

ROSA DE FÁTIMA CASIMIRO BEQUENGUE

**FICÇÃO E ARQUITETURA: O DESENHO DO
AFROFUTURISMO E DE OUTROS CENÁRIOS
ESPECULATIVOS**

Orientador:

Professora Doutora Catarina Isabel Santos Patrício Leitão

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

ECATI

Lisboa

2020

ROSA DE FÁTIMA CASIMIRO BEQUENGUE

**FICÇÃO E ARQUITETURA: O DESENHO DO
AFROFUTURISMO E DE OUTROS CENÁRIOS
ESPECULATIVOS**

Dissertação defendida em provas públicas na
Universidade Lusófona de Humanidades e
Tecnologias no dia 23/06/2020, perante o júri,
nomeado pelo Despacho de Nomeação número
158/2020 de 23 de Junho de 2020, com a
seguinte composição:

Presidente: Professor Doutor Pedro Filipe
Coutinho Cabral D'Oliveira Quaresma

Arguente: Professor Doutor João Filipe Borges
da Cunha

Orientadora: Professora Doutora Catarina
Isabel Santos Patrício Leitão

Vogal: Professor Doutor Aberto Flávio
Monteiro Lopes

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

ECATI

Lisboa

2020

AGRADECIMENTOS

Não poderia deixar de expressar os meus mais sinceros agradecimentos à Professora Catarina Patrício, minha orientadora, por me ter orientado para além do que lhe poderia dar crédito aqui, agradecendo o rigor do seu acompanhamento científico, mas também o seu apoio no plano pessoal.

Dirijo um agradecimento a todos os Professores do Departamento de Arquitetura e Urbanismo que fizeram parte do meu percurso académico.

Serei eternamente grata por todo o carinho, amor, atenção e apoio incondicional do meu pai, Pedro da Costa Bequengue, e da minha mãe, Leopoldina da Conceição Casimiro Bequengue, a quem tudo devo. Os meus pais, sempre disponíveis, são a força que move os meus objetivos pessoais e profissionais. Agradeço também aos meus irmãos que me ajudaram a ver o lado positivo das situações, em especial a Yolanda Costa, a Isamara Casimiro Bequengue e a Jovelinda Casimiro Bequengue, pela companhia nos dias mais difíceis e pelo seu apoio incondicional.

Por fim agradeço aos meus colegas de curso, em especial a dedicação e companhia das minhas colegas Yanessa Guerra, Patrícia Alberto, Nádia Ferreira, Lara de Carvalho, Keuryzandra Neto e Keuryvandra Neto.

RESUMO

À luz da força inventiva da ficção na arquitetura, com esta dissertação pretendemos investigar pelas formas vernáculas africanas em cenários especulativos, percebendo como a latência arquitetónica das utopias e distopias modernas tem fomentado o potencial construtivo de um Afrofuturismo.

Com base nos cenários especulativos destilados da ficção utópica *O Lesábendio* (1913) de Paul Scheerbart, que inspirou a arquitetura de vidro; e da ficção distópica *Mil novecentos e oitenta e quatro* (1949) de George Orwell, que é apontada como momento de antevisão da vigilância atual, procurámos ensaiar elementos para cenários afrofuturistas. Seguindo os procedimentos metodológicos propostos pela criatividade tecnológica vernácula negra, como a reapropriação, a reconcepção como improvisação, e a recriação como reinvenção, compusemos cenários especulativos híbridos, reintegrando a tecnologia como extensão da criatividade – não como uma força externa desumanizante ou artificial, mas como uma efetiva ligação ao meio natural, como retorno à Terra.

Tendo a imaginação como catalisadora das reinterpretações e reapropriações, o Afrofuturismo responde à necessidade urgente de transformação do espaço através da perspectiva *afro-ecológica*, por meio da localização da presença da cultura africana num cenário de viragem tecnológica por vir.

Palavras-Chave: imaginação, utopia, distopia, afrofuturismo, criatividade tecnológica vernácula negra, invenção na arquitetura.

ABSTRACT

In light of the inventive strength of fiction in architecture, with this dissertation we intend to investigate by african vernacular forms in speculative scenarios, realizing how the architectural latency of modern utopias and dystopias has fostered the potential of an Afrofuturism.

Based on the distilled speculative scenarios of utopian fiction *The Lesabendio* (1913) by Paul Scheerbart, which inspired glass architecture; and George Orwell's *Nineteen eighty-four* (1949) dystopian fiction, which is pointed out as a preview moment of current surveillance, we tried to rehearse elements for Afro-futuristic scenarios. Following the methodological procedures proposed by black vernacular technological creativity, such as reappropriation, reconception as improvisation, and recreation as reinvention, we compose hybrid speculative scenarios, reintegrating technology as an extension of creativity – not as a dehumanizing or artificial external force, but as an effective connection to the natural environment, as a return to Earth.

Having the imagination as a catalyst for reinterpretations and reappropriations, Afrofuturism responds to the urgent need to transform space through the *afro-ecological* perspective, by locating the presence of African culture in a scenario of technological turnaround to come.

Keywords: imagination, utopia, dystopia, afrofuturism, black vernacular technological creativity, invention in architecture.

“A imaginação como antecipação não é uma função que se desprenda da realidade para se desdobrar no irreal ou no fictício; antes inicia uma efetiva atividade de realização, conquanto o sujeito que projeta a imagem detenha os instrumentos de produção e o material necessário à obra.”

–Gilbert Simondon, Imagination et Invention (curso de 1965-1966)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	8
1. CENÁRIOS UTÓPICOS	11
1.1. UTOPIAS E HETEROTOPIAS.....	11
1.2. O HUMANO E A VIVÊNCIA NO ESPAÇO: A HETEROTOPIA COMO DOBRA NO ESPAÇO.....	14
1.3. LESABÉNDIO: UMA UTOPIA MODERNISTA.....	16
1.3.1. A UTOPIA DA TRANSPARÊNCIA: A SOCIEDADE DE VIDRO E A ARQUITETURA DE BRUNO TAUT.....	20
2.CENÁRIOS DISTÓPICOS	27
2.1. DA LITERATURA DE FICÇÃO À ARQUITETURA DE PUNIÇÃO	27
2.1.1. MIL NOVECENTOS E OITENTA E QUATRO: UMA SOCIEDADE REGIDA PELA VIGILÂNCIA.....	30
2.2. A DISTÓPICA VIGILÂNCIA TOTAL E OS NOVOS MODELOS DO PANÓTICO	33
2.2.1. O PANÓTICO COMO ELEMENTO DIGITAL.....	35
2.2.2. PANÓTICO E PANOTICISMO.....	40
3. A ARQUITETURA E FICÇÃO: UM CENÁRIO AFROFUTURISTA.....	43
3.1. CIDADES DO FUTURO E A FUTURIDADE DAS IMAGENS DAS CIDADES DO FUTURO	43
3.2. AFROFUTURISMO: A IDENTIDADE DE UM PRESENTE FUTURO	47
3.3. FORMULAÇÃO DA HIPÓTESE: DESENHANDO ESPECULATIVAMENTE O AFROFUTURISMO.....	53
3.4. DESENHANDO ESPECULATIVAMENTE O AFROFUTURISMO: ILUSTRAÇÕES.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72

Introdução

A imaginação é um recurso que está para além dos limites da sensação, porque instancia uma efetiva capacidade de inventar¹. Com a presente dissertação, intitulada “FICÇÃO E ARQUITETURA: O DESENHO DO AFROFUTURISMO E DE OUTROS CENÁRIOS ESPECULATIVOS”, pretendemos aferir como a ficção se constitui como um relevante recurso para os estudos em arquitetura já que, fundando novos discursos e plasticidades, simultaneamente enforma um horizonte de possibilidades técnicas e construtivas.

Ensaíamos aqui uma análise a obras de ficção, para além do seu uso como recurso de aprendizagem ou entretenimento, de forma a extrair das Utopias e Distopias, elementos que permitem lançar cenários futuros, especulando a natureza plástica das construções que estão por vir por meio do Afrofuturismo. O que faz da ficção um indispensável recurso à arquitetura.

Considerando como ponto de partida a constituição de cenários utópicos, distópicos, e o seu cruzamento com as narrativas afrofuturistas, a presente dissertação está dividida em três partes.

A primeira parte deste trabalho está centrada nos cenários utópicos, onde faz-se uma revisão dos principais conceitos da utopia e a sua ligação com as heterotopias através do ensaio de Michel Foucault. Posteriormente, extraímos da arquitetura utopia o seu elemento arquitetural. Cujas ficção literária escolhida para o fazer é *O Lesabéndio* [1913] de Paul Scheerbarth, considerado o “poeta do vidro” com a obra que motivou a arquitetura de vidro. Na obra utópica, *O Lesabéndio* [1913], analisaremos a sua arquitetura de vidro e o seu valor utópico. Como veremos, a partir da obra arquitetural de Bruno Taut impulsionada por Paul Scheerbarth, entendemos na arquitetura de vidro um dos sinais da elevação

¹Tal como explica Gilbert Simondon em *On the Mode of Existence of Technical Objects*, quando diz que a imaginação: “(...) é também uma capacidade de perceber em objetos qualidades que não são práticas qualidades que não são diretamente sensoriais nem totalmente geométricas, qualidades que não têm relação com a matéria pura nem a forma pura, mas pertencem ao nível intermediário do sistema.” (Gilbert Simondon, 1980: 87)

da cultura moderna.

A segunda parte, dedicada aos cenários distópicos, aferimos quais as tendências provenientes deste gênero que se encontram ativas no presente. Este capítulo tem como obra de análise a ficção literária distópica *Mil novecentos e oitenta e quatro* de George Orwell, publicada pela primeira vez 1949, que é um retrato feito pelo autor do colapso do socialismo. Por ser uma obra rica em análises tanto apoiadas em arquitetura, como em antropologia, sociologia, psicologia e design. Baseada na ideia de uma entidade única e suprema de controlo, esta obra de ficção tem vindo a ser ultrapassada pelas tecnologias atuais em rede; porém ainda com uma esteira da relação a *arquitetura do Panóptico* de Bentham – modelo arquitetónico para a formação de sociedades disciplinares, que foi teoricamente apropriado por Foucault quase dois séculos depois.

No capítulo final será apresentado o afrofuturismo, que recolheu elementos de futuridade tanto nas narrativas utópicas quanto distópicas. Dividido em três partes, este capítulo inicia-se com uma primeira análise teórica sobre os conceitos que advêm do *afrofuturismo* por meio do *design especulativo* e tendo a invenção como um momento relevante através da análise de Gilbert Simondon (1980).

Na segunda parte, por meio da colagem e do desenho analógico, reapropriamo-nos de símbolos e formas tradicionais ou antigas recolhidas quer das obras de ficção aqui levantadas, quer da plasticidade vernácula africana quer experimentando especulativamente novas formas arquiteturais, em camadas da cultura, do espaço e da informação. O afrofuturismo fornece aqui ferramentas potentes para motivar a montagem de sequências e a dimensão do tempo e espaço, restaurando a manufatura e gestos técnicos. E assim voltamos a estado de indivíduo técnico, com o domínio sob as ferramentas. Conceito desenvolvido por Simondon (1980: 68), sendo um indivíduo técnico aquele que opera com ferramentas e tal manualidade requer conhecimento técnico. Veja-se como:

O princípio de que a causalidade recorrente individualiza um objeto em seu meio associado nos permite considerar todas as quanto mais claramente certos conjuntos técnicos e saber se devemos tratá-los como

indivíduos técnicos ou como uma coleção organizada de indivíduos. Podemos dizer que um indivíduo técnico é aquele que possui um meio associado como condição *sine qua non* de seu funcionamento. (Gilbert Simondon, 1980: 68)

O que se propõe neste último capítulo é pensar em novas metodologias para agregar a sensibilidade das formas africanas e a tecnologia emergente de inspiração especulativa. Temos assim como objetivo principal procurar pelas formas futuristas africanas, através do desenho de cenários especulativos que reúnam a vernáculo e o *futurista*, lançando inventivamente elementos para a construção de “novas cidades africanas”.

1. CENÁRIOS UTÓPICOS

1.1. Utopias e Heterotopias

Reconhecendo a implicação de um necessário afastamento da realidade nos produtos de ficção, a utopia surge do seminal impulso humano para a dilatação do mundo por meio da possibilidade e do especulativo. Neste capítulo, irão ser descritas considerações gerais sobre o conceito da Utopia, ligada a Heterotopia através da tese de Foucault (1986), que posteriormente serviram para o fundamento teórico do seu uso na arquitetura.

As utopias são textos e ideias que “frequentemente são considerados expressões de opinião ou ideologia política” (Jameson, 2005: XIII), em que há algo para se reorganizar numa ordem natural, de uma maneira pouco formalista. Desta forma, não são somente matérias-primas sociais e históricas, fruto da construção utópica, se tornam relevantes. Também as relações entre objetos e sujeitos, entre sujeitos e sujeitos, e entre objetos representados também nos interessam: é no espaço entre indivíduos, sejam eles humanos ou não, que encontramos as narrativas enquanto laboratórios de experimentação.

É importante separar as diferentes formas e significados do universo de ficção liderado pelas Utopias. O que aqui nos interessa aferir, para já, diz respeito à utopia enquanto gênero literário, e isso remete-nos à própria origem da utopia literária. Temos presente que muitas utopias existiram antes da Utopia [1516] de Thomas More (autor que viveu entre 1478-1535), tal como A República de Platão (380 a.C.) ou A Cidade Virtuosa de Al-Farabi (autor que viveu entre 874-950), mas interessa-nos remeter para a obra de Thomas More, onde se ensaiaram especificidades retóricas próprias, recursos usados até aos dias de hoje por diversos escritores, posteriormente influenciando também as ciências.

Em 1967, na conferência proferida no *Cercle d'études Architecturales*, publicada quase vinte anos depois em *Architecture, Movement, Continuité*, n.º 5, Michel Foucault sintetiza de forma clara este *fora de campo* para onde as utopias nos remetem quando diz que:

As utopias são as colocações sem lugar real. São as colocações que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou invertida. É a própria sociedade aperfeiçoada ou então o avesso da sociedade, mas, de qualquer maneira, essas utopias são espaços que são fundamental e essencialmente irreais. (Michel Foucault: 1986: 246)

Na sua demanda pelas *arqueologias do futuro* (*Archaeologies of the future*), Fredric Jamenson reforça que “a utopia sempre foi uma questão política, um destino incomum para uma forma literária” (Fredric Jamenson, 2005: XI). Pois, o valor literário está sujeito a dúvidas permanentes. Tal como acontece com o *status* político da utopia que é estruturalmente ambíguo, o valor do texto utópico reside na sua função de rastreamento da memória, mas também como uma mensagem do futuro (Fredric Jameson, 2005: 99). As utopias, apesar de não representarem um espaço físico real, transportam o indivíduo a uma sociedade aperfeiçoada a um ideal que os faz aspirar a um futuro.

Vivemos numa sociedade em que os indivíduos são afetados por uma série de crises sociais e ambientais. Podemos dizer que esta situação é criada através da separação ontológica entre seres humanos e a natureza, ao criarem-se práticas nocivas para o ambiente através da relação entre os custos, produção e consumo ambiental não consciente.

A ideia de que a utopia está bem posicionada para contribuir para a mudança desse quadro e para um futuro ecológico não é nova. Esse objetivo foi referido em 1972 por Eugene Anderson em *Reinventing Anthropology*, no capítulo “*The Life and Culture of Ecotopia*”, onde Anderson expõem um quadro de crises socio-ambientais emergentes e propõe que os antropólogos prepararem-se para participar da “reestruturação do mundo como uma ecotopia” (Anderson, 1972: 275). É na ecotopia onde o potencial utópico e a visão ecológica cruzam-se em grande parte na questão de como a cultura apoia-se em conceitos ecossistêmicos e adaptação nos ambientes mais diversos.

O espelho é também uma utopia, pois é *um lugar sem lugar*, um espaço virtual irreal que se abre atrás de uma superfície (Foucault, 1986: 246). Ao mesmo tempo, o espelho realmente existe, representa e faz parte do lugar que ocupa.

Portanto, o espelho também funciona como uma heterotopia², na medida em que afirma a posição do observador no espaço real: visto que torna o lugar que ocupado num espaço real, no momento em que se olha para o vidro, conectado com todo o espaço irreal que o cerca.

No espelho vejo-me onde não estou espaço real que se abre virtualmente atrás da superfície, estou aí onde não, uma espécie de sombra que dá ao indivíduo uma própria visibilidade, que me permite olhar-me aí onde estou ausente utopia do espelho é igualmente uma heterotopia na medida em que o espelho existe realmente e onde tem uma espécie de efeito de retomo sobre o lugar que ocupo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque me vejo ali. (Michel Foucault, 1986: 246)

Expandimos aqui a complexa relação entre espelhos e espaço, sendo os espelhos locais únicos nos quais convergem o espaço fictício das utopias e o espaço real das heterotopias. Na medida em que o espelho existe realmente e onde tem uma espécie de efeito de retomo sobre o lugar que ocupa. Seria a partir do espelho que Foucault (1986) se descobriria ausente do lugar que ocupa, porque está no espelho, outro espaço.

Através desta breve passagem sobre a utopia e a ecotopia, é possível analisar a compreensão dos espaços como percepção individual ou coletiva. Estabelecendo o espelho como um lugar comum à utopia e à heterotopia; como *topos de ficção*, na medida em que possibilita justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que podem ser incompatíveis entre si.

² O termo heterotopia, elaborado por Foucault na conferência *Outros Espaços* (1967), leva-nos desde o primeiro momento a contestar o papel do espaço na formação de alguns conceitos como a subjetividade e a alteridade, apelando a reflexões sobre a natureza da dialética das relações com o espaço.

1.2. O Humano e a Vivência no Espaço: A Heterotopia como Dobra no Espaço

Neste ponto trataremos do espaço como um lugar de justaposição, o espaço que se dobra e quase nos transpõe para lugares irreais.

Na visão de Foucault, o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que o espelho existe realmente, todavia é o lugar onde o indivíduo descobre-se ausente no espaço, pois está presente no espelho, lugar esse absolutamente irreal em ligação com todo o espaço que o rodeia (Foucault, 1896: 246).

[...] o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que devolve esse lugar que ocupo no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real em ligação com todo o espaço que o rodeia e absolutamente irreal, porque é obrigado, para ser percebido a passar por esse ponto virtual que está «lá ». (Michel Foucault, 1986: 246-247)

Partindo do princípio de que não há uma única cultura no mundo que não constitua heterotopias, Foucault enuncia seis princípios para essa descrição sistemática, que não poderia ser chamada de ciência segundo ele, pois essa palavra estaria demasiado desgastada (Foucault, 1986: 247).

Foucault (1986) enumera os seis princípios das heterotopias, tendo em conta a sua capacidade de mudar de cultura para cultura. Alguns desses princípios são: 1- heterotopias de crise, 2- heterotopias de desvio, 3- heterotopias de justaposição e as heterocronias (nas quais podemos encontrar as heterotopias de acumulação de tempo).

O primeiro princípio Foucault dividiu em dois pontos que designou como heterotopias de crise, que seriam “os lugares privilegiados, ou sagrados, ou interditos, destinados a indivíduos que se encontram numa relação de crise com a sociedade e o meio” (Foucault, 1986: 247). Como exemplo, Foucault cita a tradição da «viagem de núpcias», como um ritual ancestral, no sentido em que a viagem de núpcias precisa de um lugar sem lugar nenhum.

O segundo ponto designou como heterotopias desviantes; aquelas em que

se encaixam os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à medida ou à norma exigida (Foucault, 1986: 247). São consideradas heterotopias de desvio espaços como: casas de repouso, clínicas psiquiátricas, prisões, lares de terceira idade.

O segundo princípio das heterotopias, refere-se ao fato de a sociedade poder fazer funcionar de um modo diferente uma heterotopia que existe e que nunca deixou de existir, ou seja, o entendimento de cada heterotopia varia com o contexto social e sendo assim atemporal.

Terceiro é o princípio da Justaposição, seria a heterotopia que tem o poder de justapor num mesmo lugar real em vários espaços, várias colocações que são incompatíveis entre si (Michel Foucault, 1986: 248). O jardim é este lugar, mais precisamente o jardim tradicional de origem oriental Persa³.

O quarto princípio pressupõe já ser uma *heterocronia*, já que seriam as heterotopias que se ligam ou remetem para outros recortes temporais. Dentro das heterocronias, existem ainda as heterotopias nas quais o tempo se apresenta nos seus aspetos efêmeros ou precários, apresentando-se como colocações vazias na cidade de maneira efêmera, sob o modo de celebração.

O quinto princípio são as heterotopias que supõem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola, que nomeia como utopias de isolamento, que estão ligadas a submissão de ritos e a purificações.

Nas heterotopias, poder realizar a distribuição dos indivíduos no espaço; exige o fechamento, a especificação de um lugar heterogêneo para todos os demais partindo da ideia de que podemos classificar as sociedades com base nas heterotopias que elas constroem (Foucault, 1975: 166).

A prática cultural dos terreiros de *candomblé*⁴, por exemplo, ligada a um

³ O jardim oriental possuía no Oriente significações profundas e sobrepostas, seria um espaço sagrado que unia no interior do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um núcleo com o espaço sagrado, e todos os restantes elementos formando um microcosmo (Foucault, 1986: 249).

⁴ *Candomblé* é uma religião que foi criada por meio da herança cultural, religiosa e filosófica levada pelos africanos escravizados para a América Latina, sendo ali reformulada para poder se adequar e se adaptar às novas condições ambientais. É a religião que tem como função primordial o culto às divindades- *iniquices*, *orixás* ou *voduns* -, seres que são a força e o poder da natureza, sendo seus criadores e também seus

grupo social, geralmente se dá fora da concentração urbana das cidades. As cidades, como espaço de todos, é dividida em zonas de lazer, de trabalho, de passagem, bairros ricos, bairros pobres e toda uma complexa e invisível rede com regras de entrada, permanência e saída.

São também as heterotopias, a contestação de outros espaços, uma constatação que pode ser exercida, criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, meticuloso, tão disposto quando o nosso é desordenado (Defert, 2013: 19).

Assim, a sala de cinema é uma heterotopia por excelência, sendo uma heterotopia de justaposição, pois, esta sala através da tela é capaz de justapor em um único lugar real, numerosos lugares que são incompatíveis entre si (Foucault, 1967: 248). Sendo uma sala retangular, com uma tela bidimensional onde vemos projetar-se um espaço de mais dimensões, o cinema é uma heterotopia sobre a fusão da justaposição e da interseção, onde podemos experimentar simultaneamente conceitos imaginários e reais de espaço. Como exemplo podemos citar alguns filmes que exploram essa relação como o *Blade Runner* (1982), o *Metrópolis* (1927) e o *Black Panther* (2018). Assim, podemos dizer que habitamos temporariamente os espaços criados na nossa mente através dos elementos dados pela ficção apresentada através da tela.

Uma função da heterotopia refere-se à sua abertura. Os dois espaços não relacionados são conectados e temos a entrada no que pode ser chamado de utopia tangível, um espaço perfeito, que, todavia, não nos impede de experimentá-lo. Assim, a heterotopia cumpre uma das funções da ficção, a função de *vender ilusões* e perpetuar sonhos.

1.3. Lesabéndio: Uma Utopia Modernista

O mais célebre dos escritos de Paul Scheerbart conta a história de um meio

administradores (Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã, 2009).

social utópico, num discurso em que a realidade tal como a conhecemos não existe. Scheerbart propõem-se a apresentar-nos e transportar-nos para o universo de Pallas, lançando ao mesmo tempo de uma série de explorações dentro da utopia propõe uma arquitetura ambiciosa.

Scheerbart, conta-nos a história de Lesabéndio, um líder, que convence os Palasianos, habitantes do longínquo Pallas, a melhorar a vida em seu planeta, construindo enormes torres que conectem dois mundos.

Pallas, um asteroide que fica tão longe que considera a Terra uma estrela; habitado por criaturas inimaginavelmente maleáveis e plásticas, com uma capacidade de mudar a forma dos seus corpos, os Palasianos. Tendo a força destes corpos alienígenas como um dos pontos mais altos a expressão utópica nesta obra.

[...] the rubbery skin of his head began to unfurl like an umbrella. Then it slowly shut itself up again, hiding his face, and his scalp began to turn into a pipe, open at the front. His face appeared on its back-surface, from which two long telescopic eyes protuded, eyes wich Lesabéndio could use to effortlessly gaze at the green stars just as if he were near them. (Paul Scheerbart, 1913: 7)

A narrativa segue a tentativa de Lesabéndio de superar sua posição evolutiva conectando-se à estrela principal de Pallas. Lesabéndio, o "líder" no topo da hierarquia palasiana, organiza os Palasianos em torno do "trabalho absurdo" da construção das torres. A quantidade absurda do trabalho necessário para elevar essa torre de vidro, que seria um farol destinado a lançar um poderoso raio de luz na longa noite de Pallas - o tema central da narrativa.

Esse é o tipo de construção que pode ser descrita como um tipo de produção corporal direta de trabalho, potencialmente evento fisiológico coletivo e não mediado, no qual a consciência onírica chega à realização (Detlef Mertins, 1984: 85). Por outras palavras, é uma dinâmica simples, porque refere-se ao trabalho em si - o trabalho árduo de trabalhar com aço e vidro - que define a importância do trabalho, e qualquer significado a ser encontrado.

Lesabéndio conhece o imenso poder do sol de aproximar-se do anteriormente díspar, um poder que neutraliza qualquer força, crescente ligada

a projetos individuais. E a sua ambição principal é desmistificar a estrutura da nuvem aurática por meio da torre - algo que ele enfatiza continuamente não tem nada a ver com arte.

Os artistas nesta narrativa representam essa força silenciadora de rotina e sua estética repousa em um compromisso com a matéria, com a densidade e plasticidade, que pesa as forças imateriais da luz que são absorvidas pelo vidro. Na sua obra, Scheerbart transmite o '*perpetuum mobile of technology*'⁵, fornecendo uma visão cósmica da 'pobreza experiencial' da nossa condição contemporânea.

Pela construção das torres começa uma transformação drástica do cosmos de Pallas. Lesabéndio realiza uma lenta transformação física e mental que o transforma em energia de cor e luz irritável, na qual ele finalmente se dissolve na luz da eternidade. Com o seu processo metamórfico em enfoque ao longo de um importante percurso de transformações.

Josiah McElheny (2014), artista cujo trabalho centrou-se em torno do trabalho de Scheerbart nos últimos anos, recentemente colocou que aspecto mais importante do pensamento de Scheerbart é ver como o seu mundo de fantasia era, na verdade, a sua tentativa de discutir política, arte e arquitetura por outros meios. O pensamento crítico de Scheerbart gira em entorno da identificação de tecnologia (vidro e aço) e política.

O Lesabéndio como romance de ficção científica - sem dúvida, sua mais importante conquista literária - fornece-nos uma série de explorações de utopia baseadas em tectónica que dão a arquitetura uma visão além-fronteiras das práticas convencionais, uma obra ambiciosa e profética da *Era do Vidro*.

Para Todd Cronan (2014), no centro da visão utópica de Scheerbart, há um esquema evolutivo em que as formas, significativamente, perfeitamente, funcionam em um nível inferior. Sendo que, a sua arquitetura escrita consiste na atividade dos Palasianos, concentrada na construção de uma ampla variedade de estruturas de Pallas, com a vontade de renovar a paisagem e alterá-la, para torná-la ainda mais maravilhosa e magnífica.

⁵ O desejo que prediz a adaptação pós-humana (Todd Cronan, 2014: 65).

Utilizando um material encontrado numas das estrelas de Pallas, que ampliou significativamente os horizontes e suas ambições de construção. O material foi chamado de aço *Kaddimohn*, que consistia em hastes indestrutíveis de uma milha de comprimento. Podemos assim facilmente relacionar a descoberta e possibilidades do aço *Kaddimohn* com o descobrir do aço na nossa realidade.

Deste modo, a narrativa de Scheerbart projeta-nos para uma totalidade da experiência no espaço e tempo. Através da expressão narrativa de Scheerbart é possível entender a ausência de limites dentro da utopia, do quão longe o impulso utópico pode ir.

Scheerbart, foi descrito por Bruno Taut como “o único poeta da arquitetura”, representa uma versão alternativa do modernismo e eleva a questão de criar em ficção, através da sua obra.

Defendendo que vivemos em grande parte dentro de espaços fechados, Paul Scheerbart, elucida-nos que a nossa arquitetura é a medida da na nossa cultura, estando as mesmas ligadas, elevação de uma significa a evolução da outra e vice-versa.

A face da terra seria muito alterada se a arquitetura de tijolos fosse derrubada em toda a parte pela arquitetura de vidro. Seria como se a terra fosse adornada com joias e esmaltes cintilantes. Essa glória é inimaginável. Em todo o mundo seria tão esplêndido como nos jardins das Mil e Uma Noites. Nós devemos então ter um paraíso na terra, e não há necessidade de assistir na expectativa de anseio pelo paraíso no céu. – (Paul Scheerbat apud McElheny e Burgin, 2014: 38)

A introdução da arquitetura de vidro que permite que a luz do sol, a luz da lua e das estrelas entrem em espaços fechados não apenas através de algumas janelas, mas através do maior número possível de paredes feitas inteiramente de vidro ou vidro colorido.

A arquitetura de vidro permitiu o uso sofisticado do ferro, tornou o ambiente construído em algo nunca antes imaginado e também emancipou os edifícios de antigas limitações como a necessidade das paredes verticais; as construções de vidro podiam assim ser transportáveis.

O modernismo que surgiu da Bauhaus deu-nos diversos edifícios retilíneos que defendiam a ideia da produção em série, mesmo que eles nunca fossem produzidos em massa. Quanto às outras linhas do modernismo que aparentemente surgiram em toda a parte nas férteis primeiras décadas do século XX - a arquitetura, tinha uso limitado para elas. Um ensaio no livro da historiadora da arquitetura Rosemarie Haag Bletter(2002) refere-se a Scheerbart como inspiração para os “grupos arquitetônicos utópicos dos anos 1960, como Archigram e os Metabolistas Japoneses”, e o progenitor de “uma tendência antirracionalista do modernismo”.

Scheerbart chegou ao coração da sua proposta ao tornar os espaços menos claustrofóbicos. E o vidro foi resolução deste problema da maneira mais radical que se possa imaginar, mas somente em cenários utópicos, pois em cenários reais a questão tornar-se-ia mais complexa, ao contrario do que se verifica no universo utópico de Pallas, o vidro na sua aplicação real ainda não é um material com possibilidades de aplicações finitas.

Mais do que um “um novo *art nouveau* imaginário”, Scheerbart foi além (notadamente interpretado por Taut), antecipou inúmeras obras como as cúpulas de Buckminster Fuller e as torres de paredes inclinadas de Norman Foster. Ele conjurou um futuro mais generoso do que aquele que se conseguia imaginar, através da sua arquitetura visionária.

1.3.1. A Utopia da Transparência: A Sociedade de Vidro e a Arquitetura de Bruno Taut

A visão de Taut sobre a idade do surgimento do vidro e a sua exploração leva-nos de volta ao Lesabéndio, que transcende ao mover-se no espaço, tempo e matéria. Lesabéndio literalmente transforma-se através do "cosmos do vidro do tempo" de Pallas, cuja figura espacial pode ser transferida para as obras de Taut, e até para o tijolo de vidro, cuja substância translúcida remete para cenários utópicos.

O princípio do século XX é rico na produção de obras tectônicas,

explorando os materiais mais diversos. Essa diversidade torna-se ainda mais ampla com o surgimento da construção em aço, assim como o aço *Kaddimohn*, em Pallas, como já foi aqui mencionado no ponto anterior, pois só com o surgimento deste aço é que foi possível pensar em novas possibilidades no romance de Scheerbart, assim como foi na nossa realidade com aço.

As paredes verticais convencionais não eram mais uma necessidade, assim, a construção de aço permitiu dar às paredes formas livres. McElheny e Burgin (2014) explicam em tese sobre o trabalho de Scheerbart, que Scheerbart menciona as superfícies curvas como algo que também funciona nas partes inferiores das paredes (algo pouco convencional na época), que o mesmo efeito era particularmente fácil de obter em salas pequenas. A importância do plano de fundo na arquitetura era assim suprimida; portanto, o perfil do edifício tornava-se mais importante (McElheny e Burgin, 2014: 47). Nascia ali um tipo de construção que possuía uma singularidade que mudou sociedades inteiras.

A arquitetura de vidro tem a capacidade de tornar difusa a fronteira entre o espaço interior e o exterior, que manifestou-se desde a produção de novos modos de exibição pública, mas também em um novo grau de visibilidade referente à vida privada (McQuire, 2011: 162). Embora as técnicas de fabricação de vidro sejam conhecidas há milhares de anos, foi apenas na era industrial com a construção em aço que o vidro se tornou um material de construção comum. Durante a sua história, o vidro era caro, o que tornou o uso reservado para os ricos e poderosos, um privilégio exemplificado pelos vitrais das catedrais medievais.

O ornamento no universo de Scheerbart, nunca é um crime⁶. As máquinas

⁶ Referência à obra «Ornamento e Crime» de Adolf Loos, que marcou a oposição teórica da arte do ornamento, com a qual é possível traçar um paralelo interessante com a obra de Scheerbart. Lesábendio foi lançado em 1913, e a sua visão sobre arquitetura apesar de ser uma visão à frente do seu tempo, carrega também características do momento em que foi escrita, a da arte do ornamento. Lesábendio viu “morrer o ornamento” e ajudou o surgimento de uma nova visão dentro da arquitetura. Assim como as criaturas de Pallas, que são ricas em detalhes e características próprias que remete ao ornamento (como é possível observar nas ilustrações do livro), na sua escrita Scheerbart deixa clara a sua apreciação pelo ornamento. “[...] Ele achava que deveria haver vidros, esmalte e estuque. Lesábendio explicou a Labu que a pastilha ainda decora as áreas da torre onde as diferentes hastes de aço foram soldadas, e enfeita essas áreas com motivos de cúpula e raiz.” (Paul Scheerbart, 1913: 30). Enquanto Loos, arquiteto cujas obras contrastavam

são objetos de fascínio, mas não precisamos viver nelas. E a maioria dos problemas do mundo pode ser resolvida simplesmente construindo paredes de vidro multicolorido. Na visão de Scheerbart o uso do vidro para a criação de espaços e ambientes surge como um novo momento na cultura, acreditando que a cultura é, em certa medida, o produto de nossa arquitetura.

«Existirá uma elevação da nossa cultura a um nível superior, pois seremos forçados a transformar a nossa arquitetura», como previu Scheerbart (1913). E só foi possível a partir do momento que foi introduzida a arquitetura de vidro, no espaço fechado, nos espaços em que vivemos, que permitem com que a luz do sol, a luz da lua e das estrelas sejam vistas não apenas através das janelas nos interiores, mas também através de algumas paredes, inteiramente feitas de vidro, ou com vidros coloridos. Uma nova relação com novo meio que criamos através disso trouxe assim uma nova cultura.

Acreditando nestes mesmos preceitos, Bruno Taut alinha-se teoricamente a Scheerbart e ao ensaio *Glasarchitektur* (1914) escrito por Scheerbart e escreve o *Alpine Architektu* (1919), que posteriormente foram ambos publicados em um volume das edições *Sturm* de Berlim, é considerado como o ‘manifesto da arquitetura do vidro’.

Para entender a arquitetura de vidro de Taut é necessário antes de tudo perceber o seu fascínio pelas cores. Em suas primeiras obras, como as casas para a cidade-jardim em *Falkenberg*, de 1912 a 1933, ou as casas do *Siedlung* em Magdeburgo de 1912 a 1915, Taut optou por cores vivas, sendo esse o elemento linguístico que caracterizou o seu estilo de fazer arquitetura. Indo contra a popular “construção cinzenta”, Taut optou por pintar os seus edifícios⁷ com cores vivas e contrastantes, provocando, na altura, um debate crítico sobre todas as questões

fortemente com a arquitetura de vidro que relaciona diretamente a arte do ornamento a um crime contra toda a estética. A sua aversão ao ornamento é irrefutável quando escreve que: “[...] O homem atual, que na sua ânsia interior besunta as paredes com motivos eróticos, é um criminoso ou degenerado”. (Adolf Loos, 1908: 224)

⁷ Os próprios moradores recorreram a Taut e solicitaram conselhos para pintar as próprias casas, após uma primeira fase pouco convicta, Taut aconselhou-os a adotar tintas com cores vibrantes. A iniciativa foi recebida de forma muito positiva, um sucesso espontâneo, suscitando debate e polémica em torno do uso da cor.

ligadas à utilização da cor na arquitetura, pois a cor predominante era o cinzento, sendo a cor da arquitetura dos bairros populares na sua maioria.

As casas coloridas transformar-se-iam em símbolos da luta de classes e as críticas da burguesia apenas serviam como agentes difusores dos reconhecimentos desta luta. A cor tornava-se a partir desta altura, um dos elementos mais característico da obra de Bruno Taut, e mais tarde, de muita construção social do século XX pela Europa fora sendo também percebida em Portugal⁸.

A ligação entre o vidro e a sua arquitetura torna-se ainda mais forte a partir de 1919 quando este é promotor da *Glaserne Kette* (corrente de vidro), uma espécie de “*correspondência utópica*” que, durante alguns anos, foi mantida viva pelas cartas escritas por treze arquitetos. O arquiteto Walter Gropius, cujo heterónimo neste círculo era Maß, Hans Scharoun, que assinava Hannes, ou Max Taut eram alguns entre os que, através de textos e de desenhos, procuraram encontrar os princípios fundadores para uma arquitetura do século XX. E assim, o recurso ao vidro como material simbólico da modernidade era evidente: a teoria do vidro é algo que ultrapassa uma relação de união ou de partilha, arquitetura e função, é algo que, tendo em conta o momento histórico e teórico, implica uma invisibilidade pela transparência, e ao mesmo tempo, uma luminosidade e significação, que une os seus elementos.

Sendo um dos grandes nomes do Expressionismo alemão na arquitetura, na primeira exposição da *Deutscher Werkbund*, realizada em julho de 1914 em Colónia, Taut projetou o seu famoso e influente conto de fadas *Glass Pavilion*, uma pequena estrutura em vidro e aço, assente sobre uma base de cimento.

A Glass House não tem outro propósito, além de ser bonita. – (Bruno Taut apud McElheny e Burgin, 2014: 111)

Com essas palavras, o arquiteto Bruno Taut iniciou o seu panfleto promocional para o seu pavilhão da indústria do vidro. Anunciando a

⁸ Como exemplo, pode-se citar o bairro da Bouça no Porto, do arquiteto Álvaro Siza, que o autor declarou que a arquitetura de Taut foi fonte de inspiração. “Por exemplo, a utilização da cor na Bouça derivou das experiências de Bruno Taut” (Á. Siza, comunicação pessoal, junho, 2008).

arquitetura expressionista utópica daqueles anos, essa foi uma das expressões mais ambiciosas do tema expressionista do cristal e do vidro.

O vidro foi escolhido não apenas por sua transparência e flexibilidade, mas também, por sua metáfora mística e romântica de transformação espiritual e social, pois, com sua pureza e clareza, passou a representar a síntese suprema de forma e beleza.

Com uma estrutura dedicada a Scheerbart, tendo na sua entrada uma das suas máximas: “muito direto para ser místico, muito romântico para ser funcionalista”. Como o tributo a Scheerbart, «a *Glass House* orientou seus habitantes temporários para a utopia desconhecida da arquitetura do vidro» (McElheny e Burgin, 2014). O que levou o arquiteto a ter como propósito os objetivos mais elevados do que os materiais de construção em si tendo a beleza e a funcionalidade como facetas dessa nova '*cultura prismática*'.

Uma abertura no chão descia para um porão com paredes de vidro prateado e dourado, uma cascata interior e um curioso nicho escuro para projeções caleidoscópicas. Os teóricos McElheny e Burgin (2014) observaram que este “nicho traduzia as aspirações comerciais e utópicas de industrialistas e evangelistas de vidro que culminaram paradoxalmente em um nicho obscuro”, possuía uma cortina escura, que absorveu a luz transportada para dentro e para baixo por, com o objetivo de aumentar o brilho das formas variáveis, projetadas de novo em uma tela de vidro “leitosa”. A inclusão de uma tela de vidro era sensata por razões comerciais⁹ e estéticas.

Os edifícios de Taut foram referência criativa para muitos outros ao longo da história da arquitetura, da *Maison de Verre* de Pierre Chareau ao edifício *Swiss RE* da Foster + Partners, até a Torre de Xangai da *Gensler*; às lojas da *Apple* até o *Louvre*. Todos esses momentos da verdadeira celebração da arquitetura de vidro.

Os primeiros debates modernos sobre a construção de vidro prepararam

⁹ Taut foi um dos grandes promotores da indústria do vidro, e como tal teve todo o apoio da indústria para a construção da *Glass House*. Com apoios de empresas como a *Puhl & Wagner*, que forneceu paredes de vidro dourado, ou a *United Zwieseler* e *Pirnaer Coloured Glass Works* que foram responsáveis pela cascata no interior do pavilhão. A indústria do vidro estava a promover superfícies de projeção de vidro fosco e opaco - em suma, telas de espelho (McElheny e Burgin, 2014: 112).

o cenário para uma convergência entre janela e tela, que colocou em questão suposições de longa data sobre a relação do espaço privado com a subjetividade moderna (Mcquire, 2008: 162).

O vidro ainda é o material de construção dominante na arquitetura contemporânea. Com dois mil anos de história, como componente para encerramento dos espaços, o vidro plano é um dos materiais artificiais mais antigos. Devido à evolução que tem experimentado, é hoje em dia tecnologicamente um dos materiais mais avançados do mercado. Presentemente, a utilização de tecnologias de produção inovadoras e o desenvolvimento de novas soluções, possibilitam a atribuição de características adicionais, tais como, o isolamento térmico e acústico, proteção solar, proteção contra incêndios, e outros, que lhe permitem ao vidro ser protagonista nos mais arrojados projetos arquitetônicos.

Atualmente, atendendo ao aumento dos custos da energia e das matérias-primas, a arquitetura e a engenharia colocam uma ênfase especial sobre os métodos de economia de energia na construção, que representam um dos maiores desafios dos nossos tempos. O vidro, pela sua transparência, permite outro tipo de construção, que ao mesmo tempo obriga a uma diferente abordagem, devido ao particular comportamento deste material. Um tratamento inadequado poderá ter sérias consequências, tornando-se imprevisível, mas utilizado corretamente possui inúmeras vantagens.

Para enfatizar esse argumento final, Anne Beim, no seu estudo sobre as obras de Taut cita Gaston Bachelard:

Poderia seguir infinitamente, se quisesse, seguir os devaneios de *Homo Faber*, que se abandona à imaginação das questões. Uma substância nunca parecerá suficientemente trabalhada para ele, porque ele nunca parou de sonhar com isso. A matéria é o esboço para sonhos irrestritos. (Gaston Bachelard apud Anne Beim, 1996: 143)

Este capítulo permitiu-nos perceber a relação dos espaços oníricos e ficção para a criação de arquitetura, pois através do pensamento utopista de Scheerbart, Bruno Taut permitiu-se 'especular sobre o vidro', tornando-se um destacado

precursor daquilo que é a cultura do vidro. Que possibilitou àquilo que fazia antes parte das projeções utópicas, passar para arquitetura, criando ambientes que posteriormente transformaram completamente a sociedade. No capítulo seguinte intitulado *cenários distópicos*, faremos uma relação semelhante com enfoque na distopia para a compreensão e concepção de espaços na ficção e arquitetura.

2.CENÁRIOS DISTÓPICOS

2.1. Da Literatura de Ficção à Arquitetura de Punição

Através de uma caracterização dos cenários distópicos, este capítulo procura analisar a distopia a partir do prisma da teoria crítica da sociedade, tal como ferramenta de análise da modernidade. Para isso é feita esta análise a partir das noções da função distópica, a partir de uma obra distópica *Mil novecentos e oitenta e quatro* de George Orwell. No século XX, o lado sombrio da utopia - relatos distópicos de lugares piores do que aqueles em que vivemos - ocupou seu lugar nas narrativas do Ocidente e desenvolveram-se de várias formas ao longo do restante século (Baccolini e Moylan, 2003).

Tomados pela consciência da tendência histórica do gênero utópico de limitar a imaginação a um ideal em particular, autores das utopias críticas recuperaram a imaginação utópica emancipatória enquanto desafiavam simultaneamente os limites políticos e formais da utopia tradicional. Ao criar visões de um futuro melhor, mas aberto, esses escritores utópicos desenvolveram uma crítica à ideologia dominante e traçaram novos vetores de oposição, como explicam Baccolini e Moylan (2003).

Essas representações exageradas e desprovidas de positividade nas condições presentes, são também uma forma de comentário social, destacando de maneira extrema as injustiças e a brutalidade contemporâneas que provavelmente permaneceriam sem serem observadas. Ao iluminar as deficiências atuais, as distopias agem como um tipo de aviso; defendendo por moderação diante de certo excesso. Como tal, as distopias, como as utopias tecnológicas, são limitadas pelo que já existe ou pelo que pode emergir do presente se levado ao seu extremo lógico, sem impedimentos por quaisquer freios ou contrapesos mediadores.

No mundo retratado em *Mil novecentos e oitenta e quatro*, George Orwell (1949) faz o uso eficaz da metáfora para representar a ameaça de uma opressão governamental, que continua a ser um caso de estudo relevante, porque, esta

mesma narrativa pode-se observar em cenários sociais atuais, em que renasce o uso desconcertante da linguagem política opressora. O ambiente construído de *Mil novecentos e oitenta e quatro* é uma arma fundamental no 'arsenal simbólico' do autor.

A atmosfera distópica que Orwell consegue passar na sua escrita, resulta, pelo menos em parte, de uma confusão sobre a projeção utópica de um controle idealizado, através de alta tecnologia (geralmente frequentes nas distopias e utopias), e o caos social.

No seu estudo sobre a obra, Robert Paul Resch (1997) defende a tese da existência de um quadro utópico- que geraria então um quadro distópico, e que este é o facto mais interessante e uma característica negligenciada nesta obra. A coexistência de quadros utópicos e distópicos cria assim uma contradição com o romance, que quer retratar Oceania como um cenário plausível e absurdo ao mesmo tempo, estável e instável, o ponto alto da racionalidade e da igual irracionalidade (Resch, 1997: 158).

Orwell, tenta incorporar os elementos utópicos e distópicos da sua política numa perspetiva ideológica evolutiva e histórica, noções de espaço, tempo e arquitetura. A representação de Orwell da Oceania combina dois quadros temporais, a Inglaterra pré-capitalista e a Oceania pós-capitalista, totalitária de *Mil novecentos e oitenta e quatro*. Os valores e as relações que geram o contraste de 1949 e *Mil novecentos e oitenta e quatro* são atualizados como caracteres e características ficcionais.

Orwell antecipou os efeitos do rápido progresso tecnológico através da sua visão distópica. No espaço de apenas algumas gerações, o humano passou de usar cavalos e carruagens para o transporte a ter aviões e automóveis movidos a eletricidade. Muitas outras inovações tecnológicas foram desenvolvidas nessa época também. O autor apresenta no seu texto o seu receio de que a nossa própria tecnologia nos podia um dia controlar. Dessa maneira, o sistema de vigilância que rege a Oceania age como o *Panotismo*, um conceito no qual os presos podem ser observados - um conceito que mais a frente nesta dissertação será devidamente desenvolvido.

O socialismo distópico de Orwell tem como princípio uma síntese contraditória e distinções de superioridade, inferioridade e igualdade; como um indivíduo intensamente moral, Orwell não pode deixar de condenar a injustiça social e a exploração de classe que atendeu à desigualdade no capitalismo, assim como no fascismo e no comunismo, mas porque ele também tem um viés elitista em favor de indivíduos superiores, não evitando expressar um certo grau de medo e desprezo pela classe trabalhadora, democracia direta e igualdade social. A oposição do socialismo e do totalitarismo que constitui a estrutura profunda de *Mil novecentos e oitenta e quatro*.

O ambiente arquitetônico de *Mil novecentos e oitenta e quatro* é considerado o “pesadelo” dos modernistas, pois reflete um dos grandes medos da arquitetura moderna, a sua morte da arquitetura, neste caso consequente da catástrofe social.¹⁰ É o colapso da sua visão, o fracasso da tentativa modernista de controle absoluto.

Existe uma compreensível, atração dos arquitetos e planeadores, pela produção industrial e teorias sobre a organização otimizada de tudo, da vida privada ao trabalho e à organização da cidade. Os pioneiros da arquitetura moderna sentiram-se compelidos - de uma maneira distintamente modernista - a ver a história, o velho, o passado e a tradição como confinantes na melhor das hipóteses e na pior das hipóteses. Assim, significativamente ausente dos processos de pensamento de todos, exceto os arquitetos modernos mais talentosos, foi o grau em que a tradição e a inovação estão inexoravelmente ligadas.

E embora seja verdade que a distopia usa muitos dos dispositivos literários da utopia, a falta do exercício da utopia literária sugere uma distinta falta de confiança na sua capacidade de ser eficaz, bem como talvez um fracasso da imaginação utópica, o fracasso da capacidade emancipatória. Sobre a

¹⁰ Os estragos da catástrofe social moldam a dinâmica de uma cultura pública. Resistir e resistir às culturas públicas, habitar ou não habitar determinado espaço público ou privado; pode assim ser apresentada como uma referência para identificar lutas etnográficas pela busca de um novo espaço público ou social.

imaginação e a capacidade emancipatória é fato de que as ideias imaginativas são a extensão de uma forma antecipadora, afetiva expectante, materialmente existente nas possibilidades futuras de ser diferente.

Apoiando-se na tese de Ernest Bloch, Hudson Oliveira, explica que Bloch caracteriza a imaginação como “uma qualidade peculiar de dirigir a ação, diferentemente de fantasiar ou buscar uma mera lembrança”. Estende a sua tese ainda dizendo que, segundo Bloch, entende-se que a imaginação é a superação e a desativação entre devaneios e realidade.

Os desejos, sonhos e anseios são dados pelas escolhas feitas conscientemente – os desejos humanos que procuram ser cumpridos. O que certamente se pode afirmar é que a esperança é participativa: “sonhar acordado”⁵². 2 Ernst. Bloch, *Geist der Utopie* – (1923). (Frankfurt M.: Suhrkamp apud Hudson Oliveira, 2017: 279)

Além disso, escolher aquilo que se deseja implica uma crítica da realidade presente - uma expressão da aspiração utópica. Oliveira aponta ainda o rigor *blochiano* sobre capacidade imaginativa orientada para o futuro como sendo um recurso que não se esgota em sua potência de negar a realidade perceptível. Essa negação é a fonte profunda de um sentimento de liberdade, o que define o poder produtivo serve para prospectar e explorar o possível desenvolvido e realizável (Hudson Oliveira, 2017: 27). Assim a expressão real esconderia o que era possível, tomando à consciência imaginativa e antecipadora de descobrir o que ainda não é visível.

2.1.1. Mil novecentos e oitenta e quatro: Uma Sociedade Regida pela Vigilância

Em 1949, George Orwell põe no papel aquela que se haveria de tornar como a visão distópica para um possível futuro da humanidade mais referida em todo o mundo. Claramente, cristalizou-se na sua escrita as marcas deixadas pelo período do pós Segunda Guerra Mundial. Mas apesar de alguns acadêmicos

considerarem este modelo datado, parecem-nos ainda atuantes as possibilidades apresentadas por Orwell. Nesta ficção distópica, inspirada na experiência estalinista da antiga união soviética, vive-se um modelo de vigilância que lembra a visibilidade total que a técnica atual propicia.

Na visão da obra toda a sociedade encontra-se no estado permanente de constante vigia, com os aparatos chamados aqui de tela ecrãs, que fazem transmissão para as casas, e das casas para o governo. Existe um sentimento de ódio comum pelo 'Irmão Mais Velho'.

Neste livro, o *Big Brother* é a entidade responsável por monitorizar todas as pessoas daquela sociedade através de câmaras que estão instaladas por todos os cantos e recantos dessa Londres distópica que é a Oceania, inclusive dentro das casas filmando a intimidade das pessoas. O *Big Brother* é o agente do fim daquilo a que chamamos privacidade, distanciando os cidadãos de Oceania de qualquer conceito de vida particular.

De *Mil novecentos e oitenta e quatro* é possível extrair alguns sinais do futuro e o seu comprometimento no presente. Nesta ficção distópica, através da visão de Winston (o nosso protagonista), inspirada na experiência estalinista da antiga união soviética; através de uma escrita fluída, porém complexa, Orwell transporta-nos facilmente para ambientes limitados pela vigilância extrema, privados de luz e qualquer tipo de ornamento.

Atrás de Winston, a voz do telecrã continuava a palrar sobre ferro fundido[...]. Qualquer som que Winston fizesse acima de um tenuíssimo sussurro seria ele registado; além disse, enquanto permanecesse no campo de visão dominado pela placa metálica, podia ser não apenas ouvido, mas também visto. Não havia, é claro, maneira de as pessoas saberem se estavam a ser observadas em dado momento. (George Orwell, 1943 :6)

A história de Orwell é um método de entendimento para um sistema complexo de manutenção de poder e pressão e privação de necessidades humanas como a liberdade de expressão e o direito de resistência¹¹. E sem

¹¹ Artigo 19.º Da Declaração Universal dos Direitos Humanos: Todo o indivíduo tem direito à liberdade de

podemos ler a sua narrativa como uma situação de colapso social¹².

No universo de Orwell o objetivo cruza-se diretamente com o objetivo característico dos regimes já citados por Foucault (1975) que explica que a vigilância tem o objetivo de engrenar na mecânica das forças (Poder) para: diminuir o desejo que torna o crime atraente, aumentar o interesse que torna a pena temível; intervir a relações das intensidades, tornar a representação da pena e das suas desvantagens viva que a do crime com os seus prazeres (Foucault, 1975: 123).

O jurista e filósofo inglês Jeremy Bentham (1748-1832) concebeu, na segunda metade do século XVIII, um modelo racional de prisão. Esse modelo consiste num edifício com um grande pátio interno para o qual estavam voltadas todas as celas. Na posição central, uma única pessoa podia vigiar milhares de presos sem muito esforço. Bentham batizou o seu presídio de Panóptico – o olho que tudo vê. Esta ideia moldou muito mais que o atual sistema prisional, ramificando-se em áreas tão distintas como educação, saúde e comunicações.

A arquitetura do Panóptico foi reproduzida nas principais instituições contemporâneas: o quartel, o hospital, o manicómio, a fábrica e a escola. E não se resumiu a isso. Também se replicou na ideia do controle de muitos por poucos e na necessidade de disciplinar as massas, como iremos ver no ponto a seguir.

opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado pelas suas opiniões e o de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e ideias por qualquer meio de expressão.

12 Joseph A. Tainter (1988) no seu estudo detalhado sobre o Colapso em Sociedades Modernas, defende que 'Colapso' é um termo amplo que pode abranger muitos tipos de processos, podendo ter significados diferentes. Observa ainda que, alguns vêem o colapso como algo que só poderia acontecer com sociedades organizadas a um nível mais complexo. Para eles, a noção de sociedades tribais ou colapso de horticultores das aldeias parecerá estranha. Outros vêem o colapso em termos de desintegração económica, da qual o fim previsto da sociedade industrial é a expressão máxima (Joseph A. Tainter, 1988: 4).

2.2. A Distópica Vigilância Total e os Novos Modelos do Panótico

Através da “realidade distópica” de George Orwell é válido olhar para a vigilância como um instrumento de manutenção do poder, e essa ideia explora o panóptico que nos remete à ideia de visão total.

A partir desta constatação, neste ponto fazemos uma relação entre o conceito de modelo panóptico e as novas tecnologias da informação e comunicação. No panoptismo, o indivíduo é vigiado sem o seu consentimento, dentro de um modelo de vigilância total e absoluta, dando lugar a novas interpretações deste modelo adaptadas a contemporaneidade onde todos os dados são controlados e mapeados com a devida permissão ou sem a mesma.

A vigilância neste universo é um reflexo claro de que a nossa sociedade não é a sociedade do espetáculo, mas de vigilância; sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em profundidade; atrás da grande abstração da troca, se processa o treinamento minucioso e concreto das forças úteis; os circuitos da comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do saber; o jogo dos sinais define os pontos de apoio do poder; a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos. Somos bem menos gregos que pensamos. (Foucault, 1975: 249)

Foucault, considera na sua tese dois mecanismos de poder que aqui são fundamentais: os Suplícios e as Disciplinas¹³. O primeiro mecanismo de poder - os Suplícios - deu-se até ao final do século XVIII e refere-se a punições físicas contra o indivíduo. Enquanto as Disciplinas - surgem no início do século XIX e

¹³ Na visão de Foucault (1975), entende-se por Disciplinas todos os métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade. Diferentes da escravidão, pois não se fundamentam numa relação de apropriação dos corpos; é até a elegância da disciplina dispensar essa relação custosa e violenta obtendo efeitos de utilidade pelo menos igualmente grandes. Diferentes também da domesticidade, que é uma relação de dominação constante, global, maciça, não analítica, ilimitada e estabelecida sob a forma da vontade singular do patrão, seu “capricho” (Foucault, 1975: 159).

vão até à atualidade.

Com o desenvolvimento das sociedades ditas “modernas”, observa-se o aumento do poder dos órgãos da justiça. No capítulo *Punição Generalizada* da obra *Vigiar e Punir* de Foucault (1975), é possível acompanhar com exemplos específicos essa questão. Como exemplo, temos Paris que com o desenvolvimento no século XVII, onde as leis de vagabundagem tornam-se mais severas, visando o crescimento de um aparelho policial que impede o desenvolvimento de uma criminalidade organizada.

Entre 1782 e 1789 verificava-se então mudanças significativas no panorama da cidade de Paris no que toca a realidade criminal, a criminalidade só aumentava e conseqüentemente cresciam os defensores de maior rigor. A criminalidade faz parte de um mecanismo complexo. Foucault refere-se à criminalidade como:

[...]um sistema onde figura o desenvolvimento da produção e o aumento das riquezas, uma valorização jurídica e moral mais intensa das relações de propriedades, métodos mais rigorosos de vigilância, um policiamento mais apertado da população, técnicas mais ajustadas de identificação, de captura de informação: o deslocamento das práticas ilegalistas é correlativo da extensão e da afinação das práticas punitivas. (Foucault, 1975: 86)

A distópica vigilância total aqui traduz-se «na fronteira legítima do poder de punir. Não se trata daquilo que deve ser atingido para o modificar, mas daquilo que deve ser deixado intacto para respeitar» (Foucault, 1975: 86).

Não desvincularemos a vigilância da punição, pois são processos que estão intrinsecamente ligados. No universo de *Mil novecentos e oitenta e quatro*, Orwell mostra-nos que a vigilância surge como o elemento que serve para tornar os crimes ou delitos menos desejáveis.

A punição tornou-se a parte mais velada do processo penal, provocando várias conseqüências como: deixar o campo da percepção e entra no da consciência abstrata (Foucault, 1975). A sua eficácia é atribuída à sua fatalidade, não à sua

intensidade visível pois a certeza de ser punido é que deve desviar o indivíduo do crime. Por esta razão, a justiça não mais assume publicamente a parte de violência que está ligada a seu exercício. O fato de ela matar ou ferir já não é mais a glorificação da sua força, mas um elemento intrínseco a ela que ela é obrigada a tolerar e muito lhe custa ter que impor.

Mas em nome desse sistema imperativo, Ramonet (2016) afirma que se instala, “de maneira furtiva, um regime de segurança que podemos classificar como sociedade de controle”. Foucault explica como o Panótico é um dispositivo arquitetônico que cria uma sensação de onisciência invisível e permite que os guardas vigiem sem serem vistos dentro da prisão (Foucault, 1975). Porém, apercebendo-se do potencial de controle, atualmente, o princípio do Panótico é aplicado um pouco por toda a sociedade, pois uma sociedade consciente de estar permanentemente vigiada torna-se, por consequência, mais dócil e temedora¹⁴.

Os efeitos da vigilância generalizada vão além de questões relacionadas à privacidade. Em risco, por exemplo, há uma erosão dos benefícios da interação social urbana de rotina. A saturação da vigilância pode causar uma percepção cada vez menor da responsabilidade entre os presentes juntos no espaço urbano. Hille Koskela (2002) explica que os meios eletrônicos têm sido cada vez mais utilizados para substituir o controle social informal em um ambiente urbano: os olhos das pessoas nas ruas são substituídos pelos olhos das câmaras de vigilância.

2.2.1. O Panótico como Elemento Digital

A questão de os meios eletrônicos serem cada vez mais utilizados para substituir o controle social, é um assunto já tem sido abordado, porém, consideramos relevante e necessária esta análise, na medida em que será a partir deste ponto em que haverá o aprofundamento da influência do panotismo na maneira de tratar o espaço.

¹⁴ Glenn Greenwald (2014).

Questões de segurança e segurança pública influenciam profundamente a maneira como as cidades são projetadas e vividas.

A obsessão pela segurança foi reivindicada como a narrativa principal do design urbano contemporâneo (Koskela, 2000: 138). Essa obsessão foi reforçada, quando os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 aos Estados Unidos provocaram uma inclinação para o lado da segurança pública do espectro da relação entre a privacidade com a segurança e uma centralização do poder em muitas sociedades ocidentais. Mais recentemente, é possível serem observados alguns padrões entre grandes instituições que se fazem valer deste cenário de vigilância (que vem subjugando com medo) para obter vantagens, entre elas políticas, sociais e sobretudo económicas.

Os atentados tiveram consequências severas e até hoje irreversíveis na relação entre a segurança, a vigilância, a tecnologia e o espaço. E essas consequências podem ser lidas como aquilo que Foucault designou como Disciplinas, que se aplicam aos indivíduos, definindo modelos de comportamento padronizados. Esta prática traduz-se efetivamente numa vigilância exaustiva, desconsiderando a privacidade¹⁵.

Alinhando as observações que ligam a segurança digital atual ao Panotismo, Catarina Patrício (2017), refere algumas inferências gerais sobre cidades inteligentes que podem ser extraídas para o Panotismo de Dreyfus e Rabinow (1982):

“[...]1. serve para agir sobre indivíduos; 2. o poder é exercido, e não simplesmente mantido. É um exercício de poder com mão de obra limitada pelo menor custo; 3. captura e manifesta uma reversão de visibilidade na organização do espaço; 4. Seria então, um dispositivo arquitetónico utópico,

¹⁵ Sobre a expansão do conceito de privacidade Mcquire (2008) explica que durante o século XIX sustentou o acordo político das sociedades de consumo emergentes baseadas em direitos privados e a inculcação do desejo individual. Que, no entanto, no final do século XX, tornou-se cada vez mais evidente que os termos desse acordo estavam em processo de renegociação.

“O crescente papel social das redes de mídia eletrônica que atingiram diretamente o lar sujeitou a vida privada a novas exigências” (Mcquire, 2008: 162).

funcionando automaticamente; 5. é um programa explícito.” (Dreyfus e Rabinow apud Catarina Patrício, 2017: 57)

Pode-se aqui ainda pôr também em pauta a observação de Foucault sobre as disciplinas, como não sendo a expressão de um «tipo ideal», mas a conexão entre diferentes tipos de técnicas e as respostas aos objetivos locais (Catarina Patrício, 2017: 57).

São esses métodos (as disciplinas) que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade. Muitos processos disciplinares existiam há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também. Mas as disciplinas se tornaram no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação. Diferentes da escravidão, pois não se fundamentam numa relação de apropriação dos corpos; é até a elegância da disciplina dispensar essa relação custosa e violenta obtendo efeitos de utilidade pelo menos igualmente relevantes.

Os processos estabelecidos pelas disciplinas perpetuaram-se até aos dias de hoje, porém, estes processos resistiram ao tempo assumindo outras formas, e essa vigilância desmedida nos dias que decorrem vem mostrando-se cada vez mais metamórfica. Temos nesta investigação a vigilância como um fenómeno complexo da modernidade, na sociedade atual, por esta razão torna-se essencial definir vigilância e compreendê-la no contexto da teoria Pós-Moderna. Foucault (1975), na sua visão de Panótico, associa diretamente a vigilância aos espaços fechados de confinamento, daí citar as prisões, os asilos, os hospitais, as escolas ou os locais de trabalho como exemplos. Porém, a vigilância vem ultrapassando a barreira do “confinamento” citado por Foucault (1975).

O objetivo não é justificar, mas identificar o combustível que move algumas questões pertinentes em torno da vigilância na era digital. É sabido que, enquanto sociedade que vive o período Pós-moderno, a vigilância na nossa sociedade não mais traduz-se somente em cadeias, como foi dito por Foucault (1975). Gradualmente a vigilância foi instalada no meio digital.

Na sua análise sobre o Panotismo, Catarina Patrício (2017), explica que é

através do Panoticismo que percebemos que as técnicas são essenciais; para entender esta relação é necessário a natureza da tecnologia, que se baseia no fato de que os aparelhos são “construídos com base nas necessidades e intenções” (Catarina Patrício, 2017: 57).

There is no disagreement that in today's urban world a resident's every move in public is to be recorded by a variety of devices. Living in a smart city means existing in the state of normalized surveillance, instilling the same nature of a totalitarian society in many ways, everything being known to the central authorities – however, this, too, is a fiction. (Catarina Patrício, 2017: 57)

Na contemporaneidade, a tarefa mais comum online é o fornecimento de dados, dados esses que relevam identidade, em um espaço onde mostramos os nossos relacionamentos, os nossos deslocamentos, identifica as nossas ideais, revela as nossas preferências pessoais, políticas, entre outros dados que variam de plataforma para plataforma. Múltiplas redes de controle em tempo real que não param de vigiar. Em todas as partes, alguém nos observa *através de fechaduras digitais*.

O desenvolvimento do ciberespaço criou a proliferação de objetos conectados¹⁶. Multiplicando assim a quantidade indivíduos interessados na informação que circula nestes meios. Já é uma realidade a espionagem através de espaços e objetos conectados. Temos vários exemplos como, a empresa eletrônica *Vizio*, sediada em Irvine (Califórnia), fabricante de televisões inteligentes conectadas à internet, revelou que seus aparelhos espionavam seus usuários através de dispositivos tecnológicos incorporados aos produtos, como também a empresa coreana *Samsung*, que teve o mesmo problema. Ou o caso de dimensão política, que foi o caso da empresa *Cambridge Analytical*. A *Cambridge Analytical*¹⁷ foi considerada culpada depois de terem sido divulgadas notícias de

¹⁶ A expressão objetos conectados refere-se àqueles cuja missão principal não é apenas a de ser periféricos informáticos ou interfaces de acesso à *web*, mas agregar, graças a uma conexão com a internet, valor adicional em termos de funcionalidade, informação, interação com o entorno ou de uso. Tendo como fonte para esta informação a *Dictionnaire du Web* citada por Ignacio Ramonet (2016).

¹⁷ Os dados da Comissão Eleitoral Federal mostram que a empresa obteve inapropriadamente dados do *Facebook*, e assim ganhou milhões dólares em 2016 com a campanha para eleger Donald Trump e colaboração

que manipulou com fins políticos, informação de mais de 50 milhões de utilizadores da *Facebook* nos E.U.A e na Europa.

Ignacio Ramonet (2016:1), faz um apontamento assertivo sobre esta questão quando diz que, a estratégia usada por essas empresas para fazer publicidade ajustada, manipulação, e controle não é diferente da visão estabelecida por George Orwell. Pois, em *Mil novecentos e oitenta e quatro*, os televisores obrigatórios em cada residência da Oceânia “viam”, nas suas telas o que as pessoas faziam - com o propósito de controle.

Não estamos sozinhos frente ao nosso computador, pois através destes objetos ligados entre si, existe uma rede e estamos a ser vigiados por indivíduos sem identidade e sem localização exata.

Orwell foi contundente na sua visão sobre a relação da vigilância e a sociedade, com a personagem do *Big Brother* ao ultrapassar as analogias e quando dá voz a doutrina que tinha como máxima: “A guerra não tem por objetivo ser vencida, seu objetivo é continuar”, na análise de Ramonet tinha um único objetivo:

“A guerra permanente (e necessária) contra o terrorismo lhes proporciona o álibi moral perfeito e favorece a construção de um impressionante arsenal de leis para estabelecer o controle social total”.
(Ignacio Ramonet, 2016:1)

Desde câmaras de vigilância no espaço público e urbano, a sensores e tecnologias que monitorizam o espaço físico e o virtual, estamos expostos a aquilo que os autores de *Vigilância e Visibilidade: espaço, tecnologia e identificação* (2010), convencionaram chamar de “regime de visibilidade”, que consiste não tanto no que é visto, mas “no que torna possível o que se vê”. Desta maneira, este conceito vai além ficção, há a possibilidade real de controle dos indivíduos nas situações mais diversas do quotidiano.

na campanha do *Brexit*, analisando dados de milhões de utilizadores da rede social para criar um software capaz de prever e influenciar a escolha dos eleitores.

2.2.2. Panótico e Panoticismo

É pertinente começar este ponto do capítulo com os questionamentos de Foucault (1975) sobre um dispositivo para reforçar o poder, de maneira facilitá-lo, para o intensificar e da mesma maneira fazer dele um multiplicador de produção; provendo em simultâneo o crescimento da sociedade sem o frear.

A solução do Panótico para esse problema é que o aumento produtivo do poder, que só poderia ser assegurado se por um lado ele tivesse a possibilidade de ser exercido de maneira contínua nos alicerces da sociedade, e se, por outro lado, ele funcionasse fora das formas súbitas, violentas, descontínuas, que estão ligadas ao exercício da soberania.

A partir da anterior reflexão, Foucault inicia a exploração da teoria do Panoticismo que consiste em um espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os todos os movimentos são controlados, todos os acontecimentos são registrados, onde o poder é exercido sem barreiras, segundo uma figura hierárquica contínua. Onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos - isso tudo constitui um modelo compacto do Panótico como dispositivo disciplinar.

Panótico e Panoticismo, são duas palavras que com muita frequência podem ser dadas como a mesma ou de igual sentido. Mas não, estão sim vinculadas uma à outra, porém é necessário as definir. Tendo como conceito a divisão binária e a marcação (louco- não louco; perigoso-inofensivo; normal-anormal); e o da determinação coercitiva, da repartição diferencial (quem é ele; onde deve estar; como caracterizá-lo, como reconhecê-lo; que força exercer sobre ele, de maneira individual ou coletiva e uma vigilância constante (Foucault, 1995: 226).

Ao passo que, o Panótico é a figura arquitetônica desta composição criada por Jeremy Bentham. É necessário ser perceptível que o Panótico não é uma prisão (Foucault, 1995: 239). Foucault estabelece este dispositivo como fazendo parte de um princípio geral de construção, o dispositivo polivalente da vigilância, a

máquina ótica universal das concentrações humanas.

“A prisão, a região mais sombria do aparelho de justiça, é o local onde o poder de punir, que já não ousa mais exercer-se com o rosto descoberto, organiza silenciosamente um campo de objetividade em que o castigo poderá funcionar à luz do dia como terapêutica e a sentença inscrever-se entre os discursos do saber.” (Michel Foucault, 1975: 294)

O Panótico é um projeto arquitetônico simples, destinado a impor ordem na vida das pessoas, sejam elas criminosas, loucas, trabalhadores ou crianças em idade escolar. Um edifício circular de vários níveis circunda uma torre de observação central.

O edifício é dividido em células individuais atravessando toda a sua largura, de modo que a luz do sol de uma janela na parede externa das células ilumine cada habitante para visualização por disciplinadores na torre. As janelas da torre estão equipadas com persianas ou outros mecanismos, permitindo que os disciplinadores observem os indivíduos nas celas, sem serem vistos (Foucault, 1995: 200). A capacidade de vigilância da torre está então completa quando cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. Assim o mecanismo Panótico organiza unidades espaciais que tornam possível ver constantemente e reconhecer imediatamente (Foucault, 1995: 200).

A força do Panótico deriva da operação visível, porém não verificável, de poder interior. Os cativos constantemente sentem a presença da torre e a possibilidade de serem observados a qualquer momento, mas não têm como determinar exatamente quando estão sob escrutínio (Foucault, 1995: 201). Dessa maneira, o Panótico induz no preso um estado de visibilidade consciente e permanente que assegura o funcionamento automático do poder (Foucault, 1995: 201).

Quem está sujeito a um campo de visibilidade e quem o conhece assume a responsabilidade pelas restrições do poder; ele os faz jogar espontaneamente sobre si mesmo; ele inscreve em si mesmo a relação de poder na qual ele simultaneamente desempenha os dois papéis; ele se torna o princípio de sua própria sujeição (Foucault, 1995: 202-203).

O gerenciamento de riscos é capaz de aprimorar a segurança catalogando e analisando o comportamento observável, mas também tem um significado mais profundo: a capacidade de afetar diretamente esse comportamento (Mitchell Gray, 2003: 316). Nasce ali a necessidade da criação de um aparelho público e físico cujo objetivo é sobretudo vigiar e adestrar, a prisão.

Tanto no universo utópico de Scheerbart como no universo distópico de Orwell é possível relacionar as suas escolhas arquitetônicas diretamente à realidade social dos respectivos universos. Deste modo, a arquitetura nos universos ficcionais está sempre ligada a um propósito esteja ele explícito ou não.

3. A ARQUITETURA E FICÇÃO: UM CENÁRIO AFROFUTURISTA

3.1. Cidades do Futuro e a Futuridade das Imagens das Cidades do Futuro

O capítulo que se segue irá debruçar-se sobre o uso do design especulativo como um catalisador para redefinir coletivamente a nossa relação com a realidade, pensado especulativamente nas cidades do futuro através das narrativas afrofuturistas. Tendo isto por pano de fundo, sugerimos novas abordagens acopladas as metodologias propostas pela criatividade tecnológica vernácula negra, por meio de ilustrações que emulam a plasticidade *Afro*, para pensar na cidade além das fronteiras das disciplinas tradicionalmente definidas.

Deste modo, colocamos a questão: que elementos de futuridade fazem de uma cidade uma *cidade do futuro*?

Na contemporaneidade a ideia de cidade do futuro está intrinsecamente ligada ao conceito de *Smart city*¹⁸, está essencialmente em cidades que estão a apostar na inteligência urbana para mudar a forma como os cidadãos lidam com os espaços públicos, os espaços privados e com os serviços através da tecnologia. Com maior transparência e eficácia nos processos; maior velocidade e

¹⁸ A *Smart City* está a assumir o centro de várias discussões como a principal solução para enfrentar os problemas que surgem com a rápida urbanização. No entanto, o próprio conceito é muito abrangente. Mas nesta dissertação é oportuno usar a definição de Jung-hoon Lee, Beob-geun Jeong e Da-som Kim que olham pra *Smart City* como a resposta para às questões importantes da mudança climática e do crescimento sustentável, com planos urbanos para estas serem mais inteligentes e ecologicamente corretas.

sustentabilidade.

Mas durante muito tempo perpetuou no imaginário coletivo uma ideia de cidade do futuro difundida pelos *media* (maioritariamente na arte pela literatura, fotografia e cinema), de uma futuridade ditada por elementos visuais marcantes, altamente tecnológicos (utopicamente tecnológicos), num ambiente onde as experiências sociais e arquitetônicas eram notáveis. Afinal na ficção torna-se válido especular.

Surge a noção de Design Especulativo, que na visão de Dunne e Raby (2014), prospera na imaginação e visa abrir novas perspectivas sobre o que às vezes são chamados de problemas perversos, para criar espaços de discussão e debate sobre formas alternativas de ser, e para inspirar e encorajar a imaginação das pessoas a fluir livremente. Os designs especulativos podem atuar como um catalisador para redefinir coletivamente a nossa relação com a realidade, através da capacidade inventiva dos indivíduos.

Gilbert Simondon (1980) refere-se à invenção como algo que é a criação de um indivíduo, que deste modo, pressupõe um conhecimento intuitivo da tecnicidade dos elementos no inventor (Simondon, 1980: 87). Levanto adiante a teoria de que a invenção ocorre em um nível intermédio entre o concreto e o abstrato, que por consequência implica uma existência anterior e uma coerência para suas representações, ou seja, uma memória prévia - imagens que mascaram o tecnicismo com uma camada de símbolos que fazem parte de uma imagem. Que assim sugere a metodologia primária e dinâmica imaginária. (Simondon, 1980: 87).

Liam Young (2017), uma figura importante no Design Especulativo e da arquitetura¹⁹, define a sua atividade da seguinte maneira:

Como arquiteto especulativo, não desenho prédios como pontos finais ou saídas, mas ainda assim argumentaria que o que faço é arquitetural ou, pelo menos, de alguma forma é arquitetura. Em vez de criar prédios, conto

¹⁹ “Uma disciplina que investiga cenários para o futuro das cidades e como a tecnologia influencia as paisagens urbanas”. (Sergey Babkin, 2017)

histórias sobre cidades. As forças dominantes do passado que moldaram nossas cidades, prédios e espaços públicos agora estão sendo deslocadas por tecnologias, sistemas, redes e pilhas. Assim, o arquiteto precisa mudar seu modelo de prática para permanecer relevante. O arquiteto agora precisa intervir nesses sistemas além de moldar o edifício físico. E isso é realmente sobre contar histórias sobre como eles operam. - Liam Young, 2017

Do ponto de vista modernista, o design tem sido considerado principalmente como uma prática de resolução de problemas, geralmente lidando com problemas detetados por outras profissões. Neste sentido, a missão do design está intimamente ligada às necessidades da indústria ou, num sentido mais amplo, à criação de padrões de vida melhor. De tal perspectiva modernista, o design é visto como uma atividade de serviço que atende principalmente às necessidades dos clientes. No entanto, como destaca o designer gráfico e publicitário Dejan Krsic (2012), o design sempre foi uma prática significativa que gera, analisa, distribui, media e reproduz significados sociais, especialmente nos dias de hoje, no contexto das novas condições sociais, tecnológicas, mediáticas e econômicas.

A relação entre design e arte (e outras disciplinas relacionadas) pode ser observada em vários estágios como explicam Dunne e Raby (2014), desde a alta síntese modernista de artes aplicadas, artes visuais e design nos anos 1950, até a cientificação do design ao longo dos anos 1960 e a ênfase na sua racionalidade e a posição pós-modernista na qual ela é novamente posicionada no centro das inter-relações de várias disciplinas, não mais através de uma síntese completa, mas, acima de tudo, através de sua interação. Portanto, não é surpresa que um número cada vez maior de designers adote novas abordagens ao design. Esses “novos designers” atuam nas fronteiras das disciplinas tradicionalmente definidas, removendo as fronteiras entre elas.

Os novos designers relacionam-se com diversos campos da ciência, principalmente ciências da computação e engenharia, sociologia, psicologia, arquitetura e, nos últimos tempos, cada vez mais com a biotecnologia, todos com o objetivo de refletir criticamente sobre o desenvolvimento e o papel da ciência e a tecnologia na sociedade. Os especuladores repensam o papel da tecnologia na

vida quotidiana, sem lidar com as aplicações da tecnologia, mas considerando suas implicações.

As referências históricas da prática crítica do design apontam para a arquitetura radical dos anos 1960 e parcialmente para a prática crítica da arte de vanguarda e neo-vanguarda. Eles são particularmente inspirados pela qualidade narrativa e mundos imaginários da literatura e do cinema. O design e a prática crítica criam elos mais intensos no design de interação, um campo especializado de design que surgiu no início dos anos 90, como resultado do desenvolvimento acelerado de tecnologias digitais. A definição clássica de design de interação descreve-a como uma prática que lida com as formas pelas quais as pessoas se conectam através dos produtos e tecnologias que usam, ou seja, com o design de nossas vidas quotidianas através de artefatos digitais (Dunne e Raby, 2014). Hoje, é mais comumente associado ao design de produtos, aplicativos ou serviços digitais.

À medida que os limites disciplinares começam a confundir-se e a prática científica tradicional encontra a prática social, fica claro que as ferramentas para visualizar e materializar cenários futuros são limitadas. Uma ferramenta ou método para a pesquisa de design é necessária para criar maneiras de testar, explorar e especular esses futuros, a fim de engajar respostas intelectuais e emocionais.

O design especulativo tem potencial para redefinir nossa relação individual e coletiva com a realidade atual, e não está interessado em propor soluções ou prever o futuro de forma objetiva, pelo contrário: o ponto da especulação aqui é imaginar futuros possíveis e usá-los como ferramentas para compreender melhor o agora e discutir sobre os futuros que queremos –e também aqueles que não queremos (Dunne e Raby, 2014).

A partir da criação de cenários ou situações que geralmente começam com a pergunta “e se...?”, é que se abre espaços para discussões e diálogos provocativos, intencionalmente simplificados e fictícios. A ficção aqui se faz necessária para que a suspensão por alguns momentos sua incredulidade e permita sua imaginação divagar, esquecendo momentaneamente como as coisas

são agora e pensar em como elas poderiam ser neste cenário especulado.

O design especulativo está ligado à capacidade de inovação e de medir respostas culturais mais amplas.

3.2. Afrofuturismo: A Identidade de um Presente Futuro

É necessário analisar as questões negativas que existem em África em todos os campos sociais, de lá são provenientes os indicadores e resultados estatísticos de pesquisas sociais e económicas mais baixos do mundo. África, é sim sinónimo de fome ainda, é sinónimo de subdesenvolvimento, sinónimo de altas taxas de analfabetismo, de proliferação de doenças, entre outros.

Contudo, ainda assim é rica em recursos que são essenciais para o bom funcionamento dos países com cenários sociais opostos. Visto por esse prisma, África também é sinónimo de pedras preciosas, é sinónimo de recursos hídricos inesgotáveis, recursos minerais, fauna e flora riquíssimas.

Em suas reflexões sobre a relação do indivíduo de raça negra e a tecnologia, Alondra Nelson (2002) referiu que: “Quando pensamos em tecnologia, o indivíduo africano é sempre olhado como o outro não tecnológico.”

A ideia de futuro da sociedade hoje está estreitamente ligada as *smart cities*, como aqui já foi referido. E apesar de toda a teoria de *smart city* estar ligada a conceitos de utopia e ecotopia²⁰, é preciso entender que instintivamente, o conceito de cidade inteligente está sempre ligado a uma cidade *ultramoderna* que utiliza sistematicamente as TIC²¹, bem como aplicações digitais inovadoras em áreas como mobilidade, eficiência energética, interação entre cidadãos ou prestação de serviços pelas autoridades locais.

²⁰ Cunhado por Eugene Anderson (1972), porém, até a data não há muitos registos de trabalhos diretamente ligados a este conceito, assim fica clara uma facilidade de criar e pensar em Distopia. De ano para ano a visão ecológica de dos seres humanos em equilíbrio com natureza vem se tornando cada vez mais distante, distanciando-se assim do positivismo utópico. Pode ser usado como exemplo o cenário atual das discussões no âmbito das políticas climáticas.

²¹ TIC- Tecnologia da informação e comunicação (Stevenson, 1997).

No entanto, temos de concordar que a cidade inteligente é mais do que uma cidade digital, apesar de vários dos seus elementos já estarem hoje ativos, ela na sua “totalidade” hoje ainda vive de ideia, imagem e marketing. E o conceito de *smart city* nunca é “vendido” como algo passível de ser proveniente de África, os elementos humanos nunca são indivíduos de raça negra. A cultura africana e a tecnologia são sempre apresentadas como realidades paralelas até entrarmos para o campo das narrativas e estética do afrofuturismo.

O termo foi cunhado no início dos anos 1990 pelo escritor Mark Dery, tendo definido como uma:

" [...]ficção especulativa que trata temas afro-americanos e aborda as preocupações afro-americanas no contexto da tecno-cultura do século XX - e, mais genericamente, a significação afro-americana que se apropria das imagens da tecnologia e de um futuro profético - poderia, por falta de um termo melhor, ser chamada de afrofuturismo " (Dery 1994: 80).

Nos anos 80 e 90, na Inglaterra, o *Black Audio Film Collective*, com membros como John Akomfrah, e na Alemanha, organizações como a *AFROTAK* também representavam os primeiros impulsos do afrofuturismo do final do século XX.

Afrofuturismo é por definição um movimento estético, político e crítico, plural e multifacetado, tendo como ponto em comum uma narrativa especulativa, alternativa e fantástica para as experiências das populações negras – de todo o mundo – no passado, no presente e no futuro (Anderson e E. Jones, 2016: 156). As obras são influenciadas por elementos da *ficção especulativa* – ou seja, da ficção científica, do hiper-realismo, da fantasia, das diversas mitologias de origem africana. O afrofuturismo é uma tendência que visa reunir estratégias de institucionalização da Arte da Diáspora Africana²².

²² Consciente do processo de institucionalização da Arte da Diáspora Africana, Jacqueline Francis explica que: *We are in the process of institutionalizing African diaspora art, situating it as a cultural consciousness that supersedes other identifications and narratives of association. We value and celebrate this epistemological construct, and, in doing so, reveal that it is also a social formation driven by doubts about racial and national belonging and the desire for a trans- formative signification and new, organizing logics of being.* (Stuart Hall apud Jacqueline

Anderson e E. Jones (2016), dedicam-se ao estudo do afrofuturismo, e afirmam que o que é atualmente chamado de afrofuturismo era originalmente um compromisso de acompanhamento tecnocultural em uma forma de produção cultural, originando-se em práticas de moradores urbanos negros na América do Norte após a Segunda Guerra Mundial e exemplos populares surgiram nas obras do músico de jazz Sun. Rá e artistas do Movimento das Artes Negras como Ishmael Reed ou Amiri Baraka.

O afrofuturismo na cultura atual tem um papel fundamental de reivindicar para os indivíduos de raça negra o comando sobre a narrativa das suas histórias. Seria um processo que começa pela imaginação de novos futuros, mas que contamina as narrativas do presente e do passado como referência. Pois, a partir do momento que é possível assumir a autonomia dos discursos do futuro, é exequível travar as lutas do presente – do planejamento e contestação desse futuro. É algo que passa pela arte, pelo lúdico, pela fantasia – o que desloca a luta para outros campos. E, ao mesmo tempo, as questões mais importantes para os afrodescendentes perpassam essas narrativas de forma cortante.

Como exemplo podemos citar alguns filmes dessa amostra que tratam da questão da violência policial e estatal contra os negros, filmes brasileiros como *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Rapsódia para um Homem Negro* (2015), ou filmes ingleses como o *Bem-vindo ao Terrordome* (1995) e *Robôs de Brixton* (2011). Estes filmes vão tratar essa questão a partir de estratégias e tipos de ficção especulativa variados, mas todos estão plenamente dentro de um dos problemas mais vitais para as populações negras dos grandes centros. Até este ponto, muitas obras afrofuturistas relacionam a *negritude* a aspetos da ciência e ficção especulativa para contar histórias de opressão racial e propor novas possibilidades para envolver negritude e diferenças raciais no passado, presente e futuro.

Quais são então as características que fariam uma obra em qualquer mídia ser afro futurista? Primeiramente é a tecnologia, localizada cronologicamente no

Francis, 2013: 405).

futuro ou não, e o regaste das culturas de matriz africana.

Porquê utilizar o *afrofuturismo* numa dissertação em arquitetura cujo objetivo é pensar a relação entre arquitetura e a ficção? Por se tratar de um movimento que abrange importantes narrativas de ficção especulativa, incluindo a arquitetura, consideramos ser um campo suscetível para especular sobre o futuro ou o passado, através da perspetiva afrocentrada, tanto africana quanto de diásporas.

Desde a última década do século XX e início do século XXI, após o 11 de setembro e o crash do boom digital dos anos 90, a *World Wide Web* fez uma transição significativa. A partir de uma pesquisa, estática e somente leitura para conteúdo baseado na Web, no meio de sua primeira década, ela começou a evolucionar para um ambiente de Média social caracterizado por entidades como *Facebook*, *YouTube*, *Twitter*, *Google* e *Wikipedia*. Correspondentemente, a era 1.0 da *web* foi delineada como uma zona neutra de raça e género com o potencial utópico de transformar a sociedade (Berners-Lee, Hendler e Lassila 2001).

Alondra Nelson (2002) observou que: “as distinções de raça e género seriam eliminadas com a tecnologia, talvez fosse a ficção fundadora da era digital.” No entanto, para além de Nelson, outros académicos como: Alex Weheliye (2002), Kali Tal (1996), Anna Everett (2002), Ron Eglash (2002), apontaram as desigualdades inerentes ao que foi então referido como a divisão digital, em relação à narrativa convencional de que a raça era um passivo no novo século.

Antes de tudo é preciso entender que o *afrofuturismo* não é um género literário ou narrativo, é uma corrente artística, assim sendo, pode ser aplicado de modos diferentes na arte.

Sobre essa questão Anderson e E. Jones dizem:

Eu faço uma distinção entre espaço aumentado como uma nova sensibilidade na produção criativa e cultural e realidade aumentada, que é a sobreposição de objetos digitais no ambiente físico, vista através de dispositivos móveis habilitados para câmara. (Anderson e E. Jones, 2016: 28).

À luz desta citação, propomos uma nova plataforma para propagar essa sensibilidade e tecnologia emergentes. Com práticas criativas para uma nova perspectiva africana da sua relação com o espaço, da sua relação com instalações físicas e virtuais, com as artes visuais e arte do século XXI, por meio da sua ligação com o afrofuturismo (Anderson e E. Jones, 2016: 28).

O espaço ampliado em camadas oferece-nos novas maneiras de mapear, visualizar, codificar ou decodificar sistemas e símbolos culturais tradicionais com informações que mudam dinamicamente, às vezes de forma digital e intimamente ligadas ao desenvolvimento de uma rede técnico-cultural. Essa rede é combinada com o vernáculo para ilustrar linguagens faladas, auditivas ou visuais em espaços físicos e virtuais neste capítulo. Mapas culturais geométricos, localizações geográficas e *media* digital em dispositivos móveis mapeiam o movimento, a migração ou a dispersão de pessoas que compartilham e trocam dados culturais, são tecnologias não esgotam as possibilidades do espaço vernáculo como a interação da ciência moderna, *media* e comunicação e arte cultural.

Nesse caso, falar aqui de *afrofuturismo* e de espaços afrofuturistas importa, prover esses indivíduos invisibilizados nos *media*, especialmente ligadas a academia; torna-se essencial para uma luta invisível contra um embranquecimento da sociedade (lembrar que não é uma luta contra alguém, mas contra um sistema que ignora a capacidade intelectual, potencial económico, de um povo em detrimento da sua raça).

A vida social no século XXI é cada vez mais vivida nas cidades dos *media*. Esta declaração sugere duas coisas simultaneamente. Primeiro, que os espaços e ritmos das cidades contemporâneas são radicalmente diferentes daqueles descritos nas teorias clássicas do urbanismo; e segundo, tanto quanto a cidade mudou, também os *media*. A convergência dos meios de comunicação de massas tornou-se cada vez mais móvel, instantânea e difusa no espaço urbano, tornando-se num quadro constitutivo de um modo distinto de experiência social. Ao em vez de tratá-los como algo separado da cidade - eles são o meio que representa os fenómenos urbanos transformando-os em imagem, argumento que a

experiência espacial da vida social moderna emerge através de um complexo processo de co-constituição entre estruturas arquitetônicas e urbanas, territórios e práticas sociais.

A cidade contemporânea é um complexo de arquitetura dos *media* resultante da proliferação de plataformas dos mesmos e da produção de conjuntos espaciais híbridos. Embora esse processo esteja em andamento pelo menos desde o desenvolvimento de imagens tecnológicas no contexto da modernização urbana em meados do século XIX, suas implicações completas só estão surgindo com a extensão das redes digitais (Anderson, E. Jones, 2016).

“A esse respeito, o termo “cidade dos meios de comunicação” é projetado para colocar em primeiro plano o papel das tecnologias de *media* na produção dinâmica do espaço urbano contemporâneo, no sentido de Lefebvre (1991) de ligar o afeto e a cognição ao espaço”. (Scott McQuire, 2008: VII)

No tema anterior, foi levantada a questão sobre quais seriam então as características que fariam uma obra em qualquer *media* ser afro futurista.

Roland Barthes (1990), analisa o anúncio publicitário da marca francesa de massas alimentícias Panzanni, que quer sobretudo passar a imagem de italianidade aos seus consumidores. Enfatizando a necessidade de rever os tipos de mensagem nas imagens, explorando-as na sua generalidade, buscando a compreensão da estrutura da imagem em seu conjunto, isto é a relação final das três mensagens entre si. E assim é necessária por se tratar de uma descrição estrutural para Barthes²³ (Roland Barthes, 1990: 31).

Apoiando-nos na teoria de Barthes, a nossa abordagem será ligada a imagem, aos signos e símbolos africanos. Quais seriam então os conotadores de africanidade?

²³ Barthes cria um sistema de 3 tipos de mensagens nas quais analisa questões como: mensagem linguística, signo, significação, cores e estereótipos turísticos. Todavia, uma vez que já não se trata de uma análise “ingênua”, como referiu Barthes é preciso olhar com atenção para as imagens e fazer uma descrição estrutural (Barthes, 1990: 62).

Sinais e símbolos tradicionais são atividades humanas dinâmicas que tocam todos os domínios da vida para um desenvolvimento significativo e uma coexistência pacífica na sociedade africana (Ushe, 2012). A essência dos símbolos é o compartilhamento e a compreensão do significado de mensagens (veja-se Figura 3).

James Snead diferenciou as práticas artísticas europeias, como o futurismo italiano da expressão cultural Afro, que organizou em torno de dois princípios fundamentais, a repetição e o “corte”:

In black culture, the thing (the ritual, the dance, the beat) is “there for you to pick it up when you come back to get it.” If there is a goal in such a culture, it is always deferred; it continually “cuts” back to the start, in the musical meaning of “cut” as an abrupt, seemingly unmotivated break (an accidental da capo) with a series already in progress and a willed return to a prior series. (Snead apud Anderson e E. Jones, 2016: 29)

Os artistas da diáspora africana recuperam e adaptam símbolos e sistemas tradicionais, onde consideram-se os novos espaços de mídia e os símbolos e formas africanas tradicionais ou antigas onde os artistas criam experiências em que as camadas cultural, espacial e de informação são igualmente importantes.

3.3. Formulação da Hipótese: Desenhando Especulativamente o Afrofuturismo

Quando lemos um livro ou assistimos a um filme, podemos dizer que habitamos temporariamente os espaços criados na nossa mente através dos elementos oferecidos pela narrativa ou vistos na tela. A estes espaços já os referimos nesta investigação como sendo heterotopias de justaposição, pois, nestes espaços podemos justapor em um único lugar real, numerosos lugares que são incompatíveis entre si (Foucault, 1967: 248).

Espaços retratados como imagens fictícias ou em movimento normalmente têm uma função narrativa, enquanto prédios e cidades nos dão

abrigo e nos fornecem espaço vital. É fundamental ter em mente que os espaços e lugares fictícios nunca refletem verdadeiramente a realidade espacial, mas são mediados e alterados pelo próprio meio; uma ilusão cinematográfica, na melhor das hipóteses, independentemente de assistirmos a uma atualidade, noticiário, documentário, ficção ou um filme pertencente a qualquer outro gênero. (Richard Kocck, 2013: 1)

À luz disto, mesmo nos cenários das cidades da história da ficção, nunca é retratado um espaço na sua totalidade. Em 1897, por exemplo, quando Alexandre Promio filmou cenários urbanos em cidades como Liverpool, Dublin e Belfast para a empresa *Lumière*, suas representações na cidade foram construídas por decisões deliberadas sobre *quando, onde, o quê e como* ele filmou um espaço particular na época.

Existe uma grande dificuldade em encontrar nos produtos de ficção, encontrar espaços que reflitam narrativas futuristas das culturas africanas, afrodescendentes ou afro-influenciadas, ou que nos remetam para cenários que, de alguma forma, estejam ligados às culturas *Afro* sem um pendor colonialista. Mas o que pode o afrofuturismo na invenção de imaginários compartilhados em África?

África é um continente diverso, mesmo em termos arquiteturais e com diferentes contextos que vão além dos estereótipos imaginados e propagados pelo imaginário coletivo ocidental.

A criatividade tecnológica vernácula negra, conceito usado para definir o cruzamento das ficções fundadas nas formas vernáculas africanas e tecnologia futurista, que Fouché (2006), na fundação deste conceito menciona a ideia de "*Technology and Ethos*", do crítico americano afrodescendente Amiri Baraka, onde Baraka exorta aos afro-americanos a repensar a sua ligação à tecnologia redefinindo-a à sua cultura. Por meio de declarações tecnológicas negras ²⁴ enraizadas nas culturas e comunidades afrodescendentes, as técnicas serão sensíveis às realidades da vida negra nas sociedades ocidentais (Baraka, 1971: 157). O artista e investigador Duane Deterville amplia este repto em *Afriscap.4*,

²⁴ *Black technological utterances*, termo original (Anderson e E. Jones, 2016:31).

baseando-se no *ethos* cultural da África continental e na tecnologia contemporânea para promover a atuação artística num espaço representativo e autodeterminado.

As metodologias propostas pela criatividade tecnológica vernácula negra passam pela reimplantação, reapropriação, reconcepção como improvisação e recriação como reinvenção, que serve como base para criatividade e inovação no afrofuturismo. O afrofuturismo, portanto, é um antecedente da produção criativa tecno-vernácula, como a tecno-cultura *Faça Você Mesmo* (DIY) e a fusão de tradições culturais e religiosas, como no caso do sincretismo, destacando a interconetividade de práticas aparentemente díspares.

Na tese de Anderson e E. Jones (2016), a criatividade tecno-vernácula desdobra-se em três eixos metodológicos. A primeira, a reapropriação, descreve como os afrofuturistas recuperam artefactos culturais, frequentemente para combater sistemas sociais ou políticos dominantes. Os artistas da diáspora africana recuperam e adaptam símbolos e sistemas tradicionais, adaptando-os nas suas práticas profissionais e pessoais.

O segundo método, improvisação, é a prática de executar, criando, resolvendo problemas ou reagindo no momento e em resposta ao ambiente e aos sentimentos internos. A improvisação resulta na invenção de novas práticas, obras de arte e novas formas de ação.

Reinvenção (do eu) é o terceiro método. O conceito de identidade presente no terceiro método, refere-se ao eu ou ser essencial de uma pessoa. Os artistas frequentemente questionam suposições e estereótipos comuns, autoconsciência, retrato e o que significa ser artista em seu trabalho. Sun cunhou o termo “ciência dos mitos” para explicar como se recriar em um lugar de opressão, explorando a reinvenção da identidade através da criação de uma personalidade ou *avatar* alternativo. Os afrofuturistas recorrem a avatares digitais e não digitais como ferramentas para a transcendência, reinvenção ou para existir e se mover entre mundos ou realidades (Anderson e E. Jones, 2016:32). É uma forma de *ação* da rede de indivíduos africanos e afrodescendentes.

Hoje existe um pouco por todo mundo uma cena artística, cultural africana

e afrodescendente viva e cada vez mais diaspórica, com indivíduos interessados em expressar-se através da arte. Surgem nomes como o de Lekan Jeyifo, designer, renderizador 3D e ilustrador digital do Brooklyn, cujo trabalho reflete uma interação constante entre processos digitais e analógicos e é o resultado de devaneios incessantes, com compulsões criativas e uma atenção cuidadosa aos detalhes e narrativas de design *afro-influenciado*, surgem de maneira expressiva quando o assunto é afrofuturismo.



Figura 1 — No projeto *Shanty Megastructures*, Jeyifo através de fotomontagens e modelos apresenta-nos uma mistura instigadora de distopia e a tradição urbana da cidade de Lagos na Nigéria.

Podemos ainda referir o grupo *Norman Foster*, criado para promover "o pensamento e a pesquisa interdisciplinares para ajudar os futuros arquitetos, designers e urbanistas a antecipar o futuro", com uma proposta que desperta interesse para a exploração do potencial dos Portos para Drones na África Oriental e Sul.



Figura 2— Proposta para aeroporto de drones do grupo Foster + Partners em Ruanda (2015).

O traço mais distintivo da criatividade tecno-vernacular africana que é a forma como os elementos de arquitetura tradicional africana têm sido explorados, incluídos e reapropriados. É uma forma de preservação desses elementos vernáculos que, a mercê da globalização atual, correm o risco de gradualmente desaparecer um pouco por todo o continente. Como um componente importante da cultura de qualquer sociedade, é preciso reabilitar a necessidade de exploração destas técnicas, documentar essas estruturas para garantir que elas não se percam na história.

Podemos ver a recriação e a improvisação de *bricolage* na invenção de novos géneros ou subgéneros, bem como na criação de novas técnicas e tecnologias. Com o intuito de contribuir para o panorama da arquitetura contemporânea no continente africano, é preciso entender que as práticas e possibilidades que a utopia, distopia, ficção arquitetónica, produção criativa tecno-vernacular, possibilitam-nos especular em cenários onde a ficção é um instrumento utilizado para pensar na futuridade.

A) Formulação de uma proposta

Apresenta-se aqui uma narrativa simples, que não sendo uma proposta assente no real, tem o propósito de trazer uma perspectiva futura por meio da

efabulação. É urgente dar corpo a uma África que até agora apenas vive na mente dos criativos.

A perspectiva de uma África sem limitações arquitetônicas ou tecnológicas é uma construção mental que potencia a atualização *porvir* através de ilustrações feitas por meio da colagem digital e do desenho analógico. Sendo estes processos a ligação entre os vários elementos aqui tratados, pretendemos desta forma conceber novas imagens, novos objetos, novos cenários servindo o propósito da representação e efabulação de uma ideia de futuro.

Sendo as colagens a agregação de vários fragmentos²⁵, é o método ideal para explorar a visão afrofuturista ligada ao que acontece quando os indivíduos de africanos são os protagonistas das narrativas aqui formuladas através das quais a *África Imaginada* é projetada. Iremos explorar como a arquitetura fragmentada, o design e a cultura local das realidades africanas se refazem quando o sistema dominante de visualização da cidade muda. Estes momentos geram uma nova maneira de pensar sobre arquitetura. Estes são, essencialmente, o novo tipo de realidades especulativas que emergem nas cidades.

A combinação entre a arquitetura e a estética afrocentrista, aqui acontece como a criação de um espaço com uma nova sensibilidade na produção criativa, cultural e realidade aumentada, que resulta na sobreposição de elementos tecnológicos e tradicionais no ambiente físico. Ambiente esse que reúne as noções recolhidas ao longo do período de pesquisa que são: a transparência, vigilância constante e a criatividade tecno-vernácula; ao criar um espaço de ilusão que denuncia, mais ilusório ainda.

²⁵ Na dissertação “Colagem Na Arquitetura: Repensar a Colagem na Arquitetura” (2017), onde se analisa na função da colagem no campo da arquitetura, Cheila Azenha mostra como a técnica da colagem está presente em vários campos da arte, incluindo na arquitetura. Explica que, no campo das ciências cognitivas, é possível entender tanto a mente humana como o mundo enquanto um processo de colagem. Porque ambos, resultam de uma acumulação de vivências, experiências e culturas. Assim, seguindo o mesmo conceito da colagem, a cidade enquanto objeto arquitetónico é também acumulação de momentos. Cf. Azenha, C. (2017). *Colagem Na Arquitetura: Repensar a Colagem na Arquitetura*. Dissertação de mestrado não publicada, Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologias, Lisboa.

Assim, tal como a mente humana é feita de fragmentos, cidade é feita também de fragmentos, como os objetos arquitetônicos; a realidade em que vivemos é por si uma ilustração. Tais narrativas ajudam-nos a questionar as suposições que moldam as nossas narrativas de identidade e pertença humanas, a redefinir quem pertence a uma comunidade de assistência e a desenvolver sistemas éticos que tornam a ação um padrão sobre a realidade por meio da imaginação para todos os indivíduos.

3.4. Desenhando Especulativamente o Afrofuturismo: Ilustrações



Figura 3 — Por meio da fusão entre *Wakanda* (cidade do universo fictício da *Marvel Studios*), e os musseques de Luanda, criamos um ambiente em que inserimos diversos elementos da estética e cultura africana, como elementos afrofuturistas através de utopia tecnológica.



Figura 4— Através da organicidade proporcionada pela estrutura do Estádio de Críquete em Ruanda, foi possível aplicar uma camada de modernismo por meio de um coquetel de elementos utópicos com elementos tradicionais africanos.



Figura 5— Através da perspectiva utópica, foi possível utilizar a tipologia do desocupado edifício do *Cine Estúdio* no Namibe, Angola, para procura de novas formas na interpretação onírica deste espaço, com *texto* no ambiente urbano.



Figura 1 — A procura das formas na plasticidade *Afro*, acontece nesta ilustração utilizando ainda a estrutura do *Cine Estúdio*, porém numa escala diferente, tornando a escala questão também relevante neste Plano de Pormenor.



Figura 7 — Por meio da reapropriação de elementos comuns à arquitetura tradicional africana como os pilares com padrões étnicos, palha e a madeira, acoplado ao vidro, criou-se um espaço híbrido afrofuturista, resultante da projeção utópica.

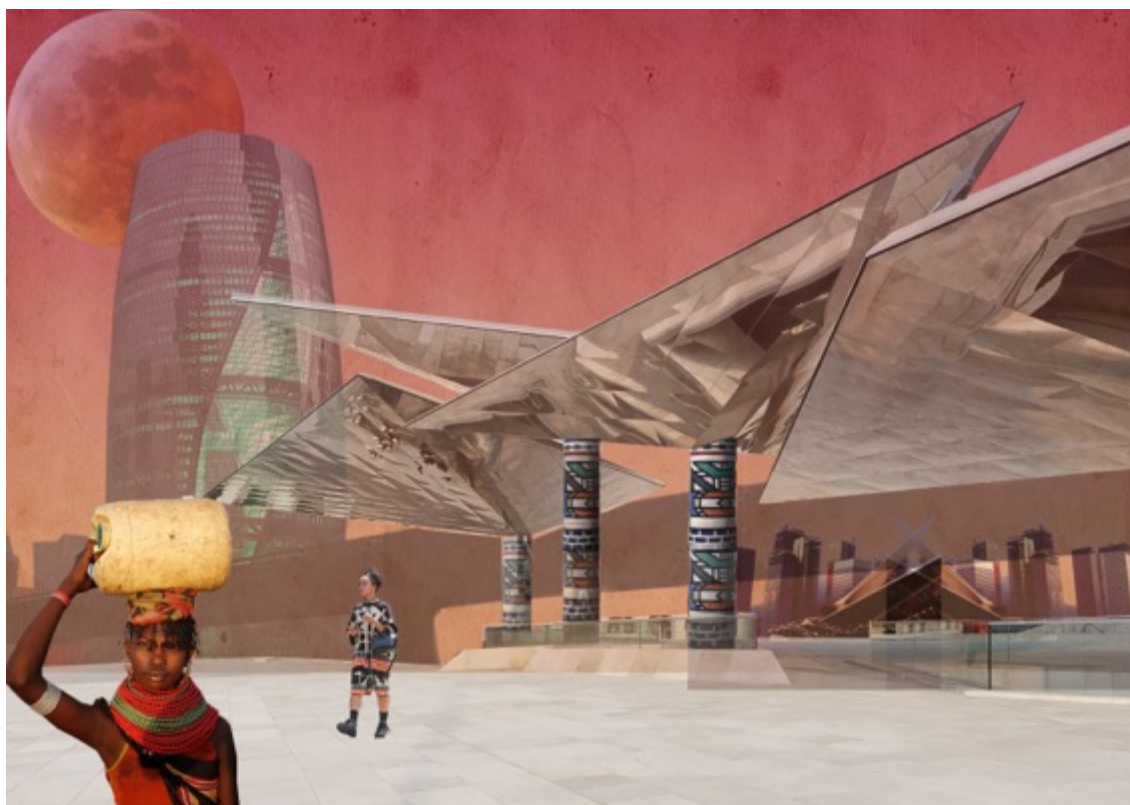


Figura 8— A atmosfera ficcional desta Luanda futurista resulta, em parte, da projeção utópica feita através das perspectivas e materialidade da estrutura exterior do Museu da Moeda (Costa Lopes) em Luanda, juntamente com pilares étnicos sul africanos.



Figura 9— Criamos uma releitura do edifício *Zhoushi*, através da combinação de uma perspectiva edifício com a *Beehive tomb* (elemento tradicional da arquitetura do Sudão), emulando deste modo um ambiente afrofuturista inspirado no Panótico.



Figura 10 — Nesta ilustração, reapropriando-nos das formas da estrutura criada por Gustavo Penna, destacamos a coexistência deste elemento de arquitetura imponente com as tradicionais cabanas africanas, e os indivíduos a usar roupas com releituras de estampas tipicamente africanas.



Figura 11 — A estrutura da *Arcade* pelos olhos de Matthijs Van Der Burgt acoplada as formas vernaculares da mesquita em Bobo, Burkina Faso, forneceu-nos uma oportunidade para ampliar os limites da representação arquitetônica e novos vocabulários estéticos afro-influenciados.



Figura 12— Utilizando formas orgânicas do *Vietnam Pavilion* (Expo de Milão, 2015) e a estética do estilista moçambicano Taibo Bacar, justapomos livremente ícones reconhecíveis da cultura *Afro* - de pinturas étnicas à carrinhos de mão - na procura do ambiente e formas do futuro africano.

B) A busca por novas formas

Nesta investigação, propomos a constante interação entre processos digitais e analógicos. Tal resulta num conjunto de ilustrações compostas por camadas, cujo processo começa como abordagem digital, que origina esboços analógicos, desenhados e digitalizados de volta para o meio digital. A intenção nos desenhos analógicos é destacar as formas da plasticidade afrofuturista presente nas ilustrações, cuja relevância dos elementos representados pode variar de indivíduo para indivíduo.

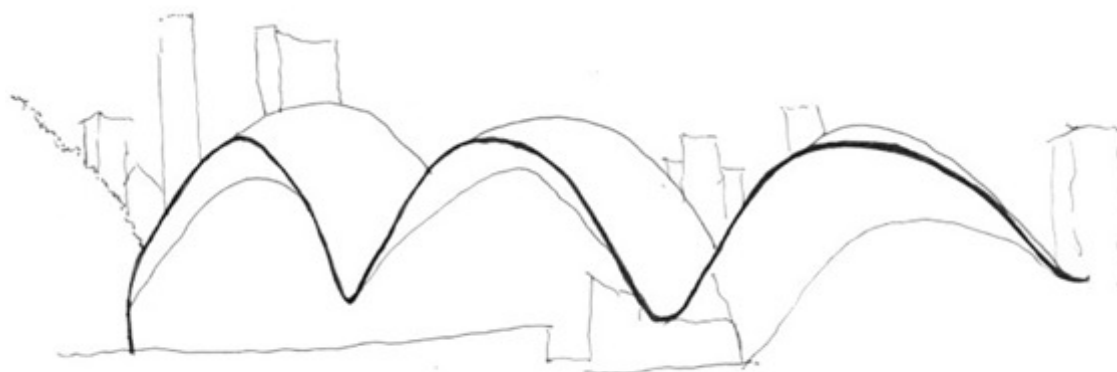


Figura 13 – Formas resultantes da Ilustração da Figura 4.

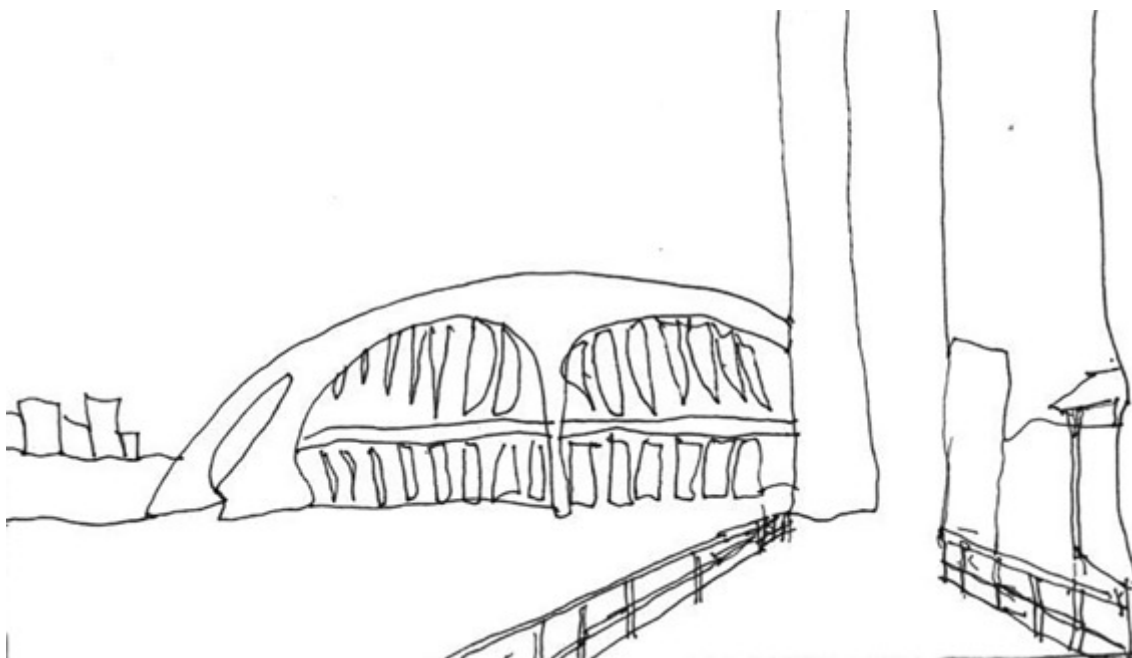


Figura 14 – Formas resultantes da Ilustração da Figura 5.

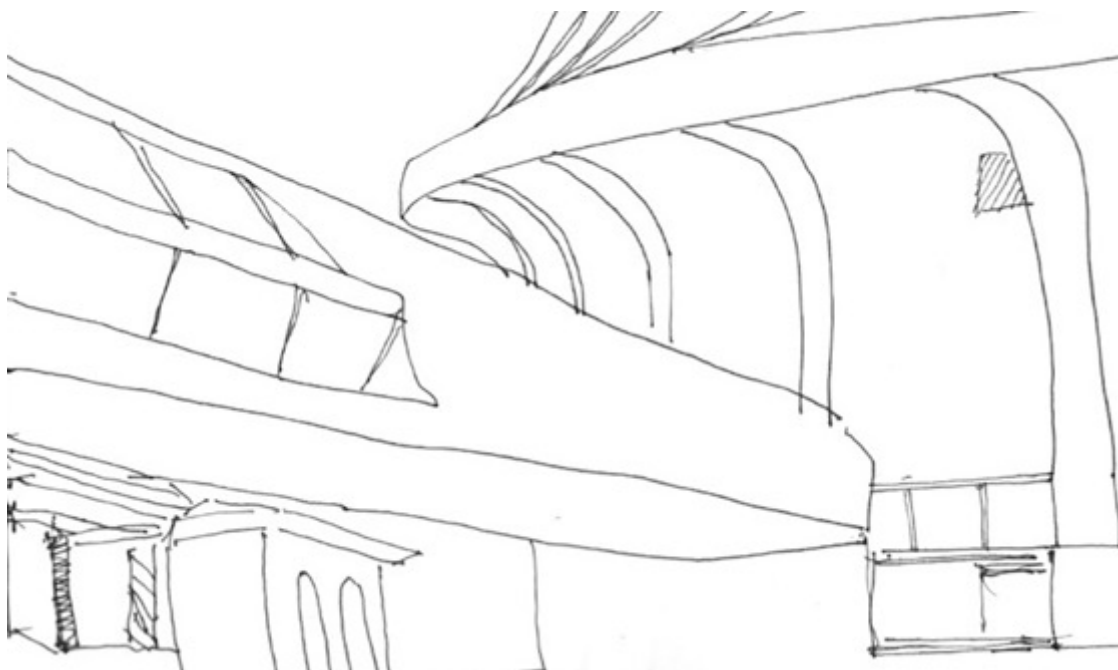


Figura 15— Formas resultantes da Ilustração da Figura 6.



Figura 16— Formas resultantes da Ilustração da Figura 9.

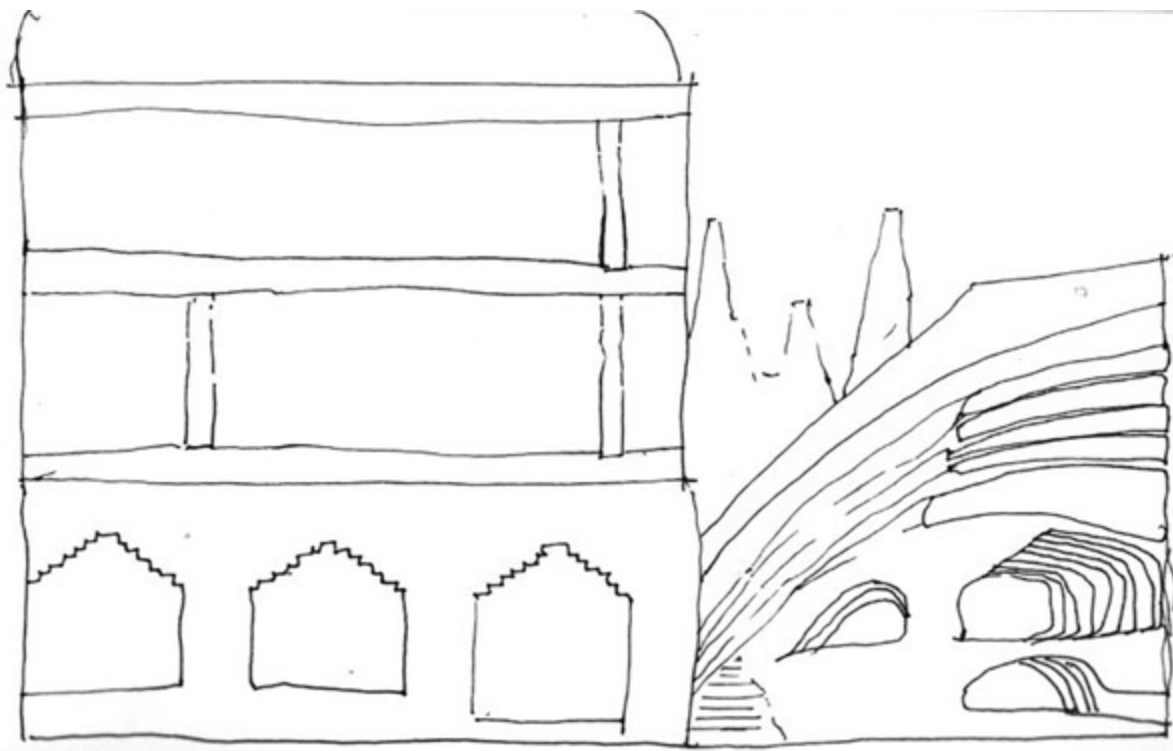


Figura 17 – Formas resultantes da Ilustração da Figura 7.

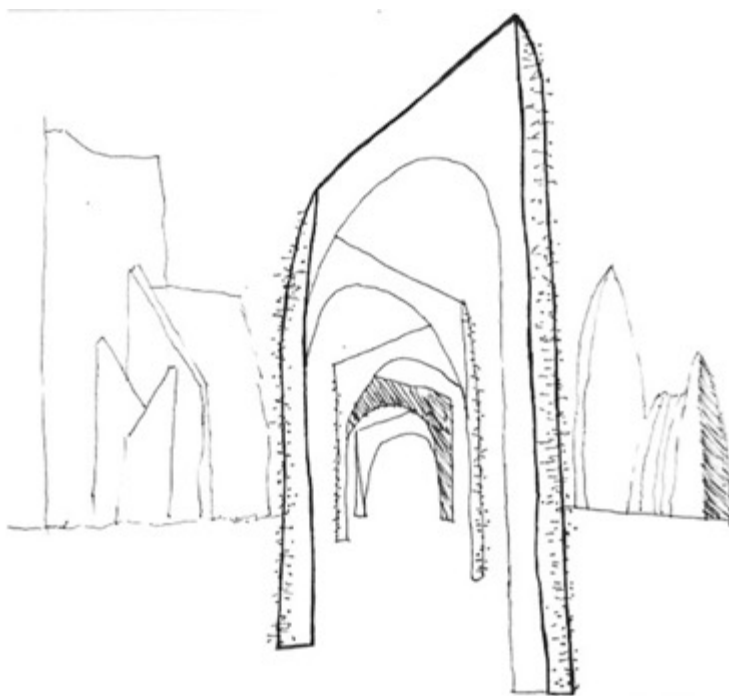


Figura 18 – Formas resultantes da Ilustração da Figura 11.

²⁵Devido à apropriação de alguns elementos contidos em imagens que podem estar sujeitos a direitos de autor, declaramos que nesta investigação académica não existe qualquer intenção de violação dos direitos das imagens em questão.

Considerações Finais

*Utopia has become not a sort of a dream
but a necessity. We can't do without it.*

-Alan Watts

Com esta dissertação procurámos desenhar cenários especulativos que resultaram em propostas sobre o futuro tecno-cultural da diversidade africana. Esta proposta poderá configurar um impulso de transformação arquitetural da Arte da Diáspora Africana²⁷, alinhada a conceitos como ecotopia e criatividade tecnológica vernácula negra, desafiando um certo etnocentrismo que *escreveu* a História.

Tendo por objetivo trabalhar cenários utópicos e distópicos de inspiração afrofuturista, fizemos da investigação conducente à presente dissertação um campo de ensaio de formas plásticas aplicáveis na arquitetura. A imaginação, para além da propensão para a efabulação de mundos, indicia uma efetiva capacidade humana para a representação de cenários porvir, particularmente a partir das operações recombinaatórias e recontextualizantes de elementos e representações já existentes. Mas para isso, foi necessário considerar a questão do imaginário técnico que, segundo Gilbert Simondon, pode ser entendida como uma sensibilidade particular dada à tecnicidade dos elementos técnicos (ferramentas), que aqui foi lida enquanto elementos arquiteturais, justamente deixarem em aberto a procura de novas possibilidades (Cf. *Imagination et*

²⁷ Por Arte da Diáspora Africana entendemos serem todas as práticas plásticas ou de orientação artística de indivíduos africanos ou afrodescendentes. A este propósito veja-se o ensaio de Jacqueline Francis, de onde recolhemos a seguinte definição: "By and large, "African diaspora art" is a generic label, often summoned to broadly situate modern and contemporary artwork by people of African descent and to connect it to "traditional" West African ritual sculpture, installation, and performance. It is a valued and celebrated epistemological construct; it is also a social formation driven by doubts about racial and national belonging and the desire for a transformative signification and organizing logics of difference." (Jacqueline Francis, 2013: 408)

invention: (1965-1966), 2008).

Iniciámos, por isso, a nossa pesquisa com uma aproximação, a um dos principais conceitos das ficções utópicas, a *transparência*. Procurámos analisar, através da obra de Paul Scheerbart *O Lesá bendio* (1913), a relação entre a utopia da transparência e a arquitetura de vidro de Bruno Taut, impulsionada por este conto, e que viera a revolucionar a arquitetura moderna.

Com *Mil novecentos e oitenta e quatro* (1949) de George Orwell, um importante romance distópico, pudemos perceber os modos de funcionamento dos regimes de vigilância que desde a arquitetura do Panóptico desenhado por Jeremy Bentham, se têm estabelecido como uma proposta *ideal* para reformar a sociedade, de onde recolhemos alguns elementos para as nossas propostas: da circularidade dos elementos da arquitetura a indícios de sociedade informacional por meio da paisagem-texto grandemente suscitadas pelos novos *media* e ecrãs da cidade.

Propusemo-nos especular a estética do afrofuturismo, cujas forças de atuação apresentam símbolos, nomes, padrões e texturas centrados na experiência da identidade africana nas culturas africanas e afro-influenciadas, que se envolveram no apelo e resposta à produção estética, reinventando temas e laços históricos antes contestados. Um dos mais intrigantes, desafiadores e complexos movimentos é o Afrofuturismo. Trata-se de um conceito potente para a exploração da arquitetura emergente da memória cultural e percepções tecnológicas ficcionais. Apresentamos o afrofuturismo como reflexão das abordagens especulativas que se manifestam em *devenir*, onde se cruzam os desafios do futuro das cidades africanas e as potencialidades das cidades do futuro. Entendemos o afrofuturismo como um movimento descolonizador dos indivíduos africanos e afrodacentes, como retorno à sua identidade. Emancipados de um poder cultural e tecnológico etnocêntrico, abrem-se novos caminhos plásticos, gráficos, arquitetónicos na arquitetura.

Recorrendo aos processos metodológicos do afrofuturismo, desenhámos cenários de futuro, reinterpretando sinais da experiência *afro*, suscitados pela criatividade tecno-vernácula, resultando na justaposição e reapropriação de

elementos culturais e arquitetônicos numa perspectiva afro-influenciada.

Tendo a imaginação como invenção por fundamento, convertemos então em desenho as formas que extraímos dos cenários que compusemos, especulando, através do afrofuturismo e da criatividade tecno-vernacular, as novas formas e arquiteturas híbridas que refletem a Arquitetura da Diáspora Africana, ficando por perceber os reais efeitos da plasticidade das formas do afrofuturismo na invenção dos imaginários afro-influenciados.

Referências Bibliográficas

Anderson, R. & E. Jones, C. (2016). *Afrofuturism 2.0 The Rise of Afro-Blackness*. Lexington Books.

Anderson, E. (1972). *The Life and Culture of Ecotopia*, editado por Dell Hymes. pp. 264–283. New York: Pantheon.

Azenha, C. (2017). *Colagem na Arquitetura: Repensar a Colagem na Arquitetura*. Dissertação de mestrado não publicada. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa.

Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso: Ensaio sobre fotografia, cinema, teatro e música*. RJ: Nova Fronteira.

Babkin, S. (2017). *What is Speculative Architecture? FAQ By Liam Young*. Disponível em: <https://strelkamag.com/en/article/what-is-speculative-architecture>.

Baccolini, R. & Moylan, T. (2003). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.

Baraka, A. (1971) *Raise Race Rays Raze Essays Since 1965*. Random House.

Bletter, R. H. (2002). *The Interpretation of Glass Dream: Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor*, in T. Gamon and J. Kipnis. (Eds.), *The Light Construction Reader*. The Monacelli Press, New York, pp. 311-335.

Bentham, J. (2000). *O Panótico*. Belo Horizonte: Autêntica. Organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva.

Berners-Lee, T., Hendler, J. & Lassila, O. *The semantic web*. Scientific American, V. 284, N° 1, pp. 34-43.

Dunne, A. & Raby, F. (2013). *Speculative Design*; Massachusetts Institute of Technology.

Foucault, M. (2013 [1975]). *Vigiar e Punir; Nascimento da Prisão*, Edições 70.

Foucault, M. (2005). *De Outros Espaços; Conferência no Cercle d'Études*

Architecturales. Revista de Comunicação e Linguagens, pp. 34-35. Lisboa. Relógio d'Água.

Francis, J. (2013). *The Being and Becoming of African Diaspora Art*. Journal of American Studies, 47, 4, pp. 405–406. Cambridge University Press.

Greenwald, G. (2014). *Sem lugar para se esconder*. Tradução por Fernanda Abreu. GMT Editores Ltda.

Jameson, F. (2005). «Archaeologies of the future» *The Desire called Utopia and Other Fictions*. Nova Iorque: Verso.

Kocck, R. (2013). *CINE-SCAPES-Cinematic Spaces in Architecture and Cities*; Routledge.

Lee, J. H. Jeong, B. G., & Kim, D. S. *A study on the definition of smart city*.

Disponível em:

http://bkgsi.yonsei.ac.kr/bkgsi/pdf_paper/A%20STUDY%20ON%20THE%20DEFINITION%20OF%20SMART%20CITY.pdf

Loos, A. (2006[1931]). *Ornamento e Crime*, tradução por Lino Marques, Livros Cotovia, Lisboa (p.224).

Mcquire, S. (2008). *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*; Editor: Mike Featherstone, Sage Publications.

McElheny, J. & Burgin, C. (2014). *Glass! Love!! Perpetual Motion!!! A Paul Scheerbart Reader*. Chicago, University of Chicago Press.

Orwell, G. (2015). *Mil novecientos e oitenta e quatro*. The Estate of the late Sonia Bronwell Orwell, Antigóna.

Koskela, L. (2000). *An exploration towards a production theory and its application to construction*; VTT Publications.

Koskela, H. (2002). *Video surveillance, gender and the safety of public urban space*. 'Peeping Tom' goes high tech? Urban Geography, V.23, Nº3, 257-278.

Kileuy, O. & Oxaguiã, V. (2009). *O candomblé bem explicado (Nações Bantu, Iorubá e Fon)*. Organizador: Marcelo Barros, Pallas Editora e Distribuição Ltd.

Morus, T. (1995 [1516]). *A Utopia; Ridendo Castigat Mores*.

Oliveira, H. (2017). *A força utópica do messianismo político de Ernst Bloch*. Revista Ufmg, Belo horizonte, V. 24, Nº 1 e 2, pp. 16-39.

Patrício, C. (2017). *Smart Cities and the Re-Invention of the Panopticon* (pp. 55-63) in Carlos Smaniotto Costa et al. (Eds.). *The making of the mediated public space - Essays on emerging urban phenomena*. CyberParks Project. Lisbon: Edições Universitárias Lusófona.

Ramonet, I. (2016). *O novo estado da vigilância global*. Le Monde Diplomatique. Fevereiro. Tradução de Vinícius Gomes Melo. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/551382-o-novo-estado-da-vigilancia-global>

Resch, R. P. (1997) *Utopia, Dystopia, and the Middle Class in George Orwell's Nineteen Eighty-Four*. Duke University Press.

Stiegler, Bernard, (1994). *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Galilee I Cite.

Scheerbart, P. (2012 [1913]). *Lesabéndio- An Asteroid Novel*, Wakefield Press.

Simondon, G. (1980 [1958]). *On the Mode of Existence of Technical Objects*. London (CAN): University of Western Ontario.

Simondon, G. (2008). *Imagination et invention: (1965-1966)*. Éditions de la Transparence.

Stevenson, C. (1997) *The Independent ICT in Schools Commission (Information and Communications Technology in UK Schools, an independent inquiry*. London, UK. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20070104225121/http://rubble.ultralab.anglia.ac.uk/stevenson/ICT.pdf>

Tainter, J. A. (1990). *The Collapse of Complex Societies* (1st paperback ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Ushe, M. U. (2012). *The talking drum: An inquiry into the reach of a traditional mode of communication*. International Journal of Educational Research and Development. Vol. 1(2), 023-028.

