio, 2010.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. 1ª. ed. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 4ª ed. 1984.

FOUCAULT, Michel. Nascimento da Biopolítica. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda, 2008.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GIEDION, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura - o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda, 2004.

GIL, José. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tania Maria Galli, ENGELMAN, Selda (Org.). (2004). Corpo, Arte e Clínica. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.

GUATTARI, Félix. Caosmose - um novo paradigma estético. 1. ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALPRIN, Anna. Moving Toward Life: Five decades of transformational dance. Wesleyan University Press, New England, Hanover e London, 1995.

HALPRIN, Lawrence. A Life Spent Changing Places. University of Pennsylvania Press, 2011.

HALPRIN, Lawrence. Cities. New York: Revid edition, The MIT Press, 1972.

HALPRIN, Lawrence. RSVP Cycles: Creative Process and Human Environment. New York: G. Braziller, 1969.

HALPRIN, Lawrence. Lawrence Halprin Notebooks: 1959-1971. Cambridge, MA: MIT press, 1972.

HALPRIN, Lawrence. Sketchbooks of Lawrence Halprin. Tokio: Process Architecture, 1981.

HARVEY, David. Espaços de Esperança. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

- HELPHAND, Kenneth I. Lawrence Halprin. [S. l.]: The University of Georgia Press (ATHENS), 2017.
- HESTER, Randolph T. Scoring Collective Creativity and Legitimizing Participatory Design. *Landscape Journal: design, planning, and management of the land* University of Wisconsin Press, [S. l.], v. 31, n. 1^a, p. 135-143, 16 fev. 2013. <https://doi.org/10.3368/lj.31.1-2.135>
- HIRSCH, Alison Bick. Chapter Three: Seattle Freeway Park, Seattle, WA. In: HIRSCH, Alison Bick. *The Fate of Lawrence Halprin's Public Spaces: Three Case Studies*. Orientador: John Dixon Hunt. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciência da Preservação Histórica) - University of Pennsylvania, Filadélfia, EUA, 2005.
- HIRSCH, Alison Bick. *City Choreographer: Lawrence Halprin in Urban Renewal America*. Minneapolis, MN, EUA: University of Minnesota Press, 2014. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816679782.001.0001>
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LAURIE, Michael. *The History and Future of Landscape Architecture in the United States*. *SD Space Design*, n.235, Abril 1984.
- MAGALHÃES, Theresa Calvet de. *Violência e/ou Política*. In PASSOS, Izabel C. F. (Org.). *Poder, normalização e violência: incursões foucaultianas para a atualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MANNA, Eduardo Della. *Broadacre City: meio ambiente, desenvolvimento sustentável e ecologia social*. *Vitruvius*, [S. l.], 8 abr. 2008. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.095/148>. Acesso em: 18 out. 2020.
- MARICATO, E. *Para Entender a Crise Urbana*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- MARTINS, Talita Rocha. *Lawrence Halprin. Contribuições para uma prática compreensiva na arquitetura da paisagem*. Dissertação (Mestrado em Paisagem e Ambiente) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Acesso em: 2018-04-26. <https://doi.org/10.11606/D.16.2014.tde-24062015-140115>
- MASSEY, Doreen. *Thinking radical democracy spatially*. *Environment and Planning: Society and Space*, [s. l.], v. 13, p. 283-288, 1995. <https://doi.org/10.1068/d130283>
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. 3. ed. [S. l.]: N-1 edições, 2019.
- MONTANER, Josep Maria. *A Modernidade Superada: ensaios sobre ar-*

quietura contemporânea. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Corpoespaço em movimento. In: IX Congresso da Abrace: poéticas e estéticas descoloniais- artes cênicas em campo expandido. 2016, Uberlândia. Anais eletrônicos. Disponível em: <https://www.publitionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4705>. Acesso em: 01 nov. 2018

PEREIRA, Raul Isidoro. O Sentido da Paisagem e a Paisagem Consentida: projetos participativos na produção do espaço livre público. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2006. <https://doi.org/10.11606/T.16.2007.tde-12032010-114340>

ROBERTSON, Iain M. Replanting Freeway Park: Preserving a Masterpiece. *Landscape Journal: design, planning and management of the land*, University of Wisconsin Press, ano 2012, v. 31, n. 1-2, p. 77-99, 2012. <https://doi.org/10.3368/lj.31.1-2.77>

RODRIGUES, J. M.(org.), Teoria e crítica de arquitetura - século XX, Lisboa, Caleidoscópio, 2010.

ROLNIK, Raquel; BRITO, Gisele. A política urbana que matou Marielle Franco. 2018. Disponível em: <<https://raquelrolnik.wordpress.com/2018/04/12/a-politica-urbana-que-matou-marielle-franco/>>. Acesso em: 01 nov. 2018

ROLNIK, Suely. Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetizada. 2. ed. [S. l.]: N-1 edições, 2019.

ROSS, Janice; SCHECHNER, Richard. Anna Halprin: Experience as Dance. 1st ed., University of California Press, 2007, www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pprbt, Acesso em: 13 fev. 2020.

RUFINONI, Manoela Rossinetti. Intervenções urbanas em sítios históricos industriais: O projeto urbano Ostiense Marconi. *Pós*, São paulo, ano 2012, v. 19, n. 32, 2012. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v19i32p62-79>

SCHUWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. Brasil: uma biografia. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SENNETT, Richard. Carne e Pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1994.

THE CULTURAL LANDSCAPE FOUNDATION® (TCLF) (1711 Connecticut Ave NW, Suite 200 Washington, D.C. 20009). The Landscape Architecture of Lawrence Halprin: Freeway Park •1969-76 • SEATTLE, WA. The Cultural Landscape Foundation, 7 fev. 2017. Disponível em: <https://tclf.org/sites/default/files/microsites/halprinlegacy/freeway-park.html>. Acesso em: 2 fev. 2019.

THE CULTURAL LANDSCAPE FOUNDATION® (TCLF) (1711 Connecticut Ave NW, Suite 200 Washington, D.C. 20009). RFQ Issued for Halprin's Freeway Park. SEATTLE, WA. The Cultural Landscape Foundation, 7 fev. 2019. Disponível em: <https://tclf.org/sites/default/files/microsites/halprinlegacy/freeway-park.html>. Acesso em: 2 fev. 2019.

THE CULTURAL LANDSCAPE FOUNDATION® (TCLF) (1711 Connecticut Ave NW, Suite 200 Washington, D.C. 20009). RFQ Issued for Halprin's Freeway Park. SEATTLE, WA. The Cultural Landscape Foundation, 7 fev. 2019. Disponível em: <https://tclf.org/sites/default/files/microsites/halprinlegacy/freeway-park.html>. Acesso em: 2 fev. 2019.

VICARI, Juliana. Raízes para voar: caminhos para uma abordagem somática grounding. 2013. 117 p. Dissertação (Mestre em Artes Cênicas)-UFRGS, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/71628/000880332.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

WALKERS, Peter; SIMO, Melanie. Invisible Gardens. The Search For Modernism in the American Landscape. MIT Press, 1994.

ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1984.

AUDIOVISUAIS:

GUERRAS do Brasil.doc. Direção: Luiz Bolognesi. Produção: Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi. Entrevistados: Ailton Krenak, Carlos Fausto, João Pacheco de Oliveira, Pedro Luis Puntoni, Sônia Guajajara, Jean Marcel Carvalho França, Laura Perazza Mendes, Luiz Felipe de Alencastro, Marcelo D' Saete, Zezito de Araújo, Francisco Doratioto, Guido Rodríguez Alcalá, Júlio Chiavenato, Mary Del Priore, Rodrigo Goyena Soares, Andréa Casa Nova, Angela de Castro Gomes, Boris Fausto, Cláudia Viscardi, Mauricio Puls, Bruno Paes Manso, Camila Nunes Dias, Carlos Amorim, Hélio Luz, José Beltrame. Roteiro: Luiz Bolognesi. Fotografia de Carlos Baliú. [S. l.]: Buriti Filmes; EBC/ TV Brasil, 2019. Disponível em: Netflix. Acesso em: 13 fev. 2020.

Lawrence and Ann Halprin: Inner Landscapes. Diretor: Joan Saffa; Stephen Steinberg; Linda Schaller. Produzido por KQED. San Francisco, 1991. Documentário.

